جمال شورجه (فیلمساز) | ابوالقاسم طالبی (فیلمساز) | محمد کاسبی (بازیگر) | رسول ملاقلی‌پور (فیلمساز) | شهریار بحرانی (فیلمساز) | پرویز شیخ طادی (فیلمساز) | داود میرباقری (فیلمساز) | مرتضی شعبانی (مستندساز) | پروانه معصومی (بازیگر) | مهدی فقیه (بازیگر) | ابراهیم حاتمی‌کیا (فیلمساز) | فرج‌الله سلحشور (فیلمساز) | هادی محمدیان (پویانما) | مجید مجیدی (فیلمساز) | شهید آوینی (فیلمساز) | نادر طالب‌زاده (کارگردان)

واکاوی تاریخ سینمای پس از انقلاب

حکایت سینما توگراف ۲

روزگار سینمای گلخانه‌ای

سعید مستغاثی

بخش هفتم

اینکه چرا بر این دوران، عنوان هدایتی/حمایتی یا سینمای گلخانه‌ای نهاده شد، شاید از این جهت بود که یک فیلم از لحظه شکل‌گیری ایده تا پایان نمایش عمومی‌اش، در کادر نظارت و تأیید و صدور مجوز و... و سایر اعمال نظارتی مراکز و نهادهای مربوطه دولتی قرار می‌گرفت و نهادی به نام «بنیاد سینمایی فارابی» که زیر نظر بخش سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تاسیس شده بود، در این نظارت و هدایت «تولیدی/نمایشی» گام به گام حضور داشت.

هر ایده یا فکری می‌بایست در ابتدا توسط فیلمنامه‌نویس یا فیلمساز و یا تهیه‌کننده به شورای فیلمنامه «بنیاد سینمایی فارابی» عرضه شده و یا در همین شورا شکل می‌گرفت، سپس توسط یک فیلمنامه‌نویس یا فیلمساز نوشته شده و به شورای تصویب فیلمنامه در معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ارجاع داده می‌شد.

فیلمنامه در این شورا، تصویب شده یا با تعیین اصلاحاتی به فیلمنامه‌نویس، عودت داده می‌شد و یا اساساً رد شده و به بایگانی می‌رفت. پس از تصویب فیلمنامه در شورای مربوطه، با تعیین عوامل تولید اعم از کارگردان و بازیگران و فیلمبردار و سایر عناصر فنی، برای دریافت پروانه ساخت، طرح پروژه به شورای صدور پروانه ساخت (که اسامی اعضای آن اغلب مانند شورای تصویب فیلمنامه مخفی بود) سپرده شده و در این مرحله کلیه عوامل به خصوص بازیگران و کارگردان بایستی مورد تأیید شورا قرار می‌گرفتند. اگر فردی از میان عوامل تولید اعم از بازیگران یا سایر اعضای گروه تولید، مورد تأیید شورا قرار نمی‌گرفت، به تهیه‌کننده یا کارگردان گفته می‌شد که فرد نامبرده را تعویض و با فرد دیگری که بعضاً هم توسط شورا پیشنهاد داده می‌شد، جایگزین شود.

سیر تا پیاز تولید و نمایش فیلم تعیین می‌شد

سپس با تصویب و تأیید همه عوامل تولید در این شورا و صدور مجوز ساخت، پروژه یاد شده برای دریافت هزینه ساخت و امکانات تولید به بخش‌های مختلف «بنیاد سینمایی فارابی» عرضه می‌گردید تا به جز هزینه و سرمایه تولید (که از نهادها و ارگان‌های دیگری همچون بنیاد مستضعفان یا حوزه هنری یا صدا و سیمای جمهوری اسلامی و... این هزینه تأمین می‌گردید) امکانات و ابزارهای مانند دوربین و نگاتیو و وسایل فیلمبرداری و صدابرداری و.... و حتی امکانات لابراتوار چاپ و نوبت برای حضور در اتاق‌های تدوین صدا و تصویر و... را دریافت نماید.

امکاناتی که اغلب در اختیار بنیاد فارابی یا دیگر مراکز دولتی مانند صدا و سیما بود و یا اگر هم خصوصی بود، امکانات خود مانند سهمیه پوزیتیو و نوارهای مغناطیسی برای کوتینگ (چسباندن نوار مغناطیسی صدا در کنار فریم‌های نوار فیلم اصلی) و... را با ارز دولتی از طریق بنیاد فارابی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دریافت می‌کرد. در تمام طول دوران تولید و پسا تولید، نظارت بخش‌های مربوطه در بنیاد فارابی و معاونت سینمایی وزارت ارشاد بر روند تهیه و تولید فیلم ادامه داشت و در هر مرحله رهنمودهای لازم ارائه شده و بعضاً گزینه‌های جایگزین در هریک از بخش‌ها تعیین می‌شد. پس از پایان تولید و هنگامی که فیلم آماده نمایش می‌گردید، معمولا نسخه کامل به شورای صدور پروانه نمایش ارائه شده و مورد بازبینی این شورا قرار می‌گرفت. در این مرحله علاوه‌بر صدور مجوز نمایش، کیفیت فیلم نیز با درجات «الف» و «ب» و «ج» و «د» ارزیابی می‌گردید که این درجات براساس ساختار و محتوای فیلم و اینکه تا چه اندازه محتوای یاد شده به معیارهای مورد نظر معاونت سینمایی وزارت ارشاد و بنیاد سینمایی فارابی نزدیک است، تعیین می‌شد. درجه‌بندی فوق در نحوه اکران فیلم به لحاظ زمان و مدت نمایش، سینماهای نمایش دهنده و حتی قیمت بلیت تاثیر داشت. ضمن اینکه فیلم‌ها برای دریافت مجوز اکران عمومی، حتماً بایستی در جشنواره فیلم فجر به نمایش درآمده و مورد قضاوت هیئت‌های داوری نیز قرار می‌گرفتند.

پس از جشنواره فیلم فجر، هیئتی در «بنیاد سینمایی فارابی» براساس درجه‌بندی یاد شده، زمان و مدت نمایش، گروه سینماهای نمایش دهنده و قیمت بلیت هر فیلم را تعیین می‌کردند. به این ترتیب در اسفندماه هر سال، وضعیت نمایشی تمام طول سال بعد مشخص می‌شد. یعنی اینکه هر فیلم در چه زمانی، در کدام سالن‌های سینما، در چه مدتی و با چه قیمت بلیت نمایش داده خواهد شد.

در این‌جا برای فیلم‌ها براساس درجه‌بندی انجام شده، تشویقات و تنبیهاتی نیز رقم می‌خورد، مثلاً تولیدکنندگان فیلمی که درجه الف دریافت کرده بود می‌توانستند از امتیازاتی مثل امکانات بیشتر و بهتر برای فیلم بعدی، زمان اکران مناسب‌تر و طولانی‌تر و قیمت بلیت بالاتر برخوردار شوند و فیلمساز فیلمی که مثلاً درجه «ج» گرفته بود، یک سال از ساخت فیلم محروم می‌شد. فی‌المثل مسعود کیمیایی پس از ساخت فیلم «تیغ و ابریشم» در سال ۱۳۶۴ که درجه «ج» دریافت کرد، به مدت یک سال از ساخت فیلم محروم بود.

ساختار تولید در دهه ۶۰

در دهه ۶۰ فیلم‌ها اغلب با سرمایه‌های دولتی ساخته می‌شدند و تهیه کنندگان به عنوان مجری طرح، واسطه فیلمسازان و بخش دولتی بودند. در همین دوره است که به تدریج مؤسسات نیمه خصوصی تحت نظارت وزارت ارشاد و با عنوان «تعاونی‌های تولید» شکل گرفتند که نخستین تولیدات غیردولتی را با همان ویژگی‌ها و مسیر ساخت فیلم‌های دولتی، به مرحله تولید رساندند مانند تعاونی «میلاد» یا «یفا نقش هنری» که بعداً به تعاونی «فیلمسازان» تبدیل شد. برخی از فیلمسازان شناخته شده امروز و دیروز از موسسین این تعاونی بودند؛ امثال: اکبر صادقی، مهدی صباغ‌زاده، رسول صدرعاملی (که بعداً انشعاب کرد و همراه برخی دیگر از جمله پسر خاله‌اش علی سرتیپی تعاونی «میلاد فیلم» را تأسیس کرد)، فریدون جیرانی، غلامرضا موسوی، بیژن امکانیان، حبیب اسماعیلی، مهدی فخیم‌زاده و... که برخی از فیلم‌های شاخص آن دوره را تولید کردند که از مهم‌ترین آنها می‌توان به «سناتور»، «آفتاب نشین‌ها»، «خط پایان» و... اشاره کرد.

این شرکت‌های تعاونی اما هیچ رنگ و بویی از شرکت‌های خصوصی فیلمسازی و در واقع استودیوها و کمپانی‌های سینمایی نداشتند. چرا که همچنان نهادهای دولتی مانند «بنیاد فارابی» متولی تولید بودند و انواع امکانات و ابزار فیلمسازی مانند دوربین و نگاتیو و وسائل صدابرداری و امثال آن، به نوبت در اختیار شرکت‌ها و مؤسسات فوق گذارده می‌شد. به همین دلیل چندان دغدغه بازگشت سرمایه برای تولیدکنندگان مطرح نبود. کار ظاهراً صبغه فرهنگی داشت و برداشت از بیت‌المال، توجیه شده بود.

سیاست هدایتی/حمایتی دولتی در اولین دهه پس از انقلاب اگرچه نتیجه مثبتی هم برای سینمای ایران به بار آورد، اما عده‌ای را هم به عنوان تهیه‌کننده وارد عرصه تولید و توزیع این سینما کرد که بعضاً از حرفه تهیه‌کنندگی حتی اسم آن را نیز نمی‌توانستند به درستی بنویسند. آنها بیشتر دلالان و واسطه‌هایی بودند که در واقع معامله سرمایه‌گذار دولتی یا خصوصی را با فیلمساز جوش می‌دادند و به اصطلاح درصد خود را می‌گرفتند.

نتایج دوران سینمای هدایتی/حمایتی

در دوران موسوم به سینمای هدایتی/حمایتی، که در واقع نخستین مرحله از سینمای پس از انقلاب محسوب شده و حدوداً ده سال به طول انجامید، فیلم‌های بسیاری ساخته شد که در تقابل با ابتذال و فضای سخیف سینمای پیش از انقلاب، تحول عظیمی در سینمای ایران محسوب می‌گردید.

برای نخستین بار فیلم‌هایی در سینمای ایران جلوی دوربین رفت که در آن‌ها به باورها و ارزش‌های دینی و ملی مردم ایران پرداخته شده بود. فیلم‌هایی همچون «سفیر» ساخته فریبرز صالح، «آن سوی مه» به کارگردانی منوچهر عسکری نسب، «هویت» نخستین فیلم بلند سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا و....

برای اولین بار در این سینما، درباره تاریخ مردمی و قهرمانان ملی این سرزمین فیلم ساخته شد؛ همچون «میرزا کوچک خان»، «سردار جنگل» (هر دو فیلم از ساخته‌های مرحوم امیر قویدل) درباره زندگی و مبارزات انقلابی تاریخ معاصر ایران میرزا کوچک خان جنگلی یا فیلم «تیرباران» ساخته علی اصغر شادروان درباره مبارزات شهید سید علی اندرزگو و...

برای نخستین بار یک گونه اصیل سینمایی با ویژگی‌های ایرانی در این سینما پا گرفت به نام «سینمای دفاع مقدس» که آثاری بدیع در ساختار و محتوای سینمای ایران برجای گذارد. فیلم‌هایی همچون «پرواز در شب» ساخته مرحوم رسول ملاقلی پور، «دیده‌بان» و «مهاجر» هر دو فیلم ساخته ابراهیم حاتمی کیا و «تویی که نمی‌شناختمت» به کارگردانی مرحوم محمدابراهیم سلطانی‌فر و...

برای اولین بار سینمای کودک و نوجوانان پای گرفت و کودکان، خانواده‌هایشان را برای دیدن فیلم‌های مورد علاقه خود به سالن‌های سینما کشاندند و خانواده‌ها برای تماشای فیلم‌های سالم صف بستند.

برای اولین بار فیلم‌هایی که برای کودکان ساخته می‌شد، در زمره پرفروشترین فیلم‌های سال درآمد. فیلم‌هایی همچون «دزد عروسک‌ها» از محمدرضا هنرمند، «پاتال و آرزوهای کوچک» از مسعود کرامتی، «سفر جادویی» ساخته ابوالحسن داوودی و...

می‌توان تولید پرمخاطب‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را مربوط به این دوران دانست، فیلم‌هایی مانند «عقاب‌ها» ساخته ساموئل خاچیکیان و «کانی مانگا» به کارگردانی مرحوم سیف‌الله داد که رتبه‌های اول و دوم لیست پر بیننده‌ترین فیلم‌های سینمای پس از انقلاب را بعضاً با کشاندن بیش از ۳۰ درصد از مردم به سالن‌های سینما و ۱۶ سال اکران تقریباً مستمر (همچون فیلم «عقاب‌ها») به خود اختصاص دادند.

نگاهی به سریال «مگه تموم عمر چند تا بهاره؟»

زیر لیسانسه‌ها

آرش فهیم

«مگه تموم عمر چند تا بهاره؟»، تلفیقی از چند سریال اخیر سروش صحت است، اما بیش از هر اثر دیگری، وامدار «لیسانسه‌ها» است. از ماجرای جوان شیرین و ساده و دمدمی مزاج گرفته تا مسئولین کاریکاتوریزه‌ای که دائم در حال دویدن هستند و هر وقت فردی کمک می‌خواهد، فوری سر می‌رسند تا کنسرت خیابانی و... اما واقعاً باید گفت «لیسانسه‌ها» کجا و «مگه تموم عمر چند تا بهاره؟» کجا؟ فقط کافی است اسم دو سریال را مقایسه کنیم؛ برخلاف عنوان کوتاه، خوش ریتم و بامسمای اولی، عنوان دومی، بلند، کشدار و بی‌مسما و فاقد مناسبت است.

می‌توان این مقایسه درباره عنوان دو سریال را به کل هر دو اثر تعمیم داد. در «مگه تموم عمر...» گویا نیما قرار بوده چیزی شبیه به حبیب لیسانسه‌ها باشد، اما برخلاف حبیب که تبدیل به شخصیت شده و همدلی و همراهی مخاطب را جلب می‌کند، نیما یک تیپ لوس و حال به هم زن است؛ همان‌طور که سایر شخصیت‌های این سریال، یخ و کسل‌کننده هستند.

استفاده از رنگ‌های مرده و خنثی به ویژه در قسمت‌های اول، باعث شده تا «مگه...» فضا و حال و هوائی سرد و تیره داشته باشد. حضور علی مصفا به این سردی افزوده است؛ مصفا در این سریال بازی نمی‌کند و فقط دیالوگ می‌گوید! جالب این است که در پوستر قسمت اول سریال، عکس مصفا محور و برجسته است، اما چند ثانیه بیشتر حضور ندارد!

فقط حامیان مالی کمی به داد «مگه...» رسیدند. چون از وقتی داستان سریال به قشم و اصفهان رفته -که بیشتر هم جنبه تبلیغات گردشگری برای آن دو منطقه دارد- کمی آب و رنگ و تحرک به آن وارد شده است.

البته در «مگه تموم عمر چند تا بهاره؟» موقع رفتن شاهین به سوراخ، اندکی متفاوت می‌شود و در ساختن موقعیت فانتزی بدون استفاده از جلوه‌های ویژه خارق‌العاده یا هزینه گزافی، موفق است و علاقه‌مندان به فانتزی را راضی می‌کند. این بخش‌های سریال، باورپذیر و ساده به نظر می‌رسد. هر چند که این سفر فانتزی، که استعاره‌ای از رفتن به حفره‌های ذهنی و روحی فرد دارد، می‌توانست عمق بیشتری پیدا کند و جنبه روانشناختی کار را بیشتر کند. در شناسنامه یا معرفی‌نامه «مگه تموم عمر...» نوشته شده این سریال در ژانر کمدی و اجتماعی است. اما واقعیت این است که این سریال فانتزی است و به ندرت می‌توان موقعیت کمدی در آن یافت، ضمن اینکه جنبه اجتماعی آن نیز بسیار ضعیف است.

«مگه تموم عمر چند تا بهاره؟» مثل اغلب آثار سروش صحت دچار نوعی فرویدیسم سطحی و رقیق است. تنها مسئله آدم‌ها در این سریال، نزدیک شدن به جنس مخالف و دلمشغولی جنسی است. غیر از مرور و گذر از برخی آثار تاریخی و گردشگری در اصفهان و قشم، این سریال هیچ بعد اجتماعی و مردمی دیگری ندارد!

در مجموع، «مگه تموم عمر چند تا بهاره؟» یک اتفاق ویژه و یا یک پیشرفت در کارنامه سروش صحت محسوب نمی‌شود و فرم و محتوای قدرتمندی ندارد. این سریال برای افرادی که در پی تماشای یک کمدی تمام عیار هستند، پیشنهاد خوبی نیست اما دوستداران فانتزی شاید برای لحظاتی لذت ببرند.

هالیوود زیر ذره‌بین

بررسی مجموعه فیلم‌های ماتریکس

مایه‌های صهیونیستی سه‌گانه ماتریکس

بخش دوم و پایانی

مسیح عرفان

در ماتریکس، تنها مأمنی که برای محافظت از انسان‌ها باقی مانده، شهر زایان است که گاهی به آن معبد نیز می‌گویند. زایان همان صهیون، کوه معروفی است که صهیونیست‌های مسیحی و یهودی به دنبال احداث معبد سلیمان بر روی این کوه هستند.

کوه صهیون یا زایان، در آخرالزمان مسیحی و یهودی، محوریت دارد و جنگ آخرالزمانی در آنجا اتفاق می‌افتد. البته تپه صهیون گاهی به معنای اورشلیم نیز استفاده می‌شود.

در ماتریکس، زایان شهر آخرالزمانی مردم آزاد است که در بین ماشین‌ها و انسان‌های در خواب غفلت، تنها پناهگاه انسان‌هاست! زایان توسط یک شورای دوازده نفره اداره می‌شود که می‌تواند اشاره‌ای بر دوازده سبط بنی‌اسرائیل داشته باشد.

محوریت این شهر بیانگر صهیونیستی بودن فیلم است. اساساً کلمه Zionist نیز به افرادی به جز نیو، مورفیوس و دوستانشان اشاره دارد. نیو و همکارانش انسان‌های داخل ماتریکس را به راحتی به قتل می‌رسانند تا زایان را حفظ کنند. البته در فیلم چون آخرین پناهگاه بشریت، صهیون است، طبیعتاً مخاطب نیز در این کشتار قهرمانان فیلم را همراهی می‌کند.

در پایان قسمت سوم نیز نیو به ماشین اصلی رسیده و در نمایی خاص، نور ماشین با نور نیو، یکی می‌شود. یعنی نیو در نور ماشین غرق می‌شود.

نگاه فیلم به ماشین‌ها جالب است. نیو وقتی چشم ظاهرش را از دست می‌دهد، با چشم باطن حقایق را دیده و می‌تواند ماشین‌ها را آن طور که هست، ببیند. در این جهان سیاه و تاریک، باطن ماشین‌ها نورانی و طلایی رنگ است. برخلاف ظاهرشان که چنگی به دل نمی‌زند. البته رویکرد فیلم به ماشین‌ها کاملاً منفی است.

البته اسم‌گذاری فیلم قابل توجه است. اسم کارگزار و رئیس شورای زایان، هامان است و سفینه نیو، بخت‌النصر نام دارد. یعنی فیلم به یهودیت به عنوان یک دین پایبند نیست؛ بلکه با رویکردی ضد خدا، به دنبال به انجام رساندن تعالیم صهیونیست‌های شیطان‌گرا و اومانیست است.

این ضد خدا بودن، در مراسم رقص شهر صهیون کاملاً هویداست. جدای از شهوانی بودن این مراسم، شاهد اعمال شنیعی همچون همجنس‌بازی در شهر صهیون هستیم. لازم به ذکر است که همجنس‌بازی در نگاه فقهی یهودیان، مسیحیان و مسلمانان عملی غیر شرعی بوده و ممنوع است. اما در این فیلم، چون نگاه فیلمساز کاملاً غیردینی و ضد خداست، همجنس‌بازی هم در سرزمین مقدس و پساآخرالزمانی صهیون، مطلوب خواهد بود.

ماشین‌ها، اوراکل و تقدیر نهائی

در فیلم، بارها تکرار می‌شود که ماشین‌ها مخالف مردمان آزاد بوده و همیشه موجودیت شهر صهیون را به خطر می‌اندازند.

در پایان قسمت سوم نیز حملات گسترده‌ای از ماشین‌ها بر شهر زایان شده که تا مرز نابودی شهر نیز پیش می‌رود. اما نیو با معامله با ماشین‌ها که خالق ماتریکس هستند، قول می‌دهد که ایجنت اسمیت را بکشد و در مقابل، با ماشین‌ها صلح کند. قبلاً گفتیم که ایجنت اسمیت نماد شیطان و فرشته سقوط کرده حسود است. درواقع خالق ماتریکس برای نابودی اسمیت، به یک انسان نیاز دارد. در پایان نیز علی‌رغم شکست خوردن نیو از اسمیت، با دخالت ماشین، اسمیت نابود شده و نیو نیز با ماشین، اتحاد پیدا می‌کند و در او حل می‌شود. این رسیدن به نیروانا و رهایی از چرخه رنج سمساراست که در بودیسم مطرح بوده و در ماتریکس به وضوح نشان داده می‌شود.

اما نباید از نقش اوراکل غافل شد. اوراکل‌ها حاملان پیام‌های غیبی یا پیشگویی در یونان باستان بودند. برای ارتباط با این موجودات، روش‌های مختلفی وجود داشت. اما یک روش خوابیدن در یک مکان مقدس و دیدن اوراکل در خواب بود. در فیلم نیز نیو برای ارتباط با اوراکل مجبور است وارد خواب ماتریکس شده و پیام‌های غیبی را از وی دریافت کند.

اوراکل توسط سِراف محافظت می‌شود. سراف فرشتگان محافظ عرش الهی در یهودیت و عالی‌رتبه‌ترین فرشتگان در مسیحیت هستند.

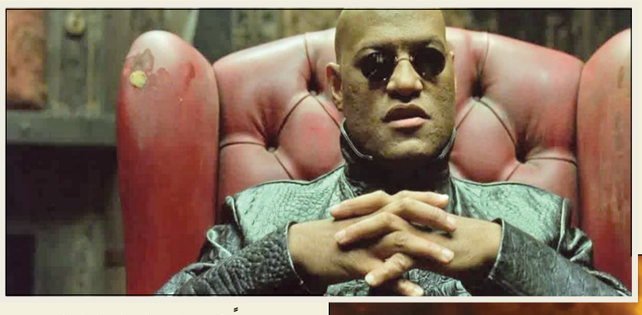
نکته جالب توجه این است که اوراکل و آرشیتکت، هیچ کدام سخنانشان مطلق نیست. در سکانس ملاقات نیو با آرشیتکت، وی به نیو می‌گوید که دو راه دارد، یا زایان به کلی نابود می‌شود یا ماشین‌ها به شرط اینکه ماتریکس از نو راه‌اندازی شده و جهانی جدید با ۲۳ نفر خلق شود، صلح خواهند کرد. نیو هیچ‌کدام را نپذیرفته و به دنبال رهایی از این چرخه رنج می‌رود. یعنی آرشیتکت، خدا نیست؛ بلکه بیشتر شبیه به همان یالدابائوث ناستیک‌هاست. قدرت اصلی به دست ماشین‌ها بوده و خالق واقعی، آن ماشین آخر قسمت سوم است که قدرت و علم مطلق نسبت به ماتریکس دارد و نیو نیز در او حل شده و به اتحاد می‌رسد.

در واقع دشمن اصلی انسان‌ها، همان خدای خالق ماتریکس است که قدرت مطلق دارد و ماشین‌ها تحت فرمان وی هستند. حتی این خدا مخالف زایان بوده و به دنبال نابودی این سرزمین است.

این نگاه خشونت‌آمیز به خداوند علاوه‌بر ریشه‌هایی که در کتاب مقدس تحریف شده دارد (خشونت‌ها و نسل‌کشی‌های بنی‌اسرائیل به دستور خدای قومی ایشان زیاد است. مثلاً در تثنیه باب ۲۰ فقرات ۱۶ تا ۱۸ صراحتاً امر به نابودی هر جنبنده‌ای می‌کند.) نگاه ضد خدای کارگردان را نیز نشان می‌دهد.

در تمام فیلم، مخاطب حامی انسان‌ها و دشمن خالق ماتریکس و جهان مادی است. در پایان نیز با اکراه و اجبار، نیو با ماشین متحد می‌شود؛ چون چاره‌ای ندارد و برای حفظ زایان، باید با ماشین صلح کند.

همچنین در ماتریکس، علی‌رغم عرفانی بودن فیلم، خبری از ابدیت نیست. در نگاه عرفانی، انسان تا ابد هست و مرگ صرفاً پلی برای انتقال به جهان دیگر است. اما در ماتریکس، مرگ به معنای نابودی است (هر چند بین جهان ماتریکس و خارج از آن، جهانی حائل شبیه به برزخ یا Limbo وجود دارد؛ اما وراء جهان خارج از ماتریکس، چیزی نیست و مرگ به مثابه نابودی خواهد بود.) و لذا فضای فیلم به نوعی ماده‌گرا و ماتریالیست است.



نیو به عنوان منجی مسیحی، به دنبال رسیدن به نارسیس یا آگاهی و رهایی از ماتریکس است. وی سعی می‌کند زایان و مردمش را نجات داده و جلوی حمله ماشین‌ها را بگیرد اما در پایان، با ماشین، دشمن اصلی بشریت یکی می‌شود.

این نگاه منفی نسبت به خداوند و غیب در رنگ‌پردازی و نور هم واضح است. جهان فراماتریکس بی‌روح، بی‌جان، بی‌رنگ و مرده است. اما داخل ماتریکس جذاب و پر رنگ و لعاب. یعنی گرایش مخاطب همان‌طور که گفته شد، بیشتر بر ابقاء در ماتریکس خواهد بود تا رسیدن به آزادی!

سه قسمت اول ماتریکس توانست با بهره‌گیری از عرفان مسیحیت ناستیک و بودیسم، جهانی سیاه را بسازد که برخلاف نگاه صحیح، خدایی مستبد و ضد انسان وجود دارد که به دنبال نابودی انسان‌هاست و البته این اراده انسانی است که در پایان، حتی بر خدا نیز پیروز خواهد شد. البته جای خلقت را برنامه‌نویسی گرفته و جای خالق را، ماشین‌های برنامه‌نویس.

ماتریکس عرفان را هم اومانیستی کرده و نه تنها باعث حرکت ما نسبت به کشف عوالم جدید و بهره‌گیری از لذت‌های ماورائی خواهد شد، بلکه با ترسیم جهانی سیاه و پر از رنج، حتی در وراء ماتریکس، مبلغ نوعی پوچ‌گرایی و ضدیت با معناست.

رستاخیزهای ماتریکس

در پایان قسمت سوم، شاهد برپایی یک ماتریکس جدید هستیم که همه در خوشی، زندگی جدیدی را شروع می‌کنند. صلح بین ماشین‌ها و زایان نیز شکل گرفته و جنگ به پایان می‌رسد. نیو نیز نابود شده و در نور، ماشین حل می‌شود. اما خواهران واچوفسکی تصمیم گرفتند قسمتی جدید بسازند که ادامه سه قسمت قبلی است. نام این بخش، ماتریکس: رستاخیزها است. این قسمت برخلاف سه قسمت قبلی، بسیار ضعیف است و در گیشه نیز حدود سی میلیون دلار کمتر از بودجه فیلم، فروخت. نمره بینندگان فیلم در سایت آی‌ام‌دی‌بی، ۵.۷ از ده است که به معنای فاجعه بودن این قسمت از ماتریکس است. نگارنده نیز با اینکه بیش از ده بار قسمت‌های قبلی ماتریکس را دیده بود، فقط از باب انجام وظیفه توانست دیدن قسمت چهارم را تحمل کند! فیلمی به شدت ضعیف، شعاری، بدون یک فیلمنامه منسجم، با بازی‌های ضعیف (علی‌الخصوص کیانو ریوز که بین جان ویک و نیو گیر کرده بود) صحنه‌های اضافی متعدد و داستان بی‌معنا.

تقریباً یک ساعت ابتدای فیلم که رجوع به سه قسمت قبل است. ادامه فیلم نیز هیچ توجیهی برای مخاطب ارائه نمی‌کند که چرا باید قسمت چهارم این فیلم، ساخته شود. ترینیتی در قسمت سوم کشته شد و نیو هم به ماشین رسید؛ اما در قسمت چهارم شاهد زنده بودن ترینیتی و زندگی نیو در ماتریکس به عنوان یک بازی‌ساز هستیم!

شوخی‌های نچسب فیلم را تبدیل به یک شوی تلویزیونی کرده است که نه مخاطب را سرگرم می‌کند، نه هنری دارد و نه پیامی به مخاطب منتقل می‌کند.

تنها نکته قابل ذکر از فیلم این است که در این قسمت، ترینیتی قدرت‌های نیو را گرفته و هر دو می‌توانند با هم پرواز کنند! شاید این مسئله ناشی از تغییر جنسیت واچوفسکی‌ها دارد که دوست داشتند در زمان مونث بودنشان، یک منجی مونث هم داشته باشند که متأسفانه آخرالزمانی ساخته نمی‌شود که منجی داشته باشد.

شعارهایی هم در مورد کنترل ماشین بر انسان یا انسان بر ماشین مطرح می‌شود که ربطی به این قسمت ندارد. در قسمت‌های قبلی دیدیم که کاملاً انسان‌ها تحت تسلط ماشین‌ها بودند و رابطه‌ی انسان و ماشین، شبیه به رابطه مخلوق و خالق بود. لذا طرح این بحث در قسمت چهارم، بی‌مورد است.

مشکل اساسی ماتریکس چهار، فیلمنامه ضعیف و بازی‌های سطحی است. کیانو ریوز با همان هیبت جان ویک ظاهر شده و کاراکتری کودن دارد. از ابتدای فیلم با یک نئوی بازی‌ساز طرفیم که گیج و منگ، نمی‌داند چه کار می‌کند. برعکس ماتریکس یک که بدون معطلی وارد داستان اصلی شدیم، تقریباً یک ساعت ابتدائی فیلم گرهی را نمی‌گشاید. در ادامه هم می‌بینیم که مورفیوس، با بازیگری جدید و غیرحرفه‌ای، نمی‌تواند جای مورفیوس اسطوره‌ای را پر کند. دیالوگ‌های بی‌فایده، تمرکز بیش از حد بر قسمت‌های قبلی ماتریکس و حتی پخش بخشی از سکانس‌ها بر روی پرده سینما (!) نشان می‌دهد که واچوفسکی‌ها با اتکاء بیش از حد بر فیلم‌های قبلی، می‌خواهند حس نوستالوژی مخاطب را برانگیزانند. در حالی که اصلاً چنین نمی‌شود؛ زیرا مهم‌ترین مشکل فیلم، این است که چگونه ترینیتی، منجی جدید فیلم، زنده مانده است. توجیهات درون فیلم نیز متقاعدکننده نیست. اگر قرار باشد پس از مرگ شخصیت‌های هر فیلم، کارگردان در قسمت‌های بعدی وی را زنده کند تا دوباره فیلم بفروشد، هیچ داستانی به پایان نمی‌رسد!

عشق نئو وترینیتی هم که اساس انگیزه نئو برای آزادی ترینیتی را شکل می‌دهد، اصلاً درنیامده است و فیلم متکی بر قسمت‌های قبلی جلو می‌رود. جهان ماتریکس چهار اصلاً ساخته نشده و زمان طولانی فیلم هم نمی‌تواند دغدغه نئو را، دغدغه مخاطب کند.

اساساً ماتریکس ۴ یک فیلم نیست و نکاتی که در بخش‌های قبلی بیان شد، برای فهم این قسمت کافی است.

داستان ماتریکس در پایان قسمت سوم تمام شد و قسمت چهارم را می‌توان یک شوی فکاهی با حضور بازیگران ماتریکس و ژانگولرهای رزمی‌کار دانست.

هر چند شاید پیام قهرمانی زن در پایان این فیلم اشاره به فمینیسم جادوگرانه فرقه‌ها داشته باشد؛ اما چون فیلم بسیار ضعیف است، قضاوت علمی درستی نمی‌توان داشت.

نتیجه‌گیری

سه‌گانه ماتریکس توانست در یک قالب سرگرم‌کننده، حرف‌های عمیقی را بزند و جهان جدیدی را خلق کند. هر چند پیام فیلم پوچ‌گرا و ضد خالق است و منجی نیز به دنبال حفظ قوم و قبیله خودش بوده و از انسان‌های در خواب ماتریکس، دم نمی‌زند.

ترکیب بودیسم و مسیحیت ناستیک با نگاه اومانیستی فیلمساز که در فضای صهیونیستی فیلم نزج پیدا می‌کند، اثر هنری بدیعی را به ارمغان آورده است که پیام‌های مخربی دارد.بشر امروز نیازمند هدف است و این نگاه پوچگرا، بشر بی‌خدا را از خودنابودی، نجات نخواهد داد. بایستی در هنر افقی روشن را ترسیم کرد که در دنیا مصداق آن ظهور منجی و در آخرت، بهره‌مندی از نعمت‌های خداوند مهربان‌تر از مادر، خواهد بود.