فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره دوم، شماره۶، زمستان ۱۴۰۱

تطبیق ماهیت سینما و دمیورژ با تأکید بر آرای افلاطون

محمد شکری[۷۰]
مهدی قدیانی [۷۱]
بهزاد اسدی[۷۲]

چکیده

بر اساس اندیشه‌های افلاطون دربارۀ دمیورژ جهان از الگوهای عالم ایده یا همان مثال و شکل‌های بی‌نظم این جهان توسط او قوام و شکل می‌یابد و او هرچند خالق ازلی جهان نیست؛ اما گویی همه از آن آفریده شده‌اند حتی خدایان یونان. الگوها و شکل‌های بی‌نظم، جهانی را پدید آورده‌اند که از هر جهت نیکو و برازندۀ دمیورژ یا استاد سازنده است و به سوی خیر مطلق است. دمیورژ به نوعی صنعتگر است. هنرمند در دوران یونان در زمرۀ صنعتگران بوده است. پس هنرمند امروزی در معنای یونان باستان، صنعت است و همانند دمیورژ با الگوها و به شکل درآوردن بی‌نظمی جهانی را خلق می‌نماید که مخاطب در آن غوطه‌ور می‌گردد. سینما به اخص ماهیت سینما همانند الگوها و شکل‌های بی‌نظم دمیورژ است که توسط کارگردان یا همان آفریننده، آن اثر را خلق می‌نماید. الگوها و شکل‌های بی‌نظم دمیورژ که او نظم می‌بخشد را می‌توان با ماهیت سینما که به گونۀ شکل‌گرا و واقع‌گرا است، تطبیق نمود. تبیین دمیورژ و ماهیت سینما که در اینجا همان ماده خام آن است؛ گویی سرشت و سرنوشتی همگون داشته‌اند. سینما با ثبت تصاویر در این عالم یا با تمهیدات تکنولوژی عالمی را خلق می‌نماید که مخاطب در آن به وسیلۀ ادراکات، قوه فاهمه و خیال خویش تجربه‌ای را تجربه می‌نماید.

کلیدواژه: افلاطون، دمیورژ، سینما، شکل‌گرایی، واقع‌گرایی.

[۷۰] mohammadshokry44@gmail.com. . استادیار و عضو هیأت علمی گروه فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال.
[۷۱] mahdighadyani@gmail.com. . دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال .
[۷۲] b.asadi@azad.ac.ir. . دانشجوی دکتری فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال.

مقدمه

افلاطون در اندیشه‌های خویش دو عالم را انتزام می‌بخشد؛ عالم محسوسات که بر اساس ادارکات حسی وجود دارد و عالم معقولات که اساس عقل و خرد است. از طرفی عالم محسوسات به صورت مداوم و پیوسته در حال تغییر و شدن است و بر این اساس شناخت حقیقت در آن وجود ندارد. از طرفی چون عالم معقولات دارای ثبات و فعلیت است، حقیقت را آنجا می‌توان کنکاش نمود. شناخت حقیقت فراحسی است. او عالم معقولات را عالم ایده می‌نامد یا همان مثل که ورای عالمی است که ادراکات در آن تعلق دارد.

بر اساس اندیشه‌های افلاطون، جهان محسوس برگرفته از جهان معقول است و بدین صورت هر وجودیت در این عالم تقلیدی از عالم ایده یا همان مثال است. پس یک اثر هنری تقلیدی از تقلید آن است که حقیقت آن در عالم ایده یا مثال قرار دارد. اپیستمه (Episteme) در یونانی به معنای معرفت و شناخت از عالم معقول است و دوکسا (Doxa) گمان آن معرفت است از عالم محسوس. به نوعی هنرمند اثر خویش را با خیال دریافت می‌کند؛ یعنی هنرمند با اپیستمه یا شناخت عالم معقول و گمان آن معرفت از عالم محسوس که همان دوکسا است به شهودی دست پیدا می‌کند. البته بهتر است بگویم هنر متعالی و والا؛ زیرا او برای هنر عالم محسوس جایگاه ویژه‌ای قائل است و آن را نوعی انحراف از سیروسلوک عام مردم به حقیقت می‌داند. از جهتی هنرمند اگر از این سیروسلوک منحرف گردد، دچار خطا در بازتاب حقیقت در اثر خویش می‌شود. از سویی هنر پیوسته با امر زیبا در ارتباط است و افلاطون زیبایی حقیقی را همان خیر مطلقه می‌داند و هنرمند برای شهود آن امر خیر باید به سیروسلوک نائل گردد. به نوعی هنرمند والا به مانند استاد سازنده یا دمیورژ عمل می‌کند و بر اساس الگوهای عالم ایده عالم مقولات را نظم و شکل می‌دهد. "پس او خدای خالق و مطلعی الوجود نمی‌تواند باشد". (کاپلستون، ۱۳۹۷، ۲۵۰) از دیدگاه افلاطون، دمیورژ ناظم جهان است. "دمیورژ اشیاء این عالم را که در آشفتگی و بی‌نظمی (خوآ) به سر می‌برند نظم می‌بخشید و بی‌نظمی را به نظم مبدل می‌سازد". (افلاطون، ۱۳۹۹، ۱۱۴۸).

گویی دمیورژ در سال ۱۸۹۵ دوباره متولد گردید و بعد از هزاران سال در زیر زمین کافه گراند پاریس هنری نو را پدید آورد که سینما می‌نامیم. سینما هنری است که جهان خیال را در جهان محسوس پدید آورد. هر قشری را به سوی خویش می‌کشد و فلسفه را با بیش از هر هنر دیگری در خود جای داد. سینما به عنوان یک هنر مستقل محصولی از شرایط عینی- ذهنی است. این آفرینش همواره مورد توجه اندیشمندان بوده است. توانایی‌های سینما، تقلید آن از واقعیت و خیال، نظام معنا و نشانه‌شناسی، نمود مشاهده و اثرگذاری سینما، زبان- سینما، صدا و تصویر و ادراک آن توسط مخاطب، پیوند زمان و مکان، زیبایی‌شناسی عناصر سینما، ارتباط سینما با هنرهای دیگر، روانکاوی تصویر بر اساس توهم حرکت در سینما نمونه‌های بارزی از بازنمودهای اندیشمندان از سینما است. هرچند هنرمند در اثر خویش ارتباطی میان شکل و محتوا برقرار می‌کند؛ اما در این مبحث، محتوای سینما از دید بررسی فیلم نیست. پر پیداست ماهیت سینما اهمیت بسزایی دارد. همان‌گونه که در رسالهٔ هیپیاس بزرگ موضوع زیبایی است نه مصادیق زیبایی و در اینجا فیلم همانند مصادیق مد نظر است.

پیشینهٔ تحقیق

در ارتباط با افلاطون بسیار سخن گفته شده است و اندیشه‌های او در ارتباط با زیبایی‌شناسی از دیرباز مورد اهمیت بوده است. از سویی، ماهیت سینما و فلسفه در صدوبیست سال اخیر بسیار مورد توجه بوده است. حتی عالم ایدهٔ افلاطون با سینما تطبیق داده شده است؛ اما در ارتباط با دمیورژ تطبیقی صورت نگرفته است. سعی بر آن شده، با توجه به آرای اندیشمندان در ارتباط با افلاطون و ماهیت سینما تطبیقی انجام گیرد.

دمیورژ و ماده خام

اندیشمندان یونان در کشف علت العلل و آنچه علت اصلی پیداش جهان بوده است، جهد و کوششی ستودنی داشته‌اند. تالس، آناکسیمنس، هراکلیتوس هر کدام به نوبهٔ خویش عناصری همانند آب، هوا و آتش را علت‌العلل تمام موجودات و جهان می‌دانسته‌اند. به نوعی علت را ابژه می‌دانسته‌اند. افلاطون که از اندیشمندان یونان متأخر است، اعتقاد داشت علت اصلی پیدایش نمی‌تواند از عناصری باشد که خود در عالم، عنصر هستند؛ بلکه باید این علت از عالم ایده یا مثال باشد. او معتقد بود دمیورژ (Demiurge) که به معنای صانع و ناظم معنا می‌گردد، به عنوان علت فاعلی عالم است؛ یعنی دمیورژ بر اساس الگوهای عالم ایده یا مثال عالم محسوس را شکل داده است. به نوعی می‌توان گفت تفکر به سمت سوبژکتیویستی سوق نهاد. از دیدگاه افلاطون، دمیورژ جهان را خلق نکرده است؛ بلکه آن را از آشفتگی و پریشانی مطلقه نظم داده است که به دین منظور اصطلاح خوآ (Chaos) را به کار می‌برد؛ یعنی نجات دادن بر اساس طرح نقشه‌ای قبلی که می‌توان آن را همان عالم ایده یا مثال دانست. همان‌گونه که اشاره گردید، افلاطون همانند اندیشمندان گذشتهٔ خویش در یونان، نحوهٔ پیداش جهان خارج را فقط علت مادی نمی‌دانسته و به دنبال یافتن علت فاعلی آن بوده است. این علت فاعلی همان دمیورژ است. او در رسالهٔ تیمائوس به بیان صفات و خصوصیات دمیورژ می‌پردازد. صورت‌بخش، نظم‌دهنده، زیبا و هدفمند بودن از صفاتی است که افلاطون به آن نسبت می‌دهد.

افلاطون این علت را موجودی واحد به نام دمیورگ یاد می‌کند و او را استاد سارندهٔ جهان می‌نامد و نه خالق آن. دمیورگ به معنای جهان آفرین، پیشه‌ور و خالق است که از واژه‌ی یونانی δημιουργός مشتق شده است. در یونان کلاسیک این واژه به معنی هنرمند یا به معنی صنعتگر است و او از آن واژه به معنی خالق قوانین یا آسمان یا سازنده‌ی جهان یاد می‌کند. "دمیورژ به نوعی اهل فن و صنعتگر است و این واژه به ما می‌فهماند که او بر روی ماده خاصی بر اساس الگو یا صورت مشخصی کار می‌کند، خواه آن الگو مقابل چشم او باشد یا در اندیشهٔ او" (گاتری، ۱۳۸۹، ۴۱). پس می‌توان بر اساس دیدگاه گاتری به این نتیجه رسید که دمیورژ افلاطون جهان را از عدم خلق نکرده است و ماده‌ای که از پیش وجود داشته، شکل و نظم داده است. همان‌گونه که

ذکر گردید، بارزترین صفت دمیورژ آن است که نظم‌دهندهٔ جهان است. "دمیورژ ماده قبلا موجود جهان را که دارای نظم خاصی نبوده برگرفته و به آن نظم بخشید". (کاپلستون، ۲۳۴،۱۳۹۷). یکی دیگر از صفات دمیورژ از اندیشه‌های افلاطون، حکیم بودن آن است. حکیم معنای مختلفی دارد که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره خواهیم نمود. "کسی که عملش را مطابق طرح و نقشه انجام دهد یا در کارش هدف داشته باشد یا کارش را در نهایت کمال و استواری انجام دهد" (سجادی، ۲۹۷،۱۳۸۸). می‌توان اذعان نمود دمیورژ هر سه معنا را داراست و عمل او با طرح نقشه‌ای است که از عالم مثال و ایده گرفته و ماده بی شکل را نظم داده است و دارای هدف و در نهایت کمال است. به تعبیر خود افلاطون، الگو و صورت (Paradeingmata) در آن نقش دارد. "اگر جهان زیباست و سازندهٔ آن خوب و کامل است، در این صورت تردیدی باقی نمی‌ماند که او در ایجاد جهان، آنچه را که ابدی است سرمشق قرار داده؛ ولی اگر قضیه چنان است که حتی بر زبان آوردنش نیز جایز نیست، در آن صورت خواهیم گفت آنچه حادث و متغیر است، سرمشق بوده و همین استدلال ثابت می‌کند که او به سرمشق ابدی نظر داشته است؛ زیرا جهان در بین چیزهای حادث زیباتر از همه است و استاد سازندهٔ آن نیز بهترین و کامل‌ترین استادان و سازندگان است. بنابراین باید بگوییم در ساختن جهان چیزی سرمشق بوده است که همیشه همان است و دریافتنش تنها از راه تفکر و تعقل امکان‌پذیر است" (افلاطون، ۳۲،۱۳۹۹). افلاطون دمیرگ را با صفاتی همانند روح عاقل، پادشاه جهان هستی، پدر، سازنده، رهبر، حقیقت، نظم‌دهنده، محرک، زیبا و جمیل، عادل، واحد و بسیط، ثابت، صادق، انکارناپذیر و امر خیر یاد می‌نماید و او را کامل‌ترین، والاترین و برترین می‌داند. ذاتی که از میان نخواهد رفت و زایشی ندارد. نه به خواب می‌رود و نه خواب می‌بیند. دمیورژ نه قابل دیدن است و نه قابل ادراک؛ تنها از راه عقل می‌توان او را شناخت. شاید بتوان گفت که پدر در مسیحیت برگرفته از دمیورژ باشد؛ زیرا افلاطون او را پدر هم نامیده است. "الگوها اندیشه‌های خدا هستند، اندیشه‌هایی که به خود می‌اندیشد؛ چراکه اندیشه باید بیندیشد و چون فقط اندیشه وجود دارد، فقط می تواند خودش را مورد اندیشه قرار دهد" (گاتری، ۱۱۸،۱۳۸۹). پس دمیورژ یا استاد سازنده دارای خصیصهٔ حکیمانه است و از طریق الگوها که از اندیشهٔ خدا هستند، به وسیلهٔ ماده‌ای که شکل خاص نداشته و جنبشی بی‌نظم داشته شکل می‌گیرد و عالم محسوسات پدیدار می‌گردد. "هدف استاد سازنده این بود که موجودات هرچه بیشتر به کمال برسند و کمال آن‌ها در این بود که به کامل‌ترین موجود شبیه شوند و چون کامل‌تر از خودش وجود نداشت، پس خواست که همهٔ اشیاء را به خود شبیه سازد" (کاپلستون، ۲۸۳،۱۳۹۷). از دیگر معانی حکیم، فعلیت اوست و همان‌طور که اشاره شد، در نهایت کمال و استواری انجام می‌گیرد. "دمیورژ اثری به وجود آورد که طبیعتش در حد اعلای خوبی و زیبایی است. بنابراین ما حق داریم معتقد باشیم و بگوییم که به احتمال قوی این جهان دارای روح و خرد است و بر اثر حکمت و ارادهٔ خدا به وجود آمده است" (افلاطون، ۳۵،۱۳۹۹). از صفات بارز دمیورژ از دیدگاه افلاطون می‌توان به ازلی و ابدی بودن آن اشاره نمود. کیفیت خالقیت موجودات در عالم محسوس مزید بر آن علت است. "دمیورژ، آفرینش موجودات فانی را به خدایان دیگر واگذار کرد؛ زیرا او اگر خود مستقیما این کار را می‌کرد دیگر هیچ موجودی فانی نبود" (همان: ۵۵).

به نوعی دمیورژ موجودات فانی را پدید نیاورده است؛ بلکه آفرینش آن را به خدایانی واگذار نموده است. "ای فرزندان خدایی که من پدر سازندهٔ شما هستم. اثری که به دست من ساخته شود، مصون از فنا و انحلال است؛ زیرا من چنین خواسته‌ام. اکنون خوب گوش فرادهید. هنوز سه نوع از مخلوقات جهان باقی مانده است که باید آفریده شوند؛ چراکه اگر این سه نوع، پای به مرحلهٔ وجود نگذارند، جهان ناقص خواهد بود؛ زیرا حاوی تمام ذرات زنده نخواهد بود، پس برای اینکه جهان کامل شود، باید این سه نوع به وجود آیند؛ اما اگر به دست من ساخته شوند و از زندگی برخوردار شوند، شبیه خدایان خواهند بود؛ از این رو، برای آنکه آن‌ها فانی و مرگ‌پذیر باشند و این جهان، جهانی به معنای واقعی باشد، وظیفهٔ شماست که به ایجاد آن‌ها بپردازید" (همان: ۵۵). هر چند در این گفتهٔ افلاطون مناقشاتی صورت می‌پذیرد. از سویی جنبهٔ اسطوره‌ای به خود گرفته و از سویی دیگر همهٔ خدایان ازلی و ابدی هستند و چنین گفته‌ای از او جای تردید دارد. از دیگر صفات دمیورژ، پاک بودن از حسد و بخل، ظلم و بی‌عدالتی سخن رفته است که این بخش مورد کنکاش نیست. از صفات بارز دیمورگ می‌توان کمال زیبایی او را مد نظر قرار داد. افلاطون زیبایی موجود در عالم مخلوقات را مبرهن بر زیبایی استاد سازنده می‌دانسته است. "دمیورژ اثری به وجود می‌آورد که طبیعتش اثری به وجود آورد که در حد اعلای خوبی و زیبایی باشد" (افلاطون، ۳۵،۱۳۹۹).

افلاطون در جایی از رسالهٔ تیمائوس به خلقت زمان اشاره می‌نماید و آن را بر اساس پیوستگی اعداد، به وحدتی از کثرت نمایان می‌کند. آنچه هنوز هم از زمان تداعی‌گر است، پیوستگی اعداد است. شاید این زمان موضوعی سوبژکتیویستی باشد و قراردادی میان ما، لیک بدون این امر سوبژکتیوستی زندگی در جریان نخواهد بود. "بدین جهت استاد به اندیشه افتاد که تصویر متحرک از ابدیت پدید آورد و بدین منظور و در عالی شکل در حال وحدت و سکون باشد، تصویر متداومی ساخت که بر طبق کثرت عدد پیوسته در حرکت است، و این همان است که زمان می‌نامند" (افلاطون، ۴۴،۱۳۹۹). نقش زمان در بعضی از آثار هنری حائز اهمیت است. همانند نمایش یا سینما و حتی موسیقی. از اندیشه‌های افلاطون می‌توان به این نتیجه رسید که وجود زیبایی در این جهان مبین آن است که دمیورژ در کنار نظم بخشیدن به پدیده‌ها، زیباترین الگوها و صور را در نظر گرفته است و از سویی این الگوها و صور از اندیشهٔ خود اوست و می‌توان اذعان داشت او کمال زیبایی است و چون از صفات حسد و بخل مبرا است، غایت زیبایی را پدید آورده است. پس از دیدگاه افلاطون این عالم بر اساس نظم و حکمت و زیبایی است که داری هدفی غایی است که دمیورژ آن را شکل داده است. از طرفی، فعل زیبایی فقط از فاعل زیبا صدور می‌گردد. باید دانست میان خدای معبود یا خدایان یونانی و دمیورژ تفاوت‌هایی برقرار است و او را نمی‌توان خدا دانست. از دیدگاه افلاطون، دمیورژ در هستی مقدم‌تر از خدایان است و به نوعی او خدایان را پدید آورده است. "استاد سازندهٔ جهان بر آن شد که خدایی اعلا در درجه کمال و از هر حیث بسنده برای خویش به وجود آورد" (افلاطون، ۱۱۱،۱۳۹۹). البته افلاطون با

تساهل و تسامح چنین دیدگاهی را برای او قائل می‌گردد تا با خدایان یونانی تناقضی ایجاد نگردد. "دربارهٔ خدایان یونان که نسب‌نامه‌های آنان را شاعران ذکر کرده‌اند، شناختن و اعلام کردن چگونگی آن‌ها فوق توانایی ما است. در این مورد از عرف متداول پیروی کنیم ولو اینکه می‌دانیم سخنان ایشان در این‌باره نه دلایل قطعی دربردارد و نه با شاهد و قرینه‌ای همراه است؛ اما چاره‌ای جز قبول آن‌ها نداریم" (کاپلستون، ۲۸۸،۱۳۹۷). شاید این از خردورزی افلاطون باشد؛ زیرا نمی‌خواهد به زیر یوغ سرنوشت سقراط گرفتار گردد. هدف دمیورژ از آفرینش هستی، به تصویر کشیدن نظم از بی‌نظمی است و او جهان را یگانه آفرید. او تنها یک جهان را آفریده است و آن شبیه خود اوست. "نه دو جهان آفرید و نه جهان‌های بی‌شمار؛ بلکه یگانه‌ای است که آفریده شده و پدیدار گردیده است. اکنون چنین است و در آینده نیز چنین خواهد بود" (افلاطون، ۱۳۹۹، ۴۶). چنین دیدگاهی شاکلهٔ خدایان را سست می‌نماید؛ لیک افلاطون معنایی به دمیورژ بخشیده است که او را از هر سرزنشی مبرا می‌دارد. معنا و مفهوم خدا در اندیشه‌های افلاطون در هاله‌ای از اسرار پوشیده است. او وجود خدا را به عنوان پادشاه و فرمانروای جهان می‌داند. "پیدا کردن موجد و خالق این جهان دشوار است و اگر هم پیدا شود، امکان ندارد او را چنان وصف کنیم که برای همه قابل فهم باشد" (افلاطون، ۱۳۹۹، ۱۲۰). او به صورتی رمزگونه و شهودی سخن از خدا می‌گوید و اذعان می‌نماید حقیقت آن دست نیافتنی است. افلاطون خدا را نه به گونهٔ اسطوره‌ای؛ بلکه با گذر از خرد و شهود بیان می‌نماید و جهان‌بینی متفاوتی را شکل می‌دهد. این تأثیرات تا به امروز ادامه داشته است و در عرفان هم می‌توان آن را رصد نمود. او در رسالهٔ قوانین نخستین منشأ حرکت و دگرگونی را در ذات حرکت می‌داند. پس علت همهٔ حرکات، حرکتی است که منشأ آن خود آن است و این "خود" روح دارد. به نوعی می‌توان گفت روح منشأ و علت همهٔ چیزها است و چون جهان از روی نظم و معنای دمیورژ است، روح نیک است که دارای فضیلت‌های خیر باشد و چنین روحی همان خدا است.

جهان‌شناختی اتمیست‌ها برخلاف افلاطون استوار است. "هیچ‌یک از خدایان و یا هیچ روح جهانی، اتم‌ها را مرتب نکرده و یا برای نخستین بار آن‌ها را به حرکت درنیاورده است، هیچ ادعایی مبتنی بر حکمت علل غایی وجود ندارد که اتم‌ها باید بر اساس آنچه بهترین است، تنظیم شوند؛ بلکه تودهٔ اتم‌ها بر اساس جبر و ضرورتی ترکیب و تجزیه می‌شود که به نظر شبیه به تصادف است" (هایلند: ۳۵۷،۱۳۸۴). لیک افلاطون علیت غایی را مورد توجه قرار می‌دهد و برای تبیین جهان و پدیده‌ها الزامی می‌داند. در رسالهٔ تیمائوس علیت و ضرورت در فرایند خلق عالم محسوسات نقش بسزایی دارند. هر شونده‌ای باید به نیرویی علت شود؛ زیرا چیزی بی‌علت نیست و به وجود نمی‌آید. از جهتی هر پدیده‌ای به علتی نیاز دارد. افلاطون بیشتر درصدد یافتن علیت غایی است نه آنچه اتمیست‌ها به دنبال آن بوده‌اند. به گونه‌ای دمیورژ می‌تواند همان علیت باشد و افلاطون آن را امری بدیهی و بی‌نیاز از استدلال می‌داند. دمیورژ به نوعی به تنهایی می‌تواند همهٔ چیزهایی را که ساختن آن، کار صنعتگران مختلف است، پدید آورد. این صنعتگر نه تنها قادر به ساختن مصنوعات است؛ بلکه سازندهٔ تمام زمین، آسمان‌ها و خدایان است. از دیدگاه کاپلستون، خدای سازنده نمایندهٔ عقل الهی است. او ماده را که از قبل موجود بوده در اختیار می‌گیرد و به زیباترین حالت آن را شکل می‌دهد. پس چنین نیست که آن را از هیچ به وجود بیاورد. "پیدایش این جهان مخلوطی از ترکیب ضرورت و عقل است" (افلاطون، ۸۵، ۱۳۹۹). پس بر اساس اندیشه‌های افلاطون و دیدگاه کاپلستون، عقل برانگیزندهٔ ضرورت است. با این تفاسیر، علت وجود و ماهیت ایده‌ها در دستان دمیورژ است که اصل خیر است و اصل خیر همان زیبایی است. و زیبایی را می‌توان در هنر کنکاش نمود و در این کنکاش می‌توان به سینما و ماهیت آن حلول نمود که به آن خواهیم پرداخت. پر پیداست بر اساس اندیشه‌های افلاطون در ارتباط با دمیورژ، می‌توان او را صنعتگر دانست و به کارگردان سینما تشبیه نمود. کارگردان بر اساس اندیشه‌های خویش که همان الگوها است، اثری را خلق می‌نماید؛ یعنی بر اساس ذهنیت‌ها و ادراکات خویش که می‌تواند همان ماده خام سینما باشد، نظمی را شکل دهد که تبدیل به اثر او می‌گردد. الگوها همان ایده‌ها یا صور هستند که از پیش هم وجود داشته‌اند و کارگردان همانند دمیروگ آن‌ها را نظم و سامان می‌دهد. کارگردان همانند دمیورژ نیازمند الگوها و مادهٔ خام است. الگوها را از ایده و ذهن خویش یا خیال به دست می‌آورد و ماده خام را از عالم جهان گرته‌برداری می‌نماید. می‌توان اذعان نمود جهان یا عالم محسوسات ماده‌ای نامحدود است که نیاز به حدی دارد که آن را دارای تناسب و اندازه کند. حال به دست دمیورژ باشد یا در عالم سینما به دست کارگردان در قاب جادویی. استاد سازنده یا پدر، ماده اولیه که عاری از روح خرد است، حرکت و روح می‌بخشد. دمیورژ متحرک بی‌حرکت روح عالم است که جهان و موجودات درون آن بر اساس الگوها شکل می‌گیرد. این متحرک بی‌حرکت همان ماده خام سینما است که با ثبت تصاویر ثابت و بعد توالی آن‌ها در کنار هم متحرک می‌گردد و بر روی پرده سینما یا هر خروجی دیگری جان می‌گیرد. به نوعی دمیورژ یا در تمثیل کارگردان به وسیلهٔ لوگوس، نانظمی را نظم می‌دهند یا بی‌حرکتی را حرکت. کارگردان در عالم سینما با ماده خام سینما ماهیتی را پدید می‌آورد که دمیورژ بر اساس الگوها جهان را برپا نموده است. پر پیداست سینما بودن حرکت عدم است و معنایی ندارد. سینما همان تصویر متحرک بی‌حرکت است. از صفات بارز دمیورژ حکیم بودن اوست و کارگردان در سینما نقش همان حکیم را داراست و خرد و اندیشه کارگردان سبب به وجود آمدن اثر او می‌گردد که در عین کمال زیبایی ساخته می‌گردد. حتی اگر کارگردان از مبحث زیبایی‌شناسی بخواهد زشتی را نمایان کند، آن را به زیباترین شکل و غایت نمایش می‌دهد. از دیدگاه افلاطون، عالم ایده دارای خصوصیاتی همانند قائم به ذات بودن و مجرد از ماده بودن است. آن‌ها به دور از ابژه‌ها در عالم محسوسات وجود دارند و حقیقت آن ابژه در عالم ایده است. در ماهیت سینما که بر اساس ادراکات قابل درک است، کارگردان برای معرفت حقیقی که به مثابه عالم ایده است، به ناچار باید از خود عالم محسوس تصویر بردارد و معنا و مفهوم خویش را از ابژه بر مخاطب بیان نماید؛ همانند دمیورژ که بر اساس عالم ایده در عالم محسوسات ابژه را شکل منظم می‌دهد. از سویی، دمیورژ از الگو و سرمشقی استفاده می‌نماید؛ چون خویش خالق جهان نبوده است و بر اساس الگوهای از پیش تعیین شده، جهان را به نظم می‌کشد. این الگوها از عالم ایده در

اختیار او است. ماهیت سینما هم بر اساس الگوهایی شکل و قوام می‌یابد که در ذهن نویسنده یا کارگردان نقش بسته است و با توالی داستان یا ضد داستان بازگو می‌گردد. این الگوها در سینما بوده‌اند یا به نوعی ما در زندگی خود با آن مواجه هستیم؛ لیک خرد سینما آن را شکل و نظم می‌بخشد و به ورطهٔ ظهور می‌نشاند. از سویی، همان‌گونه که اشاره گردید، زمان با دمیورژ شکل گرفته است. ماهیت سینما بدون زمان بی‌معنا و عکس است. این زمان خلق شده در سینما می‌تواند ورای زمان عالم محسوس باشد. گاهی صد سال را در نود دقیقه بازنمایی می‌کنند یا در گذشته و آینده قدم می‌گذارد. در رسالهٔ تیمائوس، سخن از صیرورت و شدن می‌شود. "طبیعت آن پذیرندهٔ ناب و مانند جسم نرمی است که آمادگی دارد هر نقشی را بپذیرد" (افلاطون، ۱۳۹۹، ۵۰).

ماهیت سینما هم این‌گونه است. کارگردان یا سازنده هر آنچه را بخواهد، شکل می‌دهد و باورپذیر می‌نماید. حال می‌توان تنهایی انسان را در سفینه‌ای مشاهده نمود. در اعماق کهکشان یا در شهری مدرن. سفینه و کهکشانی که در عالم خارج وجودیت ندارد و در سینما شکل گرفته است یا شهر مدرنی که وجود خارجی ندارد و از طریق الگوی ذهن سازنده و به وسیلهٔ صنعت سینما ماهیت پیدا می‌کند و باورپذیر مخاطب می‌گردد.

سینما و ماده خام

ماهیت سینما، ماده خام آن است که بر اساس شکل گرفتن اثری ثبت می‌گردد که همانند دمیورژ یا استاد سازنده عمل می‌کند. بر اساس الگوها و ماده، جهانی را شکل می‌دهد که می‌توان در آن بدون حضور، ظهور پیدا نمود و آن را ادراک نمود. از آغاز پیدایش سینما، اندیشمندان درصدد تعریف این هنر بوده‌اند که دو جریان زیبایی‌شناسی و ماهیت شناختی سینما پدید آمد. شکل‌گرایی و واقع‌گرایی. تمثیل غار افلاطون و ماهیت سینما توازی را ایجاد می‌کند که به کرات از آن سخن گفته شده است. هردوی این مباحث با نور سروکار دارند. در غار افلاطون نوری از پشت مخاطبان ساطع می‌گردد که باعث می‌شود آن‌ها سایه‌هایی را نظاره کنند که آن را واقعیت امر بدانند. در سینما هم نور باعث پدید آمدن سایه‌هایی "تصاویر" می‌گردد که همانند واقعیت است. در دوران کلاسیک سینما، رفته‌رفته اندیشمندانی به ماهیت و هستی‌شناسی آن پرداختند. همان‌گونه که اشاره گردید، شکل‌گرایی و واقع‌گرایی دو مبحث در ماهیت سینما است. شکل‌گراها سینما را از نمود سوبژکتیویستی مورد بررسی قرار می‌دادند. آنچه رخ می‌دهد، بر اساس برداشت عالم خارج از قوه فاهمه و خیال است و بازتاب آن در طریق سینما ماهیت آن را شکل می‌دهد.

۱. شکل‌گرایان

شکل‌گرایان در تلاش بودند تا به سینما یک مقام والا و غایی دهند. آن‌ها سینما را برابر با مابقی هنرها می‌دانستند؛ زیرا آشفتگی و بی‌نظمی عالم خارج را به نظم و ساختاری مستقل تبدیل می‌نماید. "دلوک تلاش داشت تصور خود را از این هنر جدید در واژه عرفانی – فتوژنی خلاصه کند. فتوژنی کیفیتی ویژه سینماست که به تنهایی جهان و بشریت را در حرکتی ساده دگرگون می‌کند" (آندرهک، ۳۳،۱۳۸۷).

نظریه‌های شکل‌گرایی تحت تأثیر نظریات معرفت‌شناسی کانت نمود پیدا کرد. مبنای اصلی شناخت در ذهن است که به صورت ما تقدم یا پیشینی در ذهن وجود دارد. تطبیق این شاکله با تجربیات حسی تقریر و تحقق معرفت‌شناسی است. حال نظریه‌پردازان شکل‌گرا با این رویکرد سینما و ماهیت آن را کنکاش نمودند. کارکرد ذهن در سینما جایگاه ویژه‌ای دارد و فنون سینما همانند تدوین در این امر نقش بسزایی دارد و الگویی فارغ از عالم خارج پدید می‌آورد. از مهم‌ترین نظریه‌پردازان شکل‌گرا می‌توان به مانستربرگ، آرنهایم، ایزنشتاین و بلابلاژ نام برد. آن‌ها به دنبال آن بودند تا فعالیت‌های ذهن، تخیل و جایگاه زمان و مکان در سینما را واکاوی نمایند که متفاوت با عالم خارج و بازنمایی است. هوگو مانستربرگ، اولین شخصی بود که سینما را از مابقی هنرها متمایز نمود. او کتاب فتو پلی؛ بررسی روانشناسانه را در سال ۱۳۱۶ نوشت، سابقه‌ای از زمینه‌ای که دربارهٔ آن می‌نوشت موجود نبود. شاید به این دلیل نظریهٔ وی نه تنها اولین؛ بلکه اصیل‌ترین و مستقیم‌ترین نظریهٔ سینمایی موجود باشد" (آندرو: ۳۷،۱۳۸۷). از دیدگاه او، عناصر سینما همانند تدوین، جلوه‌های ویژه، نمای بسته و حرکت دوربین باعث می‌گردد سینما از دیگر هنرها جدا شود. او از مقولات نو کانتی، روانکاوی ادراک سود جست و سینما را هنر عینی– ذهنی تلقی نمود. سینما تقلیدی از جهان پدیداری است و جهان بیرون را بر اساس زمان و مکان و علیت روایت می‌نماید که در ذهن ما نقش می‌بندد. حافظه و تخیل و عواطف مخاطب دچار آن می‌گردد. شالکهٔ مباحث او پیوند فرایند سینما و تجربیات ذهن مخاطب است. بر اساس اندیشه‌های او ذهن چهار مرحله را سپری می‌نماید. او ماده خام سینما را ذهن مخاطب می‌داند. دمیورژ الگوهایی را از عالم ایده با ماده شکل می‌دهد. ذهن مخاطب همانند الگوها است که توسط تصاویر شکل می‌یابد. همهٔ عناصر سینما ذهنی است و در اینجا حرکت در تصویر مطرح است که از طریق ادراکات در ذهن تحلیل می‌گردد و به وسیلهٔ تمهیدات سینمایی همانند نماهای تصویر، زاویه‌ها و تدوین به نظم کشیده می‌شود. و این ذهنیت سینمایی که به نظم کشیده شد، معنای شخصی می‌یابد؛ معنای شخصی یعنی سبک‌های سینمایی از طریق ذهن و تمهیدات سینمایی معنا می‌یابد و این معنا در داستان قوام می‌یابد و هدف همان داستان است. پساساختارگرایان بعدها آن را خوانش دوسویه نام نهادند. "ذهن در تجربهٔ شئ هنری، چیزی را می‌یابد که در کمال مطلق برای آن (ذهن) آفریده شده است. این شئ هنری، هم حقانیت سی هنری و هم ذهن

گیرنده را توجیه می‌کند و هردو را برای لحظه‌ای از تنش لحظه‌به‌لحظه میان بشر و جهان اطرافش خارج می‌کند" (آندور، ۵۱،۱۳۸۷). او اهمیت سینما را در انطباق شکل‌های بیرونی محدودیت (زمانی، مکانی، علت) با فرم‌های عالم درونی (عواطف، خاطره و حرکت داستان) می‌داند. واقعیت سینما از واقعیت عالم خارج منتزع است؛ یعنی واقعیت عالم خارج ضرورتا با واقعیت درونی غیرقابل انطباق است. در نتیجه، سینما از طریق ابزارهای نظم دادن در تلاش است با واقعیت عالم خارج شبیه نباشد. هرچند دارای مساواق است و این همان هنر سینما است. " مارک ویکلر اظهار می‌کند که اغلب گمان می‌کنند این قیاس نسبت پدیدار شناختی میان تصاویر سینمایی و تجربهٔ ادراکی مربوط می‌شود" (کلمن، ۲۷،۱۳۹۹). از دیدگاه او ماهیت سینما صرفا ذهنی است و روابط ظاهری دنیا را با روابط ذهنی تغییر می‌دهد. کارگردان ظواهر را از طبیعت وام می‌گیرد که می‌توان همان ماده بی‌شکل در دمیورژ دانست و آن را در زمینهٔ ذهن دوباره نظم می‌بخشد تا عواطف مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد. پر پیداست تظاهرات آشفتهٔ طبیعت در ذهن مخاطب دوباره نظم می‌گیرد. فحوای کلام آنکه تقلید عالم خارج مکانیکی است و هدف هنر دگرگون نمودن عالم خارج به قصد زیبا شدن است. برترین هنر دور شدن از واقعیت است. زیبایی‌شناسی مانستربرگ تحت تأثیر کانت است. رودلف آرنهایم نظریه‌های خویش را بر پایهٔ فلسفهٔ کانت و روانشناسی گشتالت پیاده‌سازی نمود. در این روانشناسی ذهن در تجربهٔ واقعیت نه تنها مفهوم آن که ویژگی ظاهری و مادی‌اش نیز اعطا می‌شود. از دیدگاه آن‌ها، فرایند هنری الگوی فعالیت ادراکی است. پس ادراکات بصری از دیدگاه آرنهایم در ماهیت سینما نقش بسزایی داشته و آنچه ذهن مخاطب از سینما دریافت می‌نماید را ماهیت سینما می‌داند. او معتقد بود سینما و زیبایی‌شناسی آن جدا از سایر هنرها است و همانند اندیشه‌های هوگو مانستربرگ مبحث زمان و مکان را امر ویژه‌ای در این هنر تلقی می‌نمود. به اعتقاد وی، ماده خام سینما عواملی هستند که از واقعیت عینی دورند و تقلید صرف از طبیعت نیست. عمق میدان، نماهای سینما، رنگ، عدم تداوم زمان و مکان از طریق تدوین ماده خام سینما را شکل می‌دهند. تماشای یک فیلم تجربه‌ای غیر واقعیت از عالم خارج است و ماهیت سینما تنشی میان ارائهٔ واقعیت و تحریف آن واقعیت است. عواملی که باعث این تحریف می‌گردد را می‌توان این‌گونه تحلیل نمود. پردهٔ سینما یا صفحه نمایشگر دو بعدی است؛ اما واقعیت سه بعدی را به تصویر می‌کشاند. در واقعیت اصل حاکم برقرار است؛ همانند نسبت‌ها و قوانین فیزیک و ریاضی؛ اما این نسبت‌ها و قوانین در سینما متفاوت است؛ برای مثال تصویر یک مورچه در نمایی نزدیک. از دیگر تحریف‌های واقعیت در سینما می‌توان به نورپردازی اشاره نمود که در عالم خارج نورپردازی وجود ندارد و ادراکات حسی در عالم خارج محسوس است؛ اما در سینما فقط حس بینایی و شنوایی عهده‌دار تمام ادراکات حسی است. گسست زمانی و مکانی در ماهیت سینما حکم‌فرماست؛ اما در واقعیت این‌گونه نیست. می‌توان گفت ماده خام سینما همانند ماده بی‌شکل و نظم دمیورژ بر اساس الگوها یا ضوابط سینمایی نظم می‌یابند و خلق می‌گردد.

ماده خام سینما نه در دنیای خارج؛ بلکه درون سینما نهفته است و امری سوبژکتیویستی است. سینما باید با امکانات خود همچون انتقالات بصری، ارائهٔ واقعیت را مخدوش کند. او همانند ژیگا ورتف معتقد بود چشم دوربین کامل‌تر از چشم انسان است؛ زیرا چشم انسان دارای انتقالات بصری سینمایی و تمهیدات آن نیست. ما به کمک تکنولوژی می‌توانیم یک واقعیت سینمایی که با دیدن به وسیلهٔ چشم فرق دارد را درک کنیم.

بر اساس اندیشه‌های او، هدف سینما تصور فعالیت خلاقانهٔ ذهن است. در ماهیت سینما نخست مشاهده وارد عمل می‌شود و ابژه‌هایی را به صورت رویداد نشان می‌دهد و این همان دگرگونی آغازین است. سپس در ذهن کارگردان یا هنرمند دگرگونگی ثانویه شکل می‌گیرد؛ یعنی عینیت وارد شده بر هنرمند بر اساس قوه فاهمه تغییر می‌نماید. اثر هنری منعکس‌کنندهٔ ذهن هنرمند و عالم خارج دگرگون شده است. رودلف آرنهایم غایت هنر را درک و بیان عالم خارج می‌داند. شاکله اندیشهٔ او بر اساس ارائهٔ واقعیت و تحریف آن در سینما است.

۲. واقع‌گرایان

نظریه‌پردازان واقع‌گرا ماهیت سینما را در تاریخ آن می‌دانند؛ یعنی عکاسی. آن‌ها هنر را حرکتی رو به پیشرفت می‌دانند و به دنبال خواستگاه سینما و تصاویر متحرک هستند آن‌ها سینما را عقبه نقاشی واقع‌گرا و عکاسی می‌دانند. ساختار و محتوای سینما به شکل آن ارجح است و سینما را تبلور ذهنی نمی‌دانستند. نظریه‌پردازان مطرح واقع‌گرایی کراکوئر و بازن هستند. آندره بازن که از نظریه‌پردازان کلاسیک سینما است. او تعاریف رودلف آرنهایم را نقد نمود. و تأکید او بر ایماژها بود و تدوین را ماهیت سینما می‌دانست که با دخل و تصرف آن می‌توان واقعیت را نوع دیگری بیان نمود و سینما را امری ذهنی صرف نمی‌دانست. او دوربین را که ثبت تصاویر را به عهده داشت، ماهیت حقیقی جهان می‌دانست و نگاهٔ واقع‌بینانه داشت. او از تعبیر "مومیایی کردن واقعیت" برای ماهیت سینما استفاده می‌کرد و پدیده‌ها را که در هر فریم وجودیت دارند را رها از زمان و مکان می‌دانست. "در واقع عکاسی و سینما، اثر مادی شئ

واقعی یا به تعبیر بازن، اثرانگشت آن را حفظ می‌کنند او به یک اصل نهایی می‌رسد که به عنوان مبنای نظریه‌اش عمل کرده است" (کلمن، ۹۵،۱۳۹۹).

ماده خام سینما واقعیت است. واقعیتی دیداری و فضایی. برخلاف اندیشمندان شکل‌گرا واقعیت ثبت شده در سینما را آن می‌پنداشت که هست. در اینجا موضوع واقعیت اهمیت ندارد؛ بلکه بیان است که فضای سینما را شکل می‌دهد. همانند دمیورژ که الگوها را در اختیار داشت. کارگردان الگوها را در عالم خارج به دست می‌آورد و بیان می‌نماید "آندره بازن حس می‌کرد که واقعیت خام، سرچشمهٔ اصلی جذابیت سینما است (آندرو، ۲۳۴،۱۳۸۷).

تکنولوژی در سینما در خدمت بیان واقعیت است. او زیبایی‌شناسی سینما را از ذات عکاسی می‌داند که عالم خارج را ثبت می‌نماید. او اعتقاد داشته عالم خارج بدون دخل تصرف کارگردان به مخاطب عرضه گردد؛ یعنی قوه فاهمه هنرمند نباید واقعیت را تحریف نماید او عکاسی را غایتی والاتر از نقاشی یا شعر می‌دانست؛ زیرا توسط ذهن هنرمند تحریف نمی‌گردد. "واقعیت خود به تنهایی دارای مفهوم است، حتی اگر این مفهوم با ابهام همراه باشد و شایسته است که در بسیاری از موارد به تنهایی ارائه شود. اولین اثر زیبایی شناسانهٔ تماشای فیلم نیروی خالص از تصاویری است که در آن اشیاء واقعی طرح خود را روی صفحهٔ حساس باقی گذاشته‌اند." (اندرو، ۲۵۹،۱۳۸۷).

در عکاسی چیزها همان‌گونه که هستند بازنمایی می‌شوند و سینما با ویژگی غیر شخصی بودن با فرایند حفظ و زنده نگه داشتن واقعیت همانند مومیایی قابل قیاس است. ماهیت سینما می‌خواهد عالم خارج را ثبت نماید و آن را برای مخاطب جایگزین همان عالم خارج نماید. در سینما تصویر خود موضوع است و از شرایط زمان و مکان عالم خارج جدا شده است؛ یعنی بازسازی عالم خارج از طریق تصویر، صدا، رنگ، نماهای سینمایی، عمق میدان و میزان سن. بر اساس اندیشه‌های او می‌توان اذعان داشت کارگردان همانند دمیورژ از الگوها و ماده خام بهترین شکل را خلق می‌کنند که زیبا است. در اینجا سخن از غایت سینما و شکوه آن توسط کارگردان خردمند است. زیگفرید کراکوئر از نظریه‌پردازان حاذق سینمای واقع‌گرا است. او ماده خام سینما را تمام واقعیتی می‌داند که قابل ثبت شدن است. این واقعیت همان بازنمایی از عالم خارج است. او سینما را وارث عکاسی می‌دانست. عکس بازنمایی واقعیت است. زیبایی‌شناسی او در سینما بر اساس بازنمایی است که شامل موضوع و پرداختن به موضوع است؛ یعنی ثبت واقعیت در سینما که موضوع است و پرداختن به آن موضوع. در اینجا محتوای موضوع از شکل آن ارجح‌تر است. محتوا از دیدگاه او یعنی واقعیت عالم خارج که می‌توان آن را پرداخت نمود. "سینما در نظریهٔ او آمیزه‌ای است از موضوع و پرداخت آن، از ماده خام و فنون سینما. این آمیزه در جهان زیبایی‌شناسی بی‌همتا است؛ چراکه به جای خلق کردن دنیای هنر جدید می‌خواهد به ماده اولیه‌اش بازگشت کند؛ زیرا به جای نمایش دنیای تجریدی و تخیلی به دنیای مادی می‌پردازد" (آندرو، ۱۸۶،۱۳۸۷).

ماهیت سینما، بر اساس واقعیت و حیطهٔ فنون سینمایی می‌تواند بررسی گردد. حیطه‌های فنون سینمایی بر اساس ویژگی‌های بنیادین و ویژگی‌های تکمیلی شکل می‌یابند. ویژگی‌های بنیادین بر خود موضوع احاطه دارد که همان واقعیت است. ویژگی‌های تکمیلی همان پرداختن به موضوع است؛ همانند نماهای سینما، رنگ، نور، حرکت دوربین، تدوین. او سینمای داستانی را آرمانی می‌داند که داستانی خودیافته و استناد بر واقعیت داشته باشد. از دیدگاه زیگفرید کراکوئر، سینما می‌تواند شکلی را خلق کند (همانند دمیورژ) و این شکل ترکیبی از عناصر بصری از عالم خارج است. او سینمای داستانی را ارجح می‌داند و سینمای تخیلی هم نوعی واقعیت برجسته است؛ زیرا همان‌گونه که اشاره گردید، بر اساس داستان خود یافته است. در اصل واقعیت بر اساس سوبژکتیویستی است و آنچه در ذهن شکل می‌یابد، بیان می‌گردد. دیگر اندیشمندان سینما را هم می‌توان مورد واکاوی قرار داد. نظریات سینمایی معاصر فرانسه نقطه اوجی در این جریان بوده است که پرداختن به آن در این پژوهش نمی‌گنجد. بر اساس اندیشه‌های فردینان دوسوسور، حوزهٔ نشانه‌شناسی را وارد مبحث ماهیت سینما می‌نمایند. قواعدی ثابت در فعالیت‌های ذهنی در مرتبه زبانی و سایر پدیده‌های فرهنگی، دال و مدلول در تحلیل استعاره و مجاز، رمزگان تفسیری؛ از مباحثی هستند که ماهیت سینما را شکل می‌دهند. در فلسفهٔ تحلیلی لوی اشتراوس، موضوع مؤلف و آفریننده را بیان می‌نماید که در سینما مورد توجه قرار می‌گیرد. در حوزهٔ سینما، فرانسیس تروفو نظریهٔ کارگردان به مثابهٔ مؤلف را پدید می‌آورد و با به کار گیری آن، جایگاه ادبیات را در سینما به چالش می‌کشد. با پدید آمدن نظریهٔ مرگ مؤلف توسط رولان بارت و فوکو، کارگردان به مثابهٔ مؤلف دچار واژگونی معنایی می‌گردد و پدیدهٔ نشانه‌شناختی جدیدی در سینما شکل می‌گیرد و نشانه‌ها و زبان جایگاهی در ماهیت سینما ایجاد می‌نماید. از دیگر اندیشمندان فلسفهٔ سینما، کریستیان متز است که سینما را نهادی می‌دانست که ریشه در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی همچنین زیرساخت اقتصادی آن مورد کنکاش قرار می‌گیرد. او این رویدادها را پیشا سینمایی نامید. از دیدگاه پساساختارگرایان، اثر هنری که در اینجا ماهیت سینما است، ابژه نیست و چیزی میان مخاطب و ابژه است. اثر هنری متن بازی گردید که این متن در متن‌های دیگر در تعامل است. به نوعی دال اعتبار خویش را از مدلول می‌گیرد. ژیل دلوز از فیلسوفانی است که در

زمینهٔ سینما تأثیری شگرف بر جای گذاشت. او اعتقاد داشت هنر نیز همانند فلسفه بازنمایی واقعیت نیست و هنرمند همانند فیلسوف به دنبال حقیقت است؛ پس هنرمند با اثر هنری خویش به دنبال واکاوی حقیقت است. او بر اساس اندیشه‌های فریدریش نیچه، اثر هنری را نیروی معطوف به تمنا و میل می‌داند. به نوعی اثر هنری نیروی‌های حیات‌بخش را به جریان می‌اندازد. ژیل دلوز نظریهٔ هانری برگسون که به آن شاره گردید را بر پایهٔ ادراکات و ماده در قالب حرکت بررسی نمود. او اعتقاد داشت نباید سینما را دنیای تصاویر منجد در نظر گرفت؛ بلکه همانند هستی در حرکت دائمی قرار دارد. در اینجا شناخت ماهیت سینما را می‌توان به صیرورت و شدن هراکلیتوس ارجاع داد.

نتیجه‌گیری

بر اساس اندیشه‌های افلاطون و تقریر آن در ارتباط با دمیورژ می‌توان ماهیت سینما را با آن تطبیق نمود. ماهیت سینما بر اساس نظام فکری کارگردان یا هنرمند همانند الگوهای عالم ایده افلاطون است که دمیورژ بر اساس آن جهان را نظم بخشید. از سویی کارگردان یا هنرمند ذهنیت خویش را از طریق عالم خارج یا تمهیدات سینمایی به ورطهٔ ظهور می‌نشاند و همانند دمیورژ ماده‌ای بی‌نظم را نظم می‌بخشد. این نظم در ماهیت سینما نهفته است. عواملی همانند تدوین، نماهای سینما، موسیقی، زمان و مکان و تکنولوژی. باید اذعان نمود در انیمیشن و سینمای فراواقعیت یا خیالی، کارگردان یا هنرمند باز نمود ذهن خویش را از طریق تمهیدات سینمایی عرضه می‌نماید که حکم همان ماده خام بی‌نظم را در دستان دمیورژ دارد که از طریق الگوها می‌آفریند. پر پیداست ماهیت سینما بر اساس شکل‌گرایی یا واقع‌گرا مبرا الگوهای ذهنی کارگردان و تمهیدات سینمایی که تمثیل عالم خارج است، نیست. هنرمند و کارگردان را می‌توان به مثابهٔ دمیورژ دانست که عالمی را خلق می‌نماید که مخاطب تجربه‌ای ورای تجربهٔ عالم خارج را تجربه می‌کند. می‌توان صنعت بازی سازی رایانه را هم در جرگهٔ هنر قلمداد نمود که از طریق ادراکات برای مخاطب خویش عالمی را خلق می‌نماید که ورای این عالم است. هر چند این صنعت هنوز به عنوان هنر تثبیت نشده است؛ لیک در آستانهٔ تحولی شگرف برای آغاز هنری نوین است. همانند سینما که در زمان پیدایش آن به عنوان هنر قلمداد نمی‌گردد؛ اما پس از اندک زمانی نزدیک‌ترین هنر به حقیقت و فلسفه تقریر یافت. فیلم سینمایی به مثابهٔ جهانی است که توسط عوامل آن خلق شده و کثرتی را به وحدت رسانده است. کلمات تشکیل دهندهٔ فیلمنامه، تصاویر خام، جلوه‌های ویژه صوتی و تصویری، موسیقی، گرافیک و نورپردازی می‌توانند مواد خامی باشند که توسط کارگردان نظم گرفته‌اند تا جهانی بی شکل را همانند دمیورژ شکل دهند. این وحدت همان معنا و مفهوم ماهیت سینما که دربردارنده‌ی عمیق‌ترین مفاهیم بشری یا جنبهٔ سرگرمی را برای مخاطب شکل می‌دهد.

منابع

افلاطون. (۱۳۹۹). *دورهٔ آثار افلاطون*؛ ترجمهٔ محمدحسین لطیفی، تهران: خوارزمی.

دادلی، آندرو. (۱۳۸۷). *تئوری‌های اساسی فیلم*؛ ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: رهروان پویش.

گاتری، دبلیو کی سی. (۱۳۸۹). *تاریخ فلسفهٔ یونان*؛ ترجمهٔ حسن فتحی، تهران: فکر روز.

کاپلستون، فریدریک. (۱۳۹۷). تاریخ فلسفه؛ ترجمهٔ جلال الدین مجتبوی، جلد ۱. تهران: سروش.

فلیسیتی، کلمن. (۱۳۹۹). فیلسوفان سینما؛ ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران: شوند.

هایلند، دریوا. (۱۳۸۴). بنیادهای فلسفه در اساطیر پیش از سقراط؛ ترجمهٔ رضوان صدقی‌نژاد، تهران: علم.

Adapting the nature of cinema and demiurge with emphasis on Plato's opinions

Abstract :
According to Plato's thoughts about the demiurge, the world is formed by him from the models of the world of ideas or the example and irregular forms of this world, and although he is not the eternal creator of the world, it is as if everyone was created from him, even the Greek gods. Irregular patterns and shapes have created a world that is good and graceful in every way of the Demiurge or Master Creator and is towards absolute good. Demiurge is a kind of craftsman. The artist was among the craftsmen during the Greek era. Therefore, today's artist is a craftsman in the sense of ancient Greece, and like the demiurge, he creates a world with patterns and shapes the disorder in which the audience is immersed. Cinema, especially the nature of cinema, is like the irregular patterns and shapes of the demiurge, which is created by the director or the creator. Demiurge's disorderly patterns and forms that he gives order can be adapted to the nature of cinema, which is formalistic and realistic. The explanation of the demiurge and the nature of cinema, which is its raw material here, seem to have had the same destiny. By recording images in this world or with technological arrangements, cinema creates a world in which the audience experiences an experience through their perceptions, understanding and imagination.
Keywords: Plato, Demiurge, cinema, formalism, realism.