نشر لِگا

| برگزیدهٔ هشتمین دورهٔ «کتاب سال سینمای ایران» در حوزهٔ تألیف

نشر لگا

فیلم به‌مثابهٔ فلسفه

صالح نجفی

فیلم به‌مثابهٔ فلسفه

صالح نجفی

ویراستار: رضا رحمتی‌راد

چاپ سوم (ویراست دوم)، پاییز ۱۴۰۲، ۵۵۰ نسخه

تهران، خیابان انقلاب، چهارراه کالج، ساختمان ۴۰۰، طبقهٔ دوم، واحد ۵، نشر لِگا

تلفن تماس: ۹۹ ٦٥ ٩٦ ٦٦ (۰۲۱)

«کلیهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.»

www.legapress.ir @lega.press

فهرست مطالب

مقدمه ۷

۱. سینما به‌مثابهٔ تمثیل غار افلاطون ۷

۲. کازابلانکا ۷

۳. پرسونا ۷

٤. همشهری کین ۷

٥. آنی هال ۷

٦. سال گذشته در مارین‌باد ۷

۷. حرکت اشتباه ۷

۸. ماگنولیا ۷

۹. راشومون ۷

۱۰. کپی برابر اصل ۷

کتابنامه ۷

نمایه ۷

مقدمه

در یکی از صحنه‌های کلیدی رمان جاودانگیِ میلان کوندرا، یکی از شخصیت‌های رمان به نام پرفسور آوناریوس از میلان کوندرا در مقام شخصیتِ راویِ رمان می‌پرسد، «راستی، این روزها چی می‌نویسی؟» کوندرا در پاسخ می‌گوید، «تعریف‌کردنش غیرممکن است». آوناریوس می‌گوید، «چه حیف». و راوی که از قضا نویسندهٔ رمانی است که ما مشغول خواندن آنیم جواب می‌دهد «اصلاً حیف نیست». به نظر راوی، این «حُسن» کتابی است که او دارد می‌نویسد و خواننده دارد می‌خواند و آوناریوس هستی خود را از آن یافته است. او مشغول نوشتن کتابی است که «بازگفتن» آن، «نقل‌کردن» آن، غیرممکن است. کوندرا در مقام علت می‌گوید، عصر حاضر به هرآنچه تا کنون نوشته شده چنگ می‌اندازد تا آن را به کالایی بصری تبدیل کند: فیلمی سینمایی، برنامه‌ای تلویزیونی، کارتون یا نقاشی متحرک. خوب، این چه عیبی دارد؟ راوی-کوندرا می‌گوید، آنچه در یک رمان اساسی است، یعنی آنچه با ذات رمان نسبت دارد، دقیقاً آن چیزی است که فقط در قالب رمان بتوان بیان کرد. بدین‌اعتبار، هر اقتباسی، یعنی هر تلاشی برای بیان آنچه در قالب رمان بیان شده است با مدیومی دیگر، حاوی هیچ‌چیز به‌جز چیزهای غیراساسی یا غیرذاتی رمان نمی‌تواند بود. راوی می‌گوید، «اگر این روزها آدمی همچنان آن‌قدر دیوانه باشد که رمان بنویسد و بخواهد رمانش را از دستبرد اقتباس‌کننده‌ها در امان دارد، باید به‌نحوی بنویسد که اقتباس از آن ممکن نباشد، به عبارت دیگر، به‌نحوی که بازگفتن آن ممکن نباشد». آری، این راهی است که کوندرا برای نجات رمان در عصر سیطرهٔ تصویرها(ی سینمایی) پیش می‌نهد. به گمان او، تقریباً تمام رمان‌هایی که تا کنون (یعنی ده سال پیش از پایان قرن بیستم) نوشته شده بیش از حد تابع قواعد وحدت عمل بوده‌اند، یعنی هستهٔ مرکزی اکثر رمان‌ها را زنجیرهٔ واحدی از اعمال و وقایع تشکیل داده است که رابطهٔ علت و معلولی با هم دارند. کوندرا تنش دراماتیک را آفت رمان می‌داند چراکه همه‌چیز را، حتی زیباترین صفحه‌ها، شگفت‌انگیزترین صحنه‌ها و نکته‌ها را تبدیل می‌کند به قدم‌هایی که به گره‌گشایی یا راه‌حل نهایی راه می‌برند، جایی که معنای همهٔ چیزهای قبلی در آن متمرکز می‌شود: «رمان در آتش تنش خود چون بسته‌ای کاه می‌سوزد».

نکتهٔ جالب توجه اینکه می‌توان این گفته (یا شاید «آسیب‌شناسی») را در مورد فیلم‌های سینمایی هم صادق دانست. سینما امروزه به همه‌چیز دستبرد می‌زند، به تمام عرصه‌ها سرمی‌کشد، بر همه‌چیز تأثیر می‌گذارد (و البته از همه‌چیز تأثیر می‌پذیرد)، «سینما همه‌چیز است». سینما وجه ادراک مسلط زمانهٔ ماست. افراد خاطره‌های شخصی خود، خصوصی‌ترین مایملک خود، را به‌میانجی سینما مرور می‌کنند؛ زندگی‌های خود را در قالب فیلم‌های خوب یا بد ساخته‌شده ارزیابی می‌کنند؛ «تنش دراماتیک» آفت واقعیِ زندگی در زمانه‌ای است که سینما به رمان و رمان به سینما دستبرد می‌زند. عموم کسانی که فیلم می‌بینند، به فیلم‌های سینمایی به‌چشم «داستان‌هایی مصور» می‌نگرند و عموم کسانی که رمان می‌خوانند، رمان‌ها را به منزلهٔ فیلمنامه‌هایی بالقوه از نظر می‌گذرانند.

مجموعهٔ «فیلم به‌مثابهٔ فلسفه» کوششی است (هرچند ناکام) برای تأمل در آنچه فیلم‌ها بیان می‌کنند و با ذات سینما نسبت دارد. و البته که می‌توان گفت تأمل در سینما، به تعبیری، تأمل در همه‌چیز است: تأمل در نحوهٔ ادراک دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و کمتر چیزی در آن یافت می‌شود که به‌نحوی با سینما مرتبط نباشد. هر رابطه‌ای که برقرار می‌کنیم مادهٔ بالقوه‌ای است برای فیلمنامه‌ای که شاید روزی به فیلمی بدل شود. هر تنشی که از سر می‌گذرانیم ممکن است وجهی دراماتیک داشته باشد. آیا می‌توان رمان‌ها را به‌گونه‌ای خواند و فیلم‌ها را به‌گونه‌ای دید که دیگر انواع تنش در آن‌ها برجسته شود؟ تنش‌هایی که به‌جهت سیطرهٔ تنش دراماتیک، یا به‌قولی رژیم بازنمایی‌گرا ـ ارسطویی، واپس‌زده می‌شوند. این در ضمن معیاری سلبی است برای سنجش ظرفیت فلسفی فیلم‌های سینمایی: اگر فیلم‌های سینمایی را منهای تنش دراماتیک آن‌ها بخوانیم، چه‌چیز برای‌شان می‌ماند؟ نقد کوندرا ناظر به‌نوعی نگاه غایت‌گرایانه به رمان است، نگاهی که تمام صفحه‌ها و صحنه‌های داستان را در پرتو نسبت‌شان با غایت درام، لحظهٔ حل‌شدن تنش، معنا می‌کند. راست این است که بسیاری از فیلم‌ها و شاید اکثر فیلم‌ها منهای تنش دراماتیک حرفی برای گفتن ندارند. شاید هم داشته باشند. شاید روزی باید تمام فیلم‌های «خوب» و «بد» تاریخ سینما را از منظر تنش‌های «غیر»دراماتیک‌شان بازدید/بازخواند. شاید آن هنگام بتوان به‌شیوه‌ای نو به فیلم‌ها و به جهانی که دیگر بدون فیلم‌ها قابل ادراک ـ تصور نیست نگریست، جهانی که به نظر می‌رسد دیری است می‌کوشد از سینما تقلید کند...

اساس این کتاب جلسه‌هایی است که در گالری ایگرگ تشکیل شد. زحمت ویراستن متن‌ها به دوش رفیق عزیزم رضا رحمتی‌راد بود. و زبان من قاصر از قدردانی.

صالح نجفی

سینما به‌مثابهٔ تمثیل غار افلاطون

| نظریهٔ ادراک جُرج بارکلی

در سال ۱۹۷۳ انیمیشنی کوتاه (حدوداً ۸ دقیقه‌ای) با روایت اورسن ولز و تصویرسازی دیک اودِن دربارهٔ «تمثیل غار افلاطون» ساخته شد. این انیمیشن فضای غاری را به‌تصویر می‌کشد که افلاطون در کتاب جمهوری وصف کرده است: بر اساس دیدگاه افلاطون ما در تجربه‌های روزمره خود، تنها با سایه‌هایی از جهان حقیقی مواجه‌ایم. ایدهٔ متن حاضر این است که سینما چیزی جز اجرای دوبارهٔ (reenactment) تمثیل غار افلاطون نیست و می‌توان گفت اولین متن فلسفی یا اولین نوشتهٔ یک فیلسوف بزرگ دربارهٔ سینما، متعلق به افلاطون و کتاب هفتم از رسالهٔ سیاسی جمهوری است. اما قبل از پرداختن به فلسفهٔ افلاطون، برگردیم به قرن هجدهم، عصری که هنوز مدیومی به نام سینما در آن وجود نداشت و بحث را از فیلسوفی آغاز کنیم که در تاریخ فلسفه به تجربه‌گرای رادیکال مشهور است. جرج بارکلی، یا آن‌گونه که گاهی در تاریخ فلسفه از او یاد می‌شود، اسقف بارکلی، نظریه‌ای دربارهٔ ادراک دارد که می‌توان آن را در مورد سینما هم پیاده کرد.

کل تاریخ سینما از زمان تأسیس آن در ۱۸۹۵ تا همین امروز که دربارهٔ فیلم‌ها حرف می‌زنیم و به آن‌ها فکر می‌کنیم، تاریخ فلسفه را به‌طور کامل در خود خلاصه کرده و تمام پرسش‌هایی که فیلسوف‌ها از زمان افلاطون تاکنون با آن‌ها درگیر بوده‌اند، در تاریخ سینما دوره شده است. به این معنا می‌توان اشاره به تاریخ فلسفه را به‌نوعی اشاره به تاریخ سینما دانست. اما دو نقطه‌ای که در این متن پررنگ

شده ـ«نظریهٔ ادراک جرج بارکلی» و «تمثیل غار افلاطون»ـ شاید دو نقطهٔ کانونی باشند که در مورد خودِ هستی سینما با ما حرف می‌زنند.

ما همواره در تجربهٔ تماشای فیلم از میان پنج حس، سه حس را در پرانتز می‌گذاریم و دو حسِ فعال داریم و فقط آنچه را می‌بینیم و صدایش را می‌شنویم ادراک می‌کنیم. اما چگونه می‌توان مطمئن بود ادراک ما دروغ نمی‌گوید و زادهٔ توهم، یا نتیجهٔ خطای باصره و مشکل شنوایی نیست. به گفتهٔ گروهی که در تاریخ فلسفه به تجربه‌گرایان مشهورند، برای آزمودن گزارش‌های شنوایی و بینایی باید به‌سراغ سایر حواس رفت. برای اطمینان‌یافتن از اینکه آنچه می‌بینیم فریب باصره نیست، می‌توان آن را لمس کرد و با این کار در تصدیقش، گواهی دیگر از حواس گرفت یا به همین قیاس می‌توان از حس بویایی و چشایی کمک گرفت.

در سینما، اما، با موجوداتی طرفیم که باید آن‌ها را منهای سه حس خود، و فقط از راه دیدن و شنیدن ادراک کرد و به این معنی نمی‌توان چندان از وجود آن‌ها اطمینان یافت. این موجودات صرفاً زادهٔ خیال نیستند، چراکه برای تجربه‌کردن و ادراک آن‌ها به یکسری دم‌ودستگاه (آپاراتوس) نیاز است که باید به‌کار افتند تا تصویر متحرکی روی پرده دیده شود. به‌محض این‌که این لوازم و تجهیزات خاموش شوند، آن موجودات از جلوی چشم محو می‌شوند و صدایشان قطع می‌شود. به این ترتیب، سینما تجربهٔ دیدن و شنیدن موجوداتی‌ست که همهٔ آن‌ها با خاموش‌شدن یک کلید یا از کار افتادن یک ماشین، یک‌باره محو می‌شوند. تا زمانی که این تجهیزات روشن‌اند، این سؤال مطرح است که آیا ادراک‌های حسیِ ما به‌وقتِ تماشای تصاویر، قوی‌تر، متمایزتر و منسجم‌تر از ادراک‌مان در جهان واقعی‌اند یا نه. این موجودات سینمایی به‌ناگزیر با موجودات غیرسینمایی در جهان واقعی مقایسه می‌شوند. در این‌جا آنچه قطعی‌ست تفاوتی است که ما به‌لحاظ پدیدارشناختی و در تجربهٔ ادراکی خود می‌گذاریم بین آنچه روی پرده نمایش داده می‌شود و آنچه در عالم واقع ادراک می‌شود.

در قرن هجدهم جرج بارکلی شعاری داشت که یکی از مشهورترین جمله‌های تاریخ فلسفه است. به گفتهٔ او «بودن یا وجودداشتن مساوی است با ادراک‌شدن (ادراک‌پذیری)». به نظر بارکلی اگر چیزی ادراک نشود انگار که نیست. به قیاس از فلسفهٔ او، باید پرسید اگر کسی برای تماشای فیلم در سالن سینما نباشد، آیا باز هم می‌شود از موجودات روی پرده حرف زد یا باید گفت آن‌ها وجود خارجی ندارند، زیرا کسی نیست که ادراک‌شان کند. بارکلی جواب جالبی دارد و می‌گوید اگر هیچ تماشاگری برای ادراک نباشد، حتماً تماشاگر اعظمی هست که فیلم‌ها را تماشا کند.

بارکلی سؤال خود را در قرن هجدهم، در متن تاریخ فلسفه این‌طور طرح کرد که اگر ما پشت کنیم

به جهان و چیزهایی که تا چند لحظه پیش مشغول تماشای آن‌ها بوده‌ایم، از کجا می‌توان یقین داشت آن‌ها همچنان، بی‌ادراک ما، وجود دارند. بارکلی مطمئن بود وقتی به جهان پشت می‌کنیم جهان باز وجود خارجی خواهد داشت، ولی آنچه او را به شک می‌انداخت نسبت بین ادراک ما از جهان و وجود آن بود. به گفتهٔ او آنچه می‌توان از جهان دانست و شناخت، همه برساختهٔ داده‌های جهان به ذهن ماست. به بیان دیگر، انسان موجودی‌ست با یکسری اندام‌های حسی که از طریق آن‌ها جهان در وجودش جاری می‌شود و بر اساس ثبت این داده‌ها چیزهایی می‌سازد.

وقتی به جهان پشت می‌کنیم و تمام روابط حسی خود را با آن قطع می‌کنیم، وقتی دریچه‌های ادراک‌مان را می‌بندیم و، به قول یکی از راویان شعر الیوت، تبدیل به موجودی می‌شویم که نه می‌بیند، نه می‌شنود و نه لمس می‌کند، آنگاه در جهانی به‌سر می‌بریم بدون داشتن هیچ داده‌ای از آن و اگر این جهان به وجود خود ادامه دهد، باید گزارشگر همیشه‌حاضری باشد که همواره در جای مناسب هست و اطمینان می‌دهد که جهان همچنان وجود دارد. به گفتهٔ بارکلی «بودن یعنی ادراک‌شدن» یا به بیان دقیق‌تر، قابل ادراک‌بودن و ادراک‌پذیری. و وقتی چیزی ادراک نکنیم، باید کسی باشد که ادراک کند و در همه‌حال داده‌هایی (data) را از هرآنچه واقعی تلقی می‌کنیم دریافت کند و تضمین دهد آن‌چیزها بدون ما هم به وجود خود ادامه می‌دهند.

بارکلی فیلسوفی تجربه‌گرا بود و از این رو، تنها منبع شناخت خود را از جهان، ادراک حسی می‌دانست. او می‌خواست وجود خدا را از طریق تجربه اثبات کند و بدین‌منظور می‌گفت برای مثال اگر در اتاقی که قبلاً در آن بوده‌ایم یک صندلی وجود داشته باشد، حالا که در اتاق نیستیم آن صندلی هنوز آن‌جاست، چراکه اگر هیچ‌کس هم در اتاق نباشد، خدا حتماً آن‌جا هست. خدا برای بارکلی تبدیل شد به ادراک‌کنندهٔ برتری که قرار بود در هرلحظه، در همه‌جا و از همهٔ زوایا همه‌چیز را ادراک کند و وجود این ادراک‌کننده ضروری بود تا جهانی قابل ادراک درکار باشد.

اگر به قیاس از استدلال بارکلی به سینما فکر کنیم انگار سینما همیشه به یک «روح ابدی» احتیاج دارد که تمام فیلم‌ها را تماشا کرده باشد. وقتی به سینما فکر می‌کنیم همیشه با این معضل مواجهیم که تصاویر سینمایی به چه معنا وجود دارند. پرسشی وجودشناختی که همواره باید به آن اندیشید و به‌دنبال پاسخش بود. در زبان‌های اروپایی برای اشاره به فیلم‌های سینمایی سه لغت داریم: یکی کلمهٔ «movie»، که به معنای تصویر متحرک است و توضیحی پدیدارشناختی از سینماست. کلمهٔ دیگر، «cinema»، که از ریشهٔ یونانی «kinetikus» می‌آید و به معنای حرکت‌کردن است و فکرکردن به سینما از آن جهت که حرکت را به‌طور کامل و وفادار به واقعیت ثبت می‌کند. و تعبیر سوم کلمهٔ «film»، به معنای نوار

بسیار باریک یا نوار سلولوئید، که تقریباً هیچ نسبتی با چیزی‌که بدان سینما گفته می‌شود ندارد.

جالب این است که اگر به وجود مادیِ دم‌ودستگاه (آپاراتوس) سینما فکر کنیم، چیزی غیر از همین نوارهای سلولوئید نیست که وقتی باز می‌شوند هیچ تصویر متحرکی در آن‌ها نیست. می‌توان گفت نسبت بین نوارهای سلولوئید و فیلم‌ها، همان نسبت بین دانه و درخت است: اگر دانه در خاک مناسب باشد و آب و نور کافی داشته باشد، از حالت بالقوه به حالت بالفعل می‌رسد و درخت می‌شود. در سینما هم برق و پروژکتور و سالن سینما و البته تماشاگران، قوه‌ای را که در نوار سلولوئید هست به فعل درمی‌آورند.

بارکلی به معنی دقیق کلمه یک فیلسوف مدرن است و دغدغهٔ همیشگی تاریخ فلسفه را از ابتدا، یعنی از زمان افلاطون تا قرن هجدهم دنبال می‌کند. سؤال اصلی این است که بین بود و نمود، بین واقعیت و آنچه در ظاهر پیداست چه رابطه‌ای وجود دارد. وقتی بارکلی در قرن هجدهم رساله‌های فلسفی خود را می‌نوشت، علم معاصر او فیزیک پیشرفتهٔ نیوتن بود که می‌توانست خیلی از وقایع و رویدادها را درست پیش‌بینی کند. برای همین به نظر می‌رسید گزارش علم از جهان، یک گزارش قابل‌اعتماد و دقیق است. سؤال بارکلی این بود که بنیادهای متافیزیکیِ فیزیک نیوتن تا چه اندازه قابل اعتمادند؟ به نظر او این بنیادها سست بودند و می‌لرزیدند. در فیزیک، مفاهیمی مثل جاذبه یا داستان‌هایی مثل مقادیر بی‌نهایت کوچک، از نظر بارکلی ابهام داشتند. کار فلسفه روشن‌کردن مفهوم‌هایی بود که علم معاصر فلسفه با آن‌ها کار می‌کرد و از نظر بارکلی وقتی از علم تجربی صحبت می‌کنیم، یعنی از آنچه در ادراک حسی ریشه دارد، مسائل اصلی که به ماهیت جهان برمی‌گردند، بی‌جواب می‌مانند و این سؤال‌ها به الهیات و حتی دین واگذار می‌شوند. این یعنی دست‌آخر، برای اطمینان از این‌که یک جهان واقعی بدون ادراک ما وجود دارد، به خدا احتیاج داریم.

| سینما به‌مثابهٔ تمثیل غار افلاطون

دعوای فلسفه و الهیات در قرن هجدهم همچنان باقی‌ست، اما اگر زمان را به عقب برگردانیم و به ۲۱ قرن قبل از بارکلی (۲۳ قرن قبل از سینما) برویم، به کسی می‌رسیم که همچنان بزرگ‌ترین و بانفوذترین فیلسوف در کل سنت و تاریخ تفکر جهان است، یعنی افلاطون که در آتن زندگی می‌کرد. مهم‌ترین کتاب او، جمهوری، دربارهٔ دولت مطلوب و نظام سیاسی آرمانی است. نظامی که انسان‌ها بتوانند در آن خوشبخت باشند و خوب زندگی کنند؛ آنچه بعدها اتوپیا نام گرفت، یعنی بهترین مکان برای زندگی انسانی. افلاطون در این کتاب از تکالیف و وظایف دولت آرمانی می‌نویسد و برای توضیح آن به مسائل مربوط به شناخت و وجود اشاره می‌کند. شهروندان آرمانشهر افلاطون باید مواظب کم‌مایگی ظواهر باشند، یعنی به جهانی که از طریق ادراک‌های حسی شناخته می‌شود اطمینان نکنند، چراکه این شناخت همیشه در معرض شک و توهم است. بدین‌منظور، از نظر افلاطون، فقط باید در نظام سیاسی‌یی پرورش یافت که سازمان‌یافته باشد تا آدم‌ها راه درست‌شناختن و نگاه‌کردن را یاد بگیرند، به عمق دست یابند و دیگر فریب ظواهر نخورند. در این نظام سیاسی کسانی که استعداد بیشتر و قریحهٔ بالاتری برای

تشخیص بود از نمود و تفکیک ظاهر از واقعیت دارند، مقامات اصلی حکومت را به دست می‌گیرند و جامعه و جوان‌ها را تربیت می‌کنند.

افلاطون رسالهٔ جمهوری را ۲۳ قرن قبل از اختراع سینما و ۲۰ قرن قبل از جاافتادن فیزیک نیوتنی می‌نویسد. به گفتهٔ او برای شناخت جهان دو راه وجود دارد: یکی حواس پنج‌گانه که همواره در معرض خطاست و دیگری ریاضیات، که قابل اعتماد است و سرمشق اصلی برای شناخت واقعیت. کسانی جهان را به‌درستی درک می‌کنند و به فریب حواس تن نمی‌دهند که ریاضی بلد باشند. جالب اینکه وقتی افلاطون در کلاس‌های درس خود می‌خواست از عدالت، یا مفاهیم و نظریه‌های سیاسی صحبت کند، ابتدا چند جلسه در مورد ریاضیات حرف می‌زد.

او در روند بحث‌های خود در رسالهٔ جمهوری، برای توضیح اینکه چگونه می‌توان به تفاوت بین ظاهر و واقعیت پی برد، و چطور می‌توان تصویری درست و قابل‌اعتماد و حقیقی از جهان پیدا کرد، یک وضعیت خیالی تصور می‌کند که در آن انسان‌ها به‌صورت سیستماتیک یا نظام‌مند فریب می‌خورند. این فریب باعث می‌شود آن‌ها مرزهای دیده‌ها و شنیده‌های خود را مساوی با مرزهای جهانی بگیرند که در آن زندگی می‌کنند. افلاطون در این بخش از رسالهٔ جمهوری سه حسِ لامسه، چشایی و بوییِ ما را تعطیل می‌کند و در آستانهٔ تعریف‌کردن تمثیل مشهور خود قرار می‌گیرد؛ «تمثیل غار»، قوی‌ترین استعارهٔ طراحی‌شده در کل تاریخ تفکر، برای توضیح مخمصهٔ معرفتی و وجودی که انسان در طول حیات خود با آن روبه‌رو بوده است.

افلاطون در روند بحث‌هایش در رسالهٔ جمهوری از خود می‌پرسد چگونه است که ما به تفاوت میان ظاهر و واقعیت پی می‌بریم و چگونه تصویری درست و راستین از جهانی که در آن ساکنیم به‌دست می‌آریم. برای برجسته‌نمودن مسائلی که پیش رو داریم افلاطون می‌کوشد وضعیت بشری را مجسم سازد که در معرضِ توهم یا فریب نظام‌مند قرار دارد، بشری که مرزهای آنچه می‌بیند و می‌شنود مرزهای جهانش را تشکیل می‌دهد. و در جریان این تکاپوست که «تمثیل غار» را می‌آفریند.