رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال چهارم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۳، صص ٦٣- ٨٤

چالش‌های فرارو در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های معصومین در فیلمنامه با الگوی ارسطویی

اصغر فهیمی‌فر*

چکیده

این مطالعه پیرامون این پرسش محوری انجام‌شده‌است که اگر قرار باشد فیلمنامه‌ای با محوریت «شخصیت‌های مقدس معصومین مانند پیامبر و امامان» نگارش شود، آن فیلمنامه باید از چه الگوی تکنیکی و فرمی تبعیت کند. الگوهای طراحی فیلمنامه‌های سینمای کلاسیک عموماً بر الگوی ارسطویی استوار است که با توجه به مبانی فلسفی و خاستگاه‌های فرهنگیِ چنین الگوهایی، نمی‌تواند قالب ایده‌آلی برای طرح شخصیت‌های قدسی مانند معصومین قرارگیرد، زیرا اولاً، شخصیت‌های معصوم را نمی‌توان نشان‌داد؛ دوم این‌که شخصیت آنان ایستا و پایدار است که در تعارض با شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌نویسی است که شخصیت‌ها عموماً ناپایدار و دایم در حال تحوّل‌اند.

با توجه به ابعاد عدیدهٔ ساختار در فیلمنامه (مانند پیرنگ، ماجرا، شخصیت‌پردازی، دیالوگ‌نویسی و...)، این مطالعه فقط بر بُعد «شخصیت‌پردازی» در فیلمنامه متمرکز شده که از طریق احصای مختصات تکنیکی و مقتضیات شخصیت‌پردازی در فیلمنامه، کارآمدی آن‌ها را در طرح شخصیت حضرات معصومین مورد ارزیابی قرارمی‌دهد. فرضیهٔ این مقاله این است که قابلیت‌های تکنیکی فیلمنامه‌ها با الگوهای ارسطویی، عموماً، مناسب طرح شخصیت‌های زمینی‌اند و باید در ویژگی‌های ساختاری این الگوها از جمله اصل «شخصیت‌پردازی» تصرف کرد و قابلیت‌های نوینی را در ساختار فیلمنامه تعریف کرد، والّا شخصیت آنان از مراتب قدسیت به مراتب زمینی فروکاهیده خواهدشد.

* عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس afahimifar@yahoo.co.uk
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۸/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۱/۱

کلیدواژه‌ها: الگوی ارسطویی فیلمنامه، شخصیت‌پردازی، شخصیت‌های قدسی، چالش‌های فرارو.

۱. مقدمه

طبق اعتقادات شیعه، پیامبر(ص) و امامانِ شیعه انسان‌های کامل‌اند که از خطا و گناه معصوم‌اند، ضمن آن‌که آخرین آن‌ها یعنیَ حضرت مهدی(ع)، امام دوازدهم، در قید حیات به‌سرمی‌برند (قزوینی، ۱۳۷۹؛ صدر، ۱۳٦۱). مبنای اعتقاد شیعه به مهدویت، آیات قرآنی و روایات معصومین (علیهم‌السلام) است (← قرآن؛ مجلسی، ۱۳٦۱: ۳۹۲). شناخت حضرت حجت و فلسفهٔ قیام او یک وظیفهٔ دینی شمرده‌می‌شود و به این دلیل است که ادبیات علمی نگارش‌شده در خصوص حضرت، از اکثر امامان شیعه بیشتر است (پورطباطبایی، ۱۳۷۰؛ مهدی‌پور، ۱۳۷۵). یکی از آرزوهای یک شیعه دیدار حضرت است. در دعای ندبه می‌خوانیم «برای من بسیار سخت است که مردم را ببینم، اما تو را که امام من هستی، نبینم و صدایت را نشنوم» (قمی، ۱۳۷٤: ۸۸۷). علاقه و اشتیاق شیعیان به ائمهٔ اطهار و نیاز به رؤیت تصویر آنان شاید روزی به انگیزه‌ای برای برخی از فیلم‌سازان بدل‌شود تا با استفاده از امکانات فیلم، به نحوی پاسخ‌گوی نیاز شیعیان به مشاهدهٔ تصویر مجازی ایشان باشد. تولید محصولات بصری مانند فیلم راجع به زندگی معصومین، بی‌شک از دشوارترین تولیدات هنری است، زیرا این اعتقاد وجود دارد که نمی‌توان چهرهٔ پیامبر و ائمهٔ طاهرین را نشان‌داد، در حالی که ماهیتِ تصویر و فیلم، مرئی‌کردن و رؤیت است. فیلم یک مدیوم بصری است که پیش و بیش از آن‌که بر گفت‌وگو (دیالوگ) ابتنا داشته‌باشد، بر تصویر متکی است. بنابراین، تولید فیلم در این باره ضمن دشواری‌های خاص خود، چه‌بسا بسیار مخاطره‌آمیز هم است و چه‌بسا به نقض غرض منجرشود. پس، لازم است پیش از اقدام به تولید فیلم، موضوع به لحاظ مبانی نظری مورد بررسی و تدقیق کافی واقع شده تا پشتوانهٔ عمل صحیح قرارگیرد.

فرایند تولید یک فیلم، فرایندی گسترده و پیچیده است که ده‌ها و چه‌بسا صدها نفر در آن، مشارکتِ تأثیرگذار دارند. این فرایند از تحقیق راجع به موضوع و نگارش فیلمنامه آغازمی‌شود و سپس به انتخاب لوکیشن، انتخاب بازیگر (casting)، طراحی لباس (costume designers)، طراحی گریم، طراحی صحنه (setting)، نورپردازی (lighting)، تصویربرداری، تدوین (editing)، صداگذاری (sound)، موسیقی (music)،

جلوه‌های ویژه (especial effects) رایانه‌ای و غیررایانه‌ای و... تداوم‌می‌یابد. در تولید یک فیلم، برای یک شخصیت قدسی غایب، تمرکز بر بخشی از این فرایند مانند نگارش فیلمنامه کفایت نمی‌کند، بلکه باید به تمامی این مراحل فکر کرد و نوع تأثیر زیبایی‌شناختی و هنری عوامل یادشده را به‌دقت محاسبه و تحت کنترل درآورد تا فیلمی موفق و شایسته برای شخصیت معصوم و قدسی ساخت، اما نباید فراموش کرد نگارش فیلمنامه از مهم‌ترین مراحل در فرایند فیلم‌سازی است، زیرا تفکر و مبانی اندیشهٔ فیلم، عموماً در فیلمنامه شکل می‌گیرد. نگارش فیلمنامه دربارهٔ یک شخصیت قدسی فقط به این معنی نیست که با به‌کارگیری ماهرترین و تکنیکی‌ترین افراد بتوانیم فیلمنامه‌ای در حد استانداردهای آثار معروف هالیوودی تولید کنیم، بلکه سخن این است که قالب فیلمنامه‌های معمول و قواعد هالیوودی، پاسخ‌گوی طرح محتواهای متافیزیکی و شخصیت‌های معصوم نیستند، حتی اگر به بهترین وجه به کار گرفته‌شوند (← Bazin, 1967: 71)[1]. مأموریت اصلی ساختار معمول و کلاسیک فیلمنامه‌های هالیوودی غالباً طرح موضوعات دنیوی بوده‌است. بنابراین، در طرح شخصیت‌های قدسی و معصوم باید به ابداعات تکنیکی و زیبایی‌شناختی نوین دست‌یازید و در ساختارها و قواعد معمول فیلمنامه‌نویسی تصرف کرد. زبان فیلمنامه‌های هالیوودی یا سه‌پرده‌ای ارسطویی، در طرح محتواهای زمینی فصیح‌تر است تا طرح مقولات ماورایی؛ لذا، ما به دگرگونی به نُرم‌ها و استانداردهای معمول در فیلمنامه نیاز داریم

فیلمنامه خود از اجزای متعددی مانند پیرنگ (Plot)، ماجرا (Action)، شخصیت (Character)، گفت‌وگو (Dialogue)، و... تشکیل‌شده که طرح همهٔ این اجزاء در این مطالعه امکان ندارد. لذا، در این مقاله، صرفاً، بر عنصر «شخصیت‌پردازی» (Characterization) به مثابهٔ یکی از مهم‌ترین اجزاء در ساختمان فیلمنامه و یکی از دشوارترین مراحل در نگارش آن تمرکز کرده‌ایم.

پرسش‌های اصلی این مطالعه عبارت‌اند از: ۱. اگر روزی قرار شود راجع به امامان معصوم فیلم‌هایی ساخته‌شود، فیلمنامهٔ آن آثار باید مبتنی بر چه ساختمان و قواعدی باشد؟ آیا می‌توان بر اساس قواعد و فرمول‌های معمول در فیلمنامه‌های کلاسیک و هالیوودی شخصیت معصومین را در فیلمنامه بازآفرینی کرد؟ آیا می‌توان چهرهٔ حضرت پیامبر و امامان را در فیلم بصری کرد؟ پاسخ بالطبع منفی است، اما این پرسش این‌گونه ادامه‌می‌یابد که آیا قواعد دیگری وجود دارد که بتوان به مدد آن‌ها بدون رؤیت مستقیم حضرات معصومین، حضور آنان را در تصویر ایجادکرد، به طوری که مخاطب حضور ایشان را در تصویر

تجربه کند؛ ۲. شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های کلاسیک به چه معنی است و مؤلفه‌های آن کدام است؟ آیا می‌توان با بهره‌گیری از قواعد معمول و مألوف شخصیت‌پردازی در فیلمنامه، شخصیت‌های قدسی غایب را دراماتیزه و نمایشی کرد؟ ۳. تنگناهای قواعد شخصیت‌پردازی در طرح‌های شخصیت‌های قدسی چیست و راه‌حل‌های احتمالی کدام است؟ پرسش‌های بسیاری در این خصوص وجود دارد که می‌تواند مبنای پژوهش‌های بنیادین و کاربردی قرارگیرد، اما این مطالعه، به دلیل حجم محدود آن فقط بر شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های داستانی متمرکز است تا به چالش‌هایی بپردازد که در به‌کارگیری قواعد مربوط به شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های کلاسیک در طرح شخصیت‌های غایب مطرح است.

آنچه ما تحت عنوان علم و هنر فیلمنامه‌نویسی در اختیار داریم و در دانشکده‌های سینمایی تدریس شده و در نگارش فیلمنامه مورد استفاده قرارمی‌گیرد، مجموعه‌ای از دستاوردهای تکنیکی است که رهاورد درام و داستان‌نویسی غربی است. بنا بر اطلاعات موجود، ارسطو نخستین‌بار این اصول را در کتابی تحت عنوان *فن شعر* (بوطیقا یا پوئتیک: poetics) جمع‌آوری، دسته‌بندی و تحلیل کرد و نظم و قواعدی را ایجادکرد که اکنون نیز مبنای غالب فیلمنامه‌های تولیدشده در هالیوود است (تی‌یرنو، ۱۳۹۰). کتاب‌های بسیاری به زبان‌های لاتین در این باب نگاشته شده که تعدادی از آن‌ها به فارسی برگردانده شده‌است، اما با مرور ادبیات یادشده، این نکته عاید می‌شود که الگوی اساسی در آن‌ها از الگوی مندرج در کتاب *بوطیقای* ارسطو تبعیت می‌کند. با توجه به این‌که قابلیت تکنیکی ساختمان فیلمنامه‌های کلاسیک و ارسطویی عموماً بر طرح موضوعات و شخصیت‌های زمینی استوار بوده‌است، به‌نظرمی‌رسد قابلیت‌های یادشده در طرح شخصیت‌های قدسی کفایت نداشته و باید ضمن تصرف در قواعد و نُرم‌های معمول، به ابداعات جدید فرمی دست‌یافت.[۲]

۲. الگوی ارسطویی درام

ارسطو احتمالاً نخستین متفکری است که کوشید در کتاب *فن شعر* خود به تولید یک نظام نظری درام دست‌یازد. طرح جزئیات نظریهٔ او امکان‌پذیر نیست، ضمن آن‌که در ادامهٔ مقاله به فراخور بحث، به برخی از این جزئیات اشاره می‌شود. به‌اختصار، می‌توان گفت که درام از نظر ارسطو برشی از زندگی است و به مجموعه‌ای از حوادثی گفته‌می‌شود که بر مبنای اصل

موجبیت یا وجود روابط علّی و معلولی دربارهٔ تعداد مشخصی از آدم‌ها بـه وجـود مـی‌آیـد. پیرنگ در درام ارسطویی بر سه پـرده اسـتوار اسـت کـه عبـارت اسـت از: مقدمـه، میانـه و گره‌گشایی. مجموعهٔ حوادث در نهایت در بیننده موجب نـوعی پـالایش روحـی یـا روانـی می‌شود که خود از آن به کاتارسیس نام برده‌است (تی‌یرنو،۱۳۹۰؛ فیلد، ۱۳۷۸؛ مکی، ۱۳۷٦).

۳. پیشینهٔ تحقیق

با مروری بر ادبیات علمی تولیدشده پیرامون این موضوع، این نتیجه حاصل شـد کـه هـیچ کتاب یا مقاله‌ای در زبان فارسی تا کنون در این باره (طرح شخصـیت‌هـای قدسـی شـیعه) منتشر نشده‌است و در کتب انگلیسی‌زبان نیـز مـوردی کـه نزدیـک بـه ایـن مقولـه باشـد، یافت‌نگردید. بنابراین، نخست، با مروری بر ویژگی‌هـای فیلمنامـه و شخصـیت‌پـردازی در فیلمنامه، به امکانات و مضـایق تکنیـک‌هـای شخصـیت‌پـردازی در نمایشـی‌کـردن چهـرهٔ شخصیت‌های قدسی غایب خـواهیم‌پرداخـت و راه‌هـای احتمـالی جهـت بـرون‌رفـت از تنگناهای تکنیکی را نیز بررسی خواهیم‌کرد. روش تحقیق این مطالعه توصـیفی ــ تحلیلـی است و با توجه به بینارشته‌ای‌بودن موضوع، تلاش شده به منابع درجه اول، هـم در حـوزهٔ مباحث اسلامی و هم در حیطهٔ مباحث تکنیکی و هنری، رجوع شود.

۴. شخصیت و موقعیت

داستان در فیلمنامه از دو بخش اصلی تشـکیل‌مـی‌شـود: اول شخصـیت؛ دوم محیطـی کـه شخصیت در آن قراردارد که «موقعیت» نامیده‌می‌شود. فیلمنامه‌ها را می‌توان از یک نظـر بـه دو بخش تقسیم کرد که عبارت است از:

الف: فیلمنامه‌های ماجرامحور یا موقعیت‌محور؛

ب: فیلمنامه‌های شخصیت‌محور.

در فیلمنامه‌های ماجرامحور، اساس بر ایجاد حوادث متعدد با ضرباهنگی تند اسـت که شخصیت تحت‌تأثیر ماجراهای عدیده و موقعیت‌هایی که در آن قرارگرفته، به کـنش و واکنش می‌پردازد. در این‌گونـه پیرنـگ‌هـا، کمتـر مجـال طـرح عمیـق شخصـیت یـا شخصیت‌ها فراهم‌می‌شود؛ اما، در فیلمنامه‌های شخصیت‌محور، این شخصیت است کـه تعیین‌کنندهٔ شرایط و موقعیت است و در حالی که در درام موقعیت یا درام ماجرامحور،

این موقعیت و ماجرا است که واکنش شخصیت‌ها را تحت‌تأثیر خود قرارمی‌دهد (امامی، ۱۳۷۳: ۱٦؛ ← وانوا، ۱۳۷۹).

۵. شخصیت چیست؟

شخصیت عبارت است از عامل یا عوامل انسانی و یا غیرانسانی در داستان که امکان ایجاد کنش را می‌یابند. بنابراین، این عنصر منشأ بروز حوادث در داستان شده و آن را به پیش می‌برد. در داستان‌ها عموماً انسان‌ها هستند که به عنوان شخصیت نقش ایفا می‌کنند، گرچه گاه عوامل غیرانسانی مانند حیوانات (مانند سگ در رمان *سپیددندان* نوشتهٔ جک لندن) و یا حتی اشیاء نیز به شخصیت تبدیل‌می‌شوند.

۶. شخصیت‌پردازی چیست؟

شخصیت‌پردازی به این معناست که فیلمنامه‌نویس با استفاده از جنبه‌های گوناگون شخصیت از قبیل ویژگی‌های جسمی، فردی و اجتماعی، فکری، عاطفی رفتار، گفتار و... که با کمیت و کیفیت خاصی برای هر شخصیت درنظرمی‌گیرد، به خلق و معرفی شخصیت‌های داستان و فیلمنامه اقدام می‌کند. شخصیت ساخته‌شده با توجه به ویژگی‌های خاص خود اقدام به کنش (عمل و عکس‌العمل) می‌کند و قصه را به جلو می‌برد.

۷. قواعد و الزامات شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی در فیلمنامه دارای شرایط و الزاماتی است که یک «پرسوناژ» یا شخصیت داستانی به فراخور اهمیت دراماتیک خود باید از تمام یا بخشی از آن قواعد تبعیت کند که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

الف) کنش‌زابودن شخصیت: مهرینگ می‌گوید کنش (عمل) شخصیت عبارت است از هرگونه فعالیت فرد اعم از رفتار یا گفتار که در پیشبرد وقایع داستان فیلم مؤثر است؛ به عبارت دیگر، احساسات و افکاری است که نمود خارجی پیدامی‌کند (مهرینگ، ۱۳۷٦: ۱۱۰). هیچ کنشی از شخصیت در خلأ به وجود نمی‌آید. در واقع، عمل (action) نخست در بطن برخورد با عوامل محیطی و انسانی، سبب شکل‌گیری کنش و واکنش می‌شود و ویژگی‌های شخصیت در راستای این برخوردها معرفی و شناخته می‌شود. در واقع، «شخصیت» واکنشی

است که بروز می‌یابد. به نظر پراپ، کنش یعنی عمل شخصیت (پراپ، ۱۳٦۸: ۵۳) و یا فیلد بر این باور است که کنش همان شخصیت است (فیلد، ۱۳۷۷: ۱۹). بیننده از طریق دیدن کنش فرد، به درونیات او پی‌می‌برد (مهرینگ، ۱۳۷٦: ۱۰۹–۱۱۰). فیلمنامه‌نویس از طریق قراردادن شخصیت‌های داستانی در موقعیت‌های تقابل‌آفرین و ایجاد کشمکش و تفوّق یکی بر دیگری، پیام خود را به بیننده القا می‌کند (مکی، ۱۳۷٦: ۸۲–۸۳).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، کنش یا عملِ شخصیت نخستین شرط خلق شخصیت است، زیرا اوست که قرار است داستان را با توجه به ویژگی‌های شخصیتی خود بسازد و جلو ببرد. در حالی که با توجه به این‌که اطلاعات گسترده و کافی که بر جزئیات و دقایق حیات امامان معصوم مبتنی باشد در دسترس نیست، فیلمنامه‌نویس در نخستین گام با مشکل مواجه می‌شود، زیرا نه اطلاعات کافی وجود دارد و نه می‌تواند بی‌حد و حصر تخیل کند. این مسئله سبب شده که شخصیت معصوم در تجارب انجام‌شده در سینما و تلویزیون، بیش از آن‌که فعال به‌نظرآیند، منفعل باشد. چگونگی رفع این مشکل در گرو جست‌وجوی روش‌ها و تکنیک‌های نوین است که تا کنون به اندازهٔ کافی ابداع نشده‌است. در بخش پیرنگ راجع به این موضوع بیشتر سخن خواهیم‌گفت.

۸. مرئی‌بودن شخصیت

ماهیت سینما تصویر است و فیلمنامه را تصویرنامه هم می‌گویند، زیرا آن‌چه در آن نوشته‌می‌شود، باید قابلیت مصوّرشدن داشته‌باشد. ارائهٔ موضوعات و شخصیت‌های دینی در قالب سینما، مستلزم تبدیل و برگردان آن‌ها به تصویر و صوت است. بنابراین، در فیلمنامه، معرفی شخصیت‌ها از طریق اعمال و گفتار آنان در قالب صدا و تصویر روایت می‌شود. فرض طرح یک شخصیت در یک فیلمنامه غالباً در مرئی‌بودن اوست. لذا، قابلیت طرح هر شخصیت در فیلم بسته به این است که بتوانیم آن شخصیت را به گونهٔ حسی، رؤیت و مشاهده کنیم. مکی می‌نویسد اولین آشنایی بیننده با شخصیت نمایشی، از طریق ویژگی‌های جسمی و ظاهری او میسّر می‌شود. از این رو، شناخت دقیق این ویژگی‌ها در شخصیت‌پردازی مؤثر است (همو، ۱۳۸۰: ۷۱–۷۲). به تعبیری، از نخستین مراحلِ شخصیت‌پردازی، رؤیت یا درک قابلیت‌های جسمانی شخصیت است و مادام که شخصیت مرئی نشود، ما نخستین گام در شناخت شخصیت را برنداشته‌ایم. در این بین، نمایش صورت به‌خصوص از نمای نزدیک مهم‌تر از سایر اعضای بدن است. برای حل این معضل

چه باید کرد؟ آیا باید تصویری از جسم و چهرهٔ معصومین در محدودهٔ کادر فیلم به نمایش درآورد و یا می‌توان با مروری بر تجارب انجام‌شده در حوزهٔ تاریخ فیلم، راه حلی تکنیکی یافت؟ آیا می‌توان شخصیتی را در فیلم طراحی کرد که به مشاهدهٔ بصری او نیاز نباشد؟

۹. آیا می‌توان چهرهٔ معصومین را در فیلم نشان‌داد؟

حرمت فقهی تصویرسازی معصومین حکمی است که جمهور علما به آن اذعان داشته‌اند. حتی، برخی از تجارب نشان‌داده که برخی از علما تصویرسازی از شخصیت‌های غیرمعصوم را مانند حضرت ابوالفضل(ع) نیز مجاز نمی‌شمارند.[۳] لذا، حرمت فقهی تصویرسازی از چهرهٔ معصوم مانع از نمایش آن‌هاست و این حکم فقهی در مورد حضرت حجت، به اعتبار احادیث خاصی که واصل شده، به طریق اولی مورد تأکید است. در *بحارالانوار* مجلسی می‌خوانیم در توقیعی که حضرت برای علی‌بن‌محمد سمری، آخرین نایب امام در دورهٔ غیبت صغری می‌فرستد، آمده‌است:

> ....من آشکار نمی‌شوم مگر بعد از اجازهٔ پروردگار عالم، ...عنقریب در میان شیعیان کسانی پیدامی‌شوند که ادعا می‌کنند مرا دیده‌اند. آگاه باش که هرکس پیش از خروج سفیانی و صحیه آسمانی ادعا کند که مرا دیده‌است، دروغگو است و افترا می‌بندد... (مجلسی، ۱۳۶۱: ۶۸۸).

گرچه این حدیث شریف نوعی تمهید هشیارانه از سوی امام است تا از ادعاهای واهی و دروغین منحرفان و مدعیان مبنی بر ارتباط با حضرت مهدی در دورهٔ غیبت کبری جلوگیری شود، به‌نظرمی‌رسد دایرهٔ شمولیتِ آن چهره‌پردازی از حضرت حجت را در تصویر و فیلم هم دربربگیرد. این‌که در فرهنگ تصویری شیعه، به‌ندرت، یک نقاشی یا اثری گرافیکی و یا موارد مشابهی از چهرهٔ حضرات معصومین به‌دست‌آمده و در مورد حضرت حجت یک مورد هم یافت نشده، نتیجهٔ عمق نفوذ و تأثیر این حکم فقهی در میان شیعیان و پایبندی هنرمندان به آن بوده‌است. با توجه به چالش‌های یادشده، آیا می‌توان با تدابیر تکنیکی و با نگاهی به تجارب سینمایی در جهان، برای برون‌رفت از این معضل راهی جست؟ به تعبیری، ما بتوانیم حضور معصوم را در فیلم حس کنیم بدون آنکه مجبور باشیم او را نشان‌بدهیم.

با توجه به این‌که اساساً محدودیت‌های فقهی و مسائلی از این دست در فرهنگ و سینمای غربی وجود ندارد و اگر هم وجود داشت، اساساً فیلم‌سازان هالیوودی و غیرهالیوودی غربی به رعایت شرع در مسیحیت پای‌بندی ندارند، لذا برای سینمای غرب

این‌گونه مسائل هرگز به صورت جدی مطرح نبوده‌است و بالمآل راه‌حل‌های تکنیکی و زیبایی‌شناختی نیز جهت حل آن اندیشیده و تجربه نشده‌است. البته، با مرور تاریخ سینمای غرب، می‌توان به نمونه‌های اندکی دست‌یافت که می‌تواند مبنای تجارب فیلم‌سازان شیعه در رفع این مشکل شود و سرنخ‌هایی به آنان بدهد تا راه خود را پیداکنند؛ توضیح آن‌که تجارب محدود انجام‌شده در این مورد در سینمای غرب، عموماً رابطه‌ای با انگیزه‌های مذهبی فیلم‌سازان نداشته‌است.

هیچکاک، فیلم‌ساز بزرگ هالیوود که در برخی از آثارش ابداعات تکنیکی قابل توجهی دیده‌می‌شود (← فراستی، ۱۳۹۰)، در دو اثر معروفش به نام *ربکا*[۴] (Rebecca, 1940) و *روانی* (Psycho, 1960) به تدابیری دست‌یازیده که برای مطالعهٔ ما قابل توجه می‌نماید. البته، هیچکاک هرگز یک فیلم‌ساز مذهبی نبوده و تنها انگیزه‌های هنری و فرمی، او را به سمت تجارب نوین تکنیکی هدایت کرده‌است. در فیلم *ربکا*، با قصهٔ زنی به همین نام روبه‌روایم که ناپدید شده‌است؛ هیچ‌کس نمی‌داند که او مرده و یا به قتل رسیده‌است. شوهر سابق او که مرد متموّلی است، زن دیگری می‌گیرد و این زن می‌کوشد تا پرده از این معما بردارد. گرچه زن دوم به شخصیت اصلی فیلم مبدل می‌شود، هرگز به قهرمان فیلم تبدیل‌نمی‌شود؛ قهرمان فیلم همان ربکاست که تقریباً هیچ تصویری از او در فیلم نیست. ربکا در سرتاسر فیلم حضور نامرئی دارد، چراکه آکسیون‌های قصه از او منشأ می‌گیرند و همه راجع به او گفت‌وگو می‌کنند و اساساً او محور وحدت‌بخش به حوادث داستان است، گرچه کسی او را نمی‌بیند. به عبارت دیگر، او حضور دارد، اما حضور او محسوس و مرئی نیست. تدبیرهای بصری هیچکاک از جمله استفادهٔ خلاقانه از اشیاء و آکسوار صحنه و نورپردازی (که بر نشانه‌هایی از ربکا استوار است) و مهم‌تر از همه نحوهٔ طراحی داستان به گونه‌ای است که حضور ربکا را احساس می‌کنیم، اما با چشم سر او را نمی‌یابیم. این تدابیر سبب می‌شود که ما حضور ربکا را هیچ‌گاه در فیلم فراموش نکنیم و او را حاضر ببینیم. الگوی روایت این داستان می‌تواند به عنوان یکی از نمونه‌های موفق، مبنای مطالعات ما در یافتن تمهیداتی در بیان و ارائهٔ موضوعات مجرد و غیرمادی باشد. می‌توان با این روش راجع به حضرات قدسی فیلم ساخت بدون آن‌که نیازمند به نشان‌دادن آن‌ها باشیم. فیلم دیگر هیچکاک *روانی* است که قهرمان فیلم (جانت‌لی) در سکانس‌های اول کشته می‌شود و قصه بدون قهرمان رها می‌شود. در نگاه اول، این فیلم محکوم به تمام‌شدن است، زیرا قهرمان آن مرده است، در حالی که تمهیدات هیچکاک در پیش‌بردن قصه توسط شخصیت‌های دیگر

من جمله خواهر و نامزد جانت‌لی، کارآگاه خصوصی و قاتل روانی امتداد می‌یابد بدون آن‌که به فیلم ضربه بخورد. بنابراین، این دو تجربه نشان‌می‌دهد که می‌توان راجع به شخصیت‌هایی فیلم ساخت که یا در فیلم حضور فیزیکی نداشته‌باشند و یا در صحنه‌های محدودی از فیلم حضور داشته‌باشند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود، این دو فیلم هیچ ارتباطی با موضوعات مذهبی ندارند، اما می‌تواند سرنخ‌هایی به دست ما بدهد تا بتوانیم در طراحی فیلمنامه‌های مختص معصومین از آن‌ها بهره بگیریم. البته، در سینمای جهان نمونه‌های دیگری مانند *شاهراه گمشده* (ساختهٔ دیوید لینچ، ۱۹۹۷) یا فیلم *مصائب ژاندارک* (ساختهٔ کارل تئودور درایر، ۱۹۲۸) و یا برخی از آثار برگمن، فیلم‌ساز سوئدی، و غیره را می‌توان سراغ گرفت که می‌تواند مبنای مطالعهٔ ما در این مورد باشد. مطالعات نشان‌می‌دهد که با به‌کارگیری الگوهای روایی مناسب و همچنین از طریق طراحی خاص پیرنگ در فیلمنامه و این‌که حوادث از «قهرمان نادیدنی» منشأ بگیرند و به عبارتی حوادث در ارتباط مستقیم با او باشند، بتوان نیاز به رؤیت چهره را در تصویر رفع کرد.

یکی دیگر از تمهیدات و ابداعات، استفاده از فضای خارج کادر است که فیلم‌سازان غربی عموماً در ژانرهای پلیسی و وحشت از آن استفاده می‌کنند تا بر تأثیر عنصر ایجادکنندهٔ ترس و وحشت بیفزایند. در این‌جا، معمولاً، طراحی عملکرد دوربین به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل در ایجاد میزانسن و کلاً طراحی میزانسن‌هایی که نقطهٔ تمرکز (centre of interest) آن نه در حیطه و چارچوب تصویر بلکه خارج از تصویر باشد، به گونه‌ای است که می‌توانند به چنین بیان‌هایی دست‌یابند. معروف‌ترین تجربهٔ انجام‌شده در سینمای دینی فیلم *الرساله* است. *محمدرسول‌الله* ساختهٔ مصطفی عقاد موفق‌ترین ابداع تکنیکی در حل مشکل یادشده در فیلم *الرساله* بر اساس طراحی خاص میزانسن شکل می‌گیرد که دوربین به جای حضرت رسول(ص) قرارگرفته‌است که اصطلاحاً به آن دوربین سوبژکتیو گفته‌می‌شود که منشأ این تکنیک را می‌توان در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در آثار مورنائو (Friedrich Wilhelm Murnau, 1888-1931) و حتی قبل‌تر یافت (← بوردول، ۱۳۹۰؛ بوردول و تامسون، ۱۳۹۱؛ نایت، ۱۳٤۱). گرچه در فیلم *الرساله* چهرهٔ آن حضرت رؤیت نمی‌شود، از خلال حرکت‌های دوربین و واکنش بازیگران، ترکیب‌بندی صحنه و اکسسوار (accessories) می‌توانیم حضور شخصیت‌های غایب قدسی را احساس کنیم، بدون آنکه چهرهٔ مبارک ایشان را رؤیت کنیم. قابلیت‌های بصری فضای خارج کادر در شکل‌دهی به میزانسن در فیلم‌های با شخصیت‌های قدسی خود نیازمند بحث و مقالات مستقلی است.

شاید، کم‌اشکال‌ترین صورت تجربه‌شده در طرح شخصیت معصوم، طراحی یک شخصیت غیرمعصوم و در عین حال واقعی است که بتواند در کنار شخص معصوم تا حدی نقش او را در پیشبرد داستان بر دوش کشد. بهترین تجربهٔ انجام‌شده نقش حمزه است که در کنار پیامبر اکرم(ص) مشکلات ناشی از حضور نامرئی پیامبر را حل می‌کرد. نمونهٔ دیگر، سریال *امام علی* است که مالک‌اشتر چنین نقشی را ایفا می‌کرد، اما تفاوت این دو تجربه از نظر ارزشی‌های دراماتیک بسیار زیاد است.

در فیلم *الرساله*، با وجود فقدان چهره و کلام پیامبر، داستان کاملاً بر مبنای شخص پیامبر طراحی شده‌بود و شخصیت‌های دیگر مانند حمزه با وجود مرئی‌بودن، هرگز به قهرمان تبدیل‌نشدند. ماجراها و حوادث در فیلم *الرساله* بر اساس محوریت حضرت رسول، دارای انسجام و وحدت بود و هیچ حادثهٔ بی‌ارتباط با شخصیت ایشان در کار دیده‌نمی‌شد. اما، در سریال *امام علی(ع)*، حوادث از شخص حضرت امیر منبعث نمی‌شد و حضرت در حجم عمده‌ای از فیلم، به یک عنصر کاملاً فرعی در داستان تبدیل‌شده‌بود، ضمن آن‌که حجم کثیری از حوادث و رویدادهای فیلم ارتباطی با شخص حضرت امیر نداشت.

۱۰. صوت

دومین ویژگی اصلی سینما صوت است که عمدتاً در شخصیت‌پردازی به صورت دیالوگ ایفای نقش می‌کند. صوت در سینما به سه صورت دیالوگ، افکت‌های صوتی (sound effects) و موسیقی ظهور می‌یابد. آیا می‌توان شخصیت‌های معصوم مانند پیامبر(ص) را در حالی که دیالوگ می‌کند، نشان‌داد؟ آیا می‌توان جملاتی را در دهان «شبیه» حضرت در فیلم قرارداد که هیچ سندیتی ندارد؟ بر اساس اعتقادات شیعه، قول امام حجت شرعی است. اقوالی که از حضرات معصومین (علیهم‌السلام) به دست ما رسیده‌است، اکنون به عنوان یک منبع ادراک احکام فقهی و راهنمای زندگی هر شیعه به عنوان سیره و گزاره‌های قطعی و یقینی تلقی می‌شود. ممکن است یک شیعهٔ صاحب‌نظر نسبت به سند و وثاقت یک حدیث معصوم به تردید بیفتد، اما اگر مطمئن شود که فلان حدیث متعلق به معصوم است، در صحت و یقین‌بودن حقیقت و محتوای حدیث به شک نمی‌افتد. بنابراین، در طراحی دیالوگ می‌توان به دو امکان فکر کرد: یا باید مجموعه دیالوگ‌های معصوم را موبه‌مو از جوامع روایی اقتباس کرد و یا دیالوگ‌های تخیلی طراحی کرد. راه نخست یعنی استخراج دیالوگ‌های مورد لزوم در فیلمنامه از جوامع روایی تقریباً غیرممکن است، زیرا نیاز فیلمنامه به حجم متنوّع و

گسترده‌ای از گفتار با جزئیات که بتواند شخصیت را در موقعیت‌های متنوّع داستان به تکلم وادارد، در جوامع روایی یافت نمی‌شود، ضمن آن‌که احادیث و روایات واصل‌شده عموماً کلی است و دارای جزئیات نیست. نگارش دیالوگ‌های تخیلی از قول معصوم نیز منطقاً نباید مجوز داشته‌باشد. گرچه فقها هنوز متعرض چنین مسئله‌ای نشده‌اند، به‌نظرمی‌رسد تا استخراج احکام فقهی نمی‌توان از این ظرفیت به طور کامل بهره برد، زیرا انتساب قول غیرمصرّح در جوامع روایی، در حکم افترا به معصوم تلقی‌می‌شود.

در کنار معضل فوق، اشکال دیگری که وجود دارد، این است که آیا شنیدن صدای معصوم مانند پیامبر در فیلم مانند تصویرسازی از چهرهٔ او دارای حرمت است یا خیر؟ در صورت بدون اشکال‌بودن پخش شبیه صدای معصوم، چه صدایی شایسته است تا به عنوان صدای معصوم پخش شود؟ در سریال *ولایت عشق* (ساختهٔ مهدی فخیم‌زاده، ۱۳۷۹) برای نخستین‌بار شبیه صدای یک معصوم (حضرت رضا ع) پخش گردید، اما دست‌اندرکاران کوشیدند با به‌کارگیری صدایی که تقریباً شنیده نشده‌بود و بکر بود و صدا بر بازیگر یا صداپیشه‌ای خاص دلالت نمی‌کرد و دادن پژواک به صدا، آن را از حالت معمولی و زمینی خارج کنند؛ گرچه بعدها صدای استفاده‌شده به جای صدای حضرت رضا در فیلم‌های عادیِ دیگر از زبان صاحب صدا که خود هنرپیشهٔ پرکاری شد بارها شنیده‌شد، سکوت فقها در برابر این پدیده نشان‌داد که ممکن است این معضل با انعطاف فقه و علما حل شود. تدبیری که تا کنون اندیشیده شده و در فیلم‌ها به کار رفته‌است، این است که اقوالی که قرار است از زبان معصوم خارج شود، از طریق دیالوگ اطرافیان او منتقل شود. شاید، نخستین بار، این یونانیان باستان بودند که در نمایش‌های خود، دیالوگ‌های خدایان خود را از طریق شخصیت‌های مرتبط با خدایان روی صحنه بیان می‌کردند. اما، این مشکل را هم نباید از یاد برد که شخصیت‌های زمینی اطراف شخصیت‌های معصوم در فیلم که بسیاری از آنان ساخته و پرداختهٔ ذهن فیلم‌سازند، تا چه حد سخنانی که از قول امام می‌گویند صحیح است. آیا نباید محتوای این سخنان با منطق شخص معصوم مطابقت داشته‌باشد؟ این انطباق بر عهدهٔ کیست؟

۱۱. تصرف در واقعیت‌های تاریخی زندگی معصوم

طراحی پیرنگ در فیلمنامه‌نویسی به معنای برگزیدن تعدادی از حوادث است که بتوان آن‌ها را بر اساس اصل موجبیت کنار هم قرارداد (فورستر) در حالی که در زندگی واقعی این‌گونه نیست. سیگر (Seger) می‌نویسد در اقتباس از زندگی یک شخصیت واقعی برای نوشتن

فیلمنامهٔ داستانی، موانع و مشکلاتی وجود دارد؛ به عنوان مثال، ماجراهای زندگی شخصیت واقعی دارای نظم نمایشی نیست، چرا که انسان بر اساس یک الگوی نمایشی زندگی نمی‌کند. گاهی هیچ نقطهٔ اوجی در زندگی یک شخصیت واقعی وجود ندارد. گاهی افرادی در زندگی فردی وارد می‌شوند و به‌سرعت خارج می‌گردند و دیگر هیچ‌وقت بازنمی‌گردند و گاهی افرادی در زندگی شخص حضور دارند که هیچ تأثیری در ماجراهای زندگی او ندارند (سیگر، ۱۳۸۰: ۷۲). در ضمن، تعداد ماجراهای زندگی شخصیت واقعی به قدری زیاد است که نمی‌توان وحدتی در آن‌ها ایجادکرد و یا گاه حادثه‌ای در زندگی شخصیت واقعی که بتواند نقطهٔ تمرکز داستان باشد، وجود ندارد یا بخش‌هایی از زندگی شخص تاریخی در ابهام است. به دلایل یادشده، در اقتباس از زندگی یک شخصیت واقعی برای فیلمنامه، غالباً باید در حوادث زندگی او تصرف کرد.

معمولاً، فیلمنامه‌نویسان هنگام نگارش فیلمنامه، از روی زندگی یک شخصِ تاریخیِ غیرقدسی با طرح ماجراهای غیرواقعی در کنار حوادث واقعی، به رفع مشکل می‌پردازند. گاه پیش‌می‌آید که فیلم‌نامه‌نویس مجبور می‌شود یک شخصیت ساختگی و غیرمستند را طراحی کند که با شخصیت واقعی رابطه‌ای قوی و مدام داشته‌باشد و همچون الگویی قابل رؤیت، خصوصیات شخصیت واقعی را بازتاب دهد، به نحوی که بیننده بتواند شخصیت واقعی را به صورت غیرمستقیم ساختگی، کشف و پیگیری کند (امامی، ۱۳۷۳: ۲۰۵). طراحی شخصیت یعنی تولید یک ساخت همگن از ویژگی‌های خلقی، رفتاری، فکری و حتی فیزیکی. اگر حوادث زندگی یک شخص واقعی اطلاعات لازم را برای طراحی شخصیت نمایشی در اختیار هنرمند قرارندهد، وظیفهٔ فیلمنامه‌نویس است که در واقعیتِ شخصیت و واقعیت‌های تاریخی مربوط به شخصیتِ واقعی تصرف کند. فیلد صراحتاً عنوان می‌دارد «اگر نیازهای نمایشی داستان ایجاب می‌کند، نباید به واقعیت‌های تاریخی وفادار ماند» (فیلد، ۱۳۷۷: ٤٦). در مقام طراحی شخصیت نمایشی برای معصوم، آیا می‌توان چنین راه‌حل‌هایی برای ترسیم زندگی پیامبر یا دیگر امامان پیشنهاد کرد؟ از آن‌جا که قول و فعل پیامبر و امام معصوم یک سند و از اصول چهارگانهٔ فقه شیعه به‌شمارمی‌رود، آیا می‌توان این مجوّز را صادر کرد هرجا که قافیهٔ داستان‌نویسی تنگ آید، فیلمنامه‌نویس گفتاری را در دهان امام بگذارد که سندیت ندارد و یا ماجراها یا افعالی را به امام نسبت دهد که در سیره‌ها و زندگی‌نامه‌ها عنوان نشده‌است؟ مطهری می‌نویسد امامان... معصوم از خطا و لغزش و گناه هستند که اگر جمله‌ای از او بشنوید نه احتمال خطا در آن می‌دهید و

نه انحراف عمدی که اسمش می‌شود عصمت (مطهری، ۱۳۷٦: ۷۳). بنابراین، فیلمنامه‌نویس نمی‌تواند برای جفت‌وجورکردن چارچوب داستانی خود اقوال و افعال غیرواقعی و غیرمستند دروغین را به شخصیت‌های معصوم نسبت دهد. در اینجا، می‌بایست از اصول فیلمنامه‌نویسی تخطّی کرد و روش‌های دیگری را برای نگارش آزمود؛ به عنوان مثال، می‌توان از ظرفیت شخصیت‌های واقعی و معمولی که مرتبط با معصوم بوده‌اند بهره برد و بخشی از بار نمایش را بر دوش آن‌ها گذارد و در پیشبرد داستان از موقعیت آن‌ها استفاده کرد. ارسطو بر آن است که رفتار و گفتاری را می‌توان به شخصیت دراماتیک نسبت داد به شرطی که ممکن‌الوقوع باشد و با شأن و ویژگی‌های شخصیتی فرد در تعارض نباشد (← ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۳). بر طبق این اصلِ دراماتیک ارسطویی آیا می‌توان قول و رفتاری را به معصوم نسبت داد که مغایر شأن آن‌ها نباشد؟ پاسخ به این پرسش در حیطهٔ تخصص فیلمنامه‌نویسی و یا صاحب‌نظر این حوزه نیست و باید فقها و متکلمین به آن پاسخ گویند.

۱۲. تحوّل شخصیت

از ویژگی‌های اصلی یک شخصیت نمایشی، آغاز از یک نقطهٔ معرفتی و روحی به یک نقطهٔ دیگر است که اصطلاحاً از آن تحت عنوان «تحوّل شخصیت» یاد می‌کنند. شخصیت در طول فیلمنامه با سعی و خطا راه خود را اصلاح کرده و به حقیقت دست‌می‌یابد. شخصیت‌های غیرتحوّل‌گرا شخصیت خوانده‌نمی‌شوند، بلکه از آن‌ها به عنوان تیپ یاد می‌شود. عموماً رسم بر این است که اگر شخصیت‌های اصلی در نمایش مبدل به تیپ‌های تخت و یکنواخت شوند، شخصیت‌پردازی به‌درستی انجام‌نپذیرفته‌است و جزء نقص قصه تلقی‌می‌شود. سیگر می‌نویسد اگر شخصیت در طول زندگی‌اش هیچ حرکت تکاملی نداشته‌است، اقتباس از زندگی او به داستانی منسجم منجرنخواهدشد (سیگر، ۱۳۸۰: ۷۹–۸۰). بنابراین، یک شخصیت نمایشی یک عنصر ایستا و فاقد تحوّل نیست، بلکه شخصی است که در نتیجهٔ تحوّلات و ماجراهای داستانی تحوّل می‌پذیرد. علت و مبنای تحوّل شخصیت در درام ارسطویی بر این فرض منطقی استوار است که انسان‌ها موجوداتی جایزالخطا هستند که هر لحظه ممکن است به اشتباه خود پی‌ببرند و مسیر زندگی خود را تغییر دهند. این خصیصه نه‌تنها نقص شخصیت در درام تلقی‌نمی‌شود، بلکه به عنوان فرصتی برای آشکارسازی ساخت روانی انسان‌ها در فیلمنامه تلقی‌می‌شود. لذا، فیلمنامه‌نویس می‌کوشد با طراحی یک شخصیت نسبی و خطاپذیر، او را در فرایند داستانی متحوّل کند و ضمن نشان‌دادن نقاط

ضعف و قوت انسانی، به مخاطب درس زندگی بیاموزد، زیرا مخاطب با شخص قهرمان هم‌ذات‌پنداری کرده و معمولاً از او متأثر می‌شود. در نتیجه، از کارکردهای تحوّل شخصیت، همراه‌کردن بیننده با شخصیت فیلم است (مکی، ۱۳۸۰: ۹۲). به نظر مهرینگ، از طریق تحوّل شخصیت، «مضمون» جنبهٔ عینی یافته و مستقیماً ارائه‌می‌گردد (مهرینگ، ۱۳۷٦: ۱۱۷). تحوّل به معنای تغییر بینش و روش شخصیت است؛ تغییر در اطلاعات، شناخت، قضاوت، تصمیم و در نهایت رفتار اوست. این تحوّل مبنای انتقال معنا به مخاطب است، زیرا تحوّل شخصیت به نوعی به تحوّل در شخصیت مخاطب نیز منجرمی‌شود.

با توجه به مقتضیات فیلمنامه‌نویسی و قواعد شخصیت‌پردازی، طراحی شخصیت معصوم چگونه باید باشد؟ آیا باید او را به عنوان فردی که در زندگی دچار تحوّلات (به معنای سعی و خطا در زندگی و بازگشت از تصمیم خطا) می‌شود طراحی کرد و یا یک فرد معصوم از خطا؟ در حدیثی از حضرت امیر(ع) ذکر شده‌است که «ما بنده‌ایم چون شما...، با این تفاوت که آن‌چه در آسمان‌ها و زمین انجام‌یافته و یا به‌وقوع‌خواهدپیوست، خدا به ما یاد داده‌است. این دانش‌ها مخصوص ماست: من ... تا مهدی....» (سلیمان، ۱۳۷٦: ۱۲٤-۱۲۵). در معتقدات شیعی امام معصوم صاحب «علم لدنی» (علم داده‌شده از سوی خدای سبحان) است و بنابراین سهو و خطا در آراء و رفتار او راه ندارد. با توجه به این خصوصیات، می‌توان گفت تحوّل در شخصیت امام به معنی اصلاح روش و تغییرِ آراءِ خود راه ندارد. با این مبنا، شخصیت معصوم در درام بیشتر به تیپ (type) نزدیک‌تر می‌شود تا شخصیت. ناگفته نماند فرض مطالعهٔ ما در این مقاله این است که ضمن احصای تنگناها، چگونه می‌توان قواعد تکنیکی فیلمنامه را به خصوصیات آسمانی شخصیت معصوم نزدیک ساخت و از این‌که این خصوصیات با برخی از مقتضیات تکنیکی فیلمنامه‌های ارسطویی نسبت و تطابق ندارد نباید متوقف شد، بلکه باید به فکر ابداع روش‌های جدید افتاد. آن‌چه در این گونه از مطالعات دستگیر می‌شود، آن است که برای ارائهٔ محتواهای آسمانی نمی‌توان به قالب‌های ضیق و متصلب فیلمنامه با منطق ارسطویی بسنده کرد و باید به ابداعات تکنیکی دست‌یازید. توضیح آن‌که در آثار سینمای هالیوود آثار بزرگی بوده‌اند که شخصیت‌ها در آن‌ها متحوّل نشده‌اند، اما از ارزش فیلم هم کاسته نشده‌است. در فیلم مردی برای *تمام فصول* ساختهٔ فردزینه‌من که اقتباسی از زندگی یک شخصیت واقعی (سر تامس مور) است، هیچ تحوّلی در زندگی قهرمان دیده‌نمی‌شود و او در سرتاسر فیلم به صورت یک اسطوره تمجید می‌شود.

رشد و تحوّل شخصیت از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی است، اما «رشد» شخصیت با آن‌چه به عنوان «تحوّل» شخصیت می‌شناسیم، تفاوت دارد. تحوّل شخصیت متعلق به زمانی است که فرد با اشخاص دیگر وارد تعامل می‌شود. تحوّل شخصیت حاصل تغییر شناخت و دیدگاه فرد نسبت به یک موضوع است (مکی، ۱۳۸۰: ۹۸) که احتمالاً در مورد معصوم مصداق ندارد، در حالی که رشد به معنای ارتقای مرتبت وجودی در مورد همهٔ انسان‌ها صادق است حتی معصومین (علیهم‌السلام).

نباید از این نکته غفلت ورزید که توسعهٔ ظرفیت‌های تکنیکی صرفاً بر عهدهٔ هنرمندان و نظریه‌پردازان حوزهٔ هنر نیست، بلکه مشارکت صاحب‌نظران سایر حوزه‌ها به‌خصوص صاحب‌نظران امور مذهبی در حل مشکلات فکری را نیز طالب است؛ به عنوان مثال، در احوالات حضرت امیر(ع) آمده است که او پس از چندی یکی از فرمانداران خود را به دلیل سوء عملکرد از کار برکنار کرد. حضرت در توضیح علل انتخاب وی به عللی از جمله نسبت فرزندی فرماندار با یکی از صحابهٔ فداکار اشاره می‌کند. اگر این واقعه از سوی یک فیلمنامه‌نویس دستمایهٔ کار قرارگیرد، بازگشت حضرت از تصمیمش را باید تحت عنوان یک تحوّل شخصیتی تلقی‌کند (مانند فردی که در یک مقطع تصمیم اشتباهی می‌گیرد او در مقطع دیگر آن را اصلاح می‌کند) یا چیز دیگر، مگر آن‌که صاحب‌نظران حوزهٔ کلامِ اسلامی تحلیل ویژه‌ای از این عمل به‌دست‌دهند که از سویی با علم و معصومیت معصوم در تعارض نباشد و از طرفی حضرت را به جایگاه یک فرد معمولی فرونکاهد. همان‌طور که مشاهده‌می‌شود، شخصیت‌پردازی حضرت امیر در این واقعه ارتباطی با مهارت فیلمنامه‌نویسی ندارد، بلکه باید یک یا جمعی از صاحب‌نظران عمیق در حوزهٔ الهیات و تاریخ تعریف صحیحی از شخصیت حضرت را به فیلمنامه‌نویسی بنمایاند.

۱۳. تلقی شخصیت در فیلمنامه به عنوان عنصری کاملاً زمینی

اساساً، طراحی ساختمان و شخصت‌پردازی در فیلم‌نامه‌های هالیوودی بر این اساس قرارگرفته‌است که شخصیت‌های اصلی و فرعی در قصه شخصیت‌های زمینی‌اند و نوع فعل آن‌ها بر پایهٔ توانایی‌های طبیعی انسان و نه مافوق طبیعی (ابرانسان‌ها) تعریف می‌شود. هرگونه خرق عادت و عمل شخصیت ورای مقتضیات علّی و معلولی و طبیعی مقبول نیست و سبب ضعف در ساختار و طراحی شخصیت‌ها می‌شود. البته، فیلم‌های بسیاری ساخته‌شده که از شخصیت‌ها افعال غیرطبیعی سر می‌زند، اما مبنای این‌گونه فیلم‌ها بر

اساس منطق افسانه و فانتزی است و نه واقعی، در حالی که قرار است شخصیت معصومین در فیلم به گونه‌ای طراحی و ارائه‌شود که بیننده بپذیرد که کاملاً با یک شخصیت واقعی روبه‌رو است نه یک شخصیت وهمی و محصول تخیل فیلمساز. در واقع، این‌جا (تعریف انسان‌های معمولی و انسان‌های معصوم) یکی از بزنگاه‌های تفاوت و فاصلهٔ دیدگاه‌های معرفت‌شناسی اسلامی با مبانی معرفت‌شناسی‌ای است که پشتوانهٔ تکنیک‌های هالیوودی است. در فیلم‌های رئالیستی هالیوودی انسان به مثابهٔ موجودی زمینی تلقّی‌می‌شود که کاملاً در قوانین و مکانیزم‌های طبیعی محصور است. انسان هرگز نمی‌تواند از چارچوب و نظام علّی و منطقی طبیعی گذر کند و این قوانین را خرق کند. قواعد شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیودی بر این دیدگاه معرفت‌شناسانه استوار است. مکی می‌نویسد:

> همیشه و در همه حال، اعمال آدمی ناشی از فشار نیازهای او و در جهت نیل به مقصود است. به این صورت هر عملی مشمول قانون علیت است، خود به خود بروز نمی‌کند، بی‌جهت ادامه نمی‌یابد و بدون دلیل قطع نمی‌شود. هر عملی معلول علتی است و در پی رسیدن به غایتی (مکی، ۱۳۸۰: ۱۰۳).

تعریفی که کلام شیعی از انسان‌های برگزیده به‌خصوص انسان معصوم به‌دست‌می‌دهد، با این دیدگاه فاصله دارد. اگر این‌گونه باشد، مقولهٔ خرق عادت در کرامات چگونه توجیه می‌شود؟ از این رو است که ساخت شخصیت انسان معصوم از رهگذر قواعد شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیوودی با اشکالات عدیده‌ای روبه‌رو می‌شود. بر اساس انسان‌شناسی غربی، مبنای شخصیت در دو منبع وراثت و محیط ریشه دارد. بنابراین، تحلیل عملکرد یک شخصیت نمایشی با تحلیل محیط وراثتی و اجتماعی آن میسر است و شخصیت به گونه‌ای جبری تحت مقتضیات این دو منبع قراردارند و عمل می‌کنند.

۱۴. وراثت و محیط

معمولاً، منطق حاکم بر طراحی شخصیت در درام رئالیستی غربی این است که شخصیت یک داستان بر اساس دو منبع اصلی شکل می‌گیرد که عبارت است از: منبع وراثت و منبع محیط اجتماعی. فیلد می‌گوید زندگینامهٔ شخصیت، اطلاعات گوناگونی را دربرمی‌گیرد؛ شامل زندگی فردی و خصوصی، روانی و اجتماعی (فیلد، ۱۳۷۸: ٦٨). هریک از این عوامل شامل اطلاعات جزئی‌تری هستند:

الف) خصوصیات فیزیکی: سن و سال، جنسیت، رفتار، قیافه، نقایص، جسمی، وراثت؛

ب) خصوصیات جامعه‌شناسی: طبقه، شغل، تحصیلات، زندگی خانوادگی، مذهب، موضع سیاسی، کارهای ذوقی، سرگرمی؛

ج) خصوصیات روان‌شناسی: معیارهای اخلاقی و زندگی زناشویی، آمال و آرزوها، رنج‌ها، خلق‌وخو، طرز برخورد نسبت به زندگی، عقده‌ها، توانایی و استعدادها، ضریب هوشی، فردیت (برون‌گرا، درون‌گرا). (سیگر، ۱۳۸۰: ۶۲– ۶۳). تعریف انسان به مثابهٔ یک موجود مجبور تحت مقتضیات مادی (وراثت و جامعه) از ویژگی‌های ادبی قرن ۱۹ است که به شکل‌گیری مکتب رئالیسم و ناتورالیسم و آثاری مانند رمان تجربی امیل زولا منجر شد (← سیدحسینی، ۱۳۸۵). در این نوع تعریف از انسان، شخصیت راهی به آسمان ندارد و کاملاً تحت مکانیزم‌های مادی تعریف می‌شود. این مبنای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی به شکل‌گیری قواعد تکنیکی در فیلمنامه‌های هالیوودی منجرشد که قطعاً نمی‌توان با اتکا بر آن‌ها حضرات معصومین را شخصیت‌پردازی کرد.

۱۵. نشان‌دادن معجزه

مشکل بغرنجی که در درام‌های هالیوودی وجود دارد، نمایش معجزه و یا بهتر بگوییم کرامت است. بر اساس اصول درام‌پردازی غربی، هر حادثه نتیجهٔ محصول حوادث قبلی و نتیجهٔ روابط کاملاً علّی و معلولی است و از این رو است که باورپذیر می‌شود، زیرا مخاطب در چارچوب منطقی روزمره‌ای که زندگی را تجربه می‌کند، آن را تجربه‌پذیر می‌یابد، در حالی که کرامات معصومین لزوماً از منطق کاملاً طبیعی پیروی نمی‌کند و نتیجه نوعی فیض الهی و روح‌القدسی است. در این‌جا، تناقضی که پیش‌می‌آید این است که اگر بخواهیم معجزه و کرامت را نتیجهٔ عوامل کاملاً مادی و تحت منطق علّی بدانیم، چه نیازی به وجود معصوم است که در بزنگاهی که همهٔ راه‌ها بسته است، عنایتی کند و قهرمان را حاجت‌روا کند و اگر معجزه و کرامت نوعی خرق‌عادت به اذن خدای سبحان است که ورای ضوابط و روابط علّی درام‌نویسی، خود را به بافت داستانی تحمیل می‌کند، این مسئله در نظام درام‌نویسی غربی توجیهی ندارد و همان‌طور که ارسطو در کتاب خود آن را تحمیل نویسنده بر طبیعت و مقتضیات داستان تلقی می‌کند، مردود است (ارسطو، ۱۳۸۷). این مشکلی است که مل‌گیبسون در فیلم *ژاندارک پیام‌آور* نیز با آن دست به گریبان بوده و ادعاهای ژاندارک را در خصوص الهام و معجزه با احتمال توهم و سوءتفاهم از سوی ژاندارک پیوند می‌زد و در نهایت نتیجه را بر عهدهٔ مخاطب می‌گذارد. به‌نظرمی‌رسد

ساده‌ترین و در عین حال کم‌آسیب‌ترین روش در طرح شخصیت‌های قدسی غایب، طرح ماجراهایی است که قهرمان آن‌ها مردم عادی هستند و حضرات معصومین نه به عنوان شخصیت اصلی، بلکه به عنوان شخصیت مکمل حضور دارند. نکتهٔ دیگر این‌که می‌توان در تولید این آثار از سعی و خطا نیز نهراسید و بارها این ماجراها را تولید کرد تا به راه‌های بدیع و بیان‌های تازهٔ زیبایی‌شناختی دست‌یافت، در حالی که تولید فیلم راجع به شخصیت حضرات معصوم و زندگی آن‌ها معمولاً بیش از یک‌بار شاید امکان‌پذیر نباشد و امکان تکرار در یک دورهٔ کوتاه‌مدت مثلاً چندساله را ندارد.

۱۶. نتیجه‌گیری

از مطالعهٔ بالا نتایج ذیل به‌دست‌آمد:

۱. تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در درام هالیوودی و ارسطویی، قابلیت تام و کاملی را جهت طرح شخصیت معصومین ندارد و لازم است در آن‌ها تصرفات زیبایی‌شناختی و تکنیکی مبذول داشت.

۲. حل مشکلات یادشده در مقاله فقط از طریق فیلمنامه‌نویسان میسور نیست، بلکه لازم است فقهای موجه و صاحب دانش در این حوزه مشکلات و ابهامات فقهی را رفع کرده تا فیلمنامه‌نویس در یک افق روشن دست به ابداعات بزند.

۳. تعریف شخصیت در درام غربی عموماً از تعریف انسان زمینی (انسان محصور در وراثت و محیط) و قوانین علّی تبعیت می‌کند. نسبت‌دادن خرق‌عادت و کرامات به انسان با این نوع تعریف خلاف قواعد شخصیت‌پردازی در درام غربی است.

٤. برخی از تجارب و ابداعات انجام‌شده در سینمای مغرب‌زمین مانند فضای خارج قاب می‌تواند در تجارب ما مورد استفاده قرارگیرد و امکانات آن ابداعات توسعه یابد.

پی‌نوشت

۱. اندره بازن در خصوص ماهیت رئالیستسک سینما بحث‌های معروفی دارد (← Bazin, 1967–71).

۲. در ارتباط با نسبت ماهیت رسانه و در این‌جا فرم با محتوا ادبیات متنابهی در غرب تولید شده‌است. می‌توان به منابع ذیل مراجعه کرد:

Hoover, Stwart (1996). "Mass Media and Religion Pluralism", in Lee Philip, (ed.) *The Democratization of Communication*, Cardiff: University of Wales Press.

Hoover, Stwart (2001). *Religion, Media, and the Cultural Center of Gravity*, Ames: Iova State University Press.

Newman, J. (1996). *Religion vs. Television: Competitors in Cultural Context*, Westport, CT: Praeger.

Postman, Neil (1995). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in The Age of Show Business*, London: Penguin Book.

۳. ← مخالفت آیت‌الله وحید در نشان‌دادن چهرهٔ حضرت عباس در سریال مختار.

٤. نخستین پروژهٔ امریکایی آلفرد هیچکاک که برایش نخستین اسکار را نیز بـه ارمغـان آورد، فـیلم *ربکا* بود که بـر اسـاس داسـتان روان‌شناسـانه و پرتعلیـق دافنـه دوموریـه، نویسـندهٔ بریتانیـایی ساخته‌شد. در این فیلم بازیگرانی چون سر لارنس الیویر، جون فونتین و جودیـت اندرسـون بـا فیلمنامه‌ای از فیلیپ مک‌دونالد، مایکل هوگان به ایفای نقش پرداختند. به‌جز چند پلان کوچـک، اقتباس هیچکاک از کتاب دافنه دوموریه کاملاً وفادارانه صورت‌گرفت.

منابع

قرآن مجید (۱۳۷٤). ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: سروش.

ال شرکاوی، جلال (۱۳۷۵). «عرضهٔ تصویر پیامبر اسلام بر روی پردهٔ سینما»، ترجمهٔ محمدسعید محصصی، *فصلنامهٔ نقد سینما*، ش ۸.

اتکینسون، ریتال؛ و دیگران (۱۳۷۵). *زمینهٔ روان‌شناسی*، ۲ جلد، ترجمـهٔ محمـدنقی براهنـی و دیگـران، تهران: رشد.

ارجمند، مهدی (۱۳۷۸). *تبدیل و تحوّل متن مذهبی به متن دراماتیـک*، تهـران: پژوهشـگاه فرهنـگ و هنـر اسلامی.

ارسطو (۱۳۸۷). *فن شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

استتی، صلاح (۱۳۷۵). «اسلام و تصویر»، ترجمهٔ محمدسعید محصصی، *فصلنامهٔ نقد سینما*، ش ۸.

امامی، مجید (۱۳۷۳). *مقدمه‌ای بر مبانی: شخصیت‌پردازی در سینما، بررسی ساختار، تجلّی و ابعاد شخصیت دراماتیک*، تهران: برگ.

بوردول دیوید؛ و کریستین تامسون (۱۳۹۰). *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

بوردول، دیوید (۱۳۹۱). *تاریخ سینما*، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز.

پراپ، ولادیمیر (۱۳٦۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

پورطباطبائی، سید مجید (۱۳۷۰). *در جست‌وجوی قائم*، قم: مسجد مقدس صاحب‌الزمان (جمکران).

تجری گلستانی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). «هدایت‌های حضرت مهدی(عج) (۲)»، *فصلنامهٔ انتظار*، س ۳، ش ۷.

تی‌یرنو، مایکل (۱۳۹۰) *بوطیقای فیلمنامه‌نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: ساقی.

جمعی از نویسندگان مجلهٔ حوزه (۱۳۷۵). *چشم به راه مهدی (عج)*، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیه قم، مرکز انتشارات.

خیری، محمد (۱۳٦۸). *اقتباس برای فیلمنامه*، تهران: سروش.

سلیمان، کامل (۱۳۷٦). *روزگار رهایی*، ترجمهٔ علی‌اکبر مهدی‌پور، ج ۱، تهران: آفاق.

سیگر، لیندا (۱۳۷۵). *چگونه فیلمنامه را بازنویسی کنیم؟*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: برگ.

سیگر، لیندا (۱۳۸۰). *فیلمنامهٔ اقتباسی (تبدیل داستان و واقعیت به فیلمنامه)*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نقش و نگار.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۵). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.

صافی گلپایگانی، لطف‌الله (۱۳۷۵). *امامت و مهدویت*، ج ۱ و ۲، قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیه قم.

صدر، محمد (۱۳٦۱). *تاریخ غیبت کبری (قسمت اول)*، ترجمهٔ حسن افتخارزاده، تهران: مؤسسهٔ الامام المهدی ـ بنیاد بعثت.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷٦). *تفسیر المیزان*، ترجمهٔ محمدجواد حجتی کرمانی، ج ۱۰، تهران: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء و مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

فراستی، مسعود (۱۳۹۰). *هیچکاک همیشه استاد*، تهران: روایت فتح.

فهیمی‌فر، علی‌اصغر (۱۳۸۲). «دیالکتیک شکل و محتوای مذهبی در تلویزیون»، *فصلنامهٔ پژوهش و سنجش*، س ۱۰، ش ۳۵.

فیلد، سید (۱۳۷۷). *با گرگ‌ها می‌رقصد، کالبدشکافی یک فیلمنامه*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران.

فیلد، سید (۱۳۷۸). *راهنمای فیلمنامه‌نویس*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: ساقی.

قزوینی، محمدکاظم (۱۳۷۹). *امام مهدی(ع) از ولادت تا ظهور*، ترجمهٔ دکتر حسین فریدونی، تهران: آفاق.

قمی، عباس (۱۳۷٤). *مفاتیح‌الجنان*، ترجمهٔ موسوی دامغانی، تهران: مؤسسهٔ تحقیقاتی و انتشاراتی فیض کاشانی.

کورانی، علی (۱۳٦۹). *معجم احادیث الامام المهدی(عج)*، ۵ جلد، قم: مؤسسة المعارف الاسلامیة.

مجلسی، محمدباقر (۱۳٦۱). *مهدی موعود*، ترجمهٔ جلد سیزدهم بحارالانوار علامه مجلسی، ترجمهٔ علی دوانی، تهران: دارالکتب الاسلامیة.

مدیر شانه‌چی، کاظم (۱۳٦۲). *علم‌الحدیث*، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

مدیر شانه‌چی، کاظم (۱۳٦۳). *درایةالحدیث*، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

مطهری، مرتضی (۱۳۷۲). *مجموعه آثار استاد شهید مطهری (۲)*، تهران: صدرا.

مطهری، مرتضی (۱۳۷٦). *امامت و رهبری*، تهران: صدرا.

مکی، ابراهیم (۱۳۷٦). *مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبدشکافی یک فیلمنامه*، تهران: سروش.

مکی، ابراهیم (۱۳۸۰). شناخت عوامل نمایش: نگاهی اجمالی بر فرایند پیدایی نمایش و بررسی جامع اصول و مبانی متون نمایشی، تهران: سروش.

مهدی‌پور، علی‌اکبر (۱۳۷۵). *کتابنامهٔ حضرت مهدی (ع)*، ۲ جلد، قم: موسسهٔ چاپ الهادی.

مهرینگ، مارگارت (۱۳۷٦). «شخصیت‌پردازی در فیلمنامه»، ترجمهٔ حمیدرضا منتظر، *فصلنامهٔ فارابی*، ویژهٔ فیلمنامه‌نویسی، دورهٔ هفتم، ش ۲، شمارهٔ مسلسل ۲٦.

نایت، آرتور (۱۳٤۱). *تاریخ سینما*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: امیرکبیر.

«نمایش انبیاء و امامان در سینما از دیدگاه فقیهان» (۱۳۷٦). *فصلنامهٔ نقد سینما*، شمارهٔ پیاپی ۱۵.

وانوا، فرانسیس (۱۳۷۹). *فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه*، ترجمهٔ داریوش مؤدبیان، تهران: سروش، دفتر هماهنگی پژوهش‌های برنامه‌ای معاونت سیما.

ولف، یورگن؛ و کری کاکس (۱۳۸۱). *راهنمای نگارش فیلمنامه (سینما و تلویزیون)*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: سروش.

Bazin, André (1967–1971). *What is Cinema?* Translated and Edited by Hugh Gray, Vol. 1 and 2, Berkeley: University of California Press.

Hoover, Stewart (1996). "Mass Media and Religion Pluralism", *The Democratization of Communication*, Cardiff: University of Wales Press.

Hoover, Stewart (2001). *Religion, Media, and the Cultural Center of Gravity*, Ames: Iova State University Press.

Horesfild, Piter (1991). "Religion Functions of Television", in: htpp://www.religion.org/cgi-bin/re/search.

Kieser, E. E. (1997). "God Taboo in Prime Time?", In M. Suman (Ed.), *Religion and Prime Time Television*, Westport, CT: Praeger.

Newcomb, H. M. (1990). "Religion on Television", In J.P. Ferre (Ed.), *Channels of Belief*, Ames: Lowa State University Press.

Newman, J. (1996). Religion vs. Television: Competitors in Cultural Context, Westport, CT: Praeger.

Postman, Neil (1995). Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business, London: Penguin Book.

Ramsey, I. T. (1964). Models and Mystery, London: Oxford University Press.

Scherader, P. (1972). Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, New York: De Capo Press.

Suman, Michael (1997). *Religion and Prime Time Television*, London: Prager.

Svennevig, Michael; et al. (1998). *God Watching: Viewer, Religion and Television*, London: John Libby.