کاربرد تعارض‌های اخلاقی در سیر تحول منحنی دراماتیک شخصیت

سمیه موحدی اصل* **(نویسنده مسئول)**

محسن کرمی**

چکیده

هدف: بررسی و تبیین کاربردی که ممکن است تعارض‌های اخلاقی در سیر تحول منحنی دراماتیک شخصیت داشته باشند.

روش: در تحقق پژوهش میان‌رشته‌ای حاضر از سه روش بهره برده‌ایم: جهت نقب زدن به درون شخصیّت و پروراندن ابعاد مختلف حیات درونی آن از روان‌شناسیِ تجربی؛ برای استخراج پیش‌فرض‌ها و لوازم منطقی از تحلیل فلسفی و برای کشف معنای آثار از هرمنوتیک هنری.

یافته‌ها: برای یک شخصیت دراماتیک در مواجهه با تعارض‌های اخلاقی می‌توان یازده مرحله را ترسیم کرد. این مراحل که در طی آنها شخصیت با کنش‌های درونی و بیرونی خودش آرام‌آرام متحول می‌شود، عبارت‌اند از:

۱. وضع اولیه؛ ۲. بروز تعارض اخلاقی؛ ۳. انکار و کشمکش شخصیت برای فرار از تعارض؛ ۴. ناکامی و خشم؛ ۵. تشکیک در اصل اخلاقی؛ ۶. ناامیدی؛

* کارشناسی ارشد، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، قم، ایران. Ira98636@gmail.com.

** استادیار، دانشکده دین و رسانه، دانشکده صدا و سیما، قم ایران، mohsenekarami@gmail.com.

۷. پـذیرش و بازگشـت بـه اخـلاق؛ ۸. تصـمیم‌گیری بـرای انتخـاب کم‌هزینـه‌تر؛ ۹. کـنش اخلاقـی؛ ۱۰. بـروز هزینـه‌ها و فایـده‌های کـنش اخلاقـی؛ ۱۱. واکـنش نسـبت بـه هزینه‌های مترتب بر کنش.

نتیجه‌گیری: در تعارض‌های اخلاقی، شخصیت باید دشوارترین انتخاب‌هـای اخلاقـی خود را صورت دهد و این انتخاب‌ها می‌توانند مهم‌ترین تحوّلات را در شخصیت رقم زنند و از مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری منحنی شخصیّت در یک درام می‌باشند.

کلیدواژه‌ها: شخصـیت، تحـول شخصـیت، منحنـی دراماتیـک شخصـیت، تعـارض اخلاقی.

مقدمه

شخصیت از عناصر بسیار مهم در ادبیات نمایشی است؛ چنانچه برخـی شخصـیت را نیروی محرکه درام دانسته‌اند. ارسطو در بوطیقا «شخصیت» را به‌عنوان دومین عنصر از عناصر نمایش معرفی می‌کند. وی معتقد است لازمه کنش، وجود شخصیت است تا کنش به‌وسیله او تحقق یابد.

یکی از عناصری که در شخصیت‌پردازی به خلق درام کمک می‌کند، تعارضات اخلاقی در شخصیت می‌باشد. معضل اخلاقی وضعیتی است که در آن فاعل به لحاظ اخلاقی بایـد یکی از دو (یا چند) بدیل و گزینه را جداگانه اختیارکند؛ ولی نمی‌تواند هر دو (یا همه آنها) را با هم برگزیند. همین تعارض‌ها، هستی شخصـیت و قـوس و بُعـد شخصـیت را می‌سـازند؛ چراکه در این دوراهی است که شخصیت هویت خود را فاش می‌کند. این وضعیت را می‌توان در تراژدی‌های «آگاممنون[1]» نوشته آیسخولوس[2] و «آنتیگونه[3]» نوشـته سـوفوکلس[4] بـه‌خوبی تحلیل کرد. در داستان قرآنی حضرت ابراهیم علیه‌السلام نیز این جوهر اخلاقی است که در موقعیتی

1. Agamemnon.
2. Aeschylus.
3. Antigone.
4. Sophocles.

تراژیک محک می‌خورد. ابراهیم﵇ میان پذیرش فرمان الهی به قربانی‌کردن فرزند و مسئولیت پدری و عواطف انسانی نسبت به فرزندِ بی‌گناه خـویش، تجربـه‌ای را از سـر می‌گذرانـد کـه تعارض اخلاقی پیچیده‌ای است. ابراهیم﵇ با کنش خـود، قهرمـان ایمـان و شایسـته سـلام خداوند می‌شود. این موقعیت در تراژدی یونانی از تصادم فرمان خدایان با تعهـدات اخلاقـی فردی و اجتماعیِ قهرمان شکل می‌گیرد. قهرمان یونانی سر ستیز با خـدایان را دارد و طغیـان می‌کند و درنهایت به نفرین خدایان گرفتار می‌شود. اینجا نقطه‌ای است که تصمیم قهرمـان، شکل‌دهنده منحنی دراماتیک اوست. رسیدن به قُله سعادت یا سقوط در حضیض ذلت نتیجه تصمیم اخلاقی شخصیت دراماتیک می‌باشد.

براساس آنچه گفته شد، چگونگی مواجهه شخصیت با موقعیت‌هایی که نیازمند کـنش اخلاقی است، از مباحث مهم در شخصیت‌پردازی به‌شمار می‌رود کـه تـاکنون بـه آن توجـه نشده است. پژوهش حاضر با بررسی نقـش تعارض‌هـا و ارزش‌هـای اخلاقـی و آثـار آن در منحنی شخصیت به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که تعارض‌های اخلاقی چه کاربردی در سیر تحول منحنی دارماتیک شخصیت دارند؟

اما به لحاظ روش‌شناختی برای انجام این تحقیقِ میان‌رشته‌ای طبعـاً بایـد از روش‌هـای تحقیق در چند رشته استفاده کنیم. از سویی برای نقـب‌زدن بـه درون شخصـیت و پرورانـدن ابعاد مختلف حیات درونی‌اش ــ اعمّ از الگوهای ذهنـی و روانـی، نظـام عواطـف و نحـوه مواجهه احساسی آن با جهان، نگرش نسبت به هستی و انسـان و... ــ از روان‌شناسـی بهـره می‌بریم کـه روش‌شناسـی آن امـروزه بیشـتر تجربـی و پسـین اسـت. در ایـن میـان گـرایش روان‌شناسی شخصیت در روان‌شناسی بیشتر به‌کار این پـژوهش می‌آیـد. از سـوی دیگـر در تحلیل فلسفی از کشف پیش‌فرض‌ها و استخراج لوازم منطقـی بـرای خوانـدن زیـرمتن آثـار استفاده می‌کنیم و درنهایت در هرمنوتیک نیز توجه به عوامل مؤثر در معنایابی و کشف معنای متن ــ نظیر سیاق متن، جهان مؤلّف، صنایع ادبی و هنری متن و... ــ سمت‌وسـوی روشـیِ تحقیق حاضر را می‌سازند.

پژوهش پیش رو از عناوین بین‌رشته‌ای است که تاکنون پژوهش دانشگاهی با این عنوان

مشاهده نشده؛ اما در برخی از کتاب‌های ادبیات نمایشی به سیر تحول شخصیت اشاره شده که خلاصه‌ای از آن به شرح زیر می‌باشد:

≠ کتاب ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه، نوشته کریستوفر وگلر: نویسنده در صفحه ۲۷۴ به مبحث منحنی تحول شخصیت پرداخته است.

≠ کتاب مقدمه‌ای بر مبانی شخصیت‌پردازی در سینما: بررسی ساختار، تجلی و ابعاد شخصیت دراماتیک، نوشته مجید امامی: نویسنده در این کتاب تحول شخصیت را از باب اهمیت تحول شخصیت، معابر تحول شخصیت - که تحول در شخصیت حاصل نمی‌شود مگر با طی سه معبر اصلی کشف، ادراک و کنش - منحنی تحول و نگاه تماشاگر به تحول شخصیت را مورد بررسی قرار می‌دهد.

≠ کتاب آناتومی داستان: ۲۲ گام تا استاد شدن در داستان‌گویی نوشته جان تروپی: نویسنده در فصل چهارم این کتاب به شخصیت می‌پردازد و تغییر شخصیت یا همان منحنی تحول شخصیت نیز به‌صورت مختصر مورد اشاره قرار گرفته است.

≠ کتاب فیلمنامه‌نویسی پیشرفته نوشته لیندا سیگر: این کتاب از دوازده فصل تشکیل شده که در فصل نهم آن تغییر و رشد شخصیت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

≠ کتاب سفر نویسنده نوشته کریستوفر ووگلر: نویسنده در صفحه ۲۴۷ به مبحث قوس شخصیت می‌پردازد و آن را با الگوی سفر قهرمان مقایسه می‌کند. البته وی در صفحه ۲۵۲ نیز به مبحث تحول پرداخته است.

≠ کتاب تعارض اخلاقی و دانش اصول فقه: بازخوانی ظرفیت‌های اصول فقه در حل تعارضات اخلاقی نوشته حسین بوسلیکی: نویسنده در این کتاب از ابعاد مسئله تعارض اخلاقی و رویکردهای مختلف فیلسوفان اخلاق به موضوع‌شناسی و حکم‌شناسی این مسئله مهم در حوزه تفکر اخلاقی پرداخته است.

تعریف تعارض اخلاقی

در اخلاق هنجاری و دستوری، تعارض اخلاقی موقعیتی است که عامل باید دو یا چند تکلیف را انجام دهد؛ اما نمی‌تواند یکی را به‌خوبی دیگری انجام دهد؛ لذا انتخاب و انجام هرکدام ظاهراً به نقض دیگری و ارتکاب خلاف اخلاق می‌انجامد. باتوجه‌به این نکات در تعریف تعارض اخلاقی گفته می‌شود: تعارض اخلاقی موقعیتی است که فاعل اخلاقی هم‌زمان دو یا چند وظیفه اخلاقی دارد که هرکدام به‌تنهایی وظیفه اوست، ولی اتفاقاً و فقط به‌دلیل هم‌زمانی نمی‌تواند همه آنها را انجام دهد.

تعریف منحنی تحول شخصیت

تحول شخصیت یکی از اصطلاحاتی است که در مورد تعریف آن اختلاف‌نظرهایی وجود دارد. برخی همچون تروبی در مورد تحول شخصیت می‌گوید: «تغییر شخصیتِ حقیقی عبارت است از به چالش کشیده شدن و تغییر باورهای بنیادی که قهرمان را به یک کنش اخلاقیِ جدید سوق می‌دهد.» (تروبی، ۱۳۹۹: ۱۲۰) وی در ادامه بیان می‌کند: «روش استاندارد برای بیان تغییر شخصیت این است که به قهرمان، یک نیاز و یک مکاشفه نفس بدهیم. او باورهای بنیادیِ خود را به چالش می‌کشد و تغییر می‌کند و بعد به یک کنش اخلاقی جدید دست می‌زند.» (همان) سیگر[1] نیز در خصوص تحول می‌نویسد: «تحول از دید من چیزی نادرست یا از تعادل خارج شده یا معیوب است و نیاز به تغییر دارد ... . به عقیده من انسان‌ها بدون تأثیرپذیری از انسان‌های دیگر متحول نمی‌شوند ...؛ ولی نشان‌دادن تحول مستلزم این است که شخصیت‌ها با ابعاد کافی پرورش یابند؛ به‌نحوی‌که از خصایص لازم برای متحول کردن یکدیگر برخوردار باشند. آن‌ها باید هم مایل و هم قادر به تأثیرگذاری بر یکدیگر باشند.» (سیگر، ۱۳۹۲: ۱۸۲ – ۲۰۵)

در هر صورت منحنی یعنی خطی که از نقطه «الف» آغاز می‌شود، به‌تدریج قوس می‌یابد تا به بالاترین نقطه منحنی «ب» می‌رسد و سپس با یک شیب آرام به نقطه «ج»

1. Seger.

می‌رسد؛ بنابراین هر منحنی دارای یک آغاز، یک اوج و یک پایان می‌باشد و تفاوت آن با خط راست در این است که این منحنی به‌تدریج اوج می‌گیرد، پیوسته است و میان نقطه آغاز و پایان آن فاصله می‌باشد.

تحول انسان در فیلم باید روندی منطقی داشته باشد تا برای تماشاگر قابل‌باور باشد؛ چراکه امکان ندارد شخصیتی در طول یک شب به انسانی کامل و متفاوت از آنچه بود تبدیل شود؛ بلکه شخصیت‌ها بایستی به‌تدریج و براساس روابط علّی و معلولی رشد و نمو کنند و به تحول دست یابند. لازم به ذکر است که در عالم درام باتوجه‌به محدودیت زمان باید این اتفاق به‌صورت برشی از زندگی و با ریتمی تندتر حادث شود.

شخصیت و شخصیت‌پردازی

چنان‌که گفته شد یکی از عناصر سازنده بسیار مهم در ادبیات نمایشی «شخصیت» است. براهنی شخصیت را به‌عنوان «شبه شخصی تقلیدشده از اجتماع که بینش جهانیِ نویسنده بدان فردیت و تشخیص بخشیده» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۹) تعریف می‌کند؛ درحالی‌که میرصادقی اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان (قصه، رمانس، داستان کوتاه و رمان) و نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۲۲)

ارسطو در «بوطیقا» (فن شعر) تراژدی را شامل شش جزء یا عنصر می‌داند که ساختمان اصلی نمایش از آنها تشکیل می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۱۲۲) و آنها را به ترتیب اهمیت ذکر می‌کند که دوّمین آنها شخصیت است. گرچه ارسطو شخصیت را در درجه دوم اهمیت می‌داند؛ اما امروزه جایگاه مهم شخصیت، یعنی اساسی‌ترین عنصر درام، بر همگان آشکار و مبرهن است؛ چراکه «شخصیت نیروی محرکه درام است و همان‌طورکه پیراندللو[1] می‌گوید: یک عمل برای اینکه در برابر ما زنده و در حال تنفس ظاهر شود، باید هوّیت انسانی مستقلی

1 . Pirandello.

داشته باشد. این عمل به چیزی نیاز دارد که به گفته هگل باید حکم قوه محرکه آن را داشته باشد؛ به‌عبارت‌دیگر به شخصیت نیاز دارد». (داوسون، ۱۳۷۷: ۹۹)

کشمکش نمایشگر شخصیت

در هر داستان موفقی «کشمکش[1]» عنصری حیاتی است. ریشه لاتینی واژه کشمکش به‌معنای برخورد با یکدیگر است که از آن مفهوم رایج ستیز، نزاع یا درگیری بین نیروهای مخالف برای برتری یافتن حاصل می‌شود. (تامس، ۱۳۹۶: ۱۴۰)

کشمکش در درام، تقابل میان شخصیت‌ها یا نیروهای مختلف داستان است که بنیاد حوادث را پی می‌ریزد. کشمکش ممکن است میان یک شخصیت با یک یا چند شخصیت دیگر یا با جامعه، یا یک شخصیت با یک نیرو، یا دو نیرو با هم، یا یک شخصیت با خودش باشد. براین‌اساس کشمکش را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد: کشمکش درونی و کشمکش بیرونی.

کشمکش درونی و بیرونی

کشمکش بیرونی میان یک شخصیت و یک نیروی خارجی مانند کاراکتری دیگر یا عنصری از طبیعت، جامعه یا تکنولوژی اتفاق می‌افتد؛ در مقابل، کشمکش درونی از جدالی اخلاقی یا عاطفی سرچشمه می‌گیرد که درون یک شخصیت در حال رقم‌خوردن است. این‌گونه از کشمکش که به شکل‌های مختلف در همه داستان‌ها وجود دارد، درست به‌اندازه کشمکش بیرونی می‌تواند پیرنگ یا طرح داستانیِ اثر را پیش ببرد.

کشمکش درونی، یک شخصیت را در مقابل ذهن یا قلب خودش قرار می‌دهد و به‌همین‌دلیل این‌گونه از کشمکش اغلب «کاراکتر در مقابل خویشتن» نیز خوانده می‌شود.

کشمکش خواه درونی و خواه بیرونی به‌معنای کنش است؛ کنشی در برابر مسئله اصلی فیلمنامه یا به‌عبارت‌دیگر تلاشی – اغلب جبری – برای حل کشمکش.

1. Conflict.

فیلمی که کنش را با کشمکش همراه می‌سازد، امکان بیان دراماتیک کشـمکش را مهیـا می‌کند. (بلکر، ۱۳۹۹: ۱۴)

انواع منحنی شخصیت

تحول شخصیت را می‌توان به سه صـورت تقسـیم‌بندی کـرد: تحـول فیزیکـی، تحـول اعتقادی و تحول معرفتی.

در تحول فیزیکی که به آن تحول بیرونی نیز می‌گویند، شخصیت در پایان پرده سوم یـاد می‌گیرد کاری را انجام دهد که در نخستین پرده قادر به انجام آن نبود.

راکی تبدیل به مدعی قهرمانی در بوکس می‌شود (راکی) ریتا تربیت می‌شود (تربیت ریتا) کسی ممکن است یاد بگیرد که برقصد (بیلی الیوت)، پیانو بنوازد (درخشش)، بدود (ارابـه‌های آتش)، یا صرفاً یاد بگیرد چگونه امورات زندگی‌اش را بگذراند (پای چپ مـن)، کسـی ممکـن است به یک ملکه دانا تبدیل شود (الیزابت)، موفق به جلب مخاطب برای دیـدن نمـایش خـود شود (فول مانتی)، دشمن را شکست دهد (دلاور، روح، گلادیاتور) و... (سیگر، ۱۳۹۲: ۱۸۴)

تحول اعتقادی و معرفتی که تحول درونی نام دارد عبارت است از حرکت شخصـیت از یک خصیصه منفی به یک خصیصه مثبت. (همان)

تحول درونی را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

الف) تبدیل شخصیت مثبت به شخصیت منفی

گاهی تغییر منفی است و شخصیت‌ها به‌جای متحول‌شدن، بـه قهقـرا می‌رونـد. تغییـر منفی را می‌توان پسرفت نامید. به عبارتی انسان‌ها با مشکلاتی روبه‌رو می‌شوند کـه قـادر بـه غلبه بر آن‌ها نیستند؛ ازاین‌رو افسـرده، خشـمگین، غضـبناک و از کنتـرل خـارج می‌شـوند و درنهایت زندگی خود و اطرافیانشان را خراب می‌کنند. (همان) برای مثال می‌توان به شخصیت هاروی دنت در فیلم شوالیه تاریکی اشاره کرد که در ابتدا به‌دنبال اجرای عدالت است؛ ولـی در پایان، خود تبدیل به تهدیدی برای گاتهام می‌شود.

ب) تبدیل شخصیت منفی به شخصیت مثبت

تحول می‌تواند به‌سوی کمال ارزش‌های انسانی و یا حتی ارزش‌های دینی و الهی باشد. برای مثال در فیلم روزِ موش‌خرما، فیل کانرز در ابتدا فردی خودخواه است که به جز خود بـه هیچ‌کسی اهمیت نمی‌دهد؛ اما در انتهای فیلم شخصیت او چنان دچار تحـول می‌شـود کـه تصمیم می‌گیرد با اقدامات خود زندگی را برای مردم شهر راحت‌تر کند و درنهایت دیگر فـرد خودخواه ابتدای فیلم نیست. نمونه دیگر، انیمیشن من نفرت‌انگیز است. در ابتدای این فیلم گرو به‌معنای واقعی کلمه تعریف یک شخصیت شرور است. تمایل او به سرقت ماه، شـیوه و رفتارهای شیطانی وی با دیگران و خانه شیطانی او همه از مواردی است که بـه وی برچسـب شرارت می‌زند و او نیز از این شرایط راضی است؛ تا زمانی که گرو سه دختر را به شکل سوری به فرزندی قبول می‌کند تا به او کمک کنند ماه را بدزدد و درنهایت طی فرآیندی دچار تغییـر و تحول می‌شود.

ج) تغییر سطح منفی بودن در شخصیت

تغییر سطح منفی بودن در شخصیت به دو صورت قابل تصور است. نخسـت اینکـه شخصیت منفی با اندکی بهبود به شخصـیتی کمتـر منفـی تبـدیل شـود. در ایـن صـورت شخصیت تغییر چندانی نمی‌کند؛ یعنی درواقع تغییـر او چنـدان محسـوس نخواهـد بـود؛ چراکه شخصیت منفی اندکی دور می‌شود؛ ولی نه آنچنان که دیگر شخصیت منفی نباشد؛ مانند شخصیت جك اسپارو در دزدان دریایی کارائیب چهار کـه جـان آنجلیکـا را نجـات می‌دهد، ولی دوبـاره او را تنهـا در جزیـره‌ای رهـا مـی‌کنـد و هـیچ‌گـاه دسـت از شـرارت برنمی‌دارد. دوم اینکه شخصیت منفی به منفی‌تر تبدیل شود. برای مثال جاه‌طلبـی، نیـروی محرکه تراژدیِ مکبث اثر ویلیام شکسپیر است. به شکل خاص، این در مـورد جـاه‌طلبـی است که توسط هیچ مفهومی از اخلاق کنترل نمی‌شـود؛ بـه‌همـین‌دلیـل بـه یـک کیفیـت خطرناک تبدیل می‌شود. جاه‌طلبی مکبث الهام‌بخش اکثر اعمال اوسـت و ایـن منجـر بـه مرگ شخصیت‌های متعدد و سقوط نهایی خود و لیـدی مکبـث مـی‌شـود. نمونـه دیگـر،

شخصیت مایکل در پدرخوانده دو است که هر روز نسبت به روز قبل بیشتر دچار سقوط می‌شود. تمایل سیری‌ناپذیر برای انتقام که شبکه‌ای از خشونت و اقدامات متقابل خلق می‌کند که مایکل را از آن گریزی نیست.

د) تغییر سطح مثبت بودن در شخصیت

در اینجا شخصیت دچار سقوط نمی‌شود؛ بلکه فقط با یک انتخاب یا تصمیم اشتباه یک درجه تنزل می‌یابد؛ برای نمونه در فیلم دزد دوچرخه، آنتونیو در انتها مجبور به دزدی می‌شود. همچنین در فیلم گلادیاتور، شخصیت اصلی فیلم که فرمانده ارتش روم است، پس از خیانت دیدن و کشتن خانواده‌اش توسط پادشاه جدید، درصدد گرفتن انتقام خون پسر و همسرش برمی‌آید؛ اما در ادامه فیلم، هدف او به تشکیل جمهوری و مبارزه با دیکتاتوری تغییر می‌کند و با تغییر هدف شاید بتوان تغییر اندکی را نیز در تحول شخصیت مشاهده کرد. نمونه دیگر فیلم مسیر سبز است که در این فیلم پل اجکام پس از رودررو شدن با جان‌کافی به فرد بهتری تبدیل می‌شود، هرچند تغییر اندکی می‌کند.

شخصیت محور درام

همان‌طورکه پیشتر بیان شد «شخصیت، نیروی محرکه درام است و یک عمل برای اینکه در برابر ما زنده و در حال تنفس ظاهر شود، باید هوّیت انسانی مستقلی داشته باشد، این عمل به چیزی نیاز دارد که به گفته هگل، حکم قوه محرکه آن را داشته باشد؛ به‌عبارت‌دیگر به شخصیت نیاز دارد». (داوسون، ۱۳۷۷: ۹۹)

درواقع در درام شخصیت، روایت را پیش می‌برد. به این معنا که نیاز دراماتیک چالش را قبول می‌کند و سفری را برای غلبه بر موانع در پیش می‌گیرد؛ لذا شخصیت، داستان را پیش می‌برد. (بتی و والدبک، ۱۳۹۲: ۳۲) شخصیت خود با کنش معنا پیدا می‌کند و کنش و رفتارهای آگاهانه شخصیت در درام مورد توجه می‌باشد و مهم‌ترین کنش‌ها، کنش‌ها و اعمال اخلاقی است و بدون تردید انسان برای رفتارهای آگاهانه و اختیاریِ اخلاقیِ خود نیازمند

دلیل است. دلیل یعنی همان پاسخی که انسان در برابر این پرسش که «چرا باید این کار را انجام دهم؟» می‌دهد. (فرانکنا، ۱۳۸۳: ۲۱۸)

باور - میل

فاعل برای عمل نیاز به دلیل دارد. حال سؤال این است که ما به چه نوع تبیینی برای فهم‌پذیرکردن عمل کسی نیاز داریم؟ یک پاسخ روشن این است که در صورتی فاعل برای عمل نیاز به دلیل دارد که هم باورها و هم امیال مناسبی داشته باشد. با نبود هریک از این دو، عامل برای عمل خود دلیلی نخواهد داشت؛ بنابراین برای تبیین کامل هر عمل، باورها و امیال باید مشخص شوند.

جایگاه نظام ارزشی و معرفتی در انتخاب امر اخلاقی

ارزش‌ها عبارت‌اند از آنچه آدمی در جهان با آن موافق یا مخالف است و آنچه نظر آنان را نسبت به خوب و بد یا درست و نادرست نشان می‌دهد.

شخصیت‌ها در راه دستیابی به هدف خویش ارزش‌هایی را می‌پذیرند که هدف آن‌ها را برآورده سازد؛ در غیر این صورت آن‌ها را نمی‌پذیرند و یا دست‌کم با آن‌ها مبارزه می‌کنند. ارزش‌ها بهترین راه رسیدن به مقصد را به شخصیت‌ها نشان می‌دهند. ارزش‌ها بر حیات شخصی، خانوادگی و اجتماعی و بر کار و فراغتشان اثر می‌گذارند و دلایل انتخاب هویتشان را معین می‌سازند. ارزش‌ها عمدتاً برآمده از باورهایی شخصی در مورد چیزهایی چون وجدان، خواست اجتماعی و خانوادگی، جاه‌طلبی، موفقیت و لذت جسمانی هستند. باورها در برخی شخصیت‌ها الگویی از شرافت را شکل می‌دهند؛ درحالی‌که ممکن است در سایرین برعکس، مجموعه‌ای از شرارت‌ها را پدید آورند. (تامس، ۱۳۹۶: ۱۴۹) بنابراین باورها و امیالِ ما و عمل به آنها می‌توانند اسباب سعادت و شقاوت ما را فراهم کنند. شاید به‌همین‌دلیل است که وقتی صحبت از تعارضات اخلاقی و قرارگرفتن بین دوراهه‌های اخلاقی می‌شود، بحث و اختلاف‌نظر بالا می‌گیرد؛ چراکه هر انتخابی ممکن است سعادت و شقاوت

فرد را رقم زند. ضمن اینکه نظام ارزشی و معرفتی ما منجر به ایجاد دیدگاه ما نسبت به جهان می‌شود و این دیدگاه سبب پدید آمدن کنش متناسب با آن دیدگاه می‌گردد.

در فیلم سکوت بره‌ها، نظام ارزشی غالب در کلاریس، علت تمایل او به عدالت و جهانی عادلانه است که در آن بی‌گناهان کشته نمی‌شوند. هانیبال نیز در آرزوی عدالت است؛ اما او به‌دنبال بی‌گناهان نمی‌رود؛ بلکه درپی کسانی است که آنها را گناهکار می‌پندارد. همان‌طورکه می‌بینیم در کلاریس و هانیبال لکتر هر دو درپی عدالت در جهان هستند؛ اما اختلاف امیال و باورها سبب ایجاد دیدگاه متفاوت و در نتیجه کنش متفاوت در آنها می‌شود.

منحنی دراماتیک و منحنی تحول شخصیت

شخصیت‌های داستانی در جریان ماجراهایی که از سر می‌گذرانند تغییر می‌کنند و اگر تغییر نکنند شاهد عواقب این عدم تغییر می‌شوند. نمایش این تغییر برای مخاطب بسیار جذاب است و این پیام را به او می‌دهد که می‌تواند تغییر کند و به شخص بهتری تبدیل گردد.

داستان‌ها از دیرباز جدا از جنبه سرگرم‌کنندگی، برای رشد روان انسان‌ها ساخته و بازگو می‌شوند و آنچه موجب این رشد می‌شود تماشای سیر تغییرات و یا نتایج عدم تغییرات است که آن را منحنی تحول شخصیت می‌نامیم.

پیشتر اشاره شد که شخصیت با کنش معنا می‌یابد و کنشِ نمایشی را می‌توان مجموعه‌ای از تغییرهای مربوط به شخصیت‌های نمایش دانست. این تغییرها از موقعیتی اولیه، آغاز و مطابق با منطق زنجیره علت و معلولی به موقعیتی نهایی ختم می‌شوند؛ بنابراین می‌توان یک ساختار سه‌بخشی را برای کنش درنظر گرفت: موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت و موقعیت جدید. (فیستر، ۱۳۹۸: ۲۶۳)

ای هوبلر[1] نیز کنش را «گذر هدفمند و اختیاری و نه جبری و ناگزیر از یک موقعیت به

1. A. hubler.

موقعیت بعدی» می‌داند. (بنتلی، ۱۳۸۱: ۲۴۴) همان‌طورکه از تعاریف مربوط به کنش مشخص است، این الگوی سه‌بخشی یکی از مشخصه‌های تکرارشونده بیشتر تعاریفی است که در رابطه با کنش وجود دارد.

باتوجه‌به آنچه گفته شد مهم‌ترین کنش‌های شخصیت، کنش‌های اخلاقی است. شخصیت دراماتیک در هنگام دست‌زدن به اقدام اخلاقی و انتخاب کنش در زمان مواجهه شدن با دوراهه‌های اخلاقی مسیری را طی می‌کند که در شکل‌گیری منحنی شخصیت او تأثیر دارد و این امر سبب می‌شود که منحنی تحول شخصیت به سه بخش تقسیم شود:

۱. پیش از انتخاب؛ ۲. انتخاب؛ ۳. پس از انتخاب.

پیش از انتخاب

شخصیت دراماتیک در آغاز داستان در مسیری گام می‌گذارد که می‌توان آن را به دوازده گام عاطفی در سه مرحله تقسیم کرد که اولین مرحله از دوازده گام عاطفی و سیر تحول او پیش از آغاز راه و پیش از انتخاب است که این مرحله خود به چند قسمت تقسیم می‌شود:

۱. وضع اولیه

پیش از انتخاب، آدمی هنوز در سکون و سکوت قرار دارد؛ البته از نظر انتخاب‌هایی که ممکن است در آینده رخ دهد که این مرحله وضع اولیه همان است که هنوز تعارضی برای شخصیت در زمان انتخاب بین دوراهه اخلاقی به وجود نیامده که سبب کنش او شود و شخصیت در حالت ساکن و ثابت قبل از به‌وجودآمدن تعارض اخلاقی قرار دارد و در حال زندگی در عالم درام است. به‌عنوان‌مثال می‌توان به موارد فوق اشاره کرد: در فیلم نجات سرباز رایان، وضعیت جنگی که قبل از ابلاغ دستور نجات سرباز رایان، کاپیتان میلر و سربازانش در آن قرار دارند؛ یا وضعیتی که پل اجکام و همکارانش قبل از مشاهده

معجزه توسط جان‌کافی در آن هستند؛ یا در فیلم فورس ماژور وضع اولیه آنجاست که هنوز حادثه بهمن رخ نداده و خانواده در شرایط مطلوبی در کنار یکدیگر به اسکی و تفریح می‌پردازند.

۲. وضع بروز تعارض اخلاقی

وضع بروز تعارض اخلاقی و نخستین مواجهه شخصیت با آن، زمانی است که شخصیت در وضعیتی قرار می‌گیرد که احساس می‌کند در معرض یک تعارض قرار گرفته و می‌خواهد تصمیم بگیرد که اکنون کدام‌یک از دوراهه‌ها را انتخاب نماید. شاید این مرحله را بتوان شروع رشد شخصیت (عاطفه، کنش، دنبال کردن هدف) دانست. تا این مرحله هنوز اتفاقی رخ نداده؛ ولی در این مرحله ناگهان دنیای درام برای شخصیت دچار زلزله می شود. نخستین نقطه عطف تحول شخصیت نیز در این مرحله اتفاق می افتد؛ چراکه تا پیش از این، شخصیت در سکون و وضع اولیه خود بود و نیاز به کنش نداشت؛ ولی این در مرحله شخصیت در مواجهه با تعارض باید کنش انجام دهد حال هر کنشی که مد نظر دارد و این تازه آغاز ماجراست.

۳. انکار و کشمکش شخصیت برای فرار از تعارض

به لحاظ روان‌شناختی نخستین واکنش هر انسانی در هنگام مواجهه با سختی‌های زندگی انکار است. مردم به‌طور معمول تا زمانی که درستی اعمال خویش را توجیه کنند، خود را سرزنش نمی‌کنند. (والنس، ۱۳۹۶: ۱۲۹) در زمان مواجهه با تعارض اخلاقی نیز نخستین واکنش، انکار و نپذیرفتن می‌باشد و فرد مدعی است که به‌هیچ‌وجه تعارضی وجود ندارد و امکان انجام هر دو عمل وجود دارد؛ یعنی هم شخص می‌تواند از خیانت در امانت بگریزد و هم جان انسانی را حفظ و تعارض را انکار کند؛ مانند زمانی که هارولد در فیلم عجیب‌تر از داستان با تعارضِ مرگ خود و به‌وجودآمدن اثری فاخر مواجه می‌شود و تلاش می‌کند این تعارض را انکار نماید. مثال دیگر زمانی است که جیم در فیلم مسافران، هنگامی که در

دوراهه بین بیدارکردن آرورا و محروم کردن او از زندگی در نَود سال آینده و تنهایی خـود قـرار می‌گیرد، ابتدا و نخستین واکنش وی انکار این تعارض است که نه‌تنها می‌تواند بر تنهایی خود فائق آید، بلکه آرورا را از زندگی در آینده نیز محروم نکند.

طبیعی است که نخستین واکنش قهرمانان تـلاش بـرای طفـره‌رفتن از مـاجرا باشـد... . حتی دلاورترین قهرمانان سینما نیز گاهی دچار تردید می‌شوند، ابـراز بی‌میلـی می‌نماینـد یـا آشکارا دعوت را رد می‌کنند. در این حالت یا شخص در حالت انکـار می‌مانـد یـا اینکـه از حالت انکار عبور می‌کند و همین عبور از حالت انکار سبب هدایت شخص به مرحله بعدی می‌شود.

۴. ناکامی و خشم

ناکامی احساسی است که به‌واسطه وجود برخی موانع پدید می‌آید و مانع ارضای نیازها، انگیزه‌ها، ما و هدف‌های ما می‌شود و ناکامی و خشم را به‌دنبال دارد و خشم احساسی اسـت که پس از عداوت، برآشفتگی و رنجش به قهرمان دست می‌دهد. برای مثال در فیلم عجیب‌تر از داستان وقتی هارولد متوجه می‌شود که قادر نیست از وضعیت موجود بگریزد، دچار خشم و ازهم‌گسیختگی می‌شود و دیگر مانند هر روز که مرتب و از روی نظم بـه کارهـای روزمـره رسیدگی می‌کرد، این کار را انجام نمی‌دهد؛ یا جیم در فیلم مسافران از روی خشم با مشت به کیسه بوکس می‌کوبد و خشم خود را بدین‌صورت نشان می‌دهد. لازم به ذکر است که قهرمان به‌صورت همیشگی در خشم باقی نمی‌ماند و پس از فروکش کردن خشم وارد مرحله بعـدی می‌شود.

۵. تشکیک در اصل اخلاق

حال قهرمان در مرحله‌ای است که هنـوز تردیـدها و ترس‌هـای خـود را همـراه دارد؛ چراکه خشم فروکش کرده و قهرمان در آغاز در اصل اصولی که به آن معتقـد اسـت شـک می‌کند.

زمانی که شخصی در مواجهه با تعارض اخلاقی دچار خشم و ناکامی می‌شود، در این اصل اخلاقی شک می‌کند که این نظام اخلاقی که باید براساس آن عمل کرد، اشتباه است و همین اشتباه باعث به‌وجودآمدن این تعارض اخلاقی شده است. در این مرحله دو حالت پدید می‌آید: یا شخص در شک خود باقی می‌ماند و نسبت به اخلاق شک بنیادین پیدا می‌کند و یک شخصیت بی‌اخلاق می‌شود و از ادامه سفر باز می‌ماند یا بر شک خود غلبه می‌کند که در این حالت اگر بر شک خود غلبه کرد (خواه به کمک کسی، خواه با تأمل و تفکر)، به این نتیجه می‌رسد که اخلاق و نظام اخلاقی کارکرد دارد ولی به‌هرحال تعارض اخلاقی هم به وجود می‌آید و همین او را به مرحله بعدی راهنمایی می‌کند.

۶. مرحله ناامیدی

زمانی که شخصیت نمی‌تواند یکی از دو راه را انتخاب و یا هر دو را رد کند و قادر به کنارگذاشتن اخلاق نیز نمی‌باشد و وقتی کارها طبق انتظاراتش پیش نمی‌رود، به مرحله ناامیدی می‌رسد؛ چراکه وی می‌داند در هر صورت باید یک کنش اخلاقی داشته باشد و درواقع ناگزیر از انجام عمل اخلاقی است و همین کشمکش شخصی با خود سبب می‌شود از درون دچار ناامیدی عمیقی شده و تا زمانی که شخص در مرحله ناامیدی است کنشی انجام نمی‌دهد و زمانی که غلبه احساس ناامیدی کاهش یافت، شخص با تأمل به پذیرش اخلاق می‌رسد و همین امر سبب وارد شدن وی به مرحله بعدی می‌شود.

تا اینجا هر آنچه گفته شد در سیر تحول شخصیت و در مرحله پیش از انتخاب شخصیت بود و مرحله بعدی مرحله انتخاب می‌باشد.

انتخاب

شخصیت در مواجهه با تعارض اخلاقی و در سیر تحول، بعد از مرحله پیش از انتخاب به مرحله انتخاب می‌رسد و برای انتخاب اخلاقی و درپی آن کنش اخلاقی، ناچار به گذراندن مراحلی است که عبارت‌اند از:

۱. پذیرش و بازگشت به اخلاق

شخصیت وقتی از مرحله ناامیدی گذر می‌کند، به مرحله انتخاب امر اخلاقی می‌رسد؛ بنابراین واقعیت را می‌پذیرد؛ چراکه در صورت نپذیرفتن واقعیت یا در مرحله تشکیک یا فرار و کشمکش قرار دارد؛ اما زمانی که می‌پذیرد که اخلاق باید اجرا شود و از طرف دیگر نیز تعارض اخلاقی در بعضی از زمان‌ها اتفاق می‌افتد، ازاین‌رو پس از پذیرش این واقعیت وارد مرحله پذیرش و بازگشت به اخلاق می‌شود. شاید بتوان این مرحله را نقطه اوج یا دست‌کم یکی از نقاط اوج درام دانست.

۲. تصمیم‌گیری برای انتخاب کم‌هزینه‌تر

این مرحله آزمونی دیگر برای قهرمان در مسیر سفر اوست که با تصمیم‌گیری، از این آزمون یا موفق بیرون می‌آید یا شکست می‌خورد و تصمیم درست، انتخابی است که هزینه‌های احتمالی را کاهش دهد.

وقتی قهرمان در مرحله مکاشفه نفس، کردار درست را می‌آموزد، باید تصمیم بگیرد. تصمیم اخلاقی لحظه‌ای است که او دست به انتخاب میان دو شیوه عمل می‌زند. دو شیوه‌ای که هر کدام معرف مجموعه‌ای از ارزش‌ها و روشی برای زندگی است که دیگران را تحت‌تأثیر قرار دهد. (تروبی، ۱۳۹۹: ۴۰۶)

۳. هزینه تصمیم اخلاقی

زمانی که شخصیت دراماتیک با تعارض اخلاقی مواجه می‌شود و واقعیت را می‌پذیرد و به اخلاق بازگشت می‌کند، این اخلاقی‌زیستن کمابیش هزینه‌هایی دارد. هزینه‌ها و فایده‌های هر عمل اخلاقی را می‌توان در سه ساحت بررسی کرد:

۱. هزینه‌ها و فایده‌های روان‌شناختیِ فردی؛
۲. هزینه‌ها و فایده‌های فردیِ اجتماعی؛
۳. هزینه‌ها و فایده‌های جمعیِ اجتماعی.

هزینه‌هایی کـه در حـوزه روان‌شـناختیِ فـردی قـرار مـی‌گیرنـد؛ ماننـد آرامـش، شـادی، امید، رضایت بـاطن، معنـاداری زنـدگی، تعـالی یـا خودشـکوفایی. آدمـی همـواره و بـه‌طـور طبیعی به‌دنبال موارد گفته‌شـده مـی‌باشـد؛ ولـی ممکـن اسـت زیسـت اخلاقـی سـبب شـود کـه از شـادی، آرامـش و... خـود بگـذرد و یـا حتـی بـالاتر از ایـن امکـان دارد از جـان خـود گذشته، ولی عزت خود را حفظ کنـد؛ بـرای مثـال مـی‌تـوان بـه انتخـاب حضـرت اباعبداللـه الحسین علیه‌السلام اشاره کرد.

انسـان در زنـدگی اجتمـاعی بـه‌دنبـال ثـروت، شـهرت، قـدرت، احتـرام، آبـرو، محبوبیـت و جـاه و مقـام اسـت کـه مجمـوع ایـن مـوارد را مطلوب‌هـای اجتمـاعی فـردی می‌نامند؛ زیرا فقط در زندگی اجتماعی مـی‌تـوان بـه ایـن مطلـوب‌هـا نایـل آمـد و ازآنجـاکـه ایـن مطلوب‌هـا بـرای فـرد در جریـان زنـدگی اجتمـاعی حاصـل مـی‌شـوند، بـه آنهـا فـردی می‌گویند.

حال شخصیت که ناگزیر به انجام عمل اخلاقی در زمان واقع‌شدن تعارض است، باید انتخابی کند که هزینه آن نسبت به طرف دیگر کمتر باشد. برای نمونه پل در فیلم مسیر سبز با نجات دادن جان‌کافی نه‌تنها خود و خانواده‌اش و همکارانش به خطر می‌افتند؛ بلکه در شرایط رکود اقتصادی کارشان را نیز از دست می‌دهند؛ بنابراین شاید کم‌هزینه‌ترین انتخاب، فداکردن جان‌کافی باشد.

شخصیتی که تاکنون مراحل ذکرشده (یا همه موارد یا بعضـی از مـوارد) را پشـت سـر گذاشته، تحول در درونش شکل می‌گیرد و به مرحله‌ای می‌رسد که می‌تواند تصمیم‌گیری کند و شاید یکی از مهم‌ترین مراحل همین مرحله تصمیم‌گیری باشد؛ زیرا تصمیم اسـت کـه بـه کنش می‌انجامد و تا آدمی تصمیم نگیرد کنشی انجام نخواهد شد.

پیشتر اشاره شد که تصمیم و اراده حاصل ازدواج امیال و باورهاست و با تغییر هرکدام از امیال و باورها تصمیم نیز دچار تغییر می‌شود؛ به‌طوری‌که با تغییر امیـال و باورهـای جـیم در مسافران، وی که سبب بیدارشدن اورا شده بود حال خود تصمیم می‌گیرد و به اورا پیشـنهاد خواب مصنوعی می‌دهد.

۴. کنش اخلاقی

در مرحله قبل شخصیت تصمیم گرفت و پس از تصمیم، کنش اخلاقی شکل می‌گیرد. اصولاً شخصیت همه مراحل بالا را طی می‌کند تا به این مرحله برسد و بتواند کنشی متناسب با اخلاق داشته باشد و سربلند از آزمون عبور کند. برای مثال پاتریک کنزی در فیلم «رفته عزیزم رفته» بعد از مرحله تصمیم‌گیری، آن کنش اخلاقی را انجام می‌دهد که مناسب می‌داند و در دوراهه برگرداندن کودک به مادر معتاد و بی‌مسئولیتش یا ماندن او نزد پلیسی که به‌خوبی می‌تواند از کودک مراقبت کند، راه نخست را برمی‌گزیند و کودک را به مادرش برمی‌گرداند.

در این مرحله شخصیت پس از طی کردن مراحل بالا به مرحله پس از انتخاب وارد می‌شود که خود شامل چند مرحله است.

پس از انتخاب

۱. بروز هزینه و فایده‌های کنش اخلاقی

شخصیت پس از انتخاب کنش اخلاقی، باید برای انتخاب خود هزینه‌ای پرداخت کند. پیشتر اشاره شد که شخصیت برای انتخاب اخلاقی تلاش می‌کند کنشی را انجام دهد که هزینه کمتری داشته باشد؛ ولی توجه به این نکته بسیار مهم است که بالاخره هر عمل اخلاقی دارای هزینه‌ای است که شخصیت با انتخاب خود ناچار به پرداخت آن می‌باشد.

اگر بتوان در این مرحله هزینه و فایده را به‌عنوان نتیجه کنش شخصیت درنظر گرفت، بنابراین شاید بتوان آن را مرحله پاداش سفر قهرمان نیز در نظر گرفت. برای مثال پل با فداکردن جان‌کافی در فیلم مسیر سبز مجبور است با عمر طولانی و ازدست‌دادن عزیزانش مواجه شود؛ البته شاید بتوان پاداش او را نیز نوعی خودآگاهی دانست که تا پایان عمر به همراه خواهد داشت. یا در فیلم «مردی برای تمام فصول» سِر توماس با انتخاب خویش، هزینه‌های زیادی را می‌پردازد؛ ازجمله اینکه مقام، ثروت، آزادی و در انتها جان خود را از دست می‌دهد.

گاهی ممکن است قهرمان به‌عنوان پاداش به بصیرت یا درک تـازه‌ای از یـک راز دسـت یابد؛ چنانچه پاتریک کنزی در فیلم رفته عزیزم رفتـه، بعـد از انتخـابی کـه در پـیشِ رو دارد سرنوشت کودکی را به مادر معتاد و بی‌مسئولیتش می‌سپارد و در مقابل، پـاداش او پـذیرش و درکی است که به‌دست می‌آورد.

لازم به ذکر که در این مرحله خود ممکن دو حالت پدید آید:

الف) شخص با مشاهده هزینه‌های عمل اخلاقی، دست از عمل اخلاقی بردارد و حتی ممکن است به جهت کم‌کردن هزینه‌های اخلاقی به اموری دست بزند کـه سـبب سـقوط او شود؛

ب) شخص ممکن است با وجود هزینه‌های سنگینِ عمل اخلاقی حاضر بـه انجـام آن باشد؛ مانند انتخاب پاتریک در فیلم رفته عزیزم رفته.

۲. واکنش به هزینه‌های مترتب بر کنش

شخصیت پس از مشاهده هزینه‌هایی که با انتخاب خود دچار آن شده (چه هزینـه‌هایی که خود متحمل شده و چه هزینه‌هایی که برای دیگران دارد) واکنش نشان مـی‌دهـد؛ چراکـه قهرمان بعد از طی‌کردن مسیری، اکنون در مسیر بازگشت قرار دارد و نتیجه و توشه او در ایـن راه را می‌توان کنش قهرمان دانست که در انتها به آن دست می‌زند. به‌عنوان‌مثال جیم ابتـدا بـا بیدار کردن اورورا از خواب مصنوعی امکان زندگی او را در نَود سال بعد می‌گیرد؛ اما بعـد بـه مرحله‌ای می‌رسد که خود به اورورا پیشنهاد خواب مصنوعی می‌دهد؛ یعنی حاضر است خود در تنهایی (که سبب بیدارشدن اورورا شد) قرار گیرد، ولی دیگـر شـاهد رنـج اورورا نباشـد. یـا پاتریک در فیلم رفته عزیزم رفته با سپردن کودک به مادر معتـاد و بی‌مسـئولیت دچـار عـذاب وجدان می‌شود.

همین عذاب وجدان سبب تحول نهـایی شخصـیت می‌شـود کـه ناشـی از واکـنش بـه هزینه‌های عمل اخلاقی است. چنانچه در فیلم «عجیب‌تر از داستان»، شخصـیت نویسـنده داستان حاضر است برای نجات شخصی دیگر از شهرت و اثر ارزشمند هنری‌اش بگذرد یـا

در فیلم «چشمی در آسمان» قهرمانانی داریم که برای حفظ امنیت و آرامش مردم حاضر به کشتن کودک بی‌گناهی هستند.

مراحل یازده‌گانه ذکرشده نقشی است که اخلاق می‌تواند در سیر تحول منحنی دراماتیک شخصیت براساس تعارضات اخلاقیِ اثر داشته باشد. ولی نکته قابل توجه اینکه ممکن است تمام مراحل یازده‌گانه در طی درام برای شخصیت طی نشود؛ یعنی امکان دارد شخصیت برای مثال از هر کدام از مراحل پیش‌انتخاب، انتخاب و پس از انتخاب فقط دو یا سه مورد را بگذراند؛ همان‌طورکه در بسیاری از فیلم‌های سینمایی نیز این موضوع دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

همان‌طورکه مشاهده شد بروز تعارض‌هایی میان احکام اخلاقی در وضع و حال‌های خاص انسانی آشکار گردید. از مشهورترین نمونه‌های چنین تعارض‌هایی در فرهنگ دینی وضع و حال حضرت ابراهیم علیه‌السلام است.

از سوی دیگر می‌دانیم که بر طبق نظریه باور میل، آدمی برای آنکه اراده به انجام عملی کند نیازمند نظامی از ارزش‌ها در کنار مجموعه‌ای از احکام ناظر به واقع است. یعنی برای مثال برای اینکه اراده انجام عمل «الف» را بکند باید نخست آن را ارزشمند بداند و دوم نیز اینکه درواقع آن را ممکن انگارد. به گمان ما در میان انواع ارزش‌ها، ارزش‌های اخلاقی، مهمّ‌ترین ارزش‌ها هستند.

باتوجه‌به اینکه در نظریه درام، منحنی تحوّل شخصیت به‌نوعی کل درام را شکل می‌دهد و به پیش می‌برد و مهم‌ترین عامل در تحول شخصیت انتخاب‌های اوست، معلوم می‌شود که همه انتخاب‌ها ریشه در نظامی از ارزش‌ها دارند و لاجرم شخصیتِ گرفتار تعارض اخلاقی باید بر طبق نظام ارزشی خود دست به انتخاب بزند و این امر در تحول او به سمت مثبت یا منفی نقش اساسی دارد. بنابراین سیر تحوّل او را در همین سه مرحله پیش از انتخاب، انتخاب و پس از انتخاب می‌توان تصویر کرد.

هر کدام از مراحل پیش از انتخاب، انتخاب و پس از انتخاب خود به چند مرحله تقسیم می‌شوند که شخصیت برای تحول و شکل‌گیریِ منحنی دراماتیک طی می‌کند:

الف) پیش از انتخاب:

۱. وضع اولیه؛ ۲. وضع بروز تعارض اخلاقی؛ ۳. انکار و کشمکش شخصیت برای فرار از تعارض؛ ۴. ناکامی و خشم؛ ۵. تشکیک در اصل اخلاقی؛ ۶. ناامیدی.

ب) انتخاب:

۱. پذیرش و بازگشت به اخلاق؛ ۲. تصمیم‌گیری برای انتخاب کم‌هزینه‌تر؛ ۳. کنش اخلاقی.

ج) پس از انتخاب:

۱. بروز هزینه‌ها و فایده‌های کنش اخلاقی؛ ۲. واکنش به هزینه‌های مترتب بر کنش.

شخصیت وقتی مرحله یازده‌گانه بالا را گذراند، متحول می‌شود و این همان سیر تحولی است که ما در این پژوهش به‌دنبال آن بودیم.

منابع

۱. بتی، کریک؛ والدبک، زار (۱۳۹۲). نویسندگی برای سینما و تلویزیون. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشر آوند.

۲. براهنی، رضا (۱۳۶۸). قصه‌نویسی. تهران: نشر البرز.

۳. بلکر، آروین. آر (۱۳۹۹). عناصر فیلمنامه‌نویسی. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشر هرمس.

٤. بنتلی، اریک (۱۳۸۱). نظریه صحنه مدرن. ترجمه یدالله آقاعباسی. کرمان: نشر فانوس.

۵. تامس، جیمز مایکل (۱۳۹۶). تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی. ترجمه علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد. تهران: نشر سمت.

٦. تروبی، جان (۱۳۹۹). آناتومی داستان. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشر ساقی.

۷. داوسون، وی. اچ. دبلیو (۱۳۷۷). درام. ترجمه فیروزه مهاجر. تهران: نشر مرکز.

۸. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۳). فن شعر. تهران: نشر کتاب.

۹. سیگر، لیندا (۱۳۹۲). فیلمنامه‌نویسی پیشرفته. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی.

۱۰. فرانکنا، ویلیام کی (۱۳۸۳). فلسفه اخلاق. ترجمه هادی صادقی. قم: نشر کتاب طه.

۱۱. فیستر، مانفرد (۱۳۹۸). نظریه و تحلیل درام. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: نشر مینوی خرد.
۱۲. میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). عناصر داستان. تهران: نشر سخن.
۱۳. والنس، ایویند (۱۳۹۶). استدلال‌های اخلاقی در محیط کار. ترجمه علیرضا رجبی‌پور میبدی و مهیار کمالی سراجی. تهران: نشر آرنا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The use of moral conflicts in the evolution of the dramatic curve of personality

Somayyeh Movahhedi Asl[–] (author in charge)
Mohsen Karami[—]

Abstract

Purpose: This research aims to investigate and explain the possible applications of moral conflicts in the evolution of a dramatic character arc.

Methodology: In this interdisciplinary research, we have used three methods: empirical psychology to explore the inner life of characters, philosophical analysis to extract assumptions and logical tools, and artistic hermeneutics to discover the meaning of works.

Findings: For a dramatic character facing moral conflicts, eleven stages can be identified. These stages depict how the character transforms through their internal and external actions. The stages are: 1) Initial state; 2) The emergence of the moral conflict; 3) Denial and struggle to avoid the conflict; 4) Failure and anger; 5) Doubting the ethical principle; 6) Despair; 7) Acceptance and return to ethics; 8) Decision-making for the least costly option; 9) Ethical action; 10) Costs and benefits of ethical action; 11) Reaction to the incurred costs of the action.

Conclusion: In moral conflicts, characters must face their most challenging ethical choices, which could lead to the most crucial transformations in their arcs and are among the essential factors shaping a character's dramatic arc.

Keywords: Character, Character Arc, Dramatic Character Arc, Moral Conflict.

– Master's degree, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Qom, Iran. Ira98636@gmail.com.
— Assistant Professor, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Qom, Iran. mohsenekarami@gmail.com.

بایدها و نبایدهای اقتباس از زندگی معصومین علیهم‌السلام در متون نمایشی

محمدحسین حبیبی* **(نویسنده مسئول)**

محمدصادق کاملان**

چکیده

هدف: امروزه هنرهای نمایشی جزء اصلی‌ترین راه‌های ترویج ایدئولوژی‌ها هستند. تولید اثر نمایشی از زندگی پیشوایان دینی یکی از مهم‌ترین اهداف هنرمندان مسلمان می‌باشد؛ اما این کار با مسائل و مشکلاتی رودررو است. یکی از مهم‌ترین مشکلات پیش رو، اقتباس از زندگی معصومین در متون نمایشی است. هدف از نگارش این مقاله مشخص‌کردن مجوزها و محدودیت‌های این امر از منظر دین می‌باشد.

روش: جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و تحلیل و بررسی آن با شیوه توصیفی - تحلیلی خواهد بود.

یافته‌ها: با بررسی قصه‌گویی و نمایش از منظر اسلام، دریافتیم که اسلام به صراحت درباره این‌گونه هنرها نکته‌ای نگفته است؛ اما از مشی و شیوه عملی قرآن و ائمه می‌توان به نوعی تأییدی ضمنی برای آن یافت؛ چراکه خداوند بارها از این مسئله (برای رساندن مفاهیم به

* کارشناسی ارشد، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، قم، ایران، mhossein1992@yahoo.com

** استادیار، فلسفه، دانشگاه مفید، قم، ایران، kamelan@mofidu.ac.ir.

بشر) استفاده کرده است. همچنین علاوه‌بر انواع اقتباس، تعاریفی برای مفاهیم افترا، هتک و عصمت یافته‌ایم.

نتیجه‌گیری: اقتباس از زندگی معصومین در متون نمایشی، بذاته مشکلی ندارد؛ ولی نباید مترتب امر حرامی شود. برای این مسئله دو امر حرام قابل تصور است: افترا و هتک. در اقتباس وفادارانه، معمولاً در معرض این دو مسئله قرار نمی‌گیریم؛ اما در اقتباس آزاد و وام‌گیرانه، اگر نویسنده ادعای واقعیت کند، در معرض افترا قرار می‌گیرد و پس از افترا مسئله هتک به‌وجود می‌آید. نگارنده در خلق داستان، باید مراقب باشد تا به شخصیت‌های مقدس و معصومین توهین نکند. حتی اگر داستان غیرواقعی باشد، این توهین و هتک حرمت، از دیدگاه اسلام و تشیع غیرقابل بخشش است.

کلیدواژه‌ها: اقتباس از زندگی معصومین، نمایش و دین، هنر دینی، اقتباس دینی.

مقدمه

دنیا در حال حاضر به نوعی درگیر یک «جنگ جهانی فرهنگی» است. در این نبرد، فرهنگ‌ها به‌جای کشورها و ارتش‌ها با یکدیگر مبارزه می‌کنند و همه افراد تلاش می‌کنند خود را مسلح به مجهزترین سلاح‌های این حوزه نمایند تا پیروز این میدان باشند. «هنر» اصلی‌ترین سلاح در این نبرد است و صاحبان اندیشه‌ها برای رسیدن به اهداف، از انواع و اقسام آن استفاده می‌کنند و تفکر موردنظر خود را به دیگران القا می‌نمایند. بنابراین میزان اهمیت هنر در جامعه انسانیِ کنونی بسیار زیاد و غیرقابل انکار است.

هنرهای نمایشی از مهم‌ترین اقسام هنر محسوب می‌شوند. تئاتر، سینما، نمایش عروسکی، تعزیه و... مصادیقی از این نوع هنر به‌شمار می‌روند. وجه مشترک تمامی این هنرها این است که نیازمند متنی برای اجرا هستند. این متن‌ها (نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها) حاوی قصه، جزئیات صحنه و گفت‌وگوهای شخصیت‌های نمایش می‌باشند. متون نمایشی متفاوت از داستان و رمان هستند و با نقل‌های تاریخی نیز تفاوت چشم‌گیری دارند. برای تبدیل یک قصه یا روایت تاریخی به یک متن نمایشی لازم است که آن ماجرا در قالب خاص

آن نمایش قرار گیرد و این امر مستلزم ایجاد تغییراتی در داستان می‌باشد و این تغییرات گاهی منجر به اضافه یا کم شدن واقعه‌ای نسبت به داستان اصلی می‌شود. در مواردی که داستان مربوط به پیشوایان دینی و یا معصومین علیهم‌السلام می‌باشد، این تغییرات حساسیت‌برانگیز خواهد بود. در بسیاری از موارد هنرمندان برای پرهیز از ایجاد مشکل به سمت چنین موضوعاتی نمی‌روند و داستان‌های ساده‌تری را برای نمایش انتخاب می‌کنند. ما در این مقاله درصدد هستیم که این مسئله را به‌صورت دقیق بررسی کرده و نظر دقیق دین را نسبت به آن بیان کنیم تا یکبار برای همیشه به این سؤال پاسخ داده شود که در اقتباس ادبی از زندگی معصومین تا چه اندازه می‌توان در داستان اصلی دخل و تصرف نمود؟ در صورت جواز، کدام دسته از این تغییرات صحیح هستند و چه ممنوعیت‌هایی (از منظر دین) در این امر وجود دارد؟

هدف از پاسخ به این سؤال این است که راه را بر هنرمند مسلمان باز کنیم تا با خیالی آسوده، سراغ مفاهیم دینی و داستان‌های مرتبط با زندگی پیشوایان دینی رفته و تمرکز اصلی خود را روی میزان تأثیرگذاری کار خویش بگذارد. در این مقاله تلاش می‌شود تا با بررسی یک سؤال از انبوه پرسش‌های مطرح در این زمینه، باری از دوش هنرمندان متعهدی که می‌خواهند با رعایت موازین دینی در این زمینه گامی بردارند، برداشته و برای انجام این رسالت آنها را یاری کنیم.

پژوهش‌هایی با موضوعاتی حول محور این مقاله صورت گرفته که نمونه بارز آن‌ها کتاب‌های «صورتگری در اسلام» نوشته محمدرضا جباران و «خورشید در قاب» نوشته رحمت‌الله امیدوار است. در کتاب صورتگری در اسلام، موضوع بیشتر پیرامون پیکرتراشی می‌باشد؛ اما موضوع اصلی خورشید در قاب، تصویرگری معصومین علیهم‌السلام در سینما است. در مورد قصه‌های قرآنی نیز پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته است. نخستین پژوهش‌ها توسط دکتر خلف‌الله در دانشگاه الازهر و با موضوع «راه داشتن خیال در قصه‌های قرآنی» انجام شده و در ادامه نقدها و تحلیل‌هایی در مورد نظریه ایشان توسط سایر اندیشمندان هم‌تراز ارائه شده است. در این زمینه مهم‌ترین و قابل توجه‌ترین کار فارسی‌زبان را سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا) انجام داده که در کتاب‌های «مبانی هنری قصه‌های قرآن» و «گونه‌شناسی قصه‌های

قرآن» به موضوع قصه‌های قرآنی، بررسی ابعاد فنی و بررسی نظریه‌های خلف‌الله پرداخته است. همچنین مقاله‌ای از سید محمود طیب‌حسینی نیز در این زمینه یافت شد که نسبت به کار سیدابوالقاسم حسینی مطلب اضافه‌ای ندارد و هم‌عرض این کار است. تمامی این موضوعات به‌صورت پراکنده و مستقل مورد بررسی قرار گرفته‌اند. اما رساله‌ای که تمامی این موضوعات را کنار یکدیگر و در جهت رسیدن به پاسخ این سؤال که «از منظر فقه، در داستان‌پردازی یا تصویرگری زندگیِ معصومین علیهم‌السلام تا چه اندازه رعایت واقعیت، ضرورت داشته و تا چه حد خیال‌پردازی مجاز است؟» مورد کنکاش قرار داده باشد، یافت نشد. این نیز یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های نگارنده برای تحلیل و بررسی این موضوع است.

مهم‌ترین پیشینه برای این تحقیق مقاله‌ای با عنوان «چالش‌های فرارو در شخصیت‌پردازیِ شخصیت‌های معصومین علیهم‌السلام در فیلمنامه با الگوی ارسطویی» از اصغر فهیمی‌فر است. در این مقاله نگارنده با بررسی ساختار ارسطویی و تطبیق آن با شخصیت معصومین علیهم‌السلام، آن را بستر مناسبی برای این کار نمی‌داند؛ چراکه شخصیت‌های معصومین علیهم‌السلام را نمی‌توان نشان داد و همچنین شخصیت آنها ایستا و پایدار می‌باشد که در تعارض با شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌نویسی است که شخصیت‌ها عموماً ناپایدار و دایم در حال تحوّل هستند. (فهیمی‌فر؛ ۱۳۹۳) مسئله نخست مربوط به تولید اثر است و خارج از حیطه این تحقیق می‌باشد. درباره نکته دوم نیز باید گفت که این نکته صحیح است؛ اما تنها مربوط به مواردی است که هنرمند، در قالب اقتباس وفادارانه از زندگی معصومین علیهم‌السلام متن نمایشی را بنویسد. در تحقیق پیش رو جنبه تازه‌تری از این ماجرا مورد بررسی قرار گرفته و آن اینکه این اقتباس «وام‌گیرانه» یا «آزاد» باشد؛ در این‌صورت ایستایی یا پایداری شخصیت‌های ایشان مورد خدشه قرار نمی‌گیرد. باید توجه داشت که این مسئله نباید موجب هتک و وهن به این حضرات گردد.

باتوجه‌به اینکه مقاله حاضر درصدد ارائه پاسخ دینی به سؤالات مطرح‌شده است، تحقیق پیش رو براساس قرائت نویسندگان از مبانی اسلامی و شیعی نگاشته شده؛ بنابراین کبرای قیاس، آیات قرآن، روایات اهل‌بیت علیهم‌السلام و یا احکام شرعیِ منقول از علمای دین می‌باشد.

روش‌شناسی پژوهش

در این تحقیق علاوه‌بر تصویرسازی آنچه وجود دارد، به تشریح و تبیین دلایل چگونه بودن و چرایی وضعیت مسئله می‌پردازیم؛ لذا روش این تحقیق «توصیفی - تحلیلی» خواهد بود. همچنین روش گردآوری اطلاعات «کتابخانه‌ای» بوده و تمامی مطالب برگرفته از منابع مکتوب است. در بخش نتیجه‌گیری نیز تحلیل یافته‌ها با استفاده از منابع دینی تشیع (قرآن و حدیث) شکل می‌گیرد.

یافته‌های پژوهش

۱. قصه‌گویی و نمایش در اسلام

انسان از کودکی به تناسب شناختی که توسط حواس پنج‌گانه به‌دست می‌آورد شروع به شناسایی دنیای پیرامون خود می‌کند و از جایی به بعد به این نکته دست می‌یابد که برای درک و تصور مفاهیم ذهنی و مجردات، حواس پنج‌گانه کافی نیست و از قوه تعقل خود کمک می‌گیرد.

آدمی در این دنیا مشاهده می‌کند و مشاهداتش را به اشتراک می‌گذارد و این جزء خصلت‌های اوست. حال اگر این مشاهدات درمورد عناصر فیزیکی باشد (ازآنجایی‌که این مشاهدات در همین دنیا شکل گرفته) به‌دلیل وجود تجربه مشترک (بین تمام انسان‌ها) در این زمینه، به‌سادگی قابل انتقال و درک آن برای گیرنده پیام ساده است. برای مثال وقتی کسی بخواهد زیبایی باغی را برای دیگری توصیف کند، از درخت، گیاه، خاک، نهر و موارد این‌چنینی سخن می‌گوید؛ چراکه تقریباً همه انسان‌ها تجربه دیدن این عناصر را دارند؛ بنابراین توصیف عناصر فیزیکی ساده است؛ اما در مورد عناصر متافیزیکی و مفاهیم ذهنی، به علت نبودن این تجربه مشترک کار اندکی دشوار می‌شود. در این مورد بشر سراغ خیال می‌رود و با تصویردهی به این مفاهیم ذهنی، مراد و منظور خود را منتقل می‌کند. این استفاده از تجسم و تصویر برای شناخت مفاهیم در فطرت آدمی جای دارد. خداوند متعال نیز به این خاصیت بشر توجه کرده و قرآن کریم سرشار از تمثیل‌ها و قصه‌های گوناگونی است که

هرکدام حاوی مفاهیم متعدد متافیزیکی هستند. برای مثال به‌منظور بیان مفهوم «بخشش و کمک به نیازمندان» و «اعتقاد به قدرتی ماوراء قدرت‌های دنیایی» و نیز تقبیح «زیاده‌خواهی» قصه دو مردی را نقل می‌کند که هر کدام باغی پربار و آباد داشتند. یکی از آن‌ها به نیازمندان کمک می‌کرد و به ظاهر با این کار بخشی از ثمره باغش کم می‌شد؛ اما شخص دیگر نه‌تنها کمک نمی‌کرد؛ بلکه بیش‌تر بودن مال و اموالش را به رخ مردِ سخاوتمند می‌کشید و به صراحت اعلام می‌کرد (باتوجه‌به زیادی کارکنان و خدمتکارانش) که هیچ قدرتی نمی‌تواند باغ وی را نابود کند. اما یک روز که از خواب بیدار شد و مشاهده کرد تمام باغش سوخته است؛ درحالی‌که باغِ مرد دیگر کماکان آباد و سالم بود. (قرآن کریم. سوره کهف. آیات ۳۲ الی ۴۳)

نمایش و قصه نیز از دیگر مواردی است که خداوند متعال برای تفهیم مطالب به آن توجه بسیاری داشته است. برای نمونه قصه فرزندان آدم را همه افراد خوانده‌اند. در جایی از این داستان آمده که قابیل پس از کشتن هابیل دستپاچه می‌شود و نمی‌داند جسد او را چگونه مخفی کند. در این هنگام خداوند به‌واسطه کلاغی که در حال مخفی‌کردن دانه‌ای زیر خاک است، به او دفن کردن را آموزش می‌دهد. (قرآن کریم. سوره مائده. آیات ۲۷ الی ۳۱) شاید بتوان این داستان را نخستین نمایش روی زمین دانست که نویسنده و کارگردان آن خداوند و بازیگرش یک کلاغ است. علاوه‌براین گاهی خداوند برای تفهیم مطلبی به پیامبران نیز از همین روش (نمایش) استفاده کرده است. به‌عنوان‌مثال خداوند در پاسخ به درخواست عزیر پیامبر مبنی‌بر نشان‌دادن زنده‌شدن مردگان، یکباره او را می‌میراند و صد سال بعد او را زنده می‌کند؛ سپس در مقابل چشمان او الاغش را (که صد سال پیش همراهش مرده بود) زنده می‌کند و مراحل زنده‌شدن را جزءبه‌جزء به او نشان می‌دهد. (قرآن کریم. سوره بقره. آیه ۲۵۹) قصه حضرت ابراهیم علیه‌السلام نیز مشابه همین قصه است. ایشان از خداوند می‌خواهد مراحل زنده‌شدن جنبندگان را نشان دهد تا ایمانش تبدیل به اطمینان قلبی شود. پرودگار در پاسخ به او می‌گوید که چهار پرنده را گرفته و سر بریده و گوشت و پوست آنها را با هم ترکیب کرده و روی چهار کوه مختلف بگذارد. پس از آن به دستور خداوند پرنده‌ها را فراخواند و مشاهده

کرد که ذرات آن‌ها از کوه‌های مختلف جمع و به هم ملحق شدند و پرنده دوباره مانند گذشته زنده شد. (قرآن کریم. سوره بقره. آیه ۲۶۰)

گاهی پیشوایان دینی از نمایش برای تفهیم مطالب به مردم استفاده می‌کردند. برای مثال حضرت ابراهیم علیه‌السلام برای اینکه به مردمان ستاره‌پرست، ماه‌پرست و خورشیدپرست بفهماند که کار آنها اشتباه است، یک روز کامل با آن‌ها همراه شد تا زمان غروبِ خدای ایشان، بـه آن‌هـا تلنگری بزند. (قرآن کریم. سوره‌ی انعام. آیات ۷۶ الی ۷۹) آن حضرت در جای دیگری نیز از نمایش برای تلنگر به مردم شهرش استفاده کرد. در روز مقدس که تمام مردم برای جشـن بـه خارج از شهر رفته بودند، ایشان به آسمان نگاه کرد و اظهار داشت که بیمار است؛ سـپس در نبود مردم به بتخانه رفت و بت‌ها را شکست و تبر را روی دوش بت بـزرگ قـرار داد تـا زمـانِ مواجهه مردم با این صحنه ادعا کند بت بزرگ سایر بت‌ها را شکسته است. همه می‌دانیم کـه چنین ادعایی به‌نوعی دروغ‌گویی به حساب می‌آید؛ مگر اینکه بگوییم ایشـان بـه شـکلی در حال اجرای یک سناریو برای فهماندن مفهومی والاتر به مردمش است. (قـرآن کـریم. سـوره صافات. آیات ۸۳ الی ۹۸) در نمونه دیگری از این داستان‌ها، حضرت یوسـف علیه‌السلام نـه بـرای تفهیم مطلب و محتوا، که برای پیشبُرد هدف خویش اقدام به اجرای نمایش می‌کنـد. ایشـان برای اینکه بتواند برادر تنی خویش را نزد خود نگاه دارد، جام مخصوص عزیز مصر را در بـارِ گندم او قرار می‌دهد و پس از فاش شدن ماجرا، از آن اظهار بـی‌اطلاعـی مـی‌کنـد تـا بتوانـد مجازات دزدی (که خدمت کردن دزد برای شخص مال‌باخته است) را اجرا کند. نکته جالب در این قصه این است که خداوند در آیات بعدی می‌فرماید: «ما این نقشه را به یوسف آموزش دادیم» (قرآن کریم. سوره یوسف. آیات ۶۹ الی ۷۶)

موارد بی‌شمار دیگری نیز وجود دارد که نشان می‌دهد پیشوایان دینی چگونـه از قصـه و نمایش برای ارائه مفاهیم موردنظر خود استفاده می‌کردند؛ مانند ماجرای امـام حسـن و امـام حسین علیهماالسلام و مشاجره ساختگی آنها در وضوگرفتن به‌منظور آموزش به پیرمـرد و داسـتان‌هـای دیگری از این قبیل. نکته‌ای که از مشی و شیوه عملی قرآن استخراج می‌شـود ایـن اسـت کـه استفاده از قصه و نمایش نه‌تنها مجاز است، بلکه در موارد متعددی دین و شارع (کسی که دین

را به‌وجود آورده) از همین راه بهره‌های فراوانی برده‌اند. بنابراین نخستین پیش‌فرض ما این است: «جواز قصه‌گویی و اجرای نمایش».

۲. اقتباس از منظر دینی

اقتباس (adaption) در لغت به‌معنای فایده گرفتن و فراگرفتن دانش از کسی و همچنین نقل‌کردن و گرفتنِ مطلبی از کتاب یا روزنامه است (عمید، ۱۳۸۲: ۲۰۵)؛ اما اقتباس در ادبیات با هدف تولید اثر هنری صورت می‌پذیرد؛ یعنی نویسنده از یک واقعه تاریخی یا اثر ادبی مستقل (اعم از داستان، رمان، ضرب‌المثل، شعر، فیلم‌نامه یا نمایش‌نامه) مواردی را برای تولید یک اثر ادبی جدید برداشت می‌کند. در اینجا نکته مهم این است که نخستین اثر تا چه اندازه قابلیت تبدیل‌شدن به یک اثر جدید را دارد؛ اما مهم‌تر از آن اینکه وفاداری به اثر اول را چگونه باید درنظر گرفت؟ اقتباس در ذات خود تغییر دارد؛ تغییرِ دستمایه‌های یک اثر به اثر دیگر. عناصر اصلی در برابر این تغییر مقاومت می‌کنند و این نویسنده است که این مقاومت را می‌شکند و تشخیص می‌دهد که چه چیزهایی مهم‌تر هستند تا به اثر جدید منتقل شوند و کدام مسائل در روند این تغییر قربانی می‌شوند؟ باتوجه‌به این نکته، اقتباس ادبی را می‌توان به سه نوع مختلف تقسیم کرد: واقع‌گرایانه، وام‌گیرانه، آزاد.

الف) اقتباس واقع‌گرایانه: اقتباس واقع‌گرایانه با عنوان اقتباس دقیق یا وفادارانه و اصطلاحاً اقتباس «براساس[1] ...» خوانده می‌شود (برای مثال می‌گوییم براساس داستان یا رمان فلان). این نوع اقتباس دقیق‌ترین شکل از بازنمایی است که بیشتر عناصر شخصیت‌ها، پی‌رنگ‌ها و حتی گفت‌وگوهای اثر اصلی در اثر جدید حفظ می‌شود.

ب) اقتباس وام‌گیرانه: این نوع اقتباس اصطلاحاً «الهام گرفته از[2] ...» نیز خوانده می‌شود. در این نوع اقتباس متن نوشته‌شده تعهد بسیار کمی نسبت به منبع اصلی دارد و حتی

1. based on.
2. inspired by.

گاهی تعهدی ندارد و معمولاً شخصیت‌های اصلی یا سبک داستان از منبعی گرفته می‌شود و سایر اتفاقات را ذهن نویسنده می‌سازد.

ج) اقتباس آزاد: اقتباس آزاد اصطلاحا «برداشت آزاد[1]» نیز خوانده می‌شود. در این نوع اقتباس منبع اصلی قابل شناسایی است؛ اما نویسنده دست خود را (گاهی تا حد زیادی) باز می‌گذارد. در اقتباس آزاد فقط ایده، حال‌وهوای کلی اثر، بخشی از آن، شخصیتی، یا حتی عنوانی حفظ می‌شود. (گذرآبادی، ۱۳۹۳: ۳۹ – ۴۰)

به‌نظر می‌رسد اقتباس (مانند قصه‌گویی و نمایش) به‌خودی‌خود مشکلی ندارد؛ اما عارض شدن دو مسئله بر آن می‌تواند این امر را با مشکل شرعی روبه‌رو سازد. گفتیم که اقتباس یا از یک اثر ادبی و یا از داستانی واقعی صورت می‌گیرد. در اقتباس از اثر ادبی بحث مالکیت اثر اولیه مطرح می‌شود. اگرچه این مسئله در منابع قدیمیِ فقهی مورد بحث قرار نگرفته؛ اما در فتاوای معاصرین حق کپی‌رایت به رسمیت شناخته شده است؛ بنابراین چنانچه اقتباس از اثر ادبیِ فرد دیگری صورت گیرد؛ به‌طوری‌که صاحب اثر از آن بی‌اطلاع و یا ناراضی باشد، نگارنده از قوانین شرعی تخطی کرده است. مسئله بعدی در مواردی پیش می‌آید که اقتباس از رویدادی واقعی باشد. وقتی شما در مقام نقل یک داستان تاریخی هستید (و احتمالاً اسامی شخصیت‌های واقعی را نیز به‌کار می‌برید)، به‌طور معمول مخاطب منتظر شنیدن یک داستان واقعی است. در اقتباس واقع‌گرایانه مشکلی نیست؛ اما در اقتباس آزاد یا وام‌گیرانه شما باید حتماً اقتباس‌بودنِ نوشته را به مخاطب گوشزد کنید؛ در غیر این‌صورت (و یا در موردی که ادعای واقعیت شود) نویسنده مرتکب گناه دروغ‌گویی می‌شود که در دین اسلام (و تمامی ادیان دیگر) گناه بزرگی به حساب می‌آید. در غیر این دو مورد، اقتباس مانند قصه‌گویی مسئله‌ای حلال و بدون اشکال است.

۳. افترا و تفاوت آن با دروغ و حکم آن در شرع اسلام

افترا در لغت به‌معنای تهمت‌زدن و به دروغ نسبت خیانت به کسی دادن است. (عمید،

1. Free.

۱۳۸۲: ۱۹۶) افترا متفاوت از دروغ می‌باشد؛ زیرا دروغ هرگونه کلام غیرواقع را شامل می‌شود؛ اما افترا، کذب در حق دیگران است؛ بنابراین کسی که در حق خود دروغ می‌گوید را نمی‌توان «مُفتِر» نامید؛ اما هر فرد «مُفتر» را می‌توان «کاذب» نامید.

به‌نظر نمی‌توان دین یا آیینی را یافت که با دروغ یا افترا مشکلی نداشته باشد و ناروا بودنِ آن نیاز به اثبات و آوردن ادله ندارد؛ اما نکته‌ای که درباره آن باید مطرح شود این است که میزان بزرگی گناه افترا، نسبت به سخن ناروایی که شخص مُفتر (شخصی که مرتکب افترا شده) نسبت می‌دهد و نیز شخصی که نسبت به او دروغ گفته می‌شود متفاوت است؛ زیرا آثار اجتماعی مترتب بر این دو مسئله یکسان نیست. برای مثال وقتی شما به دروغ و از زبان یک کارگر ساده یک مسئله پزشکی را نقل می‌کنید، با زمانی که همان مسئله را از زبان یک پزشک می‌گویید، متفاوت است. پیشوایان دینی وظیفه مهم و سرنوشت‌سازی را به‌عهده دارند. پیروان آن‌ها، سخنان ایشان را سخن خداوند دانسته و بی‌چون‌وچرا می‌پذیرند. بدیهی است که نسبت ناروا دادن به آن‌ها، پیامدهای سنگینی برای جامعه دربردارد و ازهمین‌رو افترا بستن به پیشوایان دینی از بزرگ‌ترین گناه‌ها در آیین اسلام (و البته سایر ادیان الهی) محسوب می‌شود و قرآن کریم به‌شدت این امر را محکوم و در آیات متعددی به آن اشاره کرده است:

«**فَمَنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ مِن بَعْدِ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**؛ پس کسانی که بعد از این (حجّت) بر خدا دروغ بندند، البته ستمکاران، آن‌ها خواهند بود.» (قرآن کریم. سوره آل‌عمران. آیه ۹۴)

«**وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَوْ كَذَّبَ بِآيَاتِهِ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**؛ و کیست ستمکارتر از آن کسی که بر خدا دروغ بست یا آیات او را تکذیب کرد؟ هرگز ستمکاران را رستگاری نخواهد بود.» (قرآن کریم. سوره انعام. آیه ۲۱)

و نیز در روایتی از امام صادق علیه‌السلام نقل شده:

«**... فَقَالَ يا أَخَا أَهْلِ الشَّامِ اسْمَعْ حَدِيثَنَا وَ لَا تَكْذِبْ عَلَيْنَا فَإِنَّهُ مَنْ كَذَبَ عَلَيْنَا فِي شَيْءٍ فَقَدْ كَذَبَ عَلَى رَسُولِ اللَّهِ صلی‌الله‌علیه‌وآله وَ مَنْ كَذَبَ عَلَى رَسُولِ اللَّهِ صلی‌الله‌علیه‌وآله فَقَدْ كَذَبَ عَلَى اللَّهِ وَ مَنْ كَذَبَ عَلَى اللَّهِ عَذَّبَهُ اللَّهُ عَزَّوَجَلَّ ...**؛ ... ای برادر اهل شام، حدیث ما را بشنو و بر ما دروغ مبند؛

زیرا هرکه بر ما دروغ بندد، بر رسول خداﷺ دروغ بسته و هرکه بر رسول خداﷺ دروغ بندد، به خدای متعال دروغ بسته و کسی که بـر خداونـد دروغ بنـدد، خداونـد عزّوجـلّ او را عـذاب خواهد کرد ...» (کلینی، ۱۴۰۷ق. ج ۴. ص ۱۸۷)

بنابراین افترازدن به‌عنوان یکی از زیرمجموعه‌های دروغ، گناه است و افترا بـه خداونـد و پیشوایان دینی از بزرگ‌ترین گناهان و از دید شرع گناهی نابخشودنی است.

۴. هتک حرمت

«هتک» در فقه و قانون با دو ترکیب «هتک حرز» و «هتک حرمت» استعمال شده که ما در اینجا مورد دوم یعنی «هتک حرمت» را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

در کتب لغت درباره «هتک» این‌گونه آمده: «الهَتْكُ: خَرْقُ السِّتْر عما وَراءَه؛ الهَتْـكُ: أَن تَجْذِبَ سِـتْراً فتَقطعَـه مِـن موضِـعِه؛ و رَجُـلٌ مَهْتُـوكُ السِّـتْر: مُتَهَتِّكُـه. و تَهَتَّـك أَی افْتَضَـح (ابن‌منظور: ۱۴۱۴هـ. ج۱۰: ۵۰۲) الهَتْك: شَقُّ السِّترِ عمَّا وراءَه (ابن‌فارس، ۱۳۹۹ هـ. ج۶: ۳۲)؛ هتک عبارت است از کنار زدن پوشاننده از چیزی؛ هتک آن اسـت کـه پوشـاننده‌ای را بگیرد و از جایش قطع کند؛ و (نیز عبارت است از) مرد بی‌پروا؛ یعنی کسـی کـه از رسـوایی باکی ندارد؛ هتک به‌معنای پاره‌کرن پوشاننده از زیرین خود». باتوجه‌به این معـانی مـی‌تـوان گفت «هتک» یعنی جداکردن، پاره‌کردن و دریدن.

اما برای معنای واژه «حرمت» در کتب لغت، اینگونه آمده اسـت: «و یقـال بـین القـوم حُرْمةٌ و مَحْرَمة و ذلك مُشتقٌّ من أنه حَرامٌ إضاعتُه و ترْكُ حِفظِه (همان: ۴۶)؛ چیزی که ضایع کردن (و یا نابود کردنش) و یا کاری که ترک آن (انجام ندادنش) ناروا باشـد.» و همچنـین در جای دیگر معانی «عهد و پیمانی که شکستن آن ناروا باشد» و «عیال و خانواده ی مـرد» نیـز برای این واژه ذکر شده است. (بستانی: ۱۳۷۶. ۳۲۶)

باتوجه‌به معانی فوق، «هتک حرمت» به‌معنای دریدن حرمت‌ها، بی‌احترامی، رسوایی و آبروریزی می‌باشد. این واژه مفهومی نسبی است و نسبت به هر فردی باتوجه‌بـه شخصـیت و جایگاه وی مصداق پیدا می‌کند. ممکن است سخنی درباره یک فردِ عـادی، هتـک حرمـت

محسوب نشود؛ اما نسبت به شخصی که جایگاه خاصی در اجتماع دارد، توهین یا هتک به حساب آید.

۵. عصمت

در کتب لغت درباره «عصمت» این‌گونه آمده: «العِصْمَة فی کَلامِ العَرَب: المَنْعُ. و عِصْمةُ الله عَبْدَه: أن یعْصِمَه مِمّا یوبِقُه (ابن‌منظور، ۱۴۱۴هـ ج۱۲: ۴۰۳). عصمت در کلام عرب به‌معنای منع و عِصْمةُ الله عَبْدَه به این معناست که خداوند بنده‌اش را از چیزی که او را هلاک می‌کند مصون داشته» و همچنین به‌معنای «منع‌کردن، حالت دوری از گناه یا اشتباه (بستانی: ۱۳۷۶. ۶۱۲) » نیز ترجمه شده است. «عصمت» می‌تواند سه‌گونه معنا داشته باشد: نخست اینکه در تلقی وحی و تعالیم الهی دچار خطا نشود؛ دوم اینکه در انجام رسالت و رساندن آن تعالیم به خطا نرود و سوم اینکه از گناه معصوم باشد. تعریف اصطلاحیِ عصمت شامل هرسه مورد فوق می‌شود؛ بنابراین «عصمت، وجود چیزی (نیرویی) در انسان است که او را از ارتکاب عملی که جایز نیست، (اعم از خطا و گناه) بازمی‌دارد.» منظور از خطا، خطای در تلقی وحی و نیز رساندن آن به مردم است و گناه عبارت است از «هر عملی که در آن هتک حرمت عبودیت و یا مخالفت با مولویت مولی باشد و در مجموع هر عمل یا گفتاری که (به وجهی) با عبودیت خداوند متعال منافات داشته باشد (طباطبایی، ۱۳۷۲. ج۲: ۱۳۴).»

نتیجه‌گیری

باتوجه‌به یافته‌های فوق، حکم اقتباس از زندگی معصومین علیهم‌السلام در متون نمایشی را مورد بررسی قرار می‌دهیم. در داستان‌سرائی از زندگی معصومین علیهم‌السلام چهار حالت قابل فرض است:

یک: بدون هیچ‌گونه اقتباسی تماماً واقعیات تاریخی نقل شود و چیزی تغییر نکند؛

دو: به‌واسطه اقتباس واقع‌گرایانه داستان نوشته شود که در این صورت عناصر اصلی

داستان مانند شخصیت‌ها، پی‌رنگ و حتی گفت‌وگوهای اصلی نسبت به واقعه تاریخی اولیه تغییری نمی‌کند و ثابت می‌ماند؛

سه: اقتباس وام‌گیرانه صورت پذیرد که در این صورت تنها شخصیت‌های اصلی و گاهی سبک داستانی حفظ می‌شود و سایر اتفاقات را ذهن نویسنده می‌سازد؛

چهار: به‌وسیله اقتباس آزاد نوشته شود؛ بنابراین تنها حال‌وهوای کلی اثر حفظ می‌شود و دست نویسنده تا حد زیادی باز بوده و حتی شخصیت‌ها و داستان‌های اصلی نیز تغییر می‌کنند.

در حالت نخست، بحثی نیست و بدون شک اشکالی به آن وارد نمی‌باشد؛ اما در حالت‌های دوم، سوم و چهارم، ازآنجاکه ما در مورد داستان‌نویسی از وقایع تاریخی صحبت می‌کنیم، درصورتی‌که نویسنده اقتباسی‌بودنِ اثر را به مخاطبان یادآوری نکند، ادعای واقعی‌بودن القا می‌شود. این داستان‌ها ممکن است به‌طورمستقیم برهه‌ای از زندگی معصومین علیهم‌السلام را روایت کنند (که در این صورت معصوم جزو عناصر اصلی داستان است) و یا شخصیت اصلی این داستان‌ها، شخصی از دوستان یا دشمنان ایشان و یا حتی فردی باشد که شخصیت او در تاریخ اهمیتی ندارد و تنها در آن زمان زندگی کرده است (که در این صورت معصوم از عناصر فرعی داستان می‌شود). در هر صورت حالت افترا در این داستان یا نسبت به معصوم علیه‌السلام صورت گرفته و یا نسبت به شخصی غیر از ایشان. در هر دو مورد یک گناه شکل گرفته؛ با این تفاوت که مورد اول (که افترا در مورد خود معصوم شکل گرفته است) می‌تواند از مصادیق «افترا بر خدا و رسول» باشد که از بزرگ‌ترین گناهان است. درصورتی‌که هنرمند در اثر اقتباسی خود با صراحت به غیرواقعی‌بودن اثر اذعان کند، دیگر مجالی برای «افترا» نمی‌ماند؛ اما این کافی نیست؛ زیرا امکان دارد این داستان‌پردازی‌ها منجر به «هتک» حرمت و حیثیت معصومین علیهم‌السلام گردد که خود گناهی بزرگ محسوب می‌شود.

تشخیص مصادیق افترا آسان است و حدود آن کاملاً معین و قابل تشخیص می‌باشد؛ اما مسئله هتک، اندکی متفاوت بوده و مصادیق آن تا حدود زیادی عرفی است و نیاز به بحث و

گفت‌وگو و اقناع دارد؛ برای مثال اگر نویسنده‌ای با قید اقتباسی‌بودن، داستانی تخیلی از زندگی امیرالمؤمنین علی‌علیه‌السلام با این مضمون بنویسد: «روزی امیرالمؤمنین علی‌علیه‌السلام برای گردش به نخلستان رفته بودند و در آنجا با شخصی آشنا شدند و باهم مسابقه کشتی دادند و درنهایت قرار گذاشتند که هر هفته یکدیگر را در آنجا ملاقات کرده و این مسابقه را برگزار کنند.» آیا متن فوق مصداق هتک است؟ ممکن است برخی معتقد باشند نقل هرگونه داستانِ غیرواقعی از زندگی معصومین‌علیهم‌السلام هتک محسوب می‌شود یا عده‌ای دیگر بر این عقیده باشند که اگر رفتار ناشایستی به ایشان نسبت ندهیم، هتک صورت نگرفته است. این‌گونه مسائل و بررسی عرف و مصادیق هتک در آن، خود نیازمندِ تحقیق مفصلی است که در مجال این مقاله نمی‌گنجد.

بنابراین می‌توان چنین برداشت کرد که در اسلام درباره قصه‌گویی و نمایش، منع خاصی وارد نشده و از مشی و شیوه عملی قرآن کریم می‌توان تأیید و جواز استفاده از هنرهای مذکور را استنباط کرد. از سوی دیگر اقتباس و بازنمایی (به‌صورت کلی) اگر مبتنی‌بر دروغ‌گویی نشود منع شرعی ندارد. احتمال دروغگویی در اقتباس در صورتی به وجود می‌آید که اقتباس از واقعه‌ای تاریخی باشد و شخص نگارنده، به اقتباسی بودن اثر خویش اذعان نکند. در این صورت چون مخاطب در مقام خواندن یک داستان تاریخی است، بنا را بر واقعیت داستان می‌گذارد. همچنین طبق نظر بیشتر فقهای شیعه معاصر، حق کپی‌رایت برای آثار نوشتاری محترم است. بنابراین در اقتباس‌هایی که از آثار ادبی صورت می‌گیرد، برای نبود منع شرعی باید اجازه صاحب اثر گرفته شود. علاوه‌برآن در متون نمایشی اقتباس از زندگی پیشوایان دینی در مواردی که منجر به افترا و هتک نشود، جایز است. درمورد افترا ملاک مشخص است و باتوجه‌به نوع اقتباس، و ادعای واقعیت داشتن یا نداشتن نویسنده، و همچنین نسبت به اذعان یا عدم اذعان نویسنده به اقتباس بودن اثر؛ نتیجه متغیر است. (که در بخش تحلیل به تفصیل توضیح داده شد). اما هتک بیشتر تابع عرف می‌باشد و ملاک مشخصی برای آن وجود ندارد. بنابراین به‌طورخلاصه باید گفت داستان‌پردازی از زندگی معصومین‌علیهم‌السلام ذاتاً ایرادی ندارد؛ به‌شرطی که مسلتزم «مفسده» نشود و این مفسده می‌تواند «افترا» به ایشان یا «هتک» حرمت این حضرات باشد.

منابع:

۱. ابن‌فارس، احمد (۱۳۹۹ ه ق). معجم مقاییس الغه. ترجمه رضا مهیار. تهران: نشر دارلفکر.
۲. ابن‌منظور، محمدبن مکرم (۱۴۱۴ ه ق). لسان العرب. بیروت: دار صادر بیروت.
۳. بستانی، فؤاد افرام (۱۳۷۶). فرهنگ ابجدی. قم: نشر اسلامی.
٤. طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۷۲). المیزان فی تفسیر القرآن. قم: نشر اسماعیلیان.
۵. عمید، حسن (۱۳۸۲) . فرهنگ فارسی عمید. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
٦. فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۹۳). چالش‌های فرارو در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های معصومین علیهم‌السلام در فیلمنامه با الگوی ارسطویی. مطالعات بین رشته‌ای در رسانه و فرهنگ. ۴ (۱)، ۶۳-۸۴.
۷. گذرآبادی، محمد (۱۳۹۳). فرهنگ فیلم‌نامه. تهران: نشر بنیاد فارابی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Do's and Don'ts of Adapting the Lives of Imams in Dramatic Texts

Mohammad Hossein Habibi – (author in charge)
Mohammad Sadeq Kamelan —

Abstract

Purpose: Today, dramatic arts are one of the most important ways to promote ideologies. Producing a dramatic work about the lives of religious leaders is one of the main goals of Muslim artists, but this task faces many challenges. One of the most important challenges is adapting the lives of the Imams in dramatic texts. The purpose of this article is to identify the licenses and limitations of this matter from a religious perspective.

Methodology: Data will be collected using library research method and analyzed descriptively and analytically.

Findings: By examining storytelling and drama from an Islamic perspective, we have found that Islam has not explicitly stated anything about such arts, but through the practices and methods of the Qur'an and Imams, a kind of implicit confirmation can be inferred because God has repeatedly used this method to convey teachings to humanity. We have also found definitions for concepts such as blasphemy, insult, and sanctity in addition to various adaptations.

Conclusion: Adapting the lives of the Imams in dramatic texts is not inherently problematic, but it should not lead to something forbidden. Two things are considered forbidden in this matter: blasphemy and insult. In faithful adaptation, we are usually not exposed to these two issues, but in free and borrowed adaptations, if the writer claims truthfulness, he or she is exposed to blasphemy and subsequently insult. The writer must be careful not to insult the sacred and holy characters, even if the story is fictional. From the Islamic and Shia point of view, this insult and violation of sanctity cannot be forgiven.

Keywords: Adaptation of the Lives of Imams, Drama and Religion, Religious Art, Religious Adaptation.

– Master's degree, Faculty of Religion and Media, Sadaosima University, Qom, Iran, mhossein1992@yahoo.com.

— Assistant Professor, Philosophy, Mofid University, Qom, Iran, kamelan@mofidu.ac.ir.