تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۳/۱۲

فصل‌نامه علمی ـ پژوهشی مشرق موعود
سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

طرح شخصیت حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف در فیلمنامه‌هایی با الگوی ارسطویی و چالش‌های فرارو

اصغر فهیمی‌فر*

چکیده

این مطالعه بر محور سوال انجام شده است که اگر قرار باشد فیلمنامه‌ای با محوریت «حضرت مهدی» نگارش شود آن فیلمنامه از چه الگوی تکنیکی و فرمی تبعیت خواهد کرد. الگوهای طراحی فیلمنامه‌های سینمای کلاسیک عموماً بر الگوی ارسطویی استوار است که با توجه به مبانی فلسفی و خاستگاه‌های فرهنگی چنین الگوهایی ـ نمی‌تواند ظرف ایده‌الی برای طرح شخصیت‌های قدسی مانند معصومین و حضرت حجت علیه‌السلام قرار گیرد. با توجه به ابعاد عدیده ساختار در فیلمنامه (مانند پیرنگ ماجرا، شخصیت‌پردازی، دیالوگ‌نویسی و...) این مطالعه تنها بر بعد «شخصیت‌پردازی» در فیلمنامه متمرکز شده که از طریق احصاء مختصات تکنیکی و مقتضیات شخصیت‌پردازی در فیلمنامه ـ کارآمدی انها را در طرح شخصیت حضرت مورد ارزیابی قرار می‌دهد. فرضیه 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 ارائه داد.

کلید واژه: الگوی ارسطویی فیلمنامه، شخصیت‌پردازی، شخصیت‌های قدسی، شخصیت حضرت حجت علیه‌السلام.

---

* استادیار و عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران. (afahimifar@yahoo.com)

مقدمه

بر طبق اعتقادات شیعه، حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه امام دوازدهم شیعیان در قید حیات به سر می‌برند. او که در سال از سال ۲۶۰ هجری از انظار عموم غایب گردید منتظر است تا به فرمان خدای سبحان ظهور کند و عدالت را در جهان برقرار سازند (قزوینی، ۱۳۷۹؛ صدر، ۱۳۶۱). مبنای اعتقاد شیعه به قیام حضرت و مهدویت، آیات قرآنی و روایات واصل شده از معصومین علیهم‌السلام است. خدای سبحان در قرآن، می‌فرمایند:

> و ما در زبور نوشته‌ایم که این زمین را بندگان صالح من به میراث خواهند برد (قرآن، ۱۳۷۴: ۳۳۲).

حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه یک امام حی و حاضر در جامعه اسلامی است لذا احادیث بسیاری در جوامع روایی وجود دارد که شیعیان را به آگاهی و شناخت از او ترغیب می‌کند (طباطبایی، ۱۳۷۶). امام حسن عسکری علیه‌السلام می‌فرمایند:

> کسی که بمیرد در حالی که امام زمانش را نشناسد همانند یک جاهل مرده است (مجلسی، ۱۳۶۱: ۳۹۲).

بنابراین شناخت حضرت حجت و فلسفه قیام او یک وظیفه دینی شمرده می‌شود و به این دلیل است که ادبیات علمی نگارش شده در خصوص حضرت از اکثر امامان شیعه بیشتر است. در کتاب ***در جستجوی قائم*** به تعداد ۱۸۵۲ جلد کتاب پیرامون امام مهدی اشاره شده است (پورطباطبایی، ۱۳۷۰) و در کتابنامه حضرت مهدی بیش از ۲۰۰۰ عنوان کتاب مستقل به زبان‌های مختلف معرفی شده است (مهدی‌پور، ۱۳۷۵). در شعر نیز این‌گونه است. شعر مهدوی از گونه‌های بسیار رایج در ادبیات شعری شیعی است که حجم بسیار بالایی از اشعار را به خود اختصاص می‌دهد.

یکی از آرزوهای یک شیعه معتقد، دیدار حضرت است. در دعای ندبه می‌خوانیم:

> برای من بسیار سخت است که مردم را ببینم اما تو را نبینم و صدایت را نشنوم (قمی، ۱۳۷۴: ۸۸۷).

این اشتیاق انگیزه ایجاد حجم بالایی از تولید ماجراهای مربوط به تشرف و کرامات شده که برخی از آنها از سوی صاحب‌نظران تأیید و برخی رد شده است. اشتیاق زیارت حضرت چه بسا روزی انگیزه‌ای برای برخی از فیلمسازان شود تا با استفاده از امکانات فیلم، به نحوی پاسخگوی نیاز شیعیان به شناخت حضرت و در مشاهده تصویر مجازی ایشان باشند. تولید محصولات بصری مانند فیلم راجع به زندگی حضرت حجت بی‌شک از دشوارترین تولیدات

هنری است زیرا از ویژگی‌های اصلی در موضوع حضرت، غیب و پنهان بودن چهره ایشان است در حالی‌که ماهیت تصویر و فیلم مرئی کردن و رویت است. بنابراین تولید فیلم در این موضوع ضمن دشواری‌های خاص خود چه بسا بسیار مخاطره‌آمیز است و چه بسا به نقض غرض منجر شود. پس لازم است پیش از اقدام به تولید، موضوع به لحاظ مبانی نظری مورد بررسی و تدفیق کافی واقع شده تا پشتوانه عمل صحیح قرار گیرد.

پروسه تولید یک فیلم، پروسه‌ای گسترده و پیچیده است که ده‌ها و چه بسا صدها نفر در آن مشارکت تأثیرگذار دارند. این پروسه از تحقیق راجع به موضوع و نگارش فیلمنامه آغاز و سپس به انتخاب لوکیشن، انتخاب بازیگر،[1] طراحی لباس،[2] طراحی گریم، طراحی صحنه،[3] نورپردازی،[4] تصویربرداری، تدوین،[5] صداگذاری،[6] موسیقی،[7] جلوه‌های ویژه[8] رایانه‌ای و غیر رایانه‌ای و ... ادامه می‌یابد. در تولید یک فیلم برای یک شخصیت قدسی تمرکز بر بخشی از این پروسه مانند نگارش فیلمنامه کفایت نمی‌کند بلکه باید به تمامی این مراحل فکر کرد و نوع تأثیر زیبایی شناختی و هنری عوامل یاد شده را به دقت 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 فرآیند فیلمسازی است. زیرا تفکر و مبانی اندیشه فیلم در فیلمنامه شکل می‌گیرد. نگارش فیلمنامه درباره یک شخصیت قدسی تنها 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 (See Bazin, 1967: 71).[9] حتی اگر به بهترین وجه به‌کار گرفته شوند. ماموریت اصلی ساختار معمول و کلاسیک فیلمنامه‌های هالیوودی غالباً طرح موضوعات دنیوی بوده است. بنابراین در طرح شخصیت‌های قدسی مانند حضرت حجت عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف باید به ابداعات تکنیکی و زیبایی‌شناختی نوین دست یازید و در ساختارها و قواعد معمول فیلمنامه‌نویس تصرف کرد. زبان فیلمنامه‌های هالیوودی یا سه پرده‌ای ارسطویی در طرح محتواهای زمینی فصیح‌تر

1. casting
2. custume designers
3. setting
4. lighting
5. editing
6. sound
7. music
8. especisl effects

۹. اندره بازن در خصوص ماهیت رئالیستسک سینما بحث‌های معروفی دارد see Bazin 1967–71 .

است تا طرح مقولات ماورایی؛ لذا ما نیاز به دگرگونی در نُرم‌ها و استانداردهای معمول در فیلمنامه داریم.

فیلمنامه خود از اجزاء متعددی مانند، پیرنگ،[1] ماجرا،[2] شخصیت،[3] گفت‌وگو[4] و ... تشکیل شده که طرح همه این اجزاء در این مطالعه امکان ندارد لذا در این مقاله صرفاً بر عنصر «شخصیت‌پردازی»[5] به مثابه یکی از مهم‌ترین اجزاء در ساختمان فیلمنامه و یکی از دشوارترین مراحل در نگارش آن تمرکز کرده‌ایم.

سوال‌های اصلی این مطالعه این است اگر روزی قرار شود راجع به امام غایب فیلمی ساخته شود فیلمنامه آن باید مبتنی بر چه ساختمان و قواعدی باشد؟ آیا می‌توان براساس قواعد و فرمول‌های معمول در فیلمنامه‌های کلاسیک و هالیوودی شخصیت ایشان را در فیلمنامه باز آفرینی کرد؟ آیا می‌توان چهره حضرت را در فیلم بصری کرد و یا قواعدی وجود دارد که بتوان به مدد آنها بدون رویت مستقیم حضرت، حضور او را در تصویر ایجاد کرد به‌طوری که مخاطب حضور ایشان را در تصویر تجربه کند؟ شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های کلاسیک به چه معنی است و مولفه‌های آن کدام است؟ آیا می‌توان با بهره‌گیری از قواعد معمول و مألوف شخصیت‌پردازی در فیلمنامه شخصیت قدسی حضرت حجت را دراماتیزه و نمایشی کرد؟ تنگناهای قواعد شخصیت‌پردازی در طرح شخصیت‌های قدسی چیست و راه‌حل‌های احتمالی کدام است؟ سوالات بسیاری در این خصوص وجود دارد که می‌تواند مبنای پژوهش‌های بنیادین و کاربردی قرار گیرد. اما این مطالعه به‌دلیل حجم محدود آن تنها بر شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های داستانی متمرکز است و تا امکانات و عدم امکانات ساختار و قواعد مربوط به شخصیت‌پردازی فیلم‌نامه‌های کلاسیک را در طرح حضرت حجت روشن کند.

آن‌چه ما تحت عنوان علم و هنر فیلمنامه‌نویسی در اختیار داریم و در دانشکده‌های سینمایی تدریس شده و در نگارش فیلمنامه مورد استفاده قرار می‌گیرد مجموعه‌ای از دستاوردهای تکنیکی و قابلیت‌های زیبایی‌شناسی است که ره‌آورد درام و داستان‌نویسی غربی است. بنابر اطلاعات موجود، ارسطو نخستین بار این اصول را در کتابی تحت عنوان ***فن شعر*** (بوطیقا یا پوئتیک)[6] جمع‌آوری، دسته‌بندی و تحلیل کرد و نظم و قواعدی را

1. plot
2. action
3. Charaeture
4. Dlalouge
5. characterazation
6. poetics

ایجـاد کـرد کـه اینـک نیـز مبنـای غالـب فیلمنامـه‌هـای تولیـد شـده در هـالیوود اسـت (تـی یـر نـو، ۱۳۹۰). بـا توجـه بـه ایـن‌کـه قابلیـت تکنیکـی ساختمان فیلمنامـه‌هـای کلاسـیک و ارسـطویی عمومـاً بـر طـرح موضـوعات و شخـصیت‌هـای زمینـی اسـتوار بـوده اسـت بـه نظـر می‌رسد قابلیت‌های یاد شده در طرح ایده‌های ماورایی و شخصیت‌های قدسی مانند حضرت حجت کفایت نداشته و باید ضمن تصرف در قواعد و نُرم‌های معمول به ابداعات جدید فرمی دست یافت.[۱]

با مروری بر ادبیات علمی تولید شده پیرامون این موضوع این نتیجه حاصل شد که هیچ کتاب یا مقاله‌های در زبان فارسی تاکنون در این باره منتشر شده است و در کتب انگلیسی زبان نیز موردی که نزدیک به این مقوله باشد یافت نگردید. در ابتدا با مروری بر ویژگی‌های فیلمنامه و شخصیت‌پردازی در فیلمنامه به امکانات و مضایق تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در نمایشی کردن چهره حضرت حجت در راههای احتمالی جهت بیرون آمدن از تنگناهای تکنیکی را نیز بررسی خواهیم کرد. روش تحقیق این مطالعه توصیفی تحلیلی است و با توجه به بینا رشته‌ای بودن موضوع تلاش شده به منابع درجه اول هم در حوزه مباحث اسلامی و هم در حیطه مباحث تکنیکی و هنری رجوع شود.

شخصیت و موقعیت

داستان در فیلمنامه از دو بخش اصلی تشکیل می‌شود؛ اول شخصیت، دوم محیطی که شخصیت در آن قرار دارد. که «موقعیت» نامیده می‌شود. فیلمنامه‌ها را می‌توان از یک نظر به دو بخش تقسیم کرد که عبارتست از:

۱. فیلمنامه‌های ماجرامحور یا موقعیت‌محور؛

۲. فیلمنامه‌های شخصیت‌محور.

در فیلمنامه‌های ماجرامحور شخصیت تحت تاثیر ماجراهای عدیده و موقعیت‌هایی که در

۱. در ارتباط با نسبت ماهیت رسانه و در اینجا فرم با محتوی ادبیات معتنابهی در غرب تولید شده است. می‌توان به منابع ذیل مراجعه کرد:

Hoover, Stwart (1996). Mass Media and Religion Pluralism, in Lee Philip, (ed.) The Democratisation of Communication. (pp.18-20) Cardiff: University of Wales Press.

Hoover,S.M.(2001). Religion, Media, and The Cultural Center of Gravity. Ames: Iova State University Press.

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

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

and.....

آن قرار گرفته به واکنش می‌پردازد و کمتر مجال طرح عمیق شخصیت یا شخصیت‌ها فراهم می‌شود. در فیلمنامه‌های شخصیت محور، این شخصیت است که تعیین‌کننده شرایط موقعیت است و در درام موقعیت یا درام ماجرامحور، این موقعیت و ماجراست که واکنش شخصیت‌ها را تحت تاثیر خود قرار گیرد (امامی، ۱۳۷۳: ۱۶؛ وانوا، ۱۳۷۹).

شخصیت چیست؟

شخصیت عبارتست از عامل یا عوامل انسانی و یا غیر انسانی در داستان که امکان ایجاد کنش را می‌یابند بنابراین این عنصر منشاء بروز حوادث در داستان شده و آن را به پیش می‌برد. در داستان‌ها عموماً انسان‌ها هستند که به عنوان شخصیت نقش ایفاء می‌کنند، گرچه گاه عوامل غیر انسانی مانند حیوانات (مانند سگ، در رمان سپید دندان نوشته جک لندن) و یا حتی اشیاء نیز به شخصیت تبدیل می‌شوند.

شخصیت‌پردازی چیست؟

شخصیت‌پردازی[1] به این معناست که فیلمنامه‌نویس با استفاده از جنبه‌های مختلف شخصیت از قبیل خصوصیات جسمی، فردی و اجتماعی، فکری، عاطفی رفتار، گفتار و... که با کمیت و کیفیت خاصی برای هر شخصیت در نظر می‌گیرد، به خلق و معرفی شخصیت‌های داستان فیلمنامه اقدام می‌کند. شخصیت ساخته شده با توجه به ویژگی‌های خاص خود اقدام به کنش (عمل و عکس‌العمل) می‌کند و قصه را به جلو می‌برد.

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: کنش‌زا بودن شخصیت: مهرینگ می‌گوید کنش (عمل) شخصیت عبارتست از هرگونه فعالیت فرد، اعم از رفتار یا گفتار که در پیشبرد وقایع داستان فیلم موثر است به عبارت دیگر احساسات و افکاری است که نمود خارجی پیدا می‌کند (مهرینگ، ۱۳۷۶: ۱۱۰). هیچ کنشی از شخصیت در خلأ به وجود نمی‌آید. در واقع عمل،[2] نخست در بطن برخورد با عوامل محیطی و

1. characterization
2. actcom

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. پراپ معتقد است کنش یعنی عمل شخصیت (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳). و یا فیلد بر این باور است که کنش همان شخصیت است (فیلد، ۱۳۷۷: ۱۹). بیننده از طریق دیدن کنش فرد، پی به درونیات او می‌برد (مهرینگ، ۱۰۹ـ۱۱۰). فیلمنامه‌نویس از طریق قرار دادن شخصیت‌های داستانی در موقعیت‌های تقابل آفرین، ایجاد کشمکش و تفوق یکی بر دیگری، پیام خود را به بیننده القاء نماید (مکی، ۱۳۷۶: ۸۲ ـ ۸۳).

همانطور که ملاحظه می‌شود کنش یا عمل شخصیت نخستین شرط خلق شخصیت است زیرا اوست که قرار است داستان را با توجه به ویژگی‌های شخصیتی خود بسازد و جلو ببرد. در حالی‌که با توجه به این‌که اطلاعات گسترده و کافی که بر جزئیات و دقایق حیات امامان معصوم و حضرت حجت مبتنی باشد در دسترس نیست فیلمنامه‌نویس در اولین 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 تجربیات انجام شده در سینما و تلویزیون بیش از آن‌که فعال به نظر آیند منفعل باشد. چگونگی رفع این مشکل در گرو جستجوی روش‌ها و تکنیک‌های نوین است که تاکنون به اندازه کافی ابداع نشده است. در بخش پیرنگ راجع به این موضوع سخن بیشتری خواهیم گفت.

مرئی بودن شخصیت

ماهیت سینما، تصویر است و فیلمنامه را تصویرنامه هم می‌گویند زیرا آن‌چه در آن نوشته می‌شود باید قابلیت مصور شدن داشته باشد. ارائه 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 مرئی بودن اوست. لذا قابلیت طرح هر شخصیت در فیلم بسته به این است که بتوانیم آن شخصیت را که به گونه حسی، رویت و مشاهده کنیم. مکی می‌نویسد اولین آشنایی بیننده با شخصیت نمایشی، از طریق خصوصیات جسمی و ظاهری او میسر می‌شود. از اینرو شناخت دقیق این خصوصیات در شخصیت‌پردازی موثر است (مکی، ۱۳۸۰: ۷۱ـ۷۲). به تعبیری از اولین مراحل در شخصیت‌پردازی رویت یا درک قابلیت‌های جسمانی شخصیت است و مادام که شخصیت مرئی نشود ما نخستین گام در شناخت

شخصیت را برنداشته‌ایم. برای حل این معضل چه باید کرد. آیا باید تصویری از جسم حضرت در محدوده کادر فیلم به نمایش درآورد و یا می‌توان با مروری بر تجربیات انجام شده در حوزه تاریخ فیلم، راه حلی تکنیکی یافت؟ آیا می‌توان شخصیتی را در فیلم به نمایش درآورد که امکان مشاهده‌ی بصری او وجود نداشته باشد؟

آیا می‌توان چهره حضرت مهدی را در فیلم نشان داد؟

حرمت فقهی تصویرسازی معصومین حکمی است که جمهور علما به آن اذعان داشته‌اند. حتی برخی از تجربیات نشان داده که برخی از علماء تصویر سازی از شخصیت‌های غیرمعصوم مانند حضرت ابوالفضل علیه‌السلام را نیز مجاز نمی‌شمارند.[1] لذا حرمت فقهی تصویرسازی از چهره 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 علی‌بن محمد سمری آخرین نایب امام در عصر دوره غیبت صغری می‌فرستد آمده است

> ... من آشکار نمی‌شوم مگر بعد از اجازه پروردگار عالم، ... عنقریب در میان شیعیان کسانی پیدا می‌شوند که ادعا می‌کنند مرا دیده‌اند. آگاه باش که هرکس پیش از خروج سفیانی و صحیه آسمانی ادعا کند که مرا دیده است. 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 دوره غیبت کبری جلوگیری شود اما به نظر می‌رسد دایره شمولیت آن، چهره‌پردازی از حضرت حجت در تصویر و فیلم را هم دربر بگیرد. با این تفاصیل می‌توان گفت کشف چهره حضرت در فیلم قطعاً با منع فقهی توام است و تخطی از آن با واکنش علما روبرو خواهد بود و حتی اگر با واکنشی هم توام نباشد نقض غرض خواهد شد. این‌که در فرهنگ تصویری شیعه، تاکنون یک نقاشی یا اثری گرافیکی و یا موارد مشابهی از چهره حضرت بدست نیامده نتیجه عمق نفوذ و تاثیر این حکم فقهی در میان شیعیان و پایبندی هنرمندان به آن بوده است. اینک که دریافتیم کشف چهره حضرت حجت در فیلم امکان‌پذیر نیست آیا می‌توان با تدابیر تکنیکی و با نگاهی به تجربیات سینمایی در جهان راهی برای برون رفت از این معضل جست؟

۱. رک به مخالفت حضرت آیت‌الله العظمی وحید خراسانی در نشان دادن چهره حضرت عباس علیه‌السلام در سریال مختار.

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 غیر هالیوودی غربی به رعایت شرع در مسیحیت پای‌بندی ندارند لذا برای سینمای غرب این‌گونه مسائل هرگز بصورت جدی مطرح نبوده است و بالمآل راه‌حل‌های تکنیکی و زیبایی شناختی نیز جهت حل آن اندیشیده و تجربه نشده است. البته با مرور تاریخ سینمای غرب می‌توان به نمونه‌های اندکی دست یافت که می‌تواند مبنای تجربیات فیلمسازان شیعه در رفع این مشکل شود و سرنخ‌هایی به آنان بدهد تا راه خود را پیدا کنند. توضیح آن‌که تجربیات محدود انجام شده در این مورد در سینمای غرب عموماً رابطه‌ای با انگیزه‌های مذهبی فیلمسازان نداشته است.

هیچکاک فیلمساز بزرگ هالیوود که در برخی از آثارش ابداعات تکنیکی قابل توجهی دیده می‌شود (فراستی، ۱۳۹۰) در دو اثر معروفش به نام «ربکا» (۱۹۴۰)[۱] و «روانی» (۱۹۶۰)[۲] به تدابیری دست یازیده که برای مطالعه ما قابل توجه می‌نماید. البته هیچکاک هرگز یک فیلمساز مذهبی نبوده و تنها انگیزه‌های فرمی، او را به سمت تجربیات نوین تکنیکی هدایت کرده است. در فیلم «ربکا» با قصه‌زنی به همین نام روبروییم که ناپدید شده است. هیچکس نمی‌داند که او مرده و یا به قتل رسیده است. شوهر سابق او که مرد متمولی است زن دیگری می‌گیرد و این زن می‌کوشد تا پرده از این معما بردارد. گرچه زن دوم به شخصیت اصلی فیلم مبدل می‌شود اما هرگز تبدیل به قهرمان فیلم نمی‌شود. قهرمان فیلم همان ربکا است که تقریباً هیچ تصویری از او در فیلم نیست. ربکا در سرتاسر فیلم حضور غیر مرئی دارد و چرا که آکسیون‌های قصه از او منشأ می‌گیرند، و همه راجع او گفت‌وگو می‌کنند و اساساً او محور وحدت بخش 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 من جمله استفاده خلاقانه از اشیاء و آکسوار صحنه، و نورپردازی (که بر نشانه‌هایی از ربکا استوار است) و مهم‌تر نحوه طراحی داستان به‌گونه‌ای است که حضور ربکا را احساس می‌کنیم اما با چشم سر او را نمی‌یابیم. سبب می‌شود که ما حضور ربکا را هیچگاه در فیلم فراموش نکنیم و او را حاضر

۱. Rebecca. اولین پروژه آمریکایی آلفرد هیچکاك که برایش اولین اسکار را نیز به ارمغان آورد، فیلم"ربکا" بود که بر اساس داستان روانشناسانه و پر تعلیق"دافنه دوموریه" نویسنده بریتانیایی ساخته شد. در این فیلم بازیگرانی چون:"سر لارنس الیویر"، "جون فونتین" و "جودیت اندرسون" با فیلمنامه‌ای از"فیلیپ مك دونالد" ، "مایکل هوگان"به ایفای نقش پرداختند. به جز چند پلان کوچك،اقتباس هیچکاك از کتاب "دافنه دوموریه"کاملاً وفادارانه صورت گرفت.

2. Psycho

ببینیم. الگوی روایت این داستان می‌تواند به عنوان یکی از نمونه‌های موفق، مبنای مطالعات ما در یافتن تمهیداتی در بیان و ارائه موضوعات مجرد و غیر مادی باشد. می‌توان با این روش راجع به حضرت حجت فیلم ساخت بدون آن‌که نیازمند به نشان دادن او باشیم. فیلم دیگر هیچکاک «روانی» است که قهرمان فیلم (جانت‌لی) در سکانس‌های اول کشته می‌شود و قصه بدون قهرمان رها می‌شود. تمهیدات هیچکاک در پیش بردن 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 نشان می‌دهد که می‌توان راجع به شخصیت‌هایی فیلم ساخت که یا در فیلم حضور فیزیکی نداشته باشند و یا در صحنه‌های محدودی از فیلم حضور داشته باشند همانطور که ملاحظه می‌شود این دو فیلم هیچ ارتباطی با موضوعات مذهبی ندارند. اما می‌تواند سرنخ‌هایی را بدست ما بدهد تا بتوانیم در طراحی فیلمنامه‌های مختص معصومین از آنها بهره بگیریم. البته در سینمای جهان نمونه‌های دیگری مانند شاهراه گمشده ۱۹۹۷(دیوید لینچ)[1] یا فیلم مصائب ژاندارک (۱۹۲۸) درایر[2] و غیره را می‌توان سراغ کرد که می‌تواند مبنای مطالعه ما در این مورد باشد. مطالعات نشان می‌دهد که با به‌کارگیری الگوهای روایی مناسب و همچنین از طریق طراحی خاص پیرنگ (Plot) در فیلمنامه و این‌که حوادث از «قهرمان نادیدنی» منشاء بگیرند و به عبارتی حوادث در ارتباط مستقیم با او باشند بتوان نیاز به رویت چهره در تصویر را 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 تاثیر عنصر ایجاد کننده ترس و وحشت بیفزایند. در این جا معمولا طراحی عملکرد دوربین به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل در ایجاد میزانسن و کلاً طراحی میزانسن‌هایی که نقطه تمرکز[3] آن نه در حیطه و چارچوب تصویر بلکه خارج از تصویر باشد به‌گونه‌ای است که می‌توانند به چنین بیان‌هایی دست یابند. معروف‌ترین تجربه انجام شده در سینمای دینی فیلم «الرساله» است. (محمدرسول‌الله) ساخته مصطفی عقاد موفق‌ترین ابداع تکنیکی در حل مشکل یاد شده در فیلم «الرساله» براساس طراحی خاص میزانسن، شکل می‌گیرد که دوربین به جای حضرت

1. David Keith Lynch 1946
2. Carl Theodor Dreyer 1968-1889
3. Centre of intrest

رسول ﷺ قرار گرفته است که اصطلاحاً به آن دوربین سوکتیو گفته می‌شود که منشأ این تکنیک را می‌توان در سینمای اکسپرسیونیستی آلمان در آثار مورنائو[1] و حتی قبل‌تر یافت. گرچه در فیلم الرساله چهره آن حضرت رویت نمی‌شود اما از خلال حرکت‌های دوربین و عکس‌العمل بازیگران، ترکیب‌بندی صحنه و اکسوار می‌توانیم حضور ایشان را احساس کنیم بدون آن‌که چهره مبارک ایشان را رویت کنیم. قابلیت‌های بصری فضای خارج کادر در شکل‌دهی به میزانسن در فیلم‌های با شخصیت‌های قدسی خود نیازمند بحث و مقالات مستقلی است.

شاید کم اشکال‌ترین صورت تجربه شده در طرح شخصیت معصوم، طراحی یک شخصیت غیر معصوم و در عین حال واقعی است که بتواند در کنار شخص معصوم تا حدی نقش او را در پیشبرد داستان بر دوش کشد. بهترین تجربه انجام شده نقش حمزه است که در کنار پیامبر اکرم مشکلات ناشی از عدم حضور مرئی پیامبر را حل می‌کرد. نمونه دیگر، سریال امام علی است که مالک اشتر 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 شده بود و شخصیت‌های دیگر مانند حمزه با وجود مرئی بودن هرگز تبدیل به قهرمان نشدند. ماجراها و حوادث در فیلم الرساله براساس محوریت حضرت رسول دارای انسجام و وحدت بود و هیچ حادثه‌ی بی‌ارتباط با شخصیت ایشان در کار دیده نمی‌شد. اما در فیلم امام علی حوادث از شخص حضرت امیر منبعث نمی‌شد و حضرت در حجم عمده‌ای از فیلم تبدیل به یک عنصر کاملاًفرعی در داستان شده بود ضمن آن‌که حجم کثیری از حوادث و رویدادهای فیلم ارتباطی با شخص حضرت امیر نداشت.

صوت

دومین ویژگی اصلی سینما صوت است. صوت در سینما به سه صورت دیالوگ، افکت‌های صوتی[2] و موسیقی[3] ظهور می‌یابد. آیا می‌توان شخصیت حضرت حجت را در حالی‌که دیالوگ می‌کند نشان داد. ایا می‌توان جملاتی را در دهان شبیه حضرت در فیلم قرار داد که هیچ سندیتی ندارد. براساس اعتقادات شیعه، قول امام حجت است. اقوالی که از حضرت

1. Friedrich Wilhelm "F.W." Murnau 1931-1888
2. Sound effects
3. Music

معصومین علیهم‌السلام بدست ما رسیده است اینک به عنوان یک منبع ادراک احکام فقهی و راهنمای زندگی هر شیعه به عنوان گزاره‌های قطعی و یقینی تلقی می‌شود. ممکن است یک شیعه صاحب نظر نسبت به سند و وثاقت یک حدیث معصوم به تردید بیافتد اما اگر مطمئن شود که فلان حدیث متعلق به معصوم است در صحت و یقین بودن حقیقت و محتوای حدیث به شک نمی‌افتد.

بنابراین در طراحی دیالوگ می‌توان به دو امکان فکر کرد. یا باید مجموعه دیالوگ‌های معصوم را مو به مو از جوامع روایی اقتباس کرد یا دیالوگ‌های تخیلی طراحی کرد. راه اول یعنی استخراج دیالوگ‌های لازم از جوامع روایی تقریباً غیر ممکن است زیرا نیاز فیلمنامه به حجم متنوع و گسترده‌ای از گفتار با جزئیات که بتواند شخصیت را در موقعیت‌های متنوع داستان به تکلم وادارد در جوامع روایی یافت نمی‌شود؛ ضمن آن‌که احادیث و روایات و اصل شده عموماً کلی است و دارای جزئیات نیست. نگارش دیالوگ‌های تخیلی از قول معصوم نیز منطقاً نباید مجوز داشته باشد گرچه فقها هنوز متعرض چنین مسئله‌ای نشده‌اند اما به نظر می‌رسد تا استخراج احکام فقهی نمی‌توان از این ظرفیت بطور کامل بهره برد. زیرا انتساب قول غیر مصرّح در جوامع روایی در حکم افتراء معصوم تلقی می‌شود.

در کنار معضل فوق اشکال دیگری که وجود دارد این است که آیا شنیدن صدای معصوم در فیلم مانند تصویر سازی از چهره او دارای حرمت است. یا خیر؟ در صورت بلا اشکال بودن پخش شبیه صدای معصوم چه صدایی شایسته است تا به عنوان صدای معصوم پخش شود. در سریال «ولایت عشق»(۱۳۷۹) (ساخته مهدی فخیم‌زاده) برای نخستین بار شبیه صدای یک معصوم (حضرت رضا علیه‌السلام) پخش گردید اما دست‌اندرکاران سعی کردند با به‌کارگیری صدایی که تقریباً شنیده نشده بود و بکر بود و صدا دلالت بر بازیگر یا صدا پیشه‌ای نمی‌کرد و دادن پژواک به صدا، آن را از حالت معمولی و زمینی خارج کنند اما سکوت و فقها با این پدیده نشان داد که ممکن است این معضل با انعطاف فقه و علما حل شود.

تدبیری که تاکنون اندیشیده شده و در فیلم‌ها به کار رفته است این است که اقوالی که قرار است که از زبان معصوم خارج شود از طریق دیالوگ اطرافیان او منتقل شود. شاید برای اولین بار این یونانیان باستان بودند که، در نمایش‌های خود دیالوگ‌های خدایان خود را از طریق شخصیت‌های مرتبط با خدایان روی صحنه بیان می‌کردند.

تصرف در واقعیت‌های تاریخی زندگی معصوم

طراحی پیرنگ[1] در فیلمنامه‌نویسی به معنای برگزیدن تعدادی از حوادث که بتوان آنها را براساس اصل موجبیت کنار هم قرار داد به‌گونه‌ای که در زندگی واقعی این‌گونه نیست. سیگر می‌نویسد در اقتباس از زندگی یک شخصیت واقعی برای نوشتن فیلمنامه 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 نقطه اوجی در زندگی یک شخصیت واقعی وجود ندارد. گاهی افرادی در زندگی فرد وارد می‌شوند و به سرعت خارج می‌گردند و دیگر هیچ‌وقت باز نمی‌گردند. و گاهی افرادی در زندگی شخص حضور دارند که هیچ تاثیری در ماجراهای زندگی او ندارند. (سیگر، ۱۳۸۰: ۷۲). در ضمن تعداد ماجراهای زندگی شخصیت واقعی بقدری زیاد است به‌گونه‌ای که نمی‌توان وحدتی در آنها ایجاد کرد و یا گاه حادثه‌ای در زندگی شخصیت واقعی که بتواند نقطه تمرکز داستان باشد، وجود ندارد یا بخش‌هایی از زندگی شخص تاریخی درابهام است. به دلایل فوق الذکر غالباً در اقتباس از زندگی یک شخصیت واقعی برای فیلمنامه، باید در حوادث زندگی او تصرف کرد.

معمولاً فیلمنامه‌نویسان هنگام نگارش فیلمنامه از روی زندگی یک شخص تاریخی، با طرح ماجراهای غیر واقعی در کنار حوادث واقعی به رفع مشکل می‌پردازند. گاه پیش می‌آید که فیلمنامه‌نویس مجبور می‌شود یک شخصیت ساختگی و غیر مستند را طراحی کند که با شخصیت واقعی رابطه‌ای قوی و مدام داشته باشد و همچون الگویی قابل رویت، خصوصیات شخصیت واقعی را بازتاب دهد، به نحوی که بیننده بتواند شخصیت واقعی را به صورت غیر مستقیم ساختگی، کشف و پیگیری نماید. (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 قرار ندهد وظیفه فیلمنامه‌نویس است که در واقعیت شخصیت و واقعیت‌های تاریخی مربوط به شخصیت واقعی تصرف کند. سیدفیلد صراحتاً عنوان می‌دارد «اگر نیازهای نمایشی داستان ایجاب می‌کند، نباید به واقعیت‌های تاریخی وفادار ماند. (فیلد، ۱۳۷۷: ۴۶).

1. plot

در مقام طراحی شخصیت نمایشی برای معصوم، آیا می‌توان چنین راه‌حل‌هایی برای ترسیم زندگی حضرت حجت یا دیگر امامان پیشنهاد کرد؟ از آنجا که قول و فعل امام معصوم یک سند و از اصول چهارگانه فقه شیعه به شمار می‌رود آیا می‌توان این مجوز را صادر کرد هرجا که قافیه 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 زندگی نامه‌ها عنوان نشده است. 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، ۱۳۷۶: ۷۳). بنابراین فیلمنامه‌نویس نمی‌تواند برای جفت کردن چارچوب داستانی خود اقوال و افعال غیر واقعی و غیر مستند دروغین را به امام معصوم نسبت دهد. در این جا می‌بایست از اصول فیلمنامه‌نویسی تخطی 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 معتقد است رفتار و گفتاری را می‌توان به شخصیت دراماتیک نسبت داد به شرطی که ممکن الوقوع باشد و با شأن و ویژگی‌های شخصیتی فرد در تعارض نباشد. بر طبق این اصل دراماتیک ارسطویی آیا می‌توان قول و رفتاری را به معصوم نسبت داد که مغایر شأن آنها نباشد؟ پاسخ به این سوال در حیطه تخصص فیلمنامه‌نویسی و یا صاحب‌نظر این حوزه نیست و باید فقها و متکلمین به آن پاسخ گویند.

تحول شخصیت

از ویژگی‌های اصلی یک شخصیت نمایشی، آغاز از یک نقطه معرفتی و روحی به یک نقطه دیگر است که اصطلاحاً از آن تحت عنوان «تحول شخصیت» یاد می‌کنند. شخصیت در طول فیلمنامه با سعی و خطا راه خود را اصلاح کرده و به حقیقت دست می‌یابد. شخصیت‌های غیر تحول‌گرا، شخصیت خوانده نمی‌شوند 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 بدرستی انجام نپذیرفته است و جزء نقص قصه تلقی می‌شود. سیگر می‌نویسد؛ اگر شخصیت در طول زندگی‌اش هیچ حرکتی تکاملی نداشته است، اقتباس از زندگی او منجر به داستانی منسجم نخواهد شد (سیگر، ۱۳۸۰: ۷۹ـ۸۰). بنابراین یک شخصیت نمایشی یک عنصر ایستا و فاقد تحول نیست بلکه شخصی است که در نتیجه تحولات و ماجراهای داستانی تحول می‌پذیرد. علت و مبنای تحول شخصیت در درام

ارسطویی بر این فرض منطقی استوار است که انسان‌ها موجوداتی جائزالخطا هستند که هر لحظه ممکن است به اشتباه خود پی ببرند و مسیر زندگی خود را تغییر دهند. این خصیصه نه تنها نقص شخصیت در درام تلقی نمی‌شود بلکه به عنوان فرصتی جهت آشکارسازی ساخت روانی انسان‌ها در فیلمنامه تلقی می‌شود. لذا فیلمنامه‌نویس می‌کوشد با طراحی یک شخصیت نسبی، و خطاپذیر او را در فرایند داستانی متحول کند و ضمن نشان دادن نقاط ضعف و قوت انسانی، به مخاطب درس زندگی بیاموزد. زیرا مخاطب با شخص قهرمان همذات پنداری کرده و معمولاً از او متاثر می‌شود. در نتیجه از کارکردهای تحول شخصیت، همراه کردن بیننده با شخصیت فیلم است (مکی، ۱۳۸۰: ۹۲). مهرینگ معتقد است از طریق تحول شخصیت «مضمون» جنبه عینی یافته به طور مستقیم ارائه می‌گردد (مهرینگ، ۱۳۷۶: ۱۱۷). تحول به معنای تغییر بینش و روش شخصیت است، تغییر در اطلاعات، شناخت، قضاوت، تصمیم و در نهایت رفتار اوست. این تحول مبنای انتقال معنا به مخاطب است زیرا تحول شخصیت به نوعی منجر به تحول در شخصیت مخاطب نیز می‌شود.

با توجه به مقتضیات فیلمنامه‌نویسی و قواعد شخصیت‌پردازی، طراحی شخصیت معصوم چگونه باید باشد؟ آیا باید او را به‌عنوان فردی طراحی کرد که در زندگی دچار تحولات (به‌معنای سعی و خطا در زندگی و بازگشت از تصمیم خطا) می‌شود و یا یک فرد معصوم از خطا؟ در حدیثی از حضرت امیر علیه‌السلام ذکر شده است که «ما بنده‌ایم چون شما...، با این تفاوت که آن‌چه در آسمان‌ها و زمین انجام یافته و یا به وقوع خواهد پیوست، خدا به ما یاد داده است. این دانش‌ها مخصوص ماست: من ... تا مهدی... (سلیمان، ۱۳۷۶: ۱۲۴_۱۲۵).

در معتقدات شیعی امام معصوم صاحب «علم لدنی» (علم داده شده از سوی خدای سبحان) است و بنابراین سهو و خطا در آراء و رفتار او راه ندارد. با توجه به این خصوصیات می‌توان گفت تحول در شخصیت امام به معنی اصلاح روش و تغییر آراء خود راه ندارد. با این مبنا شخصیت معصوم در درام بیشتر به تیپ نزدیک‌تر می‌شود تا شخصیت. ناگفته نماند فرض مطالعه ما این است ضمن احصاء تنگناها، که چگونه می‌توان قواعد تکنیکی فیلمنامه را به خصوصیات آسمانی معصوم نزدیک ساخت و از این‌که این خصوصیات با 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 ارائه

محتواهای آسمانی نمی‌توان به قالب‌های ضیق و متصلب فیلمنامه با منطق ارسطویی بسنده کرد و باید به ابداعات تکنیکی دست یازید. توضیح آن‌که در آثار سینمای هالیوود آثار بزرگی بوده‌اند که شخصیت‌ها در آنها دچار تحول نشده‌اند اما از ارزش فیلم کاسته هم نشده است. در فیلم «مردی برای تمام فصول» ساخته «فردزینه من» که اقتباسی از زندگی یک شخصیت واقعی (سر تا مس مور) است هیچ تحولی در زندگی قهرمان دیده نمی‌شود و او در سر تا سر فیلم به صورت یک اسطوره تمجید می‌شود.

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

نباید از این نکته غفلت ورزید که توسعه ظرفیت‌های تکنیکی صرفاً بر عهده هنرمندان و نظریه‌پردازان حوزه هنر نیست بلکه مشارکت صاحب‌نظران سایر حوزه‌ها بخصوص صاحب‌نظران امور مذهبی در حل مشکلات فکری را نیز طالب است. به عنوان مثال در احوالات حضرت امیر علیه‌السلام آمده است که او پس از چندی یکی از فرمانداران خود را به‌دلیل سوء عملکرد از کار برکنار کرد. حضرت در توضیح انتخاب وی به عللی من جمله نسبت فرزندی فرماندار با یکی از صحابه فداکار اشاره می‌کند. اگر این واقعه از سوی یک فیلمنامه‌نویس دستمایه کار قرار گیرد بازگشت حضرت از تصمیم‌اش را تحت عنوان یک تحول شخصیتی تلقی می‌کند، (مانند فردی که در یک مقطع تصمیم اشتباهی می‌کرد او در مقطع دیگر آن را اصلاح می‌کند) مگر آن‌که صاحب‌نظران حوزه کلام اسلامی تحلیل ویژه‌ای از این عمل بدست دهند که از سویی با علم و معصومیت معصوم در تعارض نباشد و از طرفی حضرت را به جایگاه یک فرد معمولی فرو نکاهد. همانطور که مشاهده می‌شود شخصیت‌پردازی حضرت امیر در این واقعه ارتباطی با مهارت فیلمنامه‌نویسی ندارد بلکه باید یک صاحب‌نظر عمیق تصویر صحیح شخصیتی از حضرت را به فیلمنامه‌نویسی بنمایاند.

تلقی شخصیت در فیلمنامه به عنوان عنصری کاملاً زمینی

اساساً طراحی ساختمان و شخصت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیوودی بر این اساس قرار

گرفته است که شخصت‌های اصلی و فرعی در قصه شخصت‌های زمینی‌اند و نوع فعل آنها بر پایه توانایی‌های طبیعی انسان و نه مافوق طبیعی (بر انسان‌ها) تعریف می‌شود. هرگونه خرق عادت و عمل شخصیت ورای مقتضیات علی و معلولی و طبیعی مقبول نیست و سبب ضعف در ساختار و طراحی شخصت‌ها می‌شود.

البته فیلم‌های بسیاری ساخته شده که از شخصت‌ها افعال غیر طبیعی سر می‌زند اما مبنای این‌گونه فیلم‌ها، براساس منطق افسانه و فانتزی است و نه واقعی. در حالی که قرار است شخصیت معصومین در فیلم به‌گونه‌ای طراحی و ارائه شود که بیننده بپذیرد که کاملاً با یک شخصیت واقعی روبروست نه یک شخصیت وهمی و محصول تخیل فیلمساز. در واقع این‌جا (تعریف انسان‌های معمولی و انسان‌های معصوم) یکی از بزنگاه‌های تفاوت و فاصله دیدگاه‌های معرفت‌شناسی اسلامی با مبانی معرفت شناسی‌ای است که پشتوانه تکنیک‌های هالیوودی است. در فیلم‌های رئالیستی هالیوودی انسان به مثابه موجودی زمینی تلقی می‌شود که کاملاً در قوانین و مکانیزم‌های طبیعی محصور است. انسان هرگز نمی‌تواند از چارچوب بر نظام علّی و منطقی طبیعی گذر کند و در این قوانین خرق عادت کند. قواعد شخصیت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیودی بر این دیدگاه معرفت شناسانه 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).

کلام شیعی تعریفی که از انسان‌های برگزیده بخصوص انسان معصوم بدست می‌دهد با این دیدگاه فاصله دارد. اگر این‌گونه باشد مقوله خرق عادت در کرامات چگونه توجیه می‌شود؟ از این روست که ساخت شخصیت انسان معصوم از رهگذر قواعد شخصت‌پردازی در فیلمنامه‌های هالیوودی با اشکالات عدیده‌ای روبرو می‌شود. براساس 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 به‌گونه‌ای جبری تحت مقتضیات این دو منبع قرار دارند و عمل می‌کنند.

وراثت و محیط

معمولاً منطق حاکم بر طراحی شخصیت در درام رئالیستی غربی این است که شخصیت

یک داستان براساس دو منبع اصلی شکل می‌گیرد که عبارتست از منبع وراثت و منبع محیط و اجتماعی. سید فیلد می‌گوید زندگینامه شخصیت، اطلاعات مختلفی را در برمی‌گیرد، شامل زندگی فردی و خصوصی، روانی و اجتماعی (فیلد ۱۳۷۸: ۶۸). 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، خلق و خو، طرز برخورد نسبت به زندگی، عقده‌ها، توانایی و استعدادها، ضریب هوشی، فردیت (برونگرا، درونگرا) (سیگر، ۱۳۸۰: ۶۲ـ۶۳).

تعریف انسان به مثابه یک موجود مجبور تحت مقتضیات مادی (وراثت و جامعه) از ویژگی‌های ادبی قرن ۱۹ است که منجر به شکل‌گیری مکتب رئالیسم و ناتورالیسم و آثاری مانند رمان تجربی امیل زولا شد. 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 منجر شد که قطعاً نمی‌توان با اتکاء بر آنها حضرات معصومین را شخصیت‌پردازی کرد.

چه مقطعی از زندگی حضرت مناسب فیلمنامه است

حضرت حجت دارای سه مقطع اصلی در زندگی هستند که عبارتست از مقطع پیش از غیبت و مقطع غیبت صغری و غیبت کبری. نگارش فیلمنامه، و تولید فیلم براساس زندگی حضرت مهدی از یک نظر محدود به زمان نسبتاً کوتاه حیات و پیش از غیبت می‌شود. گذشته از آن‌که اطلاعات تاریخی ما از این دوره زیاد نیست اهمیت آن هم باید مشخص شود. از طرفی اطلاع ما از زندگی آن حضرت در دوران غیبت مستقیم نبوده و از طریق روایت‌هایی که نواب اربعه در دوره غیب صغری و مجموعه روایت‌های صحیح و ثقیم و از زبان آدم‌های گوناگون در دوران غیبت کبری که به‌گونه‌ای به تشرف نائل شده‌اند است. حضرت امیر می‌فرماید:

... [حضرت] حجت، مردم را می‌شناسد، لیکن مردم او را نمی‌شناسد... (مجلسی، ۱۳۶۱: ۳۳۸).

بنابراین حضرت مانند سایر مردم در بستر واقعیات جامعه و تاریخ می‌زید اما به‌دلیل آن‌که اشرافی بر حیات ایشان وجود ندارد اطلاع ما از زندگی آن حضرت در دوره غیبت کبری بسیار محدود و کلی است (جمعی از نویسندگان مجله حوزه، ۱۳۷۵: ۳۲_۱۰۴). حضور حضرت در میان مردم باعث برکات فراوانی است.

کتاب امامت و مهدویت می‌نویسد:

> ... هدایت اشخاص، شفای امراض، هدایت گمشدگان و رساندن آنها به مقصد، تعلیم ادعیه، کمک مالی به نیازمندان، فریادرس گرفتاران و درماندگان و زندانیان، یاری بیچارگان، از جمله اعمالی است که در ضمن ظهور معجزات، از آن حضرت صادر شده است (صافی گلپایگانی، ۱۳۷۵: ۴۶۱_۴۶۲).

گرچه تصویر کردن این ماجراها که در بسیاری از موارد با کرامت حضرت توام است به آسانی میسر نیست و نمی‌توان از قواعد درام غربی در جهت دراماتیزه کردن آنها به‌صورت کامل بهره گرفت. پاره‌ای از مشکلات بدین قرار است:

الف) ماجراهای یاد شده با وجود وفور تماماً از سوی مراجع ذی‌صلاح تایید نشده و بسیاری از آنها چه بسا افسانه سرایی است. گرچه تعدادی از آنها در برخی کتب مانند «***منتهی الامال***» شیخ عباس قمی ذکر شده است. اما باز نمی‌توان بر صحت آنها یقین حاصل کرد.

ب) گرچه در این ماجراها امام به عنوان شخصیت اول درام مطرح نیست و بلکه قهرمان داستان، فردی است که از سوی امام مورد توجه و نصرت واقع شده است اما در هر صورت از آن دست مشکلاتی که در ترسیم زندگی امام وجود دارد در این آثار هم وجود دارد. تفاوت در این است که می‌توان چارچوب داستان را براساس زندگی یک شخص معمولی قرار داد و حضور امام را در بزنگاهایی نشان داد. مشکل بغرنجی که در این کارها وجود دارد نمایش معجزه و یا بهتر بگوییم کرامت است. براساس اصول درام پردازی غربی هر حادثه نتیجه محصول حوادث قبلی و نتیجه روابط کاملاً علی و معلولی است و از این روست که قابل باور می‌شود. زیرا مخاطب در چارچوب منطقی روزمره‌ای که زندگی می‌کند آن را تجربه پذیر می‌یابد. در حالی‌که کرامات معصومین لزوماً از منطق کاملاً طبیعی پیروی نمی‌کند و نتیجه نوعی فیض‌الهی و روح القدسی است. در این‌جا تناقضی که پیش می‌آید این است که اگر بخواهیم کرامت را نتیجه عوامل کاملاً مادی و تحت منطق علّی بدانیم چه نیازی به وجود معصوم است که در بزنگاهی که همه راه‌ها بسته است عنایتی کند و قهرمان را حاجت روا کند. و اگر کرامت نوعی خرق عادت به اذن خدای سبحان است که ورای ضوابط و روابط علی

درام‌نویسی، خود را به بافت داستانی تحمیل می‌کند این مسئله در نظام درام نویسی غربی توجیهی ندارد؛ و همانطور که ارسطو در کتاب خود آن را تحمیل نویسنده بر طبیعیت و مقتضیات داستان تلقی می‌کند مردود است (see). این مشکلی است که مل‌گیبسون در فیلم «ژاندارک پیام‌آور» نیز با آن دست به گریبان بوده و ادعاهای ژاندارک در خصوص الهام و معجزه را با توهم و سوء تفاهم از سوی ژاندارک پیوند می‌زد. با تمام این اشکالاتی که به ماجراهای تشرف گرفته شده به نظر می‌رسد که ساده‌ترین و در عین حال کم آسیب‌ترین روش در طرح شخصیت حضرت مهدی، طرح ماجراهایی است که قهرمان آنها مردم عادی هستند و حضرت نه به عنوان شخصیت اصلی بلکه به عنوان شخصیت مکمل حضور دارند. نکته دیگر این‌که می‌توان در این آثار سعی و خطای بیشتری داشت و بارها این ماجراها را تولید کرد در حالی که تولید فیلم راجع به شخص حضرت و زندگی او معمولاً یکبار امکان‌پذیر است و امکان تکرار در یک دوره کوتاه مدت مثلاً چند ساله را ندارد.

نتیجه‌گیری

از مطالعه فوق نتایج ذیل بدست آمد.

۱. تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در درام هالیوودی و ارسطویی، قابلیت تام و کاملی جهت طرح شخصیت حضرت حجت عجل‌الله‌تعالی‌فرجه‌الشریف را ندارد و لازم است در آنها تصرفات زیبایی شناختی و تکنیکی مبذول داشت.

۲. حل مشکلات یاد شده در مقاله فقط از طریق فیلمنامه‌نویسان میسورنیست 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 علی تبعیت می‌کند. نسبت دادن خرق عادت و کرامات به انسان با این نوع تعریف خلاف قواعد شخصیت‌پردازی در درام غربی است.

۴. برخی از تجربیات و ابداعات انجام شده در سینمای مغرب زمین مانند فضای خارج قاب می‌تواند در تجربیات ما مورد استفاده قرار گیرد و امکانات آن ابداعات توسعه یابد.

فهرست منابع

۱. ال شرکاوی، جلال ، «***عرضه تصویر پیامبر اسلام بر روی پرده سینما***»، ترجمه محمد سعید محصصی، فصلنامه نقد سینما، شماره ۸، تابستان ۱۳۷۵.

۲. اتکینسون، ریتال و دیگران، ***زمینه روانشناسی***، ۲ ج، ترجمه محمدنقی براهنی و دیگران، تهران: رشد، هفتم، ۱۳۷۵.

۳. ارجمند، مهدی، ***تبدیل و تحول متن مذهبی به متن دراماتیک***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۸.

۴. استتی، صلاح، «***اسلام و تصویر***»، ترجمه محمد سعید محصصی، فصلنامه نقد سینما، شماره ۸، تابستان ۱۳۷۵.

۵. امامی، مجید، ***مقدمه‌ای بر مبانی شخصیت پردازی در سینما، بررسی ساختار،تجلی و ابعاد شخصیت دراماتیک***، تهران: انتشارات برگ، ۱۳۷۳.

۶. پراپ، ولادیمیر، ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران:توس، ۱۳۶۸.

۷. پور طباطبائی، سیدمجید، ***درجست وجوی قائم***، قم: مسجد مقدس صاحب‌الزمان (جمکران)، ۱۳۷۰.

۸. تجری گلستانی، ابوالقاسم، «***هدایت‌های حضرت مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه(۲)***»، فصلنامه انتظار، سال سوم، شماره هفتم، بهار ۱۳۸۲.

۹. تی یر نو مایکل، ***بوطیقای فیلمنامه‌نویسی***، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات ساقی، ۱۳۹۰.

۱۰. جمعی از نویسندگان مجله حوزه، ***چشم به راه مهدی عجل‌الله‌تعالی‌فرجه*** قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، مرکز انتشارات، ۱۳۷۵.

۱۱. خیری، محمد، ***اقتباس برای فیلمنامه***، تهران: سروش، ۱۳۶۸.

۱۲. سلیمان، کامل، ***روزگار رهایی***، جلد اول، مترجم علی اکبر مهدی پور، تهران: آفاق، سوم، ۱۳۷۶.

۱۳. سیگر، لیندا، ***چگونه فیلمنامه را بازنویسی کنیم***، ترجمه عباس اکبری، تهران: برگ، ۱۳۷۵.

۱۴. ـــــــــ، ***فیلمنامه اقتباسی (تبدیل داستان و واقعیت به فیلمنامه)***، ترجمه عباس اکبری، تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.

۱۵. ـــــــــ، ***خلق شخصیت‌های ماندگار: راهنمای شخصیت‌پردازی در سینما، تلویزیون و***

ادبیات داستانی، ترجمه عباس اکبری، تهران: سروش؛ کانون اندیشه،اداره کل پژوهش‌های سیما، دوم، ۱۳۸۰.
۱۶. صافی گلپایگانی، لطف‌الله، ***امامت و مهدویت*** (ج ۱ و ۲)، دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، ۱۳۷۵.
۱۷. صدر، محمد، ***تاریخ غیبت کبری*** (قسمت اول)، ترجمه حسن افتخار زاده، تهران:موسسه الامام المهدی ـ بنیاد بعثت، ۱۳۶۱.
۱۸. طباطبایی، محمد حسین، ***تفسیر المیزان***، ترجمه محمد جواد حجتی کرمانی،دوره ۲۳ جلدی، جلد دهم، تهران: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء و موسسه انتشارات امیرکبیر، ششم، ۱۳۷۶.
۱۹. فراستی، مسعود، ***هیچکاک همیشه استاد***، تهران: روایت فتح، ۱۳۹۰.
۲۰. فهیمی‌فر، علی‌اصغر، «***دیالکتیک شکل و محتوای مذهبی در تلویزیون***»،فصلنامه پژوهش و سنجش، سال دهم، شماره ۳۵، پاییز ۱۳۸۲.
۲۱. فیلد، سید، ***با گرگ‌ها می‌رقصد، کالبد شکافی یک فیلمنامه***، ترجمه عباس اکبری،تهران: کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران، ۱۳۷۷.
۲۲. ــــــــــ، ***راهنمای فیلمنامه‌نویس***، ترجمه عباس اکبری، تهران: ساقی، ۱۳۷۸.
۲۳. قزوینی، محمدکاظم، ***امام مهدی*** علیه‌السلام ***از ولادت تا ظهور***، مترجم دکتر حسین فریدونی، تهران: نشر آفاق، دوم، ۱۳۷۹.
۲۴. قمی، عباس، ***مفاتیح الجنان***، ترجمه موسوی دامغانی، تهران: موسسه تحقیقاتی و انتشاراتی فیض کاشانی، پنجم، ۱۳۷۴.
۲۵. مجلسی، محمدباقر، ***مهدی موعود***، ترجمه جلد سیزدهم بحارالانوار علامه مجلسی، ترجمه علی دوانی، تهران: دارالکتب الاسلامیة، بیستم، ۱۳۶۱.
۲۶. مدیرشانه چی، کاظم، ***علم الحدیث***، قم: دفتر انتشارات اسلامی، سوم، ۱۳۶۲.
۲۷. ــــــــــ، ***درایة الحدیث***، قم: دفتر انتشارات اسلامی، دوم، ۱۳۶۳.
۲۸. مطهری، مرتضی، ***مجموعه آثار استاد شهید مطهری (۲)***، تهران: صدرا، سوم، ۱۳۷۲.
۲۹. ــــــــــ، ***امامت و رهبری***، تهران: صدرا، بیستم، ۱۳۷۶.
۳۰. مکی، ابراهیم، ***مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبد شکافی یک فیلمنامه***، تهران:سروش، سوم، ۱۳۷۶.
۳۱. ــــــــــ، ***شناخت عوامل نمایش: نگاهی اجمالی بر فرایند پیدایی نمایش و بررسی جامع اصول و مبانی متون نمایشی***، تهران: سروش، سوم، ۱۳۸۰.

۳۲. موسسة المعارف الاسلامیة، ***معجم احادیث الامام المهدی*** عجل‌الله‌تعالی‌فرجه تحت اشراف:علی کورانی، ۵ ج، قم: موسسة المعارف الاسلامیة، ۱۳۶۹.
۳۳. مهدی‌پور، علی اکبر، ***کتابنامه حضرت مهدی*** علیه‌السلام، ۲ ج، قم: موسسه چاپ الهادی، ۱۳۷۵.
۳۴. مهرینگ، مارگارت، ***«شخصیت‌پردازی در فیلمنامه»***، ترجمه حمیدرضا منتظر، فصلنامه فارابی، ویژه فیلمنامه‌نویسی، دوره هفتم، شماره دوم، شماره مسلسل ۲۶،بهار۱۳۷۶.
۳۵. نقد سینما، ***«نمایش انبیاء و امامان در سینما از دیدگاه فقیهان»***، فصلنامه نقد سینما، شماره پیاپی ۱۵، تابستان ۱۳۷۶.
۳۶. وانوا، فرانسیس، ***فیلمنامه‌های الگو، الگوهای فیلمنامه***، ترجمه داریوش مودبیان، تهران: سروش، دفتر هماهنگی پژوهش‌های برنامه‌ای معاونت سیما، ۱۳۷۹.
۳۷. ولف، یورگن و کاکس، کری، ***راهنمای نگارش فیلمنامه (سینما و تلویزیون)***،ترجمه عباس اکبری، تهران: سروش، ۱۳۸۱.
38. Bazin, André. (1967–71). What is cinema? Vol. 1 & 2 (Hugh Gray, Trans., Ed.). Berkeley: University of California Press.Hoover, Stwart. Mass Media and Religion Pluralism, in Lee Philip, (ed.) The Democratisation of Communication. (pp.18–20) Cardiff: University of Wales Press (1996).
39. Hoover,S.M. Religion, Media, and The Cultural Center of Gravity. Ames: Iova State University Press (2001).
40. Hoower, Stwart.M. Mass Media and Religion Ploralism in Lee Philip, ed (2001).
41. Horesfild,Piter.Religion Functions of Television , htpp://www.religion.org/cgi-bin/re/search (1991).
42. Kieser, E. E. God Taboo in Prime Time? In M. Suman (Ed.), Religion And Prime Time Television. (pp.19 – 21). Westport, CT: Praeger (1997).
43. Newcomb, H. M. Religion on Television. In J.P. Ferre (Ed.), Channels of Belief (pp. 29 – 44). Ames: Lowa State University press (1996).
44. Newman, J. Religion vs. Television: Competitors in Cultural Contex. Westport, CT: Praeger (1996).
45. Postman, Neil. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in The Age of Show Business. London: Penguin Book (1995).
46. Ramsey I.T. Models and Mystery. London: Oxford University Press (1964).

47. Scherader, P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. New York: De Capo Press (1972).
48. Suman,Michael, ed.Religion and Prime Time Television. London: Prager (1997).
49. Svennevig, Michael et al. Godwatching: Viewer, Religion and Television. London: John Libby (1998).