

# بررسی ایده جنینی در فرایند خلق و درک متن نمایشی از منظر حکمی

حمید تلخابی\*

بررسی ایده جنینی در فرایند خلق و درک متن نمایشی از منظر حکمی

## چکیده

ایده جنینی، گذشته از اینکه در حکم مبدأ فیلم‌نامه و متن نمایشی است، سایه قوت و ضعفش تا انتهای نگارش با نویسنده باقی می‌ماند. کمبود ایده جذاب و برانگیزاننده، همواره دغدغه نویسندگان، تهیه‌کنندگان، برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی بوده است که علیرغم منابع شناخته‌شده غنی، پدیدآورندگان متون نمایشی از ظرفیت‌های این منابع نتوانسته‌اند به درستی بهره ببرند. بخشی از این مشکل به فقدان پژوهش‌های بومی و کاربردی منطبق با مباحث دینی و حکمی، در این حوزه برمی‌گردد.

این تحقیق درصدد بررسی شیوه و تجربه جدید روایت‌شناسانه در سیر نزولی و صعودی شخصیت نمایشی مورد است تا در فرایند خلق و درک ایده جنینی بتوان از آن بهره

برد. در همین راستا تلاش می‌شود به این پرسش پاسخ دهد که ایده جنینی در فرایند خلق و درک متن نمایشی، چگونه تحلیل می‌شود. متون نمایشی از منظر حکمی در سیر نزولی و صعودی شخصیت، بر اساس کنش او ترسیم می‌شود و در شکل ظاهری آن، تفاوتی با الگوهای روایت‌شناسی ندارد؛ چراکه در سیر نزولی تعادل اولیه به تدریج از بین می‌رود و با تشدید موقعیت بحرانی به عدم تعادل می‌رسد. در سیر صعودی نیز همچنان عدم تعادل تداوم و تشدید می‌شود و در نهایت به تعادل ثانویه می‌رسد. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که ایده جنینی نتیجه تلاقی انتخاب و کنش شخصیت در سیر نزولی و صعودی است که معنای اولیه نیز در اثر نمایشی بروز می‌یابد.

**کلید واژگان:** ایده جنینی، متن نمایشی، کنش شخصیت، سیر نزولی و صعودی،

معنا.

## ۱. مقدمه و طرح مساله

ایده، سنگ بنای فیلم‌نامه و متون نمایشی است که از آن به‌عنوان قلب تپنده و بذر اولیه درام یاد می‌شود. از ایده می‌توان به طرح، چکیده، پیش‌نویس تا نمایشنامه یا فیلم‌نامه کاملی که بازنویسی شده رسید. اگر ایده اولیه درست انتخاب‌شده باشد، می‌تواند در پرداخت شخصیت به خلق اثری ماندگار بیانجامد. گرچه می‌توان نمونه‌هایی را یافت که حتی با داشتن ایده مناسب نیز نویسنده نتوانسته به‌خوبی آن را بسط دهد و اثری درخور توجه خلق نماید، اما متون نمایشی موفق حتماً ایده جنینی در آن‌ها به‌درستی انتخاب و گسترش یافته است. از این رو، وقتی به جایگاه و اهمیت ایده جنینی اشاره می‌شود، ایده جنینی را در فرایند تبدیل آن به فیلم‌نامه و متن نمایشی قرار می‌گیرد، وگرنه ایده جنینی به‌تنهایی و به‌صورت مستقل واجد ارزشی نیست؛ چراکه ایده جذاب به‌تنهایی، زمان اندکی مخاطب را با خود همراه می‌کند. لذا ارزش ایده جنینی در تأثیری است که منجر به بسترسازی داستان می‌شود. به دیگر سخن اگر ایده این اجازه را ندهد، هر قدر هم که نویسنده فردی خلاق باشد نمی‌تواند پرداخت کاملی از مفاهیم موردنظرش ارائه دهد.

از این رو، هر چیزی که درباره ایده جنینی گفته می‌شود، نباید به‌عنوان چیز مستقل و بیرون از فرآیند خلق فیلم‌نامه، دیده شود، بلکه ایده جنینی شروعی است که در پرداخت و تبدیل آن به فیلم‌نامه خودش را نشان می‌دهد.

درک ایده، کاری خلاقانه و اغلب پیچیده و دشوار است و از نظام نسبتاً منسجمی برخوردار است که ما به شکلی فشرده به چرایی طرح واقف می‌شویم. بخش اعظمی از ضعف فیلم‌نامه‌های داخلی، ناشی از طرح خام و غیرخلاقانه‌ی ایده آن است. در صورتی که تا فیلم‌نامه از ایده‌ای بکر و قوی برخوردار نباشد، نمی‌توان به آینده فیلم‌نامه امیدوار بود. برای شکل‌گیری ایده‌ای خوب و اثرگذار و تبدیل آن به فیلم‌نامه و اثری قابل‌ارائه به مخاطبان، ابتدا باید آن ایده در ذهن نویسنده زیست کافی داشته باشد و او بتواند با آن ایده همذات‌پنداری کند. بدون این همراهی ذهنی، ایده امکانات و ظرفیت‌های پیش‌رونده‌ی خود را آشکار نخواهد ساخت. لذا اگر نویسنده درصدد است تا اثرش با مخاطبان ارتباط یابد و در آن‌ها تأثیر گذارد، ابتدا باید ایده اثر نمایشی در جان و روح نویسنده نشست کرده باشد.

علی‌رغم اینکه برخی نظریه‌پردازان معتقدند، مشکل فیلم‌نامه در سینما و تلویزیون، بیشتر به ضعف ذهنیت دراماتیک نویسندگان برای دراماتیزه کردن ایده‌های داستانی برمی‌گردد، اما پیش از این بحث، پیدایش و خلق ایده، در حکم سنگ بنا و اساس کار، در فرآیند فیلم‌نامه‌نویسی است. در بسیاری از موارد، انتخاب نادرست ایده یا فقدان موقعیت بحرانی، نویسنده را به‌اجبار در مسیری سوق می‌دهد که به اشتباه به ضعف ذهنیت دراماتیک نویسنده نسبت داده می‌شود. موقعیت بحرانی، دوراهی حقیقی برای شخصیت ایجاد می‌کند؛ انتخاب بین بد و بدتر، یا دو گزینه خوب اما جمع‌ناشدنی، یا هر دو حالت به‌طور هم‌زمان که در این صورت قهرمان را تحت بیشترین فشار زندگی‌اش قرار می‌دهد. قهرمان در لحظه رویارویی با قدرتمندترین و منسجم‌ترین نیروهای مخالف در زندگی خود، در آخرین تلاش برای رسیدن به مقصود، باید تصمیم بگیرد چه کنشی انجام دهد.

انتخاب قهرمان در این لحظه، عمق شخصیت او را به بهترین نحو بیان می‌کند و در واقع

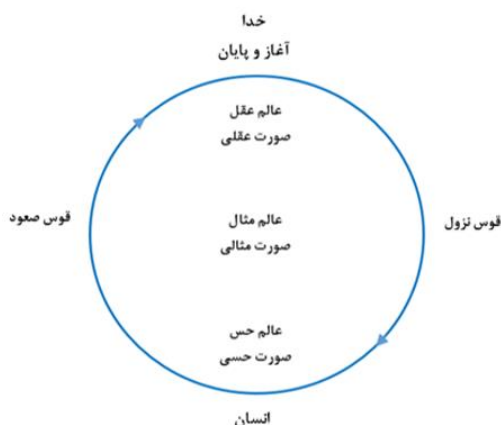
جلوه نهایی سرشت انسانی اوست. در این نوشتار، بر روی ایده جنینی در انتخاب و کنش شخصیت تمرکز شده تا ابعاد پیرامونی آن در سیر نزولی و صعودی شخصیت نمایشی آشکار شود.

## ۲. مروری بر ادبیات

آفرینش عالم، مولود حبّ خدا به شناخته شدن است. «إنی کنت کنزاً لم أعرف فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی أعرف.» (مجلسی ۱۴۰۳ق، ج ۸۴: ۱۹۹ و ۳۴۴). سرّ پیدایش انسان و جهان، عشق حق به جمال خویش و حتی انسان کامل است. لذا هستی عالم، در قوس نزول با عشق شروع می‌شود و با تجلی و ظهور حق در عالم استمرار می‌یابد. از این رو، عشق خداوند در قوس نزول، سیر تنزلی انسان از عالم اسماء و صفات الهی را به عالم خیال و به عالم ماده نشان می‌دهد. عالمی که پایان قوس نزول انسان به حساب می‌آید. لذا «کل هستی دایره‌ای است مشتمل بر دو قوس که یکی قوس نزول است و در واقع تنزل حقیقت وجود است به مراتب مادون خود، که در نهایت این قوس، انسان قرار گرفته است... دیگری قوس صعود است که قوس کمال و معرفت است و در تمام نقاط این قوس، این آدمی است که حضور دارد و در حال عروج است» (حکمت، ۱۳۸۴: ۴۹).

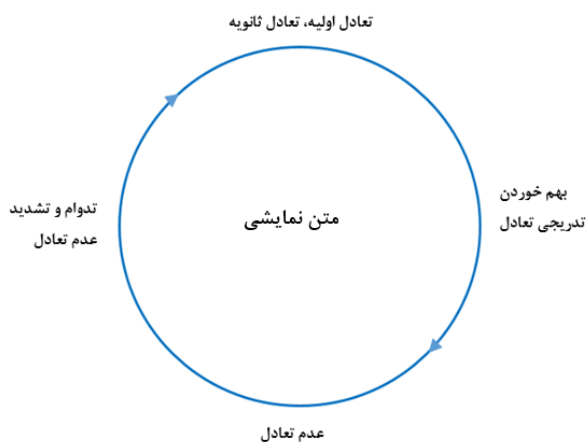
قوس نزول، یعنی تجلی خدا در عالم و تنزل او از باطن به ظاهر و قوس صعود، یعنی حرکت انسان از ظاهر خود به باطن خویش. «برای شناخت انسان هیچ راهی نیست مگر اینکه در این عروج عارفانه با انسان همراه شویم و گام به گام به باطن او که جامع همه حقایق است تقرب جویم؛ شاید بتوانیم از این طریق به معرفت رب نیز نایل آییم.» (همان: ۵۷). در قرآن دایره وجود با آیه «إنا لله و إنا الیه راجعون» (بقره: ۱۵۶)، آشکار می‌شود که این عشق به پروردگار آغاز و پایان دایره وجود به شمار می‌رود. «هو الأول و الآخر و الظاهر و الباطن» (حدید: ۳). بنابراین مجموعه نظام هستی از مبدأ تا معاد «دایره وجودیه» را شکل می‌دهد. این دایره از دو نیم قوس نزول و صعود تشکیل شده است. ابتدای قوس نزول خداوند و انتهای آن بنابر نظر عرفان، انسان است و پایان قوس صعود نیز خداوند متعالی است که انسان صورت

های حسی، مثالی و عقلی را در عوالم حس، مثال و عقل کشف می‌کند.



نمودار شماره ۱. (منبع: نگارنده).

از سوی دیگر، قدر متیقن مباحث روایت‌شناسی که در تمام روایت‌ها و داستان‌ها مشترک است، از سه مرحله ابتدایی، میانی و انتهایی تشکیل می‌شود: تعادل اولیه به هم می‌خورد، عدم تعادل به وجود می‌آید، تعادل ثانویه ایجاد می‌شود. سیر شخصیت در این سه مرحله به صورت تشکیکی و سلسله مراتبی است؛ یعنی در سیر نزولی تعادل اولیه به تدریج از بین می‌رود و با تشدید موقعیت بحرانی به عدم تعادل می‌رسد. در سیر صعودی نیز همچنان عدم تعادل تداوم و تشدید می‌شود و در نهایت به تعادل ثانویه می‌رسد.



نمودار شماره ۲. (منبع: نگارنده).

از این رو، سه مرحله‌ی تعادل، عدم تعادل و تعادل ثانویه، به وسیله سیر نزولی و صعودی شخصیت دینی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

### ۱. کنش شخصیت دینی در سیر نزولی

شخصیت دینی در هر رویدادی، با اراده‌ای که داشته، دست به کنش می‌زند و او را به حرکت وامی‌دارد. اراده و خواسته، به عنوان مبدأ فعل دارای اهمیت است، اما برای اینکه کرداری صورت بگیرد، شخصیت باید دست به انتخاب بزند. «اینکه [شخصیت‌ها] دست به عمل می‌زنند مسلماً نشان‌دهنده این است که توان انتخاب دارند.» (وودراف ۱۳۹۴: ۱۱۰). با این وصف، شخصیت وقتی در یک رویدادی دست به انتخاب بزند، کنشی از او بروز می‌کند که با بروز آن کردار شکل می‌گیرد. لذا کردار رویدادی است که شخصیت با انتخاب و کنش خود در زمان و مکان معین، اتفاق می‌افتد. بر این اساس «کردار نیازمند انتخاب است و برای اینکه انتخاب باشد باید اشخاصی باشند که انتخاب کنند» (وودراف ۱۳۹۴: ۶۹).

انتخاب و کنش در یک رویدادی رخ می‌دهد که شخصیت را در یک دوراهی، یکی راه آسان و یکی راه دشوار قرار می‌دهد. شخصیت مخیر است میان راه آسان و راه دشوار، یکی را انتخاب کند و در راستای انتخاب کنشگری داشته باشد تا کردار شکل بگیرد. انتخاب راه آسان پایین‌تر از ظرفیت وجودی شخصیت است و نسبت به گذشته او مرتبه و درجه‌ی پایین‌تری دارد. در اینجا شخصیت کنشی فراتر از اعمال گذشته‌ی خود ندارد که انتخاب به معنای واقعی اتفاق بیفتد؛ چراکه این انتخاب نه تنها کردار گذشته انسان را تقویت نمی‌کند، بلکه متوقف می‌کند و در حد رویداد باقی می‌ماند. بنابراین وقتی این شخص، راه دوم که راهی دشوار است را از اساس نمی‌پذیرد، در واقع انتخاب و کنشی رخ نمی‌دهد و به طبع کرداری شکل نمی‌گیرد. برای نمونه در واقعه‌ی عاشورا، اگر امام تک‌تک اصحاب خود را به میدان مبارزه نمی‌فرستاد، حضرت عباس % به دنبال آب نمی‌رفت، حضرت زینب & در مجلس ابن زیاد و مجلس یزید صحبت نمی‌کرد، انتخابی شکل نمی‌گرفت و به خاطر نداشتن انتخاب، رویداد به کردار شخصیت بدل نمی‌شد.

اما انتخاب دوم، انتخاب راه دشوار است که در راستای رشد و ظرفیت وجودی شخصیت قرار دارد و نسبت به کردارهای گذشته او درجه‌ی بالاتری دارد. شخصیت در انتخاب و کنش دشوار خود می‌کوشد یک‌قدم جلوتر و یک درجه بالاتر از آنجایی که قرار گرفته، انتخاب کند و برای رسیدن به آن، خطرها را به جان بخرد و گرنه چنانچه انتخاب آسانی داشته باشد، کردار تماشایی بدست نمی‌آید؛ چرا که آن کرداری که قبلاً انجام داده، الان نزد او حاضر است. بر این اساس، انتخاب آسان، کرداری را برای شخصیت به همراه نخواهد داشت و باید یک‌قدم جلوتر را طلب کند. نقل است که روزی ابوسعید ابوالخیر در مسجدی سخنرانی داشت و مردم از تمام اطراف روستاها و شهرها آمده بودند. جای نشستن نبود و بعضی‌ها در بیرون نشسته بودند. شاگرد ابوسعید گفت: از آنجاکه هستید یک‌قدم پیش بگذارید. همه یک‌قدم پیش گذاشتند. ابوسعید پس از مدتی سکوت گفت: هر آنچه من می‌خواستم بگویم شاگردم به شما گفت.

انتخاب و کنش شخصیت باید منطبق با رویدادی که در درون آن قرار گرفته، باشد. هرچقدر کنش شخصی بزرگ‌تر باشد، کردار او نیز بزرگ‌تر می‌شود. بدین جهت، کنشگری انسان‌هاست که ماهیت آن‌ها را مشخص می‌کند. اینکه چه می‌خواهد و برای رسیدن به آن تا کجا ادامه خواهد داد؟ حاضر است چه چیزهایی را فدا کند؟ هرقدر این کنش‌ها دشوارتر باشد، آن شخصیت رنج و بلای بیشتری را تحمل می‌کند و در این روند به انسان پیچیده‌تری مبدل می‌شود. مثلاً یکی از کنش‌های اصلی واقعه‌ی عاشورا عبارت است از: امتناع امام حسین % از بیعت با یزید. ذیل این کنش، کنش‌های دیگری نیز وجود دارد: کنش اینکه همراه اصحاب و اعضای خانواده‌اش به مکه هجرت کند. اینکه مسلم بن عقیل را به نمایندگی خود به کوفه بفرستد. اینکه به طرف کوفه حرکت کند و... خلاصه اینکه مراتب وجودی انسان‌ها، با انتخاب آن‌ها مشخص می‌شود. هرچقدر انتخاب و کنش انسان، در رویداد دشوارتر اتفاق بیفتد، به همان میزان، مرتبه‌ی وجودی او نیز بالاتر می‌رود و کردار او تماشایی‌تر می‌شود.

با این موانع رنج آور است. در مباحث روایت پردازی به موانع رنج آور، کشمکش گفته می شود. البته کشمکش به تنهایی اصالتی در شکل گیری کردار تماشایی شخصیت ندارد بلکه به خاطر تقویت حرکت انسان، اهمیت پیدا می کند. اگر حرکت شخصیت های دیگر با موانعی که ایجاد می کنند، حرکت شخصیت اصلی را تحت الشعاع قرار بدهند، به همان میزان به کشمکش آسیب می زند. همچنان که بلا و موقعیت بحرانی نیز به تنهایی زندگی انسان را نابود می کند و عدالت را از بین می برد.

بنابراین شخصیت دینی در سیر نزولی سعی می کند با حرکت و کنش خود موانعی که سر راهش قرار گرفته را برطرف کند، اما نه تنها برطرف نمی شود بلکه رنج و بلائی بیشتری را باید متحمل شود. این فرایند در سیر نزولی مدام ادامه می یابد تا شخصیت در میانه سیر خود، با یک بحران و موقعیت بلاخیز مواجه می شود و در آن موقعیت بحرانی، تجلی کامل رنج و بلا را تجربه می کند (در ادامه خواهیم گفت که این همه ماجرا نیست). انتخاب و کنشی که رویداد بلاخیز را رقم می زند، نقاط محوری و مرکزی زندگی شخصیت و حتی الگوهای روایت محسوب می شود.

رابرت مک کی در این رابطه معتقد است: «شخصیت حقیقی یک انسان در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می گیرد، آشکار می شود. هر چه بحران و فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل تر است و تصمیمی که گرفته می شود به سرشت بنیادی شخصیت نزدیک تر. وجود فشار و بحران ضرورت تام دارد. وقتی چیزی در خطر نباشد انتخاب بی معناست» (مک کی، ۱۳۸۲: ۶۹). بعد از امتناع امام از بیعت با یزید، امام موقعیت های دشواری را تجربه می کند. از قصد جان کردن ایشان تا شهادت حضرت مسلم و بستن راه ایشان سخت تر و سخت تر می شود. وقتی که حُر به حسین % گفت: «همین جا فرود آی که فرات، نزدیک است.» حسین % فرمود: «نام این سرزمین چیست؟». جواب دادند: کربلا. امام فرمودند: خدایا! من از اندوه و بلاء به تو پناه می برم. سپس فرمود: اینجا، جایگاه اندوه و بلاست...» (سید بن طاووس ۱۳۹۰: ۶۸).



این زمین پر بلا را نام دشت کربلاست ای دل بی درد آه آسمان سوزت کجاست  
(محتشم کاشانی، ترکیب بندها، شماره ۵)

عمان سامانی نیز در گنجینه الاسرار چنین می سراید:

بی قرینی با قرین شد، همقران لامکانی را، مکان شد لامکان  
کرد بر وی باز، درهای بلا تا کشانیدش به دشت کربلا

(عمان سامانی ۱۳۸۸: ۷۵)

موقعیت بحرانی و بلاخیز صحنه اجباری هر کنشی به شمار می آید که در مباحث حکمی همان تقدیر و سرنوشتی است که شخصیت با آن مواجه می شود. بحث تقدیر در موقعیت بحرانی و بلاخیز، از بحث های اساسی زندگی شخصیت محسوب می شود که هرکسی در موقعیت های بحرانی و بلاخیز، خواه ناخواه با این بحث درگیر می شود، اما پرداختن به آن مجال دیگری می طلبد.

## ۲. کنش شخصیت دینی در سیر صعودی

در زندگی واقعی و در کردارهای انسان، سرشت و ذات فرد نه در خصایص جسمی، روان شناختی، و اجتماعی، بلکه در شرایط دشوار و موقعیت بلاخیز آشکار می شود. ووگلر معایب رایج داستان ها را در این می داند که قهرمان در سراسر داستان کم و بیش فعال است، اما در حساس ترین لحظه منفعل می شود و با حضور به موقع نیرویی خارجی نجات می یابد، اما قهرمان در این لحظه باید بیش از همه فعال باشد و سرنوشت خود را به تمامی درست گیرد. «قهرمان باید کردار تعیین کننده داستان را انجام دهد، کنشی که مستلزم بیشترین خطر و مسئولیت پذیری است» (ووگلر ۱۳۸۷: ۶۱).

به گفته تودوروف، «داستانی آرمانی، با وضعیتی پایدار، آغاز می شود. سپس نیرویی تعادل آن را برهم می زند. موقعیت ناپایداری ایجاد می شود؛ با کنش معکوس آن نیرو، حالت پایدار، باز پدید می آید. این حالت پایدار دوم، همانند حالت نخست می نماید، اما این دو هرگز یکسان نیستند» (احمدی ۱۳۷۸: ۲۸۱). عدم تعادل، بحران و موقعیت بلاخیز،

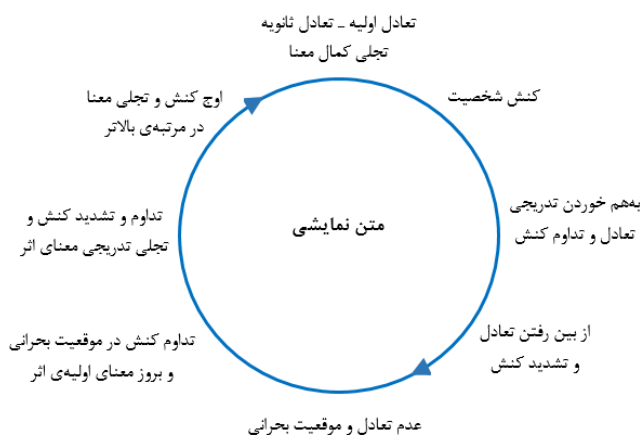
نقطه مشترک الگوهای نمایشی محسوب می شود که شخصیت در اینجا دست به کنش می زند. بر این اساس، شخصیت در سیر نزولی و صعودی، سعی می کند با کنش، خودش از این هبوط و عدم تعادل به یک وصال و تعادل ثانویه برساند.

وقتی شخصیت بر سر دوراهی قرار می گیرد و با عواطفی مثل تردید و پشیمانی دست به گریبان است، عمیق ترین نوع همذات پنداری اتفاق می افتد. در این مرحله، اصطلاحاً بخش آسیب پذیر شخصیت و چهره انسانی وی به تمامی آشکار می شود. همه ما در زندگی با دوراهی های اخلاقی و تردید میان گزینه های برابر دست به گریبانیم و بنابراین وقتی شخصیت تردید می کند یا از کاری که کرده پشیمان می شود، موقعیت وی را درک می کنیم یا به عبارت دیگر، با وی همدلی و همدردی داریم. این رشته پیوند چنان قوی و ناگسستنی است که حتی اگر شخصیت، کنش های نادرست بکند و گزینه های غیراخلاقی برگزیند، اعمال و کنش هایش را تأیید نمی کنیم، اما همذات پنداری ادامه می یابد و همچنان خود را با کردار انسان خطاکار یکی می گیریم.

رویداد بلاخیز باید دوراهی حقیقی برای شخصیت ایجاد کند؛ کنش شخصیت بین بد و بدتر یا دو گزینه خوب اما جمع ناشدنی، یا هر دو حالت به طور هم زمان - که در این صورت شخصیت را تحت بیشترین فشار زندگی اش قرار می دهد. قهرمان در لحظه رویارویی با قدرتمندترین و منسجم ترین نیروهای مخالف در زندگی خود، در آخرین تلاش برای رسیدن به مقصود، باید تصمیم بگیرد چه کنشی انجام دهد. کنش قهرمان در این لحظه، عمق شخصیت او را به بهترین نحو بیان می کند و در واقع جلوه ی نهایی سرشت انسانی اوست. «شخصیت حقیقی یک انسان در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می گیرد، آشکار می شود. هر چه بحران و فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل تر است و تصمیمی که گرفته می شود به سرشت بنیادی شخصیت نزدیک تر. وجود فشار و بحران ضرورت تام دارد. وقتی چیزی در خطر نباشد انتخاب بی معناست» (مک

در موقعیت بحرانی و بلاخیز شخصیت باید سخت‌ترین و معمولاً آخرین انتخابش را برای برطرف کردن رنج و بلا بگیرد. این انتخاب و کنش، هر چه باشد، ماجرا را به نقطه اوج می‌رساند. شخصیت با انتخاب و کنشگری در موقعیت بحرانی، ارزش اصلی و مرتبه‌ی وجود خودش را برملا می‌کند. در لحظه‌ی بحران اراده انسان به جدی‌ترین شکل محک زده می‌شود. از این‌رو، ارزش چیزی که انسان انتخاب می‌کند نسبت مستقیم با خطری دارد که او حاضر است برای دست یافتن به آن به جان بخرد؛ هر چه این خطر بیشتر باشد، ارزش آن چیز نیز بیشتر است (همان: ۱۰۵).

غوطه‌ور شدن شخصیت در رنج و بالای ناشی از انتخاب و کنش شخصیت است که بحران را برای او رقم می‌زند. بحران و رویداد بلاخیز، اگر با کنشگری همراه باشد، هیجان‌انگیزترین و تماشایی‌ترین لحظه‌ی کردار شخصیت است. هم‌زمان با پذیرش و انتخاب رویداد بلاخیز، معنا نیز به تدریج آشکار می‌شود؛ چراکه معنای اولیه با انتخاب و کنش شخصیت در سیر صعودی خودش را نشان می‌دهد. از این‌رو وقتی نیاز وجودی شخصیت در دل بلا و موقعیت بحرانی آشکار شود، شخصیت دوباره بین دوراهی قرار می‌گیرد. او باید دست به انتخاب در موقعیت بلاخیز بزند و کنش خودش را در راستای نیاز وجودی‌اش ادامه دهد یا اینکه دنبال جای امن باشد تا از این بحران خلاص شود. در صورت دوم اساساً کنش شخصیت تماشایی نمی‌شود؛ چراکه بر اساس آموزه‌های دینی، انتخاب و کنش شخصیت در بلاها و ابتلائات شکل می‌گیرد. از این‌رو، بعد کنش شخصیت در موقعیت بلاخیز، نه تنها رنج‌ها و بلاها از بین نمی‌رود، بلکه به صورت تدریجی افزایش پیدا می‌کند و به نقطه‌ی اوج می‌رسد؛ جایی که معنا در نهایت خودش تجلی می‌یابد. خلاصه اینکه شخصیت با انتخاب و کنشگری در فرایند سیر نزولی و سیر صعودی، به تدریج به معنای بزرگ‌تری می‌رسد که ابتدای این سیر حتی تصورش را نیز نداشته. این معنا در مرتبه‌ی بالاتر و ابعاد گسترده آن، به خاطر رویداد بلاخیزی است که شخصیت از دل انتخاب‌ها و کنشگری‌ها در موقعیت‌های بلاخیز تجربه کرده است.



### نمودار شماره ۳. منبع: نگارنده

بنابراین، با توجه به مباحث حکمی می‌توان گفت، در سیر نزولی متن نمایشی، موقعیت بحرانی شخصیت را مدام مجبور به انتخاب و کنش می‌کند. در سیر صعودی نیز همچنان عدم تعادل توأم و تشدید می‌شود، اما در اینجا برخلاف سیر نزولی، انتخاب و کنش شخصیت است که موقعیت بحرانی را مدام تشدید و در نهایت به تعادل ثانویه می‌رساند.

آثار و پژوهش‌های متنوعی وجود دارند که به متون نمایشی پرداخته‌اند، اما در اغلب آن‌ها به‌طور مشخص و انحصاراً، در ایده و جایگاه ایده پرداز می‌موضوعیت نداشته است و به‌صورت مستقل به آن توجه نشده است. از مهم‌ترین این آثار و پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره داشت.

سام اسمایی (۱۳۸۳)، در مقاله «فرایند نوشتن اثر نمایشی» به‌صورت مستقل به بحث ایده‌جینی پرداخته که یکی از مهم‌ترین پژوهش‌ها به‌شمار می‌رود. تمایز آن نسبت به پژوهش‌های دیگر، پرداختن به چگونگی خلق ایده است. اسمایی می‌گوید بر اثر مطالعه و بررسی نوشته‌ها، مصاحبه‌ها و یادداشت‌های نویسندگان مختلف توانسته است روشی عام و درعین‌حال خاص بیابد. عام از این جهت که فرایند نیازمند نظم است و خاص از این جهت که به‌هر حال هر کس نظمی خاص خود دارد. سام اسمایی در این مقاله، ایده‌های جینی را به

لحاظ نوع به شش دسته تقسیم می‌کند: شخص یا شخصیت: مردم و کنش‌هایی که انجام می‌دهند شایع‌ترین جرقه برای شروع یک درام هستند. مکان: یکی از شایع‌ترین انواع ایده جنینی است. مکان‌های خاص افراد خاص را به دنبال خود می‌کشاند. یک مکان خاص می‌تواند در حکم نیروی محرک کنش باشد و به خاطر ارتباطش با حال و هوا، در خلق ایده جنینی می‌تواند نقش مؤثر داشته باشد. نویسنده هنگامی که می‌خواهد ایده‌ای از مکان بیابد باید به دنبال این باشد که امور و کنش‌های مدنظرش در چه نوع مکانی واقع می‌شود و یا برعکس در این مکان چه کنش و اعمالی احتمال دارد واقع گردند. حوادث: «یک حادثه عبارت است از تغییری سریع در شرایط یک یا چند فرد و آن معمولاً با وقایع و اعمال، خواه منفعل و خواه فعال سروکار دارد، کسی برای دیگران کاری انجام می‌دهد، یا چیزی بر او واقع می‌شود.» حوادث، سهم بسزایی در داستان نمایشنامه دارند، این‌گونه ایده‌ها را می‌توان در صفحه حوادث روزنامه‌ها به‌وفور یافت و همچنین در زندگی هر کس این حوادث ایدئال و مناسب را مشاهده کرد. فکر تعقلی (مفهومی): مطالعه فلسفه و آثار فلسفی و مذاقه در حقیقت امور، سرمنشأ این نوع از ایده‌های جنینی است. در این میان می‌توان آثار ژان پل سارتر را مثال زد که بر اساس عقاید فلسفی اگزیستانسیالیستی بنا شده‌اند. موقعیت: سام اسمایلی موقعیت را به مجموعه روابط انسانی بین مردم و نیز میان مردم و امور تعریف نموده است. حوزه اطلاعاتی: این نوع ایده جنینی مبتنی بر تحقیق و پژوهش است، گاه نویسنده می‌خواهد در خصوص یک حوزه اطلاعاتی که به آن علاقه‌مند است فیلم‌نامه‌ای بنویسد. حوزه‌هایی مانند: سفالگری، مین‌یابی، جنگ خروس‌ها و... این حوزه اطلاعاتی از روزنامه‌ها، اینترنت و... تغذیه می‌شود (سام اسمایلی، ۱۳۸۳: ۶۰-۶۱).

سرشار (۱۳۹۱)، در کتاب «سلول بنیادین داستان»، در صدد است با تجربه و تحلیل و نشان دادن نحوه شکل‌گیری، فکر اولیه هر داستان در ذهن نویسنده، به او کمک کند تا زمینه‌های اولیه لازم برای این اتفاق مهم را در وجود خود فراهم کند. پس از انجام این مرحله، نویسنده بتواند نطفه اولیه داستانی را که در رحم ذهنش بسته شده است، حفظ کند. در مرحله بعد نیز، باکار خلاقانه فکری و ادبی، آن را به بار بنشانند و به داستانی قابل عرضه

برای چاپ تبدیل کند. جهازی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «ایده‌هایی از افسانه‌های ایرانی برای نگارش فیلم‌نامه پویانمایی»، ایده‌هایی که در افسانه‌های ایرانی برجسته هستند، معرفی می‌شوند تا فیلم‌نامه‌نویس پویانمایی بتواند بر اساس این ایده‌ها به خلق فیلم‌نامه‌ای خلاق بپردازد. آرام (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «مروری بر فرآیند تولید فیلم‌نامه دینی از خلق ایده تا نگارش فیلم‌نامه» بر اساس تجربه‌های شخصی به خلق ایده در فیلم‌نامه دینی پرداخته است و معتقد است فیلم‌نامه دینی در لحظه خلق می‌شود، ولی این لحظه، محصول فرآیندی پدیده‌مند است؛ فرآیند تولید فیلم‌نامه دینی و فرآیند یافتن ایده و طرح. جیمز تامس (۱۳۸۷)، در «تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی»، در بخش‌های مختلف کتاب خود به بحث ایده پرداخته و ایده‌نمایشنامه را در ژرف‌ترین سطوح خود می‌بیند که طرح سازماندهی کل اثر را می‌ریزد. تامس بر این باور است که «ایده می‌تواند اجزای نمایشنامه را باهم نگه دارد، اما معمولاً عنصر اصلی جذابیت آن نیست. ایده عمدتاً برای روشنی افکندن بیشتر بر شخصیت‌ها و طرح داستانی به کار می‌رود» (تامس، ۱۳۸۷: ۱۶۳) فرانسیس هاج نیز (۱۳۸۲) در «کارگردانی نمایشنامه، تحلیل، ارتباط شناسی و سبک»، در بخش اول به ایده از منظر تجزیه و تحلیل یک کارگردان پرداخته شده است و آن را از ارزیابی شخصیت‌های در حین کنش و حاصل جمع کل نمایشنامه می‌داند. در واقع ایده جنینی، موتور محرکه ماشین فیلم‌نامه است که از اجزای مختلفی تشکیل یافته که در طول روایت فیلم‌نامه و فیلم ساخته یا پرداخته می‌شوند. هاج بر این باور است که ایده جنینی، تنها یک جزء از فیلم‌نامه نیست، بلکه جوهره‌ای از کل روایت است که نویسنده در بازبینی‌های مکرر از آن، سرشت و سرنوشت فیلم‌نامه را رقم می‌زند. «ایده از ارزیابی شخصیت‌های در حین کنش مشتق می‌شود و بنابراین گزاره، چکیده چنین کنشی است. نتیجه آن‌که، ایده حاصل جمع کل متن نمایشنامه است» (هاج، ۱۳۸۲: ۱۰۸). مایکل تی یرنو (۱۳۹۵)، در کتاب «بوطیقای ارسطو برای فیلم‌نامه‌نویسان» از واژه‌ای به نام کنش - ایده نام می‌برد و آن را زیربنای فیلم‌نامه می‌خواند و این حساسیت نویسنده در خصوص کنش شخصیت و عمل کردن شخصیت، همسو با این پژوهش است.

این تحقیقات و تحقیقاتی از این قبیل در حوزه ادبیات نمایشی، نشان می‌دهد تعداد پژوهش‌های نزدیک به این موضوع، محدود است و آن‌ها مستقیماً به مباحث ما ارتباط ندارند؛ چراکه این مقاله با استفاده از پژوهش‌های صورت گرفته توسط نظریه‌پردازان، ایده جنینی را بر اساس مباحث جدید روایت‌شناسانه، در سیر نزولی و صعودی شخصیت دینی تحلیل می‌کند.

### ۳. یافته‌های تحقیق

نگارش فیلم‌نامه به‌عنوان بستر اصلی و محور پیوند عناصر سینمایی، یکی از مهم‌ترین مراحل شکل‌گیری و تولید فیلم است به طوری که معمولاً موفقیت یا شکست هر فیلم از قوت و ضعف فیلم‌نامه نشأت می‌گیرد. فیلم‌نامه‌ها معمولاً از طرح رنج می‌برند و اغلب طرح‌ها نیز در ایده جنینی مشکل خودشان را بروز می‌دهند. «ایده ناپروورده چنان خلل و شکاف‌های مهلکی دارد که می‌تواند شما را حتی پیش از آنکه سطری به کاغذ آورید، به حسیض شکست فرو اندازد» (سواين، ۱۳۸۳: ۶۲). اما از سوی دیگر، اگر ایده جنینی دقیق و خلاقانه باشد، داستان از زیان‌های احتمالی برکنار می‌ماند و در حین نگارش آن می‌توان از موارد ناصواب اجتناب کرد. سام اسمایلی علت نام‌گذاری انگاره (ایده) جنینی را چنین بیان می‌کند: «در ایده جنینی هیچ چیز رشد و بسط نیافته، در عین حال بالقوه حاوی یک نمایشنامه کامل است» (اسمایلی، ۱۳۸۳: ۱۱). ایده جنینی، لغزش ناخودآگاه ذهن از یک مفهوم و تصویر به مفهوم و تصویری دیگر است که نویسنده در آن شخصیتی را با کشمکش‌های مبهم تصور کرده است. در نظر اسمایلی، ایده جنینی خصوصیتی را در خود دارد؛ از جمله اینکه، ایده جنینی خوب، قویاً علاقه ناخودآگاه نویسنده را تحت اختیار دارد. پس آن باید ایده‌ای باشد که نویسنده بتواند با آن زندگی کند. او باید در یک چنین ایده‌ای امکان بالقوه اثر نمایشی را احساس کند. نویسنده باید قابلیت مهیج‌سازی زندگی را در آن مشاهده کند؛ یعنی باید دارای امکان بالقوه اثری باشد که زندگی او، زندگی شخصیت‌هایی که سرانجام بخشی از اثر محسوب می‌شوند و زندگی

تماشاگرانی را که در نهایت با آن تماس پیدا می‌کنند تعمیق و تشدید کند. این خصوصیت و بازشناسی خود ایده بر وسعت دیدگاه نویسنده و بر شدت اضطراب او مبتنی است (همان). رابرت مک‌کی در این‌باره چنین معتقد است «ایده‌ای که نویسنده را به خلق داستان برمی‌انگیزد و معرف شخصیت، موقعیت و مسئله داستان است» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۷۸).

ابزار اصلی کشف ایده، جستجو در درون کنش‌نمایشی شخصیت اصلی، یا همه شخصیت‌هاست که در درون این کنش، نقطه تأکید به کجا هدایت می‌شود؟ چرا شخصیت اصلی این کنش اوج‌یابنده را تقبل می‌کند و به انجام می‌رساند؟ نتیجه این کنش چیست؟ باید مسیرهای دیگری برای کنش وجود داشته باشد و شخصیت بتواند آنها را برعهده گیرد، پس چرا این کنش خاص را تقبل کرد؟ در مرحله‌ای که شخصیت بیشترین رنج را تحمل می‌کند، در نظر او چه چیز از همه مهم‌تر است؟ بعد از لحظه‌ی اوج، تأثیر این کشف بر او و دیگران چیست؟ پرسش‌های زیادی وجود دارد که کارگردان می‌تواند در مورد کنشی که به سوی یک ایده میل خواهد کرد از خود بپرسد. همین‌که نویسنده گمان کند به ایده دست یافته است، باید آن را در قالب کلمات و حتی الامکان خلاصه و کوتاه ثبت کند و آنگاه به عقب بازگردد و توان ایده‌یابی خود را در برابر کنش محک بزند. ویکتور هوگو می‌گوید: «هیچ چیز قدرتمندتر از ایده‌ای نیست که زمان آن فرا رسیده است» (آن جونز، ۱۳۹۳: ۳۵). یا آن جونز معتقد است «همیشه به دنبال موقعیت‌هایی باشید که در آنها بتوان عمیق‌ترین احساسات را در قالب کنش عینی و بیرونی تجسم بخشید» (همان، ۵۹). موقعیت‌هایی که عمیق‌ترین احساسات را در قالب کنش عینی می‌کند، نقطه عدم تعادل و موقعیت بحرانی شخصیت اصلی به شمار می‌آید.

اساتید فیلم‌نامه معتقدند برای تشخیص این‌که داستانی ارزش نقل دارد یا نه، آن را با چهار پرسش محک می‌زنند: شخصیت اصلی کیست؟ او می‌کوشد چه کاری را به انجام برساند (یا تکمیل کند، به اجرا درآورد) (نیاز و مسئله‌ی دراماتیک او چیست؟ چه کسی می‌کوشد او را متوقف کند؟ اگر شخصیت اصلی موفق نشود، چه روی می‌دهد؟ همه این مباحث در پایان سیر نزول و آغاز سیر صعود شخصیت وجود دارد. در پایان سیر نزول



شخصیت در بن‌بستی گرفتار می‌شود که در آغاز سیر صعودی تلاش می‌کند این موقعیت بحرانی را برطرف کند. انتخاب میان مرگ و زندگی، چه واقعی و چه نمادین، فقط در چنین شرایطی است که پاسخ چهار پرسش تضمین‌کننده از کار درمی‌آید. یک ایده جنینی موفق، گرچه ممکن است به شکلی آنی و فی‌المجلس به ذهن نویسنده خطور کرده باشد، اما نمی‌توان آن را محصول یک اتفاق دانست. تولد یک ایده قدرتمند، به ظرف ذهنی‌ای که ایده در آن پدید آمده، بستگی دارد. کیفیت و ماهیت تجربیات و اندوخته‌های نویسنده، در حکم پشتوانه نظری و هنری اوست که گاه در قالب ایده جنینی، بروز می‌یابد و در خلال نوشتن فیلم‌نامه تصحیح و تکمیل می‌شود.

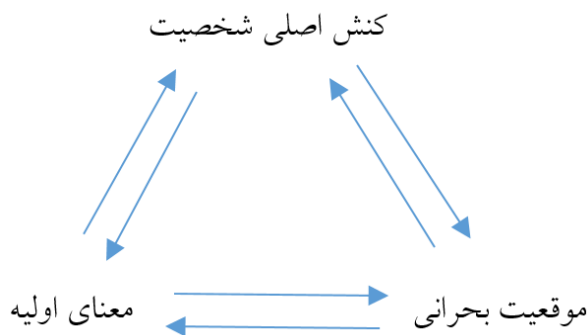
### ۱. ارتباط ایده جنینی با معنای اثر

معمولاً هر نویسنده‌ای برای ایده جنینی خود، فرض‌های گوناگونی دارد یا اینکه برای خودش فرضیه‌ای می‌سازد که آن را «معنادار» می‌کند. منظور از معنا، نتیجه و پیامی است که مخاطب آن را دریافت می‌کند. این پیام «درون‌مایه» نامیده می‌شود که «نه از زبان شخصیت‌ها، بلکه با کنش و محتوای داستان به مخاطب منتقل می‌شود» (آرمر، ۱۳۷۵: ۸۵). به عبارت دیگر درون‌مایه به پرسش «معنای کنش شخصیت‌ها در این متن نمایشی چیست؟» پاسخ می‌دهد. از این رو «درون‌مایه به موضوع اصلی درام اشاره ندارد، بلکه مرتبط با دیدگاه نویسنده درباره‌ی موضوع اصلی است.» (لتوین؛ استاکدیل، ۱۳۹۴: ۲۷).

«در هر اثر هنری می‌توان نظامی متشکل از مضامین به‌هم‌پیوسته را شناسایی نمود. این نظام همان درون‌مایه است. درون‌مایه دارای مفهومی کوتاه بوده، گاه مفهومی است که از کل اثر و گاه مضمونی است که از بخشی از یک اثر به دست می‌آید. درون‌مایه، نمایانگر نوعی وحدت بوده، مواد کلامی و عناصر جزئی را نظم بخشیده، بر اساس اصل علیت صورت‌بندی می‌کند» (داودآبادی، ۱۳۸۹: ۸۱). هرچه اثر بر مبنای یک درون‌مایه‌ی روشن، زیباتر بنا شود، بینندگان معانی بیشتری را در فیلم خواهند یافت؛ زیرا آن‌ها فکر نویسنده را می‌خوانند و معانی ضمنی آن را در تمام وجوه زندگی خود پی می‌گیرند. و

برعکس، هر چه معنای بیشتری بار داستان شود، آن‌ها بیشتر بر هم تلنبار خواهند شد تا جایی که فیلم به ویرانه‌ای از مفاهیم فرعی و جزئی بدل می‌شود و عملاً پیامی را منتقل نمی‌کند.

با انتخاب ایده جنینی، معنای اولیه از دل ایده آشکار می‌شود. (نه اینکه به داستان تحمیل بشود) و در فرایند تبدیل ایده جنینی به طرح و از طرح به فیلم‌نامه با همان معنای اثر، کار دنبال می‌شود. گرچه ممکن است در فیلم‌نامه معنای اولیه ابعاد بیشتری پیدا کند و یا معنای اثر به حاشیه رانده شود، اما این باعث هدفمند شدن نگارش خواهد شد؛ چراکه آن معنای اولیه مسیری را برای ادامه راه فراهم می‌کند و در آن مسیر مشخص با آزادی تخیل، دست به خلاقیت می‌زند و به لایه‌های زیرین نفوذ و با عمق قابل توجهی فیلم‌نامه سیر تکاملی خودش را می‌پیماید. بعد از فراهم کردن زمینه و انتخاب ایده جنینی به صورت وجودی، معنای اولیه با توجه به زاویه دید نویسنده خودش را به شکل طبیعی نشان می‌دهد. بنابراین، ایده جنینی که از انتخاب و کنش اصلی شخصیت در موقعیت بحرانی شکل می‌گیرد، به صورت طبیعی معنای اولیه‌ای از آن آشکار می‌شود که خود ایده به ما می‌گوید که با توجه به کنش شخصیت و موقعیت بحرانی، چه معنایی از آن آشکار می‌شود.



نمودار شماره ۴. (منبع، نگارنده).

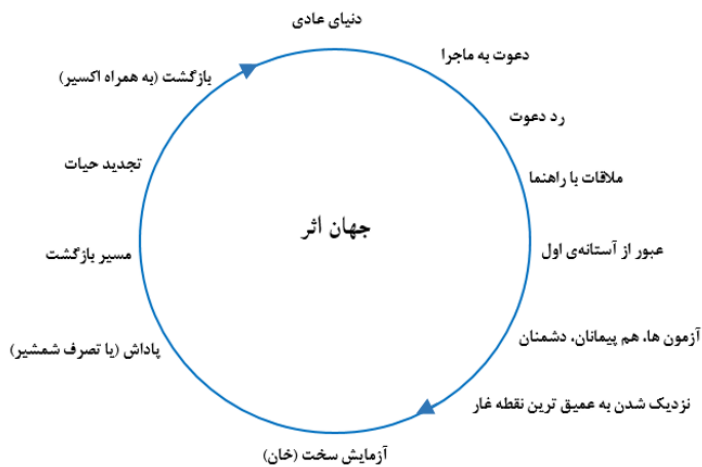
ایده با آن معنای اولیه به سمت طرح و فیلم‌نامه شدن پیش می‌رود و بی‌هیچ تحمیل و پیش فرضی، متن با اقتضا و منطق داستانی همراه معنای اثر تکمیل می‌شود. اگر نویسنده در فرایند نگارش فیلم‌نامه به معنای دیگری برسد، به دلیل اینکه دیدگاه و زاویه نگاه

نویسنده در آن تنیده شده است، ایرادی ندارد. در اینجا کارکرد معنای اولیه این است که مسیر را برای نویسنده مشخص می‌کند و نویسنده با آزادی کامل در آن مسیر قرار می‌گیرد. نویسنده نیازی به آزمودن مسیرهای دیگر ندارد تا به تشدد دچار شود. «گاهی ممکن است تا قبل از اتمام نسخه اول فیلم‌نامه، هنوز ندانید داستان شما درباره چیست، اما چه بهتر که مضمون داستان را از اول پیدا کرده باشید» (آن جونز، ۱۳۹۳: ۳۲).

## ۲. ایده جنینی در سیر نزولی و صعودی شخصیت

شخصیت در فرایند سیر نزولی و سیر صعودی، به تدریج به کنش و معنایی می‌رسد که ابتدای این سیر حتی تصورش را نیز نداشته. این در مرتبه‌ی بالاتر، به خاطر رویدادی است که شخصیت از دل کنش‌های خود در موقعیت‌های دشوار تجربه کرده و موجب تجلی معنای اثر شده است.

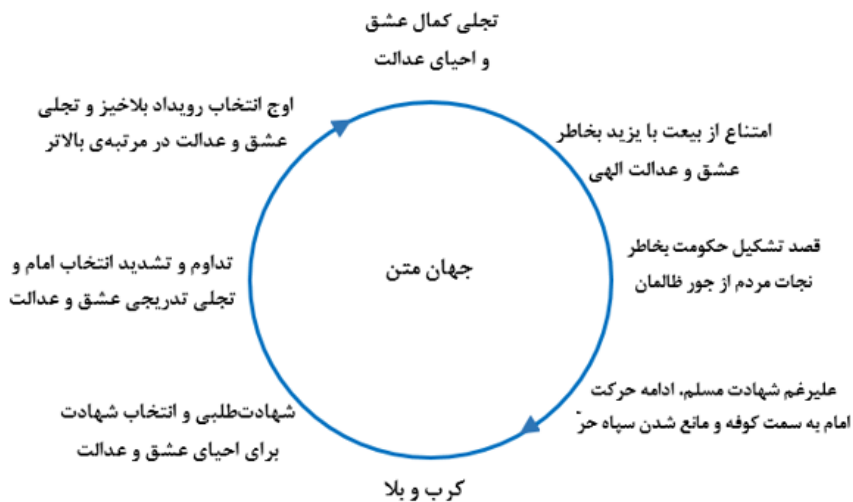
بر اساس مباحث گذشته می‌توان گفت ایده جنینی یعنی ظهور نیاز شخصیت در موقعیت بحرانی که منجر به انتخاب و کنش شخصیت می‌شود. بنابراین ایده بر اساس دوراهی شخصیت اصلی شکل می‌گیرد؛ جایی که در الگوی سفر قهرمان کریستوفر ووگلر در مرحله ۸ یعنی مرحله‌ی «آزمایش سخت» اتفاق می‌افتد.



این دوراهی، در نقطه مرکزی اثر نمایشی قرار دارد؛ یعنی در پایان سیر نزولی و آغاز سیر صعودی شخصیت آشکار می شود. لذا ایده در نقطه تلاقی سیر نزولی با سیر صعودی شخصیت شکل می گیرد. برای مثال واقعه‌ی کربلا، در ابتلاهای روز عاشورا، امام حسین% نهایت بلا را می بیند اما باز با عشق این راه بلاخیز و موقعیت بحرانی را انتخاب می کند. لذا انتخاب امام از جنسی دیگر و فراتر از همه انبیاء و اولیاست. او به مرگ و شهادت خود و خویشانش آگاه است و سرانجام بلای کربلا را می بیند. باین حال پاست نمی کند و بر عهدی که با خدایش بسته، باقی می ماند. امام حسین% در هر لحظه که به شهادتش نزدیک تر می شود، بلا نیز اوج می گیرد. اوج روز، اوج گرما، اوج عطش، اوج نامردمی ها، اوج شقاوت، اوج بی عدالتی و... همه صحنه عاشورا را بلاخیز و تماشایی می کند که این ها با کنش و انتخاب بلا در موقعیت بحرانی به وسیله‌ی امام حسین% صورت می گیرد.

شخص از بلا گریزد تا خون او نریزد      من یک جهان بلا را خود اختیار کردم  
(فروغی بسطامی، غزل شماره ۳۲۷).

بنابراین انتخاب امام حسین% بیعت نکردن با یزید بوده، که لوازم این کنش و انتخاب، رفتن امام به مکه و ناتمام گذاشتن حج به خاطر نامه کوفیان و بستن راه کوفه توسط حرّ و رسیدن اصحاب امام حسین% به کربلاست. در اینجا عشق به پروردگار شخصیت به صورت کامل آشکار می شود که در واقعه کربلا شهادت طلبی امام و یاران امام است. در سیر صعودی، با شهادت طلبی امام در موقعیت بحرانی، امام را در مراتب بالاتر قرار می دهد که به کمال عشق و عدالت می انجامد و جاودانگی امام را به همراه دارد. نتیجه این کنش امام و انتخاب ایشان، عشق به پروردگار و احیای عدالت، به کمال خودش در همه تاریخ می رسد.



نمودار شماره ۶. (منبع، نگارنده)

با توجه به این روایت عاشورایی، می‌توان درباره ایده جنینی واقعه عاشورا این چنین آورد: امامی که به دعوت هزاران نفر برای تشکیل حکومت به شهر دیگری می‌رود در برابر هزاران نفر از مردم همان شهر ایستادگی می‌کند تا عشق و عدالت الهی را آشکار کند. این ایده به‌تنهایی مایه‌های تراژدیک واقعه‌ی عاشورا را تا اندازه‌ای بروز می‌دهد. در رویدادهای تاریخی به دلیل اینکه درک کاملی از ایده جنینی وجود ندارد، روایت‌ها به‌صورت خطی ارائه می‌شود. اینکه ایده جنینی در روایت‌های مختلف از یک رویداد تاریخی چگونه بروز می‌یابد و کدام روایت به حقیقت نزدیک‌تر است بحث بسیار مهمی است که باید در پژوهش‌های دیگر به آن پرداخت.

در هر صورت ایده جنینی نقش مهمی در شکل‌گیری و فهم متن نمایشی دارد. نمونه‌های زیادی را می‌توان یافت و از منظر حکمی درباره آنها سخن گفت. به عنوان مثال بررسی ایده جنینی در چند نمونه از فیلم‌های سینمایی می‌تواند راهگشا باشد: **دیده‌بان:** دیده‌بانی که می‌خواهد هم‌زمانش را نجات دهد، اما جان خودش هم به خطر می‌افتد.

**مهاجر:** رزمنده‌ای که می‌خواهد دوستش را نجات دهد، اما هیچ راه ارتباط حسی

وجود ندارد و در آن فضای قدسی ارتباط شهودی شکل می‌گیرد.

**آژانس شیشه‌ای:** رزمنده‌ای که می‌خواهد دوستش را برای مداوا به خارج کشور ببرد، اما وقتی پرواز آن‌ها کنسل می‌شود، مسافران آژانس را گروگان می‌گیرد و ارزش‌های فراموش شده دفاع مقدس را یادآوری می‌کند.

**بچه‌های آسمان:** پسری که به خاطر تنگ‌دستی پدرش، می‌خواهد برای خواهرش کفش بگیرد و عشق او در مرتبه‌ی بالاتری تجلی می‌یابد.

**رنگ خدا:** پدری که بچه معلولش را نمی‌پذیرد تا چشمش به زندگی باز شود، اما زندگی را بسته‌تر می‌بیند و چشم دیدن رنگ خدا را ندارد.

**زیر نور ماه:** طلبه‌ای که می‌خواهد لباس بپوشد، اما به خاطر خطیر بودن مسئولیت آن تردید می‌کند و ابعاد دیگری از روحانیت را کشف می‌کند.

**یه حبه قند:** دختری که می‌خواهد با ازدواج یک زندگی مدرنی را شروع کند، اما دلبستگی‌های سنتی‌اش مانع می‌شود و سنت‌ها را در مرتبه‌ی بالاتری درک می‌کند.

**لیلی با من است:** رزمنده‌ای که می‌خواهد با برگشتن به پشت خط، جانش را نجات دهد اما بیشتر به خط مقدم نزدیک می‌شود و تحت تأثیر فضای جبهه قرار می‌گیرد.

**مارمولک:** دزدی که با لباس روحانیت می‌خواهد از کشور فرار کند اما مجبور می‌شود نقش یک روحانی را بازی کند و این نقش او را اصلاح می‌کند.

#### ۴. بحث و نتیجه‌گیری

اولین مرحله نگارش خلاق چیزی است که نویسنده را به حرکت وامی‌دارد و انگیزه‌ای برای نگارش فیلم‌نامه پدید می‌آورد. غالباً به دلیل خام بودن، آن را ایده اولیه و جنینی می‌نامند. از این مرحله است که نویسنده چیزهایی را به آن اضافه می‌کند و آن را بسط می‌دهد. لذا ایده جنینی باید آن‌قدر کشش داشته باشد که لاقط خود نویسنده را به نگارش تحریک کند. ایده جنینی می‌تواند در اشکال مختلف ظاهر شود، گاه اتفاقی، اما در اکثر مواقع نویسنده باید آگاهانه در پی آن باشد. می‌تواند بر مبنای یک شخص، مکان، تصویر

عینی یا انتزاعی، و یا حتی مفاهیم فلسفی شکل بگیرد. در آموزش‌های نمایشنامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی گفته می‌شود، ایده باید برانگیزاننده باشد، جذاب باشد، بکر باشد و... این ویژگی‌ها برای ایده جنینی درست است، اما به خاطر اینکه با نگاه بیرونی درباره ایده سخن گفته می‌شود، کمک چندانی در خلق و تحلیل متن نمایشی ندارد؛ چراکه نزد هرکسی بکر بودن، برانگیزانندگی و جذابیت یک معنای متفاوتی دارد. از این‌رو، نویسنده باید ایده و سایر عناصر درام را به‌صورت وجودی از درون رویداد و تجربه زیسته کشف کند. ایده یک داستان باید آن‌قدر قابلیت داشته باشد که هر شنونده، خواننده و یا سرمایه‌گذاری را جذب نماید تا به خواندن طرح آن نیز تمایل نشان دهد. در این هنگام است که نقش کنش شخصیت در ایده نمود پیدا می‌کند. این کنش شخصیت قرار است بسط داده شود و تبدیل به یک فیلم‌نامه و یا نمایشنامه کامل گردد. پس باید آن‌قدر کنش بزرگ و جذابی باشد که انگیزه نویسنده را در طول نگارش اثر حفظ نماید.

نویسنده‌ای که خود، از تجربه‌های غنی برخوردار بوده یا جستجویی در تجربه‌های وجودی و زیسته شخصیت‌های تاریخی داشته یا کاوشی در منابع به عمل آورده است، باید عیار ایده در آستانه خلق و سلامت و کمال جنین در حال وضع را به‌دقت بررسی کند تا دریابد در دام کلیشه‌گویی و سطحی‌نگری نیفتاده و یک تجربه شخصی غیرقابل‌تعمیم یا یک اتفاق روزانه و کم‌بها را با پسوند دینی، بزرگ نکرده است. از این‌رو برای خلق و انتخاب ایده جنینی، باید درک درستی از کنش و انتخاب شخصیت در سیر نزولی و صعودی داشت که در این تحقیق مورد بررسی قرار گرفت و گفته شد: شخصیت با انتخاب و کنشش در سیر نزولی، به‌تدریج کمبودها و موانع سر راهش قرار می‌گیرند و او را از شکافی به شکاف بزرگ‌تر و سپس در بحران و اوج شکاف گرفتار می‌کنند. هم‌زمان با این سیر نزولی، به‌تدریج نیاز فطری شخصیت از دل شکاف‌ها و موقعیت‌های بحرانی آشکار می‌شود و پرده‌ها کنار می‌رود. در ابتدا، انتخاب و کنش شخصیت، تک‌بعدی است، اما به‌تدریج در سیر نزولی ابعاد دیگرش آشکار می‌شود و معنایی که آشکار می‌شود کامل نیست. در سیر صعودی شخصیت است که به میزان انتخاب و کنشگری او، معنا تجلی می‌یابد.

به عبارت دیگر، در سیر صعودی شخصیت، با انتخاب این رنگ‌ها و بلاها در موقعیت بحرانی، معنا در مرتبه بالاتر از انتخاب اولیه، برآورده می‌شود.

بر اساس این مباحث روایت‌شناسانه می‌توان گفت ایده جنینی ظهور نیاز شخصیت در موقعیت بحرانی است که منجر به انتخاب و کنش شخصیت می‌شود. بنابراین ایده بر اساس دوراهی شخصیت اصلی شکل می‌گیرد. این دوراهی، در نقطه‌ی مرکزی اثر نمایشی قرار دارد. جایی که در الگوی سفر قهرمان کریستوفر ووگلر در مرحله هشتم یعنی مرحله‌ی «آزمایش سخت» اتفاق می‌افتد. یعنی در پایان سیر نزولی و آغاز سیر صعودی شخصیت آشکار می‌شود. لذا ایده جنینی در نقطه تلاقی سیر نزولی با سیر صعودی شخصیت شکل می‌گیرد.

به‌طور معمول، شکل‌گیری یک داستان، نمایشنامه و فیلم‌نامه خوب را مرهون ایده جنینی آن می‌دانند. اغلب صاحب‌نظران بر این نکته اتفاق نظر دارند که برای خلق اثری که بتواند علاوه بر عمق و غنای داستانی، مخاطبان فراگیرتری را به سوی خود جلب کند، ابتدا باید ایده جنینی از انسجام، گیرایی و قوت بالایی برخوردار باشد. ایده جنینی مثل آن شاعرانه است که اگر درست و بجا استفاده شود، انرژی لازم و کافی را برای تداوم منطق درونی ایده ایجاد کرده و خط سیر داستان را تا انتهای مطلوب آن برمی‌سازد.

حضور معنای اولیه در اثر نمایشی در ایده جنینی، به مسیر خلق فیلم‌نامه، سمت و سو و روشنی می‌دهد. اتکای نویسنده به معنای اولیه در ایده جنینی صرفاً به معنی همراهی یا پذیرفتن آن توسط نویسنده نیست بلکه به ذهن و اثر او جهت را نشان داده و از سرگردانی‌های موجود در طول نوشتن و پرورش اثر جلوگیری می‌کند. برخی خرده می‌گیرند که معنای اولیه در ایده جنینی، اثر را ایدئولوژیک و شعاری می‌کند. در واقع لزومی ندارد که معنای اولیه بر فیلم‌نامه را امری قطعی و تغییرناپذیر در نظر گرفته شود. معنا ممکن است در طول نمایشنامه یا فیلم‌نامه بنا به منطق داستان، دگرگون شود. در واقع ایده جنینی نتیجه تلاقی کنش شخصیت در سیر نزولی با انتخاب او در سیر صعودی است که بروز اولیه‌ای از معنا نیز در آن وجود دارد.



## فهرست منابع

۱. قرآن کریم.
۲. آرمر، آلن (۱۳۷۵). فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون. تهران: حوزه هنری.
۳. آن جونز، کترین (۱۳۹۳). راه داستان فن و روح نویسندگی. ترجمه محمد گذرآبادی. چاپ چهارم. تهران: هرمس.
۴. احمدی، بابک (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.
۵. اسمایلی، سام (۱۳۸۳). فرایند نوشتن اثر نمایشی. ترجمه منصور براهیمی. از کتاب نوشتن برای سینما. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
۶. ایندیک، ویلیام (۱۳۹۷). روان‌شناسی برای فیلمنامه‌نویسان، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ دوم، تهران: هرمس.
۷. تامس، جیمز (۱۳۸۷). تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی، برای بازیگران، کارگردانان و طراحان. ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد. تهران: سمت.
۸. حکمت، نصراله (۱۳۸۴). حکمت و هنر در عرفان ابن عربی. تهران: فرهنگستان هنر.
۹. داودآبادی، مهدی (۱۳۸۹). درام و بن‌مایه‌های مهدوی. قم: موسسه آینده روشن.
۱۰. فروغی بسطامی (۱۳۹۸). دیوان فروغی بسطامی. گردآورنده حمیدرضا قلیچ‌خانی. چاپ دوم، تهران: روزنه.
۱۱. سامانی، عمان (۱۳۸۸). گنجینه الاسرار. تصحیح محمد علی مجاهدی (پروانه). قم: اسوه.
۱۲. سواپن، دوايت (۱۳۸۳). داستان سینمایی. ترجمه محمد شهباز. از کتاب نوشتن برای سینما. انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. تهران.
۱۳. سید بن طاووس (۱۳۹۰). لهوف. ترجمه محمد لک علی آبادی. چاپ دوازدهم. قم: هنارس.
۱۴. لتوین، دیوید؛ استاکدیل، رابین (۱۳۹۴). معماری درام، ترجمه امیر راکعی، تهران: نشر ساقی.
۱۵. محتشم کاشانی، علی بن احمد (۱۳۸۲). دیوان محتشم کاشانی. تصحیح اکبر بهداروند. چاپ دوم. تهران: نگاه.
۱۶. مجلسی، محمد باقر (۱۴۰۳ق). بحار الانوار. چاپ دوم. بیروت: دار إحياء التراث العربی.
۱۷. مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲). داستان ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی. تهران: هرمس.
۱۸. وودراف، پال (۱۳۹۴). ضرورت تئاتر. ترجمه بهزاد قادری. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.
۱۹. ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷). سفر نویسنده. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: مینوی خرد.
۲۰. هاج، فرانسیس (۱۳۸۲). کارگردانی نمایشنامه. ترجمه منصور براهیمی. علی اکبر علیزاد. تهران: سمت.