تطبیق ساختار داستان «شیخ صنعان» با الگوی فیلمنامه

زهرا حیاتی*

چکیده

بسیاری از آثار ادبی، بالقوه یک نمایشنامه یا یک فیلمنامه است. یکی از این شاهکارهای ادبی«شیخ صنعان» اثر «فریدالدین عطار نیشابوری» است. این داستان منظوم از برخی ظرفیتهای دراماتیک مانند «ساختار نمایشی» برخوردار است. طرح داستانی «شیخ صنعان» می‌تواند با خط سیر داستان در فیلمنامه مقایسه شود زیرا از جایی آغاز می‌شود، در مسیری جریان می‌یابد و در نقطه‌ای به پایان می‌رسد. افزون بر این، روایت بر یک شخصیت و حادثه اصلی تکیه دارد و با بهره‌گیری از شخصیتها و حوادث دیگر به آفرینش ماجراهای جدید می‌پردازد. همچنین با اطلاعات جدیدی که از شخصیتها به دست می‌دهد به هیجان بیشتری دست می‌یابد و افکار و عواطف مخاطب را نشانه می‌رود. با تشخیص خطوط داستانی «شیخ صنعان» و خط سیر فیلمنامه می‌توان به گونه‌های همانندی و تمایز میان ساختار فیلمنامه و ساختار این حکایت پی‌برد و به دورنمایی از ظرفیتهای دراماتیک «شیخ صنعان» دست یافت.

کلید واژه: شیخ صنعان، عطار، دراماتیک، فیلمنامه.

ابزار بیانی و نمودهای گوناگون هنری با پیشرفت انسان متحول می‌شود و در هر دوره‌ای جایگاهی متفاوت می‌یابد. همان‌گونه که مدتها نگارش و شاعری، رسانه و هنرِ غالب بوده است، امروزه سینما و نمایش روزآمدترین و چیره ترین وسیله بیانی است که بشر را مجذوب خود کرده است. سینما با تکیه بر «تصویر»، «حرکت»، واقعگر و «باورپذیری» بیش از سایر هنرها توانسته است عاطفه و تخیل مخاطب را در دست گیرد و بر تأثیر هنری خود بیفزید. عرضه و تقاضایی که میان سینما و مخاطبان آن جریان دارد، توجه فلیمنامه نویسان را به «اقتباس ادبی» جلب کرده است که از بدو پیدایی سینما تاکنون بروز و ظهورهای متفاوتی در

تاریخ دریافت مقاله : ۸۳/۲/۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۸۳/۳/۱۲

* - کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

«فیلمنامه نویسی» داشته است. از سوی دیگر «بازآفرینی ادبیات در سینما» یا «اقتباس ادبی» به معنای توجه به داشته‌های فرهنگی و هنری است که رشد و پویایی «ادبیات» و «سینما» را توأمان تأمین می‌کند. اما میان گونه‌های کهن ادبیات فارسی و گونه جدیدی چون« فیلمنامه نویسی»، نبود حلقه‌های ارتباطی مانند «نمایشنامه»، « رمان»، « داستان بلند» و «داستان کوتاه»، گسست فرهنگی درخور توجهی را به وجود آورده است که بازآفرینی ادبیات را در سینما دشوار جلوه می‌دهد . به نظر می‌رسد ، بررسی ظرفیتهای نمایشی و تصویری ادبیات کهن تا اندازه‌ای می‌تواند خلأ موجود را پر کند و زمینه بازآفرینی آثار ادبی را در سینما فراهم آورد .

در ادبیات فارسی، پس از منظومه‌های رزمی و بزمی، برخی از حکایتها و داستانهای عارفانه مانند « شیخ صنعان » اثر «فریدالدین عطار نیشابوری» از چنین ظرفیتهایی برخوردارند. بدیهی است، فیلمنامه‌نویسی که به اقتباس اثر ادبی می‌پردازد، پیش از هرچیز ظرفیتهای نمایشی دستمایه فیلم را بررسی می‌کند و این تواناییها را بر اساس اصول دراماتیک ارزیابی می‌کند. نویسنده با « تشخیص»، «ارزیابی» و«گزینش» ظرفیتهای نمایشی اثر، عناصری را «حذف»، «اضافه» ،«تلفیق»،«جابه جا» و یا « تبدیل» می‌کند تا انتقال از ادبیات به درام صورت پذیرد. از آنجا که مهمترین اختلاف فیلم با ادبیات و نمایشنامه، به شکل و قالب بیانی آنها باز می‌گردد، نخستین گام در تشخیص ظرفیتهای نمایشی اثر، بررسی ساختار داستان است.

ساختار چیست؟ درتعریف ساختار معمولا به «روابط علی و معلولی رویدادها» توجه می‌شود؛ زیرا داستان مجموعه‌ای از وقایع است که براساس انگیزه‌ای مشخص شکل می‌گیرد و با پیوند منطقی و رابطه علی و معلولی میان حوادث ، خط سیری دارد که خواننده را از ابتدا تا انتها حرکت می‌دهد . بنابراین، ساختار ابزاری است که رابطه اجزا را با یکدیگر و با کل شکل می‌دهد و با این ترکیب بندی از یک سو شکل ظاهری اثر و خطوط داستانی (ساختار بیرونی) را تعیین می‌کند و از سوی دیگر، کارکردها و جذابیتهای حوادث، شخصیت پردازی، گفتگو، زمان و مکان و درونمایه داستان (ساختار درونی) را تعریف می‌کند .

ساختار بیرونی و استخوانبندی اثر، نخستین قلمرویی است که فیلمنامه نویس را به مبارزه می‌طلبد. فیلمنامه‌نویسانی که اثر ادبی را به فیلمنامه تبدیل می‌کنند، پژوهشگرانی که ظرفیتهای نمایشی آثار ادبی را بررسی می‌کنند و منتقدانی که موفقیت فیلمهای اقتباسی را در قیاس با اصل داستان ارزیابی می کنند، همه نخست طرح داستان را می‌کاوند و پس از تشخیص طرح و تطابق چارچوب داستان با ساختار فیلمنامه، به چگونگی پرداخت ماجراها، شخصیتها، گفتگوها، زمان و مکان و درونمایه می‌پردازند.

روایت فیلم با تکیه بر یک شخصیت و یک حادثه اصلی،شخصیتها و حوادث دیگر را به کار می‌گیرد تا با ظهور پی در پی ماجراهای جدید و اطلاعات تازه، حرکتی پیش رونده

داشته باشد و بیننده را با جریان داستان همراه کند . فیلمنامه با اتکا بر عواطف و با تمرکز بر داستانی پی‌ریزی می‌شود که خط سیر دارد؛ در جایی آغاز می‌شود، در مسیری جریان می‌یابد و در نقطه‌ای به پایان می‌رسد . چنین خط سیری زمانی بیننده را خرسند می‌کند که او در پایان به نتیجه‌ای جدید و دست کم به تصور آن دست یافته باشد؛ به عبارت بهتر، فیلمنامه مسیری رو به تکامل را از مجهول تا معلوم و از مبهم تا آشکار، پس پشت می‌نهد. بنابراین در اقتباس از اثر ادبی، نخست باید خطوط داستانی را تشخیص داد و با معیارهای «ساختار دراماتیک»[1] ارزیابی کرد .

به نظر می‌رسد بسیاری از داستانها و نمایشنامه‌ها از « خط سیر روبه تکامل» برخوردار است، اما فیلم از محدوده‌ای پیروی می‌کند که ترکیب‌بندی وقایع و به عبارت بهتر، الگوی فیلمنامه را شکل می‌دهد.

برخلاف ادبیات، فیلم محدوده‌ای خاص دارد و در یک نشست برای تماشاگر نمایش داده می‌شود. از این رو، اثری که به عنوان دستمایه فیلم برگزیده می‌شود، باید در قالب این محدوده جای گیرد و در حدی جا داشته باشد که به خطوط اصلی، ساده و خلاصه شود. اگرچه هر داستان، طول نهایی خود را مشخص می‌کند در نظر گرفتن دو ساعت برای فیلم / ۱۲۰ صفحه برای فیلمنامه به عنوان یک میانگین در الگوی سنتی فیلمنامه پذیرفته شده است .

ماجراهای داستان در آغاز، میان و پایان فیلمنامه ، کارکردهای متفاوتی دارد و با زمانبندی مشخصی در سه فصل عرضه می‌شود. اغلب نظریه پردازان درام برای فصل اول (آغاز فیلمنامه) حدود ۳۰ صفحه / دقیقه، برای فصل دوم (میان فیلمنامه) حدود ۶۰ صفحه / دقیقه، و برای فصل سوم (پایان فیلمنامه) حدود ۳۰ صفحه / دقیقه، را پیشنهاد کرده‌اند .

الگوی فیلمنامه[2]

۱- آغاز فیلمنامه

هر نویسنده‌ای ناگزیر است نظر مخاطب خود را در همان دقایق ابتدایی جلب کند و به همین سبب پرداخت آغاز فیلمنامه یکی از مهمترین مراحل نوشتار است. فصل اول فیلمنامه/ فیلم سه وظیفه اساسی دارد: ۱- پی‌ریزی مسأله داستان، ۲- معرفی شخصیت اصلی، ۳- پی‌ریزی موقعیت پیرامون ماجرا.

اگر طول فصل اول را ۳۰ صفحه / دقیقه در نظر بگیریم، برای ساختار بخشیدن به آن، می‌توان به سه پاره ی ۱۰ صفحه / دقیقه ای پرداخت .

در ده دقیقه اول، نقطه آغازین سه کارکرد فوق بنا نهاده می‌شود. در بیشتر فیلمهای سینمایی، مشخص کردن اینکه داستان درباره چیست در ابتدای داستان صورت می‌پذیرد و معمولا رویدادی غریب و غافل گیرکننده، توجه تماشاگر را جلب می‌کند. این تمهید که «آویزه»، «طعمه»، «قلاب» و یا «تیزر» نامیده می‌شود، چنانچه موفق نباشد نویسنده را مجبور می‌کند برای نگه داشتن تماشاگر چاره دیگری بیندیشد؛ به عنوان مثال می‌توان تا به راه افتادن مسأله اصلی از مسأله کوچک دیگری استفاده کرد که پس از معرفی مسأله اصلی باید حل شود. به هرحال شروع داستان باید خواننده را به دام اندازد و او را برای پیگیری داستان تحریک کند. از این رو در اقتباس از اثر ادبی، اگر داستان خیلی زود شروع شده باشد به مقدمه بیشتری نیاز داریم و اگر به طول انجامیده باشد، باید بخشی از آن را حذف و یا تلفیق کنیم. اما مسأله اصلی داستان که مسأله‌ای «عاطفی» است و گاه با عنوان «نیاز دراماتیک» شناخته می‌شود، بی‌شک نیاز و مسأله فرد انسان است که قرار است انسان دیگری را با احساس همذات پنداری درگیر کند. بنابراین شخصیت اصلی نیز باید در همان ابتدا معرفی شود. شخصیتهای فرعی هم به طور سنتی در آغاز معرفی می‌شوند و این معرفی بتدریج رخ داده، شخصیتهای ناشناس از طریق شخصیتهای آشنا شناسانده می‌شوند. بیشتر اطلاعات فیلم نیز در آغاز داستان به مخاطب عرضه می‌شود، زیرا شروع فیلم باید ساده و قابل درک باشد تا تشریک مساعی تماشاگر حاصل شود. چنانچه ساختار فصل اول پیچیده باشد وضعیت پیرامون ماجرا را بسرعت معرفی نکند، بیننده براحتی جذب نمی‌شود.

ده صفحه/ دقیقه بعدی، زمان «تمرکز بر شخصیت اصلی» است. نویسنده با تصویر، گفتگو و یا ماجرایی خاص از شخصیت اصلی اطلاعات بیشتری به دست می‌دهد و شخصیت اصلی را وادار می‌کند، فعال باشد و تصمیم بگیرد که با مسأله خود چه کند .

حدود صفحه/دقیقه بیستم و درابتدای ده صفحه/دقیقه نهایی، «نقطه عطف» اول داستان معرفی می‌شود. نقطه عطف، پاره‌ای از ماجرای دراماتیک و حادثه‌ای برجسته است که داستان را به جلو پرتاب می‌کند. نقاط عطف به فاصله تقریبا هر ۱۵ صفحه/ دقیقه یک بار در فیلم رخ می‌دهد و تعداد، مشخصات و زمان آنها را داستان مشخص می‌کند. آنچه هست، فیلمنامه بدون نقطه عطفهای قوی پیش نمی‌رود . ضرباهنگ و سرعت فیلم نیز تا حد زیادی به فاصله زمانی بین نقاط عطف وابسته است و اگر فاصله زیادی بین دو نقطه عطف وجود داشته باشد، ممکن است داستان افت کند و سیر کند و ملال آوری داشته باشد . مهمترین نقطه عطفهای داستان، نقطه عطف اول و دوم است که در فیلم دو ساعته ، نقطه عطف اول حدود دقیقه سی‌ام و نقطه عطف دوم در بیست دقیقه مانده به پایان فیلم رخ می‌هد. وظیفه نقطه عطف اول، تغییر جهت داستان است و بیننده را برای ۶۰ صفحه / دقیقه میان فیلم آماده می‌کند.

بنابراین ساختار کلی و تقریبی پرده اول که از آغاز تا نقطه عطف اول به طول می‌انجامد، در الگوی زیر خلاصه می‌شود:

صفحه / دقیقه ۱ تا ۳۰ : آغاز فیلمنامه

- صفحه / دقیقه ۱ تا ۱۰: معرفی شخصیت اصلی، پی‌ریزی مسأله داستان، پی‌ریزی وضعیت پیرامون ماجرا
- صفحه / دقیقه ۱۱ تا ۲۰ : تمرکز بر شخصیت اصلی
- صفحه / دقیقه ۲۱ تا ۳۰ : معرفی نقطه عطف اول و پایان فصل اول

۲- میان فیلمنامه

فصل دوم با تمرکز برگسترش داستان به برخورد و کشمکش میان شخصیت اصلی و شخصیت مخالف و دیگر موانع می‌پردازد. پس از اینکه بیننده با شخصیت اصلی و مسأله اصلی داستان آشنا شد و در موقعیت دراماتیک قرار گرفت، شخصیتها و طرحهای فرعی پدیدار می‌شود و داستان به جریان می‌افتد. کنش و واکنش شخصیتها جدی می‌شود، پیچیدگیهای جدید پیش می‌آید و گسترش می‌یابد، تنش دراماتیک افزایش پیدا می‌کند و ماجرا به مرحله‌ای بحرانی می‌رسد. تمرکز میان داستان بر خلق برخوردها و موانعی است که حرکت شخصیت اصلی را به سوی هدف کند می‌کند. از این برخوردها و موانع «کشمکش» به وجود می‌آید که مبنای تمام درامهاست و توجه و علاقه تماشاگر را در طول داستان حفظ می‌کند.

فصل دوم از دو نیمه تشکیل می‌شود که در پایان هر نیمه یک نقطه عطف است؛ نقطه عطف اول که در حدود صفحه / دقیقه ۶۰ رخ می‌دهد «نقطه میانی» داستان است و نقطه عطف دوم در حدود صفحه / دقیقه ۹۰ و مقارن پایان فصل دوم پدیدار می‌شود. نقطه میانی، حادثه، گفتگو و تصمیم خاصی است که ماجرا را از نیمه اول پرده دوم به نیمه دوم آن می‌راند، دو پاره ۳۰ صفحه/دقیقه‌ای را به هم پیوند می‌دهد و باعث انسجام فصل دوم و کل فیلمنامه می‌شود. نقطه عطف دوم نیز از این حیث حائز اهمیت است که داستان را از فصل دوم به فصل سوم پیش می‌برد و یافتن نقطه عطف اول و دوم دستمایه منبع، در نوشتن فیلمنامه‌های اقتباسی بسیار مهم است .

اگر فاصله تقریبی نقطه عطفهای دیگر را همان ۱۵ صفحه / دقیقه در نظر بگیریم، ساختار کلی و تقریبی فصل دوم که از آغاز تا نقطه عطف دوم به طول می‌انجامد، در الگوی زیر خلاصه می‌شود:

صفحه / دقیقه ۳۰ تا ۹۰ : میان فیلمنامه

- نیمه اول :

- صفحه / دقیقه ۳۰ تا ۴۵ : آغاز برخوردها و موانع تا یک نقطه عطف
- صفحه / دقیقه ۴۵ تا ۶۰ : ادامه روبه تکامل برخوردها و موانع تا نقطه میانی

- نیمه دوم :

- صفحه / دقیقه ۶۰ تا ۷۵ : ادامه روبه تکامل برخوردها و موانع تا یک نقطه عطف
- صفحه / دقیقه ۷۵ تا ۹۰ : ادامه روبه تکامل برخوردها و موانع تا نقطه عطف دوم

۳- پایان فیلمنامه

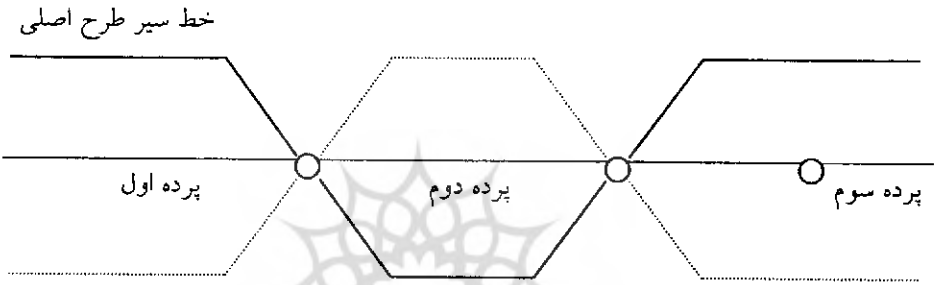
فصل سوم معمولا به عنوان سریعترین، هیجان انگیزترین و کوتاهترین فصل شناخته می‌شود. این فصل پس از نقطه عطف دوم آغاز می‌شود، تا پایان داستان گسترش می‌یابد و بر «گرهگشایی» داستان متمرکز است. بیننده پس از اینکه با شخصیت اصلی داستان و مسأله عاطفی او همدردی کرد، او را گام به گام همراهی می‌کند و هر لحظه در انتظار است که بداند آیا شخصیت به هدف خود می‌رسد یا نه. سرانجام پس از پشت سر گذاشتن ۹۰ دقیقه/ صفحه که اطلاعات مخاطب کامل شده است و بیم بیتابی او می‌رود، داستان به «نقطه اوج» خود می‌رسد و شخصیت در فشار شدیدی قرار می‌گیرد که ناگزیر باید اقدام نهایی خود را به نمایش گذارد. در واقع در نقطه اوج داستان تکلیف پیروزی یا شکست شخصیت روشن می‌شود و پیش از پایان داستان، بیننده می‌داند که او به هدف خود می‌رسد یا نه. دانستن نقطه اوج می‌تواند به ساختار بخشیدن کل فیلمنامه و یافتن صحنه‌های مهم کمک کند. به همین سبب نویسنده‌ای که از اثر ادبی اقتباس می‌کند. با پرداخت قوی نقطه اوج داستان می‌تواند صحنه‌ها و ماجراهایی را بیابد و یا پی‌ریزی کند که برای رسیدن به نقطه اوج لازم است؛ اما پس از رخ دادن نقطه اوج، زمان نتیجه‌گیری یا «گرهگشایی» داستان است. پایان داستان می‌تواند باز یا بسته باشد، می‌تواند خوش یا ناخوش باشد و نیز می‌تواند قابل پیش‌بینی یا جسورانه و ناباورانه باشد. گاه پایان داستان علاوه بر سازگاری با معیارهای دوره و عصر مخاطبان خود، با تمایلات و سلیقه‌های بومی آنان نیز سازگار است. ممکن است فیلمی واحد، در یک سرزمین با پیروزی شخصیت، بینندگان را خرسند کند و در سرزمینی دیگر با شکست شخصیت. آنچه هست، پایان داستان باید بلافاصله پس از نقطه اوج رخ دهد، زیرا نتیجه داستان به گونه‌ای تلویحی در نقطه اوج مطرح شده است و اگر نمایش آن به درازا کشد برای بیننده ملال آور است. همچنین پس از اینکه شخصیت به هدف خود می‌رسد یا شکست می‌خورد، داستان به پایان رسیده، ادامه فیلم برای تماشاگر ناخوشایند است .

بنابراین ساختار کلی و تقریبی فصل سوم، که از نقطه عطف دوم فیلمنامه / فیلم تا گرهگشایی به طول می‌انجامد در الگوی زیر خلاصه می‌شود :

صفحه / دقیقه ۹۰ تا ۱۲۰ : پایان فیلمنامه

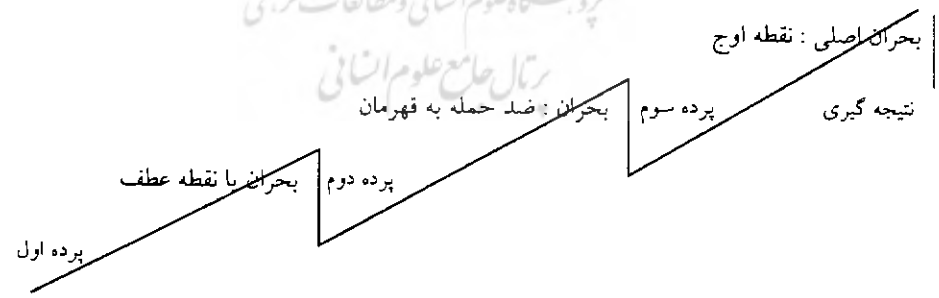
- صفحه / دقیقه ۹۰ تا ۱۰۵ : ادامه ماجرا
- صفحه / دقیقه ۱۰۵ تا ۱۱۵ : نقطه اوج داستان
- صفحه / دقیقه ۱۱۵ تا ۱۲۰ : گرهگشایی و پایان داستان

الگوی سه فصلی فیلمنامه در نمودارهای زیر ارائه شده است :



(آلن آرمر، ۱۳۷۵: ص ۷۳)

نمودار ۱ : « ساختار نمونه فیلمنامه که در آن خط سیر طرح اصلی در پرده اول [۳] بنا نهاده می‌شود.» [۴]



(آلن آرمر، ۱۳۷۵: ص ۷۳)

نمودار ۲: «سیرسنتی صعود روایت فیلمنامه و مسیر رشد داستان به سوی اوج و نتیجه گیری.» [۵]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شروع	میان	پایان
⊗	⊗	
آغاز	تقابل	گره گشایی
نقطه عطف ا ول	نقطه عطف دوم	از ص ۹۰ الی ۱۲۰
از ص ۲۵ تا ۲۷	از ص ۵۸ الی ۹۰	

نمودار ۳ : « الگو یک مدل ، یک نمونه یا طرح اولیه ذهنی از چیزی است که فیلمنامه نهایی شبیه آن است. »[۶] (سید فیلد، ۱۳۷۸: ص ۲۹)

ساختار «شیخ صنعان» و الگوی فیلمنامه

با چنین تصویری که از الگوی فیلمنامه پیش رو داریم، ساختار «شیخ صنعان» تا چه میزان از توان بازآفرینی در داستان فیلم برخودار است؟ آیا آغاز داستان چنانکه باید به آغاز و بنای داستان اختصاص یافته است؟ آیا خط داستانی به طور واضح و روشن بنا نهاده شده است؟ نیاز شخصیت از کجا شروع می‌شود؟ آیا مسأله‌ای که بنا نهاده شده است «عاطفی» (دراماتیک) هست؟ آیا در پایان فصل اول، نقطه عطف داستان پی‌ریزی شده است؟ میان داستان چگونه پرداخت شده است؟ آیا بر شخصیت اصلی و فرضیه دراماتیک تمرکز دارد؟ شخصیت برای حل مسأله چه می‌کند؟ چه تحولات و پیشرفتهایی رخ می دهد تا گرهگشایی صورت پذیرد؟ آیا در فصل دوم برخوردها و موانع پی‌ریزی شده است؟ آیا در میانه فصل دوم، نقطه عطف میانی تعبیه شده است؟ آیا فواصل میان نقطه عطفها در کل داستان، برای بازآفرینی در فیلمنامه مناسب است؟ پایان داستان چگونه است؟ آیا در لحظات پایانی داستان نقطه اوج مشخصی وجود دارد؟ آیا نویسنده/ شاعر توانسته است با گسترش افقهای خلاقیت خود در نقطه اوج، آن را جذاب سازد؟ آیا نقطه اوج به گرهگشایی نزدیک است؟ آیا چنانکه باید، بعد از گرهگشایی، داستان به پایان می‌رسد؟

با ذکر خلاصه‌ای از داستان «شیخ صنعان» و تفکیک کنشهای داستانی آن، می‌توان به مقابله ساختار این اثر با الگوی فیلمنامه پرداخت:

چکیده داستان [۷]

شیخ صنعان، حکایت پیری است که در شریعت اسلام به برترین مرتبه زهد دست یافته و به مقام شیخی رسیده است. شیخ چند شب پی در پی در خواب می بیند که در سرزمین روم بر بتی سجده می‌کند و در پی این خواب به همراه مریدان عازم روم می‌شود تا رؤیای خود را تعبیر کند . در روم دختری ترسا در راه او قرار می‌گیرد و شیخ دلباخته او می‌شود. مریدان از این واقعه به هراس می‌افتند و به شکلهای گوناگون او را به آیین اسلام و روزگار پیشین فرا می‌خوانند. اما شیخ چنان شیفته دختر است که سودی نمی‌کند. دختر برای وصال خود چهار شرط می‌گذارد: نوشیدن باده، سوزاندن قرآن، سجده بر بت و رهاکردن دین. شیخ از میان این چهار شرط، خمر نوشی اختیار می‌کند و پس از مستی، سه شرط دیگر هم خود به خود انجام می‌شود. دختر ترسا که شیخ را دلداده خود می‌بیند، کابین خویش را یک سال خوکبانی مقرر می‌کند و وقتی شیخ تن می‌دهد، مریدان او را رها می‌کنند و به کعبه باز می‌گردند. اما یکی از یاران شیخ، مریدان را در حجاز ملامت می‌کند که شیخ خود را تنها گذاشتند و به همراه آنان به روم باز می‌گردند و به چله نشینی می‌پردازند تا برای شیخ دعا کنند. دعای او مستجاب می‌شود و شبی پیامبر را به خواب می‌بینند که مژده رستگاری شیخ را به او می‌دهد و مریدان به همراه شیخ به حجاز باز می‌گردند. پس از رفتن شیخ، دختر نیز در پی خوابی متحول می‌شود و به توبه و انابت، دنبال شیخ را می‌گیرد. تغییر حالات روحی دختر به شیخ الهام می‌شود و بامریدان خود به استقبال دختر می‌رود و اسلام را بر وی عرضه می‌کند. دختر چنان مجذوب دین می‌شود که از فرط شوق، جان از کف می‌دهد .

کنشهای داستان

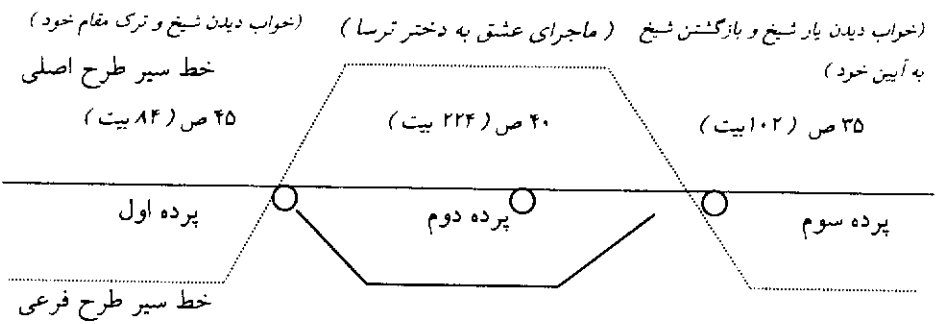
فصل اول :	۱- معرفی شیخ صنعان	۱۰ - ۱	۱۰بیت
	۲- خواب دیدن شیخ و قصد روم کردن	۲۲ - ۱۱	۱۲ بیت
	۳- معرفی دختر ترسا	۴۰ - ۲۳	۱۸ بیت
	۴- دل دادن شیخ به دختر ترسا	۸۳ - ۴۱	۴۳ بیت
فصل دوم :	۵- تدبیر مریدان و گفتگو با شیخ	۱۱۶ - ۸۴	۳۳ بیت
	۶- گفتگوی شیخ با دختر و شرط گذاشتن دختر خمر، بت پرستی، قرآن سوزی و بی دینی را	۱۶۰ - ۱۱۷	۴۴ بیت
	۷- پذیرفتن شیخ خمر نوشی را و بت پرستی و زنار بستن او در اثر مستی	۲۱۰ - ۱۶۱	۵۰ بیت
	۸- خوکبانی شیخ در برابر کابین	۲۴۳ - ۲۱۱	۳۳ بیت

	۹- بازگشت مریدان به کعبه	۲۶۹- ۲۴۴	۲۶ بیت
	۱۰- یافتن مریدان یکی از یاران شیخ را در کعبه و برگشتن به روم به رهبری او	۳۰۷ – ۲۷۰	۲۷ بیت
فصل سوم :	۱۱- چله نشینی صوفیان در روم و اجابت دعای یارشیخ و خواب دیدن پیامبر	۳۳۰ – ۳۰۸	۲۳ بیت
	۱۲- رفتن مریدان جانب شیخ و او را سلامت یافتن	۳۵۳ – ۳۳۱	۲۳ بیت
	۱۳- خواب دیدن دختر و تحول او	۳۷۷ –۳۵۴	۲۴ بیت
	۱۴- به استقبال رفتن شیخ و مریدان دختر را و عرضه کردن اسلام به او	۳۹۵ – ۳۷۸	۱۸ بیت
	۱۵- جان دادن دختر و پایان حکایت	۴۰۹- ۳۹۶	۱۴ بیت

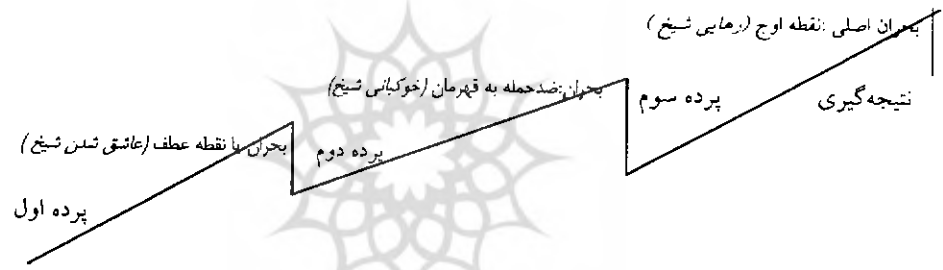
حکایت «شیخ صنعان» از پیرنگی بسته برخوردار است و رشته حوادث اصلی داستان بیش از هرچیز محصول عنصر «رؤیا» است که صرف نظر از نقش نمادین و معانی عرفانی آن، زیربنای بدنه اصلی را تشکیل می‌دهد. رؤیا نخست در شخصیت اصلی یعنی شیخ صنعان بروز می‌یابد و پایه داستان را بنا می‌نهد و به پیش می‌برد. سپس در شخصیتهای فرعی یعنی مریدان ظاهر می‌شود و زمینه گرهگشایی داستان را فراهم می کند و در پایان در شخصیت مقابل، یعنی دختر ترسا نمود می یابد که به گرهگشایی داستان می‌انجامد.

اگر بخواهیم طبق الگوی فیلمنامه، بدنه داستان را طراحی کنیم، خط سیر طرح اصلی داستان با خواب دیدن شیخ آغاز می‌شود که در فصل اول حکایت / فیلمنامه مطرح می‌شود. عاشق شدن شیخ، نقطه آغازین طرح فرعی و فصل دوم را بنا می‌نهد و مسأله اصلی که تعبیر رؤیا و عاشق شدن شیخ است، در پس زمینه قرار می‌گیرد و با خواب دیدن شیخ ،فصل سوم آغاز می‌شود و دوباره خط سیر اصلی داستان به پیش زمینه می‌آید و زمینه گرهگشایی داستان را که با خواب دختر ترسا در پیوند است ، فراهم می‌کند .

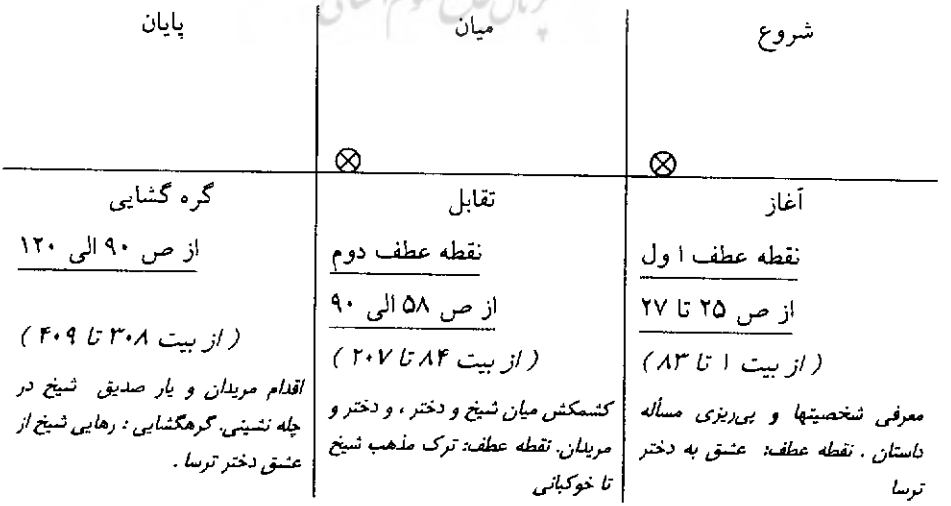
انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی ۱



انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی ۲



انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی ۳



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با در نظر گرفتن ساختار کلی حکایت/ فیلمنامه، می توان رویدادهای داستان را به گونه‌ای جزئی تر با کارکردهای نمایشی سه فصل داستان مقابله کرد .

۱- آغاز حکایت

با توجه به کارکردهای نمایشی فصل اول، می‌توان ابیات ۱ تا ۸۳ حکایت را به عنوان آغاز داستان در نظر گرفت. عطار شخصیت اصلی، یعنی شیخ صنعان را در ۱۰ بیت نخست داستان معرفی می کند.

۱- ابیات ۱ تا ۱۰

شیخ صنعان پیر عهد خویش است که پنجاه سال در حرم شیخ بوده است و چهارصد مرید صاحب کمال دارد . به مرتبه‌ای دست یافته است که علم و عمل را در کنار هم دارد و هم در عیان به حقیقت دست می‌یازد و هم از طریق کشف و شهود مراتب کمال را طی می‌کند. در پنجاه سال زندگی خود، پنجاه حج واجب گزارده است و بقیه عمر هم عمره ثواب به جای آورده است. نماز و روزه بی‌حد به پای داشته و از هیچ سنتی فروگذار نکرده است. در کرامات و مقامات، تمام مراحل را طی نموده است و از نَفَس گیرای او هر بیماری تندرستی می یابد.

پس از معرفی شیخ، موضوع داستان و نیاز دراماتیک شخصیت در ۱۲ بیت مشخص می‌شود :

۲- ابیات ۱۱ تا ۲۲

شیخی با این ویژگیها که پیشوای مریدان است، چند شب پی در پی در خواب می بیند که در سرزمین روم بتی را پیوسته سجده می‌کند. او خود این رؤیا را عقبه ای دشوار تعبیر می‌کند که باید پشت سر گذاشته شود و بر این باور است که با گذشتن از این گردنه، ادامه راه کوتاه و آسان می‌شود و در غیر این صورت، باید راهی سخت و دراز پیمود . سرانجام چهارصد مرید را فرامی خواند تا راهی روم شوند .

به نظر می‌رسد، این ۲۲ بیت نخست حکایت، که شامل معرفی شخصیت اصلی، مشخص کردن موضوع داستان و پی ریزی وضع پیرامون ماجراست، می‌تواند در ده صفحه گسترش یابد و در جهت بنا نهادن آغاز فیلمنامه پرداخت شود. اما از آنجا که پس از این قسمت، عطار وارد ماجرای دختر ترسا می شود ، فیلمنامه نیازمند بخشی از داستان است که با ارائه اطلاعات بیشتری از شخصیت اصلی و آماده سازی او برای ماجرای دلباختگی به دختر ترسا، داستان را پیش برد. بنابراین، ۲۲ بیت نخست حکایت شامل دو قسمت است که از تساوی کمی برخوردار است و با ۲۰ صفحه نخست فیلمنامه مطابقت می‌کند و با پردازش مناسب می‌تواند دو سوم فصل اول فیلم / فیلمنامه را تأمین کند ، اما یک سوم باقیمانده باید به داستان اضافه شود .

در ابیات بعد، داستان به نخستین نقطه عطف خود می‌رسد که ظهور دختر ترسا بر پرده است. ۱۷ بیت به شخصیت‌پردازی دختر ترسا اختصاص یافته است. آنچه در این شخصیت‌پردازی مرکزیت دارد، زیبایی دختر است و تنها در یک بیت به آیین عیسوی او پرداخته شده است. به همین سبب ، نویسنده در برگردان تصویری ابیات، باید تغییراتی اعمال کند.

۳- ابیات ۲۳ تا ۴۰

برحسب اتفاق، دختری مسیحی با نشانه‌های مسیحیت در راه شیخ قرار می‌گیرد که روی و موی ، لب و دهان، و چشم و ابروی او در زیبایی و دلربایی به حد کمال است .

این قطعه که بیشتر از حیث توصیفهای ادبی و صنایع ادبی درخور توجه است، باید به گونه‌ای پرداخت شود که زمینه را برای ماجرای اصلی داستان و نخستین نقطه عطف فیلمنامه، یعنی عاشق شدن شیخ صنعان، فراهم کند. از آنجا که در این قسمت از فیلمنامه/ فیلم، تمرکز داستان و خط گسترش داستان مشخص می‌شود، این شخصیت‌پردازی باید با کنشهای نمایشی و یا تصویرهای جذاب سینمایی تکمیل شود تا بتواند انگیزه تماشاگر را برای پیگیری ماجرا حفظ کند.

در ابیات بعد، اصلی‌ترین ماجرای دراماتیک رخ می‌دهد و وقتی دختر ترسا رخ خود را آشکار می‌کند، شیخ با آن همه خصوصیات زاهدانه دل از کف می‌دهد. عطار این ماجرا را به گونه‌ای پرداخت کرده است که ۴۲ بیت از داستان را شامل می‌شود .

۴- ابیات ۴۱ تا ۸۳

شیخ با اینکه سعی می‌کند نگاهش را از دختر برگیرد تا در دام عشق او گرفتار نشود ،در همان لحظه نخست، دل از کف می‌دهد. گویی آتش عشق دختر ترسا تمام ایمان او را یکجا نابود می‌کند و شیخ، عافیت را به رسوایی می‌فروشد و به عاشق آشفته‌ای تبدیل می‌شود که نمی‌تواند پند مریدان را بپذیرد. او هر روز چشم انتظار دختر در راه می‌نشیند و به شب زنده‌داری‌های عاشقانه مبتلا می‌شود شبی با خود و خدای خود به گفتگو می‌پردازد و در این تک‌گویی، عمر و صبر و بخت و عقل و توانایی خود را ازدست رفته می‌انگارد .

این ماجرای طولانی از دیدگاه علم بیان، از اطناب بلاغی برخودار است زیرا اطنابی درخور ماجراست و با حال و هوای داستان تناسب دارد . اما در اقتباس ادبی باید توجه داشت، این ماجرا برابر اولین نقطه عطف فیلمنامه است و باید در چند صفحه / دقیقه آخر فیلم/ فیلمنامه رخ دهد. از این رو، نویسنده‌ای که حکایت «شیخ صنعان» را در فیلمنامه بازآفرینی می‌کند با تبدیل توصیفات ادبی به شگردهای تصویری و تغییرات متناسب دیگر، می‌تواند ماجرای

دلباختگی شیخ صنعان را در ده صفحه آخر فیلمنامه قرار دهد تا کارکردهای فصل اول فیلم تأمین شود.

۲- میان حکایت

همان‌گونه که گفته شد، تمرکز بخش میانی فیلم بر کشمکش داستان است و به طور سنتی حدود چهار نقطه عطف که هر پانزده صفحه در فیلمنامه و هر یک ربع در فیلم رخ می‌دهد، بخش میانی داستان را پیش می‌برد. دومین نقطه عطف این فصل، نقطه عطف میانی فیلم به شمار می‌آید و آخرین نقطه عطف هم دومین نقطه عطف فیلم است که داستان را از فصل دوم به فصل سوم و پایان ماجرا می‌راند. با توجه به کارکردهای نمایشی فصل دوم، می‌توان ابیات ۸۴ تا ۳۰۷ حکایت را به عنوان میان داستان در نظر گرفت. پس از اینکه شیخ به دختر ترسا دل می‌دهد و موضوع داستان مشخص می‌شود، مریدان برای رهایی شیخ به چاره جویی می‌پردازند و کشمکش شیخ و مریدان ، و مریدان و دختر ترسا در ۳۳ بیت پرداخت می‌شود.

۵- ابیات ۸۴ تا ۱۱۶

شبی که شیخ به راز و نیاز می‌پردازد، مریدان برای دلداری او گردهم می آیند و هریک دوران زهد وپارسایی او را به یاد می‌آورند تا شاید شیخ به راه خویش بازگردد، اما شیخ که به نگاهی متفاوت دست یافته است، نمودهای زهد و عبادت را در عشق به دختر ترسا گرد می‌آورد و در کلام او تسبیح جای خود را به زنار می‌دهد، کعبه به دیر بدل می‌شود، دوزخ یک آه عاشق است و بهشت یک تجلی معشوق، و نماز در محراب ابروی یار مقبول است و سجده در برابر بت روی زیبا . . . و مریدان چون سخن خود را مؤثر نمی یابند خاموش می‌شوند.

این قسمت از ماجرای داستان باید به گونه‌ای پردازش شود که به یک نقطه عطف برسد. به نظر می‌رسد این نقطه عطف در دو رویداد بعد فراهم است و ماجرای فوق با کارکردهای دراماتیک نخستین بخش از میانه فیلم همخوان است .

۶- ابیات ۱۱۷ تا ۱۶۰

روز بعد، شیخ در کوی یار معتکف می‌شود و نزدیک یک ماه سر راه معشوق می‌نشیند . چون از دوری یار بیمار می‌شود، دختر ترسا نزد او می‌آید و با اظهار نادانی ، او را به تمسخر می‌گیرد که با آن پیشینه زهد در کوی ترسایان نشسته است. شیخ صنعان با ستایش بسیار از زیبایی دختر ترسا، عشق خود را برای او فاش می‌کند. دوباره دختر او را سرزنش می‌کند که پیرانه سر عاشقی پیشه کرده است و شیخ هم پاسخ می‌دهد که عشق، پیر و جوان نمی‌شناسد. سرانجام دختر برای وصال خود چهار شرط می‌گذارد: سجده پیش بت، سوزاندن قرآن ،نوشیدن خمر و ترک ایمان .

۷- ابیات ۱۶۱ تا ۲۱۰

شیخ، تنها شرط خمرنوشی را می پذیرد و سه شرط دیگر را رد می‌کند . اما چون شراب در او اثر می کند، هرچه از شریعت و قرآن می‌داند فراموش می‌کند و می‌خواهد دست در گردن معشوق اندازد. ولی دختر می‌گوید تو هنوز بر آیین خویش هستی و نمی‌توانی بر کفر من اقتدا کنی، برخیز و عصا و ردا بدل کن. شیخ که دل از دست داده است، سه شرط دیگر را هم به جامی آورد؛ زنار می‌بندد، مصحف می‌سوزاند و به ترک مذهب خویش می‌گوید .

چنانکه مشهود است، عطار به گونه ای بدنه داستان را پی‌ریزی کرده است که نقاط عطف داستان با جایگاه نقطه عطفهای فیلمنامه سازگار است. با شرط دختر ترسا، حکایت «شیخ صنعان» به نقطه عطفی رسیده است که داستان را به مرحله دیگری پیش می‌برد. البته این نقطه عطف ، خود ماجرایی است که ساختار دارد، زیرا در رویدادی دیگر گسترش می‌یابد و به نقطه اوج خود می‌رسد .

۸- ابیات ۲۱۱ تا ۲۴۳

وقتی شیخ همه شروط دختر ترسا را می‌پذیرد، دختر کابین خود را بهانه می‌کند و می‌گوید تو بسیار فقیری و من بسیار گران کابین. به جای کابین من یک سال خوکبانی کن تا به وصال رسی.

تا این جا حکایت و فیلمنامه به میانه رسیده است. بنابراین خوکبانی شیخ صنعان، نقطه عطف میانی فیلمنامه/فیلم خواهد بود. چنانچه فیلمنامه‌نویس ماجرای دیگری اضافه نکند و تنها از ظرفیتهای متن برای بازآفرینی حکایت بهره برد، می‌تواند اپیزود هفتم را گسترش دهد و ماجرای خمرنوشی و ترک مذهب شیخ را تا رسیدن به نقطه عطف میانی عادی‌سازی کند؛ زیرا باید میان اولین نقطه عطف فصل دوم و دومین نقطه عطف آن، که نقطه عطف میان فیلمنامه است، ماجرا یی در حدود پانزده صفحه / دقیقه به طول انجامد .

پس از نقطه عطف میانی که یک ساعت از فیلم ، ۱۰۰ صفحه از فیلمنامه ، و حدود ۲۰۰ بیت (نیمی از حکایت) را پشت سرگذاشته‌ایم، باید حادثه‌ای به طور منطقی و نسبتا قابل پیش‌بینی شکل گیرد تا داستان پیش رود و به نقطه عطف بعدی برسد که نقطه عطف دوم فیلمنامه است . عطار با واکنش مریدان و گسترش تقابل و برخورد میان شخصیتها این نیاز را برآورده است .

۹- ابیات ۲۴۴ تا ۲۶۹

مریدان که تاب این گستاخی را ندارند، از شیخ خود کسب تکلیف می‌کنند که یا با او همراه شوند یا به کعبه بازگردند. شیخ، آنان را به ترک خود و سرزمین روم فرمان می‌دهد و مریدان، گریان و نالان شیخ را ترک می گویند و به کعبه می‌روند.

با نزدیک شدن به پایان فصل دوم به دومین نقطه عطف فیلمنامه می رسیم که برای آغاز فصل سوم و گرهگشایی داستان مناسب است. گره داستان کجاست؟ ماجرایی که خود شاعر آن را عقبه (گردنه) می نامد؛ گرفتاری پیری زاهد در دام عشق دختری ترسا ، یا دچار شدن به یک عشق زمینی طی سیر و سلوک عارفانه و یا هر تعبیر دیگری که این گره و عقبه را در خود دارد.

دومین نقطه عطف داستان باید زمینه گرهگشایی داستان را فراهم کند. گرهگشایی داستان کجاست؟ رهایی شیخ از عشق دختر ترسا و بازگشت به آیین مقدس خویش. حال آیا حادثه‌ای می‌تواند این مهم را به گونه‌ای برآورده کند که علت منطقی آن در بطن حوادث موجود باشد؟ شاید عقبه‌ای که در پس یک رؤیا رخ می‌دهد، بتواند در پی رؤیای دیگری پشت سر گذاشته شود.

از آنجا که گرهگشایی داستان به پایان داستان می انجامد و پایانبندی داستان است که قضاوت نهایی مخاطب را در پی دارد، گرهگشایی باید هرچه زودتر سرنوشت شخصیتها را مشخص کند. عطار نیز با یک پایانبندی مناسب، تکلیف مریدان شیخ، شیخ، دختر ترسا،کعبه و روم را مشخص می‌کند و زمینه آن را پیش از شروع فصل سوم فراهم می‌آورد .

۱۰- ابیات ۲۷۰ تا ۳۰۷

مریدان در کعبه پراکنده می‌شوند و هر یک در گوشه‌ای می‌خزند . اما شیخ در حجاز یاری دارد که در ارادت به او بر همه پیشی داشته و هنگام سفر شیخ به روم در حجاز نبوده است. وقتی به کعبه باز می‌گردد، مریدان را بدون شیخ می‌یابد و وقتی قصه را از زبان آنان می‌شنود مریدان را سرزنش می‌کند که شرط وفاداری به جا نیاورده و مُراد خود را تنها گذاشته‌اند. سپس به مریدان خجلت زده فرمان می دهد که همه باهم به روم بازگردند.

۳- پایان حکایت

با توجه به کارکردهای فصلهای سوم فیلمنامه می‌توان ابیات ۳۰۸ تا ۴۰۹ را به عنوان پایان حکایت در نظر گرفت؛ کوتاهترین بخش حکایت که به گرهگشایی داستان می‌انجامد و تکلیف شخصیتها را روشن می‌کند.

۱۱- ابیات ۳۰۸ تا ۳۳۰

صوفیان در روم به چله نشینی می‌پردازند و برای شیخ خود دعا می‌کنند. دعای یار صدیق شیخ برآورده می‌شود و پیامبر را در خواب می‌بینند که به او مژده می‌دهد شیخ را از بند رها کرده است .

در این ابیات ،حکایت به نقطه اوج خود می‌رسد زیرا شیخ از ماجرای عشق به دختر ترسا رسته است و مسأله اصلی داستان حل شده است. اکنون مخاطب در انتظار گرهگشایی داستان است.

۱۲ – ابیات ۳۳۱ تا ۳۵۲

وقتی مریدان از سلامت حال شیخ آگاه می‌شوند به سوی او می‌روند و شیخ را سلامت می‌یابند. شیخ، تمامی اسرار قرآن و حکمت را به یاد می‌آورد و چنان بی قرار می‌شود که از شرم جامه بر تن می درد، خاک بر سر می‌ریزد و می‌گرید و پس از غسل و توبه، با مریدان به راه می‌افتد وعزم حجاز می‌کند.

تا اینجا شاهد گرهگشایی داستان بوده‌ایم، اما هنوز حکایت باقی است و سرانجام قصه مانده است. تکلیف دختر ترسا چیست؟ روشی که در نقطه عطف اول و دوم داستان به کار رفته و منطق آن برای خواننده (و بیننده) آشناست، اینجا هم کارساز است و نیاز داستان را تأمین می‌کند؛ تحول دختر ترسا در پی یک رؤیا.

۱۳ – ابیات ۳۵۴ تا ۳۷۷

دختر ترسا در خواب می‌بیند که آفتابی او را به پیروی شیخ سفارش می‌کند و چون از خواب بر می‌خیزد، بی‌قرار می شود و نعره‌زنان و جامه‌دران در جستجوی شیخ خود، آواره بیابان می‌شود و از خدا کمک می خواهد .

۱۴- ابیات ۳۷۸ تا ۴۰۸

ایمان آوردن دختر ترسا به شیخ الهام می‌شود و شیخ صنعان به همراه مریدان به سوی دختر می‌رود و اسلام را بر او عرضه می‌کند.

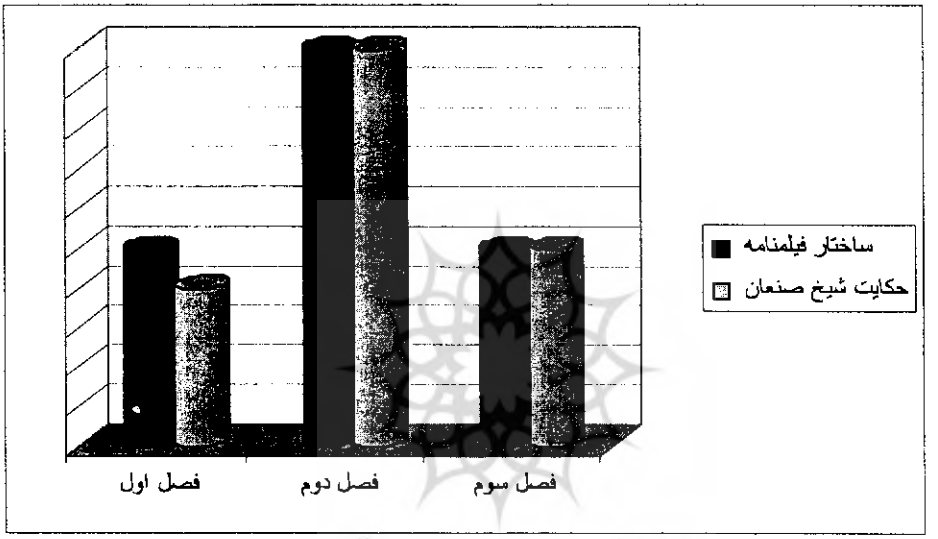
اما پایان داستان و تکمیل گرهگشایی؛ چه سرانجامی می‌تواند با منطق داستان همخوانی کند؟ ازدواج یک پیر زاهد که آخرین مرتبه‌ها و سخت‌ترین عقبه‌ها را طی کرده است با دختری تازه مسلمان و جوان و شروع یک زندگی آرام زمینی، یا درخشش شخصیت تازه تکامل یافته شیخ به عنوان قهرمان پیروز ماجرا و حذف دختر از صحنه و پشت سر گذاشتن کامل عقبه؟ کدام پایان عاطفی‌تر و نمایشی‌تر است؟ پیوند شیخ و دختر یا از دست رفتن یکی از طرفین عشق؟

۱۵ – ابیات ۳۹۶ تا ۴۰۹

چون ذوق ایمان به دل دختر می رسد ، دختر تاب نمی آورد و جان از کف می‌دهد.

اگـر الگوی سنتی فیلمنامه را با زمانبندی میانگین آن بپذیریم و زمان آغاز داستان را حدود ۲۰٪، میان داستان را حدود ۵۰٪ و پایان داستان را حدود ۲۵٪ از کل فیلمنامه/ فیلم در نظر

بگیریم، می‌توانیم آغاز و میان و پایان «شیخ صنعان » را که براساس کارکردهای دراماتیک هر فصل از یکدیگر تفکیک شده است، با این زمانبندی بسنجیم. آغاز حکایت در ۸۳ بیت پی‌ریزی می‌شود که حدود ۲۰٪ از حکایت را شامل می شود، میان حکایت ۲۲۴ بیت به طول می‌انجامد که حدود ۵۰٪ داستان را فرامی گیرد، و پایان حکایت در ۱۰۲ بیت پرداخت شده است که برابر ۲۵٪ داستان است. بنابراین، زمانبندی خط سیر داستانی «شیخ صنعان» در مقایسه با الگوی میانگین فیلمنامه ، حدود ۱۰ ٪ اختلاف دارد.



نمودار ۴ : میزان انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی سه فصلی فیلمنامه

بی‌تردید، زمانبندی میانگین الگوی فیلمنامه، زمانبندی نهایی نیست و هر داستان، خود زمان واقعی فصلهای فیلم را مشخص می‌کند. اما نتیجه مذکور دورنمایی از ظرفیتهای نمایشی ساختار «شیخ صنعان» به دست می‌دهد که از یک سو فیلمنامه‌نویس را در بازآفرینی اثر یاری می‌کند و از سوی دیگر، آثار ادبی را از دیدگاهی جدید می‌نگرد .

به این امید که دستاوردهایی چنین نغز و حکیمانه، در انواع جدید ادبیات و هنر بازآفرینی شود و با نوپردازیهای پی در پی ، امکان پویایی ادبیات و سینمای « فارسی » را فراهم آورد.

پی نوشت

۱. درباره ساختار دراماتیک ر.ک. آلن آرمر : فیلمنامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ترجمه عباس اکبری، تهران، انتشارات حوزه هنری، ۱۳۷۵، رابرت برمن: روند فیلمنامه‌نویسی، ترجمه عباس اکبری، چاپ دوم، تهران، انتشارات برگ، ۱۳۷۰، لیندا سیگر: فیلمنامه اقتباسی، ترجمه‌عباس اکبری، تهران، انتشارات نقش ونگار، ۱۳۸۰، سید فیلد: راهنمای فیلمنامه‌نویسی، ترجمه عباس اکبری، تهران، نشر ساقی، ۱۳۷۸، جمال میرصادقی: عناصر داستان، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۶۷و یوجین ویل: فن سناریو نویسی، ترجمه پرویز دوایی (پیام)، چاپ دوم، تهران، نشر نقش جهان ، ۱۳۶۵

۲. درباره الگوی فیلمنامه ر.ک. آلن آرمر ، پیشین و سید فیلد ، پیشین .

۳. از آن جا که «پرده» بیشتر در تئاتر به کار می رود ، در این مقاله از عنوان « فصل » برای فیلم استفاده شده است .

۴.فریدالدین عطار نیشابوری، منطق الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ،چاپ نهم، ۱۳۷۲، ص ۶۷- ۸۸ .

۵. در علم معانی اطناب به معنای پرگویی و زیاده‌گویی است که اگر مفید نباشد، به بلاغت سخن آسیب می رساند و اگر مفید باشد از آن به اطناب بلاغی تعبیر می‌شود؛ ر.ک. سیروس شمیسا: معانی، چاپ اول، تهران، نشر میترا ،۱۳۷۲، ص ۱۴۷.همچنین دربارهٔ اطناب و ایجاز در ادبیات و سینما ر.ک. سید حسن حسینی: مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۹، ص۲۱۲ ـ ۲۱۸ وص ۲۳۰ ـ ۲۳۴ .

پرتال جامع علوم انسانی

منابع :

۱.آلن آرمر؛ فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۵.

۲.برمن، رابرت؛ روند فیلمنامه‌نویسی؛ ترجمه عباس اکبری، چ دوم، تهران: برگ، ۱۳۷۰.

۳.حسینی، سیدحسن؛ مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)؛ چ اول؛ تهران: سروش، ۱۳۷۹.

۴.سید فیلد؛راهنمای فیلمنامه‌نویسی؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: سخن، ۱۳۶۷.
۵.سیگر،لیندا؛ فیلمنامه اقتباسی؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.
۶.شمیسا، سیروس؛ معانی؛ چ اول؛ تهران: میترا، ۱۳۷۲.
۷.عطارنیشابوری، فریدالدین؛ منطق‌الطیر؛ به اهتمام سید صادق گوهرین؛ چ نهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ؛ ۱۳۷۲.
۸.یوجین ویل؛ فن سناریو نویسی؛ ترجمه پرویز دوایی؛ چاپ دوم؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۶۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی