فصلنامه مطالعات سبک‌شناختی قرآن کریم
سال سوّم
شمارهٔ اول
پیاپی: ۵
پاییز و زمستان
۱۳۹۸

تحلیل قصص قرآنی براساس الگو و ساختار فیلمنامه‌نویسی کلاسیک (مطالعه موردی: داستان حضرت یوسف)

(تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۰۴ تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۰۵)

اسدالله غلامعلی[۱]

چکیده

پژوهش حاضر، قصص قرآنی را بر اساس الگو و اصول فیلمنامه‌نویسی کلاسیک مورد تحلیل قرار می‌دهد. قرآن کریم، برای بیان مفاهیم معنوی، الهی و دینی از داستان‌گویی بهره گرفته است. هدف اصلی در قصص قرآنی، در وهله اول انتقال پیام الهی به بشریت است، اما از آنجا که درک چنین مفاهیمی نه تنها در اعصار گذشته، بلکه برای انسان معاصر نیز ثقیل است، خداوند برای بیان هر مفهوم، داستان و قصه‌ای را انتخاب کرده است تا آدمی بهتر بتواند خود و خدای خود را بشناسد. شیوه‌های مختلف داستان‌گویی در این قصص به کار رفته است، اما در این تحقیق تلاش شده است که داستان‌های قرآنی بر اساس عناصر و مؤلفه‌های فیلمنامه‌نویسی کلاسیک، مورد تفحص قرار بگیرد. پژوهش حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته و گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای بوده است. یافته‌ها نشان می‌دهد ساختار روایی کلاسیک به صورت کامل در داستان یوسف رعایت شده است.

واژگان کلیدی: قرآن کریم، سوره یوسف، سینما، داستان، فیلمنامه کلاسیک.

۱ـ مقدمه

قرآن کریم برای بیان بسیاری از مفاهیم اساسی خود بهره زیادی از داستان و داستان‌گویی برده است. علاوه‌بر آن شیوه‌ای که به کار برده است، بسیار شبیه به ساختار فیلمنامه‌نویسی است. ساختار فیلمنامه در عین حال که تشابهات بسیاری با رمان یا داستان (در مفهوم کلی ادبیات) دارد، ولی تمایزات فراوانی هم با آن دارد. فیلمنامه شکلی از ادبیات است که اگرچه در این

۱) استادیار گروه سینما، دانشکده هنر دانشگاه دامغان؛ ایمیل: rebwargholamali@gmail.com

عصر جایگاهی مستقل پیدا کرده است، اما وابسته به تصویر و جهان بصری است. داستانی است که به تصویر در می‌آید و دیده می‌شود حتی در زمان خوانش. مفاهیمی که در قرآن بیان می‌شود از جمله وجود خدا، قیامت، فرشتگان، جهان برزخ، پیامبر بودن حضرت محمد (صلی الله علیه و آله) و ... به گونه‌ای هستند که درک آن‌ها وابسته به شکل ارائه‌شان است. خداوند از ساختار داستان‌گویی استفاده می‌کند، اما از آنجا که بسیاری از مسائلی که در قرآن کریم مطرح می‌شود؛ همچون بهشت، دوزخ، جهان اجنه، فرشتگان و ... تصویری هستند، در نتیجه تکنیک‌ها و تئوری‌های فیلمنامه‌نویسی نسبت به داستان‌نویسی کارآمدتر هستند. نه تنها فیلمنامه و اصول نگارش آن به فضای بصری قرآن کریم کمک می‌کند، بلکه از لحاظ تعلیق و جذب مخاطب به آن نیز کارساز است. استدلال قرآن برای مسائلی که مطرح می‌کند به این شکل است که برای هر مبحثی که مطرح می‌کند، مثال‌ها و مصادیقی می‌آورد؛ برای نمونه وقتی درباره زنده شدن دوباره در روز رستاخیز سخن می‌گوید، برای انسان مثالی می‌زند و او را به نگریستن در تغییر فصول و موجودات زنده پیرامون خویش فرا می‌خواند. از همین روست که مدام داستان‌هایی را برای انسان تعریف می‌کند که در گذشته رخ داده‌اند. در واقع مخاطب‌ها با روایت‌های متعددی روبه‌رو هستند که همگی تلاش می‌کنند انسان را با نمادها، نشانه‌ها، مثال‌ها و داستان‌ها به هویت واقعی انسان، جهان و خداوند رهنمون سازند. داستان‌های قرآنی شباهت فراوانی با شیوه فیلمنامه‌نویسی کلاسیک دارند. در اینجا منظور از کلاسیک همان ساختار ارسطویی است. ساختاری که هنوز مخاطبان زیادی دارد و تأثیر فراوان و مستقیم بر جای می‌گذارد. فیلمنامه در عصر امروز ساختارها و الگوهای زیادی را تجربه کرده است، اما ساختار ارسطویی همچنان جذابیت و قدرت خود را در میان مردم دارد.

۲ـ فیلمنامه کلاسیک

هنر کلاسی‌سیسم در حقیقت همان هنر یونان و روم قدیم است که به دنبال نهضت اومانیسم، سرمشق نخبگان اروپا قرار گرفت. هنرمندان فراوانی آثاری به پیروی از اصول ثابت و مشخصی که از فرهنگ دوران پیش از مسیحیت یونان و روم، به ویژه از نظریات «ارسطو» اقتباس شده بود، پدید آوردند. قواعدی که برای مکتب کلاسیک می‌توان نام برد عبارت‌اند از: تقلید آثار برجسته پیشینیان، توجّه به طبیعت و تقلید از آن، پایبندی به اصول اخلاقی، رعایت خوشایندی و آموزندگی، برخورداری از سادگی و حقیقت‌نمایی، تعادل، توازن، تقارن، هماهنگی و داشتن وحدت موضوع و زمان و مکان، ظرافت، روشنی و وضوح، واقع‌گرایی و مبتنی بر عقل و منطق بود؛ بنابراین کلاسی‌سیسم به جلوه ایده‌آل حقیقت و زیبایی می‌پرداخت. معمولاً «در آثار کلاسیک، نویسندگان به توضیح و توصیف خصوصیات روحی، اخلاقی و تجزیه و تحلیل روانشناسانه انسان مطلوب و آرمانی خود توجه داشتند.» (حسینی، ۱۳۷۶: ۹۶)

فیلمنامه کلاســیک نیز از هنر و مکتب کلاســیک پیروی می‌کند؛ اما ســاختار سینمایی کلاسیک را بیشتر با نظریات ارسطو می‌شناسند. این ساختار ارسطویی به ساختار سه پرده‌ای یا پیرنگ‌محور مشهور است؛ همان ساختاری که سید فیلد[1] توصیف و تحلیل می‌کند. «تمرکز سینمای پیرنگ‌محور مبتنی بر تئوری ساختار سه پرده‌ای فیلم است.» (شهبازی، ۱۳۹۰: ٤٠) و ساختار ســه‌پرده‌ای همان اصولی است که ارسطو در فن شعر بیان می‌کند و هر داستانی را دارای ابتــدا، میانه و پایان می‌داند که به دنبال هم می‌آیند. (ارســطو، ۱۳۸٦: ۵۳) از نظر اندیشــمندان کلاسیک اثر کامل اثری بود که روشــن و واضح باشد. وضوح و سادگی این دانسته نمی‌شــد که فقط از طرحی ساده و سطحی تشکیل شده باشد، بلکه باید جمله‌ها با دقت و ظرافت هنرمندانه‌ای تنظیم و از کلمات نامفهوم و زائد تصفیه می‌گردید. یکی دیگر از مؤلفه‌های سبک کلاسیک قانون‌های سه‌گانه است. منظور از «قانون سه‌وحدت»؛ وحدت موضوع، وحدت زمان و وحدت مکان اســت که از اصول مهم مکتب کلاســیک شمرده می‌شود و از ادبیات یونان و آثار ارسطو به ارث مانده است. نویسندگان کلاسیک به پیروی از پیشوایان یونانی خود بر این باور بودند که در هر اثر ادبی باید این وحدت‌ها رعایت شوند و اثری که این ســه وحدت را نداشته باشد، نمی‌تواند از سوی هنرمندان کلاسیک پذیرفته شود. فیلمنامه در عین حال که از داستان و شیوه‌های داستان‌گویی و حتی نمایشنامه‌نویسی بهره می‌برد، اما دارای ساختاری متفاوت با آن‌ها است. فیلمنامه گونه‌ای از داستان است که تصویر و تصویرسازی در آن از عناصر اساسی است. «فیلمنامه شکل منحصر به فردی است؛ نه رمان است و نه نمایشنامه، بلکه عناصر هر دو را تلفیق می‌کند.» (فیلد، ۱۳۷۹: ١٦) نکته‌ای که سید فیلد به آن اشاره می‌کند، بسیار مهم است؛ تلفیقی از هر دو. فیلمنامه هم دارای داستان و قصه است همچون رمان، و هم دارای گفتگو و حرکت و درام همچون نمایشنامه؛ بنابراین نه تنها دارای صحنه‌پردازی و تصویرسازی است، بلکه دیالوگ و ساختار نمایشی نیز در آن حضور دارد.

در واقع فیلمنامه یک داســتان اســت که با تصاویر و به کمک دیالوگ بیان می‌شود و از همه مهم‌تر در خود یک ســاختار دراماتیک را نهفته است. «رمان معمولاً با حالات درونی شــخص، افکار، احساسات و عواطف و خاطراتی که در دورنمای ذهنی ماجرای دراماتیک رخ می‌دهد، ســروکار دارد. نمایشنامه از طریق گفتگو در قالب کلمات (روی صحنه) بیان می‌شود، فیلمنامه اما داستان را با تصاویر بیان می‌کند.» (فیلد، ۱۳۷۸: ۲۱) فیلمنامه نیز همچون دیگر گونه‌های ادبیات دارای انواع یا گونه یا ســبک‌های مختلف اســت. در این پژوهش تمرکز بر روی فیلمنامه کلاسیک یا سه‌پرده‌ای، ارسطویی یا پیرنگ‌محور است؛ بنابراین قبل از هر چیز باید ســاختار فیلمنامه کلاســیک را مورد توجه قرار داد. ساختار، اصل و اساس هر فیلمنامه است. ســاختار است که به فیلمنامه معنی می‌بخشد. «مهم‌تر از همه اینکه یک

1) Syd Field

فیلمنامه، ساختار اثر را برای ما مشخص می‌کند؛ همان چیزی که می‌توان مثل ستون فقرات، باقی اندام اثر یعنی تصاویر و دیالوگ‌ها را بر روی آن اســـتوار کرد.» (شـــومان، ۱۳۸۲: ۷۶) ساختار، داستان و هر آنچه را یک فیلمنامه بیان می‌کند، شکل و نظم می‌دهد. ساختار است که الگو را هویت می‌بخشـــد. زمانی که از یک الگو سخن گفته می‌شود، به سرعت ساختار نمایان می‌شود. ساختار و الگو به هم گره خورده‌اند، اما باید در نظر داشت زمانی که در این پژوهش از الگو و ساختار صحبت می‌شود، منظور صرفاً ساختار و الگوی سه‌پرده‌ای است. «سید فیلد ساختار و الگو را معادل هم می‌پندارد و این اشتباه از آنجا ناشی می‌شود که او تنها یک ساختار دراماتیک را به عنوان الگو به رسمیت می‌شناسد.» (شهبازی، ۱۳۹۰: ٤١) از آنجا که الگوی مورد بحث در این پژوهش کلاســـیک است، بنابراین فقط به این مسئله پرداخته می‌شود، ولی با تغییر شـــیوه‌های داستان‌گویی الگوهای متفاوتی همچون الگوی شخصیت محور، الگوی فیلمنامه پســـت‌مدرن و ... به وجود آمده‌اند و گاهی تشـــخیص آن‌ها از هم بسیار مشکل است. الگوهای متفاوت ساختاری، به تعبیر نورتروپ فرای همچون الگوهای نژاد انســـان چنان در هم آمیخته است. (مارتین، ۱۳۸۲: ۸٦) الگوی کلاسیک همان ساختار سه‌پرده‌ای ارسطو اســـت که به الگوی خطی نیز مشهور است؛ به عبارت دیگر، الگویی که آغاز، میانه و پایان به ترتیب به دنبال هم می‌آیند؛ زیرا ارســـطو تراژدی را کنشی تام و کامل می‌دانـــد. «آغاز، الزاماً به دنبال چیز دیگری نمی‌آید. بنا به تعریف، چیز دیگری در پی دارد. برعکـــس پایان، بنا به تعریف همواره یا در بیشـــتر موارد به دنبال چیز دیگری می‌آید، ولی خود چیزی در پی نخواهد داشـــت. میانه، هم خود به دنبال چیزی می‌آید و هم چیزی در پـــی دارد. بر بنای یک پیرنگ خوب، نباید آن را اتفاقی آغاز کرد یا پایان داد، بلکه باید این ســـه بخش را درســـت به کار گرفت.» (ارسطو، ۱۳۸٦: ۵۹) سینمای کلاسیک دقیقاً این سه بخش را درست و متناسب با توصیه ارسطو به کار می‌گیرد و از این رو خطی همچون یک خط راســـت نام گرفته است. ابتدا زاده می‌شود و دنباله چیز دیگری نیست و در پایانِ ابتدا باید اتفاقی پیش بیاید تا مخاطب به پرده دوم رهنمون شود و در انتهایِ میانه نیز باید داستان به شـــکلی پیش برود که مرحله پایانی و گره گشایی را نوید دهد. ارسطو در فن شعر، الگو را به‌طور کامل توضیح نمی‌دهد و فقط به تعریف ابتدا، انتها و میانه و ترتیب آن‌ها بســـنده می‌کند، اما فیلمنامه‌های ثبت شده و فیلم‌های ساخته‌شده در این سبک و تئوری‌های موجود الگوی این‌گونه از فیلم‌نامه‌ها را مشخص کرده است.

همان‌طور که اشاره شد، فیلمنامه کلاسیک از ترتیب ابتدا، میانه و پایان تشکیل شده است و همچنین دارای ســـه پرده اســـت. «شـــروع به پرده اول، میان به پرده دوم و پایان به پرده ســـوم مربوط می‌شود». (فیلد: ۱۳۷۸: ۲۹) در این الگو معمولاً فیلمنامه ۱۲۰ دقیقه است، اما فیلم‌هایی که ۹۰ دقیقه نیز هســـتند از این الگو پیروی می‌کنند. حتی برخی از فیلمنامه‌ها که بیشتر از ۱۲۰ دقیقه هستند، اگر به درستی بررسی شوند، همچنان این الگو را در خود دارند.

پرده اول که شـــروع فیلمنامه و داستان را در خود دارد، ماجرا و داستان اصلی را به نمایش می‌گذارد؛ به عبارت دیگر مخاطب باید در پرده اول مطلع شـــود که داستان درباره چیست؟ شـــخصیت‌ها را بشناسد. ماجرای اصلی باید عنوان شود. درام اصلی باید در پرده اول شکل بگیرد. معمولاً این پرده که از ۲۵ تا ۳۰ صفحه اســـت، قدم اول فیلمنامه اســـت. موقعیت و ارتباط‌ها باید مشخص و معرفی شود. «در واقع هنگام سخن گفتن از ساختار دراماتیک، از شـــیوه ربط داشتن موقعیت‌ها به یکدیگر و از شیوه تمرکز یافتن توجه روی این موقعیت‌ها یک تجرید می‌سازیم تا آن‌ها را با هم متحد و تبدیل به یک عمل کنیم.» (داوسن، ۱۳۷۷: ۵۵)

پرده اول همچون کلیت فیلمنامه دارای قواعد و قوانین مخصوصی است. فیلمنامه در این پرده باید مســـیر و ماجرا و داستان خود را برای مخاطب بازگو کند. درام اصلی وقتی شکل گرفت، در پایان این پرده نقطه‌ای وجود دارد که به عنوان نقطه عطف اول شناخته می‌شود. قبل از اینکه نقطه عطف اول توضیح داده شـــود، بهتر است شروع فیلمنامه مورد توجه قرار گیرد. بدیهی است که پرده اول نسبت به دو پرده دیگر اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا در این پرده نویسنده باید بیش‌ترین خلاقیت را از خود بروز دهد. نویسنده باید در این ۳۰ دقیقه زیربنای ساختمان اثر خود را پی‌ریزی کند وگرنه ناتوانی در پرداخت این پرده تمام اثر را تحت تأثیر قرار خواهد داد. مخاطب باید در این پرده مجذوب اثر شود؛ زیرا اگر در این پرده فیلم را رها کند، خسته شود یا به هر طریقی جذب نشود، هرگز پرده دوم و سوم را دنبال نخواهد کرد. جذب مخاطب در این پرده به اندازه‌ای اهمیت دارد که بســـیاری از اساتید و نظریه‌پردازان فیلمنامه‌نویسی معتقد هســـتند که فیلمنامه نه تنها در پرده اول بلکه باید در ۱۰ صفحه اول بـــه اندازه‌ای قدرتمند و دراماتیک عمل کند که مخاطـــب در همان ۱۰ صفحه با اثر درگیر شـــود. «حیاتی‌ترین بخش هر فیلمنامه، ده صفحه اول است. اگر داستان این ده صفحه برای آن‌ها قابل پیش‌بینی باشـــد، آن‌ها درست یا غلط با خود این طور فرض می‌کنند که داستان ۱۰۰ صفحه بعدی فیلمنامه قابل پیش‌بینی اســـت و دیگر جذابیتی برایشان ندارد. به همین دلیل درســـت بعد از خواندن پنج یا ده صفحـــه اول یک فیلمنامه، با خود می‌گویند که این فیلمنامه کار خوبی اســـت یا کار بدی است.» (پلاتر، ۱۳۸۳: ۸۳) بنابراین ده صفحه نخست بسیار حیاتی است، اما علاوه بر این ده صفحه، نقطه عطف هم بسیار مهم است. نقطه عطف اول یک پله پرتاب، به سوی پرده دوم است و باید همچون شروع فیلمنامه قوی و مناسب باشد تا هم داستان را به درستی پیش ببرد و هم مخاطب را به دنبال خود بکشاند. «در نقطه عطف رویـــدادی غیرمنتظره به وقوع می‌پیوندد که جهت ماجراهای فیلم را تغییر می‌دهد.» (شـــهبازی، ۱۳۹۰: ۲۴۸) نقطه عطف از بسیاری لحاظ مهم است؛ پیشبرد داستان، جذابیت داستان، اطلاعات تازه و ... همچنان‌که رابرت مک‌کی می‌گوید «نقاط عطف دارای تأثیرات چهارگانه‌اند: غافل‌گیری، کنجکاوی شدید، آگاهی و مسیر تازه.» (مک‌کی: ۱۳۸۵: ۱۸۴)

پس از نقطه عطف اول، پرده دوم شـــروع می‌شـــود که همچون پرده نخست دارای نقطه

عطف است و به نقطه عطف دوم مشهور است. در واقع پرده دوم فاصله نقطه عطف اول تا نقطه عطف دوم است. در پرده اول داستان، ماجرای دراماتیک، شخصیت‌ها و هدف قهرمان (یا نیاز دراماتیک او) مشـــخص می‌شود. در پرده دوم قهرمان سفر به سوی هدفش را آغاز می‌کنـــد و در این راه با موانع و ماجراهای مختلفی روبه‌رو می‌گردد. «در این پرده که طول آن ٦٠ صفحه است، قصه اصلی فیلمنامه روایت می‌شود. شخصیت‌ها از خلال کنش‌هایشان شـــناخته می‌شوند و شـــکل‌گیری نهایی هر شـــخصیت با توجه به تجربیاتی که پشت سر می‌گذارند، نشـــان داده می‌شـــود.» (معقولی، ١٣٨٤: ٨٥) در واقع زمانی که نقطه عطف اول رخ می‌دهـــد، قهرمان تصمیمش را می‌گیرد. تصمیمی که پرده دوم را به دنبال دارد. قهرمان ســـفرش را ادامه می‌دهد تا زمانی که به نقطه عطف دوم می‌رسد. در این نقطه دوباره اتفاق و حادثه مســـیر داستان و مسیر قهرمان را به ســـوی می‌برد که منجر به نقطه بحران و پس از آن گره‌گشـــایی می‌شـــود. نقطه عطف دوم همچون خوان هفتم رستم در شاهنامه است. سخت‌ترین مانع برای قهرمان است و قهرمان باید همچون نقطه عطف اول، تصمیم بگیرد که این تصمیم در رسیدن او به هدفش بسیار اساسی است. تصمیم قهرمان در این نقطه بسیار به هم شبیه است و تنها تفاوت جزئی شاید این باشد که تصمیم نخست موجب شروع سفر قهرمان می‌شـــود و تصمیم دوم رسیدن یا نرسیدن قهرمان به هدفش را منجر می‌گردد. این نقاط از نظر لیندا سینگر دارای ویژگی‌هایی هستند که شامل موارد زیر است: ١. سوژه فیلم را در مسیر جدیدی می‌اندازد.

٢. سؤال مرکزی فیلم که در کاتالیزور طرح شده بود، بار دیگر طرح می‌شود.

٣. معمولاً نقطه عطف لحظه‌ای است که شخصیت اصلی داستان تصمیم مهمی را می‌گیرد.

٤. قهرمان با این تصمیم دست به عمل خطرناکی می‌زند.

٥. سوژه فیلم به سوی پرده دیگر می‌رود.

٦. این صحنه تماشـــاگر را به قلمرو جدیدی هدایت می‌کند تا تماشاگر بتواند از زاویه‌ای دیگر نگاهی به سوژه فیلم بیندازد.

٧. نقطه عطف خوب همه این ویژگی‌ها را دارد، اما داشتن یک یا چند تا از آن‌ها هم کافی است.» (Segar, ١٩٩٨: ٥٠)

منظور از کاتالیزور همان اتفاقی است که در زندگی شخصیت اصلی یا قهرمان رخ می‌دهد و او را بر ســـر یک دوراهی یا چند راهی قرار می‌دهـــد. این اتفاق، قهرمان را وامی‌دارد که تصمیم بگیرد. در واقع کاتالیزور نظم نخســـتین یـــا متعادل قهرمان را به هم می‌زند. «حادثه محرک همان کاتالیزور است و این حادثه توازن نیروها را در زندگی قهرمان به شدت به هم می‌ریزد.» (مک‌کی، ١٣٨٥: ١٢٥)

همان‌طور که اشاره شد نقطه عطف دوم مخاطب و قهرمان را به سمت پرده سوم راهنمایی

می‌کند. پرده سوم هم ویژگی‌های منحصر به فردی همچون پرده‌های اول و دوم دارد. یک نقطه اوج و پرتنش و مناسب با کنش داستان و شخصیت‌ها است. مسئله و ماجرایی را که در پرده اول طرح‌ریزی و در پرده دوم پیگیری شده است، حل می‌کند. در واقع در پرده اول معادله و پرسشی مطرح شده است که قهرمان و مخاطب به دنبال پاسخ آن هستند. در پرده دوم تلاش می‌شود این معادله حل شود و اکنون در پرده سوم بدان پاسخ داده می‌شود تا مجهولی برای قهرمان و مخاطب باقی نماند (البته زمانی که از حل مجهول در پایان فیلمنامه سخن گفته می‌شود، مقصود فیلمنامه‌های کلاسیک است؛ چون در آثار مدرن و دیگر ساختارهای فیلمنامه‌نویسی همواره به این صورت نیست.) اشاره شد که در پرده اول توازن و تعادلی از بین می‌رود، در میانه فیلمنامه تلاش برای بازگرداندن تعادل صورت می‌گیرد، بنابراین در پرده نهایی این تعادل باید بازگردد. پرده سوم از نقطه عطف دوم شروع می‌شود و تا گره‌گشایی ادامه دارد؛ یعنی تقریباً ۳۰ صفحه.

در این پرده سؤال‌ها پاسخ داده و تنش‌ها فرو کاسته می‌شود. مثلاً در فیلم‌های هالیوودی اغلب، قهرمان در پایان پیروز می‌شود، بوکسورِ فیلم راکی (۱۹۷۶: rocky) پیروز می‌شود. در تمامی فیلم‌هایی که دارای اصول و مبانی کلاسیک هستند به همین شیوه است. در فیلم فارغ‌التحصیل (The Graduate: ۱۹۶۷) داستین هافمن به معشوقه‌اش می‌رسد. سؤال و نقطه مجهولی باقی نمی‌ماند. قهرمان سفری را که آغاز کرده است، به سرانجام می‌رساند. فیلم سکوت بره‌ها (The Silence of the Lambs: ۱۹۹۱) نمونه بسیار خوبی است که روایت و ساختار سفر ادیسه وار (اساطیری) نیز در آن موجود است. آیا کلاریس می‌تواند بعد از آن همه جستجو کودک را نجات دهد؟ آیا دکتر لکتر نیز دستگیر می‌شود؟ کلاریس می‌تواند از مرگ کودک جلوگیری کند و بوفالو را از بین ببرد، از طرف سازمانش تشویق می‌شود و ترفیع می‌گیرد اما دکتر لکتر فرار می‌کند و در میان جمعیت گم می‌شود. در فیلم آژانس شیشه‌ای، آیا حاج کاظم می‌تواند به خواسته‌اش برسد و عباس را نجات دهد؟ او به خواسته‌اش می‌رسد و هواپیما در اختیار او قرار می‌گیرد، اما عباس می‌میرد. این الگوی فاجعه و گره‌گشایی که معمولاً مخاطب را در دقایق پایانی دچار اضطراب می‌کند از ساختاری به نام «نجات در آخرین لحظه» گرفته شده است که مبَدع آن را دیوید وارک گریفیث[1] می‌دانند. فیلم‌های ایندیاناجونز و جیمز باند به وفور و زیبایی از این شیوه استفاده کرده‌اند. در واقع پس از نقطه عطف دوم، قهرمان به پایان سفرش نزدیک می‌شود، اما قبل از پایان، یک نقطه اوج که به نقطه بحران هم مشهور است، وجود دارد و پس از آن گره‌گشایی صورت می‌گیرد. همچون لحظه‌ای که کلاریس در تاریکی می‌خواهد به بوفالو شلیک کند؛ همچون دوندگی‌های هافمن در فارغ‌التحصیل برای رسیدن به کلیسا، همچون ضربه‌های مهلکی که راکی از حریفش می‌خورد. «پایان فیلم، پایان سفر بیرونی و درونی قهرمان است.» (شهبازی، ۱۳۹۰: ۳۶۳)

1) D. W. Griffith

۳. الگوی فیلمنامه کلاسیک و قصص قرآن

در قرآن کریم بسیاری از مفاهیم به کمک قصه و روایت داستانی نقل شده است که بسیاری از آن‌ها مربوط به زندگی پیامبران است. در این پژوهش تلاش شده است که داستان حضرت یوسف (علیه السلام) بر اساس اصول فیلمنامه‌نویسی کلاسیک مورد بررسی قرار بگیرد. داستان زندگی حضرت یوسف، در سوره یوسف بیان شده و دارای صد و یازده آیه است. «سه آیه نخست و ده آیه آخر غیرداستانی هستند.» (آیت‌اللهی و دیگران، ۱۳۸٦: ۱) داستان از آیه چهارم آغاز می‌شود. ﴿إِذْ قالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَ الشَّمْسَ وَ الْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي ساجِدِينَ﴾ (یوسف/٤)؛ «هنگامی که یوسف به پدرش گفت: پدرم! من در خواب یازده ستاره دیدم (که از آسمان فرود آمدند) و خورشید و ماه نیز (آن‌ها را همراهی می‌کردند) همگی را دیدم که در برابر من سجده می‌کنند.»

از همان آغاز مخاطب با سؤال‌های فراوانی روبه‌رو می‌شود و این از نشانه‌های روایت محکم و فیلمنامه خوب است. در این آیه مشخص می‌شود که یوسف فردی عادی نیست؛ چرا که خواب او خوابی معمولی نیست، اما خواب به شکلی است که مخاطب در پی درک و تحلیل آن قرار می‌گیرد و داستان را دنبال می‌کند. در آیه پنجم کنجکاوی مخاطب بیشتر می‌شود؛ زیرا حضرت یعقوب (علیه السلام) از یوسف می‌خواهد که خوابش را برای برادرانش تعریف نکند؛ چرا یوسف نباید خواب را تعریف کند؟ بی‌گمان رابطه درست و سالمی میان یوسف و برادرانش نیست. داستان از همان ابتدا زمینه و مقدمه‌هایی می‌چیند و پرسش‌هایی در طی دو آیه در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. به جز یک خواب، ماجرایی به وقوع نپوسته است، اما تنش و کشمکشی ایجاد شده است. در آیه ششم و هفتم قرآن کریم به اهمیت خواب اشاره می‌کند تا مخاطب بداند که خواب یوسف مهم است و خوابی ساده نیست و همچنین اساساً خواب در زندگی بشری نقش دارد. این آیه اهمیت خواب را بالا می‌برد؛ به عنوان یک ویژگی شخصیت در فیلمنامه؛ ویژگی شخصیت حضرت یوسف (علیه السلام)، بنابراین مخاطب انتظار دارد که این ویژگی در پیشبرد داستان کمک کند و حضور داشته باشد که همین‌گونه هم می‌شود. در آیه بعدی خداوند تأکید می‌فرماید که این داستان‌ها صرفاً برای داستان‌پردازی نیست و هدفی بالاتر و والاتر در خود دارند. ﴿لَقَدْ كانَ فِي يُوسُفَ وَ إِخْوَتِهِ آياتٌ لِلسَّائِلِينَ﴾ (یوسف/۷)؛ «به راستی در [سرگذشت] یوسف و برادرانش برای پرسندگان عبرت‌هاست.» تا این آیه قسمت نخست پرده اول است. در آیات بعدی، برادران و یوسف، بهتر و بیشتر معرفی می‌شوند. نقشه و توطئه آن‌ها و دلیل ناخرسندی‌شان مشخص می‌گردد. هر بار از طریق کنش شخصیت‌ها اطلاعاتی به مخاطب داده می‌شود که هم موجب تنش در ذهن مخاطب می‌شود، هم باعث شخصیت‌پردازی مناسب می‌گردد و هم مخاطب را به نقطه عطف اول رهنمون می‌سازد. دلیل عمل برادران، حسادت است. کشمکش و تنشی میان برادران و یعقوب در آیات ۱۲ و ۱۳ روی می‌دهد. برادران از یعقوب می‌خواهند

که نسبت به آن‌ها بدگمانی نکند و اجازه بدهد که یوسف همراه با آن‌ها به بیابان بیاید، امّا یعقوب از دور شدن یوسف غمگین و نگران است. این کشمکش‌های ریز موجب بالا رفتن قدرت تعلیق می‌شود. آیا نگرانی یعقوب بیهوده است؟ آیا برادران نقشه شومشان را عملی می‌کنند؟ همه این پرسش‌ها موجب می‌شود که مخاطب بی‌صبرانه داستان را دنبال کند. «طبیعت داستان فقط یک چیز خوب را باید انجام دهد؛ شنونده را به لحظه و موقعیتی رهنمون کند که او بخواهد بداند اتفاق بعدی چه خواهد بود و یک وظیفه بد دارد که شنونده را به این لحظه برساند که نخواهد بداند لحظه بعد چه اتفاقی می‌افتد.» (فورستر، ۱۳۹۱: ۱۵۶) ده صفحه اول در این داستان، زمانی است که برادران تصمیم می‌گیرند او را بکشند. مخاطب در این ده صفحه کاملاً مجذوب داستان شده است و می‌خواهد از سرانجام آن مطلع شود. در نتیجه داستان پیش می‌رود تا زمانی که برادران، یوسف را در چاه می‌اندازند و به کنعان باز می‌گردند. این اتفاقات تا آیه ۱۸ است. زمانی که پدر انتظار یوسف را می‌کشد، ولی برادران می‌خواهند پیراهن آغشته به خونِ یوسف را به او نشان دهند. بر اساس *تفسیر نمونه*، جبرئیل بر یوسف نازل می‌شود و با او سخن می‌گوید. از امام صادق (علیه السلام) نقل شده است که فرمود: هنگامی که یوسف را به چاه افکندند، جبرئیل نزد او آمد و گفت: کودک! اینجا چه می‌کنی؟ در جواب گفت: برادرانم مرا در چاه انداخته‌اند. گفت: دوست داری از چاه خارج شوی؟ گفت: با خداست اگر بخواهد مرا بیرون می‌آورد، گفت: خدای تو دستور داده این دعا را بخوان تا بیرون آیی، گفت: کدام دعا؟ گفت: بگو، پروردگارا! من از تو تقاضا می‌کنم، ای که حمد و ستایش برای تو است، معبودی جز تو نیست، تویی که بر بندگان نعمت می‌بخشی، آفریننده آسمان‌ها و زمینی، صاحب جلال و اکرامی، تقاضا می‌کنم که بر محمد و آلش درود بفرستی و گشایش و نجاتی از آنچه در آن هستم، برای من قرار دهی. (مکارم شیرازی،۱۴۲۱: ۴۰۹) حال مخاطب از خود می‌پرسد چه اتفاقی برای یوسف می‌افتد. یعقوب به گفته برادران اعتماد ندارد و خود را به خدا می‌سپارد. نکته جالبی در این میان وجود دارد. یعقوب از حال یوسف بی‌خبر است. ولی مخاطب خبر دارد، اما نمی‌داند چه اتفاقی پیش می‌آید و خودِ یوسف نیز. بنابراین کاتالیزور باید در این لحظات اتفاق بیفتد، چون پرسش‌هایی تازه (همچون پرسش‌های آغازین داستان) دوباره مطرح شده‌اند، پس احتمال پرتابِ داستان به جهت دیگر بسیار است و این اتفاق در آیه ۱۹ و ۲۰ رخ می‌دهد. در این دو آیه در مورد کاروانی سخن گفته می‌شود که به آب نیاز دارد و یوسف را پیدا می‌کنند. آن‌ها یوسف را با خود می‌برند و به تعبیر قرآن کریم، به بهای اندکی می‌فروشند. بنابراین سفر یوسف شروع می‌شود و داستان جهت تازه‌ای به خود می‌گیرد. قهرمان در این سفر با رخدادها و ماجراهای دراماتیک فراوانی روبه‌رو می‌شود. آیا پدرش را باز می‌یابد؟ آیا برادرانش به او سجده می‌کنند؟ این مسیر درونی و بیرونی که شامل یافتن پدر، زندگی و رسالتش است، چگونه سپری خواهد شد؟ پاسخ این سؤال‌ها از نقطه عطف اول تا نقطه

عطف دوم خواهد بود. مانع‌ها و ماجراهای سفر خطیر قهرمان در این پرده است؛ یعنی از آیه ۲۰. نکته مهمی مربوط به تعداد صفحات فیلمنامه کلاسیک در اینجا حائز اهمیت است. اشاره شد که فیلمنامه کلاسیک معمولاً ۱۲۰ صفحه است؛ پرده دوم ۶۰ صفحه طول می‌کشد، نقطه عطف معمولاً در صفحات ۲۸ تا ۳۰ است. اما داستان یوسف به‌گونه‌ای دیگر است. این سوره ۱۱۱ آیه دارد و هر ۱۱۱ صفحه داستانی نیست، ۹۸ آیه داستانی دارد. هر آیه تقریباً متقارن با یک صفحه است. از همین روست که نقطه عطف در آیه ۲۰ رخ می‌دهد؛ بنابراین نقطه عطف دوم باید نزدیک به صفحه ۸۰ تا ۸۵ صورت بگیرد.

همان‌طور که اشاره شد، پرده دوم شامل ۶۰ صفحه است. پرده دوم داستان سفر و مشکلات قهرمان است. کشمکش‌ها، تصمیمات و موانع در این پرده، درام را تقویت می‌کند. مخاطب هیچ چیزی به جز اطلاعات پرده اول نمی‌داند. یوسف کجا می‌رود؟ چه بر سر او می‌آید؟ پرده دوم باید در عین حال که پاسخ‌گوی این سؤالات باشد، پرسش‌ها و ماجراهای جذابی بیافریند تا به نقطه عطف دوم برسد. ﴿وَ قَالَ الَّذِی اشْتَرَاهُ مِن مِّصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَىٰ أَن يَنْفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَداً وَ كَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَ لِنُعَلِّمَهُ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَ اللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰ أَمْرِهِ وَ لَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (یوسف/۲۱)؛ «و کسی از مردم مصر که یوسف را خرید، به همسرش گفت: مقام او را گرامی دار! امید است که در آینده ما را سود برساند یا او را به فرزندی بگیریم؛ و این‌گونه ما به یوسف در آن سرزمین جایگاه و مکنت دادیم و تا او را از تعبیر خواب‌ها بیاموزیم و خداوند بر کار خویش تواناست، ولی اکثر مردم نمی‌دانند.» در آیه ۲۱ اتفاقی می‌افتد که مخاطب انتظارش را نداشت. مخاطب نگران یوسف بود. اینکه او برده خواهد شد و سختی‌های فراوانی بر این کودک تحمیل می‌شود، اما به ناگاه یوسف فرزندخوانده عزیز مصر می‌شود. توجه به این نکته الزامی است که چنین اتفاق‌های غیرمنتظره‌ای بسیار تأثیرگذار است و چنین ترفندهایی است که داستان را جذاب و قوی می‌سازد و قدرت تعلیق و انسجام درام را بالا می‌برد. در این آیه علاوه بر اینکه سفر قهرمان مشخص می‌شود، اطلاعات دیگری نیز به مخاطب داده می‌شود. دوباره به تعبیر خواب اشاره می‌شود. احتمال می‌رود عزیز مصر فرزندی ندارد. فرزندخواندگی مرسوم بوده است. عزیز مصر انسان زورگو و ظالمی به نظر نمی‌رسد. سیمای نورانی و ملکوتی یوسف، هر کسی را مجذوب خود می‌کند. خداوند محبتی در این چهره قرار داده است که نشان می‌دهد زیبایی او یک معجزه است و هیچ کسی به زیبایی او نیست. آیه بعدی نبوت یوسف را مشخص می‌کند. مخاطب دوباره به یاد خواب یوسف می‌افتد. در آیه ۲۲ اشاره شد که یوسف بزرگ شد و به قدرت جسمانی رسید و به پیامبری مبعوث شد. همان‌طور که در فیلم یوسف پیامبر، ساخته فرج‌الله سلحشور مشخص است، یوسف در این فاصله به کمک خداوند از نزدیکان خانواده عزیز مصر می‌شود و رابطه بسیار صمیمانه با دیگر افراد پیدا می‌کند. در آیه ۲۳ دوباره اتفاق غیرمنتظره دیگری می‌افتد. اشاره شد که در پرده اول ویژگی‌های خاصی

برای قهرمان انتخاب شده است. هر یک از اجزای یک فیلمنامه درست و قدرتمند باید معنی و مفهوم داشـــته باشند؛ به عبارت دیگر، در فیلمنامه کلاسیک یا پیرنگ‌محور، روابط علّی و معلولی بسیار منسجمی باید داشته باشد. در واقع تمام اجزای فیلمنامه باید به هم مرتبط و در هم تنیده شده باشد. ارسطو برای تراژدی یا داستان در معنای وسیع‌تر، آغاز، میانه و پایان تعیین می‌کند و کلیت و انسجامی برای آن قائل است که اگر جزئی از آن حذف شود، تمامی داستان آسیب می‌بیند. (ارسطو، ۱۳۸٦: ٤۹)

در پرده اول، زیبایی غیرعادی و قدرت تعبیر خواب به عنوان ویژگی‌های قهرمان مشخص می‌شـــود. قرآن کریم مدام به تعبیر خواب اشـــاره می‌کند، ولی هنوز مخاطب، کارکرد آن را ندیده است، اما در آیه ۲۳ ویژگی زیبایی وصف‌ناپذیر یوسف، کارکرد بیرونی و کنشی پیدا می‌کند. زلیخا همســـر عزیز مصر (کسی که یوســـف را محترم شمرده و به او کمک کرده) عاشـــق و شیدای یوسف است و از او طلب کام‌گیری دارد. ﴿وَ رَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَ غَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَ قَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ (یوسف/۲۳)؛ «و زنی که یوسف در خانه او بود، از یوسف از طریق مراوده و ملایمت تمنای کام‌گیـــری کرد و درها را (برای انجام مقصودش) محکم بســـت و گفت: برای تو آماده‌ام. یوسف گفت: پناه به خدا که او پروردگار من است و مقام مرا گرامی داشته، قطعاً ستمگران رستگار نمی‌شوند.» یوســـف به کمک خداوند از دام زلیخا رها می‌شود، امّا در دام دیگری می‌افتد. عزیز مصر متوجه می‌شود. نوزادی به سخن در می‌آید و یوسف را نجات می‌دهد. این داســـتان‌های فرعی نه تنها جذابیت اثر را بالا می‌بـــرد، بلکه مدام به اطلاعات خواننده می‌افزاید و لایه‌های مختلفی را باز می‌کند. شخصیت‌ها هر کدام در خود جهانی نهفته دارند؛ زیرا انســـان واقعی هم بدین گونه است. بنابراین شـــخصیت‌پردازی مناسب و چندلایه‌ای موجب خلق فیلمنامه‌ای با لایه‌های عمیق و پر از ظرافت می‌شـــود. در ادامه یوســـف برای رهایی از بند و حیله‌های زلیخا، از خداوند طلب کمک و یاری می‌کند. یوســـف به زندان می‌رود و در آنجا به زندانیان پیام خداوند را ابلاغ می‌کند.

شخصیت یوســـف تا اینجا برای مخاطب تثبیت شده اســـت، اما مخاطب دوباره منتظر ترفندی دیگر در داســـتان اســـت. چگونه یوسف آزاد می‌شـــود؟ آیا یوسف به خدا گلایه می‌کند؟ آیا صبر او تا کجا ادامه پیدا خواهد؟ و صبر یعقوب نیز؟ ولی بی‌گمان صبر یوسف نباید خدشه‌دار شود؛ زیرا او خود از خدا خواسته است تا در برابر حیله‌گران از او مواظبت کند. «گفت: پروردگارا! زندان برای من از آنچه مرا به ســـوی آن می‌خوانند محبوب‌تر است و اگر حیله آن‌ها را از من باز نگردانی، به سوی آن‌ها تمایل می‌کنم و از جاهلان می‌گردم.» (یوسف/ ۳۳). در آیه ۳٦ دوباره داستان فرعی دیگر وجود دارد که در نمایش ویژگی خاص (معجزه دیگر یوســـف) نقش مهمی را ایفا می‌کند. دو نفر با یوســـف وارد زندان می‌شوند. یوسف خواب آن‌ها را تعبیر می‌کند و این تعبیر خواب هم یوسف را در رسالتش و دعوت

دیگران به یکتاپرستی کمک می‌کند و هم در آینده موجب آزادی او می‌شود. ﴿وَ دَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً وَ قَالَ الْأَخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (یوسف/۳۶)؛ «و با یوسف، دو جوان دیگر وارد زندان شدند. یکی از آن دو (نزد یوسف آمد و) گفت: من در خواب خود را دیدم که (انگور را) برای شراب می‌فشارم و دیگری گفت: من خود را در خواب دیدم که بر سرم نانی می‌برم و پرندگان از آن می‌خورند، ما را از تعبیر خوابمان آگاه ساز! همانا ما تو را از نیکوکاران می‌بینیم.» در آیه ۴۳ و ۴۴ پادشاه مصر خوابی می‌بیند که کسی نمی‌تواند آن را تعبیر کند. در آیه ۴۵ زندانی آزادشده که شیطان، یادآوری یوسف را نزد پادشاه از یاد او برده بود، یوسف را برای تعبیر خواب معرفی می‌کند. در آیات ۴۷ تا ۴۹ یوسف خواب پادشاه را تعبیر می‌کند و مدبّرانه راه حلی برای قحطی و رویارویی با مشکلات می‌اندیشد. سپس در آیات بعد، یوسف از شخصیت خود بر سر مسأله زلیخا دفاع می‌کند؛ چون می‌خواهد وفادار بودنش به عزیز مصر را اثبات و همچنین بی‌گناهی و پاکی خودش را به مردم نشان دهد. زنان مصر و همسر عزیز مصر هم بر بی‌گناهی او شهادت می‌دهند. ﴿وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَآءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَن نَّشَآءُ وَ لَا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (یوسف/۵۶)؛ «و ما این‌گونه به یوسف در آن سرزمین مکنت و قدرت دادیم که در آن هر جا که خواهد قرار گیرد (و تصرّف کند.) ما رحمت خود را بر هرکس که بخواهیم می‌رسانیم و پاداش نیکوکاران را ضایع نمی‌گردانیم.» در این آیات خداوند اعلام می‌دارد که به یوسف قدرت داده شد. عزیز شدن یوسف (عزیز مصر) نقطه مرکزی است. این داستان علاوه بر اینکه دو نقطه عطف دارد، دارای نقاط فرعی فراوانی است که در هر کدام از این نقاط، داستان و ماجراهای دراماتیک پرانرژی رخ می‌دهد. یوسف عزیز مصر می‌شود و این نقطه میانی پرده دوم است. پس از آن، داستان با توجه به پرده اول، به گذشته یوسف می‌پردازد. یوسف سفر بیرونی‌اش را ادامه داده و در سفر درونی برای یافتن خدا و رسالت خویش هم گام برداشته است. اکنون زمان این است که گذشته خود را به دست بیاورد. در آیه ۵۸ برادران برای دریافت آذوقه دوباره وارد داستان می‌شوند. یوسف و مخاطب، آن‌ها را می‌شناسند. یوسف از آن‌ها می‌خواهد در سفر بعدی بنیامین را نزد او بیاورند، اما آیا یعقوب این اجازه را می‌دهد. یعقوب در عین حال که هنوز مرگ یوسف را باور نکرده و همچنان در انتظارش به سر می‌برد، به خداوند توکل می‌کند و بنیامین را با برادران به مصر می‌فرستد. در آیه ۶۶ آن‌ها متوجه می‌شوند که سرمایه‌شان بازگردانده شده است. در آیات ۷۰ تا ۷۱، یوسف خود را به بنیامین (برادر تنی‌اش) معرفی می‌کند. یوسف ترفندی به کار می‌برد و جام پادشاه را در بارهای آن‌ها می‌گذارد. برادران قسم می‌خورند که سارق نیستند و برای دزدی به این سرزمین نیامده‌اند. ﴿قَالُواْ جَزَآؤُهُ مَن وُجِدَ فِي رَحْلِهِ فَهُوَ جَزَآؤُهُ كَذَلِكَ نَجْزِي الظَّالِمِينَ﴾ (یوسف/۷۵)؛ «گفتند: کیفرش چنین است که هر کس پیمانه در بارش پیدا شود، خود او

جزای سرقت اســـت (که به عنوان گروگان یا برده در اختیار صاحب پیمانه قرار گیرد) ما (در کنعان) ظالم (سارق) را این‌گونه کیفر می‌دهیم.» ترفند یوسف این بوده که جام را در بار بنیامین قرار دهد و او را نزد خود نگه دارد. بنیامین نزد یوسف باقی می‌ماند. برادران نمی‌دانند چگونه این اتفاق را برای یعقوب بازگو کنند. برادر بزرگ‌تر حاضر نیست به کنعان باز گردد؛ چون از پدر خجالت می‌کشد و به همین خاطر تصمیم می‌گیرد در مصر باقی بماند. کم‌کم داستان به نقطه عطف دوم نزدیک می‌شود؛ چون مخاطب در میان همه اتفاقات و حادثه‌های مختلـــف حدس می‌زند که اتفاق مهم دیگری همچون نقطه عطف اول باید پیش بیاید. چه بر ســـر بنیامین، یعقوب و یوسف می‌آید؟ به جز برادر بزرگ‌تر برادران دیگر باز می‌گردند، ولی یعقوب، همچون ماجرای یوســـف، سخن آن‌ها را باور نمی‌کند. در آیه ۸۸ و ۸۹ نقطه عطف دوم شکل می‌گیرد. برادران دوباره از طرف یعقوب نزد یوسف می‌آیند تا آن‌ها را عفو کند و بنیامین را به آن‌ها بدهد، اما یوســـف در آیه ۸۹ به آن‌ها می‌گوید: ﴿قَالَ هَلْ عَلِمْتُم مَّا فَعَلْتُم بِيُوسُفَ وَ أَخِيهِ إِذْ أَنتُمْ جَاهِلُونَ﴾ (یوسف/۸۹) «(یوسف) گفت: آیا دانستید با یوسف و برادرش چه کردید آنگاه که شما نادان بودید.»

یوســـف خود را به آن‌ها معرفی می‌کند و آن‌ها طلب بخشـــش می‌کنند و به این صورت داســـتان وارد پرده سوم می‌شود. پرده ســـوم مرحله گره‌گشایی و نتیجه‌گیری است. داستان یوسف، یعقوب و آن همه ماجرا به کجا خواهد رسید. از آیه ۹۲ پرده سوم شروع می‌شود. یوسف به برادران اطمینان می‌دهد که خداوند آن‌ها را می‌بخشد و پیراهنش را به آن‌ها می‌دهد تا به یعقوب بدهند. در واقع این مرحله یادآور پرده اول اســـت، ولی هنوز خواب یوســـف تعبیر نشده است. دقیقاً فیلمنامه کلاسیک باید این‌گونه باشد. هر آنچه در مرحله اول کاشت می‌شود، در پرده سوم باید برداشت شود و هیچ چیزی نباید بیهوده و بدون علت رخ بدهد. دوباره معجزه دیگری رخ می‌دهد. پیراهن باید چشـــمان یعقوب را بینا کند. همان چشمانی که از دوری یوســـف کور شده بود. پیراهنی که برادران به دروغ به یعقوب دادند او را نابینا کرد، اما اکنون پیرهن راستین و حقیقی او را بینا می‌سازد. در آیه ۹۴ یعقوب بوی یوسف را می‌شنود؛ زیرا که کاروان برادران، در راه بازگشت به کنعان است. در آیه ۹۶ یعقوب به وسیله پیراهن یوسف بینا می‌شود و در آیه ۹۹ پدر و مادر در کنار یوسف قرار می‌گیرند و در آیه ۱۰۰: «و پدر و مادرش را بر تخت بالا برد، ولی همه آنان پیش او افتادند و سجده کردند و (یوسف) گفت: ای پدر! این است تعبیر خواب پیشین من. به یقین پروردگارم آن را تحقق بخشید و به راستی که به من احسان کرد؛ آنگاه که مرا از زندان آزاد ساخت و شما را پس از آنکه شیطان میان من و برادرانم را بر هم زد، از بیابان (کنعان به مصر) آورد. همانا پروردگار من در آنچه بخواهد، صاحب لطف است. به راستی او دانای حکیم است». دیدار یعقوب و یوسف اوج داستان است. پس از آن گره‌گشایی رخ می‌دهد. خواب یوسف تعبیر می‌شود و این نتیجه‌گیری و پایان‌بندی داستان است. دوباره وضعیت به حالت توازن و تعادل درمی‌آید.

سفر درونی و بیرونی قهرمان به پایان می‌رسد و گمشده‌هایش را باز می‌یابد. آیه ۱۰۱ دعای یوســـف به درگاه پروردگار است که همچنان معجزه تعبیر خواب مطرح می‌شود. داستان از یک خواب غیرمعمولی شروع شد، اشاره گردید که خواب‌های یوسف تعبیر می‌شوند و او خود دارای قدرتی فرابشری در تعبیر خواب است. خواب‌های یوسف تعبیر شد و در نهایت یوسف از خداوند به خاطر این قدرت و دیگر نعمت‌ها سپاسگزاری کرد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با این پرســـش شروع شـــد که آیا داستان حضرت یوسف (علیه السلام) از ساختار سه‌پرده‌ای یا پیرنگ‌محور فیلمنامه‌های کلاسیک سود برده است؟ آیا این داستان را می‌توان بر این مبنا تحلیل کرد؟ نتیجه‌گیری حاضر نشـــان می‌دهد که پاســـخ مثبت است و داســـتان یوســـف نبی دارای ساختار و الگوی کلاسیک اســـت و نسبت به دیگر قصص قرآنی از جنبه‌های دراماتیک قدرتمندی برخوردار است. این داستان کاملاً بر اساس اصول فیلمنامه‌نویسی و ساختار پیرنگ‌محور است؛ شخصیت‌پردازی، روابط علّی و معلولی، طرح و توطئه، نقاط عطف اول و دوم و ... نشـــان می‌دهد که مخاطب با یک فیلمنامه کلاســـیک روبه‌رو است. در پایان پژوهش، نتایج به دست‌آمده در جداول زیر ارائه شده است.

جدول ۱: ساختار سه‌پرده‌ای

پرده اول (شروع)	پرده دوم (میانه)	پرده سوم (پایان)
خواب یوسف، حیله برادران، سفر یوسف به مصر	رابطه یوسف با عزیز مصر، حیله زلیخا، زندان، عزیز شدن یوسف، آمدن برادران به مصر	رابطه یوسف با برادران، رابطه یوسف و بنیامین، بینا شدن یعقوب، سجده ماه و خورشید و یازده ستاره، دعای یوسف

جدول ۲: پرده اول

شروع	میانه	پایان
آیه ٤ الی آیه ۷	آیه ۷ الی آیه ۱۵	آیه ۱۵ الی آیه ۲۰ (آیه ۲۰ نقطه عطف است)

جدول ۳: پرده دوم

شروع	میانه	پایان
آیه ۲۰ الی آیه ٤۲ (تعبیر رویای دو زندانی)	آیه ٤۲ الی آیه۷۷ (نقشه یوسف برای نگه‌داشتن بنیامین به کمک خداوند) آیه٥٦ (عزیز شدن یوسف؛ مرکز فیلمنامه)	آیه ۷۷ تا آیه۹۰ (نقطه عطف دوم؛ معرفی یوسف به برادران)

جدول ٤: پرده سوم

شروع	میانه	پایان
آیه ۹۰ الی آیه آیه ۹۳ (برادران پیراهن یوسف را به کنعان می‌برند)	آیه ۹٤ الی آیه ۹۹ (اوج درام؛ دیدار یوسف و یعقوب)	آیه ۱۰۰ (همه سجده می‌کنند؛ گره‌گشایی) الی آیه ۱۰۱ (دعای یوسف)

کتابنامه

– *قرآن کریم*.
– آیت‌اللهی، سیدحبیب‌الله؛ محمدعلی خبری، محمود طاووسی و حبیب‌الله لزگی، (۱۳۸٦): «تحلیل عناصر داستانی قصه حضرت یوسف (ع) در قرآن کریم»، مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره هشتم.
– ارسطو، (۱۳۸٦): *بوطیقا*، ترجمه هلن اولیایی‌نیا، نشر فردا.
– پلاتر، آلن، (۱۳۸۲): «ساختار فیلمنامه (قسمت اول)»، ترجمه نادیا غیوری، ماهنامه فیلمنامه‌نویسی فیلم‌نگار.
– س.و، داوسن، (۱۳۷۷): *درام*، ترجمه فیروزه مهاجر، نشر مرکز.
– سیدحسینی، رضا، (۱۳۷٦): *مکتب‌های ادبی*، انتشارات نگاه.
– شهبازی، شاهپور، (۱۳۹۰): *تئوری‌های فیلمنامه در سینمای داستانی*، نشر چشمه.
– فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۹۱): *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، انتشارات نگاه.
– فیلد، سید، (۱۳۷۹): *تلما لوئیز*، ترجمه عباس اکبری، انتشارات فرهنگ کاوش.
– ـــــــــ (۱۳۷۸): *راهنمای فیلمنامه‌نویس*، ترجمه عباس اکبری، نشر ساقی.
– مارتین، والاس، (۱۳۸۲): *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهبا، انتشارات هرمس.
– مکارم شیرازی، ناصر و همکاران، (۱٤۲۱): *تفسیر نمونه*، قم: مدرسه امام علی بن ابی‌طالب (ع).
– مک‌کی، رابرت، (۱۳۸۵): *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس.
– هاوارد، شومان، (۱۳۸۲): «ساختار فیلمنامه (قسمت اول)»، ترجمه نادیا غیوری، ماهنامه فیلمنامه‌نویسی فیلم‌نگار.

Bibliography

- The Holy Quran.
- Ayatollah, Sayyid Habibullah; Mohammad Ali Khabari, Mahmoud Tavousi and Habibaullah Lezgi, (2007): "Analysis of the Fictional Elements of the Story of Prophet Yusuf (AS) in the Holy Quran", Journal of Persian Language and Literature Research, No. 8.
- Aristotle, (2007): Botiqa, translated by Helen Oliaeinia, published tomorrow.
- Plotter, Allen, (2003): "The Structure of the Screenplay (Part 1)", translated by Nadia Ghayouri, Screenwriter Screenwriting Monthly.
- S.W., Dawson, (1998): Drama, translated by Firoozeh Mohajer, Markaz Publishing.
- Seyed Hosseini, Reza, (1997): Literary Schools, Negah Publications.
- Shahbazi, Shahpour, (2011): Script Theories in Fiction Cinema, Cheshmeh Publishing.
- Forrester, Edward Morgan, (2012): Aspects of the novel, translated by Ebrahim

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Younesi, Negah Publications.
- Field, Seyed, (2000): Thelma Louise, translated by Abbas Akbari, Farhang Kavosh Publications.
- :(1999)، _____Screenwriter's guide, translated by Abbas Akbari, published by Saghi.
- Martin, Wallace, (2003): Narrative Theories, translated by Mohammad Shahba, Hermes Publications.
- Makarem Shirazi, Nasser et al., (1421): Sample Interpretation, Qom: School of Imam Ali Ibn Abi Talib (AS).
- McKee, Robert, (2006): Story, structure, style and principles of screenwriting, translated by Mohammad Gozarabadi, Tehran: Hermes Publications.
- Howard, Schumann, (2003): "The Structure of the Screenplay (Part 1)", translated by Nadia Ghayuri, Screenwriter Screenwriting Monthly.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی