بررسی ظرفیّت‌های فیلم‌نامه نویسی نفثةالمصدور

محمد علی خزانه دار لو[1]
فخری رسولی گروی[2]

چکیده

نفثةالمصدور *از جمله متونی است که به خاطر استفاده از شگردهای ادبی، علاوه بر تاریخی مستند، به متنی خلّاق بدل شده است؛ لذا می‌تواند یکی از منابع مهم در مبحث اقتباس به شمار آید. این پژوهش در پی آن است که با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای، اثبات کند متونی مانند* نفثةالمصدور *هم، با وجود داشتن مختصّاتی مانند پریشان بودن نوع جمله‌بندی آن و تک‌گو بودن متن، می‌توانند خاصیّت سینمایی شدنداشته باشند؛ از ویژگی‌های این کتاب، که می‌توان آن را امتیازی برای یک فیلمنامهٔ خوب به حساب آورد، همین تک‌گویی‌های درونی است که غالباً زیدری آن‌ها را به صورت تصویری، به مخاطب عرضه داشته و همین امر، امتیازی برای فیلمنامه‌نویس است که بتواند امور ذهنی را به بهترین وجهی، عینی نماید.گفت‌وگو هم عنصر مهمی در بحث فیلمنامه است که کتاب حاضر از آن محروم است؛ لذا این عنصر، از مواردی است که نویسندهٔ فیلمنامه باید با تخیّل آفرینشگر خویش و با سرنخ‌هایی که زیدری از نحوهٔ رفتار شخصیّت‌ها به دست داده، آن را به شکلی مطلوب تنظیم نماید.*

کلید واژه‌ها: نفثةالمصدور، فیلمنامه، پیرنگ، گفت‌وگو.

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان Khazaneh37@gmail.com
۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان Rasooli_1361@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۲/۲۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۴/۲۰

۱ـ بیان مسأله

اقتباس، نوعی تأثیرپذیری یا تفسیر هنری است که در آن، هنرمند «با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن، اثر جدیدی بازآفرینی می‌کند که ردّپای آثار متقدّم در آن، قابل رؤیت است. در واقع اقتباس‌کننده پس از جرح و تعدیل اثر، آن را برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار می‌گیرد»(انوشیروانی، ۱۳۸۹، ۱۷). بیشتر سینماگران ایران معتقدند که سینمای ایران، مشکل فیلم‌نامه دارد و ریشهٔ این مشکل را هم معمولاً در رابطهٔ ناقص سینما با ادبیات داستانی معاصر می‌دانند. به طور کلّی، فیلم چه داستانی باشد و چه مستند، بر اساس نوشته و طرحی ساخته می‌شود که نماها و صحنه‌های آن به منزلهٔ نقشه و راهنمای ساخت فیلم است. حال هرچه این نقشه، از انسجام و پویایی بیشتری برخوردار باشد، مسلّماً اقبال مخاطبین از فیلم ساخته شده نیز بیشتر می‌شود. امّا آنچه که در این میان جلب توجّه می‌کند، ذکر این نکته است که اغلب متونی که برای بررسی برگزیده شده‌اند، آثاری هستند که از پیش مشخّص بوده که بدون کوچکترین تغییر یا با کمترین تغییر، درای چنین قابلیّتی هستند؛ به عنوان نمونه می‌توان به تاریخ بیهقی، شاهنامهٔ فردوسی، پنج گنج نظامی، مثنوی مولوی و همچنین آثار عطّار اشاره کرد؛ امّا سوال این است که آیا فقط این دسته از ادبیّات گران سنگ گذشتهٔ ما ارزش تبدیل شدن به یک فیلمنامهٔ خوب و در نتیجه، فیلم سینمایی را دارند؟ آیا متنی مانند نفثه‌المصدور که در نگاه اوّل، تمام ویژگی‌های یک فیلمنامهٔ برجسته مثل عناصر گفت‌وگو و ... را ندارد، نمی‌تواند تبدیل به نسخهٔ سینمایی شود؟

چه ویژگی‌هایی باید به متن، اضافه و چه ویژگی‌هایی را از آن، کم کرد؟

فرضیّهٔ این تحقیق بر آن است که لازم نیست در متون مورد بررسی، تمام ویژگی‌هایی که در فیلم سینمایی نشان داده می‌شوند را بیابیم؛ بلکه ادبیات و متن، باید تنها ایده‌ای باشد برای ذهنیّت نویسنده. یعنی متن ادبی باید کلیّت کار را به ما نشان دهد نه جزئیّات را؛ بنابراین فیلمنامه نویس، می‌تواند قسمتی را از متن، حذف و بخش یا بخش‌هایی را بدان اضافه کند. با این نگاه، تمام متون ادبی، حتّی غزل، می‌توانند طرح و ایدهٔ اولیّه را در اختیار فیلمنامه نویس قرار دهند؛

لذا حتّی متونی مثل نفثةالمصدور هم می‌توانند ایدهٔ مناسبی برای اقتباس در اختیار فیلمساز قرار دهند. امّا در مورد ظرفیّت‌های نمایشی آن باید گفت که «داستان در این اثر، پیچیدگی‌های مناسب، بحران و تعلیق‌های جذّاب و نقطهٔ اوج منطقی و حساب‌شده دارد که به توان نمایشی آن می‌افزاید... عناصری چون گونه‌گونی درونمایه و فراوانی تصاویر، باعث حرکت داستان به زبان تصویری و وجود شخصیّت‌های پذیرفتنی در آن، باعث همذات‌پنداری مخاطب می‌شود»(پورشبانان و بزرگ بیگدلی، ۱۳۹۰، ۵۴)؛ در مورد پرسش دوم، باید گفت که فرضیّهٔ نگارندگان بر آن است که از میان قابلیّت‌های یک فیلمنامهٔ‌مناسب، مهم‌ترین عنصری که کتاب مذکور، کمبود آن را حس می‌کند، عنصر گفت‌وگو است؛ امّا از امتیازات این کتاب برای تبدیل شدن به فیلمنامه، می‌توان به عناصر تک گویی درونی اشاره کرد و همچنین گذشته‌نگرها و آینده‌نگرهایی که در متن کتاب با آن‌ها مواجه می‌شویم و فضای متن را نزدیک به فضای فیلم و مناسب برای تبدیل شدن به فیلمنامه‌ای مناسبی‌سازد.

۱ـ۲ـ روش تحقیق و هدف از اجرا

در این پژوهش سعی شده است با روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد میان‌رشته‌ای، ظرفیّت‌های بالقوّهٔ نفثةالمصدور، برای فیلمنامه نویسی مورد کنکاش قرار گیرد. منبع اصلی نویسندگان در این پژوهش، کتاب «داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی» نوشتهٔ رابرت مک‌کی است. در کنار آن، از مقالهٔ«ظرفیّت‌های نمایشی نفثةالمصدور»، بیش از بقیّه استفاده شده است؛ شیوهٔ گردآوری اطّلاعات نیز، کتابخانه‌ای است. نکتهٔ مهمّی که این پژوهش قصد دارد تا بدان بپردازد، این است که نویسندهٔ فیلمنامهٔ اقتباسی در ابتدای امر، با داشتن آگاهی و تسلّط کامل بر ساختار روایت در دو رسانهٔ داستان و سینما، می‌تواند تشخیص دهد که چه عناصری از روایت، نیازمند دگرگونی و تحوّل هستند و تشخیص درست این امر، توانایی بازآفرینی اثر داستانی را در قالب و ساختاری سینمایی، به شیوه‌ای صحیح و مناسب ممکن خواهد ساخت.

۱ـ۳ـ پیشینهٔ بحث

نفثةالمصدور، یکی از متون برجستهٔ نثر فنّی است که در عین تاریخی بودن، سرشار از صنایع و آرایه‌های گوناگون لفظی و معنوی چون جناس، سجع، ایهام، تشبیه، استعاره و ... است؛ بنابراین غالب پژوهش هایی هم که در مورد نفثةالمصدور صورت گرفته است، سعی در بررسی جنبه-های زیبایی‌شناسانه و زبان‌شناسانهٔ متن دارند. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به مواردی چون: «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نفثةالمصدور زیدری نسوی»(۱۳۸۸) نگاشتهٔ احمد فاضل؛ «صنعت ایهام در آفرینش سبک هنری در نفثةالمصدور»(۱۳۸۹)، از شبنم قدیری؛ «تحلیل زبان‌شناسانهٔ نفثةالمصدور»(۱۳۹۲)، از علی‌اکبر سام‌خانیانی و مصطفی ملک پایین؛ اشاره کرد که از تأکید زیبایی‌شناسانه و سبک‌شناسانهٔ پژوهش‌ها حول این اثر حکایت دارد؛ همچنین می‌توان به پژوهش‌های «نمودهای رمانتیسم در نفثةالمصدور»(۱۳۹۰)، نوشتهٔ محسن بتلاب اکبرآبادی و محمدعلی خزانه‌دارلو؛ و «روایت و بن‌مایه‌های داستانی در نفثة-المصدور»(۱۳۹۱)، از محمّدعلی رنجبر و محمّدعلی خزانه‌دارلو اشاره کرد که نشان از آغاز رویکردهای نو به متن کتاب است. از سوی دیگر، در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی مبتنی بر نگاه نمایشی و واکاوی ظرفیّت‌های اقتباسی در متون ادبی آغاز شده است که از این میان می‌توان به رسالهٔ کارشناسی ارشد «وجوه اقتباس سینمایی از تاریخ بیهقی»(۱۳۸۸) از علیرضا پورشبانان؛ همچنین رساله‌های دکتری «بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی»(۱۳۸۳)، از مریم کهنسال و «بازآفرینی تصویرهای ادبی مثنوی و غزلیّات شمس در سینما»(۱۳۸۸) از زهرا حیاتی اشاره کرد و چند مقاله با عناوین «بررسی قابلیّت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی»(۱۳۸۸) از پروین گلی‌زاده و علی یاری و «تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی»(۱۳۹۱) از محمّد اصغرزاده و کتاب‌های «شاهنامه و ادبیات دراماتیک»(۱۳۵۴) از مهدی فروغ، «سینما و ساختار تصاویر شعری شاهنامه»(۱۳۷۸) از احمد ضابطی جهرمی و «قابلیّت‌های نمایشی شاهنامه»(۱۳۸۴) از محمّد حنیفهم از این دسته‌اند؛ امّا مهم‌ترین اثر در پیشینهٔ این پژوهش‌ها که می‌توان مقالهٔ حاضر را دنباله و پیرو آن دانست، مقالهٔ «ظرفیّت‌های نمایشی نفثة-

المصدور»(۱۳۹۰)، از علیرضا پورشبانان و سعید بزرگ بیگدلی است. نویسندگان این مقاله، نخست توضیحاتی را درمورد ویژگی‌های نمایشی نفثةالمصدور، مثل گره‌افکنی و گره‌گشایی؛ بحران و نقطهٔ اوج داده و مثال‌هایی را ذکر کرده‌اند و سپس متن کتاب را بر ساختار سه پرده‌ای فیلمنامه تطبیق داده‌اند. از دیگر بخش‌های این مقاله، بررسی تعلیق‌های هیجان‌ساز کتاب، شخصیّت‌های نمایشی و همچنین کشمکش‌های تصویرساز آن می‌باشد که نویسندگان به خوبی آن‌ها را تبیین کرده‌اند؛ امّا از آن‌جایی که عالم سینما، عالمی بی‌انتهاست و می‌توان صحنه‌های گوناگون را با نظرها و سلیقه‌های گوناگون تطبیق کرد و از طرف دیگر، گستردگی ظرفیّت-های سینمایی مورد بررسی در متون ادبی به حدّی است که در یک مقاله محدود نمی‌توان به همهٔ آن‌ها پرداخت، لذا پژوهش پیش رو قصد دارد به‌عنوان تالی مقالهٔ ذکر شده، به بررسی مواردی بپردازد که در آن پژوهش، مورد بررسی قرار نگرفته‌اند و از طرفی مواردی را بررسی کند که در مقالهٔ مذکور، با رویکرد و نگرشی متفاوت، بدان‌ها پرداخته شده است.

۲ـ الگوی فیلمنامه

فیلمنامه، معمولاً با تکیه بر داستانی نوشته می‌شود که از خط سیری منطقی پیروی می‌کند. «فیلمنامه، شکل منحصر به فردی است؛ نه رمان است و نه نمایشنامه؛ بلکه عناصر هر دو را تلفیق می‌کند. فیلمنامه داستانی است که با تصویر در قالب گفتگو و توضیح صحنه در بطن ساختار دراماتیک تعریف می‌شود»(فیلد، ۱۳۷۹، ۱۶).نقطهٔ آغاز، میانه و پایان دارد. مخاطب زمانی از این خطّ سیر راضی می‌شود که در پایان با نتیجه‌ای جدید مواجه شود. «به عبارت بهتر، فیلمنامه مسیری رو به تکامل را از مجهول تا معلوم و از مبهم تا آشکار، پسِ پشت می‌نهد؛ بنابراین در اقتباس از اثر ادبی، نخست باید خطوط داستانی را تشخیص داد و با معیارهای «ساختار دراماتیک» ارزیابی کرد»(حیاتی، ۱۳۸۳، ۴۷).

برای اقتباس از یک اثر ادبی و پرداختن به ظرفیّت‌های آن، ابتدا باید متن را در قالب الگوی فیلمنامه ساماندهی کرد. بدین منظور، زمانی ۱۲۰ دقیقه/صفحه‌ایبرای فیلمنامه به عنوان یک

الگوی میانگین، در نظر گرفته می‌شود. از این میان، ۳۰ دقیقه/صفحه برای فصل اوّل(آغاز فیلمنامه)، ۶۰دقیقه/صفحه برای فصل دوم(پایان فیلمنامه) و ۳۰ دقیقه/صفحه هم برای فصل سوم و پایانی فیلمنامه در نظر گرفته می‌شود.

۲ـ۱ـ آغاز فیلمنامه

هرگاه فیلمی از سینما یا از طریق تلویزیون، پخش می‌گردد، آنچه مخاطبرا به تماشای آنترغیب می‌کند،پی‌ریزی هنرمندانهٔ داستان در ابتدای فیلم است؛ از این رو، پرداخت دقیق آغاز فیلمنامه، از اهمیّتی اساسی برخوردار است. موضوع دراماتیک در همین ۳۰ دقیقه/صفحهٔ آغازین شکل می‌گیرد. موضوع دراماتیک، همان چیزی است که داستان، دربارهٔ آن نوشته شده است.در این قسمت، شخصیّت اصلی معرّفی می‌گردد. شخصیّت اصلی باید فعّال باشد و با مسائل متعدّدیرو در رو گردد. از دیگر نکاتی که باید در فیلمنامه بدان پرداخت، توجّه به نقاط عطف در داستان است. نقطهٔ عطف، حادثه‌ای برجسته است که می‌تواند جهت داستان را تغییر دهد و توجّه مخاطب را جلب کند. نقاط عطف باید به فاصلهٔ هر ۱۵ تا ۲۰ دقیقه در داستان حضور داشته باشند؛ بنابراین، در لحظات میانی ۳۰ دقیقهٔ اوّل، تماشاگر باید با اوّلین نقطهٔ عطف در داستان، روبرو شود. ضرباهنگ و سرعت فیلم، تا حدّ زیادی وابسته به نقاط عطف موجود در آن است. اگر فاصلهٔ بین دو نقطهٔ عطف، زیاد باشد، سیر داستان، کند و ملال‌آور می‌شود(سیدفیلد، ۱۳۹۲، ۱۹۰- ۱۹۱).

۲ـ۲ـ میان فیلمنامه

فصل دوم فیلمنامه، شروع واقعی داستان است. در این قسمت، نقش شخصیّت اصلی، پررنگ‌تر می‌شود و شخصیّت‌های فرعی نیز معرّفی می‌گردند.برخورد قهرمان با شخصیّت‌های فرعی و حوادث و همهٔ آنچه که بر سر راهش قرار می‌گیرد تا او را از رسیدن به هدف باز دارد، مورد پرداخت واقع می‌شود. در واقع، نویسندهٔ فیلمنامه، با معرّفی نیاز دراماتیک شخصیّت اصلی، وارد این قسمت می‌گردد. نقطهٔ اوج یا بحران داستان در همین فصل رقم می‌خورد و موقعیّت دراماتیک داستان افزایش می‌یابد. همچنین از برخوردها و موانعی که بر سر راه قهرمان و

شخصیّت‌های دیگر به وجود می‌آید، کشمکش ایجاد می‌شود که مبنای توجّه و علاقهٔ تماشاگر برای پیگیری اثر است. به طور تقریبی باید دو نقطهٔ عطف در این قسمت داستان، وجود داشته باشد. نقطهٔ عطف دوم، از اهمیّت بیشتری برخوردار است و این فصل را به فصل بعدی، پیوندمی‌دهد(همان، ۲۴۷- ۲۵۴).

۲ـ۳ـ پایان فیلمنامه

فصل سوم، معمولاً هیجان‌انگیزترین و سریع‌ترین بخش فیلمنامه است. این فصل، برگره‌گشایی و نتیجهٔ داستان متمرکز است. در حقیقت،گره‌گشایی در داستان به مثابه نتیجه‌گیری در پژوهش است. پایان داستان می‌تواند باز یا بسته باشد(همان، ۳۱۷- ۳۲۳).

۳ـ ساختار نفثة‌المصدور

ساختار هر اثر ادبی، حاصل تلفیق دو عامل فرم و محتواست؛ لذا برای تطبیق ساختار نفثه-المصدور با الگوی فیلمنامه هم، بررسی اجمالی محتوا و فرم اثر ضروری است. در ادامه به این دو مورد پرداخته خواهد شد.

۳ـ۱ـ محتوای کتاب

کتاب نفثةالمصدور، چنانکه از نام آن برمی‌آید، درد دل و شکوائیّه‌ای است که شهاب‌الدّین محمّد خرندزی ـ کاتب سلطان جلال‌الدّین، آخرین پادشاه سلسلهٔ خوارزمشاهیان ـ در سال ۶۳۲ هجری قمری تألیف کرده است. شهاب‌الدّین محمّد از کارگزاران دربار امیر نصره‌الدّین حمزه-بن محمّد بوده که مقام امیری منطقهٔ نسا از خراسان بزرگ را داشته است. مؤلّف این کتاب در سال ۶۲۱هـق، از جانب امیر نصره‌الدّین حمزه‌بن محمّد، به سوی دربار حاکم وقت ـ سلطان غیاث‌الدّین، برادر جلال‌الدّین محمّد ـمامور می‌شود تا وجهی را بدان پادشاه پرداخت کند؛ امّا در بین راه، از برتری سلطان جلال‌الدّین بر برادرش غیاث‌الدّین مطّلع می‌گردد و مصلحت را در آن می‌بیند که مبلغ امانت را به پادشاه جدید ادا نماید. پس از آن، او مقبول درگاه سلطان می-شود و بعد از یک سال، به مقام دبیری درگاه، منصوب می‌گردد. پس از حملهٔ مغول به ناحیّهٔ خراسان، جلال‌الدّین و سپاهیانش به نواحی غربی ایران رو می‌کنند و زیدری که برای دریافت

خراج به الموت رفته است، در راه بازگشت، خبر استیلای مغول بر شهر قزوین را می‌شنود. او سرگشته و ناامید، به دنبال سپاهیان سلطان روانه می‌شود؛ امّا مغول تمام مناطق بین راه را به دنبال جلال‌الدّین، تسخیر و ویران کرده است. بالاخره او که شهرهای زیادی را به دنبال جلال‌الدّین جستجو کرده است، در میافارقین و در پناه صاحب این دیار، ملک مظفّر، آرام می‌گیرد و سرانجام، چهار سال پس از شنیدن خبر قتل جلال‌الدّین به دست اکراد، نفثةالمصدور را به صورت نامه و درد دلی خطاب به یکی از بزرگان عصرمی‌نویسد

۳ـ۲ـ فرم کتاب

از لحاظ فرم باید گفت که نفثةالمصدور، کتابی تاریخی ـ ادبی است که البتّه جنبهٔ ادبی کتاب نسبت به جنبهٔ تاریخی‌اش برجسته‌تر است.. این امر، به دلیل آوردن انواع سجع، جناس، ترصیع و موازنه و همچنین انواع اشعار فارسی و عربی است که صفحات کتاب را به زیور تشبیهات و استعارات بدیع آراسته است. دیوید بوردول و کریستین تامپسون در «هنر سینما»(۱۳۹۲، ۱۵۶)، بر این تأکید دارند که تکنیک‌های فیلم، فرم روایی آن را تقویت و حمایت می‌کند و این به دلیل سرشت سینمایی رسانه‌ی سینماست؛ لذا باید سبک فیلم و عناصر روایی، در ارتباط با یکدیگر مطالعه شونددر ادامه به برخی جنبه‌های فرمی کتاب که آشنایی با آن‌ها برای نوشتن فیلمنامه از روی کتاب، ضروری است، اشاره می‌گردد.

۳ـ۲ـ۱ـ شیوهٔ روایت

از لحاظ روایت، می‌توان گفت نفثةالمصدور، به شیوهٔ جریان سیّال ذهن نوشته شده[۱] و رفت و برگشت‌های مداوم با توصیفات فراوان، سررشتهٔ جملات را از دست خواننده و حتّی گاهی مؤلّف، رها ساخته است. ۷ صفحهٔ اوّل نفثةالمصدور، صرف درد دل مؤلّف و شکوه و شکایت او از بی‌وفایی دوستان و روزگار بی‌مروّت می‌گردد؛ حتّی قلم و عقل نیز از تصویرپردازی و شکوه‌های زیدری برکنار نمی‌مانند.

زاویهٔ دید در این ۷ صفحهٔ آغازین، متغیّر است و کاملاً نشان از سیّالیّت متن دارد. تا صفحهٔ ۴، مؤلّف همانند دانای کلّی است که بر همه چیز احاطه دارد و ظاهر و باطن احوال را می‌کاود و روایت می‌کند. در صفحهٔ ۴، شناسهٔ افعال، به اوّل شخص، تغییر می‌یابد و در نتیجه، زاویهٔ دید مؤلّف. زاویهٔ دید درونی است و مؤلّف از درون خویش برای مخاطب، سخن می‌گوید. در صفحهٔ ۵، زاویهٔ دید تغییر می‌کند و سخنان عقل، در حالی‌که مؤلّف کتاب را سرزنش می‌کند، با زاویهٔ دوم شخص مفرد بیان می‌گردد: «به کدام مشتاق، شداید فراق می‌نویسی و به کدام مشفق، قصّهٔ اشتیاق می‌گویی؟...». مجدّداً در صفحهٔ ۶، زاویهٔ دید به اوّل شخص، تغییر می‌یابد و بلافاصله متوجّه «متقاضی اجل» می‌گردد و دوباره زاویهٔ دید به دوم شخص مفرد تغییر می‌کند و همین‌طور تا پایان، زاویهٔ دید، مرتّباً در حال نوسان است. تا صفحهٔ ۸ کتاب، مؤلّف از زمان حال حکایت می‌کند و مشغول شکوه و دادخواهی از زمانهٔ نامرد است؛ امّا از صفحهٔ ۹، با یک بازگشت به گذشته[1]، اصل ماجرا را آغاز کرده است. ناگفته نماند که سیّالیّت روایت کتاب سبب شده که در بین همین احوالات گذشته، مؤلّف به حال برگردد و از زمانی که در آن است سخن بگوید؛ بنابراین، به طور کلّی می‌توان ساختار روایی نفثةالمصدور را به سه زمان عمده تقسیم کرد: دو زمان حال در ابتدا و انتهای متن و یک گذشتهٔ دور در میانهٔ این دو زمان.

اگر ساختار را، دنیایی خیالی تعریف کنیم که موادّ لازم برای ساخت یک فیلم را در اختیار دارد و این را هم در نظر داشته باشیم که تنها لحظات کشمکش و کنش، عاطفی، خصوصی یا گفتگوهای طنزآمیز و ... نیستند که فیلم را می‌سازند، بلکه این حوادثند که نویسندگان فیلمنامه در جستجوی آنند، همچنین ساختار را ابزاری بدانیم که شکل‌دهندهٔ روابط اجزای داستان با یکدیگر و با کلّ مجموعه است و این ترکیب‌بندی از جهتی، با شکل ظاهری و بیرونی اثر و از طرفی با ساختار درونی اثر همسو است(مک‌کی، ۱۳۹۲، ۲۴)، در این صورت می‌توان همین

1- flash back

لحظات درونی نفثةالمصدور را نیز جزو ساختاری به شمار آورد که ظرفیّت کافی برای تبدیل شدن به فیلمنامه را دارایند. در ادامه به این موضوع پرداخته خواهد شد.

۳ـ۲ـ۲ـ پیرنگ

«پیرنگ، جنبهٔ نمایشی فیلم داستانی است. مجموعه‌ای سازمان‌یافته از اشارات و نشانه‌ها که ما را به استنباط داستان و وحدت و انسجام بخشیدن به اطّلاعات آن وادار می‌کند»(بوردول، ۱۳۷۳، ۱/ ۱۱۱).به عبارت دیگر، پیرنگ چیزی است که به طور عقلانی، روابط موجود میان حوادث داستان و ساخت و وحدت آن‌ها را تنظیم می‌کند. بنا بر این تعریف، پیرنگ، مجموعهٔ سازمان-یافتهٔ وقایع است که با رابطهٔ علّت و معلولی به هم گره خورده‌اند(میرصادقی، ۱۳۸۵، ۶۴).

پیرنگ در انواع داستان‌ها، به لحاظ نظم و ترتیب توالی وقایع آن‌ها، شکل می‌گیرد. مثل داستان‌های ضدّ پیرنگ، داستان‌های دارای خرده پیرنگ، داستان‌های بدون پیرنگ و داستان-هایی با ساختار پیرنگ کلاسیک. به عقیدهٔ نگارندگان این مقاله، دو نگاه را می‌توان در مورد نفثةالمصدور مطرح کرد. اوّل: نفثةالمصدور اثری است با ساختار کلاسیک که در شیوهٔ روایت، اندک اندک به سوی مینی‌مالیسم و خرده پیرنگ گام برمی‌دارد. طرح کلاسیک، داستانی است که یک قهرمان فعّال دارد که عمدتاً علیه نیروهای خارجی و عینی به مبارزه برمی‌خیزد. این نوع داستان، حرکتی است در امتداد زمان که از پیوندهای علّی و معلولی مستحکمی برخوردار است. نفثةالمصدور کتابی است که در مورد یک قهرمان منفرد و فعّال است؛ آن‌جا که به نقل داستان می‌پردازد، زمان خطّی منظّمی دارد و کشمکش‌ها، اغلب بیرونی است؛ یک واقعیّت یکپارچه را نقل می‌کند و دارای پایانی بسته است؛ امّا داستان به همین‌جا ختم نمی‌شود؛ جلوتر که می‌رویم، با کشمکش‌های درونی نویسنده و انفعال او مواجه می‌شویم و این‌ها یعنی، ویژگی‌های مینی‌مالیستی خرده‌پیرنگ؛ وحتّی چه بسا که با تغییر زاویهٔ نگاهمان بتوانیم پایان نفثةالمصدور را «باز» هم به حساب آوریم. دلیل این هیاهو و درهم بودن پیرنگ داستان، استفاده

از جریان سیّال ذهنی است که نویسندهٔ کتاب را بر آن داشته که درد دل‌هایش را در قالب کتاب نفثةالمصدور بر روی کاغذ بریزد و ابداً قصد داستان‌سرایی نداشته است.

امّا از نگاهی دیگر و با اندکی تسامح، نفثةالمصدور را می‌توان حتّی جزو «روایات» بدون پیرنگ محسوب کرد. گفته شد روایت و نه داستان، زیرا که منابع ضدّ پیرنگ، دیگر داستان نیستند، بلکه تنها از نوعی ساختار بلاغی و صوری برخوردارند و حتّی می‌توانند آموزنده و تأثیرگذار باشند؛ امّا داستانی را طرح نمی‌کنند و وارد حوزه‌ای می‌شوند که می‌توان آن را به طور کلّی، حوزهٔ «روایت» نامید.

۳ـ۲ـ۳ـ بیان احساسات درونی

در بیان احساسات درونی، کار نویسنده، راحت‌تر از کار کارگردان است. نویسنده می‌تواند مستقیماً افکار و احساسات شخصیّت‌ها را بیان کند و به راحتی چشم‌اندازی از زندگی درونی قهرمان ارائه دهد؛ امّا برای فیلمنامه نویسان، این کار، دشوار است؛ زیرا نمی‌توان دوربین را داخل مغز قهرمان برد و افکارش را ثبت کرد؛ بنابراین، کارگردان آگاه، دست به ترفندی می‌زند که مخاطب بر اساس رفتار بیرونی شخصیّت‌ها، بتواند زندگی درونیشان را تعبیر و تفسیر کند. به عنوان مثال، می‌توان از روش‌هایی برای عینی کردن صفحات اوّلیّهٔ نفثةالمصدور، که صرفاً درد دل نویسنده دربارهٔ اوضاع نابسامان روزگار در زمان حملهٔ تاتار است، استفاده کرد. زیدری با تصویرسازی‌های گوناگون و بدیع از این اوضاع، سرنخ‌هایی را به دست فیلمنامه‌نویس داده است. به عنوان مثال، می‌توان فیلم را از صحنه‌هایی سوررئالیستی آغاز کرد. نفثة‌المصدور، طرح اوّلیّهٔ کار را در اختیار فیلمنامه‌نویس می‌گذارد. نوشته‌های صفحات آغازین، کاملاً درونی‌اند؛ امّا تصویرسازی‌هایی که نویسنده به کار برده است، این امر را برای فیلمنامه‌نویس آسان می‌کند. این آغاز شاید نه چندان خوشایند، هم به منزلهٔ نمادی است بر اتّفاقاتی که قرار است در آیندهٔ داستان رخ دهد و هم تاکیدی برشیوه‌های نو در سینمای معاصر است. توضیح آن‌که، در بحث از مناسبات و روابط ادبیات و سینما با یکدیگر، همواره بُعد روایی

فیلم، اصلی‌تر و برجسته‌تر از بُعد تصویری آن بوده است؛ امّا با پیشرفت صنعت سینما، فیلم-سازان پی بردند که تصویر در القای معانی خاص به مخاطب، بسیار توانمندتر از روایت است؛ به عبارت دیگر، جنبهٔ مهمّی از زیبایی‌شناسی سینما را بُعد تصویری آن می‌سازد(پورنامداریان و حیاتی، ۱۳۸۸، ۵۵).

۳ـ۲ـ۴ـ شکاف و تداوم در شکاف

گاهی قهرمان داستان، تصمیم بر انجام کاری می‌گیرد، با این فکر و احساس که این عمل او، واکنشی را از سوی دنیای خارج در پی دارد که او را یک گام به هدفش نزدیک‌تر می‌کند. امّا به محض این‌که دست به کار می‌شود، عوامل روبروی او، حوزهٔ عینی زندگی فردی، روابط فرافردی یا روابط فرد با دیگران و یا ترکیبی از همهٔ آن‌ها، واکنشی را نشان می‌دهند که کاملاً متفاوت با انتظارات اوست. این واکنش، راه قهرمان را برای رسیدن به هدف، سد می‌کند. نتیجهٔ کنش قهرمان، به جای این‌که همراهی جهان پیرامونش را برای نیل به مقصودش جلب کند، باعث جلب نیروهای مخاصم می‌شود و میان او و چیزی که انتظار وقوعش را داشت، شکاف[1] ایجاد می‌کند. شکاف محلّ تصادم دو حوزهٔ ابژه و سوبژه است. تفاوتی میان پیش‌بینی و نتیجه(مک‌کی، ۱۳۹۲، ۱۰۳ـ ۱۰۴).

در نفثةالمصدور هم چند جا با شکاف‌هایی میان انتظارات نسوی و آنچه که در واقع رخ می-دهد، روبرو می‌شویم؛ از جمله:

ـ «تواتر اخبار تاتار و ...زمام اختیار، چنان از دست ربود، که بدرقه‌ای که جهت خزانه با من بود و از نائب عراق بدان موعود بودم، نتوانست رسید و توقّف و تأخیر، متعذّر گشت»(خرندزی زیدری نسوی، ۱۳۷۰، ۱۱).

ـ «دوم، عداوت و بوالعجبی وزیر، رحمه‌الله، که با چندین سوابق و لواحق جان‌سپاری که در هوی و ولای او نموده بودم ... به خون من تشنه گشته بود»(همان،۱۲ـ ۱۳).

1- gap

ـ «رفیقان، ... به شب قصد آمِد کردند؛ بنا بر آن‌که صاحب آمد، در آن چند سال که امور حضرت، در سلک انتظام می‌بود، ... برسبیل مخامرت،... به مظاهرت مجاهرت نموده... و به دواعی خیانت، دعاوی هوی و ولا را به عهود و أیمان که معوّل اهل ایمان بر آنست... مؤکّد کرده... . چند خستهٔ پای شکستهٔ از زیر شمشیر جسته، بدو پناه جسته بودند... . در رفتند و کار از دست برفت و نانشسته قیامت برخاست ...»(همان، ۵۸ ـ ۶۰).

این شکاف‌ها، اگر به خوبی طرح‌ریزی گردد، باعث ایجاد تعلیق در روند داستان فیلم می‌شود و ژانر ماجرایی آن را برجسته‌تر می‌کند؛ زیرا بسیاری از کنش‌ها و واکنش‌ها در هر فیلم داستانی، کم و بیش قابل پیش‌بینی است؛ امّا هنگامی‌که واکنش ایجاد شده، خلاف تصوّر ما باشد، آن‌گاه به فیلمنامه‌ای رسیده‌ایم که به جای صحنه‌های قابل پیش‌بینی و تکراری، در پی اثبات خلّاقانهٔ حقیقت است. از آنجا که متننفثةالمصدور بر اساس یک داستان حقیقی است، لذا نویسنده تقریباً در هیچ کجا، از واکنش‌های تکراری، که در اغلب فیلم‌ها شاهد آن هستیم، استفاده نکرده است؛ بلکه دقیقاً همان چیزی را گفته که در آن موقعیّت خاص، می‌توانسته انجام بدهد؛ لذا طبیعی بودن صحنه‌ها، یکی از امتیازات متن نفثةالمصدور است.

۳ـ۲ـ۵ـ گفت‌وگو

گفت‌وگو بازتاب دهندهٔ ذهنیّات و درونیّات اشخاص داستان است که زیرمجموعهٔ رفتار آن‌ها قرار می‌گیرد و به وسیلهٔ آن، هر شخصیّتی، اقدام به برقراری ارتباط با شخصیّت‌های دیگر می‌کند. به وسیلهٔ گفت‌وگو، شخصیّت جهت‌گیری خود را نسبت به حوادث و موضوعات، همچنین نسبت به اشخاص دیگر داستان، مشخّص می‌کند و ابعاد مختلف شخصیّتی خود را در گفت‌وگوهای متفاوت به نمایش می‌گذارد. «گفت‌وگو بخشی مهم برای پرداخت و تجسّم شخصیّت است. توضیح روایی، شخصیّت‌ها را توصیف می‌گند؛ امّا گفت‌وگو، به شخصیّت جان می‌دهد. به او بعد و جوهر فردیّت می‌دهد»(نوبل، ۱۳۸۵، ۴۱). از جمله کاربردهای عنصر گفت‌وگو در درام، ایجاد روابط منطقی میان اجزای داستان، بیان و توضیح ویژگی و منش

گویندگان، بازنمایی اندیشهٔ ایشان، تصویرسازی و فضاسازی داستان است(گلی‌زاده، ۱۳۸۸، ۷۶).

در متن نفثةالمصدور، گفت‌وگوی مستقیمی وجود ندارد؛ آنچه که می‌توان نام گفت‌و گو را بر آن نهاد، مواردی است که خود مؤلّف با زاویهٔ دید اوّل شخص، از زبان دیگران، خطاب به خویش نقل کرده است؛ این نوع از بیان، کمکی را به نویسنده، برای متن فیلمنامه نمی‌کند. امّا نوع مهمّی از گفتار، که می‌توان وجود آن برای نفثةالمصدور قائل شد، تک‌گویی درونی است. البتّه فیلم‌هایی را می‌توان نام برد که عنصر گفت‌وگو در آن‌ها نقشی ندارد و تنها با جلوه‌های ویژه و استفاده از تصاویر سوررئالیستی توانسته‌اند این کمبود را جبران نمایند[۲]؛ امّا در مورد داستان نفثةالمصدور، قضیّه متفاوت است.برخی قسمت‌های کتاب را می‌توان با استفاده از جلوه‌های ویژه، به زیباترین شکل، بصری کرد و به بهترین حالت ممکن، پیام را به مخاطب انتقال داد؛ امّا در بعضی از سکانس‌ها با چند شخصیّت روبروییم که ناگزیر باید برای انتقال پیام به یکدیگر، از عنصر گفت‌وگو استفاده کنند. لذا از این حیث، در نفثةالمصدور با محدودیّت-هایی مواجهیم؛ یعنی تنها بر اساس توصیف رفتار شخصیّت‌هاست که می‌توان دیالوگ‌هایی را برای آن‌ها پیش‌بینی کرده و در فیلمنامه گنجاند.

۳ـ۲ـ۶ـ رفتارهای غیر کلامی

بخش مهمّی از ارتباطات روزمرّه را رفتارهای غیر کلامی شکل می‌دهد و شمار زیادی از تعاملات فردی و اجتماعی، از طریق مکث‌ها، نگاه‌ها، اشارات، حالات چهره و ... ایجاد می‌شود که کنش‌های برون‌زبانی نامیده می‌شوند. یکی از فواید این نوع از ارتباط، هنگامی است که نمی‌توان یا نباید حرفی را زد؛ در این صورت می‌توان پیام را به وسیلهٔ رفتار انتقال داد.واکنش-های غیر کلامی شخصیّت‌های داستان، با عواطف و احساسات آن‌ها، ارتباط متقابلی دارد؛ به عنوان مثال، زمانی که فرد از چیزی می‌ترسد، از نزدیک شدن به آن خودداری می‌کند و این

احساس ترس، غالباً همراه با واکنشی غیر زبانی است(رضی و حاجتی، ۱۳۹۰، ۹۸ به نقل از برکو و دیگران، ۱۳۸۶، ۱۲۴ـ ۱۲۵).

یکی دیگر از مواردی که رفتارهای غیر کلامی، نقش عمده‌ای در توصیف آن دارد، ایجاد فضایی است که داستان در آن شکل می‌گیرد. «فضا، همان روح مسلّط در داستان است که در پیوند عناصر و کنش‌ها و مجموعه‌ای از ارتباطات ایجاد می‌شود»(حاجتی و رضی،۱۳۹۱، ۱۶۹). فضای داستان می‌تواند متشنّج و اضطراب‌آور، ترسناک، رمانتیک، خشن و تلخ و ... باشد.

در بحث فیلمنامه، عناصر غیر کلامی اهمیّت بسیاری می‌یابند و انتقال بخش عمده‌ای از پیام، بر عهدهٔ آن‌هاست؛ زیرا فیلمساز نمی‌تواند همواره درون شخصیّت‌ها را به وسیلهٔ سخن گفتنشان آشکار کند؛ بلکه اینجاست که باید راه حلّی مناسب برای بیان آن‌ها یافت و آن راه حل، همان رفتارهای غیر کلامی است.

ازآنجایی که در نفثة‌المصدور، توصیف صحنه‌های کشمکش و درگیری کم نیست و گفت‌و-گویی هم در کتاب وجود ندارد که قصد شخصیّت را از انجام عملی بیان دارد، می‌توان تعدادی عناصر غیرکلامی در آن یافت؛ امّا برای نوشتن فیلمنامه‌ای مناسب از این کتاب، باید به تعداد این موارد افزود؛ علاوه بر این، نباید نقش موسیقی را در رساندن پیام به مخاطب، نادیده گرفت. موسیقی، نوعی عنصر غیر کلامی است که می‌تواند پیامی را به مخاطب فیلم منتقل کند؛ بنابراین در نفثة‌المصدور هم، موسیقی باید نقشی پررنگ داشته باشد تا در برخی صحنه‌ها، کمبود وقایع یا توصیف صرف آن‌ها را همراه با صحنه‌هایی که پخش می‌گردد، جبران نماید. کلّاً در فیلم‌های تاریخی، موسیقی جایگاه برجسته‌ای دارد و اصولاً یکی از عوامل ماندگاری فیلم هم موسیقی آن است؛ مثلاً فیلم پاپیون که به کارگردانی فرانکلین شافنر، محصول سال ۱۹۷۳ فرانسه است را معمولاً با موسیقی ماندگارش می‌شناسند و دست بر قضا، درونمایهٔ فیلم مذکور که دغدغهٔ شخصیّت اصلی برای آزادی است، بی‌شباهت به درونمایهٔ نفثة‌المصدور هم نیست. برخی از عناصر غیر کلامی کتاب را می‌توان چنین بیان کرد:

ـ «... و چون بلا را به حوالی خویش محیط دیده، حینَ لایُغنی‌النَّدامه، پشت دست می‌خاییده و ترکتُ الرَّأیَ بِالرّی می‌خوانده...»(۱۳۷۰، ۱۰).

ـ «... و چون نصیحت، فضیحت بار می‌آورد و ملامت به ندامت می‌کشید، به دیدهٔ اعتبار، در سرآمد کار می‌نگریستم...»(همان، ۱۸). و ... .[۳]

اکنون پس از بررسی اجمالی محتوا و فرم نفثةالمصدور، لازم است آن را در قالب الگوی فیلمنامه تنظیم کرد؛ امّا پیش از آن، باید نکاتی راجع به چگونگی پایان یافتن فیلم بازگو گردد؛

۴ـ تطبیق ساختار نفثةالمصدور با الگوی فیلمنامه

سه زمان اصلی در متن کتاب وجود دارد: دو زمان حال در ابتدا و انتهای داستان و یک گذشتهٔ دور در میانه. یکی از راهکارهایی که می‌توان پایان نفثةالمصدور را بدان وسیله، پایانی نسبتاً خوب محسوب کرد، این است که زمان حال ابتدای داستان نادیده گرفته شود و فیلم از زمانی آغاز گردد که نسوی قصد بازگشت از الموت به قزوین را دارد. در این صورت، هنگامی که پس از فراز و نشیب‌های بسیار به پرگری می‌رسد، بر صفحهٔ دوربین نقش می‌بندد: چهار سال بعد؛ و روایت فیلم با یک شتاب مثبت و فلش فوروارد، به زمان حاضر می‌رسد. دوربین، نسوی را نشان می‌دهد که احوالش ظاهراً خوب است و از آن حال پریشان و پر درد و رنج، خبری نیست. سرانجام به خانه می‌رود و پشت میز کوچک خویش، چهار زانو می‌نشیند. قلم را در مرکّب فرو می‌برد و شروع به نوشتن نامه به مخدوم می‌کند. در این‌جا، فیلمساز ناچار است از گفتار روی فیلم استفاده کند و نوشته‌های نسوی را از زبان خودش برای مخاطب بیان نماید. این‌جاست که مخاطب درمی‌یابد هنوز، آن حال پریشان شخصیّت اصلی، زایل نشده و برجاست و دغدغهٔ بازگشت به خراسان، همچنان ادامه دارد. این انتخاب، پایان فیلم را همچنان باز نگه می‌دارد؛ لذا با توجّه به این مسأله، تطبیق متن نفثةالمصدور با الگوی فیلمنامه، طبق همین ساختار تنظیم می‌گردد:

۴ـ۱ـ آغاز فیلمنامه

گفته شد که اگر فیلمنامه را به سه قسمت تقسیم کنیم، قسمت اوّل آن، باید تقریباً ۳۰ دقیقه از فیلم را به خود اختصاص دهد و حدّاقل یک نقطهٔ عطف داشته باشد. هرچه این نقاط عطف به هم نزدیک‌تر باشند، ماجراهای فیلم در بهترین حالت در ساختار سه‌پرده‌ای روایت می‌شود(شهبازی،۱۳۹۲، ۳۳). از آن‌جا که متن نفثةالمصدور، متنی پرماجراست، تعداد نقاط عطف، بسیار بیشتر از حدّ معمول آن است و این امر، مانع کم شدن سرعت فیلم و در نتیجه، عدم کسالت مخاطب خواهد شد. از آنجا که زمان حال ابتدای داستان را حذف کردیم، متن اصلی قسمت اوّل، از صفحهٔ ۹ آغاز می‌گردد و تقریباً تا صفحهٔ ۳۸ را در بر می‌گیرد؛ اتّفاقات اصلی این قسمت:

ـ عداوت وزیر در حقّ زیدری و نصب مجنون نحوی(حالت تعلیق و نقطهٔ عطف).

ـ برکنار شدن مجنون نحوی توسّط زیدری(کشمکش).

ـ خوشگذرانی لشگر، هنگام نزدیک شدن تاتار به موغان.

ـ خبرِ رسیدن لشگر تاتار و سرعت زیدری برای رسیدن به لشگرگاه و برخورد با وزیر و دستگیری یاران زیدریتوسّط وزیر.

ـ حرکت به سمت گنجه و اقامت سه ماهه در آن.

ـ خروج زیدری از گنجه و شورش مردم گنجه.

ـ رسیدن زیدری به جلال‌الدّین.

ـ پیشنهاد هم‌پیمانی با شام و روم، درحالی‌که قبلاً با هم روابط خوبی نداشته‌اند.

ـ امروز و فردا کردن سلاطین ایّوبی و فرصت‌جویی دشمن در اشغال سرزمین‌ها(تعلیق و نقطهٔ عطف).

ـ رفتن زیدری به شام و استقبال سلاطین ایّوبی از او.

ـ آمدن مرغ نامه‌بر و خبر اشغال سرزمین‌ها توسّط دشمن.

ـ رفتن ضرب‌الاجلی مؤلّف به عراق.

ـ جمع چهار هزار سوار برای مقابله با تاتار به وسیلهٔ جلال‌الدّین و دادن فرماندهی لشگر به اوترخان(نقطهٔ عطف).

۴ـ۲ـ میان فیلمنامه

آنچه نکتهٔ برجستهٔ قسمت میانی را می‌سازد، آن است که نقطهٔ اوج، در همین بخش واقع می‌شود. این قسمت، باید حدّاقل دارای دو نقطهٔ عطف باشد. بخش میانی فیلمنامهٔ نفثةالمصدور، تقریباً صفحات ۳۸ تا ۸۴ را شامل می‌شود. اتّفاقات اصلی این قسمت:

ـ دروغ اوترخان مبنی بر بازگشت تاتار و غفلت لشگر از خطر پیش رو(حالت تعلیق و نقطهٔ عطف).

ـ تاختن تاتار به سمت عراق و محاصرهٔ خرگاه شهریار(تعلیق).

ـ کشته‌شدن جلال‌الدّین توسّط تاتار(نقطهٔ اوج و افزایش حالت دراماتیک).

ـ فرار زیدری از صحنه.

ـ رسیدن مؤلّف به غاری متروک و تنگ، به همراه عدّه‌ای از یاران.

ـ قصد رفتن به سوی آمِد.

ـ غارت آنان توسّط صاحب آمد، جدایی زن و شوهر از یک‌دیگر و به بردگی فروختن کودکانشان(حالت تعلیق و کشمکش و نقطهٔ عطف).

ـ بازداشت خانگی زیدری به مدّت سه ماه در آن‌جا.

ـ فرار زیدری از آمد به‌طور ناشناس.

ـ محاصرهٔ ایشان توسّط دزدان و اکراد و تصمیم بر قتل آنان(نقطهٔ عطف و تعلیق).

ـ تهدّی زیدری به عربیّت و نجات جانشان.

ـ خبر پرسیدن فرستادگان صاحب آمد از خود زیدری و دادن نشانی اشتباه به آنان.

ـ رسیدن به ماردین.

ـ حرکت به سمت اربیل به طور ناشناس و بازجویی نگهبانان چندبار در راه، از او(حالت تعلیق و ایجاد هول و ولای مختصر).

ـ رسیدن به اربیل پس از دوازده روز.

ـ نصیحت صاحب اربیل مبنی بر رفتن مؤلّف به شام.

ـ حرکت به سمت اذربیجان.

ـ رسیدن به ارمیه.

ـ بودن جمال علی عراقی در آن‌جا.

ـ حرکت به سمت خوی برای دست یافتن به پس‌اندازی که در آن‌جا داشته.

ـ فرستادن افرادی برای کشتن مؤلّف توسّط جمال علی عراقی(نقطهٔ عطف و متّصّل کنندهٔ قسمت میانی به بخش سوم).

۴ـ۳ـ پایان فیلمنامه

این قسمت، صفحات ۸۵ تا پایان متن، یعنی صفحهٔ ۱۲۵ را در بر می‌گیرد. این قسمت، معمولاً سریع‌ترین و پر کشمکش‌ترین بخش فیلمنامه است. در مورد کتاب حاضر نیز، چنین است. طرّاحی خوب نقطهٔ اوج، می‌تواند به حالت تعلیق و کشمکش این صحنه‌ها در قسمت پایانی بیافزاید. اتّفاقات اصلی این قسمت:

ـ نبرد مؤلّف با گماشتگان جمال علی عراقی و سرانجام تسلیم شدنش و بستن دست و پا و رها کردنش در برف(حالت کشمکش و تعلیق و نقطهٔ عطف).

ـ باز کردن دستان مؤلّف توسّط یکی از همراهانش.

ـ به سختی در برف حرکت کردن ایشان و رانده شدنشان از طرف همگان و عدم کمک و سرانجام به راضی شدنشان به اقامت در سکویّی که مخصوص گدایان بوده(حالت تعلیق).

ـ ورم پا و تب شدید و بیماری زیدری(تعلیق).

ـ حرکت به سمت خوی در حالی‌که زیدری به چهارپایی بسته شده است.

ـ رسیدن به خوی، در حالیکه خلاف تصوّر زیدری، خراب و ویران شده بود و اقامت دو ماهه در آن و کمک بزرگان حکومتی به او در حدّ نفقه‌ای اندک.

ـ حملهٔ ناگهانی تاتار به آن‌جا و حرکت ضرب‌الاجلی ایشان به سمت شام، با پای پیاده و بدون آذوقه(تعلیق).

ـ رسیدن به نوشهر که شهرکی خرابه بود.

ـ حشم شدن ایشان توسّط گروهی از عیّاران و شکنجهٔ ایشان و غارت اموالشان(تعلیق، کشمکش و نقطهٔ عطف).

ـ رها شدن ایشان از دست دزدان و عبور دشوار از عقبهٔ پرگری و رسیدن به پرگری(گره‌گشایی و پایان زمان اوّل).

ـ پرش زمانی به چهار سال بعد و شکوائیّهٔ مؤلّف از مخدوم در قالب کتاب.

نتایج مقاله

نفثة‌المصدور از جمله کتاب‌هایی است که علی‌رغم داشتن زبان دشوار و جمله‌بندی‌های طولانی و گاه پریشان، ازاستعداد لازم برای تصویری شدن برخوردار است؛ امّا طبعاً باید اصلاحاتی هم روی برخی از قسمت‌های آن انجام شود. از لحاظ درونمایه و شیوهٔ روایت، در کتاب حاضر، ویژگی‌های خرده‌پیرنگ، که شامل کشمکش‌های درونی قهرمان و انفعال او در پایان داستان است، دیده می‌شود؛ همچنین پایان باز نفثة‌المصدور، یکی دیگر از ویژگی‌های خرده‌پیرنگی آن است. عنصر گفتگو، که یکی از عناصر مهم و غیرقابل حذف در فیلم‌های ماجرایی است، به شکل برجسته‌ای در کتاب حاضر وجود ندارد و جزو اصلاحاتی است که باید فیلمنامه نویس، به وسیلهٔ قدرت خلّاقهٔ خود، در متن فیلمنامه ایجاد کند. برخی رفتارهای کلامی ذکر شده در کتاب را باید جزو امتیازات آن برای تصویری شدن به حساب آورد؛ بنابراین متن نفثة‌المصدور را می‌توان با تعدیل برخی از عناصری که به متن اضافه یا از آن کم می‌شود، با ساختار سه پرده‌ای فیلمنامه تطبیق داد و فیلمنامهٔ مناسبی برای ساخت نسخهٔ نمایشی ماندگار از آن تهیه کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ برای مطالعهٔ بیشتر نک: موسوی جروکانی، سیّدحامد و سرمدی، مجید.(۱۳۹۲).«جریان سیّال ذهن و انعکاس آن در نفثة‌المصدور»، زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج، سال پنجم، شمارهٔ۱۶.

۲ـ مانند فیلم «زندگی پی» با کارگردانی آنگ لی، فیلم‌ساز تایوانی که در آن، زندگی یک نوجوان با یک ببر را در روی آب‌های اقیانوس آرام نشان می‌دهد و موفّق شده است بدون هیچ کلامی، بیشترین پیام را از بهترین صحنه‌های فیلم، به مخاطب القا نماید.

۳ـ از دیگر عناصر غیرکلامی کتاب می‌توان به: ص۵۱، «نوشتن در شب»: نشان بی‌قراری؛ ص۵۳، «اسب تاختن»: فرار کردن؛ ص ۲۷ـ ۳۰، «امروز و فردا کردن سلاطین بیت ایّوبی»: نشان بی‌اعتنایی و عدم توجّه و ... اشاره کرد.

کتابشناسی

انوشیروانی، علی‌رضا.(۱۳۸۹). ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران، نشریهٔ ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ اوّل، ۶ـ ۳۸.

بوردول، دیوید.(۱۳۷۳). روایت در فیلم داستانی، جلد اوّل، ترجمهٔ سیّد علاالدّین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید و کریستین تامسون.(۱۳۹۲). هنر سینما. ترجمه‌ی فتّاح محمّدی، تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی و حیاتی، زهرا.(۱۳۸۸). نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا، پژوهش-های ادبی، شمارهٔ ۲۶، ۵۳ـ ۷۶.

پورشبانان، علیرضا و بزرگ بیگدلی، سعید.(۱۳۹۰). بررسی ظرفیّت‌های نمایشی نفثةالمصدور، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۳۳، ۳۵ـ ۵۶.

حاجتی، سمیّه و رضی، احمد.(۱۳۹۱). کارکرد کنش‌های ارتباطی برون زبانی در داستان‌های مصطفی مستور،کاوش‌نامه، شمارهٔ ۲۵، ۱۶۵ـ ۱۹۶.

حیاتی، زهرا.(۱۳۸۳). تطبیق ساختار داستان شیخ صنعان با الگوی فیلمنامه، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۳، ۴۵ـ ۶۴.

خرندزی زیدری نسوی، شهاب‌الدّین محمّد.(۱۳۷۰). نفثةالمصدور، تصحیح امیرحسن یزدگردی، چاپ دوم، تهران: ویراستار.

رضی، احمد و حاجتی، سمیّه.(۱۳۹۰). تحلیل نشانه‌های ارتباط غیر کلامی در داستان دو دوست، مطالعات ادبیات کودک، شمارهٔ اوّل، ۹۱ـ ۱۱۴.

شهبازی، شاهپور.(۱۳۹۲). تئوری‌های فیلمنامه در ادبیات داستانی، تهران: زاوش.

فیلد، سید.(۱۳۷۹). تلما و لوئیز، ترجمهٔ عبّاس اکبری، تهران: فرهنگ کاوش.

همو.(۱۳۹۲).کتاب دستور کار فیلمنامه‌نویسان، ترجمهٔ حمیدرضا گرشاسبی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

گلی‌زاده، پروین و یاری، علی.(۱۳۸۸). بررسی قابلیّت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی، جستارهای ادبی، شمارهٔ ۱۶۶، ۶۹ـ ۸۶.

مک‌کی، رابرت.(۱۳۹۲). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، چاپ چهاردهم، تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال.(۱۳۸۵). عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران: سخن.

نوبل، ویلیام.(۱۳۸۵). راهنمای نگارش گفتگو، ترجمهٔ عبّاس اکبری، چاپ دوم، تهران: سروش.