

تحلیل قصص قرآنی بر اساس الگو و ساختار فیلمنامه نویسی کلاسیک (مطالعه موردی: داستان حضرت یوسف)

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

اسدالله غلامعلی^۱

سال سوم
شماره اول
پیاپی: ۵
پاییز و زمستان
۱۳۹۸

چکیده

پژوهش حاضر، قصص قرآنی را بر اساس الگو و اصول فیلمنامه نویسی 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 فیلمنامه نویسی کلاسیک، مورد تفحص قرار بگیرد. پژوهش حاضر به روش توصیفی - 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.

۱- مقدمه

قرآن کریم برای بیان بسیاری از مفاهیم اساسی خود بهره زیادی از داستان و داستان‌گویی برده است. علاوه بر آن شیوه‌ای که به کار برده است، بسیار شبیه به ساختار فیلمنامه نویسی 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 نگرستن 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.

۲- 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، توجه به طبیعت و تقلید از آن، پایبندی به اصول اخلاقی، رعایت خوشایندی و آموزندگی، برخورداری از سادگی و حقیقت‌نمایی، تعادل، توازن، تفارن، 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 کلاسیک نیز از هنر و مکتب کلاسیک پیروی می‌کند؛ اما ساختار سینمایی کلاسیک را بیشتر با نظریات ارسطو می‌شناسند. این ساختار ارسطویی به ساختار سه پرده‌ای یا پیرنگ‌محور مشهور است؛ همان ساختاری که سید فیلد^۱ توصیف و تحلیل می‌کند. «تمرکز سینمای پیرنگ‌محور مبتنی بر تئوری ساختار سه پرده‌ای فیلم است.» (شهبازی، ۱۳۹۰: ۴۰) و ساختار سه‌پرده‌ای همان اصولی است که ارسطو در فن شعر بیان می‌کند و هر داستانی را دارای ابتدا، میانه و پایان می‌داند که به دنبال هم می‌آیند. (ارسطو، ۱۳۸۶: ۵۳) از نظر اندیشمندان کلاسیک اثر کامل اثری بود که روشن و واضح باشد. وضوح و سادگی این دانسته نمی‌شد 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 است که از اصول مهم مکتب کلاسیک 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 سه 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: ۱۶) 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 داستان است که با تصاویر و به کمک دیالوگ بیان می‌شود و از همه مهم‌تر در خود یک ساختار دراماتیک را نهفته است. «رمان معمولاً با حالات درونی شخص، افکار، احساسات و عواطف و خاطراتی که در دورنمای ذهنی ماجرای دراماتیک رخ می‌دهد، سروکار 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 سبک‌های مختلف است. در این پژوهش تمرکز بر روی فیلمنامه کلاسیک یا سه‌پرده‌ای، ارسطویی یا پیرنگ‌محور است؛ بنابراین قبل از هر چیز باید ساختار فیلمنامه کلاسیک را مورد توجه قرار داد. ساختار، اصل و اساس هر فیلمنامه است. ساختار 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 استوار کرد.» (شومان، ۱۳۸۲: ۷۶)

ساختار، داستان و هر آنچه را یک فیلمنامه بیان می‌کند، شکل و نظم می‌دهد. ساختار است که الگو را هویت می‌بخشد. 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: ۴۱) از آنجا که الگوی مورد بحث در این پژوهش کلاسیک است، بنابراین فقط به این مسئله پرداخته می‌شود، ولی با تغییر شیوه‌های داستان‌گویی الگوهای متفاوتی همچون الگوی شخصیت محور، الگوی فیلمنامه پست‌مدرن و ... به وجود آمده‌اند و گاهی تشخیص آن‌ها از هم بسیار مشکل است. الگوهای متفاوت ساختاری، به تعبیر نورترپ فرای همچون الگوهای نژاد انسان چنان در هم آمیخته است. (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۶) الگوی کلاسیک همان ساختار سه‌پرده‌ای ارسطو است که به الگوی خطی نیز مشهور است؛ به عبارت دیگر، الگویی که آغاز، میانه و پایان به ترتیب به دنبال هم می‌آیند؛ زیرا ارسطو تراژدی را کنشی تام و کامل می‌داند. «آغاز، الزاماً به دنبال چیز دیگری نمی‌آید. بنا به تعریف، چیز دیگری در پی دارد. برعکس پایان، بنا به تعریف همواره یا در بیشتر موارد به دنبال چیز دیگری می‌آید، ولی خود چیزی در پی نخواهد داشت. میانه، هم خود به دنبال چیزی می‌آید و هم چیزی در پی دارد. بر بنای یک پیرنگ خوب، نباید آن را اتفاقی آغاز کرد یا پایان داد، بلکه باید این سه بخش را درست به کار گرفت.» (ارسطو، ۱۳۸۶: 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 راست نام گرفته است. ابتدا زاده می‌شود و دنباله چیز دیگری نیست و در پایان ابتدا باید اتفاقی پیش بیاید تا مخاطب به پرده دوم رهنمون شود و در انتهای میانه نیز باید داستان به شکلی پیش برود که مرحله پایانی و گره‌گشایی را نوید دهد. ارسطو در فن شعر، الگو را به‌طور کامل توضیح نمی‌دهد و فقط به تعریف ابتدا، انتها و میانه و ترتیب آن‌ها بسنده 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 سه پرده است. «شروع به پرده اول، میان به پرده دوم و پایان به پرده سوم مربوط می‌شود.» (فیلد: ۱۳۷۸: ۲۹) در این الگو معمولاً فیلمنامه ۱۲۰ دقیقه است، اما فیلم‌هایی که ۹۰ دقیقه نیز هستند 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 شروع فیلمنامه و داستان را در خود دارد، ماجرا و داستان اصلی را به نمایش می‌گذارد؛ به عبارت دیگر مخاطب باید در پرده اول مطلع شود که داستان درباره چیست؟ شخصیت‌ها را بشناسد. ماجرای اصلی باید عنوان شود. درام اصلی باید در پرده اول شکل بگیرد. معمولاً این پرده که از ۲۵ تا ۳۰ صفحه است، قدم اول فیلمنامه است. موقعیت و ارتباط‌ها باید مشخص و معرفی شود. «در واقع هنگام سخن گفتن از ساختار دراماتیک، از شیوه 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 مسیر 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 شود، 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 و گرنه 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 بسیاری از اساتید و نظریه‌پردازان فیلمنامه‌نویسی معتقد هستند که فیلمنامه نه تنها در پرده اول بلکه باید در ۱۰ صفحه اول به اندازه‌ای قدرتمند و دراماتیک عمل کند که مخاطب در همان ۱۰ صفحه با اثر درگیر شود. «حیاتی‌ترین بخش هر فیلمنامه، ده صفحه اول است. اگر داستان این ده صفحه برای آن‌ها قابل پیش‌بینی باشد، آن‌ها درست یا غلط با خود این طور فرض می‌کنند که داستان ۱۰۰ صفحه بعدی فیلمنامه قابل پیش‌بینی است و دیگر جذابیتی برایشان ندارد. به همین دلیل درست بعد از خواندن پنج یا ده صفحه اول یک فیلمنامه، با خود می‌گویند که این فیلمنامه کار خوبی است 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 رویدادی غیرمنتظره به وقوع می‌پیوندد که جهت ماجراهای فیلم را تغییر می‌دهد.» (شهبازی، 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 شروع می‌شود 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) مشخص می‌شود. در پرده دوم قهرمان سفر به سوی هدفش را آغاز می‌کند و در این راه با موانع و ماجراهای مختلفی روبه‌رو می‌گردد. «در این پرده که طول آن ۶۰ صفحه است، قصه اصلی فیلمنامه روایت می‌شود. شخصیت‌ها از خلال کنش‌هایشان شناخته می‌شوند و شکل‌گیری نهایی هر شخصیت با توجه به تجربیاتی که پشت سر می‌گذارند، نشان داده می‌شود.» (معقولی، ۱۳۸۴: ۸۵) در واقع زمانی که نقطه عطف اول رخ می‌دهد، قهرمان تصمیمش را می‌گیرد. تصمیمی که پرده دوم را به دنبال دارد. قهرمان سفرش را ادامه می‌دهد تا زمانی که به نقطه عطف دوم می‌رسد. در این نقطه دوباره اتفاق و حادثه مسیر داستان و مسیر قهرمان را به سوی می‌برد که منجر به نقطه بحران و پس از آن گره‌گشایی می‌شود. 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 می‌شود 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: ۱. سوژه فیلم را در مسیر جدیدی می‌اندازد.

۲. سؤال مرکزی فیلم که در کاتالیزور طرح شده بود، بار دیگر طرح می‌شود.
۳. معمولاً نقطه عطف لحظه‌ای است که شخصیت اصلی داستان تصمیم مهمی را می‌گیرد.
۴. قهرمان با این تصمیم دست به عمل خطرناکی می‌زند.
۵. سوژه فیلم به سوی پرده دیگر می‌رود.
۶. این صحنه تماشاگر را به قلمرو جدیدی هدایت می‌کند تا تماشاگر بتواند از زاویه‌ای دیگر نگاهی به سوژه فیلم بیندازد.
۷. نقطه عطف خوب همه این ویژگی‌ها را دارد، اما داشتن یک یا چند تا از آن‌ها هم کافی است.» (Segar, ۱۹۹۸: ۵۰)

منظور از کاتالیزور همان اتفاقی است که در زندگی شخصیت اصلی یا قهرمان رخ می‌دهد و او را بر سر یک دوراهی یا چند راهی قرار می‌دهد. این اتفاق، قهرمان را وامی‌دارد که تصمیم بگیرد. در واقع کاتالیزور نظم نخستین یا 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، ۱۳۸۵: ۱۲۵)

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 ماجرای 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، بوکسور 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 مبدع آن را دیوید وارک گریفیث^۱ می‌دانند. فیلم‌های ایندیانا جونر 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 حریش 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، ۱۳۸۶: ۱) داستان از آیه چهارم آغاز می‌شود. ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (یوسف/۴)؛ «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 کنجکاوای 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، ماجرای به وقوع پیوسته 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 كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٍ لِّلْمُتَلِّينَ﴾ (یوسف/۷)؛ «به راستی در [سرگذشت] یوسف و برادرانش برای پرسندگان عبرت‌هاست.» تا این آیه قسمت نخست پرده اول است. در آیات بعدی، برادران 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 تنش میان برادران و یعقوب در آیات ۱۲ و ۱۳ روی می‌دهد. برادران از یعقوب می‌خواهند

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 به گونه‌ای 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. ﴿وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لِمَرْأَتِهِ أَكْرَمِي مَثْوَاهُ عَسَىٰ أَنْ يَفْعَلَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَكَذَلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي الْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰ أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ (یوسف/۲۱)؛ «او 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 مکتب 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 داشته باشند؛ به عبارت دیگر، در فیلمنامه کلاسیک یا پیرنگ‌محور، روابط علی 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، ۱۳۸۶: ۴۹)

در پرده اول، زیبایی غیرعادی و قدرت تعبیر خواب به عنوان ویژگی‌های قهرمان مشخص می‌شود. قرآن کریم مدام به تعبیر خواب اشاره می‌کند، ولی هنوز مخاطب، کارکرد آن را ندیده است، اما در آیه ۲۳ ویژگی زیبایی وصف‌ناپذیر یوسف، کارکرد بیرونی و کنشی پیدا می‌کند. زلیخا همسر عزیز مصر (کسی که یوسف را محترم شمرده و به او کمک کرده) عاشق و شیدای یوسف است و از او طلب کام‌گیری دارد. ﴿وَرَأَوْتَهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَ غَلَقَتِ الْاَبْوَابَ وَ قَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّٰهِ اِنَّهُ رَبِّيْ اَحْسَنَ مَثْوَاىِ اِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظّٰلِمُوْنَ﴾ (یوسف/۲۳)؛ «و زنی که یوسف در خانه او بود، از یوسف از طریق مراوده و ملایمت تمنای کام‌گیری کرد و درها را (برای انجام مقصودش) محکم بست و گفت: برای تو آماده‌ام. یوسف گفت: پناه به خدا که او پروردگار من است و مقام مرا گرامی داشته، قطعاً ستمگران رستگار نمی‌شوند». یوسف به کمک خداوند از دام زلیخا رها می‌شود، اما در دام دیگری می‌افتد. عزیز مصر متوجه می‌شود. نوزادی به سخن در می‌آید و یوسف را نجات می‌دهد. این داستان‌های فرعی نه تنها جذابیت اثر را بالا می‌برد، بلکه مدام به اطلاعات خواننده می‌افزاید و لایه‌های مختلفی را باز می‌کند. شخصیت‌ها هر کدام در خود جهانی نهفته دارند؛ زیرا انسان واقعی هم بدین گونه است. بنابراین شخصیت‌پردازی مناسب و چندلایه‌ای موجب خلق فیلمنامه‌ای با لایه‌های عمیق و پر از ظرافت می‌شود. در ادامه یوسف برای رهایی از بند و حيله‌های زلیخا، از خداوند طلب کمک و یاری می‌کند. یوسف به زندان می‌رود و در آنجا به زندانیان پیام خداوند را ابلاغ می‌کند.

شخصیت یوسف تا اینجا برای مخاطب تثبیت شده است، اما مخاطب دوباره منتظر ترفندی دیگر در داستان است. چگونه یوسف آزاد می‌شود؟ آیا یوسف به خدا گدایه 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 حيله‌گران از او مواظبت کند. «گفت: پروردگارا! زندان برای من از آنچه مرا به سوی آن می‌خوانند محبوب‌تر است و اگر حيله آن‌ها را از من باز نگردانی، به سوی آن‌ها تمایل می‌کنم و از جاهلان می‌گردم.» (یوسف/۳۳). در آیه ۳۶ دوباره داستان فرعی دیگر وجود دارد که در نمایش ویژگی خاص (معجزه دیگر یوسف) نقش مهمی را ایفا می‌کند. دو نفر با یوسف 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. ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السَّبْجَنَ فَيَبَّانَ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْرًا 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 آزاد شده 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 مدبرانه 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 يَتَّبِعُوا مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نَصِيبٌ بِرَحْمَتِنَا مِنْ شَاءَ وَلَا نَضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾ (یوسف/۵۶)؛ «و ما این‌گونه به یوسف در آن سرزمین مکتب و قدرت دادیم که در آن هر جا که خواهد قرار گیرد (و تصرف کند). ما رحمت خود را بر هر کس که بخواهیم می‌رسانیم و پادشاه 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. ﴿قَالُوا جَزَاءُوهُ مَنْ وَجِدَ فِي رَحْلِهِ فَهُوَ جَزَاءُوهُ كَذَلِكَ نَجْزِي الظَّالِمِينَ﴾ (یوسف/۷۵)؛ «گفتند: کیفرش چنین است که هر کس پیمانۀ در بارش پیدا شود، خود او

جزای سرقت است (که به عنوان گروگان یا برده در اختیار صاحب پیمانہ قرار گیرد) ما (در کنعان) ظالم (سارق) را این گونه کیفر می دهیم.» ترفند یوسف این بوده که جام را در بار بنیامین قرار دهد و او را نزد خود نگه دارد. بنیامین نزد یوسف باقی می ماند. برادران نمی دانند چگونه این اتفاق را برای یعقوب بازگو کنند. برادر بزرگ تر حاضر نیست به کنعان باز گردد؛ چون از پدر خجالت می کشد و به همین خاطر تصمیم می گیرد در مصر باقی بماند. کم کم داستان به نقطه عطف دوم نزدیک می شود؛ چون مخاطب در میان همه اتفاقات و حادثه های مختلف حدس می زند که اتفاق مهم دیگری همچون نقطه عطف اول باید پیش بیاید. چه بر سر بنیامین، یعقوب و یوسف می آید؟ به جز برادر بزرگ تر برادران دیگر باز می گردند، ولی یعقوب، همچون ماجرای یوسف، سخن آن ها را باور نمی کند. در آیه ۸۸ و ۸۹ نقطه عطف دوم شکل می گیرد. برادران دوباره از طرف یعقوب نزد یوسف می آیند تا آن ها را عفو کند و بنیامین را به آن ها بدهد، اما یوسف در آیه ۸۹ به آن ها می گوید: ﴿قَالَ هَلْ عَلَّمْتُمْ مَا فَعَلْتُمْ بِيُوسُفَ وَ أَخِيهِ إِذْ أَنْتُمْ جَاهِلُونَ﴾ (یوسف/۸۹) «(یوسف) گفت: آیا دانستید با یوسف و برادرش چه کردید آن گاه که شما نادان بودید.»

یوسف خود را به آن ها معرفی می کند و آن ها طلب بخشش می کنند و به این صورت داستان وارد پرده سوم می شود. پرده سوم مرحله گره گشایی و نتیجه گیری است. داستان یوسف، یعقوب و آن همه ماجرا به کجا خواهد رسید. از آیه ۹۲ پرده سوم شروع می شود. یوسف به برادران اطمینان می دهد که خداوند آن ها را می بخشد و پیراهنش را به آن ها می دهد تا به یعقوب بدهند. در واقع این مرحله یادآور پرده اول است، ولی هنوز خواب یوسف تعبیر نشده است. دقیقاً فیلمنامه کلاسیک باید این گونه باشد. هر آنچه در مرحله اول کاشت می شود، در پرده سوم باید برداشت شود و هیچ چیزی نباید بیهوده و بدون علت رخ بدهد. دوباره معجزه دیگری رخ می دهد. پیراهن باید چشمان یعقوب را بینا کند. همان چشمانی که از دوری یوسف کور شده بود. پیراهنی که برادران به دروغ به یعقوب دادند او را نابینا کرد، اما اکنون پیرهن راستین و حقیقی او را بینا می سازد. در آیه ۹۴ یعقوب بوی یوسف را می شنود؛ زیرا که کاروان برادران، در راه بازگشت به کنعان است. در آیه ۹۶ یعقوب به وسیله پیراهن یوسف بینا می شود و در آیه ۹۹ پدر و مادر در کنار یوسف قرار می گیرند 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 پروردگام آن را تحقق بخشید و به راستی که به من احسان کرد؛ آن گاه که مرا از زندان آزاد ساخت و شما را پس از آن که 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 گره گشایی رخ می دهد. خواب یوسف تعبیر می شود و این نتیجه گیری و پایان بندی داستان است. دوباره وضعیت به حالت توازن و تعادل در می آید.

سفر درونی و بیرونی قهرمان به پایان می‌رسد و گمشده‌هایش را باز می‌یابد. آیه ۱۰۱ دعای یوسف به درگاه پروردگار است که همچنان معجزه تعبیر خواب مطرح می‌شود. داستان از یک خواب غیر معمولی 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 پرسش شروع شد 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 نشان می‌دهد که پاسخ مثبت است و داستان یوسف نبی دارای ساختار و الگوی کلاسیک است 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 علی و معلولی، طرح و توطئه، نقاط عطف اول و دوم و ... نشان می‌دهد که مخاطب با یک فیلمنامه کلاسیک روبه‌رو است. در پایان پژوهش، نتایج به دست آمده در جداول زیر ارائه شده است.

جدول ۱: ساختار سه‌پرده‌ای

پرده اول (شروع)	پرده دوم (میانه)	پرده سوم (پایان)
خواب یوسف، حبسه برادران، سفر یوسف به مصر	رابطه یوسف با عزیز مصر، حبسه 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 ۴ 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 ۴۲ (تعبیر رویای دو زندانی)	آیه ۴۲ الی آیه ۷۷ (نقشه یوسف برای نگاه‌داشتن بنیامین به کمک خداوند) آیه ۵۶ (عزیز شدن یوسف؛ مرکز فیلمنامه)	آیه ۷۷ تا آیه ۹۰ (نقطه عطف دوم؛ معرفی یوسف به برادران)

جدول ۴: پرده سوم

پایان	میانه	شروع
آیه ۱۰۰ (همه سجده می کنند؛ گره گشایی) الی آیه ۱۰۱ (دعای یوسف)	آیه ۹۴ الی آیه ۹۹ (اوج درام؛ دیدار یوسف و یعقوب)	آیه ۹۰ الی آیه ۹۳ (برادران پیراهن یوسف را به کنعان می برند)

کتابنامه

- قرآن کریم.
- آیت الهی، سید حبیب الله؛ محمد علی خبری، محمود طاووسی و حبیب الله لزگی، (۱۳۸۶): «تحلیل عناصر داستانی قصه حضرت یوسف (ع) در قرآن کریم»، مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره هشتم.
- ارسطو، (۱۳۸۶): *بوطیقا*، ترجمه هلن اولیایی نیا، نشر فردا.
- پلاتر، آلن، (۱۳۸۲): «ساختار فیلمنامه (قسمت اول)»، ترجمه نادیا غیوری، ماهنامه فیلمنامه نویسی فیلم نگار.
- س.و. داوسن، (۱۳۷۷): *درام*، ترجمه فیروزه مهاجر، نشر مرکز.
- سیدحسینی، رضا، (۱۳۷۶): *مکتب های ادبی*، انتشارات نگاه.
- شهبازی، شاهپور، (۱۳۹۰): *تئوری های فیلمنامه در سینمای داستانی*، نشر چشمه.
- فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۹۱): *جنبه های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، انتشارات نگاه.
- فیلد، سید، (۱۳۷۹): *تلما لوئیز*، ترجمه عباس اکبری، انتشارات فرهنگ کاوش.
- _____، (۱۳۷۸): *راهنمای فیلمنامه نویسی*، ترجمه عباس اکبری، نشر ساقی.
- مارتین، والاس، (۱۳۸۲): *نظریه های روایت*، ترجمه محمد شهباز، انتشارات هرمس.
- مکارم شیرازی، ناصر و همکاران، (۱۴۲۱): *تفسیر نمونه*، قم: مدرسه امام علی بن ابی طالب (ع).
- مک کی، رابرت، (۱۳۸۵): *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس.
- هاوارد، شومان، (۱۳۸۲): «ساختار فیلمنامه (قسمت اول)»، ترجمه نادیا غیوری، ماهنامه فیلمنامه نویسی فیلم نگار.

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

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.