

شیوه‌ای نزدیک به روایت سینمایی در داستان جست‌وجو نوشته‌ی احمد محمود

دکتر مریم سیّدان

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه صنعتی شریف

چکیده

داستان جست‌وجو، نوشته‌ی احمد محمود، از بهترین داستان‌های کوتاه واقع‌گرایانه‌ی فارسی با موضوع جنگ است. ماجرای این داستان در زمان جنگ، در یکی از شهرهای خوزستان روی می‌دهد و تأثیر جنگ را بر زندگی طبقه متوسط شهری نشان می‌دهد. از ویژگی‌های حائز اهمیت آثار محمود، شیوه‌ی روایت سینمایی است. اغلب داستان‌های او به سناریو یا فیلم‌نامه نزدیک‌اند. جست‌وجو به این شیوه نوشته شده است و قابلیت آن را دارد که با تغییراتی جزئی به فیلم‌نامه و سپس به یک اثر سینمایی بدل شود. این مقاله به بررسی مهم‌ترین ویژگی‌هایی می‌پردازد، که این داستان را به شیوه‌ی روایت سینمایی نزدیک ساخته است. به این منظور، راوی، نوع روایت، شیوه‌ی نگارش و شخصیت‌پردازی در این داستان بررسی شده است. در بررسی هر یک از این عناصر، کوشیده‌ایم وجوه مشترک آن‌ها را با فیلم‌نامه شرح دهیم. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که روایت، ساختار، گفت‌وگوها و نحوه‌ی شخصیت‌پردازی در داستان جست‌وجو به متون فیلم‌نامه‌ای نزدیک است.

واژگان کلیدی: جست‌وجو، احمد محمود، داستان کوتاه، فیلم‌نامه، روایت سینمایی

مقدمه

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی
احمد محمود (۱۳۱۰-۱۳۸۱ ش) یکی از داستان‌نویسان صاحب‌نام ایران است که رمان‌ها و داستان‌های کوتاهی با زمینه‌ها و مایه‌های غالباً اجتماعی خلق کرده است. در بسیاری از این داستان‌ها، خصوصیات اقلیمی و ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی خوزستان به چشم می‌خورد. او نوشتن داستان را از اوایل دهه ۱۳۳۰ آغاز کرد. هرچند در آغاز بیشتر به هنر سینما گرایش داشت (از جمله رک: باقری، ۱۳۸۱: ص ۳۱۲)، اما در طول فعالیت هنری خویش، یعنی از بیست سالگی تا پایان عمر، به صورت مستمر به نوشتن داستان پرداخت. به جز دو فیلم‌نامه^۱، سایر آثاری که از او به چاپ رسیده است، همه در قالب داستان‌اند. سه مجموعه داستان نخست او، یعنی *مول* (۱۳۳۸)، *دریا هنوز آرام است* (۱۳۳۹) و *بیهودگی* (۱۳۴۱) موفقیت‌آمیز نبودند. بنا به گفته خود نویسنده، او در آغاز کار، به گونه‌ای غریزی می‌نوشت و شناخت صحیحی از داستان نداشت (گلستان، ۱۳۷۴: ص ۵۱). از *زیر باران* (۱۳۴۶)، چهارمین مجموعه داستان او، با عنوان *حدّ فاصل*

^۱ این دو فیلم‌نامه عبارتند از «پسران والا» و «میدان خاکی» که در مجموعه‌ای با این مشخصات منتشر شده‌اند:

محمود، احمد (۱۳۷۴). *دو فیلم‌نامه برای سینما*، تهران: معین

مرحله نخست و مرحله جدید داستان‌نویسی محمودیاد می‌کنند (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ص ۵۶۶). از این پس، محمود نویسنده‌ای صاحب‌سبک است که به جای تقلید از نویسندگانی نظیر هدایت و چوبک، با تمرکز بر زندگی مردم خوزستان، صدایی منحصر به خویش یافت. او از این پس، ۹ مجموعه داستان کوتاه و ۶ رمان به چاپ رساند. همسایه‌ها (۱۳۵۳) و مدار صفر درجه (۱۳۷۲) از جمله موفق‌ترین رمان‌های او و جزو برترین رمان‌های ادبیات معاصر ایران به شمار می‌آیند. مجموعه داستان‌های غریبه‌ها و پسرک بومی (۱۳۵۰)، دیدار (۱۳۶۸) و قصه آشنا (۱۳۷۰) نیز حاوی بهترین داستان‌های کوتاه این نویسنده‌اند.

جنگ هشت‌ساله ایران و عراق، با وجود همه پیامدهای سیاسی، اجتماعی و تأثیرات روانی آن برای ایرانیان، منجر به شکل‌گیری «داستان جنگ» در ادبیات ایران گشت. یکی از موضوع‌هایی که احمد محمود در بعضی از داستان‌هایش به آن پرداخته، جنگ و مسائل مربوط به آن است. این دسته از داستان‌های او را، از طرفی با توجه به اینکه جغرافیای داستان، مناطق جنوب ایران و به‌ویژه خوزستان است، می‌توان زیرمجموعه ادبیات اقلیمی جنوب محسوب کرد، و از طرف دیگر، به دلیل اینکه موضوع اصلی داستان جنگ است، می‌توان آن‌ها را ذیل گونه داستان جنگ قرار داد. محمود در سه نمونه از داستان‌هایش به طور خاص به مسئله جنگ پرداخته است: رمان زمین سوخته (۱۳۶۱) و دو داستان کوتاه «جست‌وجو» و «ستون شکسته».

ادبیات جنگ هم شامل آثاری است که مستقیماً به مسائل مربوط به جنگ می‌پردازند و هم آثاری که غیر مستقیم به جنگ می‌پردازند. در آثار دسته نخست، به وقایع میدان نبرد پرداخته می‌شود، اما در آثار دسته دوم، موضوع اصلی، مسائل خارج از میدان نبرد و در عین حال مرتبط با جنگ، نظیر مهاجرت، بمباران شهرها، خانواده رزمندگان و ... است (صنعتی، ۱۳۸۹: ص ۱۲). «جست‌وجو» جزو دسته دوم است. در تقسیم‌بندی دیگری، می‌توان ادبیات جنگ را به دو دوره تقسیم کرد: آثاری که در زمان جنگ نوشته می‌شوند، و آثاری که پس از پایان جنگ نوشته می‌شوند. زمین سوخته در زمان جنگ نوشته شد. دو اثر دیگر محمود، یعنی داستان‌های «جست‌وجو» و «ستون شکسته»، در مجموعه قصه آشنا (۱۳۷۰) به چاپ رسیده‌اند. سال دقیق تألیف این دو داستان روشن نیست. اما با توجه به سال انتشار کتاب، می‌توان حدس زد که تاریخ نگارش آن‌ها، یکی از سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰ است. در عین حال، پختگی این دو اثر نسبت به زمین سوخته نشان می‌دهد که به احتمال قوی، در سال‌های پایانی جنگ یا سال‌های پایانی دهه ۶۰ نوشته شده‌اند. زمین سوخته از نخستین رمان‌هایی است که در مورد جنگ ایران و عراق نوشته شد و نویسنده آن کوشید دشواری‌ها، نابسامانی‌ها، آشفتگی‌ها و نیز جنبه‌های مختلف زندگی مردم خوزستان را در ماه‌های نخست جنگ منعکس کند. از این رو، می‌توان از محمود، به عنوان یکی از آغازگران گونه داستان‌نویسی جنگ در ایران نام برد و زمین سوخته را یکی از نخستین آثار داستانی منتشر

شده معاصر در این حوزه تلقی کرد. عده‌ای از منتقدان زمین سوخته را در عین ارزش‌های بسیار آن، یک نوشتار گزارشی تلقی کرده‌اند (از جمله رک: زنوزی جلالی، ۱۳۸۸: ص ۳۵۳) که با داستان فاصله دارد. اما «جست و جو» یکی از بهترین داستان‌های کوتاه واقع‌گرایانه فارسی با موضوع جنگ است که عناصر داستان در آن با یکدیگر پیوندی تنگاتنگ دارند و این هم‌پیوندی و تلفیق، به آن مفهومی منجر شده است که ادگار آلن پو از آن با عنوان وحدت تأثیر یاد می‌کند. خلاصه داستان به این صورت است:

حسن پنجره نارنجکی را در باغچه خانه‌اش می‌یابد. او در حالی که نارنجک را در دست دارد، به پشت‌بام خانه می‌رود. در پشت‌بام، نارنجک منفجر و حسن کشته می‌شود. دست او در این حادثه از تنش جدا و به جایی نامعلوم پرتاب شده است. شخصیت‌های داستان می‌خواهند دست جداشده او را بیابند و همراه جسدش دفن کنند. آن‌ها در این جست‌وجو، پشت‌بام خانه حسن و نیز خانه‌های اطراف را می‌گردند. سرانجام در یکی از خانه‌ها صدای خورخور گربه‌ای را می‌شنوند. آن‌ها گربه را می‌یابند که پوزه‌اش خونی است و بچه‌هایش آماده شیر خوردن از پستان او هستند. ریزه‌های استخوان و خط بریده خون و خاک را در اطراف گربه می‌بینند و درمی‌یابند که گربه دست بریده حسن را خورده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

بیان مسئله

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی یکی از ویژگی‌های خاص نگارش آثار محمود، شیوه‌ای نزدیک به روایت سینمایی است. اغلب داستان‌های او به ستاریو یا فیلم‌نامه شباهت دارند. محمود خود نیز در یکی از گفت‌وگوهایش به این ویژگی اشاره کرده است (گلستان، همان: ص ۸۸).

فیلم داستانی است که به وسیله سلسله تصویرهای متحرکی به مخاطب نشان داده می‌شود. با این وصف، فیلم سه ویژگی مهم دارد: داستانی را می‌گوید، مخاطب یا تماشاگر دارد، و دارای سلسله‌ای از تصویرهای متحرک است. فیلم با داستان کوتاه و رمان تفاوت دارد. ویژگی اول و دوم با داستان مشترک است. به این معنی که در داستان کوتاه و رمان نیز داستانی روایت می‌شود. به علاوه، داستان هم مخاطبی دارد که همان خواننده داستان است. اختلاف میان فیلم و داستان در قالب یا شکل بیان است (رک: ویل، ۱۳۶۵: ص ۲۱). داستان فیلم برای مخاطب در قالب تصویر و صدا نمایش داده می‌شود، اما در داستان کوتاه و رمان، نوشته و توسط مخاطب خوانده می‌شود. به قالبی که روایت یک فیلم، در ضمن آن

تدوین می‌شود، فیلم‌نامه می‌گویند. فیلم‌نامه عبارت است از متنی داستانی، حاوی گفت‌وگو و کنش، که آماده است تا واقعیت یابد، یا به عبارتی به صورت یک فیلم تولید شود (بتی و والدبک، ۱۳۹۳: ص ۳). بنابراین، داستان، فیلم یا فیلم‌نامه نیست، اما برخی از داستان‌ها ویژگی‌هایی دارند که آن‌ها را به فیلم یا سناریوی یک فیلم نزدیک می‌سازد و قابلیت این را دارند که با تغییراتی بدل به فیلم شوند.

هرچند در مورد پیوند میان سینما و ادبیات، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است، اما در مورد ویژگی‌های سینمایی داستان‌های محمود، مطالب اندک و پراکنده‌ای نوشته‌اند. به نظر می‌رسد مقاله «شیوه روایت سینمایی» از حسن اصغری تنها نوشته مستقلی است که در این زمینه به چاپ رسیده است. او در این مقاله، این شیوه را در رمان *درخت انجیر معابد* بررسی کرده است (رک: آقایی، ۱۳۸۳: ص ۴۰۱-۴۰۶). با توجه به اهمیت شیوه نگارش سینمایی در داستان‌های محمود، ضرورت دارد پژوهش‌های بیشتری در این باره انجام شود. «جست‌وجو» یکی از نمونه‌های عالی داستان‌نویسی احمد محمود به این شیوه است. این داستان می‌تواند با تغییراتی جزئی بدل به فیلم‌نامه شود و مورد توجه فیلم‌سازان حوزه جنگ قرار گیرد. در این مقاله، قصد داریم شیوه نزدیک به روایت سینمایی را در داستان «جست‌وجو» بررسی کنیم. برای این منظور، به بررسی عناصری خواهیم پرداخت که این داستان را به فیلم‌نامه نزدیک ساخته‌اند.

پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

بحث و بررسی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی راوی و زاویه دید روایت

ژرار ژنت^۲، نظریه‌پرداز ساختگرا، در بررسی روایت، سه سطح گوناگون را از یکدیگر متمایز می‌کند: داستان^۳، روایت^۴ و روایت‌گری^۵. مقصود او از داستان، پی‌آیند حقیقی رویدادها و مقصود از روایت، خود متن است، حتی اگر پی‌آیند حقیقی رویدادها در هم ریخته شده باشد. مقصود از روایت‌گری نیز عمل روایت کردن و بازگویی رویدادهاست (وبستر، ص ۸۵-۸۶). از دیدگاه ژنت، سه شکل متفاوت از زاویه دید ممکن است در داستان وجود داشته باشد: نخست، زاویه دید با کانون صفر یا خنثی^۶. در این زاویه دید، راوی در داستان به عنوان شخصیت حضور ندارد، اما بر تمامی رویدادها و اعمال و

^۲ GrardGenette; 1930-

^۳ historie

^۴ narration

^۵ recit

^۶ none-focalized

کردار و اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌ها احاطه دارد (آدام و رواز، ۱۳۸۳: ص ۴۳). دوم، زاویه دید با کانون درونی^۷. در این نوع از زاویه دید، راوی در داستان به عنوان شخصیت حضور دارد و از جایگاهی ثابت یا متغیر به روایت می‌پردازد؛ یا اینکه داستان از زاویه دید چند شخصیت بیان می‌شود (ایگلتون، ۱۳۸۳: ص ۱۴۶). سوم، زاویه دید با کانون بیرونی^۸. در این زاویه دید، شخصیت‌ها تنها از بیرون روایت می‌شوند و راوی نیز همچون خواننده، قادر نیست به ذهنیات و افکار شخصیت‌ها پی ببرد، مگر این که آنان جنبه‌هایی از افکار و احساساتشان را در گفت‌وگوها آشکار کنند. در این شیوه، میزان آگاهی خواننده و راوی از شخصیت‌های داستان کمتر است (آدام و رواز، همان: ص ۱۴۳-۱۴۴). در تقسیم‌بندی دیگر، یکی از انواع زاویه دید را زاویه دید عینی یا نمایشی^۹ دانسته‌اند. با توجه به تعریفی که از این زاویه دید نوشته شده است، زاویه دید نمایشی بسیار نزدیک است به آنچه ژنت از آن با عنوان زاویه دید با کانون بیرونی یاد می‌کند. در زاویه دید نمایشی «نویسنده برای تجزیه و تحلیل روانی و خصوصیات خلقی شخصیت‌های داستان اختیار ندارد و نمی‌تواند به تک‌گویی درونی یا تشریح آنچه شخصیت‌ها به آن فکر می‌کنند یا چگونگی آنچه می‌گویند، پردازد. داستان تقریباً یکپارچه گفت‌وگوست و نشان‌دهنده اعمال و رفتار قابل رؤیت و تصویرپذیر شخصیت‌ها؛ درست همانطور که بر صحنه تئاتر از بازیگران می‌بینیم.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ص ۴۰۱) در داستان‌هایی که با این زاویه دید نوشته می‌شوند، نویسنده نظیر نمایشنامه‌نویس یا فیلم‌نامه‌نویس عمل می‌کند. او به توصیف زمان، مکان، رویدادهای بیرونی و حرکات شخصیت‌ها می‌پردازد و به ویژه اجازه می‌دهد شخصیت‌ها، ویژگی‌های خویش، افکار و عواطفشان را بروز دهند. راوی در این نوع از داستان‌ها، شبیه دوربین فیلم‌برداری عمل می‌کند و همان چیزی را می‌نویسد که می‌بیند و می‌شنود. ارنست همینگوی جزو نویسندگان صاحب‌نامی است که داستان‌های شایان توجهی را با این زاویه دید نوشته است (از جمله رک: همان: ص ۴۰۲-۴۰۴).

داستان «جست‌وجو» از زاویه دید سوم شخص محدود و غیر سهیم روایت می‌شود. به عبارت دیگر، کانون زاویه دید بیرونی است و راوی در داستان حضور ندارد. او تنها قادر است رویدادها، دیده‌ها و شنیده‌های بیرون از ذهن شخصیت‌ها را روایت کند. زاویه دید به کار رفته در این داستان، نمایشی یا عینی محسوب می‌شود. راوی شبیه دوربین فیلم‌برداری یا نظیر یک فیلم‌بردار و در عین حال، صدابردار عمل می‌کند. دوربین بیشتر همراه شش نفر از شخصیت‌های داستان حرکت می‌کند. این شش شخصیت کسانی هستند که به جست‌وجوی بخش مفقود شده جسد حسن می‌پردازند: الماس، عمو پیرعلی، میرجواد آقا، زایر طعیمه، حمزه و یاور. بنابراین، محدوده روایت راوی، به یک شخص منحصر نیست، بلکه

7. internal focalization

8. external focalization

9. objective point of view or dramatic point of view

می‌توان گفت به مکان رویدادهای داستان، وقایع، حرکات و صداهایی منحصر شده است که در این محدوده مکانی روی می‌دهند. راوی قادر است بخش‌هایی از محدوده مکانی حادثه روی داده، یعنی مرگ حسن، را توصیف کند. محدوده مکانی حادثه روی داده عبارت است از: خانه و اطراف خانه حسن پنجره. خانه او در یکی از شهرهای خوزستان قرار دارد. نام شهر در داستان ذکر نمی‌شود. و این ذکر نکردن، مکان داستان را دلالت‌مند می‌کند. این شهر می‌تواند هر یک از شهرهای خوزستان یا شهر دیگری باشد که طی هشت سال گرفتار جنگ بوده است. می‌شود احتمال داد که این شهر امیدیه، رامشیر و بیش از همه اهواز است. چرا که در بخشی از داستان آمده است که حسن چند روز قبل، از راه کازرون و بهبهان، آمده است (محمود، ۱۳۷۰: ص ۶۱) و این شهرها مهم‌ترین شهرهای استان خوزستان‌اند که پس از جاده کازرون- بهبهان قرار دارند و به بهبهان نزدیک‌اند. از میان این شهرها، اهواز بیش از همه درگیر جنگ بوده است. محدوده مکانی داستان عبارت از بخش‌هایی از خانه حسن پنجره، خانه دایه رعنا، خانه ملا براتعلی، خیابان عسجدی، خانه خاله خوش‌قدم، مقابل دکان مش عرون و خانه زار لطیف. نویسنده از آغاز داستان، با مخاطب یک قرارداد بسته است. این قرارداد عبارت است از اینکه: راوی درباره آنچه در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد، اطلاعاتی ندارد. راوی تنها دنیای بیرون از ذهن شخصیت‌ها را در یک محدوده مکانی مشخص می‌بیند، می‌شنود و روایت می‌کند.

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

شبهه نگارش
ژئوشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

شبهه نگارش

ظاهر یک فیلم‌نامه و نحوه بخش‌بندی آن با داستان متفاوت است. در فیلم‌نامه، با سکانس^{۱۰}، صحنه^{۱۱} و توضیحات مربوط مربوط به آن، نما^{۱۲}، و صدا که گفت‌وگو^{۱۳} جزوی از آن است، مواجهیم. در داستان، معمولاً راوی ماجرا را به صورت یکپارچه روایت می‌کند و گاهی از طریق گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها آن را پیش می‌برد. داستان ممکن است دارای چندین فصل باشد، یا اینکه روایت بدون فصل‌بندی و به شکل پیوسته بیاید. «جست‌وجو» به گونه‌ای نوشته شده است که با تغییراتی اندک می‌توان آن را به صورت یک فیلم‌نامه نوشت و اجزای یک فیلم‌نامه را در آن مشخص کرد. در اینجا به ساختار^{۱۴}، سکانس، صحنه، نما و گفت‌وگو در داستان «جست‌وجو» خواهیم پرداخت:

۱. ساختار:

10. sequence
11. scene
12. plan
13. dialogue
14. structure

ارسطو نخستین کسی است که در رساله فن شعر خویش درباره ساختار تراژدی و حماسه سخن گفته است. او معتقد است ساختار باید آغاز، میان و پایانی داشته باشد (ارسطو، ۱۳۸۱: ص ۱۲۵). آنچه امروز در مورد اجزای ساختار داستان گفته می‌شود، صورت تکامل یافته همان نظر ارسطوست. غالب نظریات مربوط به ساختار داستان متعلق به صورت‌گرایان و روایت‌شناسان ساختگراست. برای نمونه، رولان بارت^{۱۵} ساختار یک متن داستانی را شامل سه مرحله می‌داند: وضعیت اولیه (پایدار) + نقش‌ها (وضعیت ناپایدار) + وضعیت نهایی (پایدار دوم). مقصود از نقش^{۱۶}، اعمال یا کنش‌های شخصیت‌هاست که موجب پیشبرد داستان می‌شود (رک: اخوت، ۱۳۷۱: ص ۲۲؛ بالایی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ص ۲۷۱-۲۷۳). این ساختار را به صورت‌های دیگری هم عرضه کرده‌اند. مثلاً ساختار یک داستان سنتی به ترتیب شامل این اجزا تلقی شده است: شروع، گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و پایان (گلشیری، ۱۳۸۰: ص ۲۸۶). این ساختار را در همه متون داستانی سنتی می‌توان یافت. آنچه درباره ساختار فیلم گفته شده است نیز برگرفته از همین الگوست. نظریه پردازان حوزه فیلم ساختار یک فیلمنامه سنتی را دارای سه مرحله می‌دانند: آغاز، میان و پایان. از هر مرحله با عنوان «پرده» یاد می‌شود. آغاز عبارت است از طرح مسئله یا شکل‌گیری گره. میان تلاش برای حل مسئله یا گره است. و پایان حل و فصل نهایی یا به تعبیر دیگر، گره‌گشایی است. به عبارت دیگر، پرده اول خلق یک موقعیت است، پرده دوم گسترش آن و پرده سوم نتیجه دو پرده قبل است (فیلد، ۱۳۹۳: ص ۱۴-۱۸؛ سینگر، ۱۳۸۸: ص ۱۱۰-۱۱۱؛ نیز رک: ولف، ۱۳۸۴: ص ۲۳-۳۵؛ آرمر، ۱۳۸۳: ص ۴۵-۵۵). فیلم ممکن است نقاط عطف^{۱۷} متعددی داشته باشد. اما دو نقطه عطف اصلی در آن وجود دارد که داستان را پیش می‌برد. این دو نقطه عطف در انتهای پرده اول و انتهای پرده دوم قرار دارند. نقطه عطف عبارت است از نقطه تحول داستان؛ واقعه‌ای است که ماجرای داستان را به جهت دیگری پرتاب می‌کند (فیلد، همان: ص ۱۷). ساختار خطی یگانه شیوه فیلم‌نامه نوشتن نیست. فیلم‌نامه نیز نظیر داستان ممکن است به شیوه‌ای غیرخطی و بدون توالی منظم اجزای روایت نوشته شود.

در داستان «جست‌وجو» طبیعتاً به دلیل ماهیت داستانی اثر، می‌توان ساختار سه‌پرده‌ای را تشخیص داد. این سه مرحله به همراه نقطه عطف پرده نخست و دوم، با توجه به خلاصه داستان که در مقدمه نوشتیم، در جدول قابل مشاهده است:

| پایان | میانه | آغاز |
|-------|-------|------|
|-------|-------|------|

¹⁵ . Roland Gérard Barthes; 1915-1980

¹⁶ . function

¹⁷ . turning points

| پرده سوم | پرده دوم | پرده اول |
|---|--|---|
| یافتن گربه در حال خوردن بخش جداشده جسد | ادامه جست‌وجوی شخصیت‌های داستان برای یافتن بخش جدا شده جسد حسن نقطه عطف پرده دوم: شنیدن صدای خر خر گربه در خانه دایه رعنا و ایجاد تردید در ذهن اشخاص داستان | جست‌وجوی شخصیت‌ها برای یافتن چیزی نامعلوم نقطه عطف پرده اول: مرگ حسن بر اثر انفجار نارنجک در چند ساعت قبل |

جدول ۱: ساختار سه‌پرده‌ای داستان «جست‌وجو»

روایت با جست‌وجوی شخصیت‌های داستان برای آنچه که نمی‌دانیم چیست، آغاز می‌شود. در طول داستان و به تدریج با توضیحات شخصیت‌ها و نیز از طریق بازگشت به گذشته^{۱۸} درمی‌یابیم که شخصی به نام حسن پنجره، دو ساعت قبل بر اثر انفجار نارنجکی که در باغچه خانه‌اش یافته، کشته شده است. تکه‌ای از جسد او در این حادثه به مکانی نامعلوم پرتاب شده است. روایت یافتن نارنجک و چگونگی حادثه و رویدادهای پس از آن، به تدریج کامل می‌شود. همزمان، شخصیت‌ها به جست‌وجوی بخش مفقود شده جسد حسن می‌پردازند و سرانجام متوجه می‌شوند گربه‌آن را خورده است. داستان (توالی حقیقی رویدادها) با روایت (توالی رویدادها آنگونه که در متن آمده است)، با هم منطبق نیستند. روایت همه چیز را از آغاز به ما نمی‌گوید. راوی نخست، کنش شخصیت‌ها را برای ما توصیف می‌کند، سپس گره داستان را آشکار می‌کند و پس از آن، ادامه کنش‌ها را به ما می‌گوید. سرانجام نیز گره‌گشایی صورت می‌گیرد.

لیندا سینگر در فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته از انواع الگوهای فیلم‌نامه‌نویسی نظیر ساختار سفر، ساختار توصیفی، ساختارهای تکرارشونده، ساختارهای موازی، ساختار ماریپچ، رازگشایی، دایره‌ای و دَوْرانی سخن می‌گوید (رک: سینگر، ۱۳۹۲: ص ۱۸-۴۷). اینگونه ساختارها را البته در داستان هم می‌توان یافت. بر این اساس، «جست‌وجو» داستانی است غیر خطی که مطابق با ساختار رازگشایی نوشته شده است. یعنی در پرده نخست با امری مجهول روبرو می‌شویم. در پرده دوم شخصیت‌ها به دنبال کشف این حادثه‌اند و در پرده سوم رازگشایی صورت می‌گیرد (همان: ص ۳۴).

۲. سکانس و صحنه:

18. flashback

سکانس مجموعه‌ای از صحنه‌های فیلم است که فکر یا موضوع واحدی آن‌ها را به یکدیگر متصل کرده است. این فکر را می‌توان با یک واژه نام‌گذاری کرد؛ مثلاً مسابقه، عروسی، تعقیب و گریز، تدفین و ماجرای سکانس را می‌شود در یک یا چند جمله بیان کرد. سکانس از نظر ساختار شبیه کلّ یک فیلم‌نامه است. یعنی دارای آغاز، میان و پایان است. هر فیلم از تعدادی سکانس تشکیل شده است. رقم مشخصی برای تعداد سکانس‌های فیلم وجود ندارد و عدد آن‌ها به اختیار فیلم‌نامه‌نویس است (فیلد، همان: ص ۱۱۵-۱۱۹).

هر سکانس از تعدادی صحنه تشکیل شده است. صحنه بخش معینی از ماجراست که در یک زمان و مکان خاص اتفاق می‌افتد. با تعویض زمان و مکان، صحنه عوض می‌شود (رک: ویل، ۱۳۶۵: ص ۵۱ و فیلد، همان: ص ۱۶۱-۱۶۳). صحنه علاوه بر گفت‌وگو، دارای توضیحاتی است که به سازنده فیلم کمک می‌کند تا فضای فیلم، حوادث آن، اعمال شخصیت‌ها و ... را بیشتر بشناسد. بسیاری از داستان‌های کوتاه از زاویه دید سوم شخص روایت شده‌اند (یونسی، ۱۳۹۲: ص ۷۰). در روایت اغلب این داستان‌ها از فعل ماضی ساده استفاده می‌شود. با توجه به تمایزی که میان داستان و روایت وجود دارد، در یک متن داستانی دو محور داریم: محوری به نام تعریف‌کننده (متن) و محوری به نام تعریف‌شونده (داستان). در داستان، عمدتاً میان تعریف‌کننده و تعریف‌شونده، از لحاظ زمانی تفاوت وجود دارد (ژان میشل آدام، همان: ص ۸۳). بدین معنی، که به نظر می‌رسد واقعه‌ای در گذشته رخ داده است و پس از گذشت مدت زمانی، راوی به روایت آن می‌پردازد. از همین روست که در روایت داستان، معمولاً از فعل ماضی استفاده می‌شود و تقارن زمانی دقیق میان این دو محور، امری نادر است. اما در فیلم‌نامه برای توضیحات صحنه از زمان حال و فعل مضارع اخباری (می + بن مضارع + شناسه) استفاده می‌شود. یعنی میان دو محور یاد شده تقارن زمانی وجود دارد. زیرا فیلم‌نامه برای خواندن نوشته نمی‌شود، برای بدل شدن به تصویر یا به عبارتی فیلم نوشته می‌شود و در واقع توضیحاتی است که قرار است سازندگان فیلم آن را بخوانند. فیلم‌نامه قالبی «فعال و فرآیندی زنده است» و کنش‌های آن باید در این راستا نوشته شوند (بتی و والدبک، ۱۳۹۲: ص ۹۶).

در داستان غالباً نویسنده از فعل مضارع اخباری در روایت بهره نمی‌گیرد. «جست‌وجو» جزو داستان‌هایی است که با دو زمان متفاوت روایت می‌شود. صحنه‌های این داستان از لحاظ زمان فعل، به دو دسته حال یا مضارع و گذشته یا ماضی تقسیم می‌شوند. غالب صحنه‌ها مربوط به زمان حال‌اند. در این صحنه‌ها، زمان تعریف‌کننده با زمان تعریف‌شونده متقارن است. علت این امر را باید در نوع راوی داستان جست. راوی که مانند دوربین فیلم‌برداری عمل می‌کند، حوادث، تصاویر و صداها را در همان زمان وقوع ثبت می‌کند. بنابراین، زمان وقوع فعل این صحنه‌ها همانند متن یک فیلم‌نامه، مضارع اخباری و در مواردی ماضی نقلی است. ماضی نقلی برای بیان کاری استفاده می‌شود که در گذشته رخ داده و تا زمان

حال ادامه یافته است. نویسندگان با استفاده از فعل‌های مضارع اخباری و ماضی نقلی در روایت برخی از صحنه‌ها، کوشیده است فاصله زمانی میان روایت و داستان را به صفر برساند. از این‌رو، خواننده را به هم‌حسی با وقایع داستان برمی‌انگیزاند. در صحنه‌های بازگشت به گذشته، زمان روایت، فعل ماضی ساده و گاه به تناسب مسأله‌ای که تعریف می‌شود، ماضی بعید است.

همانطور که راوی «جست‌وجو» نظیر یک فیلم‌بردار یا دوربین فیلم‌برداری عمل می‌کند، نحوه روایتگری او نیز به سناریو و اجزای آن، شباهت می‌یابد. در این داستان، سکانس‌ها و صحنه‌ها را می‌توان تشخیص داد. داستان شامل یازده صحنه است. صحنه دهم شامل سه بخش و صحنه یازدهم شامل دو بخش است. صحنه یازدهم به صورت بازگشت به گذشته و در میانه صحنه یازدهم روایت می‌شود.

در کل داستان، سه سکانس از یکدیگر قابل تشخیص است. نخست، سکانس مرگ حسن پنجره است که به صورت بازگشت به گذشته در صحنه‌های دوم، هفتم، نهم و یازدهم روایت می‌شود. دوم، سکانس جست‌وجو برای یافتن دست جدا شده از جسد اوست که بخش عمده داستان را شکل داده است و صحنه‌های اول، سوم، چهارم، ششم، هشتم و دهم را در برمی‌گیرد. سوم، سکانس دیدار چند روز قبل زایر طمیمه با حسن است که به صورت بازگشت به گذشته روایت می‌شود و اطلاعاتی راجع به زندگی حسن به خواننده می‌دهد و برابر با صحنه پنجم داستان است.

صحنه‌ها به همراه زمان و فعل روایت در جدول قابل مشاهده است:

| صحنه | زمان | نوع افعال روایی / نمونه | رویداد |
|------|-------------------------------|--|--|
| ۱ | حال | مضارع اخباری: در می‌زند- نگاه می‌کنند- | میرجواد آقا در جست‌وجوی چیزی (بخش جدا شده جسد حسن) |
| ۲ | گذشته (بازگشت به دو ساعت قبل) | ماضی بعید: بیل زده بود- رفته بود- | پیدا کردن نارنجک توسط حسن پنجره |
| ۳ | حال | مضارع اخباری: برمی‌گردد- می‌بیند- ماضی نقلی: زبان گرفته است- | عمو پیرعلی و یاور در جست‌وجوی چیزی (بخش جدا شده جسد حسن) |

| | | | |
|----|--|--|---|
| | نشسته‌اند- | | |
| ۴ | حال | مضارع اخباری: کج می‌کند- می‌لرزاند- | الماس در جست‌وجوی چیزی (بخش جدا شده جسد حسن) |
| ۵ | گذشته (بازگشت به چند روز قبل؛ روز شنبه) | ماضی بعید: دیده بود- نشسته بود- | دیدار چند روز قبل زایر طعیمه و حسن |
| ۶ | حال | مضارع اخباری: می‌گیراند- می‌رود- ماضی نقلی: چندک زده است- ایستاده‌اند- | حضور زایر طعیمه در خانه حسن و پرس‌وجو راجع به انفجار نارنجک |
| ۷ | گذشته (بازگشت به دو ساعت و نیم قبل) | ماضی بعید: خراش داده بود- برگشته بود- | انفجار نارنجک و کشته شدن حسن |
| ۸ | حال | مضارع اخباری: خر می‌کند- پرپر می‌زند- ماضی نقلی: سر خورده است- از جا کنده است- | گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان و تردید آن‌ها برای دفن کردن یا نکردن جسد حسن -عمو پیرعلی، زایر طعیمه، مش مندل و الماس در جست‌وجوی بخش جدا شده جسد |
| ۹ | گذشته (بازگشت به پس از لحظه انفجار نارنجک) | ماضی بعید: رفته بود- پایش پیچ خورده بود- | -شنیده شدن صدای انفجار و یافتن جسد حسن توسط زینب و الماس -سر رسیدن میرجواد |
| ۱۰ | حال | مضارع اخباری: در را پس می‌زند- یاالله می‌گوید- ماضی نقلی: نیامده است- انداخته | -میر جواد، زایر طعیمه و حمزه در جست‌وجوی بخش جدا شده جسد -شنیده شدن صدای خور خور گربه |

| | | | |
|---|--|--|-----------------|
| | است - | | |
| مشاهده جسد حسن توسط میرجواد | ماضی بعید: رسیده بود - افتاده بود - | گذشته (بازگشت به زمانی که میرجواد آقا پس از انفجار نارنجک، به خانه حسن رسیده است) | ۱۱ (بخش اول) |
| (ادامه) میر جواد، زایر طعیمه و حمزه در جست‌وجوی بخش جدا شده جسد | مضارع اخباری: نگاه می‌کند - می‌گوید - ماضی نقلی: دیده است - آمده است - | حال | ۱۰ (بخش دوم) |
| (ادامه) مشاهده جسد توسط میرجواد | ماضی بعید: رسیده بود - گرفته بود - ماضی ساده: گرم بود - سرخ و سوزان بود - | گذشته (ادامه) بازگشت به زمانی که میرجواد آقا پس از انفجار نارنجک، به خانه حسن رسیده است) | ۱۱ (بخش دوم) |
| مشاهده پوزه خونی گربه توسط حمزه، زایر طعیمه و میرجواد آقا | مضارع اخباری: می‌آید - پُر می‌شود - | حال | ۱۰ (بخش سوم) |

جدول ۲: صحنه، زمان و فعل روایت در داستان «جست‌وجو»

www.anjomanfarsi.ir

در مورد صحنه به مطلب دیگری هم باید توجه کرد و آن توصیف فضای صحنه در فیلم‌نامه است. مثلاً اینکه صحنه در چه محیطی رخ می‌دهد و چه لوازمی در آن وجود دارد، دارای اهمیت است. در فیلم‌نامه لازم نیست برای توضیح صحنه شرح مبسوطی نوشته شود، اما توصیف چند مشخصه مهم و بیان خلاصه‌ای از فضای محیط توصیه شده است (ولف، ۱۳۸۴: ص ۱۲۳). این لوازم حتی ممکن است جزئی از لوازم همراه هنرپیشه باشد (ویل، همان: ص ۲۶-۲۷). یکی از ویژگی‌های داستان‌های محمود همین توجه به فضا و توصیف آن است. در این داستان، او به پوشش شخصیت‌های داستان نمی‌پردازد، اما فضای موجود را به خوبی توصیف می‌کند. راوی تنها در دو مورد پوشش شخصیت‌ها را وصف می‌کند. یکی در مورد دایه‌رنا که لچک به سر دارد (محمود، همان: ص ۶۳) و دیگر در مورد زایر طعیمه که دشداشه بر

تن دارد و چفیه بر سر (همان: ص ۵۷، ۵۸ و ۶۴). باید این نکته را در نظر داشت که در فیلم‌نامه ذکر پوشش دقیق شخصیت‌ها ضروری نیست. این کار را می‌توان به طراح لباس سپرد. اما محمود در این داستان بارها به لوازمی اشاره می‌کند که همراه شخصیت‌هاست:

بیل در دست حسن (ص ۵۳)، آستینچه در دست زینب وقتی پای تنور است (ص ۵۴)، روغندان در دست الماس (ص ۵۴)، چاقو در دست حسن (ص ۵۴)، سیگار در دست مردان (ص ۵۵)، نصف نان لوله‌شده در دست بیژنگ (ص ۵۵)، قلمتراش و دستمال در دست عمو پیرعلی (ص ۵۶)، سکه پنج‌قرانی در دست الماس (ص ۵۷)، ماهی‌تاوه در دست خاله خوش‌قدم (ص ۵۷)، شیشه نوشابه در دست حسن (ص ۵۸)، فانوس در دست میرجواد، عمو پیرعلی و دایه رعنا (ص ۵۹، ۶۱، ۶۳)، یخ و گلاب در دست توران خانم (ص ۵۹)، انبر در دست حسن (ص ۶۰)، سیگار پشت لب حسن (ص ۶۰).

به غیر از این لوازم، نویسندگانه عناصر و اشیاء و موقعیت‌های دیگری را ذکر یا وصف می‌کند که برخی به مکان و برخی به زمان تعلق دارند. مکان و زمان در داستان او با دقت توصیف شده است. دقت در بیان و معرفی مکان و زمان داستان از دیگر ویژگی‌هایی است که «جست‌وجو» را به شکل و شمایل یک فیلم‌نامه نزدیک می‌سازد:

عناصر مربوط به مکان:

ژرف‌نگار گاه‌علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

خوزستان: یکی از شهرهای خوزستان که در داستان ذکر نشده است. هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

خانه حسن: حیاط، باغچه در حیاط (ص ۵۳، ۵۹)، تنور در حیاط (ص ۵۴، ۶۰)، تخم تربچه و ریحان در حیاط (ص ۵۳)، سایبان در حیاط (ص ۵۴)، دوچرخه که چرخ‌های آن رو به بالاست در حیاط (ص ۵۴، ۵۵، ۶۰)، انبار قراضه‌های زرد و برنج و مس بر پشت‌بام (ص ۵۴)، کبوترخانه بر پشت‌بام (ص ۵۴)، اتاق بزرگ (ص ۵۴)، اتاق کوچک (ص ۵۵)، پله‌های رو به بام (ص ۵۵، ۵۹)، پشت‌بام (ص ۵۵)، دودکش مطبخ بر پشت‌بام (ص ۵۵)، چینه بر پشت‌بام (ص ۵۵)، فلس شکسته خونابه‌رنگ چسبیده به دودکش بر پشت‌بام (ص ۵۶)، کاکل سوخته و شکسته نخل در حیاط (ص ۵۹)، پریموس و قابلمه عدسی روی آن در حیاط (ص ۶۰)، جسد حسن و وضعیت قرار گرفتن او بر بام (ص ۶۴، ۶۵)، انبرست، چاقو، ته سیگار با پا له شده در کنار جسد حسن بر پشت‌بام (ص ۶۴) ترکش‌هایی که به چینه بام برخورد کرده بودند (ص ۶۴)، جلو در بیرونی خانه، کوچه.

خانه ملا براتعلی: دیوار مطبخ (ص ۵۵)، درهای بسته خانه (ص ۵۵)، حیاط خانه که زمین آن پر از برگ‌های خشک چنار است (ص ۵۵)، آب سبز حوض که باد کرده است (ص ۵۵)، گریه در حیاط (ص ۵۵)، گنار کهنسال حیاط (ص ۵۶)، گلوله نزدیک گنار (ص ۵۶)

کوچه عسجدی: خانه خاله خوش قدم (ص ۵۶-۵۷)، برگ‌های خشک کف کوچه (ص ۵۸)

خانه خاله خوش قدم: جلو در (ص ۵۶)، کندال میان خانه (ص ۵۷)، علف که ته کندال روییده است (ص ۵۷)

دکان مش عرون: مقابل دکان، شیشه‌های خالی نوشابه مقابل حسن (ص ۵۸)

خانه دایه رعنا: مقابل در (ص ۵۳، ۶۲)، حیاط (ص ۶۲)، فرش جلو اتاق (ص ۶۲)، بال کشیدن خروس و جابه‌جا شدنش بر اثر نور فانوس (ص ۶۲)، پله‌های رو به بام (ص ۶۳)، اتاقک لحافدانی (ص ۶۴)

خانه زار لطیف: پشت بام (ص ۶۴)، آنتن افتاده بر پشت بام (ص ۶۴)، کاهگل پشت بام (ص ۶۵)

عناصر مربوط به زمان: وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

بعد از ظهر^{۱۹}: دو ساعت قبل (ص ۵۳)، دو ساعت بعد (ص ۵۳)

غروب: غروب خورشید (ص ۵۷)، صدای اذان (ص ۶۰)

شب: روشن کردن فانوس‌ها توسط میر جواد و فانوس به دست گرفتن برخی از شخصیت‌های داستان (ص ۵۹،

۶۱، ۶۳، ۶۴)، تاریک شدن هوا و رنگ نارنجی شرق آسمان به خاطر شعله‌های گاز (ص ۶۰)، تیغه نازک ماه

سفید شب چهارم در غرب آسمان (ص ۶۰)

پاییز یا زمستان^{۲۰}: کف حیاط خانه ملا براتعلی پر از برگ‌های خشک چنار است (ص ۵۵) وزش باد (ص ۵۵،

۵۸، ۶۱) باد که در دشداشه زایر طعیمه می‌پیچد (ص ۵۷)، برگ‌های خشک کف کوچه و صدای خش خش

برگ زیر پا (ص ۵۸)

۱۸. واژه «بعد از ظهر» در داستان ذکر نمی‌شود. اما با توجه به اینکه از «غروب خورشید» ذکری به میان آمده است و غروب کمی بعد از «دو ساعت بعد» اتفاق می‌افتد، می‌توان یقین یافت که «دو ساعت قبل» بعد از ظهر را نشان می‌دهد.

۳. نما:

هر صحنه از یک یا چند نما تشکیل شده است. «نما چیزی است که دوربین می‌بیند.» (فیلد، همان: ص ۲۱۴) نما کوچک‌ترین واحد فیلم است و به انواع گوناگونی تقسیم می‌شود؛ نظیرنمای عمومی یا دور^{۲۱}، نمای درشت یا نزدیک^{۲۲}، نمای دو نفره^{۲۳}، نمای از روی شانه^{۲۴}، نمای تمام‌قد^{۲۵}، نمای نقطه‌نظر^{۲۶}، نمای شلوغ^{۲۷}، نمای متحرک^{۲۸}، نمای لایبی^{۲۹} و

اگر قرار باشد، «جست‌وجو» را به فیلم بدل کنیم، نماها در آن کاملاً قابل تشخیص‌اند. هر یک از صحنه‌ها شامل یک یا چند نما می‌شوند. نوع نماهای هر صحنه را می‌توان حدس زد، اما این مسأله بستگی به کارگردان و انتخاب نما توسط او دارد. برای نمونه، نماهای صحنه اول، دوم و سوم را به تفصیل بررسی می‌کنیم:

صحنه اول: شامل یک یا دو نماست. نمای اول عبارت است از گفت‌وگوی میرجوادی و دایه رعنا مقابل در خانه دایه رعنا. در این مورد، می‌توان تصور کرد نمای از روی شانه انتخاب شود. در این نما دوربین از بالای شانه پشت یکی از دو طرف گفت‌وگو، صورت دیگری را نشان می‌دهد. این نما بیشتر در صحنه‌های گفت‌وگو به کار می‌رود. در پایان این صحنه، صدای طیاره‌ای از دور به گوش می‌رسد. میرجوادی و دایه رعنا به آسمان نگاه می‌کنند. این بخش از صحنه ممکن است ادامه همان نمای گفت‌وگو باشد. یعنی دوربین تنها نشان دهد که این دو شخصیت به آسمان نگاه می‌کنند. در عین حال، این بخش از صحنه می‌تواند نمایی جداگانه باشد؛ به این معنی که دوربین با نگاه این دو شخصیت به سمت آسمان حرکت کند و طیاره را در اندازه‌ای کوچک در آسمان نشان دهد. در این صورت، از نمای نقطه‌نظر یا دیدگاه استفاده شده است. یعنی آسمان و طیاره‌ای که در آن حرکت می‌کند، از زاویه نگاه میرجوادی و دایه رعنا تصویر شده است.

۱۹. با توجه به اینکه برخلاف مناطق مرکزی و نیز سردسیر ایران، سرمای زمستانی در خوزستان وجود ندارد، نمی‌توان به یقین گفت داستان در اواخر پاییز یا در زمستان روی می‌دهد.

21. long shot
22. close shot
23. tow shot
24. over the shoulder shot
25. full shot
26. point of view shot
27. crowd shot
28. moving shot
29. insert

صحنه دوم: احتمالاً شامل چندین نماست. نمای اول، حسن را نشان می‌دهد که مشغول بیل زدن خاک باغچه است. در عین حال، تخم‌های ریحان و تربچه نیز نزدیک او گذاشته شده است. دوربین به سمت زینب حرکت می‌کند و بنابراین، نمای دیگر، زینب را نشان می‌دهد که مقابل تنور مشغول پختن نان است. زینب به حسن می‌گوید: «وقتش گذشته حسن، زحمت بی‌خود می‌کشی.» (محمود، همان: ص ۵۳) دوربین دوباره به سمت حسن می‌چرخد. حسن شیء مدوری را در باغچه می‌یابد. به آن نگاه می‌کند. زینب را صدا می‌زند. زینب می‌آید و راجع به آن شیء با حسن گفت‌وگو می‌کنند. نمای دیگر، الماس را در گوشه‌ای از حیاط مشغول روغن‌کاری دوچرخه نشان می‌دهد. الماس به پدرش هشدار می‌دهد که آنچه در دست دارد، نارنجک است. دوربین به سمت حسن بازمی‌گردد و در نمایی یک‌نفره، حسن پاسخ الماس را می‌دهد. حسن نارنجک را از دست چپ به دست راست می‌دهد، سبک سنگینش می‌کند و جمله‌ای را با خود به زبان می‌آورد. سپس، به گفته‌ی راوی، لبخند رضایت که زیر گونه‌های پهنش خط انداخته، کاملاً مشخص است (ص ۵۴). این نما ممکن است به همان صورت تک‌نفره نشان داده شود یا اینکه دوربین به صورت حسن نزدیک شود و صورت او را در نمایی نزدیک نشان دهد. در نمای پایانی این صحنه، تصویری از پشت‌بام و محتویات آن را می‌بینیم. استفاده از نمای دور برای این بخش از صحنه مناسب است.

صحنه سوم: دوربین عمو پیرعلی را در نمایی تک‌نفره نشان می‌دهد. صدای یاور شنیده می‌شود که عمو پیرعلی را صدا می‌کند و عمو پیرعلی صورتش را به سمت یاور می‌چرخاند. نمای متحرک و حتی نمای عمومی یا دور برای بخش بعدی این صحنه مناسب است. این نما عمو پیرعلی را نشان می‌دهد که به سمت یاور در حال حرکت است و در عین حال، فضای حیاط، مردها، ایستاده و نشسته، بیل و دوچرخه و غیره، نیز دیده می‌شوند. عمو پیرعلی و یاور به سمت پله‌های بام حرکت می‌کنند. بیژنگ، پسر کوچک یاور، به دنبال آن‌ها راه می‌افتد. یاور به او تشر می‌زند. از این به بعد، دوربین عمو پیرعلی و یاور را نشان می‌دهد که از پله‌ها بالا می‌روند و به سمت پشت‌بام حرکت می‌کنند. این نما همان نمای متحرک است. تصویر بعد، عمو پیرعلی را در نمایی یک‌نفره نشان می‌دهد که به جست‌وجو روی بام می‌پردازد. او پاره‌گوشتی خونی را چسبیده به دودکش می‌یابد. این نما می‌تواند نمای لایی باشد؛ یعنی نمایی درشت از جزئیات یک شیء. دوربین در نمایی متحرک همراه با عمو پیرعلی حرکت می‌کند. او به لبه بام می‌رسد و در خانه ملا براتعلی سر می‌کشد. در اینجا خانه ملا براتعلی از زاویه نگاه عمو پیرعلی مشاهده می‌شود. این نما همان نمای نقطه نظر است؛ یعنی نمایی که چیزی، کسی یا جایی را از نظر یکی از شخصیت‌ها به تصویر می‌کشد. دوربین دوباره عمو پیرعلی را در نمایی متحرک نشان می‌دهد که به سمت دودکش بازمی‌گردد. او تکه گوشت خونی را با قلمتراش درمی‌آورد. در اینجا می‌توان از نمای لایی استفاده کرد و بر قلمتراش و تکه گوشت چسبیده به دودکش تمرکز کرد و سپس نمایی نزدیک از

چهرهٔ عمو پیرعلی را نشان داد؛ به طوری که قورت دادن آب دهان او مشخص باشد. او از یاور می‌خواهد جلوتر بیاید. این نما می‌تواند نمایی دو نفره باشد. عمو پیرعلی و یاور دربارهٔ پاره گوشت گفت‌وگو می‌کنند.

چنان که پیداست، داستان به گونه‌ای نوشته شده است که تمرکز آن بر اعمال و حرکات و حالا شخصیت‌هاست و از این‌رو، از نحوهٔ توصیفات، می‌توان نوع نما را تشخیص داد. نمای سایر صحنه‌ها را نیز می‌توان به همین ترتیب برشمرد. ذکر همهٔ نماها حجم مقاله را خیلی طولانی می‌کند. بنابراین، به ذکر همین موارد بسنده می‌شود.

۴. صدا:

یوجین ویل در کتاب فن سناریو نویسی صدا را یکی از عناصر مهم سینما تلقی می‌کند و آن را به دو دستهٔ گفت‌وگو و سر و صدا تقسیم می‌کند.

۴. ۱. گفت‌وگو:

گفت‌وگویی از عناصر مهم داستان و فیلم است؛ چرا که گفت‌وگو بخش مهمی از زندگی است (یونسی، همان: ۳۴۷). نقش گفت‌وگو در فیلم از داستان مهم‌تر است. در داستان از سه راه می‌توان شخصیت را معرفی کرد. این سه راه عبارتند از: توصیف، کنش‌ها و گفت‌وگو. کنش و گفت‌وگو طبیعی‌ترین و مؤثرترین شیوه برای معرفی شخصیت به خواننده است (همان: ۳۵۳). اگر از فیلم صامت بگذریم، به طور کلی، فیلم بدون گفت‌وگو شکل نمی‌گیرد. اما نوشتن داستان بدون گفت‌وگو امر ناممکنی نیست (همان: ۳۴۷). گفت‌وگو کاربردهای گوناگونی دارد. کاربردهای مشترک آن در داستان و فیلم عبارت است از: پیش بردن وقایع و حوادث، آشکار کردن شخصیت و خصوصیات او، انتقال اطلاعات لازم به مخاطب (برای اطلاعات بیشتر رک: یونسی، همان: ۳۵۱ و ۳۷۲؛ بلکر، ۱۳۸۸: ص ۴۳-۴۸؛ آرمر، ۱۳۸۳: ص ۱۰۹-۱۱۱)

۴. ۱. ۱. پیش بردن وقایع و حوادث:

از میان داستان‌نویسان پیشکسوت فارسی، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی و احمد محمود جزو کسانی هستند که عنصر گفت‌وگو در داستان‌هایشان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در داستان «جست‌وجو» نیز همین گونه است. حتی یک نگاه سطحی به صفحات داستان نشان می‌دهد که بخش بیشتر داستان، گفت‌وگوی شخصیت‌ها با یکدیگر است. این ویژگی، خود، از جمله ویژگی‌هایی است که «جست‌وجو» را به فیلم‌نامه نزدیک کرده است.

۴. ۱. ۲. آشکار کردن شخصیت، خصوصیات او:

گفت‌وگو در فیلم و نمایشنامه باید به گونه‌ای باشد که خصوصیات گوناگون شخص از نظر نژادی، طبقاتی، شغلی و نیز ذهن و درون او را به خواننده نشان دهد (یونسی، همان: ۳۵۵-۳۶۱). یکی از دشواری‌های گفت‌وگو، این است که نویسنده کلمات را به گونه‌ای انتخاب کند و در دهان شخصیت داستان بگذارد که سخن گفتن او را با سایر شخصیت‌ها متمایز کند. نویسنده باید در استفاده از بیان عامیانه، شکستن واژه‌ها و نیز به کارگیری لهجه‌های محلی، به گونه‌ای عمل کند که خواننده در فهم آن‌ها با دشواری مواجه نشود و گفت‌وگوها طبیعی جلوه کند (رک: همان: ۳۹۱).

در «جست‌وجو»، شیوه گفتار عامیانه، طبیعی و باورپذیر است. گفت‌وگوها کوتاه و شتابزده‌اند که با موضوع داستان و فضای آنتناسب دارد. نویسنده در گفت‌وگوها به خصوصیت نژادی اشخاص توجه ویژه‌ای دارد. دو لهجه کاملاً متفاوت در داستان شنیده می‌شود. نویسنده در این باره چیزی به ما نمی‌گوید. هر خواننده متوسطی قادر است از گفتار شخصیت‌ها این دو لهجه را از یکدیگر تشخیص دهد: نخست، بافت خوزستانی گفت‌وگوهاست که نمی‌توان آن را به یک شهر بخصوص نسبت داد. این لحن نزدیک است به لهجه اهالی اهواز و دزفول و همچنین شهرهایی از خوزستان که صاحب گویش مستقلی نیستند، اما لهجه آن‌ها به هنگام سخن گفتن مشهود است. لحن غالب داستان همین لحن است که از گفته‌های بیشتر شخصیت‌ها شنیده می‌شود. دوم، لحن اعراب خوزستان است که در کلام زایر طعیمه و زنش نجمه بازتاب یافته است. از گفتار همه شخصیت‌های داستان چنین به نظر می‌رسد که آن‌ها از لحاظ طبقاتی در یک سطح هستند. آن‌ها از طبقه متوسط شهری خوزستان هستند که با جنگ و مسائل مربوط به آن مواجه‌اند.

۴. ۱. ۳. انتقال اطلاعات لازم به مخاطب:

هدف از گفت‌وگو نباید صرفاً ارائه اطلاعات باشد. اطلاعات باید بر پایه نیاز به دانستن ارائه شود و گفت‌وگو تصنعی جلوه نکند. برای این منظور، هم در داستان و هم در فیلم، می‌توان از تکنیک‌های خاصی استفاده کرد. مثلاً استفاده از سؤال، یا شروع گفت‌وگو از میانه، یا استفاده از یک شخصیت برای مجبور کردن شخصیت دیگر به سخن گفتن است (بتی و والدبک، ۱۳۹۲: ۱۱۲). محمود در «جست‌وجو» از هر سه شیوه استفاده کرده است. هیچ یک از گفتارهای اشخاص داستان تصنعی و زائد به نظر نمی‌رسد. داستان از میانه وقایع شروع می‌شود. در سطر دوم داستان، گفته میرجواد آمده است. او می‌گوید: «ندیدیش دایه رعنا؟» دایه پاسخ منفی می‌دهد و او دوباره می‌پرسد: «دایه، همه‌جا را خوب گشتی؟» و او می‌گوید همه‌جا را گشته است. میرجواد باز می‌پرسد: «بالا کنیسه چی؟» دایه رعنا پاسخ منفی می‌دهد و گشتن بالای کنیسه را به آمدن حمزه موکول می‌کند (ص ۵۳). در این صحنه هم گفت‌وگوها از میانه داستان شروع شده‌اند، هم با پرسش یکی از شخصیت‌ها از دیگری مواجهیم و هم شخصیتی دیگری را وادار به سخن گفتن می‌کند. گره داستان از همین سبک گفت‌وگوست که ایجاد می‌شود.

۴. ۲. سر و صدا:

ویل علاوه بر گفت‌وگو، از سر و صدا نیز با عنوان عنصری مهم در فیلم نام می‌برد. سر و صدا شامل صدایی غیر از گفت‌وگوی واضح شخصیت‌هاست. مثلاً وقتی از تفنگی شلیک می‌شود یا قطاری می‌گذرد، هر یک سر و صدای خاصی تولید می‌کنند. سر و صدا می‌تواند از حوزه تصویر اطلاعات بیشتری به ما بدهد و حتی از واقعه‌ای خبر بدهد که در معرض دید نیست و مکان و فضای فیلم را به ما بیشتر معرفی کند (رک: ویل، همان: ص ۳۰-۳۲).

اگر داستان «جست‌وجو» را با این دید بررسی کنیم، دو صدا سر و صدای مسلط داستان محسوب می‌شوند. نخست، صداهای مربوط به جنگ است. یکی از ویژگی‌های ستودنی داستان محمود این است که هیچ سخنی از جنگ در داستان نیست و حتی واژه «جنگ» در داستان به کار نرفته است و کسی راجع به آن حرف نمی‌زند، اما داستان بیش از هر چیز تأثیر جنگ را بر زندگی عامه مردم در خوزستان زمان جنگ نشان می‌دهد. سر و صداهایی که در داستان شنیده می‌شود، به خواننده می‌گوید که داستان در زمان جنگ روی داده است. صدای طیاره (ص ۵۳)، صدای انفجار پی در پی گلوله‌های توپ که از دور شنیده می‌شود (ص ۵۹)، رگبار صداهایی (ص ۶۱)، موج انفجار که با صدای باد همراه است (همانجا)، صدای آمبولانس (ص ۶۵) و صدای هلیکوپتر (همانجا) در طول داستان شنیده می‌شود. به علاوه، در صحنه‌های مربوط به زمان گذشته، صدای انفجار نارنجک (ص ۶۰ و ۶۱) را باید از همین مقوله محسوب کرد.

دوم، صدای سوگواری زن‌ها و به‌ویژه زبان‌گردانی زینب است که در دو صحنه ۳ و ۶ به تناسب اینکه مکان داستان خانه حسن است، شنیده می‌شود. زینب در هیچ‌یک از صحنه‌های مربوط به زمان حال حضور ندارد و تنها صدای اوست که شنیده می‌شود. لحن سوگواری او، سوگواری یک زن جنوبی را تداعی می‌کند:

«وئی، وئی- نخل بلندم و ووی، وئی-» (ص ۵۴)

«گفتم تو ئی حُلِ حُلِ گرما، حسن؛ گفتم تو ئی جنگ و اوایلا- ورگردیم چه کنیم حس! وئی، وئی، وئی حسن، حسن!» (ص ۵۹)

در داستان «جست‌وجو»، تعدد شخصیت‌ها را می‌بینیم که با موضوع داستان کاملاً تناسب دارد. ۲۴ شخصیت در داستان حضور دارند و از آن‌ها نام برده می‌شود: حسن پنجره، زینب، الماس، عمو پیرعلی، میرجواد آقا، زایر طمیمه، حمزه، یاور، دایه‌رعنا، بی‌بی سلطنت، بیژنگ، خاله خوش‌قدم، کل مندل (شوهر خاله خوش‌قدم)، نجمه، زایر حسن بنا، مش عرون بقال، طاهر، کریم آقا، براتعلی، خدا رسان، معمار، توران خانم، سبزه‌علی طوآف، مندل چاپار. در خانه‌ی شخص اشخاص دیگری هم حضور دارند که از آن‌ها با عنوان «مردها»، «زن‌ها» و «بچه‌ها» نام برده می‌شوند (محمود، همان: ص ۵۴-۵۵). آن‌ها به خاطر مرگ اندوه‌بار حسن آنجا حضور یافته‌اند. در سینما نیز، به‌ویژه برای به تصویر کشیدن مکان‌هان عمومی، می‌توان از آدم‌ها به عنوان اشیاء صحنه استفاده کرد و با این کار، به صحنه زندگی بخشید(بلکر، ۱۳۸۸: ص ۳۳). از این رو، توصیف ازدحام اشخاص در خانه‌ی حسن برای ساختن یک صحنه‌ی سینمایی مناسب است.

با کمی تأمل می‌توان نتیجه گرفت شخصیت اصلی داستان حسن است که بر اثر انفجار نارنجک مرده است و داستان حول این واقعه می‌چرخد. در تمام صحنه‌های داستان به نوعی درباره‌ی او سخن گفته می‌شود. سایر شخصیت‌ها فرعی‌اند و برخی از آن‌ها نقش مؤثرتری دارند.

نویسنده شخصیت‌ها را از بیرون توصیف می‌کند. و این شیوه از دیگر ویژگی‌هایی است که داستان را به اثر سینمایی مانند می‌کند. مانند یک دوربین فیلم‌برداری که تنها قادر ظاهر اشخاص را به ما نشان دهد، تمرکز راوی بیشتر بر توصیف حرکات و حالات ظاهری اشخاص و نیز ارائه‌ی آن‌ها از طریق گفت‌وگوست. در حقیقت، او درباره‌ی افکار و ذهنیات شخصیت، جز در ضمن گفت‌وگوها اطلاعاتی به ما نمی‌دهد.

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

نتیجه‌گیری: www.anjomanfarsi.ir

احمد محمود از جمله نخستین داستان‌نویسانی است که داستان‌هایی با موضوع جنگ ایران و عراق نوشته است. داستان کوتاه «جست‌وجو» یکی از این داستان‌هاست. یکی از ویژگی‌های خاص نگارش آثار محمود، شیوه‌ی روایت سینمایی است. اغلب داستان‌های او به سناریو یا فیلم‌نامه نزدیک‌اند. در «جست‌وجو» نیز شیوه‌ی روایت سینمایی مشهود است.

در داستان «جست‌وجو»، بدون هیچ تغییری در ساختار داستان، می‌توان اجزای تشکیل‌دهنده‌ی یک فیلم‌نامه نظیر، پرده، سکانس، صحنه و نما را نشان داد. اغلب صحنه‌های این داستان، همانند متن یک فیلم‌نامه با زمان مضارع اخباری (می‌بیند، برمی‌گردد و ...) روایت می‌شوند. راوی فضای صحنه‌ها، چه عناصر مربوط به مکان و چه زمان، را به دقت

شیوه‌ای نزدیک به روایت سینمایی در داستان جست و جو نوشته احمد محمود / ۱۱۳۷

توصیف می‌کند و می‌کوشد نظیر یک دوربین فیلم‌برداری صحنه‌ها به دقت نشان دهد. راوی مانند یک دوربین فیلم‌برداری که تنها قادر است ظاهر اشخاص را به ما نشان دهد، بیشتر حرکات و حالات ظاهری اشخاص را برای خواننده وصف می‌کند و اگر قرار است درباره ذهنیات و افکار شخصیت‌ها چیزی بگوید، به طور غیر مستقیم عمل می‌کند و از گفت‌وگو یاری می‌جوید.

فهرست منابع

- آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان*، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتابیون شهپرراد، تهران: قطره
- آرمر، آلن (۱۳۸۳). *فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*، ترجمه عباس اکبری، تهران: سوره مهر
- آقایی، احمد (۱۳۸۳). *بیدار دلان در آینه (معرفی و نقد آثار احمد محمود)*، تهران: به‌نگار
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا
- ارسطو (۱۳۸۱). *ارسطو و فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر
- ایگلتون، تری (۱۳۸۳). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز
- هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی
باقری، خسرو (دی و بهمن ۱۳۸۱). «گفت‌گویی با احمد محمود»، *چیستا*، شماره ۱۹۴ و ۱۹۵، ص ۳۱۱-۳۲۵
- بالایی، کریستوف و میشل کویی پرس (۱۳۷۸). *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، ترجمه احمد کریمی حکاک، تهران: معین - انجمن ایران‌شناسی فرانسه

بتی، کریگ و والدبک، زارا (۱۳۹۳). *نویسندگی برای سینما و تلویزیون*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: آوند دانش

بلکر، اروین آر (۱۳۸۸). *عناصر فیلمنامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس

زنوزی جلالی، فیروز (۱۳۸۸). *باران بر زمین سوخته*، تهران: انجمن قلم ایران

سینگر، لیندا (۱۳۸۸). *نگارش فیلمنامه اقتباسی*، ترجمه عباس اکبری، تهران: نیلوفر

----- (۱۳۹۲). *فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته*، ترجمه عباس اکبری، تهران: نیلوفر

صنعتی، محمدحسین (۱۳۸۹). *آشنایی با ادبیات دفاع مقدس*، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس

گلستان، لیلی (۱۳۷۴). *حکایت حال؛ گفت‌وگو با احمد محمود*، تهران: کتاب مهناز

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). *باغ در باغ*، ج ۱، تهران: نیلوفر

فیلد، سید (۱۳۹۳). *چگونه فیلم‌نامه بنویسیم*، ترجمه عباس اکبری، تهران: نیلوفر

محمود، احمد (۱۳۷۰). *قصه آشنا*، تهران: نگاه

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). *عناصر داستان*، تهران: سخن

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، ج ۱ و ۲، تهران: چشمه

وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه الهه دهنوی، تهران: روزنگار

ولف، یورگن (۱۳۸۴). *راه‌نمای نگارش فیلم‌نامه*، ترجمه عباس اکبری، تهران: سروش

ویل، یوجین (۱۳۶۵). *فن سناریو نویسی*، ترجمه پرویز دوائی، تهران: اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی

هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir