وجوه ادبیت در فیلم «مادر» اثر علی حاتمی

محمد یحیایی[۱]، شکرالله پورالخاص*[۲]، بیژن ظهیری[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

دریافت: ۱۳۹۷/۵/۱۲ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۱۸

چکیده

ظهور مکتب «فرمالیسم» در سال‌های آغازین قرن بیستم تأثیری گسترده بر شیوهٔ تحلیل متون ادبی و هنری نهاد. فرمالیست‌ها با طرح کردن ادبیت اثر، به‌مثابهٔ وجه تمایز اثر هنری از غیرهنری، ادبیت را قابل تعمیم به سایر هنرها به‌ویژه سینما می‌دانستند. از این‌رو بررسی ادبیت در اثری سینمایی تنها محدود به واژگان نیست و جنبه‌های زبانی، تصویری و محتوایی اثر را نیز شامل می‌شود. همان‌گونه که در ادبیات استفاده از صناعات ادبی (معانی، بیان و بدیع) در واژگان و کلام موجب بلاغت متن می‌شود، در سینما نیز صناعات به‌شکلی دیگر و به یاری تصاویر، تدوین، میزانسن، نورپردازی و... معانی بلیغی می‌آفرینند.

مقالهٔ حاضر با تکیه بر دیدگاه‌های فرمالیست‌ها و نئوفرمالیست‌ها درصدد بررسی و تحلیل فیلم «مادر» اثر علی حاتمی از منظر ادبیت و تشریح جنبه‌های زیبایی‌شناسی و ادبی آن است. بدین منظور، علاوه‌بر بررسی متن فیلم‌نامه بلاغت موجود در نماها و تصاویر آن را نیز تحلیل کرده‌ایم. با توجه به تحلیل‌ها، استفاده از آرایه‌های ادبی فراوان در گفت‌وگوی میان شخصیت‌های داستان و روش‌ها و فنون انتقال مفاهیم توسط تصویر اثر حاتمی را از نظر ادبی برجسته کرده و هویتی مستقل بدان بخشیده است که با هربار مواجههٔ مخاطب آگاه با چنین اثری، ظرفیت ادبی و اثرپذیری واژگانی و مفهومی آن از ادبیات کلاسیک فارسی بیش از پیش آشکار می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات، سینما، ادبیت، علی حاتمی، «مادر».

* ایمیل نویسندهٔ مسئول: E-mail: pouralkhas@uma.ac.ir

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۷، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۸، صص ۵۹-۹۳

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

۱. مقدمه

از آغاز پیدایش سینما مباحث بسیاری درخصوص ارتباط سینما و ادبیات طرح شده است. سینما هنر و صنعتی مستقل از ادبیات به‌حساب می‌آید؛ اما در واقعِ امر فرزند ادبیات است و بنیان خویش را از متن ادبی وام می‌گیرد. در سینما تا پیش از نگارش متن، عملاً هیچ‌چیز وجود ندارد و سینما با نگارش متن فیلم‌نامه موجودیت می‌یابد و آغاز می‌شود. ماهیت بصری این هنر از مجال ظهور متن به‌مثابهٔ اثری ادبی می‌کاهد؛ اما ادبیت و بلاغت موجود در متن و تصویر همواره یکی از وجوه اصلی تمایز میان آثار فاخر سینما با دیگر آثار ساخته‌شده در این حوزه است. ماندگارترین فیلم‌های سینمای جهان فیلم‌هایی‌اند که از فیلم‌نامه و پشتوانهٔ بلاغی، متنی و تصویری قوی‌تری بهره برده‌اند.

پشتوانهٔ ادبی اثر سینمایی گاهی به‌شکل مستقیم در اقتباس از اثری ادبی و گاهی به‌شکل غیرمستقیم و به‌واسطهٔ ادبیت نهفته در متن و تصویر نشان داده می‌شود. ارتباط میان ادبیات و سینما، به‌رغم سلطهٔ گستردهٔ ادبیات، دوسویه است. کم نیستند فیلم‌نامه‌هایی که پس از تولید فیلم و انتشار فیلم‌نامه، به دنیای ادبیات افزوده شده و علاقه‌مندان ادبیات آن‌ها را به‌مثابهٔ اثر مستقل ادبی مطالعه کرده‌اند. ارتباط و تعامل دو هنر ادبیات و سینما درحدی است که «شماری از مهم‌ترین متون ادبی این سده، به‌گفتهٔ آفرینندگانشان، متأثر از شگردهای سینمایی بوده‌اند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۸).

آمیختگی ادبیات و سینما محسوس است. شاید هیچ کارگردانی را نیابیم که با دنیای ادبیات داستانی و شعر بیگانه باشد. کمتر شاعر و نویسندهٔ معتبری را می‌توان سراغ گرفت که سینما را هنر یا صنعتی بیگانه با شعر و داستان بداند و در آن دست‌کم به‌شکل مخاطب حضور نداشته باشد.

با توجه به موارد بیان‌شده، مسئلهٔ اصلی تحقیق حاضر بررسی عناصر ادبی‌ساز در متن و نماهای فیلم «مادر» اثر علی حاتمی و تبیین آن برمبنای ادبیت است. بررسی عناصر سازندهٔ ادبیات در متن سینمایی و بلاغت موجود در تصویر، یا همان ادبیت کلام و تصویر و چگونگی استفاده از آن در هنر سینما، موضوعی کاربردی نیز هست. اینکه در سینما بیشتر از چه عناصر و مؤلفه‌های سازندهٔ ادبیت بهره می‌برند یا روایت کارگردان از آن در فیلم چگونه است، موضوعاتی کاربردی، مهم و جالب برای سینما و ادبیات است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

۱- ۱. روش پژوهش

مقالهٔ حاضر تحلیلی کیفی از متن فیلم‌نامه و نماهای فیلم «مادر» اثر علی حاتمی، با رویکردی ادبی از منظر فرمالیسم و نئوفرمالیسم و با تکیه بر ادبیت در کلام و تصاویر است که در آن متن فیلم‌نامه و نماهای تصویرشده را از منظر ادبیت موجود در متن و تصویر تحلیل کرده‌ایم. نخست به شرح مختصری از دیدگاه‌های فرمالیست‌ها و نئوفرمالیست‌ها، به مثابهٔ آغازگران بررسی متن از منظر ادبیت و عناصر ادبی، می‌پردازیم و سپس عناصر و صناعات ادبی موجود در متن و تصاویر فیلم «مادر» را براساس دیدگاه‌های فرمالیسم و نئوفرمالیسم تحلیل می‌کنیم.

۱- ۲. پیشینهٔ پژوهش

پیش از این، در زمینه‌های زبانی، تاریخی، ساختاری و... دربارهٔ آثار علی حاتمی پژوهش‌هایی شده که ازجملهٔ آن‌هاست: «علی حاتمی، سعدی سینمای ایران» (میرعلی‌نقی، ۱۳۸۵)؛ «شبح قاجار و سینمای حاتمی» (عشقی، ۱۳۷۵)؛ «علی حاتمی و دغدغهٔ تاریخ» (توحیدی، ۱۳۷۵) که به واکاوی نگاه حاتمی به روایت تاریخ در آثارش می‌پردازد؛ «سرّ دلبران در حدیث دیگران» (دلیر، ۱۳۸۶) که به اقتباس‌های علی حاتمی از *مثنوی معنوی* می‌پردازد؛ «ادب و هنر: ادیبان و سینماگران» (رضوی، ۱۳۸۷) که به حاتمی و علاقهٔ او به ادبیات منشیانهٔ قاجار اشاره می‌کند؛ پایان‌نامهٔ *بررسی ساختار ادبی عنصر گفت‌وگو در آثار علی حاتمی* (بیرانوند، ۱۳۹۰) پژوهشگر با بررسی اجمالی آثار علی حاتمی دیالوگ‌های آن‌ها را به سه دستهٔ «رسمی»، «عامیانه» و «ترکی» تقسیم و در دسته‌بندی دیگری واژگان تهرانی و گفت‌وگوهای شخصیت‌های دیوانه را در برخی از آثار بررسی کرده است. مقالهٔ «هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم مادر» (هاشمی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۶) به نشانه‌شناسی هویت ایرانی در فیلم «مادر» می‌پردازد.

با توجه به نمونه‌ها و مشاهدهٔ فهرست مقالات «گزیدهٔ مقاله‌شناسی حاتمی» (*نقد سینما*، ش۷) تاکنون از منظر بررسی ادبیت و تعامل کلامی و تصویری آثار حاتمی با ادبیات پژوهشی نشده است.

۱- ۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

پژوهش‌هایی از این‌دست موجب شناخت بیشتر از کارگردان، جهان فکر و چگونگی پیوند آثار او با دنیای ادبیات می‌شود. با بررسی وجوه ادبی هر فیلم به زمینه‌ها و ابعاد هنری متن و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

تصویر بیشتر پی می‌بریم و به چگونگی اثرپذیری فیلم از ادبیات دست می‌یابیم. همچنین این نوع پژوهش‌ها موجب شناساندن چگونگی پیوند ادبیات ـ اصلی‌ترین گسترهٔ هنر کلاسیک ـ با سینما ـ گونه‌ای نوظهور در عرصهٔ هنر ـ می‌شود.

۲. چارچوب نظری

۲- ۱. فرمالیسم و نئوفرمالیسم

فرمالیسم روس از دو انجمن ادبی در سال‌های نخستین قرن بیستم سر برآورد. انجمن نخست «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» بود که در سال ۱۹۱۵م با هدایت رومن یاکوبسن و چند دانشجوی دیگر تشکیل شد. دیگری، «انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه[1] در سن پترزبورگ، چهره‌هایی شاخص، چون شکلوفسکی و آیخن‌باوم، را در خود داشت. این دو انجمن دو اشتراک عمده داشتند که دیدگاه‌ها و مباحث آن‌ها را جهت می‌داد: ۱. علاقه به زبان‌شناسی؛ ۲. توجه ویژه به شعر مدرن (نیوا، ۱۳۷۳: ۱۸).

به‌وجود آمدن هنر مدرن و شعر فوتوریستی در سال‌های آغازین قرن بیستم فرمالیست‌ها را با هدفِ یافتن مبنایی علمی برای نقد این آثار و درک بهتر ادبیات کلاسیک دست‌به‌کار کرد. علاقهٔ فراوان به تجربهٔ قالب‌های تازه و تعریف نظام‌مند فرایند ادراک اثر هنری از مشخصات بارز ادبیات روسیه در آن سال‌ها بود. از دیدگاه فرمالیست‌ها،

> ادبیات نظام ویژه‌ای از زبان بود نه چیزی شبیه مذهب یا روان‌شناسی یا جامعه‌شناسی؛ نظامی که قوانین، ساختارها و ابزار خاص خود را داشت که باید به مطالعهٔ آن‌ها می‌پرداخت نه اینکه آن‌ها را به چیز دیگری تقلیل دهد. اثر ادبی وسیله‌ای برای بیان عقاید، انعکاسی از واقعیت اجتماعی و یا تحقق بخشیدن به حقیقتی متعالی نبود؛ بلکه واقعیتی مادی بود که کارکرد آن همچون عملکرد یک ماشین قابل تحلیل بود (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۵).

مطالعات فرمالیست‌ها در ابتدا بیشتر معطوف به مسائل زبانی بود؛ اما در ادامه از تأکید صِرف بر صورت و فرم دست کشیدند و در بررسی‌های خود به مسائل محتوایی توجه نشان دادند. آنان اصطلاحات و مباحث جدیدی، مانند شکل یا فرم، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی و تمهید یا صناعت، را به دنیای نقد ادبی افزودند. «درست‌تر آن است که بگوییم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

فرمالیسم بیشتر دغدغهٔ بوطیقا دارد تا تفسیر. دغدغه‌اش بیشتر به‌دست دادن تعمیم‌های مفید دربارهٔ ادبیت است تا دغدغهٔ قرائت‌های استادانه از آثار منفرد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۳). از مسائل اصلی مورد توجه فرمالیست‌ها ادبیت بود. آنان با تعریف ادبیت، به مثابهٔ وجه ممیزهٔ ادبیات از گفتار روزمره، معتقد بودند «چنین تحلیلی در مورد ادبیتِ ادبیات را آشکارا می‌توان به سایر هنرها نیز گسترش داد و شکلوفسکی در استفاده از تحلیل فرمالیستی برای سینما راه را هموار کرد» (کریستی، ۱۳۷۳: ۳۳).

«در میان نظریه‌پردازان سینما، فرمالیست‌های روسی نخستین کسانی بودند که کار خود را از قیاس فیلم با زبان آغاز کردند. آنان از شکل شاعرانهٔ کاربرد فیلم همچون موردی قابل قیاس با شکل ادبی کاربرد زبان یاد کردند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۳۶).

حدود پنج دهه پس از دوران اوج فرمالیست‌ها نئوفرمالیسم، به‌مثابهٔ رویکردی انتقادی برمبنای فرمالیسم، پدید آمد. منتقدانی همچون دیوید بردول و کریستین تامسون فرمالیسم روسی را در ساختاری جدید احیا کردند و با تکیه بر عناصر فرمی فیلم به نقد آثار سینمایی پرداختند. آنان معتقد بودند: «فیلم هرگز زبان به معنای دقیق کلمه نیست؛ زیرا عناصر مادی سینما به‌خلاف کلمات فاقد دلالت‌های معنایی مشخص و ثابت‌اند. با این حال، می‌توانیم عناصر مادی سینما را همان اجزایی فرض کنیم که معادل کلمات در ادبیات‌اند» (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۲۴).

نئوفرمالیست‌ها فیلم‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کنند: فیلم‌های اطلاع‌رسانی که جنبهٔ کاربردی دارند و فیلم‌های زیبایی‌شناختی که جنبهٔ غیرکاربردی دارند.

> در فیلم‌های کاربردی از تکنیک‌های سینمایی به‌شیوه‌ای خنثی استفاده می‌شود تا اطلاعاتی به مخاطب ارائه شود. برخلاف آن، در فیلم‌های زیباشناختی (هنری) از تکنیک‌های سینمایی به‌گونه‌ای استفاده می‌شود که فراتر از رویداد فیلم‌برداری‌شده به‌وسیلهٔ دوربین مخاطب به بازی ادراکی دست یابد. در این فیلم‌ها سازمان‌دهی منظم تکنیک‌ها در یک فریم، یعنی سبک، مورد توجه قرار می‌گیرد (**مشکوة**، ۱۳۸۵: ۶۷).

«روایت» از دیگر عناصر مهم ادبی است که در سینما به‌کار می‌رود. بنابر بحث مشهور افلاطون، در روایت (نوشتاری، گفتاری) دو گونهٔ متمایز بیان وجود دارد: ۱. بیان ساده و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

مستقیم بدون تأویل راوی و بدون آرایه‌های ادبی؛ ۲. بیان پیچیده‌تر که با تأویل راوی نیز همراه است. در نگاه اول، سینما راوی و مقلِد صورت نخست است و بازیگر سخنان را اغلب به همان شکل ساده بیان می‌کند. پل ریکور و به‌دنبال او آندره گودرو ثابت کرده‌اند که بنیان اصلی روایت سینمایی همچنان بیان پیچیده یا روایت نامستقیم است؛ چراکه عناصر تصویری هر نما (از جایگاه دوربین تا اشکال ظهور اشیا و افراد) در حکم تأویل سینماگر است (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۹).

۲- ۲. ادبیت و عناصر آن

«ادبیت» عناصر و مؤلفه‌هایی است که موجب هنری شدن کلام و تمایز آن از دیگر اشکال زبان می‌شوند. عناصر سازندهٔ ادبیت از نوع زبانی، تصویری یا محتوایی‌اند. هر نوع خروج از هنجار یا شکل عادی زبان کلام و متن را ادبی می‌کند. همچنین برخی از صنایع و تمهیدات ادبی موجب ایجاد تصویر و نیز برخی از تهمیدات موجب غنای محتوایی متن می‌شوند.

صورت‌گرایان روس و فرمالیست‌ها از نخستین نظریه‌پردازان مکتب‌های ادبی معاصر بوده‌اند که به مبحث ادبیت توجه ویژه داشته و تحقیقات نظری و عملی ارزشمندی در این زمینه عرضه کرده‌اند. فرمالیست‌ها درمقابل منتقدان سنت‌گرا و نقادان سنتی که در تحلیل اثر ادبی بیشتر به عوامل و شرایط بیرونی و کمتر به خود اثر ادبی توجه داشته‌اند، به خود اثر و عناصر سازندهٔ آن و ادبیت کلام توجه کردند.

> صورت‌گرایان با تمرکز صِرف بر واقعیات ادبی و به کنار نهادن موقعیت بیرونی‌ای که اثر ادبی در دل آن خلق می‌شود، بر جدا کردن موضوع مطالعات ادبی از موضوع دیگر رشته‌ها تأکید کردند. با این‌همه، آنان بر این باور بودند که موضوع ادبی کلیت ادبیات نیست؛ بلکه «ادبیت» (وجه ممیزهٔ ادبیات) است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۹۹).

۲- ۳. ادبیت در سینما

ادبیت در اثر سینمایی به‌صورت زبانی، ساختاری و محتوایی بررسی می‌شود. فیلم‌نامه داستانی است که با منطق و زبان فیلم ساخته می‌شود و نگاه و جهان فکر کارگردان آن را برای مخاطب به‌تصویر می‌کشد. از آنجا که بار انتقال مفهوم در اثر سینمایی بیش از هرچیز برعهدهٔ تصاویر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

است، برای بررسی ادبیت در اثر سینمایی ناگزیریم علاوه‌بر کلام تصاویر، اثر سینمایی را نیز بررسی کنیم.

> کسانی که رابطهٔ سینما و ادبیات را در «دیالوگ» می‌دانند، سخت در اشتباه‌اند و از این نکته غافل که سینما جوهرهٔ خود، یعنی حرکت و نمایانگری، را در اغلب موارد از ادبیات اخذ کرده است. باید گفت سینمایی که فقط بر دیالوگ متکی است و بهترین عبارات ادبی را از دهان بازیگران بیرون می‌کشد و با تیربار واژه‌ها تماشاچی را به رگبار کلمات قصار می‌بندد، نه سینماست و نه ادبیات (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۰).

از دیگر سو «هر شرحی دربارهٔ سینما که صرفاً برپایهٔ اختراعات فنی‌ای که آن را ممکن ساخته‌اند بنا شده باشد، واقعاً ضعیف و کم‌ارزش است» (بازن، ۱۳۹۰: ۱۷). از این رو توجه صرف به عناصر فنی و مکانیکی سینما همان اندازه مخاطب را از جوهرهٔ اصلی این هنر دور می‌کند که توجه صرف به متن و دیالوگ. آرنهایم[۲] معتقد است:

> باید مردمی را که از روی استهزا و اهانت به دوربین به‌منزلهٔ یک ماشین ضبط‌کنندهٔ خودکار می‌نگرند به درک این نکته واداشت که حتی در ساده‌ترین فیلم‌برداری به قصد تولید مجدد یک شیء کاملاً ساده احساسی برای ماهیت لازم است که هرگز با یک عمل مکانیکی تحقق نخواهد یافت (۱۳۸۶: ۲۹).

احمد میراحسان در مقالهٔ «ادبیات تصویر (جستاری در نسبت ادبیات و سینما)» به‌خوبی این نسبت را مطرح می‌کند و می‌گوید:

> در ظاهر، ما کلیدی را فشار می‌دهیم و عکسی ثبت می‌شود و بقیهٔ چیزها به ما مربوط نیست، گویی نگاه پرتره یا لباس افرادی که در یک عکس حضور دارند، کادربندی درختان و اشیا و آدم‌ها و حسی که در عکس و فیلم صامت مستند موج می‌زند، همه و همه، مبیّن اتفاقی رها از ادبیات است. اما مدعای من آن است که در همهٔ این‌ها که خودبه‌خود هستند ادبیات و رابطهٔ نگرنده با نشانه‌های موضوع و تأثیر پشتوانهٔ زبانی ـ ادبی رابطهٔ او بر نشانه‌های بصری همچون یک سیستم زبانی پیام‌رسان نقش بزرگی ایفا می‌کند (میراحسان، ۱۳۸۲: ۸۵).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

با این اوصاف، در بررسی سینما از منظر ادبیت کلیت اثر با توجه به همهٔ ظرفیت‌های ادبی (کلامی و تصویری) بررسی می‌شود.

۳. ادبیت در فیلم سینمایی «مادر»

در مقالهٔ حاضر، ادبیت اثر سینمایی «مادر» در دو سطح ادبیت در زبان و ادبیت (معانی، بیان و بدیع) در تصویر واکاوی می‌شود. در نظر فرمالیست‌ها، مجموعهٔ عناصر سازندهٔ بافت و ساختار ادبی «فرم» است. آنان برای بررسی متن هریک از اجزای سازندهٔ متن ادبی را ذیل عنوان ادبیت بررسی می‌کردند، در تحقیقات خود به موسیقی کلام و صناعات ادبی، همچون مجاز، کنایه و استعاره، تحت عنوان «ابزارها و تمهیدات» توجه داشتند و به نقش هریک از این عناصر در ایجاد ادبیت متن می‌پرداختند.

در این مقاله علاوه‌بر مسائلی که در دیدگاه‌های فرمالیست‌ها با عنوان روش‌های آشنایی-زدایی (مجاز، کنایه، استعاره، ایهام و...) مطرح است، از ابزارهای ادبی‌ساز رایج در میان قدما و علمای ادبیات (معانی، بیان و بدیع) بهره می‌بریم. شایان ذکر است که شگردهای تصویرساز ادبی (ادبیت در تصویر) با توجه به کار پژوهشی سیدحسن حسینی در کتاب *مشت در نمای درشت* دسته‌بندی شده است.

۳- ۱. ادبیت (معانی و بیان و بدیع) در متن

ـ سجع و جناس، واج‌آرایی و تکرار، اغراق، پارادوکس، مراعات‌النظیر، تلمیح، ایهام، و طنز و مطایبه؛

ـ مجاز، تشبیه، استعاره، تمثیل، کنایه، سمبل و نماد، و اسطوره و کهن‌الگو.

۳- ۲. ادبیت (معانی، بیان و بدیع) در تصویر

ـ شگردهای تصویرساز از نظر علم معانی: اطناب، تأکید، ایجاز، و فصل و وصل؛

ـ شگردهای تصویرساز از نظر علم بیان: مجاز، تشبیه، استعاره، تمثیل، کنایه، و سمبل و نماد؛

ـ شگردهای تصویرساز از نظر بدیع: تضاد، جناس، مشاکله، براعت استهلال و حسن ختام.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

۴. علی حاتمی (۱۳۲۳- ۱۳۷۵)

علی حاتمی در سال ۱۳۲۳ در تهران متولد شد. او از نخستین فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک تهران بود. در طول دوران فعالیت هنری‌اش (۱۳۴۸- ۱۳۷۴) بیش از پانزده فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی ساخت. نکتهٔ ویژه درخصوص آثار حاتمی این است که همهٔ این آثار را خودش تألیف کرد. حتی همهٔ شعرهایی که در آثار موزیکالی چون «حسن کچل» و «باباشمل» خوانده می‌شود، سرودهٔ اوست که نشان از تسلط بر کلام و ذوق ادبی حاتمی دارد. «تقریباً تمام آثار علی حاتمی (و عمدتاً آثار تاریخی) از دیالوگ‌نویسی فاخری برخوردارند. گاه چنان دیالوگ با دقت و ظرافت نوشته می‌شود که به ضرب‌المثل نزدیک می‌شود» (نبوی، ۱۳۷۵: ۱۸۴). همین دیالوگ‌نویسی فاخر از مسائلی است که مورد هجمهٔ منتقدان آن دوره قرار گرفت. بی‌تناسبی گفتار و شخصیت و ناهمخوانی تاریخی در کلام و وقایع داستان از مواردی است که برخی از منتقدان آثار حاتمی نمی‌پسندیدند. با گذر زمان، بسیاری دریافتند که حاتمی یگانه فیلم‌سازی است که نه از سینمای خاصی تأثیر گرفت و نه کسی توانست راهی را که او پیموده بود، طی کند.

> برای تماشاگران سن‌وسال‌دارتر و مخصوصاً کسانی که خیلی با هنرهای جدید غربی، ازجمله سینما و تئاتر، آشنایی ندارند علی حاتمی نمونهٔ کامل فیلم‌سازی ایرانی است و آثار او را تقریباً بر هر کارگردان هنری دیگری ترجیح می‌دهند. این همان‌قدر به پُرطمطراق بودن سبک فیلم‌ها و سریال‌های تاریخی او مربوط است که به وابستگی عمیق او به فرهنگ ایرانی و ادبیات عامیانه (محمدکاشی، ۱۳۷۵: ۱۷۸).

شاید اگر حاتمی در مقام فیلم‌ساز در این کشور ظاهر نمی‌شد، کسی دیگر موسیقی، فرهنگ، زبان و زیبایی‌های هویت ایرانی را این‌گونه معرفی و حفظ نمی‌کرد.

۵. خلاصهٔ فیلم «مادر»

فیلم «مادر» دربارهٔ مادر پیری است که در خانهٔ سالمندان زندگی می‌کند. مادر که مرگ خود را نزدیک می‌بیند از دخترش درخواست می‌کند، او را به خانه‌اش ببرد و از دیگر خواهر و برادرانش بخواهد که همگی در خانه دور هم جمع شوند تا پیش از مرگ آنان را ببیند و در آن خانه در آسایش و نزد فرزندان خود بمیرد. پس از انتقال مادر به منزل، کم‌کم همهٔ فرزندان دور

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

هم جمع می‌شوند. داستان شرح روابط میان جمع پراکنده و تقابل‌ها و تضادهای رفتاری آنان و گاهی محبت‌ها و بی‌مهری‌هایشان به یکدیگر است. مادر، در مقام عامل پیونددهندهٔ فرزندان، سعی در ایجاد مهر و دوستی میان آنان دارد و چند روز پیش از مرگ را به سفارش به فرزندان و آماده‌سازی آنان برای اجرای مراسم پس از مرگ خود اختصاص می‌دهد. در پایان داستان، پس از گذران یک دورهٔ کشمکش میان فرزندان، به‌ویژه محمدابراهیم و جلال‌الدین، نفرت آنان تبدیل به انس و دوستی می‌شود و مادر نیز در آرامش چشم از جهان فرومی‌بندد.

۶. ادبیت در فیلم «مادر» اثر علی حاتمی

«نگاه حاتمی به مرگ در فیلم مادر نمایندهٔ نگاه شرقی به مرگ است که مرگ جسمانی را پایان همه‌چیز و مبیّن نیستی مطلق نمی‌داند و آن را نوعی هستی می‌پندارد که ماهیتی معنوی پیدا می‌کند» (میرعلی‌نقی، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

تأثیر زبان و اندیشهٔ مولانا بر جهان‌بینی حاتمی درخصوص مرگ در فیلم مشهود است که به‌نظر می‌رسد علاوه‌بر علاقهٔ شخصی کارگردان محصول چهار سال کار مداوم او روی داستان-های *مثنوی* برای ساختن نمایش‌نامه‌های تلویزیونی است.

> حاتمی در سال ۱۳۵۲ با این اعتقاد که «ما ادبیات نمایشی نداریم اما صاحب آثار ادبی بسیار قوی به نظم و نثر هستیم که می‌تواند پشتوانهٔ بسیار غنی برای تهیهٔ آثار نمایشی باشد» به‌سراغ *مثنوی معنوی* می‌رود تا حکایت‌های مولانا را به‌تصویر درآورد و چنان‌که در آغاز عنوان‌بندی هر قسمت از این مجموعه می‌نویسد هدفش از ساختن مجموعهٔ *مثنوی معنوی* «تجربه‌ای برای پیدا کردن امکانات نمایشی در یک اثر ادبی» است (حیدری، ۱۳۷۵: ۹۱).

۶- ۱. ادبیت در زبان

علی حاتمی فیلم‌سازی است که شور و شعر و فرهنگ ایرانی را با جهان سینمای خود آمیخته است. او با آگاهی از ادبیات و فرهنگ ایرانی در هر کلامش گویی تصویری از ادب و فرهنگ این سرزمین را به‌نمایش می‌گذارد. حاتمی از اصلی‌ترین حلقه‌های پیوند ادبیات و فرهنگ سرزمین ما با سینمای آن است. او چنان این دو را به‌هم آمیخته که گویی خود شاعری است که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

فیلم می‌سراید. از این رو فیلم‌های حاتمی بدل به گنجینه‌ای ارزشمند از هنر، فرهنگ، ادب و موسیقی شده‌اند. این مسئله واکاوی ریشه‌های ادبی و فرهنگی آثار او را بیش از پیش بااهمیت می‌کند.

> استفادهٔ حاتمی از کلام شباهت‌های فراوانی با رمان و داستان ایرانی دارد. زبان نوشتاری حاتمی، به دلیل استفاده از فرهنگ عامیانه و نزدیکی به زبان کوچه و بازار، آثار او را به انواع ادبی نزدیک می‌کند. از نمونه‌های این مورد فیلم‌های سوته‌دلان و مادر است، که یادآور آثار دههٔ چهل نویسندگان ایرانی، همچون آثار علی‌محمد افغانی در *شوهر آهو خانم*، یا آثار چوبک از نوع گفت‌وگوهای *سنگ صبور* است (عظیمی، ۱۳۷۶: ۱۹۲).

از خصوصیات بارز فیلم‌نامهٔ «مادر» و اصولاً نثر علی حاتمی نزدیکی آن به نظم است؛ بدین صورت که نویسنده در کلام خود از آرایه‌های گوناگون و خصوصاً «سجع» بهره می‌برد. استفاده از انواع سجع، به‌ویژه سجع «متوازی»، بر آهنگ کلام می‌افزاید و کلام و نثر حاتمی را گوش‌نواز می‌کند.

از ویژگی‌های دیگر نثر حاتمی استفادهٔ زیاد از کلمات متناسب است. درواقع در جملات بسیاری شاهد استفاده از کلمات متناسب و آرایهٔ تناسب و مراعات‌النظیر هستیم. کلمات متناسب پیوستگی متن را دوچندان می‌کنند. ویژگی دیگر نثر او، استفادهٔ هم‌زمان از آرایه‌هاست. این ویژگی منحصربه‌فرد در دیالوگ‌های آثار حاتمی علاوه‌بر هویت بخشیدن به نثر او احاطه‌اش را بر ادبیات نشان می‌دهد و بر زیبایی تصویری و زبانی متن او می‌افزاید.

از آرایه‌ها و صنایع ادبی پرکاربرد و مورد توجه علی حاتمی در فیلم «مادر» تناسب، سجع، تشبیه، تلمیح، تضاد و تکرار است. همچنین در برخی از جملات از آرایه‌های دیگری، مانند پارادوکس، مجاز، واج‌آرایی، ایهام، ایهام تناسب و طنز، بهره برده است.

در فیلم «مادر»، حاتمی دو شخصیت محمدابراهیم و جلال‌الدین را در تقابل و تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد. برای مثال تضاد در نوع ادبیات این دو کاملاً آشکار و ملموس است: ادبیات محمدابراهیم عامیانه و گفتاری است و ادبیات جلال‌الدین نوشتاری و پیراسته. جلال‌الدین شخصیتی تحصیل‌کرده است که کلامش گاهی رنگ‌وبوی عارفانه و گاهی صبغهٔ

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

عاشقانه به خود می‌گیرد. نوع واژگانی که محمدابراهیم به‌کار می‌گیرد، عموماً عامیانه و کوچه‌بازاری است؛ اما جلال‌الدین از واژگان فاخر و ادبی بهره می‌برد.

در نمونه‌های زیر به برخی از صنایع و آرایه‌های ادبی به‌کارگرفته‌شده در گفت‌وگوهای فیلم «مادر» اشاره می‌کنیم:

۶- ۱- ۱. سجع و تناسب

«سجع» در لغت سخن گفتن موزون است و در آن دو واژهٔ مسجع با توجه به تساوی یا نامتساوی بودن هجاها، همسانی یا تفاوت در واک اصلی کلمه به سه گونهٔ «متوازی»، «مطرف» و «متوازن» تقسیم می‌شوند. وزن موسیقایی زمانی که در گفت‌وگوهای فیلم «مادر» با تناسب میان واژگان همراه می‌شود، بار ادبیت کلام را دوچندان می‌کند و هنر حاتمی را در تألیف متن نشان می‌دهد. جملات بسیاری در گفت‌وگوهای فیلم «مادر» سجع و تناسبی برجسته دارند. در زیر به چند نمونه اشاره می‌کنیم:

ـ محمدابراهیم: «خر رو با خور اردوور می‌کنیم، مرده رو با گور املت» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۱۳).

سجع متوازی: خور/ گور؛ سجع مطرف: خور/ اردوور؛ تناسب میان واژگان: «اردوور»، «املت»، «مرده»، «گور».

ـ جلال‌الدین: «تو پیر خاموشی؛ پیر چراغ این شب تیره. همهٔ راز این خاندان رو مادر به تو نگفته بود. تو خود واقفی به اسرار» (همان، ۱۱۳۱).

در نمونهٔ بالا، تناسب میان واژگان «پیر»، «راز»، «اسرار»، «واقف» و «خاموش» را شاهدیم که منجر به ایجاد فرمی درونی در متن شده است.

ـ سارا: «عکستون سر طاقچه، اسمتون بر در خانه و عشقتون بر دل‌های ماست تا قیامت» (همان، ۱۱۱۷).

سجع متوازن: عکس، اسم، عشق؛ سجع متوازی: سر، در؛ تناسب میان واژگان: «عکس»، «طاقچه»، «خانه»، «دل»، «عشق».

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

۶- ۱- ۲. تشبیه

در علم بیان، «تشبیه» را ادعای همانندی و اشتراک چیزی با چیز دیگر در یک یا چند صفت می‌دانند (علوی مقدم، ۱۳۸۶: ۸۵) و اغراض متعددی برای آن برشمرده‌اند؛ ازجمله بیان امکان مشبه، بیان مقدار صفتی در مشبه، تقریر و اثبات حال مشبه و بیان نادرگی و کمیابی مشبه (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۱-۹۲). استفاده از زبان کوچه و بازار و اصطلاحات روز مربوط بدان، دایرهٔ واژگان فیلم را وسعتی بسیار بخشیده و تشبیهات بدیعی آفریده است. روزآمد بودن واژگان از یک طرف و آشنایی مخاطب با مضمون مطرح در تشبیه که چون نمونه‌های کلاسیک آن تکراری و قابل پیش‌بینی نیست، منجر به برجسته‌سازی و توجه بیشتر مخاطب به تشبیهات می‌شود که در اغلب موارد غرض از آن بیان حال یا صفتی در مشبه است.

ـ مهین: «باز درِ شکردون رو درست نبستی، خونه شد دنیای مورچگان موریس مترلینگ»[۳] (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۳).

در این نمونه، علاوه بر تشبیه، تلمیحی نیز به کتاب مترلینگ (*دنیای مورچگان*[۴]) دارد.

ـ محمدابراهیم: «طلعتیِ مادر که سر و مر و گنده‌اس؟ داش آبیته پیژامتم که تشریفات فرمودن آبلیموی حال‌بُر...» (همان، ۱۱۰۷).

تشبیه جلال‌الدین به آبلیموی حال‌بر تشبیهی بدیع، روزآمد و برای بیان صفتی در برادر است.

ـ محمدابراهیم: «حال و وضع ترنجبین‌بانو عینهو وقت اضافی بازی فیناله. آجیل مشکل‌گشاشم پنالتیه. گیرم این‌جور وجودا موتورشون رولزرویسه، تخته‌گازم نرفتن سربالایی زندگی. دینامشون وصله به برق توکل. اینه که حکمتش پنالتیه. یه شوت سنگین گله. گلشم تاج گله، قرمزته! آبی آبلیموجات» (همان، ۱۱۱۳-۱۱۱۴).

در این جملات، علاوه‌بر تشبیه وضع جسمی مادر به وقت اضافی بازی فینال، تناسب میان واژگان، واج‌آرایی (واج «گ») و ایهام (کلمات «گل» و «تاج» در جملات پایانی) در متن وجود دارد.

ـ جلال‌الدین: «آدم برهنه به دنیا میاد؛ برهنه هم از دنیا می‌ره. هرچه سبک‌بارتر بهتر. دنیا حکم دریا رو داره، زندگی زورق. آب در کشتی هلاک کشتی است. بحریِ بی‌جامه امید نجاتش بیشتره تا مسافرِ بااثاث» (همان، ۱۱۱۶).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

علاوه‌بر تشبیه، رابطه‌ای بینامتنی با زبان و جهان فکری مولانا در *مثنوی* دارد و تضمین مصرعی از بیت مولاناست:

آب در کشتی هلاک کشتی است آب اندر زیر کشتی پشتی است

(مولوی، ۱۳۷۶: ۴۸)

همچنین میان واژگان «دریا»، «کشتی»، «آب»، «زورق»، «بحری» و «مسافر» تناسب وجود دارد.

ـ جلال‌الدین: «عشق سپر بلاست. مادر نگاه عاشقا رو داره امروز و امشب امید دیدار یار» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۴۲).

علاوه‌بر تشبیه، تضاد میان «امروز» و «امشب»، سجع مطرف میان «دیدار» و «یار»، و تناسب میان «عشق»، «عاشق»، «یار» و «دیدار» وجود دارد.

۶- ۱- ۳. تلمیح

«تلمیح» اشاره به داستانی در کلام با دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب است؛ چراکه در آن ایجاد رابطهٔ تشبیهی میان مطلب و داستان و تناسب میان اجزای داستان وجود دارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۲). نکتهٔ درخور توجه در تلمیحات فیلم «مادر» تناسب تلمیحات با روحیه و معلومات راوی است؛ چنان‌که همهٔ تلمیحاتی که محمدابراهیم به‌کار می‌برد، دربارهٔ اطلاعات روزمره و داستان‌های عامه‌پسند است؛ مانند نمونهٔ زیر:

ـ محمدابراهیم: «ها، دوشنبه شد و تلفن سال‌های دور از خانهٔ آبجی‌کوچیکه‌خانم؛ آره؟»

ـ طلعت: «این دوشنبه وضع دیگه‌ای داره.»

ـ محمدابراهیم: «هفتهٔ آخر سریاله؟» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۴).

به سریال *سال‌های دور از خانه (اوشین)* اشاره دارد که در همان سال‌ها از تلویزیون پخش می‌شد. اما تلمیحاتی که دیگر اعضای خانواده در بیان خود به‌کار می‌برند، از گونه‌ای دیگر است:

ـ جمال: «ای آب ناب، تو نه دریایی، نه چاه آب، آبگیر کوچک، حوضک. نایَت بریده باد ای گلوی پرفریاد، که اهل خانه خواب‌اند و فریاد بی‌صدای تو خواب در چشمِ تر ماهیان می‌شکند. این ناتنی‌برادران الحق مهربان‌تر از برادران یوسف‌اند و من، یعقوب مرده در کنعان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

این خانه، چشم‌انتظاری نداشتم جز یک پیرنامادری. خواهرکان من، که از یک تباریم و یک پدر، آن‌قدر با من غریبه‌اند که قبیلهٔ قیس با لیلا» (همان، ۱۱۲۲).

علاوه‌بر تلمیحات به شعر «مهتاب» از مجموعهٔ *ماخ اولای* نیما یوشیج، داستان یوسف و چشم‌انتظاری یعقوب، و داستان لیلا و مجنون، آرایه‌هایی همچون تناسب، تشبیه، سجع و پارادوکس نیز در متن دیده می‌شود.

۶- ۱- ۴. تقابل

ـ جلال‌الدین: «این تنبور محبت زخمه‌اش نوازشه نه سیلی» (همان، ۱۱۱۵).

ـ مادر: «تاوان وصل ما تلف طفلم بود و نجات فرزند سبب‌ساز مرگ شوهر» (همان، ۱۱۲۱).

ـ جمال: «شما آتش‌افروز این بزم شبانه باشید، که من آبِ نبَردم و از پا افتاده به خشکی» (همان، ۱۱۲۲).

۶- ۱- ۵. طنز

در بخشی از متن فیلم از زبان غلامرضا می‌شنویم که می‌گوید:

«اِ آقام اومد... بیچاره پیر شد از بس که مرده» (همان، ۱۱۱۷).

۶- ۱- ۶. جناس تام

ـ سارا: «با چرخ این چرخ خیاطی رفتم به جنگ چرخ فلک» (همان، ۱۱۲۰).

۶- ۱- ۷. تضمین

حاتمی علاوه‌بر تلمیحات و اشارات به متون گذشته و استفادهٔ مفهومی از آن‌ها، گاهی آشکارا مصراع یا بیتی را تضمین می‌کند؛ مانند این سخنان مادر که در آن به مصراعی از طبیب اصفهانی اشاره شده است:

ـ مادر: «موقع بدرقه‌س؛ البته مونده به اومدن قطار. می‌گه خوش آن کاروانی که شب راه طی کرد. اول صبح به منزل رسیدن عالمی داره. حال نماز صبح، امید روز تازه. گفتم که من با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

قطار شب عازمم. صدای پای قطار میاد، بانگ جرس، آوای چاوشی. قافله پابه‌راهه» (همان، ۱۱۴۹).

تضمین مصرعی است از بیت «خوش آن کاروانی که شب راه طی کرد/ دم صبح اول به منزل نشیند» از طبیب اصفهانی.

۶- ۱- ۸. پارادوکس

گاهی در متن فیلم تصاویری پارادوکسیکال را شاهدیم؛ مانند این جمله از زبان جلال‌الدین: «مأیوس برگشتم تهران. پیری پیدا شد ناپیدا» (همان، ۱۱۳۲). ترکیب پیدا شدن پیری ناپیدا یادآور این بیت از *مثنوی* است:

می‌رسید از دور مانند هلال نیست بود و هست بر شکل خیال

(مولوی، ۱۳۷۶: ۸).

یا مانند «فریاد بی‌صدا» در این جمله که پیش از این در بخش تلمیح ذکر شد: «که اهل خانه خواب‌اند و فریاد بی‌صدای تو خواب در چشمِ تر ماهیان می‌شکند».

۶- ۱- ۹. واج‌آرایی

واج‌آرایی حرف «س» در جملات زیر:

ـ سارا: «تا من هستم این سقف‌ها جرئت زمین ریختن ندارند. سارا ستون سنگی سختی است، ایستاده زیر این طوفان‌های باران‌خورده» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۱۷).

۶- ۲. صناعات ادبی در تصویر

در سینما تصویر، مونتاژ، نور، میزانسن، صدا، رنگ و... جایگزین واژه در بیان مقصود می‌شوند. از این رو «هنر معانی بیان در فیلم نیز، همچون شعر و ادبیات، مجموع فنون و اسبابی است که به فیلم‌ساز امکان می‌دهد معنای مورد نظر خود را به تماشاگر، با درک متفاوتی از واقعیت، انتقال دهد» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸۶-۱۸۷).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

تحقیق پیش رو با توجه به گستردگی مباحث داعیهٔ یافتن و ذکر همهٔ صناعات و آرایه‌های تصویری فیلم «مادر» را ندارد؛ با این حال، مواردی را که بارزتر به‌نظر می‌آمد برای نمونه در زیر ذکر می‌کنیم:

۶- ۲- ۱. براعت استهلال

«براعت استهلال» ذکر مقدمه‌ای کوتاه و متناسب با موضوع اثر است که فضای کلی اثر را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. «در بیشتر موارد، نخستین نماهای هر فیلم از آنچه تمامی فیلم خواهد بود (شکل، گوهر، ضرب‌آهنگ و لحن فیلم) حکایت می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۶).

در نماهای ابتدایی فیلم «مادر» که تیتراژ آغازین نیز روی آن‌ها نوشته می‌شود، با بخشی از ساختمانی پوشیده از گیاه مواجهیم: سه صندلی چرخ‌دار و کبوتری سفید که آرام‌آرام خود را از پله‌ها بالا می‌کشاند. هم‌زمانیِ آمدن عنوان فیلم با تصویر صندلی‌های چرخ‌دار خالی و تلاش کبوتر سفید برای بالا رفتن از پله‌ها در حکم براعت استهلالی برای کل داستان است.

از میان پرندگانی که در ادبیات فارسی نماد هستند، «کبوتر» نقشی ویژه دارد. کبوتر در متون ادبی عرفانی نماد پیام‌آوری و جان آدمی است؛ نماد انسانی است که به‌دنبال رهایی از قفس تن و رسیدن به سرمنزل مقصود است (هژبر کلالی، ۱۳۹۰: ۵).

کبوتر در این تصاویر نشانهٔ صرف نیست. سپیدی پرندگان و مخصوصاً کبوتری که خود را به بالای پله‌ها می‌رساند نشانه‌ای از پاکی و بی‌آلایشی روحی است که قفس تن را به‌آرامی ترک می‌گوید. در نمای بعد، تقابل صندلی چرخ‌دار که نشستن، سکون، ایستایی و زمین‌گیری را

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

می‌رساند، با کبوتری که بر آن نشسته و با پرواز عجین است، جدایی از خاک و عروج به افلاک را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند و مخاطب هشیار را به مضمون داستان ره می‌نماید.

۶- ۲- ۲. ایهام تبادر در تصویر

هرگاه واژه‌ای از کلام واژه‌ای دیگر را که با آن تقریباً همشکل یا هم‌صداست به ذهن متبادر کند، «ایهام تبادر» شکل می‌گیرد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۴۱). از آنجا که در سینما به‌جای کلمات با تصاویر روبه‌روییم، ناگزیر تعریف ایهام تبادر در آن بدین گونه است: هرگاه کل یک نما یا جزئی از اجزای ترکیب‌بندی صحنه تصویری دیگر را که تقریباً با آن هم‌شکل است به ذهن متبادر کند، در تصویر با ایهام تبادر مواجهیم. در تصویر بالا، میله‌های تخت مادر میله‌های قفس و زندان را در ذهن تداعی می‌کند. این تبادر وقتی درمقابل پنجرهٔ باز پشت سر مادر که نشانه-ای از آزادی است قرار می‌گیرد، به ایهام تضاد بدل می‌شود. چنین تعریفی در زبان سینما بدین معناست که تصویر غایبی که به ذهن متبادر شده است، با یک نما یا جزئی از اجزای ترکیب‌بندی صحنه در یک نما، رابطهٔ تضاد و تقابل داشته باشد؛ چنان‌که اگر در یک تصویر کامل و یک نمای بسته با میله‌هایی مواجه شویم که میلهٔ زندان نیستند و در نمای بعدی پنجره‌ای باز را ببینیم، با ایهام تضاد روبه‌روییم. حال اگر این تصاویر و نشانه‌ها، هر دو، بخشی از یک تصویر (جزئی از صحنه‌پردازی در یک پلان) باشند، باز هم ایهام تضاد است ولی در یک پلان و میان اجزای صحنه.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

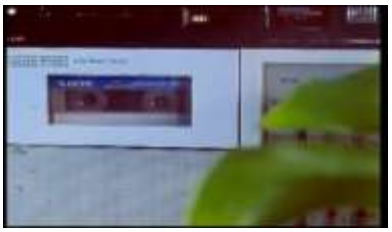
[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

۶- ۲- -۳. مجاز در تصویر

در تعریف «مجاز» آمده است: «کاربرد واژه در غیر معنای اصلی و ماوضع‌له که برای رسیدن به معنای مجازی و عدول از معنای حقیقی باید مناسبتی یا علاقه‌ای بین معنای حقیقی و معنای مجازی وجود داشته باشد» (علوی مقدم؛ اشرف‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۲۸).

در سینما، اگر منظور از آمدن تصویر رساندن معنای مجازی آن با مناسبت موجود در تصویر باشد، با مجاز تصویری مواجهیم. در تصویر بالا، چیدمان صحنه به‌گونه‌ای است که مخاطب با شغل یکی از پسران مادر و جایگاه اجتماعی او (کارمند بانک) آشنا می‌شود. قرینهٔ صارفه‌ای که در تصویر بیش از همه جلب توجه می‌کند، پول‌های چیده روی میز است که به‌صورت غیرمعمول روی هم گذاشته شده تا احتمالاً نظر مخاطب را جلب کند و کارگردان به مقصود خود از تصویر برسد.

۶- ۲- ۴. نماد در تصویر



[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

«در سینما تکرار یک نما از یک شیء عادی، آن شیء را از مقام روزمرگی به منزلت نماد ارتقا می‌دهد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۹۷). در فیلم «مادر»، پسر کوچک او، جلال‌الدین که کارمند بانک است و همسرش که پرستار بیمارستان است، در هیچ نمایی مکالمهٔ رودررو ندارند و حلقهٔ واسط این دو ضبط‌صوتی است که بارها در سراسر فیلم تکرار می‌شود. تکرار مداوم تصویر ضبط‌صوت در فیلم منجر به پدید آمدن نماد می‌شود؛ نمادی از مشغولیت‌ها و درگیری‌های زندگی ماشینی. در ادبیات نیز تکرار یک مفهوم سبب ایجاد نماد می‌شود؛ برای نمونه در آثار مولانا درپی تکرار مفهوم «دریا» صورت استعاری آن به نماد بدل شده است.

۶- ۲- ۵. کنایه در تصویر

«کنایه» در ادبیات جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده در معنای ظاهر آن نباشد اما قرینهٔ صارفه‌ای هم که مخاطب را به معنای باطن رهنمون کند وجود نداشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۶۵). با توجه به تقسیم‌بندی کنایه از لحاظ درجات وضوح و خفا، در اینجا و برای برقراری ارتباط تصویر با مخاطب کنایه‌های واضح (ایما) در نظر است. در تصویر بالا که فلاش‌بکی است به سرگذشت مادر، اتاقی با وسایلی ساده دیده می‌شود. در گوشهٔ سمت راست تصویر تشتی مسی نهاده شده و گوشهٔ فرش در آن قسمت تا خورده است. صدای چکیدن آب باران هم در ظرف به گوش می‌رسد. برخی از دیالوگ‌ها در این سکانس فقر ساکنان خانه را می‌رساند؛ اما سخن این است که حتی اگر چنین مکالماتی نیز میان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

شخصیت‌ها وجود نداشت، مخاطب از کنایهٔ تصویری و صدای چکهٔ آب در ظرف به بی‌بضاعتی اهل خانه پی می‌برد.

در این پلان علاوه‌بر کنایه، تابیدن نور بر شخصیت‌های درحال گفت‌وگو به‌مثابهٔ برجسته‌سازی[5] عمل می‌کند و توجه مخاطب را جلب می‌کند.

۶- ۲- ۶. تضاد در تصویر

«تضاد» در ادبیات به معنای کاربرد دو واژه با معنای متضاد است. در سینما صنعت تضاد در سه واحد «نما»، «سکانس» و «کلیت اثر سینمایی» بررسی می‌شود (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۵۰). بیشترین بسامد تضاد در فیلم «مادر» در رفتار و دیالوگ‌های محمدابراهیم، فرزند بزرگ خانواده و جلال‌الدین، پسر کوچک خانواده، بروز می‌کند. کلام فاخر جلال‌الدین مقابل سخنان کوچه‌بازاری و گاهی سخیف برادر بزرگ قرار می‌گیرد. این تقابل را در کلیت اثر بیشتر دریافت می‌کنیم: یکی به گل‌ها و گلدان‌ها رسیدگی می‌کند و دیگری گلدان‌ها را می‌شکند؛ یکی با مهر با برادر عقب‌انده سخن می‌گوید و دیگری با ناسزا و کتک.

تصویر سمت چپ را زمانی در فیلم می‌بینیم که جلال‌الدین در اتاقی مشغول گردگیری از کتاب‌هایی است که غبار سالیان بر آن‌ها نشسته. وقتی یکی از کتاب‌ها از دست او می‌افتد گل سرخی تازه‌شکفته و باطراوت میان کتاب دیده می‌شود. این صحنه علاوه‌بر مناسبتی که با اتفاقات سکانس (محمدابراهیم برادر عقب‌مانده را کتک می‌زند.) دارد، تقابلی میان تازگی و طراوت گل و کهنگی و فرسودگی کتاب است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

۶- ۲- ۷. استعاره در تصویر

«استعاره» به‌معنای عاریت گرفتن است. «چنانچه سخنی یا تصویری در غیر از معنای حقیقی خود به‌کار رود، از بیان استعاری استفاده شده است» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸۷).

«استعاره از صنایع بیانی ادبیات است که در فیلم نیز به‌کار می‌رود. عملکرد استعاره نیز، مانند تشبیه، قیاس است. قیاس در تشبیه هدف است و در استعاره وسیله‌ای برای ورود و انتقال به ذهنیات» (همان، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

حوض خانه در فیلم «مادر» به‌شکل عدد پنج یا قلب است که با توجه به دقت و وسواس علی حاتمی در چیدن میزانسن، اتفاقی بودن شکل آن بعید به‌نظر می‌رسد. حاتمی حوض را به قرینهٔ صارفهٔ شکل آن و آب زلال در آن که سمبل پاکی و روشنی است، استعاره‌ای از محبت مادر به پنج فرزندش می‌داند. پنج گلدان چیده‌شده در اطراف حوض نیز بر همین مفهوم تأکید می‌کند. طرفه اینکه به‌نظر می‌رسد قرب و بُعد فرزندان از مهر مادری نیز در هنگام نشستن فرزندان دور حوض رعایت شده است: فاصلهٔ محمدابراهیم، فرزند بزرگ مادر، از حوض تا زمانی که علاقه و الفتی با اهل خانه ایجاد نکرده، از سایرین بیشتر است و زمانی که اندک‌اندک محبت میان او و دیگران ایجاد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

می‌شود، فاصله‌اش با حوض کم می‌شود و چنان‌که در تصویر پایین مشاهده می‌کنیم، با دیگر فرزندان در یک ردیف قرار می‌گیرد. این نکته را نیز یادآور می‌شویم که «در فیلم، تشخیص تشبیه از استعاره نمی‌تواند به دقت ادبیات باشد؛ زیرا... در فیلم ادات تشبیه وجود ندارد لیکن با استفاده از تأکید می‌توان تاحدودی تشبیه را از استعاره تشخیص داد» (همان، ۱۹۱).

نمونهٔ بارز دیگر از استعارهٔ تصویری در سکانس پایانی فیلم جلوه می‌کند. در پلان‌های متعدد این سکانس، وقتی مادر را می‌بینیم که طبق وعده‌ای که با فرزندان خود دارد به نیت وفات به بستر می‌رود، میله‌های تخت چون میله‌های قفس به نمایش درمی‌آید.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

این استعارهٔ تصویری زمانی قطعیت منظور خاص کارگردان را به مخاطب می‌رساند که در نمای پایانی، آن گاه که مادر با جسم بی‌جان و قرآنی بر سینه بر تخت آرمیده است، اثری از میله‌های فلزی قسمت پایین تخت نمی‌بیند. حاتمی اینجا خود با مخاطب آگاه همراهی می‌کند و بر یافته‌های او صحه می‌گذارد.

۷. نتیجه

علی حاتمی در فیلم «مادر» هم در گفت‌وگو میان شخصیت‌های داستان و هم در تصاویر و نماها با دقت و ظرافتی خاص از صناعات بهره می‌برد. آمیختگی آرایه‌های کلامی و بصری در این فیلم منجر به افزایش غنای ادبی و درنتیجه ادبیت اثر شده و مخاطب را پی‌درپی به‌سمت منبع اصلی فکری و زبانی اثر که همانا ادبیات فارسی و عرفان اسلامی است، سوق می‌دهد. از ویژگی‌های نثر حاتمی در متن گفت‌وگوهای فیلم استفادهٔ زیاد از آرایهٔ تناسب و استفادهٔ هم‌زمان از آرایه‌های گوناگون در بسیاری از جملات است. این ویژگی‌های منحصربه‌فرد در دیالوگ‌ها به نثر حاتمی هویتی ویژه بخشیده است. استفاده از آرایه‌های ادبی نظیر سجع، جناس، تکرار (حرف یا واژه) و واج‌آرایی سبب آهنگین شدن کلام و نزدیکی آن به نظم می‌شود. از طرفی آرایه‌هایی چون تلمیح و تضمین وام‌گیری علی حاتمی را از ادب کلاسیک فارسی به‌صورت مستقیم می‌نمایانند. استفاده از روش‌ها و فنون انتقال مفاهیم توسط تصویر اثر حاتمی را از جنبهٔ بصری غنا بخشیده و به ادبیت بصری آن کمک شایانی کرده است. استفاده از صناعاتی نظیر براعت استهلال، ایهام، نماد، استعاره، تضاد و کنایه در تصاویر فیلم هویتی ادبی بدان بخشیده است که با هربار مواجههٔ مخاطب آگاه با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

آن، بیش از پیش ظرفیت‌های ادبی و اثرپذیری تصویری، واژگانی و مفهومی فیلم «مادر» از ادبیات کلاسیک فارسی آشکار می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Opoyaz
2. Rudolf Arnheim
3. Maurice Maeterlinck
۴. *La Vie des Fourmis* (*The Life of the Ant*): این کتاب پژوهشی است دربارهٔ نحوهٔ زندگی، زادوولد و فعالیت مورچگان.
5. foregrounding

منابع

- آرنهایم، رودولف (۱۳۸۶). «فیلم و واقعیت». ترجمهٔ حسن فیاد در *سینما و سینماگران*. چ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *تصاویر دنیای خیالی*. تهران: نشر مرکز.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چ۹. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ۲. تهران: آگاه.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۸). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۵. تهران: نشر مرکز.
- بازن، آندره (۱۳۹۰). *سینما چیست*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ۶. تهران: هرمس.
- بیرانوند، اصغر (۱۳۹۰). *بررسی ساختار ادبی عنصر گفت‌وگو در آثار علی حاتمی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه زنجان.
- تامسون، کریستین (۱۳۷۷). «نظریه‌های انتقادی: روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم». ترجمهٔ محمد گذرآبادی. *فارابی*. ش۳۱. صص۱۱۴-۱۴۵.
- توحیدی، فرهاد (۱۳۷۵). «علی حاتمی و دغدغهٔ تاریخ». *نقد سینما*. ش۷. صص۱۷۳-۱۷۵.
- حاتمی، علی (۱۳۷۶). *مجموعهٔ آثار علی حاتمی*. تهران: نشر مرکز.
- حسینی، حسن (۱۳۸۸). *مشت در نمای درشت*. تهران: سروش.
- حیدری، غلام (۱۳۷۵). *معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- دلیر، آزاده (۱۳۸۶). *سرّ دلبران در حدیث دیگران (بررسی اقتباس‌های علی حاتمی از مثنوی معنوی)*. *مجلهٔ هنر*. ش۷۴. صص ۶۰-۷۴.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

- رضوی، سیدمسعود (۱۳۸۷). «ادیبان و سینماگران (تعامل و تأثیر ادبیات و سینما در ایران)». *ماهنامهٔ علمی ـ تخصصی اطلاعات حکمت و معرفت*. ش۳۴. صص۵۶-۶۰.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *بیان*. چ۹. تهران: فردوس.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۶). *نگاهی تازه به بدیع*. چ۳. تهران: میترا.
- کریستی، یان (۱۳۷۳). «فرمالیسم و نئوفرمالیسم». ترجمهٔ علی عامری. *نقد سینما*. ش۲. صص۳۲-۳۶.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۳). «شیوه‌های بیان در سینما». *فصلنامهٔ هنر*. ش۶۲. صص ۱۸۲-۱۹۷.
- ضابطی جهرمی، احمد و دیگران (۱۳۹۳). «شیوه‌های بیان شاعرانه در فیلم مستند». *فصلنامهٔ رادیو و تلویزیون*. ش۲۴. صص۱۰۴- ۱۴۲.
- عشقی، بهزاد (۱۳۷۵). «شبح قاجار و سینمای حاتمی». *نقد سینما*. ش۷. صص۱۶۸-۱۷۲.
- عظیمی، شاپور (۱۳۷۶). «گفت‌وگو؛ کلام دراماتیک». *فارابی*. ش۲۶. صص۱۸۰-۱۹۷.
- علوی‌مقدم، محمد و رضا اشرف‌زاده (۱۳۸۶). *معانی و بیان*. تهران: سمت.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۳). *بلاغت تصویر*. چ۳. تهران: سخن.
- محمدکاشی، صابره (۱۳۷۵). «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته». *نقد سینما*. ش۷. صص۱۸۱-۱۷۸
- مشکوة، سیدحمید (۱۳۸۵). «انفطار صورت: نقد نقد: فرمالیسم و نوفرمالیسم». *رواق هنر و اندیشه*. ش۵. صص۶۵-۷۵.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۳. تهران: آگه.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۶). *مثنوی معنوی*. تصحیح عبدالکریم سروش. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- میراحسان، میراحمد (۱۳۸۲). «ادبیات تصویر (جستاری در نسبت ادبیات و سینما)». *فارابی*. ش۴۸. صص۸۳-۹۶.
- میرعلی‌نقی، علیرضا (۱۳۸۵). «علی حاتمی سعدی سینمای ایران». *رودکی*. ش۷. صص۸۳-۱۰۵.
- نبوی، ابراهیم (۱۳۷۵). «مردی برای تمام فصول». *نقد سینما*. ش۷. صص۱۸۴-۱۸۶.
- نیوا، ژرژ (۱۳۷۳). «نظر اجمالی به فرمالیسم روس». ترجمهٔ رضا سیدحسینی. *ارغنون*. ش۴. صص۱۷۶-۲۶.
- هاشمی‌زاده، سیدرضا و دیگران (۱۳۹۶). «هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم مادر». *مطالعات ملی*. ش۶۹. صص۸۵-۱۰۲.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]

- هژبر کلالی، مرضیه‌سادات (۱۳۹۰). *نقش و نماد کبوتر در ادبیات فارسی تا قرن نهم*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه بیرجند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1398.7.3.5.7]