بررسی و تحلیل ساختار زبانی سریال هزاردستان علی حاتمی

نرگس ایرجی[۱]
دکتر جواد مهربان[۲*]
دکتر مجید تقوی بهبهانی[۳]

چکیده

مسألهٔ پژوهش حاضر، کشف وجوه ادبیت در فیلمنامهٔ هزاردستان به‌عنوان مشهورترین اثر علی حاتمی است. حاتمی، یکی از تأثیرگذارترین شخصیت‌های سینمای ایران است که روایت‌ها و گفت‌وگوهای منحصربه‌فرد فیلمنامه‌هایش در تاریخ سینمای ایران کم‌نظیر؛ بلکه بی‌نظیر است. تا جایی که حتی برخی از دیالوگ‌ها (گفت‌وگوها) و مونولوگ‌ها (تک‌گویی‌های) آثار وی به صورت ضرب‌المثل نیز در آمده است و به وضوح ردپای گفت‌وگوهای بی‌همتا و بی‌بدیل آثار وی را باید در حوزهٔ ادبیات کلاسیک ایران جست‌وجو کرد. به منظور حل مسأله و نیل به هدف آن، با روشی توصیفی ـ تحلیلی ادبیت دیالوگ‌های هزاردستان حاتمی از دو جنبه بررسی شده است: نخست جنبه‌های بهره‌مندی نویسنده از فنون بلاغی و زیبایی‌شناسانهٔ ادبی مورد مطالعه قرار گرفته و از دیگر سو، با استفاده از نظریهٔ بینامتنیت، جنبه‌های وام‌گیری این اثر از ادبیات کلاسیک واکاوی شده است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که در وهلهٔ نخست، ادبیت متن دیالوگ‌محور هزاردستان معلول بهره‌مندی نویسنده از انواع فنون ادبی لفظی و معنوی؛ همچون استعاره/ جاندارانگاری، تشبیه، کنایه، واج‌آرایی، سجع و جناس است. در مرحلهٔ بعد مشخص شد که هزاردستان با استفاده از بینامتنیت صریح و غیرصریح با گنجینهٔ ادبیات ایران‌زمین، در پیوند است. نثر هزاردستان، به مانند نثرهای کلاسیک ادبی، خطاب‌گونه است و در عین حال از منظر سبک نگارش یک‌دست نیست و تحت تأثیر آثار فاخر گوناگون قرار داشته است؛ به نحوی که از نثر بیهقی تا نثر دورهٔ قاجار، از *شاهنامه* تا اشعار مشروطه‌خواهان، از ضرب‌المثل‌ها تا اشعار و ترانه‌های جاری در ادبیات عامه، در آثار او قابل رؤیت است.

واژگان کلیدی: علی حاتمی، فیلمنامه، هزاردستان، بینامتنیت، زبان، ساختار زبان.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
Email: narjes.iraji8427@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. (نویسنده مسؤول)
Email: drjmehraban@mshdiau.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
Email: smtb33@yahoo.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۲/۰۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱

مقدمه

دیالوگ از دو عنصر (Dia) و (louge) به معنای "بین" و "گفتن" ساخته‌شده است. (حق‌شناس، ۱۳۸۸: ذیل دیالوگ) و در اصطلاح، گفتار بین شخصیت‌های نمایش یا داستان است که در اصطلاح ادبی به آن «گفت‌وگو» می‌گویند.

دیالوگ را به عنوان یکی از عناصر داستان و البته فیلمنامه، می‌توان مهم‌ترین عنصر ادبی در میان عناصر داستان و فیلمنامه دانست که می‌تواند ذهنیات نویسنده را که بر زبان شخصیت‌های داستان و فیلمنامه جاری می‌شود، به خواننده و بیننده بنمایاند؛ از این رو، بررسی و واکاوی دیالوگ می‌تواند در شناخت شخصیت‌های داستان راهگشا باشد.

در سینمای ایران چند فیلمساز، کمتر از انگشتان دو دست وجود دارند که معرفی و تحلیل جامع آثار آن‌ها در یک مقاله لازم است، به‌ویژه از لحاظ ادبی و مشخص ساختن سهمشان در تحوّلی که ایجاد کرده‌اند.

علی حاتمی یکی از معروف‌ترین چهره‌های سینمای ایران است که آثار او به جهت ارتباط مستقیم با ادبیات کلاسیک فارسی، مورد توجهٔ ویژه‌ای قرار دارد و می‌توان دربارهٔ این آثار به ارزیابی شناختی پرداخت.

اقتباس‌ها، تلمیحات، کلیات، ضرب‌المثل‌ها و غیره و در یک کلام دیالوگ‌های ادبی‌اش، آثار او را از دیگران متمایز کرده و این آثار پلی میان ادبیات و سینما شده است.

آنچه در این مقاله عرضه می‌شود و به آن پرداخته خواهد شد، به‌طور مشخص، بررسی ادبیت و نحوهٔ نمود آن در عنصر گفت‌وگو (دیالوگ) در سریال (هزاردستان) این سینماگر برجسته است که ادبیات، پهنهٔ سینمای اوست.

اهداف پژوهش

هدف اصلی:

بررسی وجوه ادبیت عنصر گفت‌وگو در فیلمنامهٔ هزاردستان

اهداف فرعی:

۱- بررسی نحوهٔ اثرپذیری فیلمنامهٔ هزاردستان از صور و صنایع بلاغی

۲- بررسی نحوهٔ اثرپذیری فیلمنامهٔ هزاردستان از گنجینهٔ متون ادب فارسی

روش پژوهش

توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد کتابخانه‌ای.

پرسش‌های پژوهش

۱- فنون و صنایع ادبی به کار رفته در دیالوگ‌های فیلمنامهٔ هزاردستان کدامند و با چه کیفیتی در متن نمود یافته‌اند؟

۲- عنصر گفت‌وگو در هزاردستان چگونه و با چه کیفیتی از گنجینهٔ ادب فارسی بهره‌مند شده است؟

فرضیات پژوهش

۱- فنون و صنایع ادبی به کار رفته در دیالوگ‌های سریال مبتنی بر ساختارهای علم بیان و بدیع لفظی است.

۲- روابط بینامتنی هزاردستان با گنجینهٔ ادب فارسی شامل دو نوع بینامتنیت ضمنی و صریح است.

مواد و روش اجرای پژوهش

برای تکوین این مقاله از روش کتابخانه‌ای بهره‌گیری شده است. برای تدقیق مطالب، از نقدها و گفت‌وگوهای مجله‌ها، مطالب مورد لزوم فیش‌برداری و گردآوری شدند. در خلال پیش‌برد نگارش مقاله، به کتاب‌ها و مقالات علمی و سایت‌های سینمایی و هنری نیز مراجعه شده است.

ابزار گردآوری داده‌ها فیش‌برداری بوده است. محوریت این پژوهش بر روی متن فیلمنامه «سریال هزاردستان» علی حاتمی به منظور رسیدن به هدف پژوهش است.

در این پژوهش از کتب مربوط به تحلیل عناصر داستانی از جمال میرصادقی (۱۳۸۵)، هنر داستان‌نویسی از ابراهیم یونسی (۱۳۸۸)، معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی از غلام حیدری (۱۳۷۵)، سبک‌شناسی نثر از سیروس شمیسا (۱۳۷۷)، بهره‌گرفته شده است و برای تکمیل پژوهش از سایر منابع کتابخانه‌ای نیز استفاده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ حاتمی و آثارش، هرچه قلم زده‌اند؛ از نقد و بررسی و تحلیل گرفته تا کتاب و مقاله همگی راوی سینمای وی است، نه جنبهٔ ادبی کارهای او.

دربارهٔ عنصر گفت‌وگو (دیالوگ) نیز تمام آثاری که دسترسی به آن‌ها میسّر بوده، به‌طور اخص یا به رمان اشاره دارد یا به فلسفهٔ دیالوگ و تاریخچهٔ آن پرداخته شده است. در مورد دیالوگ در آثار سینمایی شاخص‌ترین فردی که بحث کرده است، باختین است که به فلسفه و چون‌وچرایی دیالوگ می‌پردازد، نه بررسی ساختار آن. دربارهٔ سریال هزاردستان و عنصر گفت‌وگو در این اثر هنری علی حاتمی کار درخوری خلق نشده است. بررسی‌های دراز دامن ما محدودشده به کشف تعدادی پایان‌نامه و مقاله که آثار دیگر و کلیّت نمایشنامه‌های علی حاتمی را مورد بررسی قرارداده‌اند. یک مقاله در ویژه‌نامهٔ روزنامهٔ شرق برای نهمین سالمرگ حاتمی، نوشتهٔ مهدی میرمحمدی چاپ شده که بیشتر بنا داشته، داستان یک‌خطی چندتا از نمایشنامه‌های حاتمی را تعریف کند و به اختصار تصویر کلّی از زمانه‌ای که در آن می‌زیسته ارائه دهد. پایان‌نامهٔ «بررسی عناصر داستانی در فیلم‌های علی حاتمی» نوشتهٔ سمانه قرائی که همهٔ فیلمنامه‌ها را از همه جهات بررسی کرده است؛ نه سریال هزاردستان به‌طور خاص.

به همین دلیل می‌توان گفت که در این مقاله بررسی ساختار ادبی عنصر گفت‌وگو یا دیالوگ در سریال «هزاردستان» تقریباً بدون هیچ پیشینهٔ تحقیقی انجام گرفته است.

مبانی نظری پژوهش

(تعریف دیالوگ) به معنای گفتار بین شخصیت‌های نمایش یا داستان که در اصطلاح ادبی به آن گفت‌وگو می‌گویند.

حاتمی در ساخت فیلم از ابزاری مانند دوربین سود می‌جوید، از عنصر توصیف کردن کمترین بهره را برده است؛ اما در عوض، عنصر دیالوگ و فن دیالوگ‌نویسی را در نگارش این فیلمنامهٔ جاویدان به اوج خود رسانده است. در این پژوهش به تحلیل عنصر داستانی گفت‌وگو در سریال «هزاردستان» می‌پردازیم.

زبان

«زبان در زندگی ما نقش بزرگی بازی می‌کند؛ ولی ما شاید به این دلیل که با آن اُخت و آشنا هستیم به ندرت دربارهٔ آن به مشاهده و تأمّل می‌پردازیم و همیشه وجود آن را مثل نفس کشیدن یا راه رفتن بدیهی فرض می‌کنیم.» (بلومفیلد، ۱۲۷۹: ۵)

زبان عالی‌ترین دستگاه نشانه‌شناختی و الگویی است برای دیگر نظام‌های نشانه‌شناختی که در فرهنگ‌های مختلف به عنوان ابزار قدرت و معرفت نظام نمونه‌ساز ثانویه مستقر می‌شوند.

«کلّی‌ترین تعریف زبان این است که مجموعه‌ای از دلالت‌ها؛ یعنی نشانه‌هاست و مسلماً تحقیق در اصل و منشأ زبان موقوف بر آن می‌شود که ببینیم بشر چه نوع نشانه‌هایی در اختیار داشته و چگونه توانسته است آن‌ها را به کار برد.» (ناتل خانلری، ۱۳۷۳: ۸ ـ ۷)

بارت می‌گوید: زبان قدرت است؛ چون مرا مجبور می‌کند کلیشه‌هایی از پیش شکل گرفته (از جمله کلمات) را به کار ببرم و آن چنان ساختار محتومی دارد که به ما بردگان زبان، اجازه نمی‌دهد از آن آزاد و خارج شویم؛ چون هیچ‌چیز از زبان بیرون نیست. (اومبرتواکوا ۱۳۷۳: ٦٩)

سوفسطاییان معتقد بودند که حقیقتی به عنوان حقیقت مطلق در جهان هستی وجود ندارد؛ یعنی حقیقت و واقعیت در واقع آن چیزی است که انسان به وسیلهٔ اندیشهٔ خود با درک خویش می‌آفریند.

مفهومی که در ذهن انسان شکل می‌گیرد، گفت‌وگویی است میان ذهن انسان و آن چیزی که در خارج از ذهن انسان وجود دارد؛ یعنی انسان ذهنیت خود را از جامعه می‌گیرد و جامعه از ذهنیت تأثیر می‌پذیرد و این به معنای دیالوگ است. (سلیمی ۱۳۷۹: ٤)

دیالوگ (dialogue)

در آغاز کلمه بود یا تصویر؟ پاسخ به این پرسش ابهام‌برانگیز در سایهٔ تردید و گمان باقی مانده است و اگر در پی آن برویم، یافتن پاسخ جز جدال و تضاد چیزی نخواهد بود. طبیعی است که برای یافتن ریشهٔ دیالوگ ابتدا باید به سراغ فرهنگ‌ها رفت. «دیالوگ از دو عنصر (dia) و (louge) ساخته شده است. (Dia) به معنای بین و (louge) عنصر پسوندی به معنای گفتن و گاه برابر گفت‌وگو می‌شود.» (حق‌نشناس،۱۳۸۸: ذیل دیالوگ) در اصطلاح «گفتار بین شخصیت‌های نمایشنامه یا داستان است. گفت‌وگو ممکن است میان اشخاص داستان ردوبدل شود یا در ذهن شخصیت واحد رخ دهد؛ چنانچه در ذهن شخصیت واحدی رخ دهد یا به‌طور یک‌جانبه ادا شود، تک‌گویی است. گفت‌وگو بنیاد نمایشنامه را پی‌ریزی می‌کند و در داستان یکی از عناصر مهم یا به عبارتی هم سنگ توصیف است؛ زیرا سبب می‌شود پیرنگ داستان و درون‌مایه ظاهر شود و شخصیت‌ها معرفی شوند و عمل داستانی پیش برود. از اوایل قرن بیستم در نمایشنامه و داستان از گفت‌وگو به منزلهٔ عنصر شکل‌دهنده و با اهمیت استفاده می‌شود.

بسیاری از نویسندگان معاصر درون‌مایهٔ داستان و شخصیت‌های آن را با ترکیب گفت‌وگوهای متناسب خلق می‌کنند. در این آثار گفت‌وگو جنبهٔ فرعی ندارد؛ بلکه عمل داستان را در جهت معینی پیش می‌برد. با ذهنیت شخصیت‌ها هماهنگی و همخوانی دارد و احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد، بی‌آنکه در واقع طبیعی و واقعی باشد.

صحبت‌های رد و بدل شده میان شخصیت‌ها، فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های درونی و خلقی افراد را نشان می‌دهد. وزن و ضرب‌آهنگ، درازی و کوتاهی و سایر ویژگی‌ها، جمله‌ها با گویندگان مختلف آن ارتباط نزدیک و مستقیمی دارد.» (داد، ۱۳۸۷: ۷ ـ ٤۰٦)

کلام یک فرد اطلاعات زیادی دربارهٔ او به ما می‌دهد، نه فقط اینکه او آرام صحبت می‌کند یا سریع جواب می‌دهد، کم حرف است یا با کلمات بازی می‌کند؛ بلکه با بازتاب زندگی درونی او توجه ما را به نحوهٔ صحبت کردنش جلب می‌کند. دامنهٔ لغات هر فرد کلام او را ریتم می‌دهد و کاربرد هر فرد از زبان معمولاً بازتاب درستی از شخصیت خاص اوست. عادت کلامی هر فرد در شرایط محیطی مختلف فرق می‌کند و باید در هر وضعیتی که ایجاد شده است از خودمان بپرسیم که آیا داستان می‌طلبد یک شخصیت به‌طور مشخص یا نامشخص رفتار کند؟ اگر رفتار او نامشخص است، شخصیت او در کلماتی که به کار می‌برد و روشی که در به کار بردن آن دارد منعکس می‌شود. دیالوگ، معرفی کنندهٔ شخصیت و شرایط محیطی است و فیلمنامه باید مستمراً خطوطش را در مقابل چنین سؤال‌هایی بیازماید: آیا دیالوگ‌ها طبیعت درست شخصیت را منعکس می‌کنند؟ آیا دیالوگ‌ها برحسب شخصیت، با وضعیتی که شخصیت در آن خود را می‌یابد، متناسب هستند؟ اگر دیالوگ به تمام این سؤال‌ها پاسخ مثبت بدهد، می‌تواند از آزمون ماندگاری سر بلند بیرون بیابد. (نک، ولف ریلا: ۵۳) تاروپود فیلم را، تصویر تشکیل می‌دهد و مهم‌ترین چیزی که با تصویر همبستگی تنگاتنگ دارد، دیالوگ است که با تکنیک‌های تصویر در فیلم هم‌سو عمل می‌کند و گاه توأمان بیان‌کنندهٔ احساسات و تفکرات مشترک بین سینماگر و تماشاچی می‌شود.

سینما

«تاریخ به حرکت درآمدن تصاویر به درستی معلوم نیست. انتساب اختراع سینما به یک سرچشمهٔ واحد، حقیقتاً کار دشواری است. لحظهٔ معینی که بتوان گفت سینما در آن لحظه، هستی یافته، وجود ندارد. واقعیت این است که سینما از راه برهم انباشته شدن ابتکارات آدم‌های گوناگون به وجود آمد. این ابتکارات در ایالات‌متحده، آلمان، انگلستان و فرانسه رخ دادند.» (بوردول، ۱۳۸۳:۳۰) «نخستین فیلم‌ها بی‌صدا بودند. این فیلم‌ها در اصطلاح سینما به فیلم‌های صامت و سینمای آن به سینمای صامت معرف است. فیلم صامت به فیلمی بدون صدا و

اختصاصاً بدون دیالوگ می‌گویند. دوران فیلم‌های صامت به عصر پردهٔ نقره‌ای مشهور است. دی‌ماه ۱۳۰۹ نخستین فیلم صامت ایرانی به نمایش درآمد و در سال ۱۳۱۱ فیلم دختر لر نخستین فیلم ناطق بلند داستانی ایرانی ساخته شد و در نهایت در سال ۱۳۰۵ شمسی، میرزاعلی خان تبریزی وکیلی گراند سینما را در ایران افتتاح کرد.» (www.lketab.com)

علی حاتمی

عباسعلی حاتمی یا همان «علی حاتمی» در خیابان مختاری تهران در سال ۱۳۲۳ دنیا آمد.

با فیلم «حسین‌کچل» (۱۳٤۹) وارد سینمای ایران شد و سپس با فیلم‌های «باباشمل» (۱۳۵۰)، «قلندر»، «خواستگار» و «ستارخان» (هرسه اثر، ۱۳۵۱) کار خود را ادامه داد. در تلوزیون با «داستان‌های مثنوی» (۱۳۵۳) و «سلطان صاحبقران» (۱۳۵٦) خوش درخشید. «سوته دلان» (۱۳۵٦) فیلم سینمایی بعدی او بود. پس از انقلاب با فیلم‌های «حاجی واشنگتن» (۱۳٦۱)، «کمال‌الملک» (۱۳٦۳)، «جعفرخان از فرنگ برگشته» (۱۳٦۷) و سریال «هزاردستان» (۱۳٦۷) جایگاه محکمی در سینمای ایران برای خود ساخت. «مادر» (۱۳٦۹) و «دلشدگان» (۱۳۷۱) فیلم‌های سینمایی بعدی او بودند. فعالیت‌های سینمایی حاتمی تا سال ۱۳۷۵ که درگیر ساخت فیلم سینمایی «جهان‌پهلوان‌تختی» بود، ادامه یافت؛ اما این فیلم ناتمام ماند و علی حاتمی در ۱۵ آذر ۱۳۷۵ دیده از جهان فروبست.

حاتمی به ادبیات رسمی و غیررسمی این مرز و بوم تعلق‌خاطر داشت. شیفته و شیدای قصه‌ها و روایت زندگی هنرمندان و بزرگان سرزمین مادری‌اش بود و به همین خاطر گفت‌وگوها در تمامی آثارش تحت تأثیر شدید ادبیات کلاسیک است؛ از تاریخ بیهقی قرار گرفته تا نثر دورهٔ بازگشت، از *شاهنامه* تا شعرای دربار قاجار، همه و همه در آثارش به خوبی مشهور و نمایان است. در این مقاله، فیلم هزاردستان که در میان آثار او از مایهٔ ادبی و هنری بیشتری برخوردار است، انتخاب کرده و به بررسی تحلیل دیالوگ‌های آن با توجه به تأثیر ادبیات در این اثر پرداخته‌ام.

نثر دورهٔ قاجار

«نثر دورهٔ قاجار که دنباله‌رو ادوار گذشته است، چنان پیچیده و پرتکلّف می‌شود که زبان اصلی فارسی را تحت‌الشعاع قرار داده و فهم مطالب را حتی برای دبیران و نویسندگان صاحب قلم، سخت دشوار می‌سازد. نثرنویسی در دورهٔ قاجار در درجهٔ دوم اهمیت است. منشیان و نثرنویسان این عهد؛ مانند فاضل خان گروسی، عبدالرزاق‌بیگ دنبلی، میرزاصادق همای مروزی وقایع‌نگار و منشی حضور فتحعلی شاه و... همگی دل‌بستگی به شیوهٔ کهن دارند و تنها میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام است که در نثرنویسی اصلاحاتی به وجود می‌آورد.» (آرین پور، ۱۳۸۲: ٦-٤٥) «باید توجه کرد که نثر در دورهٔ قاجار نسبت به زمان صفویه و تیموریه بهبود یافته است و هرچند به همان اسلوب قبل از خود عمدتاً ساده است؛ اما روز به روز از غلط‌های آن کاسته می‌شود. نثر قاجار را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد: یکی اوایل دورهٔ قاجار و دیگری در حول‌وحوش مشروطیت؛ یعنی پایان دورهٔ قاجار.» (شمیسا، ۱۳۷٦: ۲۳۸)

سینمای حاتمی پس از فیلم «سوته‌دلان» تحت تأثیر پیروزی انقلاب به وادی شفاف‌تری - افتاد و مایه‌های عرفانی آن آشکارتر شد.

دیالوگ‌ها به نحو بارزی طولانی و پیچیده و دشوار می‌شود و او تعمداً فیلم‌هایش را به این وادی می‌کشاند. اکثر دیالوگ‌هایی که بر زبان شخصیت‌های فیلم می‌رود، پیچیده است. به دلیل پیوستگی سریال «هزاردستان» که تولیدش حدود ده سال به طول انجامید، همسانی ناگزیری بین فضا و دیالوگ‌های سریال به وجود آمد. این فیلم دارای دیالوگ‌هایی شبیه به نثر قاجار است و قلم حاتمی، شباهت زیادی به نویسندگان این دوره داشته است.

«حاتمی در ساخت "هزاردستان" تصویر ادامه‌دار از ایران (تهران) قبل از جنگ جهانی دوم (شهریور ۱۳۲۰) تا دو سال بعد از آن را عرضه می‌دارد. در این سریال آنچه که دربارهٔ حاتمی به تکرار گفته شده، این است که اشارات حاتمی به تاریخ، افسانه‌آمیز است و تصویری که از واقعیت و آدم‌های تاریخی به دست می‌دهد خیالی است و با اسناد تاریخی موجود در کتاب‌های تاریخی منطبق نیست.» (حیدری ۱۳۷۵: ۱۰۰-۹۹)

نکته‌ای که در این اثر حاتمی (دورهٔ قاجاریه) به چشم می‌آید. دیالوگ‌های طولانی شخصیت‌های اصلی و مهم فیلم است که به نحو بارزی به چشم می‌آید.

هزاردستان

هزاردستان (۱۳٦۷) به نمایش درآمد. ایران زبون و گرفتار شده با همهٔ سختی‌ها و کمبودها و زجرها و دردهای پیدا و پنهان که به دست عده‌ای داخلی و خارجی تکه‌تکه و تنها رها شده است. داستان هزاردستان بر حول بازی‌های ایران قبل و بعد از جنگ جهانی دوم استوار است. در آن فردی به نام رضا که تفنگچی معیدالدوله از سران حکومتی آن زمان است، با سخنان فریبندهٔ ابوالفتح (یکی از اعضای حزب انجمن مبارزان) به ترور شخصیت‌های خائن می‌پردازد و شخصیت را ترور می‌کند و خود بعد از طی ماجرایی از مهلکه در می‌رود و بعد از گذشت - سالیان درازی یک بار دیگر، این بار به هیأت خوشنویسی، به تهران بر می‌گردد و به خدمت خان مظفر می‌رسد. خان مظفر از او می‌خواهد زندگی‌اش را در کتابی به خط بنویسد.

خوشنویس در حین نوشتن این کتاب درمی‌یابد که محرّک همهٔ بازی‌ها و کشت و کشتارهایی که او کرد و دیده است، همین خان مظفر، ملقب به هزاردستان است. پس درصدد کشتن او برمی‌آید؛ اما خان مظفر با هوش‌تر از این حرف‌هاست که به دست خوشنویسی پیر کشته شود و خوشنویس توسط نوکر خان مظفر، از طبقهٔ دوم گراندهتل پرت می‌شود و می‌میرد.

بحث و بررسی

در ادامه، جنبه‌های مختلف وجوه ادبیت ساختارهای گفت‌وگومند در فیلمنامهٔ هزاردستان در دو بخش بررسی و تحلیل خواهد شد. بخش نخست به کیفیت بهره‌مندی اثر از گنجینهٔ بلاغت مبتنی است و بخش دوم به روابط بینامتنی هزاردستان و آثار برجستهٔ ادب فارسی اختصاص دارد:

نمود صور و صنایع بلاغی در گفت‌وگوهای هزاردستان

حاتمی در متن هزاردستان و گفت‌وگوهای آن به نحو آشکاری از صنایع بلاغی علم بیان؛ همچون کنایه، تشبیه و تشخیص و صنایع و صور لفظی علم بدیع؛ همچون جناس، سجع، صنعت قلب و واج‌آرایی بهره گرفته است که در ادامه به تحلیل و بررسی آن‌ها خواهیم پرداخت:

کنایه

حاتمی در مواضعی از کنایه – دو معنایی بودن سخن در عین معنادارای هردو وجه– در متن استفاده کرده است که البته این کنایه‌ها چندان دیریاب نیستند و عموماً مبتنی بر کلام عامه هستند:

- دیالوگ حدیث نفس نشاط: «پسره با همهٔ جاهلی عقل کرد. تو مِلک حاجی **نهر آب** می-گذره، ما دل خوش کردیم به **آب باریکه.**» (حاتمی، ۱۳۷۵:۸۸٤) واضح است که در اینجا نهر آب کنایه است از درآمد سرشار و در مقابل، آب باریکه کنایه از درآمد اندک است.

- مفتش شش‌انگشتی خطاب به آژان: «بجنب تا نرفتی **مرخصی دائم!**» (همان: ۹۱۱) در اینجا مرخصی دائمی کنایه از مرگ است.

- گلبهار خطاب به خان مظفر: «... این ملت طفل معصوم **باید همیشه یه کلاهی به سرش بره**، یا پهلوی یا شب کلاه، خلاصه کلاه‌ست دیگه!» (همان: ۹۱٤)

تشبیه

تشبیه، یکی از مهم‌ترین ارکان زیبایی‌آفرینی ادبی است که در آن چیزی به چیز دیگر مانند می‌شود و در آن دو رکن اصلی یعنی مشبه (فاعل تشبیه) و مشبهٌ به (شبیه شونده/مفعول تشبیه) و دو رکن فرعی یعنی وجه شبه و ادات تشبیه وجود دارد. تشبیه، فارغ از دسته‌بندی‌های جزئی‌نگرانهٔ موجود در علم بیان، در یک رده‌بندی کلی در بلاغت سنتی شامل دو دسته است.

تشبیه‌های کامل که در آن تمامی یا دست کم سه رکن از ارکان تشبیه وجود دارد و اضافه‌های تشبیهی که در آن فقط مشبه و مشبهٌبه در ساختار مضاف و مضافٌالیهی در کلام ذکر می‌شوند. هر دو نوع دسته‌بندی مذکور تشبیه یعنی تشبیه کامل و اضافه‌های تشبیهی با بسامد بالا در متن هزاردستان وجود دارد که در ادامه به آن‌ها پرداخته شده است.

تشبیه‌های کامل

- کفیل نظمیه خطاب به خان مظفر:

شما با نشستن در سایه به ریش آفتاب‌نشین‌ها خندیده‌اید. در شرق میانه، سلاطین آفتاب هم امر بر خارجی‌ها هستند. شما در ایران حکم صاحبخانه را دارید. برای هر تغییر و تحول کلی مرجع مذاکره شمایید. **شما نقطه پرگار هر دایرهٔ کوچک و بزرگید، در صفحهٔ خاور**. (همان: ۸۷۲)

- مفتش شش‌انگشتی خطاب به رئیس نظمیه:

«**مثِ یه گنجشک شل شکسته‌بال** قبلش تو دعوا با سگ محله سرته کاسه کله‌پزی پام زخم شده بود.» (همان: ۹۰۵)

- همو/ همانجا:

«پدرم عین یه دوک لاغر بود! (همان: ۹۰٦)

اضافه‌های تشبیهی

امین اقدس خطاب به مفتش: «این **طوق تزویر** رو بندازین گردنِ همون شاهدخت!» (همان: ۹۰۹)

رضا خوشنویس خطاب به قلم: «ضیافت حالاست، **سفرهٔ کاغذ پهن، قدح مرکب پر**...» (همان: ۹٤۸)

رضا خوشنویس: «به خدعه‌ای، شعبان، آن **کوه جهل** را انداختم به **چاه مکر**» (همان:۱۰۲٤)

خان مظفر: «انجمن مصمم شد این دو یار باوفا، به **تیغ جفا** از میان بردارد» (همان: ۱۰۴۳)

خان مظفر: «صبحدمی قبل از رسیدن رضا و آفتاب، به آن حجرهٔ صفا، آن دو توسط عده‌ای قزاق آویختند به **درخت مرگ.**» (همانجا)

رضا خوشنویس خطاب به سید مرتضی: «**دایرهٔ قدرتش** (= خان مظفر) به همه چیز محیطه.» (همان: ۱۰۸۲)

تشخیص/ جاندارانگاری

جاندارانگاری (personificasion) یکی از مهم‌ترین عوامل زیبایی‌آفرینی ادبی است. در این نوع ساختارها، شاعر یا نویسنده به چیزی که در واقع جان ندارد، به کمک زبان و تخیّل جان می-بخشد. چنین ساختارهایی در متن فیلمنامهٔ هزاردستان دارای بسامد است:

- ابوالفتح خطاب به رضا خوشنویس: خوب ترفندی است غم را زیرپوست به خانه بردن. محتسب قدرت تجسس ندارد. (همان: ۹۷۳)

- امین اقدس خطاب به متفش: «این جنایت بود. **کشتن هزاران یاد و یادبود و خاطره.**» (همان:۹۰۹)

- رضا خوشنویس خطاب به زنجیر و دیوار: «زنجیرک! تسبیح عارفان، صدای پای من حالا شنیدنی است... لطف تو دیوار به این است که من به چشم محبس نگاهت می‌کنم نه چهاردیواری...» (همان: ۹٤٤)

- رضا خوشنویس خطاب به قلم: «ضیافت حالاست، **سفرهٔ کاغذ پهن، قدح مرکب پر، اشتهایت چه شد قلم؟** بنوش، به نوشتن درآ، ای تشنهٔ ایام محبس، **برقص بر این سرد سفید لغزنده**. صفحهٔ کاغذ، سوز دل کن، آتش بزن این برگ خشک سوزنده را... **تو راوی باش،** حدیث از یاد رفتهٔ رضای پریشان احوال را... ذات این دست سرگردان چه بود، **این دست باکره بود، پیش از هم‌آغوشی تو!**» (همان: ۹٤۸)

- رضا خوشنویس خطاب به انگشت: «آزردمت انگشتک؟ دوست داری آتش از اسلحه بچکانی یا مرکب از قلم نئین؟ خون می‌طلبی یا جوهر؟» (همان: ۱۰۳۹)

- رضا خوشنویس خطاب به خان مظفر: «شتاب کنید که **دست به وجد آمده، قلم بی‌تاب** [است].» (همان: ۱۰٤٤)

- خان مظفر خطاب به رضا خوشنویس: «صبحدمی **قبل از رسیدن** رضا و **آفتاب، به آن حجرهٔ صفا**، آن دو توسط عده‌ای قزاق آویختند به درخت مرگ.» (همان: ۱۰٤۳) عطف نحوی آفتاب به رضا و استفاده از فعل حرکتی رسیدن برای آن، جاندارانگاری و استعارهٔ مکنیه را پدید آورده است.

- دکتر خطاب به رضا خوشنویس: «... درخت‌ها، برادران زمین، سوخته از غیرت و شرمساری.» (همان: ۱۰۸۰)

استفاده از صنعت قلب ادبی در دیالوگ‌ها

- رئیس نظمیه خطاب به مفتش شش‌انگشتی:

«حرف و سخن نشخوار آدمیزاده. دهن آدم زنده، به علامت حیات دائم باید بجنبه، یا با خوردنی یا با حرف مفت! به هر حال ضرر درد دل کمتره تا تنقلات دل‌دردآورا!» (همان: ۹۰۵) چنانکه در عبارات بالا مشخص است، ادبیت ساختار خطابی دیالوگ بر صنعت قلب ادبی استوار است: ساختار «دل دردآور» در عبارات بالا، نتیجهٔ قلب و عکس «درد دل» است که یک تضاد لفظی و معنایی هنرمندانهٔ مبتنی بر طنز را پدید آورده است.

سجع

- نصرالله خرمی در یک دیالوگ تک‌گویی چنین می‌گوید: «فردا یک وجب جا، جواب خدا، پل **صراط** و تو این دنیام بشو، عمو **نشاط**، عملی، اجاره‌نشین، دست به دهن.» (همان: ۸۸۳) با توجه به این ساختار در می‌یابیم که نویسنده با چه ظرافتی از سجع متوازی ـ که از حیث ادبی، والاترین نوع سجع به شمار می‌آید ـ استفاده کرده است.

- مفتش شش‌انگشتی خطاب به رضا خوش‌نویس: «**بول** در گلدان به جای **گُل** ابتکار قجراست.» (همان: ۹۲۹)

- سید مرتضی خطاب به رضا خوشنویس: دلی گه جذب **خناس** میشه آلوده‌ی **وسواسه.**» (همان: ۱۰۸۲)

- سید مرتضی: «ابلیس **کبیر**م باشه، برای بندهٔ خدا شیطانک **حقیره.**» (همان: ۱۰۸۳)

جناس

جناس زائد:

- امین اقدس خطاب به مفتش شش‌انگشتی: جرسی **جمیل**تر از **جمل**...» (همان: ۹۰۸) میان جمیل و جمل جناس زاید حرف وسط برقرار است.

- رضا خوشنویس خطاب به قمربانو: «من در کار خط بودم، خط و خطا، خطاطی، شما به چه کار بودین بانو؟» (همان: ۹۳۳)

- رضا خوشنویس: «تو حلقهٔ **یاهو** بودی، وصل شدی به **هیاهو؟**» (همان: ۹٤٤)

- رضا خوشنویس: «صبح را با **خطا** آغاز کردم؛ همیشه نیمی از کار من **خطا** بود، شاید برای همین شدم **خطاط.**» (همان: ۱۰۲۲)

- درویش خطاب به طبیب: «گاهی **سیب** گوی **آسیب**است!» (همان: ۱۰٤۲)

جناس ناقص اختلافی:

- غزال گریزپا باز میل دشت کرد تا این **شیر پیر** به بیشه رسید. ضیافت زنانه باید عالمی داشته باشد، تماشا از پس پرده پنهانی. (حاتمی ۱۳۷۵: ۸۸٤)

- رضا خوشنویس: «**زنگی** زنگ، پیر **چنگی** بزن... رسیدیم گرچه **پیر**، گرچه **دیر**...» (همان:۹٤٤)

- طبیب خطاب به درویش: «از من **ادویه**، از شما **ادعیه.**» (همان: ۱۰٤۱)

- تهران! من آمدم. سی سال **دیرتر**، سی سال **پیرتر**. تهران! شهر اشغال شده، موطن! مادر! کی بزک کرد تورا به این هیأت شنیع؟ من پیرآمدم، نه به **خود خواهی، به خونخواهی.** (همان: ۱۰۲۹)

- درویش خطاب به رضا خوشنویس: «**طبیب** آمد، **حبیب** آمد [منظور از طبیب و حبیب، قمربانو است]» (همان: ۱۰٤۳)

جناس قلب:

- خان مظفر خطاب به رئیس نظمیه: «شما **فطرتاً افراطی** هستید!» (همان: ۹۰۹)

جناس مکرّر یا مزدوج:

صدای قوال هنگام اعدام غلام عمه: «گر شود از نای من، زآن همه **بیداد داد**، تیر جفا برد ترکش **صیاد یاد**، برنگزیند ز خوف از دم **شمشیر شیر**، رخت بر آن کو مرا، این همه **آزار زار**.» (همان: ۱۰۸۱)

واج‌آرایی

- امین اقدس خطاب به مفتش شش‌انگشتی: واج‌آرایی حرف ج: «... جلال، جلوه، جرس، جرسی جمیل‌تر از جمل، سنگ سرخی به وسعت یک ناخن با طلایی به وزن دم گیلاس...» (همان: ۹۰۸)

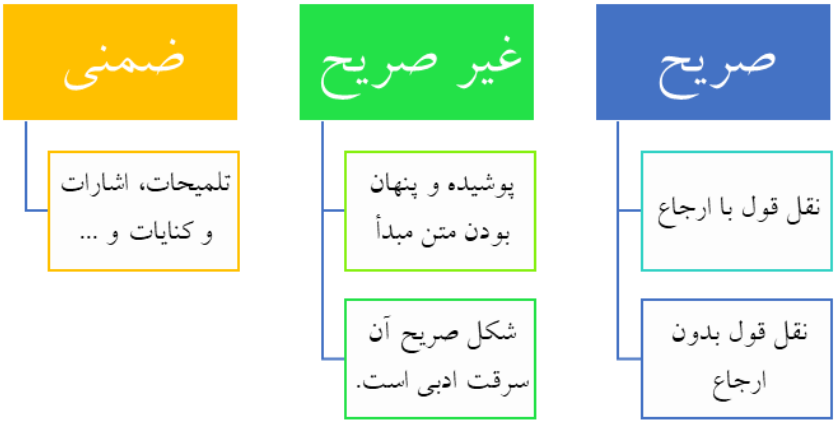
روابط بینامتنی هزاردستان با گنجینهٔ ادب فارسی

متن هزاردستان و گفت‌وگوهای آن کاملاً وامدار گنجینهٔ ادب فارسی است و به همین منظور در این بخش، برای بررسی این وام‌گیری‌ها از نظریهٔ بینامتنیت استفاده خواهد شد.

بینامتنیت بر این مسأله تأکید دارد که نمی‌توان متنی را بدون در نظر گرفتن ارتباط آن با سایر متون تفسیر کرد: «بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست؛ بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد.» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷۲)

پیشینهٔ این نظریه به ساخت‌گرایی سوسور[1] و نظریهٔ چندصدایی باختین[2] بازمی‌گردد، اما نظریات خوانش بینامتنی روشمند در ابتدا در آثار دو منتقد نمود یافته است. ژولیا کریستوا[3] نظریاتی در مورد اثرپذیری متون از یکدیگر مطرح کرد و سپس بارت[4] در آثار مختلفش به شکلی مدوّن نظریات کریستوا را بسط داد و بدین‌ترتیب به خوانش بینامتنی شکلی مدون بخشید. (همان: صص ٤-٧٢) افرادی همچون ژنت[5] و ریفاتر[6] با طرح مواردی همچون بوطیقای ساخت‌گرا و هرمونوتیک ساخت‌گرا شالودهٔ نظرات پیشین را مستحکم‌تر کردند. در واقع «بر پایهٔ اصل اساسی بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایهٔ متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷)

ژنت بینامتنیت را به سه دستهٔ کلی تقسیم‌بندی می‌کند و برای هر یک ویژگی‌هایی در نظر می‌گیرد که در شکل ذیل نمودار شده است:



1. Saussure
2. Mikhail Bakhtin
3. Julia Kristeva
4. Roland Barthes
5. Gérard Genette
6. Michael Riffaterre

در بینامتنیت نوع اول، نویسنده به طور صریح به بهره‌گیری خود از متن پیشین اشاره می‌کند. در نوع دوم، نویسنده به دلایل فرامتنی به پیش‌متن خود اشاره‌ای نمی‌کند و در نوع سوم، نشانه‌هایی برای وجود بینامتنیت در متن دوم وجود دارد. در این نوع از بینامتنیت «... مؤلّف متن دوم قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به‌کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت؛ اما این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود؛ بنابراین بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیر صریح سعی در پنهان‌کاری دارد. به همین دلیل در این نوع بینامتنیت عدهٔ خاصی یعنی مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول، یعنی متنی که مورد استفاده قرار گرفته است، آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند.» (همانجا)

باید به این مسأله توجه کرد که روابط بنیامتنی دیالوگ‌های هزاردستان با آثار دیگر و به‌طور کلی ادبیات کلاسیک، شامل انواع شناخته شدهٔ بنیامتنیت است؛ چنانکه در بعضی مواضع استفاده از آثار پیشین به‌وضوح مشخص است (بینامتنیت صریح) و در بعضی مواضع نیز صرفاً استفاده از ساختارها و واژگان ادبی، دالی است بر وجود بینامتنیت هزاردستان و متون پیشین (بینامتنیت غیرصریح). در ادامه، جنبه‌های مختلف روابط بینامتنی هزاردستان و گنجینهٔ ادب فارسی بررسی خواهد شد.

بینامتنیت صریح

حاتمی به زیباترین و والاترین نحو ممکن از این نوع بینامتنیت استفاده کرده است. اشاره به اشعار و آثار پیشین در متن هزاردستان، علاوه بر غنی کردن متن از حیث ادبیت، روح فرهنگ و ادب را به هنرمندانه‌ترین وجه در این متن دمیده است. این نوع بینامتنیت را چنانکه در ادامه خواهیم دید، می‌توان در استفادهٔ مستقیم حاتمی از اشعار و داستان‌های ادبی در ساختار دیالوگ‌ها مشاهده کرد:

در بخش پایانی قسمت سوم فیلمنامه، خان مظفر از گل بهار می‌خواهد که شعر مرغ سحر ملک‌الشعرا بهار را تقریر کند: «نفسش از نای خوش‌تر، استاد گل بهار! یک خط از آن شعر ملک‌الشعرا!» (حاتمی، ۱۳۷۵: ۹۱۹) گل بهار پس از اندکی عذرآوری و تأنی، شعر مرغ سحر را به آواز می‌خواند و به این ترتیب قسمت سوم فیلمنامه با استشهاد به یکی از اشعار مشهور سیاسی ملک‌الشعرا بهار به پایان می‌رسد: «مرغ سحر ناله سر کن/ داغ مرا تازه‌تر کن/ زآه شرربار این قفس را/ برشکن و زیر و زبر کن/... بلبل پربسته ز کنج قفس درآ/ نغمهٔ آزادی نوع بشر سرا/ وز نفسی عرصهٔ این خاک تیره را/ تیره‌تر کن/ ناله سر کن» (همان: ۲۰ ـ ۹۱۹)

در یکی از مواضع فیلمنامه، نویسنده با هنرمندی هرچه تمام‌تر، معرفی مفتش شش‌انگشتی به خان مظفر را با مشهورترین داستان *کلیله‌ودمنه*؛ یعنی داستان شیر و گاو پیوند می‌زند:

– رئیس نظمیه خطاب به مفتش شش‌انگشتی: «امروز شما با مرد بزرگی آشنا می‌شید. این معارفه حسن خدمته. امیدوارم مثل شما مثل شطربه[1] و گاو نر نباشه که جنبهٔ حشر و نشر با سلطان جنگل رو نداشت. هیچ کلیله و دمنه خوندید؟ ماجراهای عبرت‌آور بسیار داره.» (همان: ۹۰۵)

واضح است که استفادهٔ مستقیم نویسنده از داستان مذکور در قالب دیالوگ، علاوه بر بخشیدن غنای ادبی به متن فیلم‌نامه، با اصل درگیر کردن مخاطب با متن نیز در ارتباط است؛ چنانکه خواننده یا بیننده پس از خوانش یا بینش این دیالوگ، در صورت عدم آگاهی از اصل داستان، ترغیب می‌شود که به جستجو دربارهٔ آن بپردازد.

در یکی دیگر از دیالوگ‌های قسمت چهارم، رضا خوش‌نویس خطاب به قمربانو با اشارهٔ مستقیم به عباراتی از تاریخ بیهقی، به داستان حسنک وزیر در این کتاب فاخر ادبی اشاره می‌کند: «**عاقبت کار آدمی مرگه. حسنک هم بردار شد، حسنک که تن در داد به دار،**

۱. نام اصلی گاو مذکور در *کلیله‌ودمنهٔ* نصرالله منشی شنزبه است و نه شطربه: «با وی دو گاو بود یکی را شنزبه نام و دیگر را نندبه» (نصرالله منشی، ۱۳۸۸: ۶۰). واضح است که کاربست نام شطربه در فیلمنامه به نحوی عامدانه و با هدف عامیانه شدن کلام و نشان دادن رسوخ کلیله و دمنه در میان تمامی مردم جامعه، از جمله رئیس نظمیه، صورت پذیرفته است.

صاحب اختیار خودش بود، من کیم که مال وقفی رو هبه کنم؟» (همان: ۹۳۲) مقایسه کنید با این عبارات تاریخ بیهقی به نقل از حسنک وزیر: «جهان خوردم و کارها راندم و **عاقبت کار آدمی مرگ است، اگر امروز اجل رسیده است کس بازنتواند داشت که بر دار کشند یا جز دار، که بزرگتر از حسین علی نِیَم.**» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱۹۵) با مقایسهٔ این عبارات و تطبیق آن‌ها کاملاً اثرپذیری نثر حاتمی از تاریخ بیهقی آشکار می‌گردد؛ به‌نحوی که آشکارا رضا خوشنویس جایگزین حسنک شده است! گویی که با یک تحریر تازه و ذوقی از تاریخ بیهقی مواجهیم.

همچنین در مواضعی از فیلمنامه از آیین نقالی و ابیاتی که مستقیماً از *شاهنامهٔ* فردوسی نقل می‌شود، استناد شده است. همچون این بخش در قسمت ششم که به وصف رستم می‌پردازد: «به رخش اندر آمد به کردار گو ... / ز زابل برون شد یل نیمروز/ به نیک اختر و فال گیتی‌فروز.../ تنش چون خورش جست و آمد به شور / یکی دشت پیش آمدش پر ز گور/ کمند کیانی بینداخت شیر/ به حلقه درآورد گور دلیر ... [الی آخر].» (همان: ٦۲ ـ ۹٦۱)

رضا خوشنویس در بخش پایانی سریال، نامه به قمربانو را با بیتی از حافظ آغاز می‌کند:

راهیست راه عشق که هیچش کناره نیست آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست

(همان: ۱۰۸۵)

بینامتنیت غیرصریح

چنانکه ذکر شد، در این نوع از بینامتنیت با حضور مستقیم متون پیشین در دیالوگ‌های هزاردستان مواجه نیستیم؛ بلکه با غور و دقت در مطالب می‌توانیم به وجود بینامتنیت در ساختار عبارات پی ببریم.

استفاده از نحو و واژگان فاخر در میان دیالوگ‌ها: استفاده از زبان فاخر یکی از مهم‌ترین عوامل و مصادیق ادبیت دیالوگ‌های هزاردستان است. زبان فاخر در دیالوگ‌ها را می‌توان در دو سطح نحو و واژگان بررسی و مطالعه کرد.

سطح نحوی: در بعضی از مواضع، شخصیت‌هایی که در طول فیلمنامه با نحو شکسته و عامیانه سخن می‌گویند، ناگهان از ساختارهای زبان نوشتاری و فاخر در دیالوگ استفاده می‌کنند:

- نصرالله

- خیر، حضرت آقای نشاط، بنده در امور محوله، سرسوزنی‌اهمال کار نیستم، در باب قره وات مضافاً عارضم که به هزار زحمت یک شمسه مستعمل پیدا شد که فی الفورهم خریداری شد. وچون طریقه استعمال آن برای بنده مکشوف نبودو اهالی خانه هم کما هوحقه، هیچ یک، سابقه ای در زناربندی و فکل زنی نداشتند. بنده با اجازهٔ سرکار، شمسه مربوطه را آوردم که به دست مبارک و سلیقه خاصه شما فکل بندی شود. (حاتمی ۱۳۷۵: ۸۶۱)

- امین اقدس در جوانی: «شدم راهی روز جدایی، من عازمم مادرکم، تو یاری کن تا سهل باشد رفتن من. مامایی که نافم را از تو برید، کجاست تا این نخ نامرئی را ببرد. چه کنم آخر، ما نسل شیرخشک نیستیم، بالم را رها کن و چشم از من بدار مادرکم، الوداع.» (همان: ۹۰۹)

سطح واژگانی:

- امین اقدس: «زنگولهٔ من در این **همیان** نیست.» (همان: ۹۰۸)

- رئیس نظمیه: «مفتش در شعبهٔ تأمینات خیلی **طراره.**» (همان: ۹۱۰)

- مفتش شش‌انگشتی: «اون عجوزهٔ **دمامه** که دم در خودشو به غش و ضعف زده، کیه؟!» (همان: ۹۲۷)

خطابه‌های طولانی و ادبی به سبک نثرهای کلاسیک وزین

یکی از خصایص ادبیت در متن فیلمنامه، استفاده از خطابه‌های طولانی است که توسط یکی از شخصیت‌ها ایراد می‌شود و در آن از انواع جملات ادبی طولانی با کلمات بعضاً ثقیل و حتی استشهاد به عبارات عربی در میان جملات استفاده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که اگر ندانیم با یک فیلمنامهٔ معاصر مواجهیم، ممکن است ناخودآگاه سبک متون نثر دورهٔ مغول همچون تاریخ جهانگشا و نفثةالمصدور یا متون منثور ثقیل دورهٔ قاجار برایمان تداعی شود. چنین ساختارهای طولانی، علاوه بر سبک متون مذکور، عموماً مبتنی بر سبک متون منثور مشهور کلاسیک همچون تاریخ بیهقی، چهارمقالهٔ نظامی عروضی و سایر متون نثر بینابین نیز هستند.

در قسمت چهارم قمربانو در بیان خاطرات گذشتهٔ خود، جملاتی ادبی را به‌مانند خطابه‌ای طولانی در وصف اوضاع خوش گذشته ایرادمی‌کند که آشکارا با سبک تاریخ بیهقی در وصف مجالس سلطان مسعود غزنوی مشابهت دارد. به بخشی از آن و شباهتش با نثرتاریخ بیهقی در کوتاهی جملات و دقت درتوصیف توجه کنید:

«اهل خانه... پراکنده در اتاق‌های مخصوص خود که مقر تجمعشان سفره‌خانه بود. قاب‌های برنج، رنگ و وارنگ، قدح قدح، خورشت‌های چهارفصل، تنگ‌های دوغ و شربت، سفره‌ای نگارستان... آقا در حوضخانه بود، بادگیرها، کاسهٔ بلور، لب‌به‌لب از عرق نسترین خنک، سبک، معطر، چادرشب یزدی، نرم، لطیف، نازک. بادبزن‌های حصیری به دست غلام‌بچه‌ها، زمزمه‌اهل اندرون...» (همان: ۳۵ – ۹۳٤)

حال به عبارات بیهقی در وصف جشن سده و شباهت سبکی قابل توجه با بخش مذکور از هزاردستان توجه کنید: «پس امیر برخاست به سرایچهٔ خاصه رفت و جامه بگردانید و بدان خانهٔ زمستانی به گنبد آمد... و این خانه را آذین بسته بودند سخت عظیم و فراخ و آنجا تنوری نهاده بودند که به نردبان بر آنجا رفتندی... بزرگان دولت به مجلس حاضر آمدند و ندیمان نیز بنشستند و دست به کار کردند و خوردنی علی طریق الاستلات می‌خوردند. شراب روان شد به بسیار قدم‌ها و بلبله‌ها و ساتگین‌ها و مطربان زدن گرفتند و روزی چنان که پادشاه پیش گیرد.» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۷۲٤)

در قسمت ششم میرزا باقر در میانهٔ دیالوگ میان متین‌السلطنه و خان مظفر، وارد گفت‌وگو می‌شود و به مانند خطیبان، خطابه‌ای بلند و بالا و مشحون به جملات طولانی و کلمات ادبی که به سبک متون منثور دورهٔ قاجار هستند، ایراد می‌کند: «آقایان کار از شارع گذشته، وقتی دولتمردان نه یار وفادار سلطانند، نه خدمتگزار مردم، کار به این صورت می‌شود که پیرمردها امروزه به طعنه خروس را پدر تاجدار می‌خوانند... از نظر رعیت، پادشاه مشروطه، ثمرهٔ جانفشانی آزدیخواهان منورالفکر در شرق میانه، شاه شطرنجند... دولت‌مردان مجرب که پاره‌پاره برای خود حکومت‌های کوچکی به راه انداخته‌اند و به فرمان اربابانشان، حکم‌هایی می‌رانند که

حاصلش اوضاع مغشوش فعلی‌ست.» (همان: ۹٦۰) جالب اینجاست که متین‌السلطنه بلافاصله به سبک خطابهٔ باقرخوان اعتراض می‌کند: «وقتی ژاندارم‌ها خطیب می‌شن، یا باید راهزن‌ها را صالح کرد یا شهر غارت می‌شه!» (همانجا) این نکته نشان می‌دهد که ایراد خطابه‌های طولانی در فیلمنامه را باید یک ویژگی سبکی حاتمی در هزاردستان تلقی کرد.

نیز خطابهٔ همو در قسمت دهم

«... تصور این بود که اهالی از تجارب ماضی عبرت گرفته، با مزایای یک جهتی و اتحاد، موقع دولت را مستحکم خواهند نمود... تا دولت بتواند... مصدر اصلاحاتی گردد که مستلزم تأمین حیثیت مملکت در نظر خارجه و داخله باشد.» (همان: ۱۰۱۰)

در قسمت نهم، متین‌السلطنه به قرائت و ایراد یک خطابهٔ بلند و طولانی می‌پردازد که با شنیدن آن، گویا با متنی از متون نثر کهن مواجهیم. به بخشی از این خطابه توجه کنید: «در نظمیهٔ ولایات قاتلینی هستند که بر خلاف حکم شارع مقدس و بر خلاف فلسفهٔ عالی و عقلایی فی القصاص حیات در تمام این مدت، هیچ‌یک به مورد مجازات نیامدند.» (همان: ۱۰۰٤) متین‌السلطنه حتی در بخشی از این خطابه به ضرب‌المثلی عربی استشهاد می‌کند: «در بعضی از ممالک اروپا، مجازات قاتل را به عوض قتل، مبدل به حبس با مشقت می‌کنند، ولی ما نمی‌دانیم چطور: «فقسطٌ شیءٌ و غاب عنک اشیاء.» (همانجا)

- نیز ر.ک به نامه‌های رضا خوشنویس به همسرش قمربانو (همان: ۱۰٤٥) و در جایی دیگر (همان: ۱۰٦٥)

جملات مثل‌گونه

استفاده از گزاره‌های مثل‌گونه در دیالوگ‌ها یکی از مواضعی است که وجود بینامتنیت غیرصریح هزاردستان با متون دیگر به‌ویژه کتب تعلیمی همچون گلستان سعدی را تقویت بلکه مسلّم می‌نماید. در ادامه به شاهدها و مثال‌های این حوزه پرداخته شده است:

- درویش خطاب به طبیب: «آنچه در طبلهٔ عطار نیست، در کشکول درویشان است.» (همان: ۱۰٤۲)

- رضا خوشنویس خطاب به مفتش شش‌انگشتی: «من افتخاری ندارم که با شما تقسیم کنم، احترام مردم به من فقط به حرمت موهای سفیده، اگه عیار احترام سفیدی کاکل و نرمیه، از این بابت پنبه محترم‌تره تا خوشنویس. برین سراغ حلاجا.» (همان: ۱۰۵٤)

- سید مرتضی خطاب به رضا خوشنویس: «دلی که جذب خناس می‌شه آلودهٔ وسواسه.» (همان: ۱۰۸۲)

استفاده از ساختارهای عامیانه و جاهلانه در دیالوگ‌ها

یکی از مهم‌ترین وجوه بینامتنیت ادبی ساختارهای گفت‌وگو در هزاردستان، بهره‌مندی نویسنده از گنجینهٔ ادبیات عامیانه و به سخن دقیق‌تر امتزاج ادبیات عامه و فاخر است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان این خصیصه را یکی از وجوه ممیزهٔ آن با سایر فیلمنامه‌های تاریخی و حتی سایر آثار خود علی حاتمی قلمداد کرد. استفاده از ساختارهای عامیانه در بطن گزاره‌های عموماً مطنطن و واژگان بعضاً ثقیل و ادبی، نوعی ناهمگونی ظاهری را پدید می‌آورد که در حقیقت، هنر نویسندگی نویسندهٔ این فیلمنامه را در جمع اضداد به والاترین نحو ممکن نمایان می‌سازد. وانگهی «درفرهنگ عامیانه جاهل در معنای بی تجربه و خام، قلدر، چاقوکش و زورگو که غالباً با تهدید از مردم باج می‌گیرد و مترادف لات آمده است.» (نجفی، ۱۳۷۸: ۳۷)

در ادبیات و داستان‌نویسی در همان سال‌های اولیه صادق هدایت با نوشتن داستان جذاب *داش آکل* پای جاهل‌ها را به ادبیات باز کرد و به تبع آن پای آن‌ها به سینما هم کشیده شد. «جاهل‌ها کسانی بودند که در همه‌جا حضورشان به چشم می‌خورد، به‌خصوص در بازار تهران. اینان شغل‌هایی از قبیل دلالی اسب، سنگ‌تراشی و... داشتند.» حضور جاهل‌ها در سینما، فضای خاصی را به سینمای ما داده بود. مخاطب سینمای ایران در دههٔ ٤۰ و ۵۰ اکثرا از مردم پایین شهر بودند و طبقهٔ متوسط مردم و تحصیل کرده و مرفه به دیدن فیلم فارسی نمی‌رفتند؛ بلکه مخاطب فیلم‌های خارجی بودند. دورهٔ اول دههٔ چهل به لوطی‌ها با نگاه مثبت نگریسته می‌شود و پایان فیلم‌ها امیدوارانه است. دههٔ پنجاه لوطی‌ها با بحران مواجه می‌شوند و مهم‌ترین عامل آن

این است که این ژانر سینمایی مستهلک می‌شود و به بن‌بست رسیده است. در ادامه به مصادیقی از نمودهای **دیالوگ‌های عامیانه و جاهلانه هزاردستان** اشاره شده است.

مفتش شش‌انگشتی

–هولت نجه، ما مأموریم. فقط مأمور. (حاتمی۱۳۷۵: ۸۷۰)

کفیل نظمیه

–صدا تو بُبر، توجه کن تو با والدهٔ ناناز صحبت نمی کنی، من نفستو می‌برم جُلُنبُر هیچی ندار فهمیدی؟ (همان: ۸۸۷)

رسولی خطاب به سایر جاهلان

–به خاک اوسا نفسشو می‌گیرم، نه فوج آژانم محافظش باشه، خونشو می‌ریزم. اوسا روسولی تقاصتو می‌گیره. قیمه‌قیمه‌اش می‌کنم، دکه بقوس رو آتیش می‌زنم، زنده‌زنده می-سوزونمش، بهش نشون می‌دم، کاری می‌کنم که رو دست ببرنش. (همان: ۱۰٦٦)

گلبهار خطاب به خان مظفر

- «خلق‌وخوی اطفال با درشکه‌سواری بیشتر اُخته، تا محافل جدی. داخل درشکه، **هل و خشتکاب می‌کنه، کیفورتره!**» (همان: ۹۱۵)

نتیجه

تحلیل جنبه‌های ادبیت عنصر گفت‌وگو در هزاردستان اثر جاودان و بی‌نظیر علی حاتمی، بایستهٔ مغفولی بود که در این پژوهش مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. دربارهٔ حاتمی و بلندپروازی‌های هنری‌اش و گفت‌وگو در آثار وی نکاتی هست که آثار او را می‌آراید. تاروپود فیلم را تصویر تشکیل می‌دهد و مهم‌ترین چیزی که با تصویر هم‌بستگی تنگاتنگ دارد، دیالوگ است و گاه بیان کنندهٔ احساسات و تفکّرات بین سینماگر و تماشاچی می‌شود. اساس شخصیت‌پردازی در هزاردستان دیالوگ است. مسألهٔ گفتار در مجموعهٔ هزاردستان اهمیت

ویژه‌ای دارد. اوج صحفه‌ها در گفت‌وگوهاست: گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها یا تک‌گویی یک شخصیت. دیالوگ‌ها در هزاردستان، سرشار از کنایات و امثال و اصطلاحات خاصی است که صرفاً خوانندهٔ آشنا با ادبیات کلاسیک ایران می‌تواند با طمأنینه به کُنه آن‌ها برسد. در پژوهش حاضر، با پاسخ‌گویی به دو پرسش مسیر پژوهش را پیش بردیم. نخست پاسخگویی به این پرسش را مطمح نظر قرار دادیم که حاتمی در هزاردستان از چه فنون و جنبه‌های بلاغی بهره برده است و کدام صنایع ادبی در این اثر قابل مشاهده است. از این منظر، مشاهده شد که متن هزاردستان به مانند یک اثر ادبی فاخر، در حوزهٔ علم بیان از انواع صور و صنایع بلاغی؛ همچون کنایه، تشبیه و استعاره‌های جاندارانگارانه به والاترین نحو بهره برده است. به گونه‌ای که می‌توان انواع تشبیه‌ها را چه در ساحت تشبیه‌های کامل و چه در ساحت اضافه‌های تشبیهی، آن هم در قالب دیالوگ و منولوگ مشاهده کرد. از سویی استعاره‌پردازی در این اثر بیشتر به تشخیص (جاندارانگاری) برای عناصر بی‌جان منعطف شده است که در بلاغت کلاسیک، استعارهٔ مکنیه نام دارد. دیالوگ‌های هزاردستان از حیث بهره‌مندی از صور بلاغی علم بدیع نیز بسیار غنی است. از این منظر می‌توان انواع سجع‌های متوازی به‌عنوان آهنگین‌ترین نوع سجع و انواع جناس از ناقص تا مرکب را با بسامد نسبتاً بالا در جای‌جای دیالوگ‌ها مشاهده کرد. وانگهی نویسنده در مواضعی، با هنرمندی تمام متن را به واج‌آرایی واج‌های مختلف آراسته است. از این گذشته برخی از جملات هزاردستان جنبهٔ مثل‌گونگی دارند و این نکته نیز به غنای زبان این اثر افزوده است.

در مرحلهٔ بعد به این مسأله پرداخته شد که نثر هزاردستان، چگونه و با چه کیفیتی از ادبیات کلاسیک متأثر شده است. برای این منظور از نظریهٔ بینامتنیت ژزار ژنت استفاده شد و مشخص گردید که حاتمی از یک‌سو با استفاده از بینامتنیت غیرصریح و مصادیقی ساختارهای نحوی و واژگانی فاخر، استفاده از ساختارهای مثل‌گونه، استفاده از ساختارهای خطابی به سبک متون منثور کلاسیک، استفاده از امتزاج ادبیات عامیانه و فاخر و... متن هزاردستان را با گنجینهٔ ادب فارسی پیوند زده است. از دیگرسو، مصادیق متعددی وجود دارد که نشان می‌دهد حاتمی به

خوبی با آثار فاخر ادبی منثور؛ همچون کلیله‌ودمنه و تاریخ بیهقی و نیز گنجینهٔ اشعار فارسی؛ همچون *شاهنامه* و... آشنا بوده و با بینامتنیت صریح و به‌صورت مستقیم از آن‌ها در متن گفتوگوهای هزاردستان استفاده کرده است.

منابع و مآخذ

آرین پور، یحیی. *از صبا تا نیما*. تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۲.

باختین، میخاییل. *تخییل مکالمه‌ای، جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رویا پورآذر. تهران: نشر نی، ۱۳۸۷.

بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین. *تاریخ سینما*، ترجمهٔ روبرت صافاریان. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.

بیهقی، محمدبن حسین. *تاریخ بیهقی*، تصحیح علی اکبر فیاض. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی. ۱۳۸۳.

حاتمی، علی. *مجموعهٔ آثار سینمایی*. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

حق‌شناس، علی‌محمد. *مقالات ادبی زبان‌شناسی*. تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۷۰.

حیدری، غلام. *معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی*. تهران: انتشارات نیما، ۱۳۷۵.

داد، سیما. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۷.

شمیسا، سیروس. *سبک‌شناسی نثر*. تهران: نشر میترا، ۱۳۷٦.

مکاریک، ایرناریما. *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۹۳.

میرصادقی، جمال. *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن. ۱۳۸۵.

ناتل خانلری، پرویز. *زبان‌شناسی و زبان فارسی*. تهران: انتشارات توس، ۱۳۷۳.

نامور مطلق، بهمن. *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۰.

نجفی، ابوالحسن. *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن*. تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۷٤.

نصرالله منشی، ابوالمعالی. *کلیله‌ودمنه*. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۸.

یونسی، ابراهیم. *هنر داستان نویسی*. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۸.

مقاله

سلیمی، حسین. «**تئاتر به معنی دیالوگ**». ماهنامهٔ نمایش،شمارهٔ ۲٦ و ۲۷، صص ۸ ـ ٤، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۹.

Title: Investigation and analysis of the linguistic structure of Ali Hatami's Thousand Hands series

Narges Irji[1], Javad Mehraban Ghazal Hesar Ph.D[2*],

Majid Tagvi Behbahani[3]

Abstract

The issue of the present research is to discover the aspects of literature in the screenplay of Hazardastan as the most famous work of Ali Hatami.Hatami is one of the most influential characters in Iranian cinema, whose unique narratives and dialogues in his scripts are rare in the history of Iranian cinema. Even some of the dialogues and monologues of his works have become proverbs, and clearly traces of his unparalleled dialogues should be searched for in the field of Iranian classical literature. In order to solve the problem and achieve its goal, with a descriptive-analytical method, the literature of Hazardastan Hatami's dialogues has been examined from two aspects: first, the aspects of the author's use of rhetorical and aesthetic literary techniques have been studied, and on the other hand, using From the theory of intertextuality, the borrowing aspects of this work from classical literature have been analyzed. The results of the present study show that, first of all, the literaryness of the dialogue text of Hazar Dastan is due to the author's use of all kinds of verbal and spiritual literary techniques such as metaphor/animation, simile, irony, onomatopoeia, sarcasm, and pun. In the next step, it became clear that Hazardastan is connected with the treasure of Iranian literature using explicit and implicit intertextuality. Hazardastan's prose, like classical literary prose, is addressed, and at the same time, it is not uniform from the point of view of writing style and has been influenced by various famous works;In such a way that from Beyhaqi prose to Qajar prose, from the Shahnameh to the poems of the Constitutionalists, to the proverbs and poems and songs current in popular literature, all of them can be seen in his works.

Key words: Ali Hatami, screenplay, Hazardastan, intertextuality, language, language structure.

1. Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
Email: narjes.iraji8427@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, (Responsible Author), Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
Email: drjmehraban@mshdiau.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
Email: smtb33@yahoo.com