Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Rhetorical Criticism of the Luti Language in Ali Hatami's Screenplays

Majid Houshangi[1]✉, Rezvan Mobini[2] and Marziyeh Hassani[3]

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: M.houshangi@alzahra.ac.ir
2. Master's Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: rezvan.mobiniii@gmail.com
3. Master's Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: marzi.hasaniy@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 23 Sep 2025
Received in revised form 28 Oct 2025
Accepted 13 Dec 2025
Published online 22 Dec 2025

Keywords:
Rhetorical criticism, Language of the lutiha, Ali Hatami, Mother, Hezar Dastan.

ABSTRACT

In structural approaches to literary works, the principle of harmony between form and content, along with establishing connections among the work, its context, and the audience, is emphasized, and each rhetorical device is directly examined in relation to the text's position and the audience's context. This means that the foregrounding in an artistic work, if it exceeds or falls short of the context and situation, will be interpreted as non-structural or aesthetically deficient. On the other hand, Ali Hatami, as the author, has focused on the literariness of the text, striving to recreate the space and texture of literariness prevalent in Qajar-era texts, and seeks to imbue his work with an aspect beyond that of a mere film composed of visual units. However, the issue is that his excessive and unstructured use of rhetorical devices in character dialogues turns this potential into a negative aesthetic factor. Therefore, this study seeks to analyze the literariness embedded in the language of the *luti* characters in Ali Hatami's screenplays, employing a descriptive-statistical method. The findings briefly reveal that, contrary to Hatami's efforts to enhance the literary value of his texts through the use of elevated language for these character types, this approach has in fact become a counterproductive element. The ostentatious dialogues of his *jāhel* characters have resulted in distancing the work from its audience, historical context, and social reality.

Cite this article: Houshangi, M., & et al. (2025)., Rhetorical Criticism of the Luti Language in Ali Hatami's Screenplays. *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (2). 202-216. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2026.14622.1756

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2026.14622.1756
Publisher: University of Qom

Introduction

Ali Hatami's cinema stands apart from its historical precedents and contemporary counterparts, with a significant portion of this distinction rooted in his narrative approach, which diverges from the conventional cinematic traditions in Iran. His distinctive affinity for employing the expressive style of the Qajar era alongside the vernacular of the streets and bazaars from the early Pahlavi period, combined with his unique typification and character development, imbues his works with a particular poetic and nostalgic quality, ultimately forging a specialized linguistic idiom. The application of language in narrative works, particularly through dialogue, serves to reveal the author's mindset and intentions. Hatami's language in his screenplays is historical, evocative of the Qajar period. The Qajar era, marked by profound social, political, and cultural transformations, exhibits unique linguistic and literary characteristics that Hatami vividly captures. However, this emphasis on the ornate, literary language of the Qajar period has advanced to such an extent that the characters in his narratives speak in an unparalleled manner, creating a certain distance from the audience. Thus, this study aims to examine the relationship between the rhetorical elements employed in the luti (chivalrous) characters of Hatami's works and their audience.

Materials & Methods

Rhetorical criticism represents one of the longstanding movements in literary analysis, encompassing the examination of expressive and stylistic features in literary works, such as the study of classical texts and authors through traditional literary critical lenses. A key feature of literary criticism involves rhetorical analysis based on expressive and stylistic attributes, which evolved with the advent of modern applied rhetoric theories into what is termed rhetorical criticism. This approach entails referencing literary works to assess their capacities for foregrounding and norm-breaking at the linguistic level, tailored to each language's potentials. Dramatic texts, as primary targets, strive to transcend the familiar boundaries of language through literariness and linguistic prominence, where the application of literary devices emerges as one of the most effective methods. Consequently, rhetorical analysis constitutes a primary priority in dissecting dramatic texts or screenplays, illuminating how the author's perspective manifests post-performance in dialogues and monologues (the discursive dimension of the text) and signaling the nature of their central communicative act.

Research findings

In the film Madar (Mother), Ali Hatami embodies the archetype of luti chivalry and gallantry through the character of Mohammad Ebrahim, while in the series Hezar Dastan (Thousand Hands), he centers on Shaban Estekhoni, highlighting two facets of this persona. In both dimensions, linguistic play, hyperbole in simile accumulation, the creation and deployment of metaphors, allusions, and other literary devices overshadow the conveyance of meaning and message in dialogues, often to the point where general audiences struggle to comprehend certain lines. This privileging of rhetorical form over semantic content becomes so pronounced that even specialized viewers, particularly the educated elite, falter in grasping nuances, requiring research or deep investigation into sources for textual understanding. This phenomenon contravenes the principle of structural coherence and alignment between part and whole, thereby revealing a systemic inconsistency in Hatami's compositional framework. Following the identification of these elements in both works, their defamiliarization at linguistic levels is delineated, culminating in statistical validation of this hypothesis within the textual corpus.

Hatami employs allusions in luti dialogues—exploiting polysemy and both semantic layers—predominantly of the implicative type, which are not overly obscure. In both directing and dialogue writing, he leverages simile so innovatively that precise statistical scrutiny reveals its dominance over visual imagery and dramatic action. The metaphors that emerge prominently gravitate toward honorific titles, invectives, and the like. Based on documented extractions from the two works, expressive devices in luti and jahel (underworld tough) speech prioritize stylistic flourishes over mere rhetoric, elevating the text from plain prose to technically ornate prose, akin to the writings of literati like Qa'em Maqam's Munsha'at. This shift undermines the overarching dialogic structure, as thinker Mikhail Bakhtin posits the word in dialogue as a bidirectional act interfacing simultaneously with the word itself and the listener, forging reciprocal dynamics where words orchestrate the exchange. In novels, conversational essence manifests as stylistic prose; poetic essence aligns with monologue, where the poet pursues totalizing monologism. Here, Hatami's poetic dimension concretely asserts itself, propelling his work from prose toward poetry. Thus, the monologic and univocal thrust of his writing intensifies, severing ties with audiences at the highest levels.

Discussion of Results & Conclusion

Analysis of Hatami's texts raises a critical question: the ratio of literary language and formal foregrounding to character typology, its requisites, audience positioning, and auditory encounter fails to demonstrate proper parallelism and adequacy, particularly in the recurrent luti and jahel vernacular. Audience expectations, textual context, historical fabric, and narrative realism in Hatami's oeuvre demand such alignment for luti characters and their speech. Data and derived statistics confirm that the jahel archetype across both works utilizes rhetorical devices at expressive and stylistic levels in 198 of 333 sentences. In essence, the language-character relationship in these seminal Hatami texts emerges as disproportionate and habit-driven. Through this imbalance, Hatami fails to technically differentiate the jahel from literati, artists, teachers, and others—a structural flaw in screenwriting and narration. Ultimately, Hatami's prioritization of "Saadi of Iranian cinema" status insulated him from direct realism, character exigencies, and broad audience engagement.

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

تحلیل بلاغی زبان لوطی‌ها در فیلم‌نامه‌های علی حاتمی

مجید هوشنگی[۱]، رضوان مبینی[۲] و مرضیه حسنی[۳]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علو انسانی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: M.houshangi@alzahra.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: rezvan.mobiniii@gmail.com
۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: marzi.hasaniy@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
نقد بلاغی، زبان لوتی‌ها، علی حاتمی، مادر، هزاردستان.

چکیده

در نگرش‌های ساختاری به آثار ادبی، اصل تناسب فرم و محتوا و ایجاد ارتباط میان اثر، موقعیت و مخاطب مورد توجه قرار می‌گیرد و هر کاربست بلاغی به صورت مستقیم با جایگاه و موقعیت متن و مخاطب مرتبط است. به عبارتی برجسته‌سازی‌های اثر هنری، اگر فراتر از بافت و موقعیت و یا فروتر از آن باشد، به امری غیر ساختاری و یا نازیبا تعبیر خواهد شد. علی حاتمی در آثار خود، سعی در بازآفرینی فضا و بافت زبان جاری در متون ادبی دورهٔ قاجار را داشته است؛ اما روند افراطی و غیر ساختارمند او در کاربست صنایع بلاغی در دیالوگ‌های شخصیت‌ها، این ظرفیت را به یک امر ضد ارزش در ساختار زیبایی‌شناسانه بدل کرده است. لذا این پژوهش سعی دارد تا با استخراج و بررسی زبان لوطی‌های فیلم‌نامه‌های علی حاتمی، با روشی توصیفی - آماری به تحلیلی انتقادی این رویکرد بپردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که علی‌رغم تلاش حاتمی در کاربست زبان برجسته برای این تیپ شخصیتی جهت بالا بردن ارزش ادبی متن خود، عملاً این فرایند به یک ضد ارزش در آثار او تبدیل شده و ادبیت جاری در دیالوگ‌های جاهلانهٔ او، موجب فاصله گرفتن اثر از مخاطب و بافت تاریخی و واقعیت جامعه شده است.

استناد: هوشنگی، مجید و دیگران. (۱۴۰۴). «تحلیل بلاغی زبان لوطی‌ها در فیلم‌نامه‌های علی حاتمی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۸. صص: ۲۱۶-۲۰۲. https://doi.org/10.22091/jls.2026.14622.1756

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

سینما هنر حرکت و نماست و با شکلگیری سینمای ناطق تاثیر دیالوگ، متن و زبان بر آن به عنوان عنصر محوری در جریان بود. این هنر به مرور، با کمک قوه تخیل شیوه های انتقال معنا و احساس را در روابط منسجم تصویر، موسیقی و زبان در هم می‌تند و با توجه به دریافت مخاطب، از آن بهره می‌برد؛ چیزی شبیه به کاربست فنون و روش‌هایی که مولف به کار می گیرد در این مرحله، نقطه اشتراک ادبیات و سینما رقم خواهد خورد. اما تصویر درسینما صرفا نقش نشانگری را بر عهده دارد و توصیف امری است که به کمک کلام حاصل خواهد شد و کاربست ویژه زبان مقصود، منظور و هدف فیلمساز را روشن خواهد کرد و در سینما، دیالوگ است که مهمترین نقش انتقال معنی و تخیل سینماگر را به مخاطب بر عهده دارد؛ و از آنجا که «ارتباط سایر عوامل با عنصر مخاطب، آنچنان عمیق و مستحکم است که تصور مخاطب بدون سایر عناصر یا بالعکس، تصور سایر عناصر دخیل بدون در نظر گرفتن مخاطب امری غیر ممکن است» (رضایی، ۱۳۸۹: ۸). زبان در ارتباط با انتقال حس و معنا به مخاطب، با با بهره مندی از محورهای دوگانه زبان، سعی در انتقال معنایی متفاوت و ثانوی از موقعیت و تصویر به مخاطب دارد. این زبان، گاه به سمت زبانی نمادین، استعاری و مصنوع نیز حرکت می کند که سعی سینماگر در این مرحله ان است که ورای انتقال معنا و تصویر ثانویه، به معانی و فضاهای مخفی و چند لایه نیز ورود پیدا کند.

از سوی دیگر، سینمای علی حاتمی، متفاوت از پیشینه و دوره معا صر خود ا ست و بخش مهمی از این تفاوت در شیوه روایتگری او از سنت متداول سینما در ایران است. تعلق خاطر خاص او به استفاده از شیوه بیانی دوره قاجار و سیاق زبان کوچه و بازار عهد پهلوی اول، در کنار تیپ‌سازی و شخصیت پردازی خاص خود، آثار او را دارای ویژگی شاعرانه و نوستالژیک خاصی می کند که به ساخت زبان ویژه او انجامیده است. کاربست زبان در آثار روایی در گفتگو و دیالوگ به منظور پی بردن به ذهنیات و هدف نویسنده تجلی می‌یابد. زبان علی حاتمی در فیلم‌نامه‌هایش تاریخی است که یادآور زبان دوره قاجار ا ست. دوره قاجار به علت تحولات اجتماعی، سیا سی و فرهنگی دارای ویژگی‌های خا صی در زبان و ادبیات ا ست که علی حاتمی آن را به تصویر می کشد. او با ا ستفاده از زبان‌های متفاوت شخصیت‌های نوستالژیک ساخته است او تاریخی را به تصویر کشیده که زبانش پر از ریزه‌کاری‌های نوستالژی ساز است. زبان شخصیت‌ها بازتابی از هویت و فرهنگ ایرانی ا ست. زبانی که برگرفته از لهجه‌ها و ا صطلاحات خاص دوره قاجار ا ست که سبب اصالت تاریخی آثار، پی بردن به عمق شخصیت‌های متفاوت و اتفاقات آن دوره است. زبانِ پرداخته‌ی او نه تنها شخصیت‌ها را معرفی می کند، بلکه موقعیت‌های اجتماعی و تاریخی دا ستان را نیز پیش می‌برد و فضای مورد علاقه‌ی او را برای بیان احساس‌های نوستالژیک آماده می کند. او صناعاتی را به کار می‌برد که هر کدام در زمانی خاص، بر زبانی خاص جاری می‌شوند و مخاطب را با انبوهی از خاطرات فراموش شده رو به رو می کند و خی بازگشت به فرهنگ و گذشته‌ی ارزشمند را بر می‌انگیزد (صفری سرنجه و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۸).

حاتمی در فیلم‌هایش به نوعی سعی در تلطیف رویدادهای دوران قاجار دارد. او دو اصل اساسی را برای سازندگان فیلم‌های تاریخی برمی شمارد: ابتدا ا شراف فیلم ساز بر شرایط و قوانین دورانی که درباره‌اش فیلم می سازد و سپس توجه او به انضباط سینمایی و در عین حال مسخ نکردن واقعیت‌های تاریخی. عشقی معتقد است که فیلم‌ساز می‌تواند در مسائل فرعی و کم‌اهمیت‌تر یک واقعه تاریخی دست ببرد و آن‌ها را در جهت جلب توجه مخاطب، دراماتیک و آرمانی‌تر کند اما اجازه ندارد که بدنه ا صلی تاریخی دا ستان را مخدوش سازد. «دیالوگ‌نویسی حاتمی که در بهترین جلوه تقلید از نثر مسجع کلاسیک یا نثر منشی‌های درباری است، از نظر دینامیزم نمایشی و شخصیت‌سازی زنده و قابل باور، شدیداً به آثار

حاتمی لطمه می‌زند» (عشقی، ۱۳۷۵: ۱۷۱). این امر یعنی تاکید بر زبان ادیبانه دوره قاجار، تا بدانجا پیش رفته است که او را دارای جایگاه حافظ و مولوی و سعدی در سینمای ایران می‌دانند (صادقی. ۱۳۹۳: ۱۵۰) و یا وجه دوزبانی او در آثارش را نزدیک به باز سازی نو شتار دیوانی و عامیانه با ویژگی‌های نحوی لغوی و تو صیفی دانسته که مخاطب ذات دراماتیک آن را بدون پیشینه تاریخی باور می کند (خلعتبری، ۱۳۸۶: ۷۵).

البته در این میان نویسندگان بسیاری توانسته‌اند از عنصر خیال‌پردازی و تصویرگری در راستای خلق تصویر، خیال و ایجاد فضـای ادبیت در متن اسـتفاده کنند اما این وجه در روایتگری علی حاتمی بیش از هرچیز بروز یافته اسـت. حال مسئله این پژوهش آن است که همین زبان برجسته و هنری در شخصیت روایت‌های علی حاتمی به واسطهٔ بهره‌مندی از عنصر بلاغت به‌شدت با زبان شاعرانه و حتی زبان موسوم به ادیبانه تلفیق شده و تفکیک ساحت‌های زبانی شخصیت‌ها تا حد زیادی از یکدیگر میسـر نخواهد بود. این امر بویژه در پردازش شـخصـیت‌های کوچه بازاری و تفکیک آن از دیگر موقعیت‌های تیپیکال روایت او کار را دشوار نموده است. وجود شخصیت جاهل و عیار در سینمای علی حاتمی به عنوان تیپ ثابت امری اسـت که به شـدت خودنمایی می کند؛ اما زبان این تیپ شـخصـیتی بر خلاف نظام شـناختی، موقعیت اجتماعی، سطح سواد و دانش عمومی انها، بشدت به زبان ادبی ـ هنری با ساختی استعاری و بلاغی پیوند خورده است از آنجا که جاهل در معنای بی‌تجربه و خام، قلدر، چاقوکش و زورگو که غالبا با تهدید از مردم باج می گیرد و مترادف لات آمده است این امر را می‌توان به عنوان یک علامت سوال در نو شتار حاتمی مورد بررسی و تحقیق قرار داد. لذا این پژوهش بر آن است پس از بررسی ساخت زبانی در دیالوگ‌های جاهل های فیلم‌های علی حاتمی به نتایج این تلخیط و اقدام پاسخی آماری دهد.

۲) پیشینهٔ پژوهش

مقاله «بررسی و تحلیل ساختار زبانی در سریال هزار دستان علی حاتمی» (۱۴۰۲) اثر مشترک نرگس ایرجی و جواد مهربان و مجید تقوی بهبهانی است که به تجمیع چند ساحت از آشنایی زدایی زبانی در سریال هزاردستان پرداخته و در نهایت به بخشی از روابط بینامتنی میان آن با پیش متن‌ها اشاراتی داشته است. پژوهش دیگر، مقاله «روایت نوستالژیک علی حاتمی» (۱۳۹۸) کار مشترک پروین صفری سنجه و محمد رضا حسنی جلیلیان و سعید زهره‌وند است که مجله مطالعات ادبیات روایی به چاپ رسیده است. در بخشی از این مقاله، نقش عوامل زبانی چون کاربرد زبان تاریخی و زبان جاهل ها در ایجاد حس نوستالژیک در نوشتار علی حاتمی را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است.

مقاله دیگر در این زمینه اثر مشـترک محمد یحیایی، شـکر الله پورالخاص و بیژن ظهیری با عنوان «وجوه ادبیت در فیلم مادر علی حاتمی» (۱۳۸۹) است که بصورت اجمالی و گزینشی به صنایع بلاغی در حوزه های بدیع و بیان را در فیلم مادر اشاراتی داشته است و استفاده از آرایه های فراوان در زبان علی حاتمی او را از دیگر نویسندگان جدا نموده است. اثر دیگر نو شتار عطاالله جولایی تحت عنوان «زبان در متون نمایشی علی حاتمی: به همراه دو نمایشنامه چل‌گیس و حریر و ماهیگیر» است که توسط نشر مرکز به چاپ رسیده و در آن به بررسی روابط پیش متنی حاتمی و همچنین اقتباسات او پرداخته و در فصـلی از کار، به تبیین روابط و جایگاه زبان سـعدی‌وار حاتمی پرداخته اسـت. این کار وجه تکامل یافته پایان‌نامه جولایی به راهنمایی فرهاد مهندس پور اسـت که با همین عنوان «زبان در نمایشـنامه‌های حاتمی» در سـال ۱۳۹۵ در دانشگاه سوره دفاع شده است. کتاب دیگر در این زمینه «حاتمی در امتداد فردوسی؛ تحلیل تاریخ‌محور بر هزاردستان

علی حاتمی با نگاه به چندی از دا ستان‌های شاهنامه» ا ست که تو سط مهدی صادقی و به همت انتشارات ر سم به چاپ ر سیده ا ست. این اثر در بخش‌هایی به برر سی خطوط موازی (شاهنامه و هزارد ستان) پرداخته و بین ساحت‌های زبانی و روایی و تاریخی شاهنامه و رخدادها و شخصیت‌های حاتمی ارتباط برقرار کرده است.

۳) مبانی نظری پژوهش

نقد بلاغی یکی از نهضت‌هایی که از قدیم بر تحلیل آثار ادبی بوده است که شامل بررسی بیانی و بدیعی آثار ادبی بوده است، مانند بررسی کتاب‌ها و آثار نویسندگان کلاسیک براساس نگرش‌های نقد ادبی. یک ویژگی از نقد ادبی، بررسی نقد بلاغی براساس ویژگی‌های بیانی و بدیعی که با ورود نظریات جدید در حوزه بلاغت کاربردی نقدی شکل گرفت به نام نقد بلاغی که شامل مراجع به آثار ادبی و بررسی ظرفیت‌های برجسته‌سازی و هنجارگزیزی در سطح زبانی، با توجه به ظرفیت‌های هر زبان، است. نقد بر اساس این شاخصه یکی از صورت‌های کلاسیک و سنتی در ارزش‌گذاری آثار است که در پژوهش‌های سنتی ادبی رواج داشته است و آثار ادبی را از حیث آنکه دارای ویژگی‌ها و شاخصه‌های زیبایی‌شناسی سنتی بودند مورد تایید و تمجید قرار می‌دادند. (عوفی، ۱۳۳۵: ۶۵ و سمرقندی، ۱۳۸۲: ۲۳۸ و دیوان بیگی، ۱۳۶۴: ۱۱۲) و بسیاری از تذکره‌ها و توصیفات ادبا که وجه برجسته ازطش اثر اادبی را در بلاغت و عناصر زیبا شناسانه متن متصور می‌شدند. این وجه از نظام ارزشگذاری آثار ادبی، از ابن معتز، زمخشری، سکاکی، سیبویه و... آغاز شد و اهمیت آن تا بدانجا رسید که در دوره معاصر، پژوهشگران معاصر نیز یکی از مهمترین مبانی نقد اثر ادبی (زرین کوب، ۱۳۵۶: ۹) و شناخت و ارزیابی دقیقتر آثار ادبی (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۵) و اساساً ارزش سخن را در این شاخص می‌دانستند.

اما این نوع نگاه به اثر ادبی، تنها در ایران و با ظهور بلاغت اسلامی موضوعیت نداشته و شکل تئوریزه آن و نوع نگاه زبانشناسانه به این مساله با ظهور فرمالیسم روسی شاکله نهضتی فرا اقلیمی به خود گرفت. یکی از رویکردهای مهم نقد در دوره معاصر، نقد فرمالیستی است که با تاکید بر ادبیت متن، نسبت به نظام ارزشگذاری آثار ادبی از وجوه مختلف زبانی و برجسته سازی در فرم ورود پیدا می‌کند. این نوع نگاه به متن که صرفا از منظر صورت، سوای داده‌های فرامتنی، به محک آثار ادبی می‌پردازد، عملاً در سایر شاخص‌های هنری نیز وجه عملیاتی پیدا کرد و سینما یکی از پرکاربردترین این لایه‌هاست. از آنجا که می‌توان عناصر مادی سینما را همان اجزایی دانست که معادل کلمات در ادبیات هستند (تامسون، ۱۳۷۷: ۱۲۴).

از سوی دیگر، متن نمایشی به عنوان هدف اولیه بر آن است که با ادبیت و برجسته سازی زبانی، به فراتر از مرز آشنای زبان نزدیک شود و در این راستا، یکی از روش‌های کارآمد می‌تواند کاربست صنایع ادبی باشد جایی که «سطح زبانیِ نمایشنامه – زبان انتخابی نویسنده نشان‌دهنده‌ی رفتار نویسنده با کل نظام یک زبان و افشاگر ذهنیت اوست و «انتخاب نویسنده از انواع صنایع ادبی و صور خیال در هر جمله نشان‌گر توانایی او در سویه‌های دیگر امر آفرینش است. بنابراین، برای خوانش و خلق یک نمایشنامه و گذر از لایه‌های معنای آن می‌توان آن را به اجزایی بیانی تجزیه و تحلیل کرد و دید که در هر جزء کدام شیوه‌ی بیانی به کار گرفته شده است» (باقری، ۱۳۹۲: ۷۳) از آنجا که نمایشنامه (و فیلم‌نامه) از سوی دیگر سینما هنری متکی بر حرکت و نماست، اما پیش از آنکه یک اثر ادبی به سطح اجرا و تصویر برسد ناگزیر از انقیاد بر پایه‌ی زبان است. پس می‌توان یکی از اولویت‌های مهم تحلیل یک متن نمایشی و یا فیلمنامه را

در تحلیل بلاغی آن جستجو کرد و دریافت که نوع نگاه و خود نویسنده پس از اجرای اثر در دیالوگ‌ها و مونولوگ‌ها (وجه گفتاری متن) چگونه بازتاب می‌یابد و نشانه‌ی چه نوع کنش محوری اوست.

۴) تحلیل و بررسی

علی حاتمی در فیلم مادر در قالب شخصیت محمدابراهیم، و در سریال هزار دستان با محوریت شعبان استخونی دو حوزه شخصیتی از لوطی‌گری و جوانمردی را بازتاب می‌دهد که در هر دو ساحت، بیش از انتقال معنا و پیام دیالوگ‌ها، بازی‌های زبانی، اغراق در انباشت تشبیه‌آفرینی، خلق و کاربست استعاره‌ها، کنایات و دیگر آرایه‌های ادبی خودنمایی خواهد کرد و گاهی تا جایی پیش می‌رود که مخاطب عام فیلم علی حاتمی از فهم و درک معنای برخی دیالوگ‌ها ناتوان می‌شود. این امر، یعنی انتقال رسالت معنایی به وجه بلاغت کلام آنقدر برجسته است که در برخی موارد، مخاطب خاص فیلم او بویژه طبقه فاضل و اهل ادب نیز از درک جزئیات آن ناکام مانده و برای فهم متن داستان نیازمند تحقیق و گاه تفحص در منابع هستند. این امر، فی الواقع در تقابل با اصل ساختارمندی و همسویی جزء و کل خواهد بود و از این طریق می‌توان به یک ناهمگونی در نظام ساختاری نوشتار علی حاتمی دست یافت. در ادامه پس از احصای موارد ذکر شده در هر دو اثر، به تفکیک و نوع آشنایی‌زدایی[۱] زبان آن پرداخته و در نهایت این فرض بصورت آماری در بستر متن اثبات خواهد شد.

۴-۱) وجه کنایی

کنایه در حقیقت، در کاربرد بلاغی خود، به سخنی اطلاق شده که دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند. پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و بکار بردکه ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد (همایی، ۱۳۷۳: ۲۵۶). حاتمی در دیالوگ‌های لوطی‌ها از کنایه‌ها ـ دو معنایی سخن و کاربرد هر دو وجه معنا ـ بهره برده است. بیشتر این کنایه‌ها از نوع ایماء ست و عملا آنچنان دیریاب نیست. از آنجا که این نوع کنایه «وسائط اندک و ربط بین معنی اول و دوم آشکار است. ایما در زبان امروز هم کاربرد دارد و به طور کلی رایج‌ترین نوع کنایه است» (شیمسا، ۱۳۸۳: ۹۶). در عمل نیز می‌توان به سادگی و سهل الوصول بودن آن توجه پیدا کرد. به عنوان نمونه در سریال هزار دستان، مملی خطاب به شعبان می‌گوید: «من اگه اوسا امونم بده، روم به دیفال، خلاف ادبه، بلا نسبت، میگم که این بشکه‌جات چقذه دری وری گفت» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۹۰۱). روم به دیفال کنایه از شرمگین و خجالت‌زده شدن از بیان مطلبی است. با توجه به شخصیت متکلم دو حرف «و» و «ر» به «ف» و «ل» بدل شده است.

یا در جایی دیگر شعبان خطاب به جاهل می‌گوید: «تو بخور که لاجونی، بزدل! اگه جیگر برا درمون بود که، گوسفندا شیکم گرگه رو سفره کرده بودن، آق پسر» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۰۱۲). واضح است که لاجونی کنایه از آدم ضعیف و لاغر و شیکم رو سفره کردن کنایه از نابود کردن و کشتن است. یا شعبان خطاب به میرزا باقر: «مادر نزاییده کسی رو که رو به شعبون واسه. آره، آره» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۰۱۹). رو به کسی واستادن کنایه از قد علم کردن و مخالفت با خواسته کسی است. در زیر کنایه‌های دو اثر به تفکیک استخراج شده و در جدول‌های مجزا ارائه شده است:

---

۱. آشنایی‌زدایی مجموعه تکنیک‌ها، شگردها و فنونی است که سبب می‌شود اشیا و پدیده‌ها و به تعبیری هنر سازه‌ها، از حجاب عادت‌ها رها شوند (باباسالار و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۶۵).

کنایات لوتی‌ها در سریال هزاردستان		
روم به دیفال (همان: ۹۰۱)	مگه سرم به تنم زیادی کرده (همان: ۹۰۱)	دلشو ندارم (حاتمی، ۱۳۷۶: ۹۰۱)
خون که جلوی چشمشو بگیره (همان: ۹۰۱)	رحم به جوونیت بکن (همان: ۹۰۱)	من سگ کیم (همان: ۹۰۱)
دو قبضه‌اش (همان: ۹۰۱)	اوسام که کفری شد (همان: ۹۰۱)	دوست و دشمن حالیش نمی‌شه (همان: ۹۰۱)
دستشون تو هر سفره‌ای درازه (همان: ۹۶۸)	داش رضا که حساب کتابش حقه (همان: ۹۶۸)	کاسه لیسیمو (همان: ۹۶۸)
هم کاسه شو (همان: ۹۶۸)	دوری دوری چش و گوشو لوطی خور می‌کنین (همان: ۹۶۸)	قانع به آشغال کله و ته سفره نیستن (همان: ۹۶۸)
سرت رو به باد می‌دی (همان: ۹۸۶)	آخم نگفت زبون بسته (همان: ۹۷۱ـ ۹۷۰)	مزدور می‌داره (همان: ۹۷۰)
دلت بیاد (همان: ۱۰۱۲)	برو رد کارت (همان: ۱۰۰۸)	جمع کن بساطت (همان: ۱۰۰۸)
گوسفندا شیکم گرگه رو سفره کرده بودن (همان: ۱۰۱۲)	لاجونی (همان: ۱۰۱۲)	انگار زعفرون می‌کشه (همان: ۱۰۱۲)
مادر نزاییده کسی رو که رو به شعبون واسه (همان: ۱۰۱۹)	جازد (همان: ۱۰۱۹)	دم در چشم انتظاره (همان: ۱۰۱۴)
مور و مورینه بیشتر داشت تا تیر و تخته (همان: ۱۰۲۲)	قیمه قیمه‌ات بکنم (همان: ۱۰۲۲)	بالتو می‌شکونم (همان: ۱۰۲۲)
نمک به زخم ما می‌پاشه (همان: ۱۰۶۶)	سر قبر بابا تون به تون شده‌ات (همان: ۱۰۲۳)	خورد و خاکشیر کردم (همان: ۱۰۲۳)

در فیلم مادر نیز به همین میزان، کنایه‌ها حضـــور جدی داشـــته و متن را می‌توان غلبه وجه کنایی بر وجه اخباری دانست. این کنایات که بخش مهمی از آن در زبان محاوره امروز نیز جاری است و در رده کنایات زودیاب است به قرار زیر خواهد بود:

کنایات لوتی‌ها در فیلم مادر		
مردمو زابرا نکن (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۴)	قبض رو می‌گیره (همان: ۱۱۰۴)	مادر که روپاست (همان: ۱۱۰۷)
مادر که سُرومُرو گنده‌اس؟ (همان: ۱۱۰۷)	تشریفات فرمودن (همان: ۱۱۰۷)	زبون‌درازی (همان: ۱۱۰۷)
شیرین نشو (همان: ۱۱۰۷)	روت واشه (همان: ۱۱۰۷)	برو ردِ کارت (همان: ۱۱۰۷)
تا من سرپام تو این خونه (همان: ۱۱۰۸)	کسی دست تو جیبش نکنه (همان: ۱۱۰۸)	کباب برگشم که گوشت شُتره؟ (همان: ۱۱۰۸)
کوت کردم (همان: ۱۱۰۸)	مشت‌مشت وردارین (همان: ۱۱۰۸)	فقط حساب شیکم داداشیتونو داشته باشین (همان: ۱۱۰۸)
ناغافل می‌زنه روده‌هاشو می‌ترکونه (همان: ۱۱۰۸)	مام دولتیِ سر دایی‌مون شدیم (همان: ۱۱۰۹)	والّا یه هله هوله‌ای می‌شدیم (همان: ۱۱۰۹)
زابراش کردین (همان: ۱۱۱۰)	واسه یه نعش‌کشی (همان: ۱۱۱۰)	شیتیل گرفته (همان: ۱۱۱۳)
هاف تیمم نشده (همان: ۱۱۱۳)	گل روی ترنجبین بانو (همان: ۱۱۱۳)	لوطی خورش کن (همان: ۱۱۱۳)
دربست تصادفی‌ان (همان: ۱۱۱۳)	خاکشیرمزاج (همان: ۱۱۱۳)	دراومدیم از آب (همان: ۱۱۱۳)
دولتیِ سرِ دایی (همان: ۱۱۱۳)	سردی گرمی حالیمون نیست (همان: ۱۱۱۳)	دندون تیزکنمون می‌شه (همان: ۱۱۱۳)
حال کنه (همان: ۱۱۱۳)	آجیل مشگل‌گشاشم پنالتیه (همان: ۱۱۱۳)	وصله به برق توکل (همان: ۱۱۱۳)
حکمتش پنالتیه (همان: ۱۱۱۳)	شپیش گرفتیم (همان: ۱۱۱۵)	دستش به سوزن نخ نمی‌ره (همان: ۱۱۱۵)
زندگیمونو مرض و میکروب ورداشت (همان: ۱۱۱۵)	بگو قابت کنیم بزنیمت به دیفال (همان: ۱۱۱۵)	خیر داداشیت کنه (همان: ۱۱۱۵)
بِرِک نزنن (همان: ۱۱۱۵)	با کمربند می‌افتم به جونت (همان: ۱۱۱۵)	خبر ما رو بیاری. (همان: ۱۱۱۶)
لخت و عور از دنیا بره (همان: ۱۱۱۶)	بسم‌الله (همان: ۱۱۱۶)	تو وانِ شیرقهوه استرلیزه‌اش کنم. (همان: ۱۱۱۷)

کف کردی (همان: ۱۱۱۷)	مشغول‌ذمّه از دار دنیا نرم (همان: ۱۱۱۷)	حکایت غلامرضا رو گفتم (همان: ۱۱۱۷)
حکماً یازده (همان: ۱۱۱۷)	هر دو سو سوختیم (همان: ۱۱۱۷)	سرشو بذاره زمین (همان: ۱۱۲۳)
گردنشو تبر نمی‌زنه (همان: ۱۱۲۴)	برین رد کارتون. (همان: ۱۱۲۴)	ادبار گرفتت (همان: ۱۱۲۷)
من نذر دارم (همان: ۱۱۲۸)	به چشمش نمی‌آییم (همان: ۱۱۳۰)	پیری از پسرت درآوردن مادر (همان: ۱۱۳۰)
کرکره آپارتمانشونو کشیدن پایین (همان: ۱۱۳۱)	حموم سونا می‌گیرن (همان: ۱۱۳۱)	دو تا آقاجون بار ما می‌کنن (همان: ۱۱۳۱)
اهل بود (همان: ۱۱۳۱)	دم درآورد (همان: ۱۱۳۱)	از گرده ما بار کشیدن (همان: ۱۱۳۱)
خودشو بست به (همان: ۱۱۳۱)	خبرم بیاد (همان: ۱۱۳۶)	په ما قاقیم (همان: ۱۱۴۱)
اینجام توسری‌خور داماد؟ (همان: ۱۱۴۱)	بزنیم تو سرش (همان: ۱۱۴۱)	ما آقایی می‌کنیم (همان: ۱۱۴۱)
چشات از بوی پیاز آب افتاده. (همان: ۱۱۴۲)	لُغز بخونن (همان: ۱۱۴۴)	طعنه رو پهنه می‌کنم (همان: ۱۱۴۴)

۴-۲) تشبیه

تشبیه که همان مانندگی یا تشبیه کردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کسی دیگر، بر بنیاد پیوند همانندی (کزازی، ۱۳۷۲: ۴۰) مشروط بر اینکه «این مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادعائی باشد نه حقیقی» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۶۸) تشبیه رکنی از برجسته سازی است که ادعای حرکت به سوی زبان هنری را دارد زیرا «ظهور ناخودآگاه همانندی یک چیز در صحنه خیال و کشف راز همانندی بین آن دو چیز، به خودی خود با درک لذت و زیبایی همراه است» (ثروتیان، ۱۳۷۸: ۳۸) و این جنبه اقناعی آن که منبعث از ذوق و حس زیبایی‌شناسی ماست و دیگری اغراق که حاصل قضاوت عقل است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۲۲). باعث شده که تشبیه تکنیکی در جهت حفظ بار معنایی سخن در ذهن مخاطبین هنر باشد؛ و «زیبایی و لذت نهفته در تشبیه، سخن را با تأثیری بیشتر و عمیقتر به شنونده می‌رساند» (ثروتیان، ۱۳۷۸: ۴۰). لذا تشبیه عملاً «یکی از شگردهای ادای معنی واحد به اشکال گوناگون در سینما و ادبیات است که به کار بیان موجز، ایجاد معانی جدید، تشدید تاثیر، ایجاد زیبایی و نظایر این اهداف می‌آید... کافی است عبارات یا سکانس‌های حامل تشبیه را از این پیرایه ادبی جدا کنیم، تا ضعف در بیان، فقدان زیبایی و اطناب بی‌فایده، خود را به رخ ذوق ادبی و بصری ما بکشد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۷۴).

حاتمی نیز هم در ساحت کارگردانی، هم دیالوگ نویسی، ازاین شگرد هنری در جهت بداعت اثر خویش آنچنان بهره برده است که می‌توان در یک نگاه آماری دقیق، غلبه این تکنیک را در متن او بر تصویر و کنش‌های نمایی مشاهده کرد. به عنوان نمونه در هزار دستان شعبان خطاب به طباخ می‌گوید: «هُش، هُش. خدا واسه‌ات خواسته، کبله‌ای، با اشتهای صاف شعبون دیگه ظرفشور نمی‌خوای. اگه بخوای کا شیای پیشخونتم عین گربه وا ست می‌لیسم، حظ کنی، حاجی شی ایشاالله.» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۹۶۸). در این دیالوگ شعبان خود را با استفاده از صنعت تشبیه به یک گربه تشبیه کرده است که با توجه به ذکر تمامی ارکان تشبیه: مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه‌شبه، تشبیه کامل/مرسل مفصل است. یا نوچه دوم خطاب به شعبان می‌گوید: «قشون کک و ساس راه افتاده زیر گذر» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۰۲۲) کک و ساس با بهره از تشبیه بلیغ/ موکد مجمل به قشون تشبیه کرده است. اما با توجه به دیگر صنایع ادبی در فراوانی کمتری قرار دارد که به قرار زیر است:

تشبیهات لوتی‌ها در سریال هزار دستان		
عین گربه واست (همان: ۹۶۸)	قسم به اون تاج و دو تا جناق سینه‌ام (همان: ۹۰۱)	این بشکه‌جات (حاتمی، ۱۳۷۶: ۹۰۱)
قشون کک و ساس (همان: ۱۰۲۲)	کفتر چاپی‌ام که بشی (همان: ۱۰۲۲)	زبون بسته‌ای که زیادی زبون درازه (همان: ۹۸۶)

آبلیموی حال‌بُرت رفت پیشـــواز بهارنارنجِ کیجا، آبجی‌خانوم مربّاش. اینجا دوباره صـــحنه ورود ماه منیر اســـت. محمدابراهیم با زبانی پر از طعنه و کنایه رو به مادر صـــحبت می‌کند. آبلیموی حال‌بر که همان جلال‌الدین اســـت برای استقبال از ماه‌منیر پیش‌قدم می‌شود. عبارت «آبجی خانوم مربا» نوعی تشبیه بلیغ است که درباره ماه‌منیر صورت می‌گیرد.

تشبیهات لوتی‌ها در فیلم مادر		
و تلفن سال‌های دور از خانه آبجی کوچیکه خانم، آره؟ (همان: ۱۱۰۳)	صد رحمت به پونه (همان: ۱۱۰۷)	آمبولانس تو خیابون ببینتش جلبش می‌کنه. (همان: ۱۱۱۰)
ماست و ماهی و خربزه و عسلم با یه قاچ هندونه، سالاد فصلو ککتل دندون تیزکنمون می‌شه. (همان: ۱۱۱۳)	گیرم اینجور وجودا موتورشون رولز رویسه (همان: ۱۱۱۳)	آمیتا پیژامتم (همان: ۱۱۰۷)

۴-۳) استعاره

از آنجا که استعاره به معنی عاریه خواستن لغتی به جای لغت دیگر (شمیسا، ۱۳۷۱: ۳۱) سعی دارد تا معلوم شود معنای اولیه ظاهری کلمه مورد نظر نیست (کزازی، ۱۳۷۲: ۶۸) پس می‌توان وجه اهمیت زبان در سینما را از نوع کارکرد استعاری آن دانست. تعریف استعاره در سینما و ادبیات با یکدیگر متفاوت است و استعاره سینمایی از حیث فقدان کلمه، عدم حذف مشبه و عدم پیشینه و سنت شعری در آن است که استعاره های سینمایی را به استعاره‌های مفهومی نزدیک خواهد کرد. (حیاتی، ۱۳۹۱: ۵۲ـ۵۱) اما بحث در دیالوگ زبان لوطی‌ها بیشتر به همان زبان شعر نزدیک می‌شود. یعنی چیزی که در ساحت شعر با آن روبرو هستیم. البته استعاره‌هایی که در این دست آثار خودنمایی می‌کند، بیش از هر چیز به القاب و دشنام‌ها و... نزدیک خواهد شد. اهم موارد استخراج شده در موارد زیر قابل مشاهده است:

استعارات لوتی‌ها در سریال هزاردستان		
ژولژ هاردی (حاتمی، ۱۳۷۶: ۹۰۱)	علاوه بر اون تاج و دو شیر جناق سینه‌ات، قسمت می‌دهم به تخت سلیمونو دو تا ملائکه بالدار میون دو کتفت درأمونم؟ (همان: ۹۰۱)	دخلت پروپیمون (همان: ۹۶۸)
آبگوشت کله دکون کربلایی ؟ (همان: ۹۰۱)	یه چیکه آب خوردن (همان: ۹۶۹)	آقا نمکی (همان: ۹۷۰)
آخم نگفت زبون بسته (همان: ۹۷۱ ـ ۹۷۰)	شدی خر خودتو خرک خودت (همان: ۹۷۱ـ ۹۷۰)	دو خرجه نیستی (همان: ۹۷۱ ـ ۹۷۰)
خر باشی یا خرک‌چی (همان: ۹۷۱ـ۹۷۰)		زبون بسته‌ای (همان: ۹۸۶)

اینجاست که وجه تحقیری یا استعاره‌ها تهکمیه در فیلنامه‌های حاتمی بسیار به چشم می‌خورد. به عنوان نمونه شخصیت محمدابراهیم در فیلم مادر برای همه اطرافیان با کاربست استعاره در جهت تحقیر و تذلیل بهره می‌برد. برای مثال به برادرانش، جلال‌الدین و غلامرضا به ترتیب آبلیموی حال‌بُر و سنجد می‌گوید و به خواهرش ماه منیر، بهارنارنج کیجا و به ماه‌طلعت، زولبیا و... که تمامی این موارد در بخشی از ساختار استعاری قابل توصیف هستند. بویژه اینکه نقش استعاره ریشخند در گفتار این شخصیت بشدت پررنگ خواهد بود.

استعارات لوتی‌ها در فیلم مادر		
سنجد (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۰۶)	هفته آخر سریاله؟ (همان: ۱۱۰۴)	آبلیموی حال‌بُر (همان: ۱۱۰۷)
زبون‌درازی آبجی کوچیکه دیگه از بوگند گلاب هم گندتره (همان: ۱۱۰۷)	زولبیا (همان: ۱۱۰۷)	آبلیموی دست‌افشار (همان: ۱۱۰۸)
آبلیموی حال‌بُرت (همان: ۱۱۰۹)	بهارنارنجِ کیجا (همان: ۱۱۰۹)	ترنجبین بانو (همان: ۱۱۰۹)
هِلّ و گلابم (همان: ۱۱۰۹)	هفتِ بیجارت (همان: ۱۱۰۹)	لولو خورخوره (همان: ۱۱۰۹)
گل و بلبل (همان: ۱۱۰۹)	چه تخم و ترکه‌ای (همان: ۱۱۰۹)	قماش. قره‌قورتی، بامیه‌ای، کمپوت ممپوت (همان: ۱۱۰۹)
تخم و ترکه (همان: ۱۱۱۵)	خورشید دم غروب (همان: ۱۱۱۳)	آفتاب صلات ظهر (همان: ۱۱۱۳)
مهتابی اضطراری (همان: ۱۱۱۳)	دینام (همان: ۱۱۱۳)	آبی آبلیموجات (همان: ۱۱۱۳)
پیشکی حواله کردن (همان: ۱۱۱۴)	جراح خانوم (همان: ۱۱۱۵)	تولهها (همان: ۱۱۱۵)
پاک تراش کردن (همان: ۱۱۱۵)	چهل و هفت یازده بودن و در درگاه نشستن (همان: ۱۱۱۵)	سمبل شده لب پنجره (همان: ۱۱۱۵)
چین‌چین شکن در شکنش (همان: ۱۱۱۵)	تنِ پاک‌باطن (همان: ۱۱۱۵)	آژیر (همان: ۱۱۱۵)
ساماجون (همان: ۱۱۱۶)	پیرهن داشت (همان: ۱۱۱۶)	قوم تاتارها (همان: ۱۱۱۶)
ماتم‌سرا (همان: ۱۱۱۶)	گره گوریا (همان: ۱۱۱۶)	هر باترپلو (همان: ۱۱۱۶)
ارکستر فینالمونیک وی‌ان (همان: ۱۱۱۶)	عشقی جون (همان: ۱۱۱۷)	عیالات متحده (همان: ۱۱۱۷)
گوریل انگوری (همان: ۱۱۱۷)	سوزوندیم (همان: ۱۱۲۳)	بتکونمت (همان: ۱۱۲۶)
من، عوضش سر و تنشم شستم. دیگه نمی‌دونستم دستمزد دلاکی ناله و نفرینه (همان: ۱۱۲۸)	دختر اتول خان (همان: ۱۱۳۰)	شبکلای غیبی به سر داشتن (همان: ۱۱۳۰)
مفتخورا (همان: ۱۱۳۰)	کرکره جایی را پایین کشیدن (همان: ۱۱۳۱)	بوفالو (همان: ۱۱۳۱)
بوقلتون (همان: ۱۱۳۱)	آینه دق (همان: ۱۱۳۶)	موسیو بامیه (همان: ۱۱۴۱)
شادوماد، شاخ شمشاد (همان: ۱۱۴۱)	موسیو (همان: ۱۱۴۱)	

یکی از مهمترین ویژگی‌های نثر حاتمی، بهره‌مندی از سنت‌ها بلاغت کلاسیک در دیالوگ‌نویسی قهرمانان روایت او ست. در حقیقت ا ستفاده از آرایه‌های گوناگون، بویژه سجع، جناس، تکرار و واج آرایی سبب آهنگین شده کلام و نزدیکی آن به نظم می‌شود. از طرفی، آرایه‌هایی چون تلمیح و تضمین و براعت استهلال و ایهام و تضاد و... به ادبیت بصری آثار حاتمی کمک شایانی نموده است (یحیایی و همکاران، ۱۳۹۸: ۸۲). لذا این بخش می‌تواند بیشترین وجه مخاطب‌محورانه آثار او را به خود اختصاص دهد؛ هم از آن حیث که به وجه بیرونی زبان تاکید دارد و هم از آن جهت که دریافت و ایجاد ارتباط با آن به پیچیدگی وجه بیانی نیست. اما نکته در اینجاست که جاهل ها و لوطی‌ها، با آن سبک و سیاق فکری و اجتماعی، چگونه می‌توانند تا این سطح از تکنیک‌های بدیعی و زبانی را در کلام خود بکار گیرند و تا

چه میزان فضا و موقعیت درام به مولف اجازه خواهد داد که از فضای رئال فا صله بگیرد. مشاهده می شود که لوتی‌های روایات او از تکنیک‌های سجع[۱] و تلمیح[۲] و ملمع[۳] به کرات در گفتگوهای خود بهره برده‌اند که این تکنیک، اثر را به شدت به سمت نوشتار ادبای زمانه نزدیک می کند.

پس بر اساس مستندات استخراج شده از دو اثر حاتمی، تمرکز صنایع بیانی در زبان لوتی‌ها و جاهل‌ها بیشتر از صنایع بدیعی است که عملا بر مبنای فلسفه و کارکرد فنون بلاغی، سطح متن از نثری ساده به نثری فنی حرکت کرده و می‌توان مشابه این ویژگی نوشتاری را در نوشتار ادیبان و صاحبان رسالاتی چون منشآت قائم مقام مشاهده کرد. این امر دقیقا به کارکرد ساختاری دیالوگ در شکل اعم آن صدمه می‌زند؛ زیرا جایگاه واژه در دیالوگ یک کنش دو سویه‌ی همزمان در ارتباط با واژه و مخاطب است. اینجاست که کنش متقابل میان گوینده و شنونده شکل می گیرد و کلمه‌ها هستند که این ارتباط را سامان می‌دهند. نکته مهم در این بخش، محوری بودن این عملکرد در رمان است در برابر شعر؛ البته تلقی از رمان می‌تواند به بحث نمایشنامه و فیلمنامه تسری پیدا کند و اینجا وجه شاعرانگی متن حاتمی، بصورت عینی نمود خود را اثبات کرده و اثر خود را از یک نثر به ساحت شعر نزدیک می کند. لذا وجه تک صدایی و تک گویی نوشتار او اینجاست که برجسته‌تر می‌نماید و عملا ارتباط آن با مخاطب تا بالاترین سطوح قطع خواهد شد.

۵) نتیجه

در تعریف بلاغت، مطابقت کلام با مقتضای حال مخاطب از اولویت‌های مهم اثر ادبی شناخته می‌شود که عملا با آن وجه از نگرش نو که به ارتباط و تناسب صورت و محتوا و بافت توجه دارد، نزدیک خواهد بود. از سویی، در ارزشگذاری یک اثر هنری، برخلاف نگرش آماری و کمّی فرمالیستی، وجوه تناسب و ارتباط بین عناصر صوری با حال و جایگاه اثر، اولویت اصلی را به خود اختصاص می‌دهد. با توجه به این اصل، در بررسی متن علی حاتمی، یک ناسازگاری مشاهده می‌شود و آن اینکه میان زبان شاعرانه فیلمنامه‌هایش و کاربست صنایع ادبی، با تیپ‌سازی شخصیتی و ملزومات آن و همچنین جایگاه مخاطب و موقعیت شنیداری و مواجهه او با خروجی اثر، تناسب و ارتباط موازی و صحیحی مشاهده نمی‌شود. بویژه این امر در زبان لوطی‌ها و جاهل‌های روایات او به عنوان یک عنصر تکرار شونده بوضوح برجسته است. با توجه به این اصل که لوطی‌ها معانی متفاوتی دارد به گروهی اطلاق می‌شدند که یا در کسوت ورزشکار و یا در لباس کاسب بازار و یا میادین، با تاکید بر قدرت بدنی و خشونت رفتاری در برابر تهدیدهای بیرونی و اجتناب از شکست، به رویکردهای تهاجمی روی آورده و عملا در رده طبقه فرودست و بی‌سواد جامعه قرار داشته‌اند، در عالم واقع خویشاوندی آنان با زبان اهل فضل و ادیبان تا حدودی بعید و غیر ممکن به نظر می‌رسید و می‌توان مصادیق بیرونی آن را در رده نوادر

---

۱. سجع‌های زبان لوتی‌ها در سریال هزاردستان: سالونونو، مالونونو، دربونونو، داغونون (حاتمی، ۱۳۷۶:۹۰۲) / آژانونو، ماژانون، لته نونو، پاره‌نون (همان: ۹۰۲) / زنجیرونو، ضامنونون، وردنون، گیج‌نون (همان: ۹۰۲) / بیاین، رد شین کنار، رد شو کنار. نذارین در ره (همان: ۱۰۲۲).

سجع‌های زبان لوتی‌ها در فیلم مادر: چایی کم‌رنگه مال داداش خوش آب و رنگه‌اس؟ (همان: ۱۱۰۹) / دهن مهن کلون مولوون (همان: ۱۱۰۹) / پرهیز مرهیز (همان: ۱۱۱۳) / حوری بلوری یا این گوریل انگوری. (همان: ۱۱۱۷) / حجره پدرشون وردست مامیشون (همان: ۱۱۳۱) / موسیو بامیه. شادوماد. شاخ شمشاد (همان: ۱۱۴۱).

۲. تلمیح در زبان لوتی‌های سریال هزار دستان: از این چاه بو آدمیزاد میاد. (همان: ۱۰۲۲).

تلمیح در زبان لوتی‌های فیلم مادر: ها دوشنبه شد و تلفن سال‌های دور از خانه آبجی کوچیکه خانم، آره؟ (همان: ۱۱۰۳).

۳. ملمع زبان لوتی‌های سریال هزار دستان: حسین: مادام موسیونو مرخصون. (همان: ۹۰۲).

دانست. لذا انتظار مخاطب، بستر متن و بافت تاریخی و واقع‌گرایی روایات حاتمی، تا حد زیادی حکم بر حفظ این تناسب و سنخیت را خواهد داشت. از سویی، اختیارات راوی در درام و داستان، تا جایی عدول از قواعد را مجاز می‌داند که به ساختار و جایگاه تیپیکال شخصیت‌ها صدمه‌ای وارد نگردد.

با توجه به داده‌های متن و آمار مستخرج از آن مشاهده خواهد شد که قطعا تیپ جاهل در دو اثر، با تمامی ملزومات خود، عملا نخواهد توانست در ۳۳۳ جمله، در ۱۹۸ جمله از آرایه‌های بلاغی در دو سطح بیانی و بدیعی بهره‌مند شود که البته این عدد به خود جملات حاوی بار بلاغی صدق کرده و بسامد انان در هر جمله غالبا بیش از یک بار است. باید توجه داشت که بسیاری از صنایعی که حاتمی در زبان لوتی‌ها از آن بهره می‌برد (بجز کنایه‌ها) در رده صنایع معنایی دیریاب است؛ به عنوان نمونه در تشبیه، حرف اول را تشبیه بلیغ و اضافه تشبیهی می‌زند که هیچ کدام از ادات تشبیه در آن قید نشده و عملا از تشبیهات دیریاب است. یا در صنایع بدیعی بهره‌مندی از ایهام در سطح وسیع می‌تواند این فرض را استحکام بخشد. در حقیقت با توجه به این آمار، رابطه زبان و تیپ شخصیتی در دو اثر مهم علی حاتمی با توجه به موارد استخراج شده عملا یک رابطه نامتناسب و متکی بر عادت نوشتاری است. حاتمی با توجه به این نسبت ناهمگون، عملا نتوانسته است میان شخصیت جاهل روایت خود، با شخصیت ادیب، هنرمند، معلم و ... تمایزی تکنیکال ایجاد کند که این یک ضعف را می‌توان یک ضعف ساختار در سیاق فیلمنامه نویسی و روایت پردازی دانست. او در برخی گزاره‌های مذکور، آنچنان مقهور خلق صور و صنایع بلاغی است که حتی مخاطب خاص نیز باید با مراجعه به منابع ، به درک نسبی از آنچه بیان می شود دست یابد و به تناسب، رابطه مخاطب عام با مواجهه سمعی- بصری با آثار او بشدت قطع خواهد شد. می‌توان گفت، اولویت در سعدی سینمای ایران ماندن برای حاتمی، او را از ارتباط مستقیم با واقعیت، تن دادن به الزامات شخصیت‌پردازی و همچنین ارتباط با مخاطب عام بازداشته است.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

ایرجی، نرگس؛ مهربان قزلحصار، جواد و تقوی بهبهانی، مجید. (۱۴۰۲). «بررسی ساختار زبانی سریال هزاردستان علی حاتمی». زیبایی‌شناسی ادبی. شمارهٔ ۵۵. صص: ۲۶۷-۲۴۹.

باباسالار، علی اصغر؛ مؤذنی، علی محمد و کدخدایی، خدیجه. (۱۴۰۰). «بررسی وجوه آشنایی‌زدایی موسیقایی در سروده‌های کودکانه محمود کیانوش». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۰. صص: ۲۸۶-۲۶۳.

باقری، فارس. (۱۳۹۲). کارکرد و کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه‌نویسی. تهران: نشر افراز.

تامسون، کریستین. (۱۳۷۷). «نظریه‌های انتقادی، روش نئوفرمالیستی در نقد ادبی». ترجمهٔ محمد گذرآبادی. فارابی. شمارهٔ ۳۱. صص: ۱۴۵-۱۱۴.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۷۸). بیان در شعر فارسی. تهران: انتشارات برگ.

خلعتبری، مصطفی. (۱۳۸۶). «فولکلور و سینما: مروری بر آثار سینمایی زنده یاد علی حاتمی از منظر فرهنگ عامه». فرهنگ مردم بهار و تابستان. شمارهٔ ۲۱ و ۲۲. صص: ۸۳-۷۲.

حاتمی، علی. (۱۳۷۶). مجموعه آثار علی حاتمی. ج۲. تهران: مرکز.

حسینی، سید حسن. (۱۳۸۸). مشت در نمای درشت. تهران: سروش.

حیاتی، زهرا. (۱۳۹۱). «مقایسهٔ استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی با شواهدی از شعر فارسی». پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۳۸. صص: ۵۸-۳۵.

دولتشاه سمرقندی. (۱۳۸۲). تذکره الشعرا. تهران: اساطیر.

دیوان بیگی شیرازی، سید احمد. (۱۳۶۴). حدیقه الشعرا. تهران: زرین.

رضایی، احمد. (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل جایگاه مخاطب در عصر سامانی با تأکید بر اشعار رودکی و مقایسه آن با ادوار شعر فارسی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۵. صص: ۲۶-۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۶). شعر بی دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: انتشارات علمی.

صادقی، مهدی. (۱۳۹۳). حاتمی در امتداد فردوسی. تهران: نشر رسم.

صفری سرنجه، پروین، حسنی جلیلیان، محمدرضا و زهره‌وند، سعید. (۱۳۹۸). «روایت نوستالژیک علی حاتمی». مطالعات ادبیات روایی. شمارهٔ ۲. صص: ۸۵-۶۴.

عشقی، بهزاد. (۱۳۷۵). «شبح قاجار و سینمای حاتمی». هنر و معماری، نقد سینما. شمارهٔ ۷. صص: ۱۷۲-۱۶۸.

عوفی، محمد. (۱۳۳۵). لباب الالباب. به کوشش سعید نفیسی. تهران: ابن سینا.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). نقد ادبی در سبک هندی. تهران: سخن.

کزازی، میر جلال‌الدّین. (۱۳۷۲). زیباشناسی سخن پارسی (بیان). تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۷۳). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: نشر هما.

یحیایی، محمد؛ پوراخلاص، شکرالله و ظهیری، بیژن. (۱۳۹۸) «وجوه ادبیت در فیلم مادر علی حاتمی». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. شمارهٔ ۳. صص: ۸۵-۵۹.

Baldick, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms* [Online]. Oxford University Press.

References

Babasalar, A.A., Moudani, A.M & Kadkhodaei, Kh. (2021). *Examining Musical Defamiliarization Aspects in Mahmoud Kianush's Children's Poems*. *Pazhuhesh-ha-ye Dasturi va Balaghi (Syntax and Rhetoric Research)*, 20, 263-286. [In Persian]

Bagheri, F. (2013). *Language Function and Usage in Playwriting Process*. Tehran: Afraz Publishing. [In Persian]

Baldick, C. (2008). *The Oxford Dictionary of Literary Terms.* [Online]. Oxford University Press.

Divan Bigi Shirazi, S.A. (1985). *Hadigheh al-Sho'ara*. ed. Abdolhossein Navaei. Tehran: Zarrin. [In Persian]

Dowlatshah Samarqandi. (2003). *Tazkereh al-Sho'ara*. ed. Edward Browne. Tehran: Asatir. [In Persian]

Fotuhi Rudmoajeni, M. (2006). *Literary Criticism in the Indian Style*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Hatami, A. (1997). *Collected Works of Ali Hatami*. vol. 2. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Hayati, Z. (2012). Comparing Literary and Cinematic Metaphors with Evidence from Persian Poetry. *Pazhuhesh-ha-ye Adabi (Literary Research)*, 38, 35-58. [In Persian]

Hosseini, S.H. (2009). *Fist in Close-Up*. Tehran: Soroush. [In Persian]

Homai, J. (1994). *Techniques of Rhetoric and Literary Devices*. Tehran: Homa Publishing. [In Persian]

Iraji, N., Mehraban Ghazalhesar, J & Taghavi Behbahani, M. (2023). Examining the Linguistic Structure of Ali Hatami's Hazar Dastan Series. *Badi'ashenasi-ye Adabi (Literary Aesthetics)*, 55, 249-267. [In Persian]

Kazazi, J. (1993). *Aesthetics of Persian Speech (Expression)*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Khaleqtari, M. (2007). Folklore and Cinema: A Review of the Late Ali Hatami's Films from the Perspective of Popular Culture. *Farhang-e Mardom (Popular Culture)*, 21 & 22, 72-83. [In Persian]

Eshghi, B. (1996). Specter of Qajar and Hatami's Cinema. *Honar va Memari (Art and Architecture), Cinema Criticism*, 7,168-172. [In Persian]

Owfi, M. (1956). *Lobab al-Albab*. ed. Saeid Nafisi. Tehran: Ibn Sina. [In Persian]

Rezaei, A. (2010). Examining and Analyzing the Role of Audience in the Samanid Era with Emphasis on Rudaki's Poems and Comparison with Persian Poetry Periods. *Pazhuhesh-ha-ye Dasturi va Balaghi (Syntax and Rhetoric Research)*, 5, 7-26. [In Persian]

Sadeghi, M. (2014). *Hatami in the Lineage of Ferdowsi*. Tehran: Rasam Publishing. [In Persian]

Safari Sarnjeh, P., Hasani Jalilian, M & Zahrevand, S. (2019). Nostalgic Narration of Ali Hatami. *Motalaat-e Adabiyat-e Ravayi (Narrative Literature Studies)*, 2, 64-85. [In Persian]

Sarvatian, B. (1999). *Expression in Persian Poetry*. Tehran: Barge Publications. [In Persian]

Thomson, K. (1998). Critical Theories: Neoformalist Method in Literary Criticism. trans. Mohammad Gozarabadi. *Farabi*, 31, 114-145. [In Persian]

Yahyai, M., Pouralakhase, sh and Zehiri,B. (2019). Literary Aspects in Ali Hatami's Mother Film. *Faslnam-e Pazhuhesh-ha-ye Adabiyat-e Ttbiqi (Comparative Literature Research Quarterly)*, 3, 59-85. [In Persian]

Zarrinkoub, A. (1977). *Poetry without Lies, Poetry without Masks*. Tehran: Elmi Publications. [In Persian]