

روایت نوستالژیک علی حاتمی

پروین صفری سرنجه* محمدرضا حسنی جلیلیان** سعید زهره‌وند***

چکیده

علی حاتمی را باید از نویسندگان و کارگردان‌های صاحب سبک معاصر ایران دانست. بخش قابل توجهی از توفیق او، مدیون بهره‌گیری از عواطف و برانگیختن حس نوستالژی در خواننده و بیننده است. در این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی، عوامل برانگیزاننده‌ی حس نوستالژی در آثار علی حاتمی بررسی شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد عوامل ایجادکننده‌ی حس نوستالژی را در آثار او، باید به دو دسته‌ی زبانی و غیر زبانی تقسیم کرد. مهم‌ترین عوامل زبانی عبارتند از: کاربرد زبان‌های تاریخی (آرکائیک)، کودکانه، جاهلانه، لهجه‌های خاص و استفاده از اشعار مشهور، تکیه کلام‌های آشنا، ضرب‌المثل‌ها و بیان آهنگین. مهم‌ترین عوامل غیر زبانی نیز عبارتند از: استفاده‌ی خاص و آگاهانه از شخصیت‌پردازی، معماری، فضا، میزانشن، چهره‌پردازی و موسیقی. حضور عوامل نوستالژی‌ساز زبانی (در فیلم‌نامه‌ها)، موجب درگیر شدن ناخودآگاه جمعی می‌شود؛ به نحوی که خواننده ضمن برقراری ارتباط صمیمی با متن، خود را در فضای سال‌های نه چندان دور تصور می‌کند. از آنجا که علی حاتمی نوشته‌های خود را کارگردانی کرده است، عوامل غیر زبانی نیز به ایجاد و تشدید این حس یاری می‌رساند. هماهنگی این دو

vv.abab.1369@gmail.com

hasanijalilian@yahoo.com

zohrevan46z@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴/۶/۱۳۹۵

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان.

** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان. (نویسنده‌ی مسئول)

*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۱/۳/۱۳۹۵

گروه از عوامل، روایت خاص و در عین حال نوستالژیک علی حاتمی از تاریخ معاصر و خوشامد‌های مردم را تشکیل می‌دهد که همین موضوع از دلایل صمیمیت آثار اوست. واژه‌های کلیدی: علی حاتمی، نوستالژی، زبان، فیلمنامه‌نویسی، عوامل غیر زبانی.

۱. مقدمه

خاطراتی که در ناخودآگاه فردی یا جمعی افراد آرام گرفته‌اند، به تلنگری نیاز دارند تا از پس پرده‌های فراموشی به درآیند و روان فرد را متأثر کنند. دیدن یک تصویر، شنیدن یک صدا، استشمام یک بو، یک رنگ، یک پوشش و مانند آن، گاه احساسی تلخ و شیرین در انسان ایجاد می‌کند که به چنین حسی، نوستالژی می‌گویند.

واژه‌ی نوستالژی از دو جزء *nosto* و *logia* تشکیل شده‌است. در سانسکریت *nosate* و در یونانی *nostos*، به معنای بازگشت به خانه بوده که در لاتین به صورت *nost-nosto* به کار رفته‌است (The Merriam wester: 2006). در زبان فرانسوی از این ریشه به همراه ریشه‌ی لاتین *logia* (به معنای اندوه و درد و غم)، واژه‌ی *nostalgia* ساخته شده‌است. این ساختار را ابتدا «جوهانس هوفر»، دانشجوی روان پزشکی، در رساله‌ی پایان‌نامه‌ی خود برای توصیف حالات روحی دو بیمار به کار برده‌است (تقی زاده، ۱۳۸۱: ۲۰۱). بر این اساس، نوستالژی در اصل به نوعی بیماری یا اختلال روانی اطلاق می‌شود که به واسطه‌ی دوری از خانه یا وطن در شخص پدیدار می‌گردد؛ از این رو در فرهنگ‌ها ذیل واژه‌ی نوستالژی، آن را معادل *homesickness* (دل‌تنگی برای وطن) و به معنای احساسی تلخ و شیرین نسبت به کسی، چیزی یا موقعیتی معنی کرده‌اند (The American heritage, 1997).

با گذشت ۵۰ سال، رفته رفته اصطلاح نوستالژی از متن‌های پزشکی کوچ کرد و وارد دنیای ادبیات، فلسفه، تئاتر، سینما و موسیقی شد (بخشی، ۱۳۹۳: ۳۵). در این وادی، هر گاه «فرد در ذهن خود به گذشته رجوع کند و دچار نوعی حالت غم و اندوه توأم با لذتی سکرآور شود، دچار نوستالژی شده است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۹). در زبان فارسی این کلمه معمولاً با ترکیب‌هایی همچون «غم غربت» یا «حسرت گذشته» معادل‌سازی شده و در پژوهش‌های ادبی

برای تبیین مفهوم حسرت و یادکرد گذشته به کار رفته‌است. این پژوهش‌ها، از نوستالژی بهشت در ادب عرفانی گرفته تا نوستالژی در آثار شاعران متقدم و معاصر را در برمی‌گیرد.

در این گونه پژوهش‌ها، اغلب به این نکته پرداخته شده‌است که شاعر یا هنرمند ضمن ذکر وقایعی مطلوب، بر گذشتن آنها حسرت خورده‌است. نکته‌ای که تا حدودی مغفول مانده، دلیل گرایش مخاطبان به این گونه آثار نوستالژیک است. به نظر می‌رسد باید این اصل را مفروض دانست که مخاطب نیز به واسطه‌ی همان چیزی که در روان‌شناسی ناخودآگاه جمعی نامیده شده‌است، در این حس شریک می‌شود و با آن ارتباط برقرار می‌کند.

فروید با تقسیم روان انسان به سه بخش خودآگاه، نیمه خودآگاه و ناخودآگاه، معتقد بود ناخودآگاه نیمه‌ی پنهان آدمی است و خاطرات انسان در ضمیر ناخودآگاه انباشته می‌شود (فروید، ۱۳۸۲: ۱۳۵-۱۳۷). کارل گوستاو یونگ، دایره‌ی این «ضمیر پنهان» را از فرد به جمع گسترش داده و معتقد است: «همان گونه که جنین انسان در روند شکل‌گیری دوران‌های ماقبل تاریخ را تکرار می‌کند، ذهن آدمی نیز در سیر تکوینش، مراحل پیش‌تاریخی را پشت سر می‌گذارد.» (یونگ، ۱۳۸۷: ۱۵۳). از نظر او، این خاطرات ذهنی که ممکن است مربوط به دوران کودکی باشند، گاه آرام‌بخش هستند. وی می‌گوید: «همان گونه که فروید پی برده بود، در موارد مشخصی این گونه خاطرات به صورتی چشمگیر تأثیری شفابخش دارند.» (همان). یونگ همچنین نخستین بار به ارتباط میان اساطیر و ناخودآگاه اشاره کرده و اینکه این تصاویر ممکن است به شکلی در آثار ادبی انعکاس پیدا کنند (داد، ۱۳۸۰: ۲۰۳). صرف نظر از حقیقت دیدگاه‌های فروید و یونگ، می‌توان تأیید کرد که خاطرات ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی هنرمند در متون ادبی تکرار می‌شوند.

ایجاد ارتباط با مخاطب در آثار هنری به شیوه‌های مختلفی صورت می‌گیرد. یکی از شگردهای تأثیرگذار، برانگیختن احساسات و عواطف مخاطب است. هنرمند با انعکاس خوش آمده‌ها و گاه حسرت‌های گذشته‌ی خویش که احياناً در ناخودآگاه جمعی جامعه نیز مضبوط است، با مخاطبانش ارتباط برقرار می‌کند. به این منظور، هنرمند نیازمند محرک‌هایی است که

ذهن مخاطب را به زمان و مکان خاص سوق دهد. موضوع، حادثه، زبان، فضا، پوشش، اشیاء، موسیقی و کلاً هر آنچه مخاطب را از اکنون جدا کند و به گذشته‌ای تلخ یا شیرین ببرد، ابرازهایی هستند که هنرمندان برای ایجاد حس نوستالژی از آنها کمک می‌گیرند؛ بنابراین، می‌توان گفت نوستالژی در ادبیات، روایت حسرتی است که احساس‌های عمیق انسان را درگیر روزهای رفته یا روزهای نیامده می‌کند. این همان کاری است که علی حاتمی در آثارش به خوبی از عهده‌ی آن برآمده‌است.

۲. مسأله‌ی تحقیق

آثار علی حاتمی، برای مخاطبان ایرانی از صمیمیت و گیرایی خاصی برخوردارند. مسأله این است که ریشه‌های این همه صمیمیت که موجب شده هر ایرانی با آن ارتباط برقرار کند، کدام است؟ فرض نگارندگان آن است که علی حاتمی با به کارگیری هدفمند عوامل زبانی و غیر زبانی، آگاهانه برای برانگیختن حس نوستالژی در مخاطب تلاش کرده و در این زمینه موفق بوده‌است.

۳. پیشینه‌ی تحقیق

در خصوص نوستالژی در ادبیات، پژوهش‌های متعددی انجام شده که برخی از آنها در منابع همین مقاله آمده‌است، اما در جستجوی کتابخانه‌ای اثری یافت نشد که مستقلاً به موضوع این مقاله پرداخته باشد. برخی نوشته‌های مرتبط با موضوع به قرار زیر است: «شبه قاجار و سینمای حاتمی»، بهزاد عشقی (۱۳۷۵)؛ «مروری بر آثار زنده‌یاد علی حاتمی از منظر فرهنگ عامه»، مصطفی خلعت‌بری (۱۳۸۶)؛ «حاتمی در امتداد فردوسی» (۱۳۹۳)؛ «علی حاتمی و دغدغه‌های تاریخی»، فرهاد توحیدی (۱۳۷۵)؛ «بازنمایی معماری اصیل ایرانی در سینمای علی حاتمی»، نیلوفر علاقمندان مطلق (۱۳۹۱)؛ «علی حاتمی سعدی سینمای ایران»، علی‌رضا میرعلی‌نقی (۱۳۸۵)؛ «واکاوی تاریخ معاصر در سینمای علی حاتمی»، سعید مستغاثی (۱۳۸۷) و تعدادی نقد و نظر و گفتگوهایی که در روزنامه‌های ایران چاپ شده‌است.

۴. بحث و بررسی

محققان در بررسی‌های ادبی، نوستالژی را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: الف. نوستالژی شخصی که در آن شاعر یا نویسنده به دوره‌ای از زندگی فردی خویش نظر دارد. ب. نوستالژی اجتماعی که در آن فرد موقعیت اجتماعی ویژه‌ای دارد که برای او حائز اهمیت است (شاملو، ۱۳۷۵: ۱۱)؛ به عبارتی، در نوستالژی شخصی، «من فردی» و در نوستالژی اجتماعی، «من اجتماعی» هنرمند فعال است. در آثار علی حاتمی با هر دو نوع نوستالژی رو به رو هستیم. اگر آثار علی حاتمی را از دیدگاه نقد مؤلف بررسی کنیم، در خواهیم یافت که نمود نوستالژیک خاطرات کودکی علی حاتمی، در آثار او چشمگیر و البته پنهان است. علی حاتمی اعتراف می‌کند، برخی شخصیت‌های داستانی‌اش را از «ماجرایی که در اطراف» او گذشته گرفته‌است (حاتمی، ۱۳۸۴/۹/۱۴). آدرسی که رضا خوشنویس در هزارستان به مفتش می‌دهد، نشانی خانه‌ای است که حاتمی در آن متولد شده است (میرعلی‌نقی، ۱۳۸۵: ۸۳). منشأ ریزه‌کاری‌های فضاسازی و آداب و رسوم قاجاری را می‌توان در اقامت کوتاه‌مدتی جستجو کرد که وی نزد یکی از اقوام مادری - که فرهنگ و نسبی قاجاری - داشت (بهارلو، ۱۳۹۴: ۱۱-۱۲). اما علی حاتمی بیشتر روایت‌گر ایران روزگار قاجار است.

شیوه‌ی روایت پاره‌پاره‌ی داستان و نقل و نقالی فیلم‌هایش، ممکن است برگرفته از ادبیات رایج آن زمان، یعنی پاورقی‌نویسی باشد. وقایع داستان‌های او بیشتر در همین برهه‌ی خاص روی داده‌است. زبان، مکان‌ها و اشیاء، پوشش و مشاغل، یادآور همان زمان خاص است. تا حدی که برخی او را به «کهنه‌گرایی و استفاده‌ی افراطی از اشیای عتیقه» متهم کرده‌اند. اما هر چه هست، آثار علی حاتمی ساده و صمیمی هستند؛ به نحوی که کسانی که عصر قاجار را تجربه نکرده‌اند با آن ارتباط برقرار می‌کنند. این مهم ناشی از استفاده‌ی هنرمندانه‌ی حاتمی، از عوامل برانگیزاننده‌ی حس نوستالژی جمعی است؛ مؤلفه‌هایی مانند زبان، فضا، شخصیت، مکان، موسیقی، پوشش، چهره، رنگ، معماری و تاریخ در آثار علی حاتمی، شخص را با انبوهی از خاطره‌ها درگیر می‌کند. این حس غریزی، عمومی و طبیعی، گاه خواننده و بیننده را

با حسرتی سکرآور مواجهه می‌سازد و به او احساس آرامش می‌دهد و او را از امروز و تمام دل‌مشغولی‌هایش دور می‌کند. مسأله این است که چنین حسی با خواندن دیگر آثار کهن و دیدن دیگر فیلم‌های تاریخی، دست کم به این شدت در مخاطب ایجاد نمی‌شود. دلیل این موضوع، گرایش علی حاتمی به روایت نوستالژیک تاریخ است. او به خوبی دریافته‌است که برای رسیدن به این منظور، باید از همه‌ی ابزارها بهره گرفت تا اثر به عنوان یک کل به هم پیوسته، احساس ویژه‌ای به مخاطب منتقل کند. البته او این شیوه را تقریباً در همه‌ی آثارش دنبال می‌کرده‌است؛ از این رو، مهم‌ترین عوامل برانگیزاننده‌ی حس نوستالژی جمعی را در آثار علی حاتمی، به دو بخش زبانی و غیرزبانی تقسیم و تحلیل خواهیم کرد.

۴.۱. عوامل زبانی

زبان نظامی است که با شناخت آن، می‌توان به اهداف مهم نویسنده پی برد. نویسنده برای مخاطبی می‌نویسد که از اندوه‌ها، حسرت‌ها، شادی‌ها و کامروایی‌هایش بی‌خبر است. انتخاب درست و هماهنگ واژگان، مخاطب را به درک درست ذهنیات نویسنده راهنمایی می‌کند. زبان آثار روایی در گفتگو (دیالوگ)، تجلی می‌یابد. «در تعاریف متداول و درسنامه‌ای پیشبرد قصه، بیان گذشته و تصویر کردن وقایع بیرون از صحنه، تعیین زمان و مکان رویداد، فضاسازی، شخصیت پردازی و ... از وظایف گفتگو در اثر نمایشی به شمار می‌آید.» (کامگاری، ۱۳۸۳: ۲۷). اما زبان ماهیت زیبایی‌شناسانه نیز دارد که علاوه بر ساختار لغوی و کلامی جمله و عنصر بلاغت، از دیدگاه تنوع زبانی و تناسب زبان با شخصیت نیز قابل توجه است.

در آثار علی حاتمی، جامعه با همه‌ی تنوع زبانش پدیدار است. علاوه بر اینکه زبان زنان، مردان، کودکان، سالمندان، قشر تحصیل کرده و بی‌سواد، دیوانگان، تبهکاران و ... مشخص است، نویسنده پایگاه اجتماعی افراد (لوطی‌ها، لمپن و سنخ جاهل)، زبان‌های رمزی رایج مثل زرگری، زبان‌های غیرفارسی رایج در جامعه (زبان ترکی، عربی، انگلیسی، فرانسه و ...) به ویژه زبان فاخر کهن را در نظر داشته‌است.

علی حاتمی با استفاده از زبان‌های متفاوت، شخصیت‌های نوستالژیک ساخته‌است. او تاریخی را به تصویر کشیده که زبانش پر از ریزه‌کاری‌های نوستالژی‌ساز است. «در نزد علی حاتمی زبان مانند جامه‌ای است که شخصیت‌ها و صنف‌ها به تن می‌کنند و این جامه‌ی دست بالا باید تمیز و خوش‌بافت باشد.» (بهارلو، ۱۳۹۴: ۲۷). زبان پرداخته‌ی او نه تنها شخصیت‌ها را معرفی می‌کند، بلکه موقعیت‌های اجتماعی و تاریخی داستان را نیز پیش می‌برد و فضای مورد علاقه‌ی او را برای بیان احساس‌های نوستالژیک آماده می‌کند. 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 روبه‌رو می‌کند و حس بازگشت به فرهنگ و گذشته‌ی ارزشمند را بر می‌انگیزد.

البته برخی معتقدند: «دیالوگ‌نویسی حاتمی، در بهترین جلوه‌ی تقلید از نثر مسجع کلاسیک یا نثر منشی‌های درباری است» (عشقی، ۱۳۷۵: ۱۷۲)؛ و عده‌ای بر این باورند که علی حاتمی زبان فاخر (زبان آوری، صنعت‌گری و آرایش کلام) را، بدون در نظر گرفتن گوینده‌ی آن به کار می‌برد (بهارلو، ۱۳۹۴: ۳۸). اما نباید از نظر دور داشت که او زبان خاص خود را با ممارست و تحقیق بسیار به دست آورده‌است. خود او می‌گوید: «از همان زمان که نوشتن کارهای نمایشی را شروع کردم، در جست‌وجوی زبان خاص بودم که ویژگی‌های زبان ما را داشته باشد. در این جست‌وجوها پی بردم که ما برای بیان مقاصدمان، بیشتر اوقات صریح حرف نمی‌زنیم؛ در حرف‌هایمان کنایه وجود دارد، یا از امثال و حکم استفاده می‌کنیم، یا حدیثی از کتاب‌های مقدس و قرآن مجید می‌آوریم، این لحن حرف‌زدن کمی شباهت به زبان قصه‌ها دارد ...». او در پی زبان مشخصی بود که شناسنامه‌ی ایرانی داشته باشد. وی در این مورد می‌گوید: «هنگامی که نمایشنامه‌های ایرانی را می‌خواندم درست مانند این بود که یک نمایشنامه‌ی خارجی را ترجمه شده به فارسی می‌خوانم و تفاوت، اسامی آدم‌ها و محل بود که به آن تمایز می‌بخشید و در آنها هیچ نشانی از زبان اصیل فارسی نبود. به این دلیل بود که تصمیم گرفتم برای نوشتن، دنبال زبان مشخصی بروم که شناسنامه‌ی ایرانی داشته باشد.» (حاتمی، ۱۳۸۷:

۸۹). این زبان، زبانی است که هر ایرانی در هر دوره با آن ارتباط برقرار می‌کند، گویی زبان اساطیری قوم ایرانی است. کاربرد اشعار و ضرب‌المثل‌ها، تصنیف‌ها، افسانه‌ها و حکایت‌های عامیانه در آثارش - که به روند شخصیت‌پردازی کمک می‌کند - موجب شد عده‌ای شیوه‌ی بیان او را مانند نقالان و سخنوران بدانند (خلعتبری لیمایی، ۱۳۸۶: ۷۴). این زبان چه از منشآت قائم‌مقام بیرون آمده باشد چه به زبان نقالان نزدیک باشد، زبانی نوستالژیک است. هر چند به گفته‌ی خودش «ممکن است به دوره‌ی قاجار ربطی نداشته باشد»، اما در خلق توهم آن دوره بسیار کارآمد است. همین گفتار، بعدها خاص‌ترین ویژگی سینمای او شد؛ به گونه‌ای که او را سعدی، حافظ و فردوسی سینمای ایران می‌نامد (صادقی، ۱۳۹۳: ۲۰-۱۸).

استفاده‌ی همزمان از گونه‌های زبانی متفاوت که اغلب ایرانیان با گویش‌وران آنها آشنایی دارند، کلام علی حاتمی را نوستالژیک کرده‌است. مواردی همچون: زبان کهن یا تاریخی، زبان‌های رمزی و غیرفارسی رایج در جامعه، زبان کودکانه، زبان و گفتار عامیانه، گفتار جاهلی، لهجه‌ها، استفاده از اشعار، تکیه‌کلام‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلام آهنگین، نقالی و حکایت‌خوانی، بیان کنایی و باورهای عامیانه.

۴. ۱. ۱. زبان کهن یا تاریخی: (آرکائیک)

یکی از بارزترین ویژگی‌های زبان آثار حاتمی، کاربرد زبان کهن است. «ارکائیسیم یا باستان‌گرایی به عنوان اصطلاح ادبی، به کاربرد صورت قدیم زبان، واژگان یا نحو آن اطلاق می‌شود.» (عالی‌عباس‌آبادی، ۱۳۸۷: ۱۵۷). در آثار حاتمی این گونه‌ی زبانی، معمولاً یا از دهان درباریان شنیده می‌شود، یا منتسبان به دربار و افراد عامی که قصد نامه‌نگاری یا گفتگو با درباریان را دارند. «آرکائیسیم زمانی از مصادیق غم غربت قلمداد می‌شود که زبان و ابزارهای آن برای بازسازی و یا فضاسازی گذشته به کار رفته باشد.» (همان: ۱۵۸). کاربرد این گونه‌ی در نوشته‌های علی حاتمی، شنونده را به فضای خاص دربار قاجار و توهمی که از آن در ذهن همه‌ی ما هست می‌برد؛ البته نباید از نظر دور داشت که این زبان، زبانی ناآشنا نیست. حاتمی کوشیده‌است آن را به سلیقه‌ی خود تغییر دهد؛ چنان که او نطق اصلی حاجی واشنگتن را که

پر از عبارات مطمئن بوده را به سلیقه‌ی خود تغییر داده‌است (مستغاثی، ۱۳۸۷: ۱۲). حاصل کار، زبانی است که تنها حس و حال آن روزگار را در خواننده به وجود می‌آورد؛ به عنوان نمونه، برخی جملات یادآوری می‌شود:

سلطان صاحبقران، امیرکبیر: «این را بدانید مسئول شماید، مسئول این ملت، این مردم، جوابگوی این دنیا و آن دنیا، شما هستید. من فقط مأمور شما هستم. من هم معصوم نیستم؛ گاه باشد که درست گفته باشم، گاه باشد که به خطا رفته باشم جسارت است ...» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۴۹۷).

حاجی واشنگتن: «مقدر چنین بود، به موجب حکمی که از دارالخلافه‌ی تهران، قبله‌ی عالم، کم‌ترین بنده‌ی درگاه، حسینقلی را مأمور نمود به سمت وزیر مختاری و ایلچی‌گری مخصوص اعلی‌حضرت در دربار امریک، تا مؤسس سفارتخانه‌ی فخریه هم در واشنگتن باشد. این سیاحت‌نامه‌ی اولین ایرانی که روانه‌ی واشنگتن، یکی از بلاد ینگه دنیا شد.» (همان: ۷۲۷).

کمال‌الملک، مظفرالدین‌شاه: «از آنجا که حضرت باری تعالی، سر رشته‌ی ممالک محروسه‌ی ایران را، به کف کفایت ما سپرد و شخص همایون ما را، حافظ حقوق اهالی ایران قرار داده؛ لهذا، در این موقع، رأی ملوکانه‌ی ما بدان تعلق گرفته که برای سعادت اهالی ایران، اصلاحات مقتضی به مرور در دوایر دولتی و مملکتی به موقع اجرا گذارده شود، چنان مصمم شدیم که مجلسی از منتخبین شاهزادگان، علما، قاجاریه، اعیان، اشراف، ملاکین، تجار و اصناف به انتخاب طبقات مرقومه، در دارالخلافه‌ی تهران تشکیل شود که در مقام امور دولتی و مملکتی و مصالح عامه مشاوره به عمل آورند.» (همان: ۸۰۶).

هزاردستان، نصرالله: «خیر حضرت آقای نشاط، بنده در امور محوله، سر سوزنی اهمال‌کار نیستم. در باب قره‌وات، مضافاً عارضم که به هزار زحمت، یک شمشه‌ی مستعمل پیدا شد که فی‌الغور خریداری شد ... و چون طریقه‌ی استعمال آن برای بنده مکشوف نبود و اهالی خانه هم کما هو حقه، هیچ کس سابقه‌ای در زنار بندی و فکل‌زنی نداشتند، بنده با اجازه‌ی سرکار،

شمسه‌ی مربوطه را آوردم که به دست مبارک و سلیقه‌ی خاصه‌ی شما، فکل‌بندی شود.»
(حاتمی، ۱۳۷۶: ۸۶).

۴. ۱. ۲. زبان کودکانه

سخنان غلامرضا جوانی که از سن کودکی باقی است، متناسب با حد فکری اوست. شبیه این جملات را می‌توان از زبان هر کودکی شنید و هر خواننده‌ی ایرانی نسبت به آن آشنایی ذهنی دارد؛ از این‌رو، قرابت و صمیمیتی در این جملات هست که همه را به دنیایی خاص می‌برد.

غلامرضا: «داداش! طیاره‌ی زخمی‌ارو می‌بریم مریض‌خونه، زنت مهین خانوم عملشون کنه. می‌فرستیمشون دوباره تو آسمون با هم بجنگن ... منو را میدن از بس که شکم گنده‌اس، می‌گن زائو آوردن. طیاره گنده‌ها رو می‌بریم، هلکوپتر بزبان، دوقلو، هلو ... یخ که پماد نیست بذاریش رو زخم، می‌سوزونه بدتر دکی، اینو. یخ مال خوردنه از بس که دل و جیگرش خنک میشه آدم، زخماش آب میشه، جاشم نمی‌مونه بشه سالک آی ...» (همان: ۱۱۳۰).

۴. ۱. ۳. زبان‌های رمزی و غیرفارسی

زبان علی حاتمی، زبانی جزیره‌ای نیست؛ زبان همه‌ی مردم یک جامعه‌ی خاص است و در جامعه‌ی گونه‌های مختلف زبانی رواج دارد. گاه شخصی غیر ایرانی را می‌بینیم که به زبان خاص خود سخن می‌گوید، یا یک ایرانی به زبان یا لهجه‌ی مادری با دیگران در ارتباط است، یا دسته‌ای از مردم کوچه و بازار به زبان رمزی و ساختگی با هم ارتباط برقرار می‌کنند. علی حاتمی با وارد کردن این گونه‌های زبانی در آثار خود، عنصر گفتگو را به عاملی برای برانگیختن حس نوستالژی بدل کرده‌است.

خواستگار، زری: «ازین حزرافازا دیزیگیزه از مزن گذشته، بی‌بی: خزدا زامزرگرمبزه دزه ازنگازاهزم چازاهوزو کزنزده هزم مزنازا روزو دزیدیزه.» (همان: ۳۳۰).

هزاردستان، ابوالفتح: «گجه گوروشوزه گلرم کاروانسارایه ... جیران: بومنیم بختیم دی کی هر شه‌رده بئر فامیلین قبرستانی دی. تهران دا آلدی بو عمو اوغلونون قبری.» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۰۲۴).

مادر، محمدابراهیم: «الو الو گوتن تاگ، هر شوایتزر، آیش بین، آیش بین محمد ابراهیم، آیش تلفون اوس تهران، آیش برایت.» (صبح به خیر آقای شایتزر من، من محمدابراهیم هستم از تهران تلفن می‌کنم) (همان: ۱۱۰۴). به این موارد جملات انگلیسی و فرانسوی را نیز باید افزود (همان: ۷۳۷ و ۷۹۵).

۴. ۱. ۴. زبان و گفتار عامیانه

زبان شکسته و البته آشنای مردم کوچه بازار با اصطلاحات خاص، شنونده را به فضای جامعه در دهه‌های گذشته می‌برد. برخی از آن اصطلاحات هنوز هم کاربرد دارد، اما هماهنگی زبان در آثار حاتمی یک کل به هم پیوسته را تداعی می‌کند.

قلندر، عشرت: «مرتیکه ناسلامتی تازه دوماده، یه تُک پا نیومد خداحافظی، یه کلوم نگفت کدوم گوری میره ... عشرت: واسه خودش کرده بی‌خبر گذاشته رفته، بطریورتم رفته باشه میجورمش. آگه نجستمش اسممو برمی‌گردونم.» (همان: ۲۶۹).

خواستگار، بنا: «از فعله جماعت باهاس روم به دیفال مِثِ خر کار کشید ... من این ننه قمر و می‌شناسم خیلی جلیبه.» (همان: ۳۳۹).

مادر: «آق پهلون دستم به دومنت، پسره‌ی تنه‌لش اومده بچه رو ریشه کرده، با خودش ور داشته برده، آخرش واسه‌ی خرج دود و دمش این بچه‌رو نیست و نابود میکنه ... اول خدا، دویم شما.» (همان: ۴۸۷).

سوته‌دلان، پسر بچه: «یه قرون، سی شی، دوزار، دو ریال، سه زار، سه زار و ده شی، چارزار، چارزار و ده شی، پنجزار.» (همان: ۵۸۱).

هزاردستان، نشاط: «آخه بگو تو اون مراسم تماشایی سان و رژه با وجود اونهمه بانوی دلربا، کی میومد گل و گردن چروکیده‌ی تو رو بسوکه بوزینه (همان: ۸۷۹).

دلشدگان، مادر آقا فرج: «در چرا وازه؟ چه معنی داره؟ فرجم که خونه‌ی صغری است. خدا رحم کنه، لابد عروسی از ما بهترونه. چرا وای نسادی خونه داداشت؟ این صدای دمبل دیمبل ناقاره‌چی، چی بود؟ این چی بود قایمش کردی؟» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۱۸۶). مادر آقا فرج در دلشدگان، بسیاری از شخصیت‌های هزارستان از جمله نشاط، برخی از فرزندان مادر، پسر بچه در سوتهدلان و ... به این زبان خاص سخن می‌گویند.

۴. ۱. ۵. گفتار جاهلی

محله‌های پایین تهران قدیم، در چند دهه‌ی گذشته پر بود از افرادی با پوشش خاص و احياناً کلاه شاپو به سر، دستمال یزدی دور گردن که با تعدادی نوچه در زیرگذرها و در قهوه‌خانه‌ها پرسه می‌زدند. در دیگر شهرهای ایران هم می‌شد نمونه‌های آنها را پیدا کرد. این گروه، زبان خاصی را به کار می‌برند که شنیدن آن خواننده‌ی امروزی را به عصر قاجار و پیش از آن می‌برد.

طوقی، عباس: «دِ ول کن خیطه جوادی ... مصطفی: چیه عباس نصف شبی مردمو زابراه کردی؟ ... عباس: به موت قسم من نیستم جواد خالداره، مظنه طناف مفت گیرش اومده.» (همان: ۱۸۷).

قلندر: «... حکماً ناغافل‌ی پیش اومدی کرده ... جخ هنوز دوساعت نیست رفته، زن باهاس طاقت داشته باشه.» (همان: ۲۶۹).

راننده: «په ما قاقیم آبجی. به امامی که قلفشو گرفتم، دفعه دیگه باهاس ترگل ورگل باشی، عینهو هلو پوست کنده.» (همان: ۳۴۹).

هزارستان، شعبان: «حسینی، جون اوسا شنفتی آقای مدیر چی چی گفتگو کرد، خوش دارم بگی آقای مدیر چی چی گفتگو کرد.» (همان: ۹۰۱).

جاهل: «کم مونده داش‌رضا و شازده، دستمال شال ابریشم واسه هم بفرستن، شازده شده صفای زمستونو آهنگر تابستون. سخت کردم اسماعیل، دستمال تو مسلک رفاقت خوش‌یمن نیست، جدایی میاره. زنجیر منجیر، ساعت ماعت انگار بیشتر رسم مسمه یا اشرفی مشرفی و

لیره میره ... اسماعیل: خدا اقبال بده اوسا، بعضیا انگاری مهره‌مار همراشونه.» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۹۲۷).

۴. ۱. ۶. لهجه‌ها

در فیلم نامه‌های علی حاتمی گروه‌های مختلف مردم زندگی و گفتگو می‌کنند؛ از شیرازی و اصفهانی گرفته تا ارمنی و عربی که تلاش می‌کنند فارسی صحبت کنند. حضور این لهجه‌ها و شبه لهجه‌ها هم حس صمیمیت و واقع‌نمایی خاصی به آثار حاتمی داده و هم برانگیزاننده‌ی حس نوستالژی است. «مهم‌ترین شگرد در تعریف شخصیت‌ها، استفاده از زبان منحصر به فرد آنهاست ... گفتار، لهجه و تکیه کلام‌ها، تأکید بر شهرهای محل وقوع داستان و معرفی آداب و سنن آنجا، مَهر ویژه‌ی علی حاتمی را بر آن فیلم می‌زند.» (خلعت‌بری‌لیماکی، ۱۳۸۶: ۷۴).

سوته‌دلان، فروغ: «من که در بند حلال و حرومش نبودم، در بندان کَهْدُ اقام نبودم، مهر شما به دلوم بود، کلوم خدا به لبوم، حبیب الله ... امروز که پا شدم، دست کردم حافظو از سر بخاری ورداشتم فال گرفتم ... حافظ دروغم نمیگه، همشهریمه، هم دردومه، از وقتی قَدوم به سر طاقچه رسید، سر طاقچه یه قرآن دیدم یه حافظ.» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۶۰۵). چنین است لهجه‌ی خاص قازاریان در هزاردستان (همان: ۸۶۷).

شاگرد قهوه‌چی: «بی‌زحمت وخی می‌خوام زیر پاتو جارو بزnm ... شاگرد قهوه‌چی: این چه حرفیه‌س قابلی نداره‌س، قدر شما خیلی بالاتره‌اس.» (همان: ۹۸۴).

مادر، جمال: «اگر در قبول خودم تردد دارین، در قبول هدایام دو دل نباشد. ارزش الهدایا در اصحاء آن نیست. این‌ها تصور خودم از شما بود آن‌طور که‌ام شما نقل کرد از اولاد خود برای ناپسر.» (همان: ۱۱۲۱).

۴. ۱. ۷. بهره‌گیری از شعر

احاطه‌ی علی حاتمی به ادب منظوم فارسی شاید در استفاده‌ی او از اشعار مؤثر بوده باشد، اما آنچه حضور معروف‌ترین ابیات و مصراع‌های شعر فارسی را در آثار حاتمی مهم جلوه

می دهد، کاربرد به جای آنها از زبان شخصیت هاست؛ به نحوی که خواننده‌ی فیلمنامه یا بیننده-ی فیلم بدون احساس غرابت شعر با متن گفتگو، با آن ارتباط برقرار می کند. یکی از دلایل این امر، اشعار ساده‌ای است که از متون کلاسیک یا اشعار عامیانه‌ی رایج در میان مردم کوچه و بازار، بر زبان شخصیت‌ها جاری می شود.

حسن کچل، درویش: «مرحبا ای هدهد هادی شده/ در حقیقت پیک هر بازی شده/ خه‌خه ای موسیچه‌ی موسی صفت/ خیز و موسی گفت اندر معرفت.» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۹۴).

مثنوی معنوی، سلطان: جان من سهل است جانِ جانم اوست/ دردمند و خسته‌ام درمانم اوست/ هر که درمان کرد مر جان مرا/ بُرد گنج و در و مرجان مرا (همان: ۴۲۱).

سلطان صاحبقران، شاعر: نسیم خلد می‌وزد مگر ز جویبارها/ که بوی مشک می‌دهد هوای مرغزارها (همان: ۵۰۰).

سوته‌دلان، مشتری: قدر چمن را بلبل افسرده می‌داند/ غم مرگ برادر را برادر مرده می‌داند (همان: ۵۶۸).

علاوه بر اشعار رسمی شاعران نامدار، در آثار علی حاتمی ابیات و جملات موزون از زبان مردم کوچه و بازار شنیده می شود که برای خواننده‌ی فارسی زبان، آشناست؛ به خصوص اگر مانند گفتگوهای هزارستان در بستر تاریخی هم قرار گیرد.

حسن کچل، همزاد: «زن باید خوشگل باشه/ سفید و کمی چاق/ مرد باید بی ریخت باشه/ زشت و بد اخلاق.» (همان: ۹۷).

جارچی: «هاجستیم و واجستیم تو حوض نقره جستیم/ دستمال زرد و عنابی توش پر سیب و گلابی/ سبد سبد انار، قدح قدح گلاب/ طبق طبق نبات، مشک مشک پرآب.» (همان: ۲۵۸).

قلندر، اشرف: «پس برین پیش بیاین/ پیش برین پس بیاین/ سراغم تو محبس بیاین.» (همان: ۲۸۳).

خواستگار، زری: «مشاعره می‌کنم با مرد ناشی / خری گم کرده‌ام شاید تو باشی.» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۳۲۱).

حاجی واشتگتن، حاجی: «حاجی یه تکون / حاجی دو تکون / حاجی زردآلوارو بتکون / بتکون، بتکون.» (همان: ۷۵۵).

هزاردستان، مرد تظاهرکننده: «نون و پنیر و نعنا / دعوا داریم، ما دعوا / نون و پنیر و پسته / قوام بمیر ز غصه.» (همان: ۱۰۵۸).

۴. ۱. ۸. تکیه کلام

تکیه کلام‌هایی که شخصیت‌های علی حاتمی به کار می‌برند، برای خواننده‌ی ایرانی کاملاً آشناست و ترکیب‌هایی مانند به آقام علی، بلا نسبت شما، خاک به سرم، ذات اقدس شهریاری، جان نثارم، سایه‌ی عالی مستدام، یا یادآور گفتار مردم کوچه بازار است، یا یادآور سخن درباریان چاپلوس. همنشینی این ترکیب‌ها و جملات با زبان خاص هر یک از شخصیت‌ها، فضای نوستالژیکی در آثار حاتمی به وجود آورده است.

طوقی، مصطفی: «به آقام علی» (همان: ۱۷۲)؛ باباشمل، شوکت: ... «خدا به دور» (همان: ۲۲۲)؛ خواستگار، خاوری: «بلا نسبت شما» (همان: ۳۱۷)؛ کمال‌الملک، اتابک: «ذات اقدس شهریاری» (همان: ۷۷۳)؛ آژان: «جان نثارم» (همان: ۸۶۶)؛ خوشنویس: «سایه‌ی عالی مستدام» (همان: ۱۰۳۱)؛ دلشدگان، همسر استاد: زبونم لال (همان: ۱۱۷۱).

۴. ۱. ۹. ضرب‌المثل

اغلب شخصیت‌های داستانی آثار حاتمی، به زبان مردم عادی سخن می‌گویند. ایرانی‌ها عادت دارند برای اثبات عقیده‌ی خویش از آیه، حدیث، شعر و ضرب‌المثل استفاده کنند، در این میان بسامد ضرب‌المثل بیشتر است. نکته‌ی مهم‌تر اینکه هر ضرب‌المثلی، از زبان کاراکتر متناسب با آن صادر می‌شود؛ گاه ضرب‌المثل‌های رایج و گاه مواردی که کمتر شنیده شده‌اند.

طوقی: مصطفی: «گفتم باهاس یه حسابی باشه، دایمی که دیدن نداره.» (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۷۲). باباشمل، شوکت: «تبل نرو به سایه، سایه خودش میایه.» (همان: ۲۲۲). قلندر، اشرف: «دست وردار اصغر، این سبزی هارو یه جا دیگه پاک کن.» (همان: ۲۸۲). اشرف: «اونوقت علی میمونه و حوضش.» (همان: ۲۸۳). فخری سادات: «خدا یه کلام حلال کرده یه کلام حروم، حلال بکن هزار بکن.» (همان: ۳۶۶). هزاردستان، رضا تفنگچی: «روی بعضیا رو با آب مرده شورخونه شستن.» (همان: ۹۷۲). مش موسی: «دختر خوب از قبیله بیرون نمی‌ره.» (همان: ۹۸۵). حسن کچل، طاووس: «آش کشک خالته، بخوری پاته نخوری پاته.» (همان: ۱۰۱). طوقی، عباس: «وا آب شده رفته تو زمین... رفته آبا از آسیاب بیفته، همچی که دلش قرص بشه، زیر سیبیلی رد کردم، موشو آتیش بزنی پیداش میشه.» جواد: «خیالت تخت باشه حاجیت زاغشو چوب زد.» (همان: ۱۸۴). مصطفی: «دست وردار عباس، مرغتو ببند همسایتو بدنوم نکن ... کرم از خود درخته ... دندونی که درد می‌کنه بکن بنداز دور.» (همان: ۲۰۱). قلندر: «زن که خودشو سنگ رو یخ نمی‌کنه.» (همان: ۲۶۹). ستارخان، فرمانده: «اگر جنگ رو ببریم، هم از تویره می‌خوریم هم از آخور؛ در غیر این صورت، چوب دو سر طلا می‌شیم حالا خود دانید.» (همان: ۳۹۸). سوته‌دلان، آقازاده خانم: «دختر زائیدم واسه مردون، پسر بزرگ کردم واسه رندون، خودم موندم سفیل و سرگردون.» (همان: ۵۹۰). رضا تفنگچی: «میدونم خر رو به عروسی نمیرن جز برای بارکشی.» (همان: ۹۸۰).

۴. ۱. ۱۰. کلام آهنگین

طبع موزون ایرانی موجب صدور کلام آهنگین است. از مردم کوچه و بازار گرفته تا کودکان هنگام بازی و هنرمندان، حتی دلقک‌های درباری هم موزون سخن می‌گویند. علی حاتمی خود می‌گوید: حتی فروشنده‌های دوره‌گرد هم از کلام موزون استفاده می‌کنند (علی حاتمی، ۱۳۸۴/۹/۱۴). او این ویژگی زبان ایرانی را در آثارش به خوبی به کار گرفته است تا آثار او را حسی نوستالژیک در برگیرد.

بحر طویل حاجی واشنگتن خطاب به رئیس جمهور امریکا (حاتمی، ۱۳۷۶: ۷۳۵)، مسجع و خیال‌انگیز سخن گفتن رضا خوشنویس در هزاردستان که: «قلم نی از نیستان می‌رسید، نی در کفم روان، نی خود نفیر داشت، نفس از من بود نه نغمه، من می‌دمیدم، چون دم زدن دم به دم... خوشنویس: به فکر قوس نون بودم نه قرص نان، اگر چه در دایره‌ی چرخ فلک، به نقطه‌ی نان هم نرسیدیم. من در کار خط بودم، خط و خطاط خطاطی، شما به چه کار بودین بانو ... قمربانو: روفتن، دوختن، پخت و پز، تابستون آغوره می‌گرفتم، زمستون رب انار.» (همان: ۹۴۴ و ۹۳۳).

در مادر ترانه می‌سراید: مادر، جمال: «ای آب ناب تو نه دریایی نه چاه، آب آبگیر کوچک، حوضک، نایت بریده باد ای گلوی پر فریاد، که اهل خانه خوابند و فریاد بی‌صدای تو، خواب در چشم تر ماهیان می‌شکند. این ناتنی برادران، الحق مهربان‌تر از برادران یوسفند، و من یعقوب مرده، در کنعان این خانه چشم‌انتظاری نداشتم جز یک پیر نامادری. خواهرکان من که از یک تباریم و یک پدر، آنقدر با من غریبه‌اند که قبیله قیس با لیلای ای ساقیان شناور، رقصندگان نرم تن، ماهیان سرخ دامن، محرمان حرم آب، شما آتش افروز این بزم شبانه باشید که من آب نبردم و از پا افتاده به خشکی.» (همان: ۱۱۲۳).

۴. ۱. ۱۱. کنایه

کنایه‌های رایج در زبان عامه‌ی مردم، در گذشته و حال ورد زبان شخصیت‌های علی حاتمی است. کاربرد این جملات همراه با کنایه، متن را صمیمی و آشنا می‌کند و خواننده، شخصیت‌های داستان را با ذهنیات آشنای خود تطبیق می‌دهد. زبان، فضای روزگار خاصی را متجلی می‌کند و در نتیجه حس نوستالژی تحریک می‌شود. نمونه‌هایی از کنایه‌هایی که علی حاتمی در آثارش به کار برده است:

حسن کچل: حسنی تو لب رفته، تو لب (همان: ۱۰۹). طوقی، بی‌بی: اگه می‌خوای چشم سفیدی کنی، یا جای من یا جای تو (همان: ۱۷۱). مصطفی: آب دستته بذار زمین (همان: ۱۷۲). مرتضی: پس زیر سر خانوم بلند شده (همان: ۱۹۱). بی‌بی: حالام که پشت لب سبز

شده (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۹۳). باباشمل، شوکت: باباه هرچی داشت خورد و بخشید به ریش همه خندید (همان: ۲۲۴). قلندر، فخری: ما آفتاب لب بومیم (همان: ۲۶۸). هزاردستان، قمربانو: خواب به خواب بره ... قمر بانو: توپش پر بود ... خوشنویس: شمشیرو از رو می‌بندن (همان: ۹۳۲). رضا تفنگچی: دل و دماغ ندارم ... انگار یه عمره به باد گره زدم (همان: ۹۸۵). مملی: داره نمک به زخم ما می‌پاشه (همان: ۱۰۶۶). دلشدگان، آقا فرج: آبجی بچه‌هاش بزرگ شدن، در او مدن از آب و گل (همان: ۱۱۶۵).

۲.۴. مقوله‌های غیر زبانی

۲.۴.۱. موضوع

موضوعاتی که علی حاتمی انتخاب کرده‌است، ارتباط تنگاتنگی با زندگی عامه‌ی مردم دارد. فضای ایجاد شده به واسطه‌ی این موضوعات در هر دوره متفاوت است، اما همواره گروه خاص یا حتی اکثریت ایرانیان می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند. انتخاب چنین موضوعاتی از مهم‌ترین عوامل تقویت حس نوستالژی در فیلم‌های اوست. برخی تاریخ قاجار و فرهنگ عامه را دو دوره‌ی اساسی سینمای علی حاتمی دانسته‌اند (عشقی، ۱۳۷۵: ۱۶۸)، اما با نگاهی کلی‌تر می‌توان چهار دوره‌ی موضوعی را برای فیلمسازی علی حاتمی در نظر گرفت:

۱. ادبیات شفاهی، باورهای خرافی و داستان‌های عامیانه: دوره‌ی اول فیلمسازی او چه در نمایشنامه‌ها و چه در فیلم‌نامه‌ها، با موضوعاتی از ادبیات شفاهی، عقاید خرافی و داستان‌های عامیانه همراه بود؛ مانند نمایشنامه‌ی دیب، فیلم حسن کچل، فیلم‌نامه‌ی حریر و مرد ماهی‌گیر، طوقی، باباش مل، قلندر.

۲. اقتباس: خواستگار - فیلم بعدی او - رویه‌ی کارش را تغییر داد. او مسیر پیشرفتش را در روایت‌های اقتباسی دید و مجموعه‌ی مثنوی معنوی را ساخت.

۳. تاریخ و مضمون تقابل سنت و تجدد: ستارخان و سریال سلطان صاحبقران؛ سوتهدلان هدف بعدی علی حاتمی بود که در آن گرایش به سنت‌های فراموش شده و ارزشمند و اندوه

بازگشتِ نوستالژیایی به گذشته‌های اصیل ایرانی و بعد از آن را نشان می‌دهد. ساخت حاجی واشنگتن که روایتی تاریخی و نماد تمام قد سنت در مقابل تجدد است و اثر جعفرخان از فرنگ برگشته که شکست دو سویه‌ی سنت‌گرایی منفی و تجدد خانه برانداز را به تصویر می‌کشد. در مادر، به برپایی سنت ایرانی برای ایجاد آرامش در خانواده و اجتماع می‌پردازد. در بازسازی همین سنت‌ها بود که نظر حاتمی به هنرهای اصیل ایران جلب شد؛ به همین سبب، کمال‌الملک تاریخ را در دل سینما به پا داشت و نقاش و نقاشی ایرانی را در قاب تصویر به نمایش درآورد. هزارستان نیمه تاریخی را در دل هنر خطاطی ایرانی ساخت و با دلشدگان، موسیقی مهجور ایران قاجار را به تصویر کشید. علاقه‌ی حاتمی به نمایش آن روزگار خاص، به حدی است که برخی معتقد شده‌اند «حاتمی در آثار خود همدلی چندانی با واقعیت‌های معاصر ندارد و بیشتر مروج و مبلغ مناسبات ماقبل صنعتی و به طور مشخص، دوران سیادت قاجار است ... و تفسیر مثبت و جانب‌دارانه‌ای از فرهنگ فئودالی و دوران قاجار ارائه می‌دهد.» (عشقی، ۱۳۷۵: ۱۶۸).

۴. کندو کاو در زندگی اشخاص تاریخی: (این دوره به عرصه‌ی ظهور نرسید) ساختن ملکه‌های برفی - در مورد سه تن از همسران محمدرضا شاه - یا فیلم‌نامه‌ی آخرین پیامبر که بی‌نتیجه بود و در پی همین اسطوره‌ها، نمادها و پهلوانی‌ها، جهان پهلوان تختی را می‌ساخت که مرگ زود هنگامش کار را نیمه تمام گذاشت.

۴.۲.۲. شخصیت‌پردازی

می‌دانیم کار اصلی دیالوگ، شخصیت‌پردازی است. طبیعتاً دیالوگ‌های سینمایی و ادبی از ذهن خلاق نویسنده نشأت گرفته‌است که به خلق شخصیت‌هایی متفاوت می‌انجامد. این شخصیت‌ها ممکن است به زندگی شخصی نویسنده یا یکی از نزدیکانش اشاره داشته باشد، یا اینکه ناآشنا و ساخته‌ی ذهن نویسنده‌ای باشد که در ارتباط با مردم شکل گرفته‌اند، یا برگرفته

از یک شخصیت مستند تاریخی یا نیمه تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی باشند، یا برخاسته از روایت‌های شفاهی بومی - ملی.

روحیات، افکار و عقاید نویسنده در همه‌ی شخصیت‌های یک داستان بروز می‌کند. نویسنده به عنوان مغز متفکر داستان، با حرف‌های ضد و نقیض، مخاطب را با چالش عقاید متفاوت رو به رو می‌کند، ناخودآگاه او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و او را به انتخاب وامی‌دارد، انتخابی که در جهت اهدافش باشد. برخی معتقدند «علی حاتمی قائل به نص تاریخ نیست.» (توحیدی، ۱۳۷۵: ۱۷۶)، اما ضابطیان عقیده دارد که تقریباً همه‌ی شخصیت‌های آثار حاتمی تاریخی هستند. برخی شخصیت‌های روراست تاریخی مانند شاهان قاجار، برخی شخصیت‌های ترکیبی - تاریخی مانند شخصیت‌های هزار دستان، و پرسوناژهای غیر تاریخی که آنان نیز به صورت نمادین یادآور شخصیت‌های تاریخی هستند؛ مانند شخصیت آقا در سوت‌دلان که گرچه حضور فیزیکی ندارد و تنها خاطره‌اش زنده است، «کالبد شکافی شخصیت او که از طریق دیالوگ‌ها بازگو می‌شود، او را به محمد مصدق شبیه می‌سازد.» (ضابطیان، ۱۳۹۱: ۵۸).

حاتمی حسن کچل، باباشمل و قلندر را از دل ادبیات شفاهی بیرون آورد و مقابل مردم نشانده. در گیرودار تاریخ‌نگاری، ستارخان، ناصرالدین شاه، امیرکبیر، کمال‌الملک، حاجی واشنگتن و ... را دوباره خلق کرد و مرتضی، خاوری، مجید، حبیب، اقدس، جلال‌الدین ... را در تیپ‌های خاص که بارها در جامعه از کنارمان عبور کرده‌اند، ماندگار ساخت. دیدگاه اجتماعی حاتمی، موجب خلق آثاری تیپ محور شده‌است که گوشه گوشه‌ی جامعه را با عقاید و رفتار خاص در برگرفته‌اند. تکرار عنصر تیپ‌پردازی در شخصیت‌پردازی‌های حاتمی، سبب شده شعبان و محمدابراهیم، مجید و غلامرضا، رضا و حبیب، در دو فیلم هزاردستان و مادر شباهت زیادی داشته باشند.

شخصیت‌های روایات حاتمی، اغلب بر مبنای رسم دیرینه‌ی داستان‌پردازی ایرانی شکل گرفته‌اند؛ به همین دلیل، غالباً آشنا به نظر می‌رسند و اعمال آنان برانگیزاننده‌ی حس نوستالژی است. مردها اغلب عبوس، نان‌آور، تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی، تنها عامل اجرایی جامعه، نقش اول

اتفاقات و مسیر دهنده به خواسته‌های زن‌ها هستند؛ حتی اگر زن‌ها متجدد شده، لباس‌ها را از چارقد به کت و دامن تغییر داده و در جامعه حضور صوری داشته باشند. در نهایت، زن در این آثار یا معشوقه مانند چهل‌گیس، طوبی، شوکت‌الملوک، عشرت، زری، اقدس، فروغ‌الزمان، امینه‌اقدس و سارا است، یا مادر مانند ماه منیر، ماه طلعت و شاهزاده‌ی ترک.

مادر این روایت‌ها نصیحت‌کننده، دلنواز، صبور و سختی‌کش است، پس از به ثمر رسیدن بچه‌ها در تنهایی رها می‌شود؛ مانند مادر حسن کچل، مرتضی، باباشمل، عشرت، حبیب ظروفچی، محمدابراهیم، طاهر بحر نور. مردها وقتی به وادی نابودی کشیده می‌شوند که پای یک زن در میان باشد؛ مانند حسن کچل - چهل‌گیس، مرتضی - طوبی، باباشمل - شوکت‌الملوک، قلندر و صادق - عشرت، خاوری - زری، علی موسیو - همسرش، زرگر - کنیزک، مفتش - نامزدش، محمدابراهیم - طوبی، طاهر بحر نور - شاهزاده‌ی ترک. این تصویری از زنان دوره‌ی مورد نظر حاتمی است؛ دوره‌ای نه چندان دور از جامعه‌ی سنتی ایران که زن در گوشه‌ی جامعه نشسته بود و مرد به او هویت می‌بخشید. حضور همین تیپ - شخصیت‌ها، عامل آشنایی ویژه‌ی خواننده با متن یا بیننده با اثر شده که موجب برانگیخته شدن اندوه نوستالژیک در فیلم‌های حاتمی شده است.

۴.۲.۳. معماری

سینما محملی است که در خلال معماری آن، می‌توان تاریخ و فرهنگ را ثبت کرد. معماری، به روایت سینمایی جان می‌بخشد. سینماگر به وسیله‌ی آن با ناخودآگاه خواننده ارتباط برقرار می‌کند و حس و حال مورد نظر را ایجاد می‌سازد. ممکن است معماری خاص یک دوره‌ی تاریخی، احساس غرور و افتخاری نسبت به آن تاریخ و زمان در بیننده برانگیزد. معماری باید با دورنمای فیلم، در تاریخ، فرهنگ و اجتماع هماهنگ باشد.

علاقه‌ی علی حاتمی به معماری ایرانی، از تلاش او برای ساختن شهرک سینمایی هویداست. او «نگاهی افلاطونی به معماری ایرانی دارد و احساسی از غرور و افتخار ملی را در ما ایجاد می‌کند. یک احساس ستایش همه چیز در فیلم‌های او کامل است و بیننده هیچ نمایی

را ناقص و از ریخت افتاده از معماری و به عبارتی، فضای سکونت در فیلم نمی‌بیند.» (علاقه‌مندان مطلق، ۱۳۹۱: ۲۲). علی حاتمی به مطابقت فرهنگ و معماری در سینمایش اهمیت بسیار می‌داد. همیشه معماری سنتی ایران را به گونه‌ای به کار می‌برد که هماهنگ با داستان، نقش‌ها، شخصیت‌ها و دوره‌ی تاریخی باشد. او سینمای ایران را، ایرانی نمایش می‌دهد. خود او می‌گوید: معماری‌های ما واقعاً معنا و مفهوم دارند، اگر می‌بینیم خانه‌ای قدیمی دارای اندرونی و بیرونی، اتاق و پنجدری است، حکمتی دارد که مربوط می‌شود به اخلاق، اعتقادات، فرهنگ و خلق و خوی مردم که شرایط اقلیمی نیز در آنها رعایت شده‌است. من همیشه در جست‌وجوی نوعی میزانشن خاص سینمایی هستم که بتواند با زندگی و معماری ما هماهنگ باشد؛ به هیچ وجه دوست ندارم از سینما بگیرم و به سینما بدهم (همان: ۲۵).

فیلم‌های علی حاتمی پر است از معماری‌های دست نخورده‌ای که تاریخ و زمان را در خود حل می‌کند، بیننده را از امروز بیرون می‌کشد و می‌برد به تاریخ و فضای مورد نظر در کنار مناره، آب‌انبارهای با پله‌های زیاد که به زیرزمین می‌رسد، حمام سنتی با حوض، خزینه، زورخانه و نمایش گود، جایگاه مرشد و تماشاگران، اتاقک‌های کوچک و دو طبقه دور تا دور محوطه‌ی خاکی کاروانسرا، بازارچه‌ی مسقف با طاق‌های پی‌درپی، حجره‌های طاق‌دار که مقابل آنها سکوست، در چوبی دارند و گاه پنجره‌های شیشه‌ای که روی آنها تخته‌های چوبی گذاشته‌اند، طاق و نیم‌طاق‌های ممتد و غیرممتد خیابان، کوچه‌های تنگ، تودرتو و نامنظم؛ فرورفتگی طاق‌دار روی دیوار گذر که سکو دارد، در و پنجره‌های چوبی مشبک، درهایی با کوبه و قبه‌ی فلزی، قفل چوبی که کنار دیوار آجری آن کاشی‌های لائوردی و گاه دو پنجره‌ی چوبی با حفاظ فلزی قرار دارد، بعد از هشتی، پایین‌تر از در ورودی، حیاط بزرگ با حوض فواره‌دار و باغچه که با آجرهای مثلثی از سطح حیاط جدا شده‌اند، اتاق‌های بزرگ با در و پنجره‌های متعدد چوبی و شیشه‌های رنگی - هشتی، پنجدری، ارسی، بالاخانه، دالان - شومینه، گچ‌بری و قاب‌بندی و آینه‌کاری‌های زیبای دیوار، طاق و سقف‌های فرو رفته و بام‌های برآمده و طاقچه‌های طاق‌دار و بدون طاق (دوره‌ی بعد طاقچه‌های گچی که از دیوار بیرون زده‌اند).

این‌ها نمای غالب معماری فیلم‌های حاتمی است که به وسیله‌ی آن به مخاطب می‌گوید، در کجای تاریخ سیر می‌کند و احیاناً او را به گذشته‌ای صمیمی سوق می‌دهد.

۴.۲.۴. مکان

روایت سینمایی در مکان رخ می‌دهد. مکان، بستر تمام رویدادهای داستان است. رویدادها با تمام ویژگی‌های زبانی، شخصیتی، رفتاری و پوشش در بعد زمانی خاص، در مکان اتفاق می‌افتند. حساسیت حاتمی در کاربرد عناصر نوستالژیک موجب شد تا مکان‌هایی را برای روایت انتخاب کند که یا به فرهنگ و اجتماع ما گره خورده‌اند؛ مثل باغ جادو، آب‌انبار، حمام‌های سنتی، کاروانسرا، زورخانه، امامزاده، قبرستان، بازارچه، خیابان‌ها و خانه‌های قدیمی، یا یادآور تاریخی خاص هستند؛ مثل خرابه‌های تخت جمشید، کاخ، حمام فین، شهرک سینمایی (تهران قدیم) و مدرسه‌ی دارالفنون. غالب این مکان‌ها، در درگیر کردن خاطرات جمعی نقش مؤثری دارند و مخاطب را به روزهای ندیده می‌برند؛ روزهایی که در آثار حاتمی، قابل لمس و درک می‌شوند. حاتمی آثارش را در شهرهایی مثل شیراز، اصفهان، کاشان، مشهد و کربلا فیلم‌برداری کرد.

۴.۲.۵. فضا سازی

اشیاء: حس طبیعی بودن و واقعی بودن نقش‌ها و شخصیت‌ها، با فضا سازی مناسب صورت می‌گیرد. «در دنیای سینما، یک شیء فقط یک چیز نیست؛ زیرا اشیاء واجد مفاهیم و دلالت هستند ... حاتمی به واسطه‌ی اشیاء، موقعیت‌های اجتماعی را توضیح می‌دهد و یکپارچگی و هویت بصری می‌آفریند.» (علاقه‌مندان مطلق، ۱۳۹۱: ۲۶). این خود از جمله مهم‌ترین عوامل تقویت حس نوستالژی است. هر فیلم براساس نیاز جامعه، درک زیبایی‌شناسی کارگردان، نویسنده یا مخاطب، دوره‌ی زمانی و تاریخی، منطقه و مکان جغرافیایی، ملیت و دین و مرتبه‌های اجتماعی شکل می‌گیرد. فیلم‌های علی حاتمی را می‌توان در سه مؤلفه خلاصه کرد: «صحنه‌های ایرانی، وسایل ایرانی و رفتار ایرانی». مؤلفه‌هایی که از یک فرهنگ رو به زوال

دفاع می‌کنند. میزان سن‌های او همیشه در چینش هماهنگ اشیاء با زمان و مکان، نور، شخصیت‌پردازی، پوشش، چهره‌پردازی، ابزار، مشاغل و بازی‌ها است. حاتمی با به کارگیری اشیای عتیقه و کهنه، نوستالژیک‌ترین اشیایی را انتخاب می‌کند که بر ناخودآگاه مخاطب تأثیر بگذارد. حتی ذکر برخی از وسایل میزان سن‌های حاتمی، برانگیزاننده‌ی حس نوستالژی است: ماشین‌های قدیمی، کالسکه، گاری، درشکه، کجاوه، دوچرخه‌های قدیمی، چهار چرخ‌های دست‌فروش‌ها، تفنگ‌های قدیمی لوله بلند، کمان حلاجی، زنگ زورخانه، کباده و میل، ترازوهای قدیمی زنجیری، پوستر فیلم‌های سینما، دوربین‌های عکاسی قدیمی، تلفن‌های قدیمی دستی یا با شماره‌گیر دایره‌ای، زنگ فلزی روی میز، گرامافون، رادیوی قدیمی، دستگاه تلگراف، دستگاه ضبط صوت قدیمی، چوب و فلک، نی و قلمدان نی‌تراش و دوات، پارچه‌های سبز روی درخت مراد (نیاز)، اتوی زغالی، ساعت‌های چوبی، پرفره، طبلک و جغجغه، تیله، مَهر فلزی دسته‌دار، ظروف غذا با درپوش فلزی، سفره‌های ترمه، تلمبه‌ی نفت‌کش، دمنده‌ی چرمین، دستمال یزدی، ساعت زنجیردار، قفل‌های فلزی قدیمی، کوبه و قبه-ی فلزی و قفل چوبی در خانه، آفتابه‌لگن، کتری آب‌جوش، شیرهای قدیمی آب، شیر تلمبه‌ای، بقچه، کوزه، دلو، کشکول، مشک، کاسه و کوزه‌های کوچک و بزرگ گلی.

فضاسازی آثار علی حاتمی با استفاده از اشیایی که حتی ذکر نام آنها حس خاص در شنونده‌ی ایرانی ایجاد می‌کند، به حدی است که نمی‌توان صحنه‌ای عاری از حس نوستالژی در آثار حاتمی دید.

ابزار و مشاغل: حضور ابزار و مشاغل قدیمی در آثار علی حاتمی، خواننده را به دنیای خاطرات می‌برد. گاهی ممکن است از آن مشاغل تنها نامی باقی باشد، اما ذهن ایرانی می‌تواند خود را در فضای آن روزگار تصور کند. گویی حاتمی با این کار، ناخودآگاه جمعی جامعه را به کار می‌گیرد؛ از این رو، می‌توان مدعی شد بسیاری از این مشاغل در آثار حاتمی جاودانه شده‌اند که امروزه دیگر از آن خبری نیست: سقا، میرآب، تله‌موش فروش، مقنی، هیزم‌سکن، جامه‌دار، دلاک، کیسه‌کش، دواتچی، کنترل‌چی سینما، تصنیف‌فروش، جارچی، صندوق‌ساز،

خراط، چلنگر، علاق‌بند، گزمه، داروغه، قاپوق‌چی، شهرفرنگی، میرغضب، لَله، معرکه‌گیر، مارگیر، اتاق‌دار و کلیددار، میرآخور، آژان، خانه‌شاگرد، شمایل‌گردان، گاریچی، درشکه‌چی و خرک‌چی. اما با خواندن فیلم‌نامه‌های حاتمی یا دیدن آثار او، دوباره همان فضای نوستالژیک در روان ایرانیان جان می‌گیرد.

۴.۲.۶. پوشش و چهره‌پردازی

طراحی لباس و چهره‌پردازی، از مقوله‌های مهمی است که در شناساندن هر چه بهتر شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و نیز سبک اثر به کارگردان کمک می‌کند. پوشش افراد در روایت سینمایی، متأثر از تاریخ یا فرهنگی است که حوادث داستان در آنجا اتفاق می‌افتد، اما نمی‌توان به حساسیت ویژه‌ی علی حاتمی در انتخاب جزئیات لباس و پوشش شخصیت‌ها بی‌توجه بود. دقت او در ریزه‌کاری‌های طراحی لباس، فضایی خلق کرده‌است که می‌توان گفت فیلم‌هایش پر از شخصیت‌هایی است که در کالبد لباس فرو رفته‌اند. نوستالژیک‌ترین پوشش‌هایی که حاتمی برای شخصیت‌ها در نظر گرفته، به قرار زیر است:

۱. زنان: روسری بلند سفید که از جلو با گیره بسته می‌شود، دامن‌های چین‌دار، لباس‌های آستین بلند، گاه چاک‌دار و جلیقه‌دار، چارقد و روبند توری سفید و سیاه و گاه با کلاه سیاه لبه کوتاه، در دوره‌ی بعد کت و دامن با کلاه.

۲. مردان: پیراهن بلند که با شال از کمر بسته می‌شود، عبا یا روپوشی که گاه از کمر چین‌دارد و گشاد می‌شود، کلاه‌های شاپو، عثمانی و پهلوی (مخملی و نمدی)، گیوه. لباس نظامیان: کت بلند سیاه رنگ با دکمه‌های طلایی و لباس آژان‌ها آبی است. لباس سنخ جاهل در یک دوره پیراهن بلند که از کمر با شال بسته می‌شود، قداره به کمر و گیوه به پا؛ دوره‌ی بعد کت و شلوار سیاه، لباس یقه‌دار سفید که تا روی سینه باز است و دستمال یزدی. از دیگر پوشش‌های نوستالژیک، شلوار پهلوانان زورخانه است با طرح‌های بته‌جقه، لباس قومیت‌های مختلف مثل بلوچ (عمامه، جلیقه‌ی سیاه بر لباس سفید بلند، شلوار گشاد که از مچ پا تنگ می‌شود)، ترکمانان (کلاه سفید بزرگ)، شلوارهای بختیاری.

چهره‌ی اشخاص در هر دوره‌ی تاریخی براساس عواملی که برای پوشش گفته شد، متفاوت می‌شود. چهره‌ی زنان و مردان در چند دهه‌ی پیش، متفاوت از صد سال پیش است. چهره‌پردازی درست در یک فیلم، به خلق دوباره‌ی حقیقت مورد نظر و در نتیجه تأثیرات نوستالژیک بر ناخودآگاه خواننده می‌انجامد. در فیلم‌های حاتمی زن‌ها عموماً موهای بافته و فرق دارند، ابروهای پیوسته و روی صورتشان خال است. همچنین چهره‌ی مردان غالباً عبوس با سیبیل‌های از بنا گوش در رفته و گاه تا چانه پایین آمده، ریش‌های پایه بلند و پهن است. (سنخ جاهل در یک دوره موهای وسط سرشان را می‌تراشیدند).

۴.۲.۷. موسیقی و تصنیف‌ها

زندگی علی حاتمی با موسیقی گره خورده بود. او از همان نوجوانی با موسیقی آشنا شد. «عمویش، ابراهیم حاتمی، دستی در نواختن تار و زن عمویش صدایی گرم داشته‌است.» (میر علی نقی، ۱۳۸۵: ۸۵). او در مورد دلشدگان می‌گوید: «من به ریتم، عشق و علاقه‌ی عجیبی دارم. حس من فقط عشق به یک ریتم و حس یک ریتم نیست، بلکه ریتم انگار مرا به دنیای دیگری می‌برد.» (حاتمی، ۱۳۸۴/۹/۱۴). این علاقه در آثار او نیز پدیدار است. استفاده از موسیقی به عنوان بخشی از فیلم‌نامه، موجب خلق شدن حسن کچل به عنوان نخستین فیلم موزیکال تاریخ سینمای ایران شد و بعد به ساخت باباشمل انجامید. با شکست باباشمل، درست است که به وضوح فیلمی موزیکال ساخته نشد، اما حاتمی کلام آهنگین را از متن‌هایش پاک نکرد. کلامی که گاه تا حد شعر بالا می‌رود. بهره‌گیری از تصنیف‌هایی که گاه سینه به سینه به نسل‌های بعد منتقل شده‌اند و حالا دیگر در جهان نو شده، کاربرد چندانی ندارند در آثار حاتمی قابل توجه است. کار این تصنیف‌ها، درگیر کردن خاطرات جمعی است. فرقی هم ندارد فیلم موزیکال حسن کچل باشد، یا طوقی، ستارخان و مرغ سحر، سلطان صاحبقران سوته‌دلان و تصنیف فروشی، حاجی در غربت گرفتار شده یا هزاردستان و حافظ خواندن‌های دلشدگان. مهم کاربرد موقعیت‌شناسانه‌ی تصنیف در یکایک فیلم‌های اوست. هر

چه هست، آثار علی حاتمی زخمه بر رگ جان می‌زند و گردهمایی زبان، صحنه، پوشش، موسیقی و معماری ایرانی در شکل‌گیری این همه صمیمیت بی‌تأثیر نیست.

۵. نتیجه‌گیری

بسیاری از ما، هیچ کجای دنیای حاتمی نبوده‌ایم؛ نه در افسانه‌ها همراه لوطی‌ها، لمپن‌ها، قلندرها بوده‌ایم، نه در تهران قدیم و خانه‌ی مادری‌اش و قصر ناصرالدین‌شاه و نه همراه دلشدگان خونین‌دل یا در بلبشوی جعفرخان از فرنگ آمده‌است. اما اغلب شریک خاطرات رازناک گذشتگانی هستیم که او روایت کرده‌است.

آثار حاتمی ناخودآگاه مخاطب را همراه تمام اتفاقات، به درکی مثبت و البته نوستالژیک از گذشته می‌رساند. مخاطب مثل حسن کچل همراه همزاد با دیو می‌جنگد، با طوقی پرکشیده و در مراسم ازدواج باباشمل شرکت می‌کند، کنار قلندر کنج اتاق می‌نشیند، همراه خاوری انتظار می‌کشد و به عزا می‌موید، شانه به شانه‌ی ستار می‌جنگد و همراه ناصرالدین‌شاه در کاخ، خود را حبس می‌کند. در حمام فین نظاره‌گر مرگ امیرکبیر است و با مجید سرگردان در جوب‌ها می‌گردد. فرفره می‌سازد و در پایان با بهت و حیرت، به سبب معصومیت مجید می‌گرید. همچون حاجی در غربت گرفتار شده، حسرت وطن را می‌خورد و دیوانه‌وار با خود حرف می‌زند. همراه کمال‌الملک در تالار آینه شاهکار می‌آفریند. مثل حاجی چلوبی از کوچه‌های کاه گلی می‌گذرد و نظاره‌گر سقف بازار، در صدا و همهمه‌ی بازاربان در پی احساس‌های نهفته و شاید نبوده‌اش می‌گردد. در خیابان‌های تهران قدیم قدم می‌زند و برگه‌های اطلاعیه‌ی متفقین را برداشته و با صدای بلند می‌خواند. همراه مادر از کنار حوض آبی رنگ عبور می‌کند. عجیب اینکه هرگز احساس غربت نمی‌کند؛ نه با زبان نه با مکان و نه با اشیاء دور و برش. حقیقت این است، زندگی کردن در هوای روایت نوستالژیک حاتمی سن و سال نمی‌خواهد. ما هم صدا و هم زبان با شخصیت‌ها، به درک اتفاقات می‌نشینیم و خیره و کنجکاو در ملجأهای خاطرات جمعی پنهان می‌شویم.

خواننده و بیننده‌ی آثار علی حاتمی، این همه را مدیون هنری است که او برای تحریک حس نوستالژی ما به کار گرفته است. مهم‌ترین عوامل برانگیزاننده‌ی چنین حسی، به دو بخش زبانی و غیر زبانی قابل تقسیم است. در بخش زبانی حاتمی، با بهره‌گیری از قابلیت‌های زبانی مانند زبان کهن یا تاریخی، کودکانه، غیرفارسی، گفتار عامیانه، گفتار جاهلی، لهجه، اشعار، تکیه کلام، ضرب‌المثل، کلام آهنگین، نقالی، حکایت‌خوانی، زبان کنایی و باورهای عامیانه، زبانی مخصوص آفریده است. در بخش غیر زبانی نیز مؤلفه‌هایی سینمایی مانند موضوع، شخصیت‌پردازی، معماری، مکان، فضاسازی شامل اشیا، ابزار و مشاغل، آداب و رسوم، بازی، پوشش و چهره‌پردازی، موسیقی و تصنیف را برای ایجاد چنین حسی در خدمت آورده است؛ از این رو، ویژگی‌های روایت نوستالژیک او را می‌توان به اختصار به قرار زیر برشمرد:

- توجه به آرکائیسیم و بازسازی زبان کهن و گویش خاص درباری.
- استفاده از گویش‌ها، لهجه‌ها و زبان رمزی دیگر زبان‌های رایج.
- بهره‌گیری از موسیقی کلام و کلام آهنگین.
- زبان کودکانه، عامیانه جاهلی.
- استفاده از شعر، ضرب‌المثل، تکیه‌کلام و کنایه‌هایی که در میان مردم رواج داشته است و دارد.
- توجه به سبک و شیوه‌ی کار نقالان و حکایت‌خوانان از زبان شخصیت‌های داستان است، داستان‌ها تکه تکه‌اند و شبیه پاورقی‌های روزنامه ...
- استفاده از باورها، ادبیات عامیانه و فولکلوریک و یافتن قابلیت‌های دراماتیک از آثار کلاسیک.
- توجه به معماری کهن ایرانی و اشیای قدیمی که امروزه کمتر دیده می‌شوند. نیز توجه به هنرهای اصیل ایرانی همچون خطاطی و نقاشی و موسیقی.

- ستایش فرهنگ و آداب و سنن ایرانی در قالب شخصیت‌پردازی‌های. خلق یا بازسازی شخصیت‌های تاریخی، نیمه تاریخی و غیرتاریخی که به خلق تاریخی تخیلی می‌انجامد و تصورات و عقاید مخاطب را هدف قرار می‌دهد.
- نمایش مشاغل و ابزارهای کار روزگار گذشته برای شخصیت‌پردازی، فضاسازی و پیشبرد داستان.

فهرست منابع

- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ نامه ادبی فارسی*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بخشی، نساء (۱۳۹۳)، *نوستالژی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی*، همدان: سکر.
- بهارلو، عباس (۱۳۹۴)، *علی حاتمی «مجموعه‌ی یاد»*، تهران: مرکز.
- تقی‌زاده، صفدر (۱۳۸۱)، *«نوستالژی»*، مجله‌ی فرهنگ و هنر بخارا، شماره‌ی ۲۴: ۲۰۱ - ۲۰۵.
- توحیدی، فرهاد (۱۳۷۵)، *«علی حاتمی و دغدغه‌های تاریخی»*، نقد سینما، شماره‌ی ۷: ۱۷۵ - ۱۷۳.
- حاتمی، علی (۱۳۸۷)، *«برزخ میان گذشته و آینده»* (گفتگو)، صنعت سینما، شماره‌ی ۶۸: ۸۹.
- _____ (۱۳۸۴)، *«عاشق گذشته ایران و زبان فارسی»*، (جمع‌آوری گفتگوهای علی حاتمی در مجلات و روزنامه‌ها، روزنامه‌ی اعتماد، به تاریخ ۱۳۸۴/۹/۱۴).
- _____ (۱۳۷۶)، *مجموعه آثار علی حاتمی*، تهران: مرکز.
- خلعبری لیمایی، مصطفی (۱۳۸۶)، *«مروری بر آثار سینمایی زنده‌یاد علی حاتمی از منظر فرهنگ عامه»*، فرهنگ مردم، شماره‌ی ۲۱ و ۲۲: ۸۳ - ۷۲.
- داد، سیما (۱۳۸۰)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- شاملو، سعید (۱۳۷۵)، *آسیب‌شناسی روانی*، چاپ ششم، تهران: رشد.
- صادقی، مهدی (۱۳۹۳)، *حاتمی در امتداد فردوسی (تحلیل تاریخ‌محور به هزارستان علی حاتمی، نگاه به چندی از داستان‌های شاهنامه)*، تهران: رسم.

ضابطیان، منصور (۱۳۹۱)، «آدم‌هایی شبیه به هم، شبیه به حاتمی»، گزارش فیلم، سال نهم، شماره‌ی ۱۱۶: ۵۸.

عالی عباس‌آبادی، یوسف (۱۳۸۷)، «غم غربت در شعر معاصر»، گوهر گویا، سال دوم، شماره‌ی ۶: ۱۷۳-۱۵۶.

عباسی، محمود و فولادی، یعقوب (۱۳۹۲)، «بررسی نوستالژی در شعر منوچهر آتشی»، ادبیات پارسی معاصر، سال سوم، شماره‌ی ۲: ۷۳-۴۳.

عشقی، بهزاد (۱۳۷۵)، «شبه قاجار و سینمای حاتمی»، هنر و معماری، نقد سینما، شماره‌ی ۷: ۱۶۸-۱۷۳.

عقیقی، سعید (۱۳۹۰)، «در جست‌وجوی پناهگاه»، ماهنامه‌ی مهر، شماره‌ی ۱۴: ۲۴۲.

علاقه‌مندان مطلق، نیلوفر (۱۳۹۱)، «بازنمایی معماری اصیل ایرانی در سینمای علی حاتمی با نگاهی به فیلم مادر»، نشریه‌ی هنر و معماری، شماره‌ی ۸۵ و ۸۶: ۳۶-۲۱.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، ضمیر ناخودآگاه، ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور، ارغنون، شماره‌ی ۲۱: ۱۵۲-۱۳۳.

کامگاری، ناصح (۱۳۸۴)، «ادبیت کلام»، سیمیا، شماره‌ی ۳ و ۴: ۳۰-۲۷.

گلستان، لیلی (۱۳۷۶)، «تهیه مجموعه آثار علی حاتمی»، جهان کتاب، سال سوم، شماره‌ی ۵۳ و ۵۴: ۱۸ و ۱۹.

مستغاثی، سعید (۱۳۸۷)، «حکایت سلاطین سایه‌نشین» (واکاوی تاریخ معاصر در سینمای علی حاتمی، فیلم نگار)، شماره‌ی ۵۷: ۱۲ و ۱۳.

میرعلی‌نقی، علی‌رضا (۱۳۸۵)، «علی حاتمی سعدی سینمای ایران»، رودکی، شماره‌ی ۷: ۱۰۵-۸۳.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۷)، انسان و سمبل‌هایش، ترجمه‌ی حسن اکبریان، چاپ سوم، تهران: دایره.

_____ (۱۳۸۳)، ضمیر پنهان (نفس نامکشوف)، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران:

کاروان.

The American heritage dictionary (1370), Tehran: Mina.

The Merriam webstre (1384/2006), Tehran: Frahang nama.