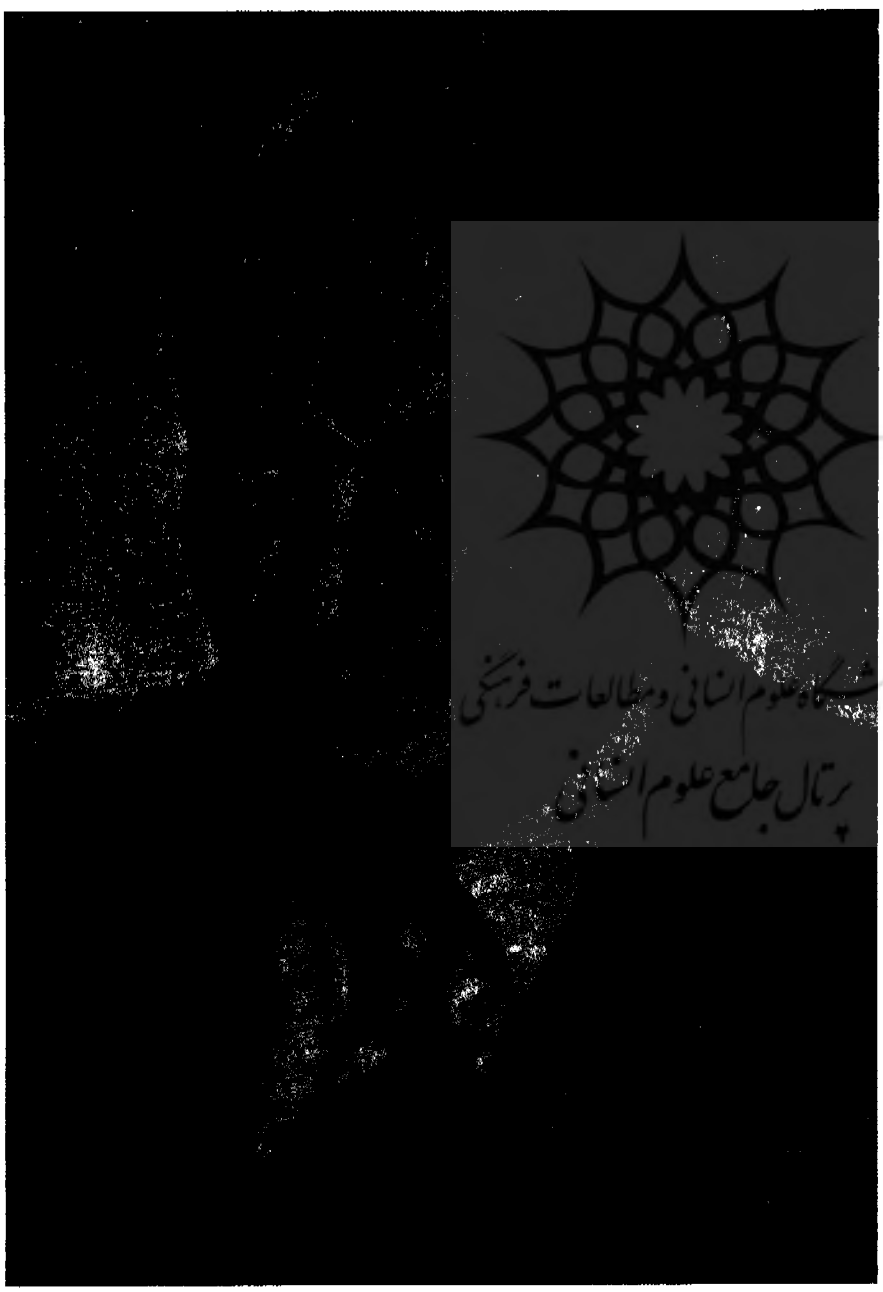
● روشهای پرداخت دستمایه (تدوین ساختاری)

■ ترجمه: عباس اکبری

برگرفته از کتاب «تکنیک فیلم»



یک فیلم سینمایی و به تبع آن یک فیلمنامه، همواره به قطعات مجزای بسیاری تقسیم می‌شود (دقیقتر آنکه، فیلم از این قطعات ساخته می‌شود). «سناریوی آماده برای فیلمبرداری» به تعدادی فصل تقسیم می‌شود. هرفصل به تعدادی صحنه و بالاخره هرصحنه به نوبه خود از سلسله قطعاتی (نماهایی) که از زوایای گوناگون فیلمبرداری شده است، شکل می‌گیرد. یک فیلمنامه واقعی ـ آماده برای فیلمبرداری، باید این مشخصه اصلی فیلم را دربر داشته باشد. به عبارت دیگر فیلمنامه‌نویس باید قادر باشد دستمایه‌اش را دقیقاً به همان شکل که روی پرده به نمایش درمی‌آید، روی کاغذ آورد به همین ترتیب مضمون هرنما و موقعیت آن را در فصل، عرضه کند. ساختن یک صحنه از قطعات، یک فصل از صحنه‌ها، و یک حلقه از فصلها و... «تدوین» نامیده می‌شود. تدوین به عنوان یکی از مهمترین ادوات تاثیرگذاری در اختیار سینما، و بنابر این در اختیار فیلمنامه‌نویس نیز، هست. حال یک به یک بار روشهای آن آشناتر شویم.

● تدوین صحنه

هرکس که با فیلم آشنا باشد، با اصطلاح «نمای درشت» آشناست. نمایش متناوب چهره شخصیت درحین یک گفتگو، نمایش دستها، یا پاهایی که تمام پرده را پر می‌کنند- برای همه آشناست. لیکن برای اینکه بدانیم چگونه می‌توان به نحوی مناسب نمای درشت را به کار برد، باید ویژگی و اهمیت آن را درک کنیم: نمای درشت توجه تماشاگر را به آن جزئی معطوف می‌کند که در آن لحظه در روند پیشرفت رویداد واجد اهمیت است. به عنوان نمونه، سه نفر در صحنه‌ای حضور دارند. فرض کنید اهمیت و خصوصیت این صحنه روند «کلی» رویداد باشد (مثلاً هرسه در حال بلند کردن شیئی نسبتاً سنگین هستند)، در این صورت آنها به‌طور همزمان در یک نظرگاه «عمومی»، معروف به نمای دور، فیلمبرداری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌شوند. حال فرض کنید یکی از آنها به کنشی مستقل دست بزند که در فیلمنامه واجد اهمیت خاصی است (مثلاً در حال جدا کردن خود از دیگران، با احتیاط هفت‌تیری را از جیبش بیرون می‌کشد)، در این صورت دوربین به سمت او معطوف می‌گردد و کنش وی به‌طور مستقل و جدا از دیگران ضبط می‌شود.

آنچه آمد نه تنها برای اشخاص، بلکه برای اعضای مختلف بدن یك شخص و قسمتهای گوناگون اشیاء، نیز به کار گرفته می‌شود. فرض کنید می‌خواهیم از مردی فیلمبرداری کنیم که ظاهراً، آرام به صحبت دیگری گوش می‌دهد، اما در واقع به سختی جلو خشم خود را می‌گیرد. این مرد با حرکتی که دیگری متوجّه آن نمی‌شود، سیگاری را که در دست دارد له می‌کند. دست او در نمای درشت روی پرده نشان داده می‌شود، در غیر این صورت تماشاگر توجهی به آن نمی‌کند و جزء مشخص‌کننده‌ای از دست خواهد رفت. نظری که پیش از این معمول بود (و هنوز هم عده‌ای به آن معتقدند) این است که نمای درشت «برشی» است از نمای دور. این نظر کاملاً غلط است. نمای درشت، هیچ نوعی «برشی» نیست. نمای درشت، نمایشگر شکل مناسب و ویژه‌ای از ساختمان کار است.

به منظور روشن کردن طبیعت روند تدوینی یك صحنه، می‌توان مقایسه زیر را انجام داد: تصور کنید در حال تماشای صحنه‌ای هستید که در برابر شما واقع می‌شود، بدین‌ترتیب که مردی کنار دیوار خانه‌ای ایستاده و سرش را به سمت چپ می‌گرداند، در آنجا مرد دیگری ظاهر می‌شود که دزدانه و با احتیاط از میان درگاهی عبور می‌کند. این دو مرد در فاصله‌ای نسبتاً دور از یکدیگر قرار دارند. اولی چیزی برمی‌دارد و تهدیدکنان به دیگری نشان می‌دهد. دومی مشتهایش را با غیظ به هم می‌فشرد و خودش را روی اولی پرت می‌کند. در این لحظه زنی از پنجره طبقه سوم به بیرون می‌نگرد و فریاد می‌زند: «پلیس!» دو شخص متخاصم در دو جهت مخالف فرار می‌کنند. حال ببینیم این صحنه چگونه مشاهده شده است؟

۱. شخص ناظر (تماشاگر) به مرد اول می‌نگرد، مرد سرش را می‌چرخاند.

۲. به چه چیز نگاه می‌کند؟ ناظر نگاهش را در همان جهت می‌چرخاند و مردی را در حال عبور از درگاهی می‌بیند. این مرد می‌ایستد.

۳. اولی نسبت به ورود دومی در صحنه چه واکنشی نشان می‌دهد؟ چرخش جدیدی توسط ناظر. اولی شیئی برمی‌دارد و دیگری را تهدید می‌کند.

۴. دومی چگونه واکنش نشان می‌دهد؟ چرخشی دیگر (توسط ناظر)، مشتهایش را گره می‌کند و خود را به روی دشمنش پرت می‌کند.

۵. ناظر عقب می‌کشد تا ببیند چگونه دو شخص متخاصم با هم گلاویز می‌شوند.

۶. فریادی از بالا. ناظر سرش را بالا می‌برد و زن را در حال فریاد زدن، در پنجره می‌بیند.

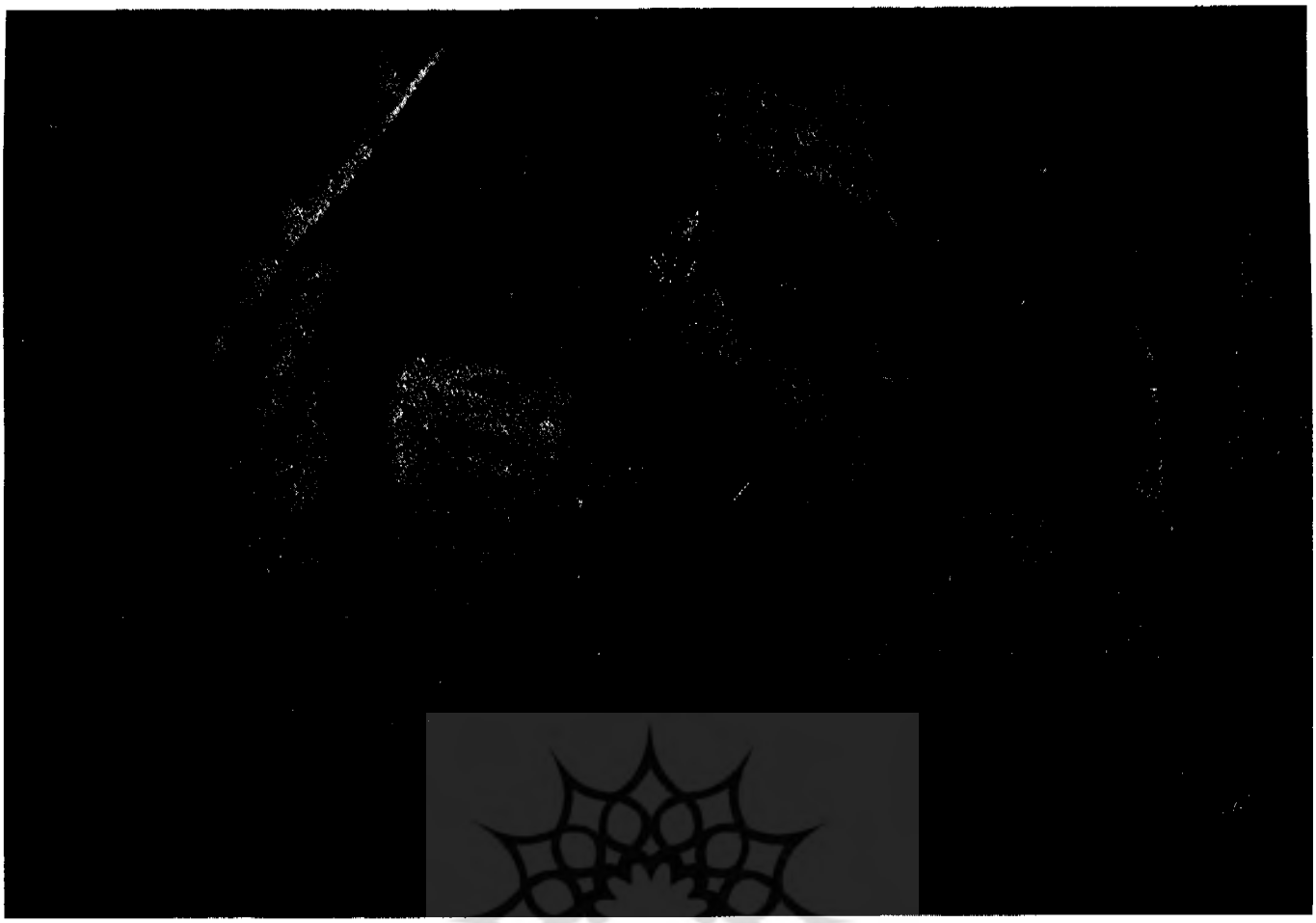
۷. ناظر سرش را پایین می‌آورد و نتیجه اخطار را می‌بیند. دو شخص متخاصم در دو جهت مخالف در حال فرارند.

این ناظر برحسب اتفاق نزدیك واقعه ایستاده بود و تمام جزئیات را به‌روشنی دید، لیکن برای این کار مجبور بود سرش را بچرخاند، ابتدا به چپ، بعد به راست، سپس به بالا و هرکجای دیگر که توجه او براساس جالب بودن موضوع و اهمیت آن در روند پیشرفت صحنه اقتضا می‌کرد، جلب می‌شد. فرض کنید ناظر در فاصله دورتری از رویداد ایستاده بود، طوری که دو شخص و پنجره طبقه سوم را همزمان زیر نظر داشت. در این صورت بدون اینکه قادر باشد به طور مجزا ابتدا به اولی، بعد به دومی یا به زن نگاه کند، یك تاثیر کلی از رویداد دریافت می‌کرد. در اینجا با دقت به خصوصیت و اهمیت بنیادی تدوین نزدیك شده‌ایم. هدف تدوین، چنانکه آمد، به اختصار نشان دادن پیشرفت صحنه، با هدایت توجه تماشاگر ابتدا به یك عنصر، سپس به عنصر مجزای دیگر است. عدسی دوربین جایگزین چشم ناظر می‌شود، و تغییر زاویه دوربین- لحظه‌ای معطوف به یك شخص، بعد به دیگری، سپس به یك جزء، و بعد به جزیی دیگر- باید تابع همان شرایطی باشد که‌چشمهای ناظر بود. هنر فیلم، به منظور ایجاد و حفظ رضایت‌بخش روشنی، تاکید و وضوح رویداد، صحنه را به صورت قطعات مجزا فیلمبرداری می‌کند و با پیوند و نمایش آنها توجّه تماشاگر را به سوی عناصر مجزا سوق می‌دهد و او را وامی‌دارد چنان ببیند که، ناظر مجذوب آن رویداد را دید. از خلال مطالب فوق شیوه‌ای که تدوین می‌تواند حتی برعواطف تاثیر بگذارد، به دست می‌آید. ناظری را تصور کنید که از دیدن صحنه‌ای که به تندی پیش می‌رود، به هیجان آمده است. اگر این «نگاه» را با دوربین تقلید کنیم زنجیره‌ای از قطعات تصویری متناوب و سریع خواهیم داشت که آفرینش یك فیلمنامه مهیج، با ساختمانی تدوینی را به دست می‌دهد. عکس این مورد، قطعات تصویری بلندی خواهند بود که با درهم‌آمیزی تغییر می‌کنند، و ساختمان تدوینی کُند و ملایمی به وجود می‌آورند (چنانچه می‌توان، مثلاً، از گله‌ای گوسفند سرگردان در طول یك جاده فیلمبرداری کرد که از نقطه دید چوپان در همان جاده گرفته شده باشد.)

ما با این مثالها، خصوصیت و اهمیت اساسی ساختار تدوینی صحنه را بنیاد نهاده‌ایم. ساختار تدوینی، صحنه را از قطعاتی مجزا به وجود می‌آورد، که هریك از آنها توجه تماشاگر را برآن عنصر مهم رویداد متمرکز می‌کند. تواتر این قطعات نباید بی‌حساب باشد، بلکه بایستی شبیه انتقال طبیعی توجّه یك ناظر فرضی باشد که در نهایت، همان تماشاگر است. در این سلسله پی‌درپی، باید منطقی ویژه بیان گردد که تنها در صورتی وجود خواهد داشت، که هریك از آنها توجه تماشاگر را برآن عنصر مهم رویداد متمرکز می‌کند. تواتر این قطعات نباید بی‌حساب باشد، بلکه بایستی شبیه انتقال طبیعی توجه یك ناظر فرضی باشد که در نهایت، همان تماشاگر است. در این سلسله پی‌درپی، باید منطقی ویژه بیان گردد که تنها در صورتی وجود خواهد داشت، که هرنما دارای انگیزه‌ای جهت انتقال توجه به نمای بعدی باشد. مثلاً[1] مردی سرش را می‌چرخاند و نگاه می‌کند[2] آنچه می‌بیند نشان داده می‌شود.

● تدوین فصل

به‌طور کلی، هدایت پی‌درپی توجّه تماشاگر به عناصر مختلفی از رویداد در حال پیشرفت، مشخصه برجسته فیلم است. این ویژگی، روش بنیادی سینماست. دیده‌ایم که صحنه‌ای مجزا، و اغلب حتی حرکت یك فرد، از قطعات مجزایی ساخته شده و برپرده به نمایش درمی‌آید. امافیلم تنها مجموعه‌ای از صحنه‌های گوناگون نیست. همان‌طور که گفته شد پیوند قطعات مختلف یك رویداد، صحنه‌های مرتبط به آن رویداد را شکل می‌دهند. به همین ترتیب صحنه‌ها نیز در گروههایی تجمع یافته و فصلها را می‌سازند. فصل، ازصحنه‌ها ساخته (تدوین) می‌شود. فرض کنیم که با وظیفه ساختن فصل زیر مواجه شده‌ایم: دو جاسوس برای انفجار یك انبار مهمات به جلو می‌خزند. یکی از آنها کاغذ دستورالعمل را در راه گم می‌کند. شخص دیگری کاغذ را پیدا می‌کند و به گروه محافظ خبر می‌دهد. گروه محافظ به موقع سر می‌رسد، جاسوسها را دستگیر و از انفجار انبار جلوگیری می‌کند. در اینجا فیلمنامه‌نویس به‌طور همزمان باید به رویدادهایی که در چند مکان مختلف وقوع می‌یابند، بپردازد: در حالی که جاسوسها سینه‌خیز به طرف انبار می‌روند، شخص دیگری کاغذ را پیدا می‌کند و به شتاب می‌رود تا به گروه محافظ هشدار دهد. جاسوسها تقریباً به هدف نزدیك شده‌اند، نگهبانان آگاه شده‌اند و به طرف انبار هجوم می‌آورند. جاسوسها مقدمات کارشان را فراهم کرده‌اند، گروه محافظ به موقع سر می‌رسد. اگر قیاس قبلی را مقابل دوربین و یك ناظر دنبال کنیم، نه تنها باید از سمتی به سمت دیگر بچرخیم، بلکه مجبوریم از مکانی به مکان دیگر برویم. ابتدا ناظر (دوربین) سایه به سایه جاسوسها در جاده حرکت می‌کند. بعد در اتاق نگهبانی است و اغتشاش حاکم بر آن را ضبط می‌کند. حال به انبار مهمات برمی‌گردد و جاسوسها را در حال کار نشان می‌دهد، و الی آخر. لیکن، در تدوین (اتصال) صحنه‌های مجزا، قانون پیشین، یعنی توالی زنجیره‌ای به قوت خود باقی است. تنها در صورتی یك زنجیره پی‌درپی روی



نمایی از فیلم «مادر»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پرده ظاهر خواهد شد که توجه تماشاگر بدرستی از صحنه‌ای به صحنه دیگر معطوف شود. درستی این امر به صورت زیر مقید می‌شود: تماشاگر باید جاسوسها را در حال سینه‌خیز، کمشدن کاغذ، و دست آخر شخصی که کاغذ را پیدا می‌کند، ببیند. شخص یابنده کاغذ به شتاب دنبال کمك می‌رود. هیجان غیر قابل اجتنابی بر تماشاگر حاکم است- آیا مردی که کاغذ را پیدا کرده می‌تواند از انفجار انبار جلوگیری کند. فیلمنامه‌نویس بی‌درنگ با نشان دادن جاسوسها که به انبار نزدیك می‌شوند جواب می‌دهد- جوابش تاثیر یك هشدار را دارد: «وقت تنگ است». هیجان تماشاگر ادامه می‌یابد. آیا به موقع سر می‌رسند؟ فیلمنامه‌نویس گروه محافظ را در حال بیرون آمدن نشان می‌دهد: «وقت بسیار تنگ است». جاسوسها در حال شروع کارشان نشان داده می‌شوند. بدین‌ترتیب، با انتقال توجّه تماشاگر ابتدا به نجات‌دهندگان و سپس به جاسوسان، با نیروهای محرکه واقعی، علاقه تماشاگر را افزایش می‌دهد، و ساختمان (تدوین) این صحنه بدرستی حاصل می‌شود.

در روان‌شناسی قانونی‌وجود دارد که می‌گوید اگر احساس باعث ایجاد حرکت خاصی گردد، با تقلید از این حرکت، احساس مربوطه فراخوانده می‌شود. اگر فیلمنامه‌نویس بتواند عناصر فزاینده علاقه را طوری بسازد که سؤال «در جای دیگر چه اتفاقی می‌افتد؟» برآید و در همین لحظه توجه تماشاگر به جایی که تمایل دارد، منتقل شود، آنگاه ساختار تدوینی که به این صورت خلق شده می‌تواند تماشاگر را واقعاً به هیجان بیاورد. در این صورت، فیلمنامه‌نویس حتی با وزن (ریتم) می‌تواند برعلاقه تماشاگر مشتاق تاثیر بگذارد. باید به این نکته‌واقف‌بود که تدوین در حقیقت هدایت ظریف و ضروری افکار و تداعیهای احساسی تماشاگر است. اگر تدوین فقط ترکیب بی‌حساب قطعات مختلف باشد، تماشاگر هیچ چیز از آن درك نخواهد کرد، امّا اگر براساس مسیر دقیق وقایع منتخب و یا طبق روندی عقلانی، هماهنگ شده باشد (چه هیجانی و چه آرام) باعث هیجان و یا تسکین تماشاگر می‌شود.

● تدوین فیلمنامه

فیلم به حلقه‌ها تقسیم می‌شود. حلقه‌ها معمولاً از نظر طول مساوی‌اند و به‌طور متوسط از ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ فوت* طول دارند. مجموع حلقه‌ها فیلم سینمایی را می‌سازند. طول معمولی یك فیلم سینمایی نباید بیش از ۶۵۰۰ تا ۷۵۰۰

فوت باشد.** این طول، تاکنون، خستگی بیش از حد تماشاگر را دربرنداشته است. معمولاً یك فیلم به شش یا هشت حلقه تقسیم می‌شود. در اینجا باید به عنوان یادآوری عملی، به خاطر داشت که طول متوسط یك قطعه (تدوین صحنه را به خاطر آورید) بین ۶ تا ۱۰ فوت است و در نتیجه بین ۱۰۰ تا ۱۵۰ قطعه در یك حلقه جای می‌گیرد. فیلمنامه‌نویس با توجه به این مشخصات می‌تواند دریابد که چه مقدار ماده خام برای فیلمنامه‌اش کافی است. فیلمنامه از زنجیره‌ای از فصلها تالیف می‌شود. در ساخت (تدوین) فیلمنامه از فصلها، عنصری جدید در کار فیلمنامه‌نویس را معرفی می‌کنیم- عنصر معروف به تداوم نمایشی رویداد که در آغاز این طرح مختصراً بحث شد. تداوم فصلهای مجزا آنگاه که به یکدیگر وصل می‌شوند نه تنها به انتقال ساده توجه از جایی به جای دیگر بستگی دارد، بلکه به پیشرفت رویدادی که فیلمنامه برآن بنا می‌شود نیز مقید می‌گردد. با این وجود، یادآوری نکته زیر به فیلمنامه‌نویس اهمیت دارد: یك فیلمنامه در روند پیشرفت خود همواره لحظه‌ای بیشترین تنش را دارد که این لحظه تقریباً همیشه در انتهای فیلم است. برای آماده کردن تماشاگر یا به عبارت صحیحتر نگه داشتن وی، خصوصاً برای تنش نهایی، این نکته که، در طول فیلم از خستگی غیر ضروری متأثر نشود، واجد اهمیت است. روشی که فیلمنامه‌نویس می‌تواند برای این کار در نظر بگیرد، توزیع دقیق میان‌نویسهاست، (که همیشه تماشاچی را منحرف می‌کنند). یعنی حفظ تراکم بیشترین مقدار میان‌نویسها در حلقه اول، و نگه داشتن آخرین حلقه برای رویدادی که به وسیله میان‌نویسها قطع نشود.

بدین ترتیب، ابتدا رویداد فیلمنامه آشکار می‌شود، سپس این رویداد در چهارچوب صحنه‌ها به دقت طرح‌ریزی می‌شوند. آنگاه این صحنه‌ها به وسیله تدوین قطعاتی که هریك از زاویه‌ای فیلمبرداری شده‌اند، ساخته می‌شوند.

تدوین به عنوان وسیله‌ای تأثیرگذار

● تدوین نسبی

پیش از این، در بخش مربوط به تدوین فصلها گفتیم تدوین فقط روشی برای اتصال صحنه‌های مجزا یا قطعات نیست، بلکه روشی است که «هدایت روانی» تماشاگر را نیز به عهده دارد. حال باید با روشهای خاص و عمده تدوین که هدفشان تاثیر برتماشاگر است، آشنا شویم.

«تقابل»: فرض کنید کار ما بیان موقعیت رقت‌انگیز فردی فقیر است، اگر این موقعیت با اشاره به حرص بی‌معنی فردی ثروتمند در ارتباط باشد، مسلماً داستان دارای تاثیر بیشتری خواهد بود.

روش تدوینی متناظر، دقیقاً برچنین رابطه تقابلی ساده‌ای استوار است. تاثیر این تقابل در خود فیلم، هنوز هم بیشتر است. زیرا نه تنها ایجاد رابطه‌ای بین فصل «فقر» و فصل «حرص» امکان‌پذیر است، بلکه صحنه‌ها و حتی نماهای مجزا می‌توانند در ارتباط با یکدیگر قرار گیرند و به این ترتیب تماشاگر را در تمام اوقات مجبور به مقایسه دو رویداد که یکی باعث تقویت دیگری می‌شود، بکنند. تدوین تقابلی یکی از مؤثرترین، امّا معمولترین روشهاست، از این رو باید مواظب بود که بیش از حد به کار برده نشود.

«توازی»: این روش شبیه روش تقابلی است، لیکن بسیار گسترده‌تر است. ماهیت آن می‌تواند به روشنی با یك مثال تشریح شود: در فیلمنامه‌ای که هنوز فیلم آن ساخته نشده رویدادی به این صورت رخ می‌دهد: کارگری از رهبران یك اعتصاب، محکوم به مرگ است. عمل اعدام برای ساعت پنج صبح تثبیت شده است. این فصل چنین تدوین می‌شود: صاحب کارخانه استخدام‌کننده مرد محکوم، مست و لایعقل در حال ترك یك رستوران است، به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند: ساعت چهار. متهم نشان داده می‌شود- برای بردن آماده‌اش می‌کنند. بار دیگر کارخانه‌دار، زنگ در خانه‌ای را برای پرسیدن وقت به صدا درمی‌آورد: چهار و نیم. واگن زندانی، تحت نظارت شدید گروه محافظ در طول خیابان پیش می‌رود. خدمتکاری که در را باز می‌کند- همسر متهم- در معرض یك حمله ناگهانی است. کارخانه‌دار مست در رختخواب خر و پف می‌کند، پای او با پاچه شلوار تاخورده، دستش آویزان و ساع مچی‌اش در معرض دید، عقربه‌های ساعت به کندی به ساعت پنج نزدیك می‌شوند. کارگر به دار آویخته می‌شود. در این مثال، دو حادثه بی‌ربط از لحاظ موضوع، به وسیله ساعت که اعدام‌درشرف وقوع را بیان می‌کند، به‌طور موازی پیش می‌روند. ساعتی که به دست آن جانور سنگدل است، چنانچه آمد، وی را با قهرمان اصلی در «نقطه اوج» قریب‌الوقوع و تراژیك پیوند می‌دهد. بی‌شك این روش بسیار جالب و متضمن پیشرفتی قابل ملاحظه است.

«نهادگرایی»: در فصلهای نهایی فیلم «اعتصاب» قتل عام کارگران به نماهایی از سلاخی یك گاو در قصابخانه برش می‌خورند. فیلمنامه‌نویس می‌خواهد بگوید: درست همان طور که یك فضایی با حرکت سریع تبر گاوی را از پا درمی‌آورد، به همان صورت ظالمانه و خونسرد، کارگردان قتل عام می‌شوند. این روش، بویژه، به این علت جالب است که با استفاده از تدوین، مفهومی مجرد را بدون استفاده از میان‌نویس به تماشاچی القاء می‌کند.

«همزمانی»: در فیلمهای آمریکایی بخش نهایی پیشرفت دو رویداد همزمان، که نتیجه یکی متکی به نتیجه دیگری است، ساخته می‌شود. پایان قسمت امروزین فیلم «تعصب»... این چنین شکل گرفته است. تمامی هدف این روش آفرینش حداکثر تنش و هیجان با القاء مداوم یك سؤال است. سؤالی چون: آیا به موقع خواهند رسید؟- آیا به موقع خواهند رسید؟

این روش صرفاً احساسی است، و این روزها زیاده‌روی در استفاده از آن به حد ملال‌آوری رسیده است، با این همه نمی‌تواند طرد شود، زیرا از مؤثرترین روشهای «پایان‌سازی» است که تاکنون به جای مانده است.

لایت موتیف (تکرار درونمایه مضمون): اغلب برای فیلمنامه‌نویس جالب است که به‌طور خاص بر درونمایه اساس فیلمنامه تاکید کند. برای این منظور روش تکرار وجود دارد.

در فیلمنامه‌ای که هدفش افشای بی‌رحمی و دورویی «کلیسا»ی مخدوم رژیم تزاری بود یك نما چندین بار تکرار شده بود: ناقوس کلیسا به آرامی به صدا درمی‌آید و این میان‌نویس روی آن «سوپر» می‌شود: «آوای زنگها پیام بردباری و عشق را به تمام دنیا می‌فرستند». هرگاه فیلمنامه‌نویس قصد داشت برعمق بردباری یا ریای عشقی این‌چنین وعظ شده تاکید کند، این قطعه جلوه‌گر می‌شد.

طبیعی است این اندك که درباره تدوین نسبی گفته شد به هیچ وجه همه روشهای تدوین نسبی را کاملاً بحث نمی‌کند. مهم این بوده که نشان دهیم تدوین ساختمانی، روش خاص و ویژه سینما و وسیله‌ای مهم برای تاثیرگذاری در دست فیلمنامه‌نویس است. مطالعه دقیق کاربرد تدوین در فیلمهای سینمایی، که مبتنی برذوق و استعداد باشد بدون شك به کشف امکانات جدید و در نتیجه آفرینش شکلهای نو می‌انجامد.

■ پاورقیها:

* بین ۵/۹ تا ۱۳ دقیقه

** فیلمهای سینمایی کنونی طولانی‌ترند- م