نگاهی به تعاریف، مصادیق و ابزار در سینمای معناگرا

جهان معنا و نشانه‌ها

محدثه‌سادات حسینی

نوشته‌ی پیش رو از دو قسمت تشکیل شده است؛ در قسمت اول مجموعه نظراتی پیرامون آن چه به عنوان «سینمای معناگرا» یاد می‌شود، به صورت فشرده و یک‌جا گرد آمده است. این مجموعه به خواننده کمک خواهد کرد با یک نگاه به احاطه‌ی کلی از مباحث جاری در این حیطه دست یابد. قسمت دوم به بحث «نشانه‌شناسی» تعلق گرفته است. این بررسی - ولو مختصر - به دلیل اهمیت فراوان کاربرد نشانه‌ها و اشارات در سینمای معناگراست.

اصطلاح سینمای معناگرا، تقریباً از سال‌های ۱۳۸۳ - ۱۳۸۲ در حوزه‌ی معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با این تعریف مطرح شد: «سینمایی که توجه عمیق به واقعیت‌های روزمره‌ی زندگی را با عطف به رموز باطنی و معنوی آن مد نظر قرار می‌دهد».

ذکر این تعریف به معنی قبول تعریفی جامع و مانع از این دسته فیلم‌ها نیست. چرا که در این مقاله قصد داریم آرای گوناگون و تعاریف متفاوت در این زمینه را از نظر بگذرانیم.

وجود نظریات متفاوت و گاه متضاد ناشی از ابهامات موجود در مصداق‌ها و محدوده‌ی سینمای معناگرا و بحث‌ها و نشست‌های پیرامون آن، زمینه را برای طرح مباحثی تئوری ایجاد کرده است که می‌تواند در نهایت به سر برآوردن توافقی عالمانه و یا کنار گذاشتن کامل این اصطلاح منجر شود. با وجود عدم اجماع در این زمینه. برای جلوگیری از سردرگمی خواننده، در طول این مقاله از همان عنوان سینمای معناگرا استفاده شده است.

بسته به زاویه‌ی دید منتقدان و اهالی سینمای ایران به نظام هنری - ارتباطی - صنعتی «سینما»، نظرات متفاوتی ابراز شده است که در یک جمع‌بندی کلی می‌توان آن‌ها را در چهار قسمت عنوان کرد (البته این قسمت‌بندی به معنی مرزبندی آرای مختلف نیست چرا که همپوشانی فراوانی میان آن‌ها وجود دارد): نظراتی که کاربرد سینمای معناگرا را نادرست می‌دانند. دسته‌یی که «رمزگشایی» را به عنوان بارزترین ویژگی این سینما مطرح می‌کنند، گروهی که معتقدند نباید معنا را به «مفهوم» تعریف کرد بلکه باید آن را مقابل «ماده» قرار داد و در نهایت کسانی که سینمای معناگرا را با سینمای دینی، عرفانی و نظایر این‌ها مترادف می‌دانند.

مخالفان وجود ذاتی این اصطلاح سینمایی معتقدند در ساختار هر اثر، معنایی وجود دارد. به عبارت دیگر، هر اثر مفهوم و ارزشی خاص دارد و نباید با چنین دسته‌بندی‌یی منکر وجود معنا در فیلم‌هایی شد که آن‌ها را زیر تیتر سینمایی معناگرا قرار نمی‌دهند.

پاسخی که برای مخالفان سینمای معناگرا وجود دارد این است که تمام فیلم‌ها دارای معنا هستند ولی همه در جست‌وجوی آن نیستند. هر مخاطبی بسته به میزان اندیشه و تصورات ذهنی خود، هنگام تماشای یک فیلم متوجه این مسئله می‌شود که ذهنش به لایه‌های زیرین و عمق داستان کشیده شده تا مفاهیمی غیرمستقیم را برداشت کند یا نه! به قول «مارتین اسلین» در کتاب «دنیای درام» مخاطب دارای قدرت درک و رمزگشایی نشانه‌ها و ساختارهای نشانه‌یی است (مارتین اسلین - ۱۳۸۶ - ص. ۷۵).

بنابراین بر اساس دریافتی درونی می‌توان سنجید که چه فیلمی به‌عمد خواهان طرح معنا و ایده‌یی خاص است، به دنبال گشودن دری به سوی یک امر باطنی و نامحسوس یعنی جهان حقایق رمزی. به این ترتیب پاسخ‌دهندگان به مخالفان سینمای معناگرا، رمزگشایی را به عنوان یکی از ویژگی‌ها و شاید ویژگی بارز این سینما می‌پذیرند.

وجود تعلیق، در داستان و در نهایت غافلگیری نیز به نظر رمزگشایی است اما منظور از این ویژگی در سینمای معناگرا، پرده برداشته شدن از پنجره‌یی است که رو به دنیایی نادیدنی دارد. این دنیا می‌تواند هزارتوی ذهن انسان باشد و یا سرزمین نیروهای فرابشری؛ نیروهای فوق‌بشری یا واسطه‌ی امدادهای غیبی به انسان‌اند و یا با بازی دادن افکارش او را به تباهی می‌کشانند. این‌گونه است که انسان در مقابل پیچیدگی‌ها و رازهای برملانشده قرار می‌گیرد. چنین تفسیری به عقاید آن دسته نزدیک می‌شود که واژه‌ی «معنا»[1] را در ترکیب سینمای معناگرا در مقابل «ماده» قرار می‌دهند. به نظر این دسته، فیلم‌هایی که در این حیطه قرار می‌گیرند به مسایلی می‌پردازند که برخلاف ماده به زمان، مکان و حواس انسانی محدود نیست؛ موضوعاتی چون ارتباط با مردگان، جن، ذهن، روح، آخرت، رؤیا و کابوس، نیروهای غیرعادی بشری و نظایر این‌ها.

قرار دادن معنا در برابر ماده دو مشکل و ابهام ایجاد می‌کند: یکی این که رمزگشایی تنها به عالم غیرمحسوسات مربوط نمی‌شود. به عبارت دیگر جداسازی معنا و ماده بسیار مشکل است چرا که هر دو جزیی از هستی‌اند و پیچیده در

راز و رمز. به‌خصوص که انسان به عنوان جزیی از هستی متشکل از هر دو است. به عنوان مثال فیزیکدانی که در یک فیلم به کشفی دست می‌زند، از بخش محسوس و قابل تجربه و مادی هستی، رمزگشایی کرده است. مشکل دوم آن است که پرداختن به نیروهای غیرمرسری، ارواح و دنیاهایی دیگر، به تولید فیلم‌هایی منجر شده که جزو کوته‌های وحشت، تخیلی و از این دست هستند. در نمونه‌های هالیوودی آن می‌توان از آثاری چون «اره» و «ساینت هیل» نام برد. در این‌جا به جز مشکل خلط سینمای وحشت با سینمای معناگرا، هدفی برای تعالی انسان[۳] نیز وجود ندارد. در اکثر این فیلم‌ها برخلاف پیام تمامی ادیان که پیروزی نهایی خیر بر شر است، در نهایت راه برای تداوم عمل نیروی شر باز گذاشته می‌شود.

همان‌گونه که ذکر شد در پیش‌تر موارد، پرداختن به امور نامحسوس بشری، فیلم را به مرز تخیل نزدیک می‌کند. به این ترتیب نه تنها انسان را به سمت فطرت خود نمی‌کشاند بلکه او را از حقیقت هستی دور می‌کند. به عنوان مثال در فیلم «جه روزهایی که می‌آید» اثر «وینسنت وارد» بر قدرت تصمیم‌گیری انسان و توان مقاومت او در برابر قدرت خدا تاکید شده است. این مسئله با نظر کسانی که معتقدند تمایل انسان به سینمای معناگرا از فطرتش سرچشمه می‌گیرد، مخالف است. با این وجود نمی‌توان منکر شد فیلمی چون «ماشین کار» اثر «برد اندرسون» انسان را به نوعی خودشناسی ترغیب می‌کند و دارای این پیام است که رستگاری انسان در گروی کشف عاطفه‌ی انسانی در جامعه‌ی حسن و بی‌عاطفه‌ی امروزی است. نمونه‌ی دیگر فیلم «تماس» است. این فیلم به ظاهر علمی - تخیلی، با در نظر داشتن مسایلی چون معنای حیات و سرانجام آن به نوعی به رابطه‌ی علم با مذهب توجه دارد (ایران پی. استون - ۱۳۸۳ - ص. ۱۸).

مذهب و سینمای معناگرا در این بخش که قصد دارند انسان را از زمین به آسمان و از امور محسوس به معقول برسانند مشترک‌اند. به این خاطر عده‌یی سینمای معناگرا را مترادف با سینمای دینی دانسته‌اند و گاه برای ساخته شدن اصطلاحی جدید مخالفت می‌ورزند و آن را زاید می‌دانند.

سینمای دینی، سینمایی است که بتواند نوعی شناخت و باوری شهودی به مخاطب منتقل کند طوری که او از غفلت رهانده شود و به خود و هستی توجه کند (محمدمهدی موسوی - ۱۳۸۳). پیام تمامی ادیان ورود به عالم معناست و یک اثر باید بخش انسانی وجود آدمی را توسعه دهد، خصلت‌هایی چون حس خداخواهی، زیبادوستی، خدمت به دیگران و نظایر این‌ها. به عقیده‌ی این دسته، مقولات مذهبی، دینی و حتی روحی و ماورایی در مباحث تئوری در گروه فیلم‌هایی قرار می‌گیرند که به آن‌ها فیلم روحانی (Spiritual) نیز گفته می‌شود. بنابراین نیازی به نامگذاری چیزی تحت عنوان سینمای معناگرا نیست.

برخلاف کسانی که معتقد به پرداخته شدن امور نامحسوس در فیلم هستند - تحت هر عنوانی که از این دسته فیلم‌ها یاد شود - گروهی معتقدند اصلاً سینما به عنوان پدیده‌یی مادی قادر به در نظر گرفتن مسایل متافیزیکی نیست چرا که این قبیل موضوعات، قابل تصویر نیستند. آن چه که ساخته می‌شود نیز برداشتی شخصی و گاه مادی از مسایل باطنی است. این گروه کاملاً به قدرت هنر در تصویری کردن معقولات بی‌توجهند؛ قدرتی که تمام کتاب‌های آسمانی برای اولین بار نشان دادند، یعنی نمایشی محسوس از عالم معنا.

البته این موضوع قابل بررسی است که با طرح سینمای معناگرا، حوزه‌ی سینمای دینی به سایر عرصه‌ها هدایت شده و راه برای تفکراتی که اکثراً متاثر از مکاتب مختلف فلسفی و حتی بی‌مناسبت باز شد. این موضوع می‌تواند خطری بزرگ برای سینمای معناگرا باشد ولی برای در صدر نشاندن یک ایده و فکر خاص نمی‌توان جلوی سایر جریانات را گرفت بلکه با داشتن دانش انتقال مفاهیم، می‌توان یک ایدئولوژی را ذره‌ذره به مخاطب تزریق کرد، کاری که فیلمسازان امریکایی در پیش گرفته‌اند. آن‌ها برخلاف فیلمسازان اروپایی به جای توجه به عمق هستی بیش‌تر معناگرایی را به عنوان ابزاری تبلیغی برای فکری خاص به کار می‌برند. در فیلم‌هایی چون «ماتریکس» و «ترمیناتور» مخاطب با نشانه‌هایی روبه‌روست که تصور القای مفهومی دینی و ماورای طبیعی را پیش می‌آورد. در این موارد بدون ادراکی قدسی، تنها با درکی عرفی - اومانیستی از هستی، انسان و جهان و آینده (احمد

میراحسان - ۱۳۸۳ - ص. ۲۲۰) تصوراتی برای مخاطب ایجاد می‌شود که برایش جذاب است. به هر ترتیب هر فیلمی که در شیوه‌ی بیان خود دقیق‌تر عمل کند، مؤثرتر است. به عبارت دیگر زمانی فیلم روی مخاطب بیش‌ترین اثر را دارد که پیام به بهترین شکل منتقل شده باشد. به دلیل اهمیت شناخت نشانه‌ها و بازی با آن برای ورود به جهان درون مخاطب، در قسمت دوم این مقاله به جهان نشانه‌ها به عنوان ابزاری برای انتقال معنا می‌پردازیم.

سینما به عنوان بخشی از نظام گسترده‌ی ارتباطات، همواره دربرگیرنده‌ی معانی و مفاهیمی است که توسط سازنده‌ی اثر برای انتقال به گروهی وسیع از مخاطبان، در اثر مطرح شده است. حتی اگر با نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی مدرن موافق باشیم که معتقدند شناخت نیت و اراده‌ی سازنده‌ی اثر، به شناسایی معانی منجر نمی‌شود، نمی‌توانیم منکر تأثیر ناخودآگاه او در ایجاد معنای اثر شویم!

در یک نظام ارتباطی، ابزارهایی برای انتقال اطلاعات به مخاطب وجود دارد. در سینما این وظیفه به عهده‌ی نظام نشانه‌هاست. بارها و بارها خوانده‌اید که مبانی نظریه‌ی اولیه‌ی نشانه‌شناسی توسط «فردینان دو سوسور» و «چارلز ساندرز پیرس» به گونه‌هایی تقریباً متفاوت مطرح شد و به‌تدریج در حیطه‌هایی مثل سینما، ادبیات، موسیقی، تئاتر و نظایر این‌ها به بررسی عملی گذاشته شد. زمانی سوسور زبان را نظام نشانه‌ها می‌دانست ولی بعدها خود او و همین‌طور پیرس، اندیشه‌ی خود در این باب را گسترش داده و اعلام کردند که نظام‌های نشانه‌یی دیگری نیز وجود دارد که عبارت‌اند از: تصاویر، ایماها، اشاره‌ها، رفتارها، حرکت‌ها و ... (مارتین اسلین - ۱۳۸۲ - ص. ۷) نشانه‌هایی که دایماً توسط مردم از طریق کنش متقابل اجتماعی و تجربه‌ی زیستی ایجاد می‌شوند. نشانه‌ها ساده باشند یا پیچیده، دارای معنایی هستند که برای درک زیبایی اثر باید این معانی را استخراج کرد (مارک گاتدینر - ۱۳۸۵).

بنا به قول «گرمس» پدر معناشناسی بعد از دریافت نشانه‌ها باید از آن فراتر رفت و به رابطه‌ی آن‌ها پرداخت تا در کشمکش میان نشانه‌ها به معنا دست یابیم. فراتر رفتن از ظاهر نشانه‌ها یعنی بررسی ذهنی پیام و معنا جدای از معانی از پیش تعیین‌شده‌ی پیام‌ها. بنابراین مخاطب به طور فعال در ساخت معنی دخالت می‌کند چون اگر کسی با زبان متن آشنا نباشد، آن را نمی‌فهمد پس برای

رسیدن به معنی از طریق نشانه‌های زبانی قواعد حاکم، به پیش‌فرض‌های زبانی نیاز داریم (فروزان سجودی - ۱۳۸۳ - صص. ۷۹ و ۸۰). وقتی برای ادراک مخاطب از متن اهمیت قایل شویم، ناچاریم بپذیریم دریافت‌ها و برداشت‌هایی متفاوت و حتی متضاد از یک اثر وجود خواهد داشت.

«رولان بارت» در مقاله‌ی «سومین معنا» از معنایی بی‌حس و کند نام برده که ممکن است دامنه‌ی برداشت‌ها از آن بسیار شخصی نیز شوند. او در مقاله‌ی خود معنا را دارای سه قسمت دانسته که عبارت‌اند از:

۱- ارایه‌ی اطلاعات در چارچوب پیام، معانی و اطلاعات گنجانده‌شده

۲- وجه نمادین معنا که برای درک آن باید تا حدودی با نشانه‌شناسی آشنا بود.

۳- معنایی بی‌حس که از آن یاد کردیم. ارتباط متقابل این سه بعد معنا، مخاطب را به درک تأثیر زیباشناختی یک اثر هدایت می‌کند (سارا موسازاده - ۱۳۸۴).

در یک تقسیم‌بندی دیگر، معانی دو نوع مستقیم و ضمنی دارند. در معنای ضمنی، تجربیات شخصی و اجتماعی به برداشت‌هایی متفاوت از یک اثر منجر می‌شود، ولی معنای مستقیم از رابطه‌ی هم‌نشینی دالّ و مدلول[۳] دریافت می‌شود. هر نشانه‌ی آشکار سینمایی مثل یک دالّ است که مدلول آن مفهوم ویژه‌یی را می‌رساند (الهه شمس کوشکی - ۱۳۸۶).

همان‌طور که اشاره شد معانی به کمک نشانه‌هایی در اثر گنجانده شده و آگاهانه به مخاطب منتقل می‌شود. «پیتر وولن» معتقد است برای انجام یک نقد باید به کمک نشانه‌ها، متن را بخوانیم و مفهوم آن را دریابیم (پیتر وولن - ۱۳۶۹ - صص. ۱۶ و ۱۵۶). ابتدا از سه گونه‌ی بنیادین نشانه‌ها یاد می‌کنیم، سپس نظام‌های نشانه‌یی موجود در سینما را نام می‌بریم.

نشانه‌ها سه گونه‌اند:

۱- شمایل: زمانی که بدون وجود قراردادی، چیزی نشان‌دهنده‌ی چیز دیگر باشد، از آن به عنوان شمایل یاد می‌شود. مثل شکل طرح‌گونه‌ی دامن و شلوار برای علامت‌گذاری توالت زنانه و مردانه. البته شمایل‌ها تنها تصویری نیستند مثل صدای بوق ماشین در صحنه‌ی نمایش.

۲- نمایه: اشاره یا انگشت به سوی کسی یا جایی و یا ضمیرهای شخصی نمونه‌هایی از نمایه هستند.

۳- نماد: رابطه‌ی اندام‌دار روشنی با مدلول ندارد یعنی بر قرارداد استوار است. مانند ترکیب دو حرف «س» و «گ» که به حیوان ویژه‌یی اشاره دارد، بنابراین تنها کسانی که این قرارداد را می‌دانند آن را می‌فهمند (مارتین اسلین - ۱۳۸۲ - ص. ۲۳).

تقسیم‌بندی دیگری از سوی پیرس ارایه شده که در آن واحدهای نشانه‌یی به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

۱- نمایه‌های طبیعی: قراردادی بین دالّ و مدلول وجود ندارد. ولی نسبت زمانی و مکانی وجود دارد مثل این که دود، دلیل آتش است.

۲- شمایل: به عنوان مثال در رابطه‌ی عکس فرد با خود فرد نسبت زمانی و مکانی ضرورتی ندارد، ولی به هم وابسته‌اند.

۳- نماد: ضرورتاً نیت‌مند است. مانند علامت

خواستهای کنار جاده که نشان‌دهنده‌ی نزدیک شدن به فرودگاه است.

۴- نشانه در این وجه بین دال و مدلول نسبت قراردادی وجود دارد. مثل واژه‌ی فرودگاه روی تابلوی کنار جاده. (بابک احمدی - ۱۳۷۱ - صص. ۳۶ و ۳۷).

نشانه‌های کاربردی در سینما عبارت‌اند از:

۱- نشانه‌های تصویری: این نظام نشانه، به کارکرد نشانه‌های شمایلی اشاره دارد.

۲- نشانه‌های حرکتی: منظور از این نظام، مسایلی است حول حرکت دوربین (نماهای ثابت، پن، پراوسیک، پیوند نماها (دیرالو، تقسیم پرده و ...) و تدوین (مونتاژ، کاربرد جریان ضرب‌آهنگ‌دار تصاویر).

۳- نشانه‌های زبان‌شناسی گفتاری: فنون صدا، روش بازی هنرپیشه‌ها و نظایر این‌ها

۴- نشانه‌های زبان‌شناسی نوشتاری: عنوان‌بندی فیلم، عنوان فیلم، نشانه‌های نوشتاری درون ساختار فیلم و ...

۵- نشانه‌های اولیی غیرزبان‌شناسی: شکل‌های گوناگون اصوات و جایگاه نماهای طبیعی در سینما

۶- نشانه‌های موسیقایی: قرار گرفتن یک موسیقی در پس‌زمینه‌ی پیوسته‌ی تصویر. حالت و معنای رویداد را افزایش می‌دهد (بابک احمدی - ۱۳۷۱ - صص. ۸۳ و ۱۲۹ - مارتین اسلین - ۱۳۸۶ - صص. ۵۱ و ۶۰).

بهره‌یی آگاهانه، نظام‌مند و هنری از نشانه‌ها به متن اثر، عمق بخشیده و علاوه بر ایجاد ارتباطی خوشایند با مخاطب و در اختیار گرفتن جهان ذهنش، به او کمک می‌کند به طور فعال در ساخت و برداشت مفاهیم سهیم باشد. چنین مشارکتی به ارتقای رشد فکری مخاطب، افزایش انتظارات او و در نتیجه فراهم شدن زمینه برای خلق آثاری عمیق‌تر منجر خواهد شد ■

منابع:

۱ احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران - مرکز - ۱۳۷۱

۲ اسلین، مارتین. ترجمه‌ی محمد شهبا. تهران - هرمس. ۱۳۸۶ - چاپ دوم

۳ بی. اسکوت، برایان. مفاهیم مدهبی و کلامی در سینما. ترجمه‌ی امیر نیک‌فرجام. تهران - بنیاد سینمایی فارابی - ۱۳۸۳ - چاپ اول

٤ سحودی، فروزان. نشانه‌شناسی هنر. تهران - فرهنگستان هنر - ۱۳۸۳

۵ سمس کوسکی، الهه - بررسی فیلم‌های معناگرای ایرانی - ۱۳۸۶ philo shams.blogfa.com

٦ کاندینر، مارک. نشانه‌شناسی پسامدرن. ترجمه‌ی سمید جیریایی - ۱۳۸٦ www.khorshidchehr.com

۷ موساراده، سارا. نشانه‌شناسی در سینما - ۱۳۸٤ ebrahim khanum.blogfa. com

۸ موسوی، محمدمهدی. سینمای معناگرا کامی برای تحقق سینمای ملی و اسلامی - ۱۳۸٦ - Bashgah-net

۹ میراحسان، احمد. بدیدار و معنا در سینمای ایران - تهران - بنیاد سینمایی فارابی - ۱۳۸۳ - چاپ اول

۱۰ وولن، پیتر - نشانه‌ها و معنا در سینما - ترجمه‌ی عبدالله تربیت و بهمن طاهری - تهران - سروش - ۱۳٦۹

پاورقی:

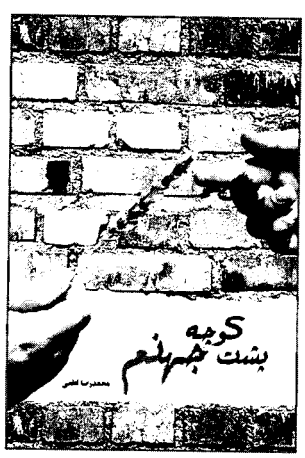
۱ به سه شکل می‌توان به واژه‌ی معنا نگاه کرد: الف) معنای مصداقی، ب) معنا در مفهومی برداشتی (هدف و غایت) و معنا در مقابل ماده

۲ پل سریدر نویسنده، فیلمساز و منتقد امریکایی پایان‌نامه‌یی تحت عنوان Trans cende tal style دارد که در آن از سبک استعالی نام برده است. او از تعالی انسان به عنوان مشخصه‌ی سینمای معناگرا می‌برد.

۳ دال تصوری است که از صورت در ذهن مخاطب پدید می‌آید و مدلول تصوری است که از مصداق خارجی در ذهن جا گرفته است. در نتیجه به عقیده‌ی سوسور معنی وجودینی ذهنی است (پیتر وولن - ۱۳٦۹ - ص. ۱۱۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«پشت کوچه‌ی جهنم» رمان جدید محمدرضا لطفی منتشر شد



با داوری رمان «محمدرضا لطفی» داستان‌نویس باذوق و خوش آتیه و منتقد و سینمایی‌نویس شناخته‌شده‌ی مجموعه کشور رمان را کتاب شد.

«پشت کوچه‌ی جهنم» عنوان دومین رمان لطفی پس از رمان جذاب «وبلای شماره‌ی ۱۲» است که با نقش مثبت مخاطبین رمانش با اقبال فراوان روبه‌رو خواهد شد.

پشت کوچه‌ی جهنم به نوشته‌ی مؤلف کتاب، در واقع بر پایه‌ی عدل خداوند و دادگاه طبیعت استوار است و بر اساس موضوعی کاملا ملموس اما بسیار ارزشمند شکل گرفته است و اگر بخواهیم جان مطلب را در یک جمله خلاصه کنیم باید بگوییم که: «هر رفتاری را که انجام می‌دهیم به‌طور قطع پاسخی را در پی خواهد داشت و این موضوعی انکارناپذیر است. پس ای کاش از همین حالا در کردار خود چیزی را به جا بگذاریم که سال‌ها بعد در تمامی انعکاس آن را دیدیم بخند رضایت بر لب داشته باشیم، نه این‌چنین که ...».

این رمان اجتماعی - هست انتشارات هفت روز در ۳۰۰۰ نسخه و به قیمت ۳۲۰۰ تومان عرضه شده است. برای همکار خوبمان محمدرضا لطفی و آثار خوب و جدایش توفیق روزافزون آرزو می‌کنیم ■