فرهنگ نـــور

نوشته‌ی محمد رضا اصلانی

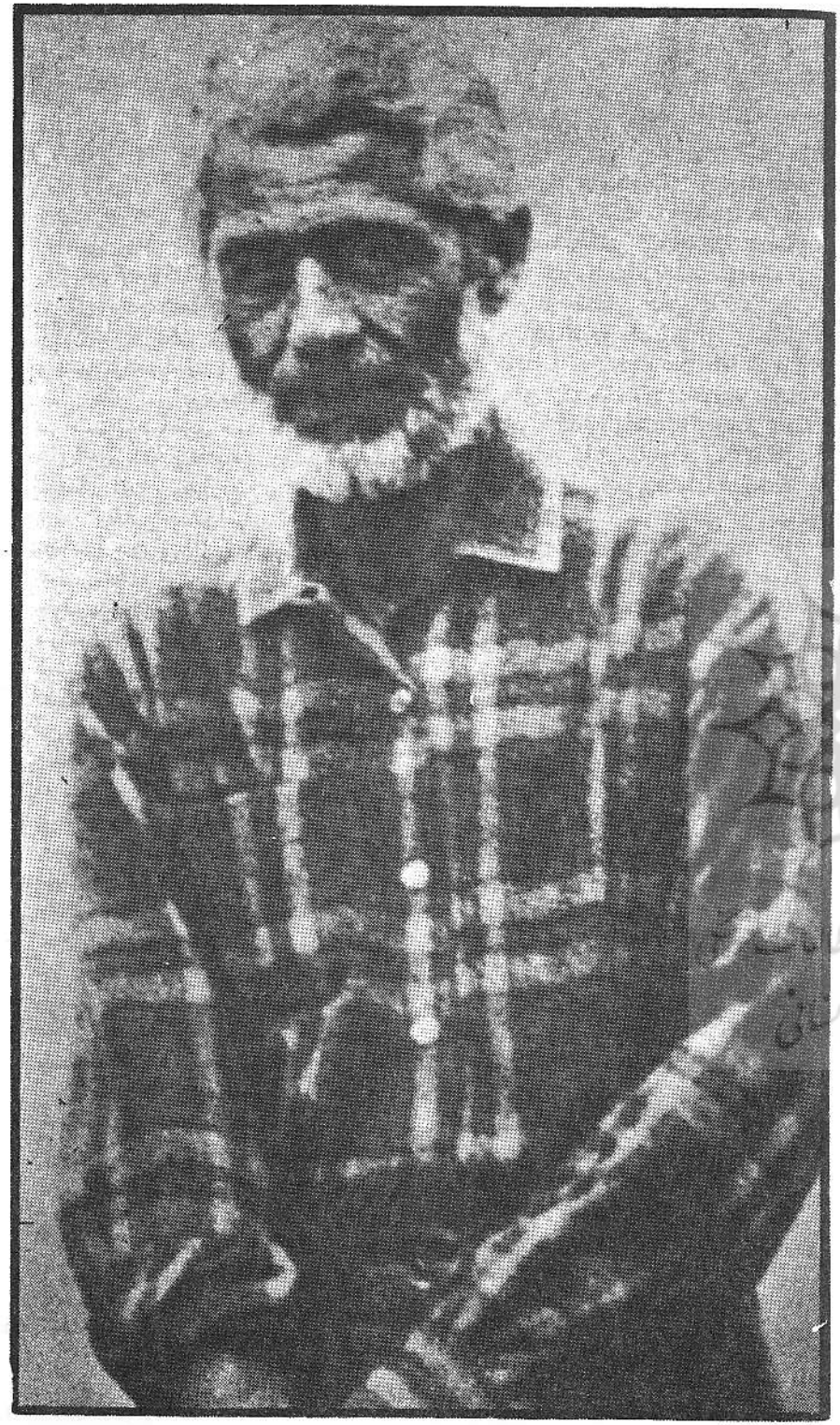
در معارضه‌ی سوءال‌گیرنده‌ی هستی.
اکنون مگر چگونه بگذریم از صراط و عید
شده که از مو باریک‌تر است و از شمشیر
تیزتر.

باری از سویی دیگر، از قرن
سیزدهم به خواست نمایش نگاری در
میان مردم نقاشی خاصی از برای اسطوره
های ملی، و مذهبی راه می‌یابد که به
شمایل‌کشی معروف بوده و در گذشته بآن نقاشی
قهوه‌خانه گفته‌اند. چراکه در قهوه‌خانه‌ها
بیشتر این پرده‌ها به نمایش گذارده
میشده یا خود دیوارنگاره‌ی قهوه‌خانه‌ها
بوده‌است. به‌مناسبت نقالی از شاهنامه
وگاه‌مصیبت‌خوانی، از شهدای مذهبی
ازبرای‌مشتریان قهوه‌خانه، که مراسمی
و نظمی و نسقی داشتند، و هنوز چند
تنی به یادگار مانده‌اند، که امیدوارم
اجری بیابند آن‌هوشمندان‌که به نوزایی
این سنت کمر بسته‌اند.

معروفترین این سلسله نقاشان
قولر آغاسی است. که پرده‌هایش در
تلفیقی ساده اما محکم از سایه روشن
نگاری غرب تبدیل ابعاد بصری به ابعاد
مفهومی اسطوره‌ـ حادثه‌نگاری، شکل
گرفت.

پرده‌های بسیاری از ایـن مرد
متواضع و دربدر اما پرکار، در موضوعات
حماسی‌شاهنامه‌و مذهبی صحرای کربلا
تا اسطوره‌های اسلامی ـ عبـری‌بجا
مانده‌که پذیرش تیره‌گون تصویر نگاری
فاجعه است. با قدرت ترکیبی موءثر.
واکنون بلوکی‌فر، با بینشی حتی
ساده‌تر اما شهری‌تر و روزمره‌تر، ارایه
دهنده‌ی راه‌است و به ویژه پرده‌ی آب
انبارش، که‌صحنه‌ایست‌از موقعیت قهوه
خانه ـ موزه‌ی آب انبار، قلمزنی در
این پرده با شهامت ست و سریع، و
کاربردی اشاره‌یی پیـــراسته دارد و
مجموعه‌ی کار انگاریک بخش ـ سکانس.
سینمایی‌ست که تدوین داخلی شده
باشد. نوعی شمایل نگاری‌ست با همان
موازین شمایل نگاری دهه‌های قبل با
حضورهای متناقض امروزه. بینشی‌ست
متقارن از ایمان و طنزی از حضورهای
بی چهره‌شده، مرایایی از جامعه‌یی که
جمعیتی‌ست. جمعیتی که ملغمه ایست
ملغمه از ایمان تا شکم چرانی، از وقار
تـا شلختگی از تاریخ تا روزمره‌یی بی
قاعده، آن زنی که فلاش زده است،
تا عکس بگیرد. آن لحظه‌ی پخش نور
فلاش، اگر حضوری نیست، دست کم
عبوری هست از لحظه‌یی که این بار
بیش از آنکه‌جاودانگی باشد، طنزی‌است
از ماندن به سبکی خاطره‌یی بی‌وقار،
تحجری‌به مرگ و مسخ، ایهام داشته.

همزمان با جنبش مکتب قهوه‌خانه
معامله‌گران عتیقه، در جمع آوری آثار
با ارزش صنایع دستی ایران قـدیـم
پرداختند. نگارگری دوره‌ی صفوی که
بدلایل‌سیاسی‌دوران‌خود، براروپاییان
شناخته‌تر بود از جانب موزه سازان
غربی به ویژه فرانسه تقاضای بیشتری
داشت. علی‌الاصول لفظ مینیاتور، از
آن زمان به واسطگی این معامله گران
است‌که برنگارگری ایران‌قدیم، نهاده



و پذیرفته شد. برخی معامله‌گران در اندیشه دوباره‌سازی آن آثار بر آمدند، و از روی کتاب های منتشر شده از نقاشی‌های مکتب اصفهان، سفارش‌نقاشی‌و تقلید دادند بر نگارگرانی که در آن‌زمان در تیمچه مجمع الصنایع تهران، گردآمده، و به قلمدان سازی‌وجلد روغنی سازی اکتفا می‌کردند. ونقاشی به مفهومی فراموش آنان شده بود. اگر آن تجارت گران از کهنه کردن آن نگاره‌ها، به نوایی رسیدند، مکتب اصفهان نوزائی شد. و استادان گرانمایه‌یی در این‌مکتب صاحب شیوه شدند که از آن میان حسین بهزاد، مقیمی، و بعدالطافی و کریمی‌وزاویه، برآمدند. نگارگری کهن ایران به‌تحولاتی دیگر رسید.

بهزاد با ادامه‌ی شیوه‌ی رضا عباسی طرح و نوعی بعد را با اندیشه‌هایی از ادبیات برآمیخت و بر آن حضوری‌سریع و جوشانی داد، لکن از اندیشه‌های اساسی و بنیانی نگارگری سنتی‌ایران‌بدور شد. مقیمی در شیوه های‌اوایل‌مکتب اصفهان، به‌چنان ریز پردازمنقحی‌رسید که می‌توان گفت هر کار مقیمی، طرحی است به جان بافته در کار او نگار گری، سلوک ریاضتی‌ست در رسیدن به تصویر، جواهری است‌ازواقعیتی تو در تو تداخل ابعاد از فضابه‌بدن، از بدن به‌فضای فشرده شده‌ی دیگر. آستین به چین مانده‌ی یک‌شخص، خود پهنه یست که می‌توان در آن، خودچوگان باخت. در کار مقیمی‌به واقع هر خانه آفتابی و هر کوچه مشرقی‌ست. به‌این ترتیب "زمان مکان‌شده" و "تعبیر" دو اصل اسطوره‌یی نگارگری ایران حفظ می‌شود و گسترش می‌یابد.

اکنون الطافی‌ست‌که مرحله‌ی تحو لی‌است. استادالطافی در جریان سفارش آن کهنه‌سازان قرار نگرفت و به مکتب فتحعلیشاهی وفادارتر ماند. با ممارتسی در پنجاه سال نگارگری، نه تکرار کننده‌ی مکتب اصفهان و فتحلیشاهی، بل مرحله‌یی بعد از آن‌ها را به اصالتی جامع تکوین کرده است. الطافی‌توانسته است آن بهشت نگاری را که خاصه‌ی ذهنیت مثلی مذهبی نگارگران ایران بوده است، در بافتی دیگر زنده کند. درکارهای الطافی اشاره‌یی مادی هست به جهان لذت‌های روحانی. رنگ‌های‌سردپرداز شده. که در نهایت ظرافت یکدست می‌شود درترکیب به گرمایی درخشنده از بهشت موعود بدل می‌گردد. ترکیب دوگانه‌ی جزیی بزرگ‌شده، چنانکه در مکتب فتحعلیشاهی دیده می‌شود. با متنی از اجزای به تساوی واقعیت بخشیده شده ــ چنانکه تفاوت قالی پشمین‌وقالیچه‌ی ابریشمین تاب یافته برهم، مستندودرخشنده‌است ــ ابعاد روزمره را می‌شکند و تعبیر را راه می‌دهد. تعبیری از سلسله مراتب هستی قابل کمال‌و وصال. وصال سالک به سوی نور. درخشش یکدست فضا ــ بی هیچ سایه‌یی اما نور پنجره‌یی ظریف نگاشته، محسوس و ساطع ست. الطافی تنهاادامه‌دهنده‌ی‌غریزی‌وسبک‌داشته‌ی ذهنیت اساسی اندیشه‌ی‌ایرانی‌ست. راهپوی باستانی‌ست بر نور وصول شادمانه‌برنور، بر رسیدگی در جهانی که خود روز بروز تیره تر می‌شود، و نورهایش‌راازدست می‌نهد. این صورت ازلی درخشنده را اگر چندی‌ست در باغ آرایی‌هامان از دست هشته‌ایم اما در قالی‌هامان هنوز حفظ کرده‌ایم. دردهه‌های اخیر با توجهی که بیشتر شده رونقی دیگر این نقش‌ها گرفته‌اند.آن تشعشع ذات، آن‌باغ بهشت ازلی‌آن‌مثل‌باروری‌وفرهت، در قالی‌هامان‌نگه‌دارنده و اطمینان بخش‌ست. ازنقش‌های‌هندسی جوشقان‌باهندسه‌

یی از مرکز سرچشمه گرفته، تا نقش اسلیمی لچک ترنج‌نایین با رنگهای کرم و آبی و طلایی، اما گرم وزنده بعدی تداخل یافته از خاک‌و آب، و اسلیمی لچک ترنج تبریز وکاشان، با رنگهای گرم‌لاکی، با تابشی راز گرفته از گل محمدی‌ها که هر سال هنوز بر کنارکاشان‌درنطنزبه گلاب‌گرفته‌می‌شود، و هنوز دست است و عطر گل سرخ.

لکن این فرایندهای گرانقدر، در مسیر پرهیاهوی چند ماجرای دهه های‌اخیر پنهان مانده، نقاشی جدید سینما و تاتر، وهم قصه پردازی.

نقاشی جدیدایران به دایم در تضادی درونی از آموزش اصول هنر غرب‌ریشه نداشتن در مسایل سرزمین خودوپذیرفتن‌عام‌تر از جانب جامعه درگیر بوده. گروه خروس جنگی، ـ کوشش شدیدی به پیشرو بودن، علت تشکیل آن بوده است، جوشش افراد آن، چون هوشنگ ایرانی، و جلیل ضیاپور هر یک هیاهویی برانگیخت، که یکی به فوران ضربه زنده‌ی داد ـ بیست‌ها نظر داشت ودیگری به فن بعدیابی کوبیست‌ها، و دفاعیاتی که ضیاپور از کوبیسم براه انداخت این مکتب‌را هنوز معروفترین سبک شناخته شده از هنر نوفرنگیان در نزد عامه کرد، چنانکه در عام‌هر نگاشته‌ی غیر واقعیت‌گرا، از تصویر پراخته تا منتزع به‌کوبیست‌بودن متهم می‌شود. ضیاپور با بکار بردن‌نقشینه‌های سنتی ایران، اصول بعد دادن وسطح‌یابی‌های گسترده‌را از کوبیسم تجربه کرد. ودر آن زمان‌جهشی نو بود که پیگیر نشد. چراکه موقعیت‌های سنتی به چون مرد چوپان، و زن و حمام‌ایرانی، ارسی و کاشی، بالضروره بیش از آنکه ریشه یابی‌مفاهیم‌خواسته شده‌ی زمان باشد درحد نقشینه‌های خوش‌خاطره‌یی بجا ماند، لاجرم در خود نازا.

ازآن پس اندیشه‌یی اساسی در هنر، ودرکارهای‌تجسمی ایران فراموش شد. و آن ضرورت موجودیت هر هنر وهرپدیده به کلی است. خواست‌های فردی، در راهیابی به سوی نوعی همشان و همسان شدن با هنر غرب تسلطیافت همه‌ی‌مکتب‌ها از "باهاس" تا "فونتانا"، تجربه شد. اما ضرورت نیازهای یک جامعه‌ی متحول، بررسی وبه‌تجربه گذارده‌نشد. اگرچه فی‌نفسه کوشش‌های راهیاب از غرب آمدگان، یاازاستادانی بااین‌پشتوانه آموختگان خود می‌توانست در نگرشی بر جهت اجتماعی در حال دگرگونی بنیانی، نموداری مشخص باشد لکن‌این نمودار بیش ازآنکه بالضروره از درون نظام خواست‌های پیشرونده‌ی یک جامعه بجوشد، نمودار نظامی‌شده است که ارتباط سازمان‌های تولیدی و خلاقه خود را از دست داده است.

از اینرو کوشش‌های ابوالقاسم سعیدی در رسیدن به صورت مثالی ازلی ـ باغ بهشت ـ بهمن محصص در اسطوره‌یابی روان مسخ شده‌ی آدمی و جهان، منوچهر صفرزاده در فاجعه پردازی‌وحشت‌دوران‌ارزش‌های‌جوینده‌ـ بی ست که‌فردی‌مانده‌اند. و کاربردی تاریخی خواهند داشت.

تاتر در این‌هیاهو، کوششی پیگیرتر و گره‌دارتر از همه داشته است جنبش‌آن از جانب نمایشنامه نویسان شروع شد. از میرزا آقای تبریزی، در قرن‌نوزدهم که می‌کوشیده‌است با توجه به‌اصول "دراما" در ممالک فرنگ، مسایل و صورخاصه‌ی این سرزمین را طرح‌ریزد، و "ساتیرها"ی خاص برآورد که به نحوی درکارهای میرزا فتحعلی آخوندزاده هم دیده می‌شود، خلف صدق آنان و کمال‌آنان، جوشانتر و

پرتجربه‌تر، وبادیدی‌وسیع تر، ساعدی ـ گوهر مراد ـ به ترکیبی موازنه‌داشته‌تر از مسایل اولیه‌ی‌این‌آب‌و خاک دست آورد. مسایل مبتلا به روزمره‌ی دایمی را به‌اسطوره‌های‌صحنه‌یی‌بدل ساخت. حماسه‌ی تلاش‌ها، گویایی صحنه‌یی از روند فاجعه‌ها بود، که‌از بطن تضاد گروه‌ها با نظام‌ها، در تاریخ یا در محدودهای مثلی "تا کجا ناآبادها" برگزین می‌شد. ساعدی به ضرورت طرح مساله، بیش‌از ضرورت بعد یافتن مساله اعتنا دارد. از اینرو کارهای او مبتنی برنبض‌زمان‌خوداست. نظریه پرداز متامل پشت صحنه نیست. بل سرباز وسط میدان‌ست.

با جنبش‌نمایشنامه نویسان و بر صحنه‌آوردن نمایشنامه‌های‌فرنگی تاتر از روحوضی به جانب صحنه پردازی خصلت ـ کاراکتر ـ روی آورد. الگو ـ تیپ ـ سازی وکشف الگوهای ایرانی یک دوره فعالیت‌اساسی هنرمندان صحنه‌بود. این‌مساله‌اگرچه نه خواست واقعی استانیلاوسکی بود، اما تعبیر از مکتب حس صحنه‌ی اوست‌که‌این شیوه را براه انداخت و تاثیرات مکتب‌های واقع بین‌روسیه‌هنرمند میرفت‌تاچپق‌کشی پیرمردی را در قهوه‌خانه‌یی به دقت تماشا بنشیند یا خاطراتی ازین رفتارها در خوداحسا کند، وپس خود با حسی الگو یافته آنرا بر لحظه‌یی از صحنه آورد.با کوشش‌های پرشور و گاه عاشقانه ازین دست گروه‌هنر ملی بوجود می‌آید که اندیشنده‌ی‌اصلی‌آن، دانای‌واقعی آن، و خانه ومیز مستطیل خانه‌اش سرکیسیان ـ جمع آورنده‌ی جوانی‌های پرشور جویندگان، اگر چه مهجور ماند اما گروه‌هنر ملی توانست به تاتر شکلی جدی و مساله داشته بدهدودر بین مردم دوباره تاتر احیا شود.

کوشش‌های صحنه‌یی بریافت خصلت و الگو، بدلیل بیگانه ماندن بر تمام سنت‌ها و اصول تصویری فرهنگ سرزمینی ومواجهه‌یی‌رویه‌ایی‌درشناخت فضا و ابعاد تصویری، جامعیت القا کننده و قدرتمند نداشت. درسینما هم به همین دلیل آنچه بدست آمد نوعی نگرش‌قصه‌پردازانه‌ابتدایی است که‌بعدها به‌نوعی‌ملود رام شکل نهایی یافت و تداوم پذیرفت. تبدیل شد به گنجایش‌از عناصرلذت جویانه که به قیمتی ارزان در دسترس عامه بوده است.

اما سینما از جانب گروهی هر چند مهجور و وابسته بر قشرهای روشنفکری اما به هر حال جدی، فضا نگار و جستجوگر مسایل زمانه شد. گر چه در این‌حیطه هم زنگی از سلیقه‌ها واندیشه‌نگاری‌های‌بصری‌بدون پشتوانه واقعیت یا اسطوره داشت.

"جنوب شهر" فرخ غفاری، استناد گرایی صمیمانه‌یی بود. نسبت به وضعیت اجتماعی موجود در شهر، و بعدها "شب قوزی" که طنزی جستجو گر در واقعیات الگو شده‌ی شهر بود، باتخیلی‌هزارویکشبی و "خشت‌آئینه‌ی" ابراهیم گلستان که با عشقی جدی به فضاء به موجودیت مردم عادی، و فاجعه‌پردازی ناتوانی روابط پرداخته شده‌بود وهم "چشمه" که بافتی مجرد از عشق و هستی بود. درخشش‌فضایی کشف شده با حسی‌به ظرافت آب.

در این میان فریدون رهنما، رهپوی سوءالگر اندیشه‌ها و فضاهای باستانی شد. اودر جستجوی‌ریشه‌هایی که می‌خشکید، اما به‌مثابه‌دوایی‌میتواند جوشانده شود، از برای خشکی طبعی که هول شهر زدگی شهر سالاری و سرمایه‌سالاری جدید آورده‌است. این پیوندگر پرشور، درکار پیوند جهان عینی انفجار یافته با جهان ذهنی اسطوره‌یافته‌بود. زمان‌های اسطوره‌یی درمکان ماندگار اما مشکوک تاریخی،

فضایی پرسنده از نوعی هستی‌نوزاده رابر می‌آورد. این‌زمان مکان شده، صیرورت نافذ خود را در سئوالی اساسی و رودررو با ریشه‌یی‌ترین گمشدگی‌ها تا پای مرگ و نفی بلد پیش می‌برد

رهنما آن صورت مثالی تربیعی را در چهار بعدزمان، مکان، اسطوره و تاریخ، درگردش این ابعادو گذشتن این ابعاد برهم ــ که‌مفهوم تعبیرامکان می‌یابد ــ درسینمادوباره زنده می‌کند این زنده را به‌قرعه می‌گذارد. قرعه‌ی سرنوشت. " سیاوش درتخت جمشید " قرعه‌ی مرگ است.

سرنوشت سازندگی یک ملت، مرگی بالنده‌وگیاهی، که‌پاسخ‌آن‌بر اشکانیان انقلابی، تانمایشنامه‌پرداز خلاق امروز قرعه‌یی‌ست گردنده. رهنما جزء آن دسته از سینماگران جهان‌ست که موج جدیدی‌اززیبایی شناخت را در رابطه متداخلی ازعناصر موضوعی و عناصر مصالحی، وفشردگی آن‌ها جستجو می کند. به چون "ژان ماری اشتراب" جستجوهای تجربه‌گر، و زاینده، در زمینه‌های دیگر در تاتر، درکارهای آربی‌اوانسیان‌درحرکت‌است، که‌تجربه هایی است هشدار دهنده، با ابعاد گسترده‌ی‌هنرنمایشی. که‌تنها به‌تعبیری ازمکتب‌استانیلاوسکی ختم نمی‌شود بل جستجوگرانه، تا برخوردی با "گروتوفسکی" ورهایی شهامت‌یافته‌ازبرای‌ایجاد ابعادوروابط جدید درونی‌صحنه و حس صحنه و ترکیب فضایی صحنه جریان می‌یابد. که‌هرچند است که اجتماعات درگیرتحولات‌سریع اقتصادی‌واجتماعی را گاه قانع نمی‌کند و پذیرا نمی‌شوند. اما ضربه‌هایی‌ست به سلیقه‌هایی که متحجرمانده‌اند و همواره ایجاد سوال میکند، وشوردرگیری‌رادارد، وجستجوی راه‌را. و به نحو متعادل تر در شیوه‌ی گروهای‌دیگرموثربوده است. و فضایی ایجاد کرده است که نسل‌های جوان جویای‌زبان‌نمایشی‌بتوانند امکان‌تجربه وبرخوردومقابله‌داشته‌باشند. همچنین به رفتارهای بومی و آیین های محلی اجازه‌داده است که گاه حتی به خودی خود به عنوان عنصری نمایشی حضور یابد.

این‌چنین‌است‌که دردهه‌های‌اخیر- بخصوص دهه‌ی سی‌وچهل- در جریان جوشیده‌ی تحولات و دگرگونی طبقات اجتماعی، فرهنگ در این سرزمین جهشی‌چشم‌گیر یافته است. و توجهی براندیشه‌های‌باستانی‌که‌ریشه‌های قومی این سرزمین‌اندپدید آمد.. بازخوانی و بازیابی دوباره ارزش این اندیشه‌ها نقدی و نظری جدید بر این ارزش و سبک‌ها، وخطربی ریشه‌شدن، ازسویی نثر توفنده و سازمان‌یافته‌ی جلال‌آل احمد را پرورش داد که آل احمد خود یکی‌ازصلادهندگان‌این‌تعارض‌یکجانبهٔ فرهنگ‌های‌جهانی شده بود. در مقاله نویسی و نثر، پس از انقلابی که دخو ــ دهخدا ــ پی افکند، آل احمد تحول زنده‌وجوشنده‌ی‌نفس‌زبان‌پارسی‌ست. به آن برشی ضرب یافته و مستحکم بخشید که از بطن فرهنگ خراسانی زبان فارسی و نفس چگونگی مکالمات صریح روزمره بنیان یافت و سبکی شد که‌پس‌از بیهقی، عطار، سعدی وقائم مقام‌فراهانی، خود نقطه عطف است. و اگرمردی‌بتاریخ همین‌یک تلاش را به ثمرمی‌داشت‌زنده‌ی‌به ستایش‌و به فره بود. که‌آل احمد، تبلور تلاش عظیم نسلی‌است، به‌خود شناختن و رودرو ایستادن‌با تاریخی تقدیروار محکوم کننده. ابعاد گسترده‌ی چنین تلاشی نفس‌زندگی‌ست‌که‌آل احمد برنسل‌های دوران ما می‌آموخت.

از سوی‌دیگرقصه‌پردازی‌با کارهای صادق هدایت، پایگاهی می‌شود از برای‌ادبیات ایران، و بسیار تلاش‌ها در آن شکل پخته یی می‌گیرد.

فریدون رهنما

بزرگ علوی

در این‌میان‌به ویژه، بزرگ علوی باگیله‌مردوچشم‌هایش، بافتی‌ازاندیشهٔ حماسی‌رادر طبقات عادی مردم، بی که هنجارهای روانی خود را از دست بنهد و بی که هنجارهای روانی را از زاویه‌های بیمارگونه‌بنگرد، بازگو کرد. می‌شود چشم‌هایش را از اولین قصه‌ی بلنددانست‌با محدوده و محصوره‌های درست. چوبک‌وابراهیم گلستان، هر یک تصویرگران استحکام دهنده به ترکیب‌های داستانی هستند، که به اینچنین‌درسرزمین‌مان، ریشه نداشته است. اما سووشون، سنگ بنایی است. تشخیص‌دهنده‌وپاک‌تراشیده، آنچنان که‌نفس‌شرق از ورای معارضه‌ی سهمگین نیروهای‌جهان‌با عطربویی از گیاهان اسطوره‌یی، به افسون شهادت آمیخته برمی‌آمد.

بقولی از کتاب :

"وشماهمیشه‌تک‌و توکی گل نایاب دارید و بعد خرزهره دارید که به درد ترسانیدن پشه‌ها می‌خورد و علفهای نجیب که برای بره‌ها خوبند. خوب همیشه شاخه‌یی بلند تر و پربارتر از شاخه‌های‌دیگریک درخت می‌شود حالا این درخت‌بلندتر، چشم و گوش باز است. و خوب می‌بیند"

ما همیشه گل‌هایی به عطر همه‌ی عالم داشته‌ایم. و خواهیم داشت. که می‌گوید :

"درخانه‌ات‌درختی‌خواهدرویید ودرختهایی‌درشهرت و بسیار درختان در سرزمینت، و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درختهااز باد خواهند پرسید، در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی"

فرهنگ ما به چون هر فرهنگ زنده یی، مجموعه‌یی ایستانیست، نسل‌ها با همه‌ی رنج‌ها وموانع بر خود و برنیاز های خود، جوینده‌اند و ما اکنون در آستان‌تحولی‌تعیین کننده موضع گرفته ایم. اگرفشارها چنان نباشد که همه‌ی اصل‌هاازهم بپاشد، چنانکه در دهه‌ی پنجاه ــ باشد که فصلی دیگر همه‌ی نهالهای به خون دل نشانده راشکوفا کند. و تلاش‌ها، به نور فرهیخته‌ی جستجوشده‌ازباستان‌تابه‌امروز به‌خوشه رسد.

باشدکه به این رسیدگی برسیم.