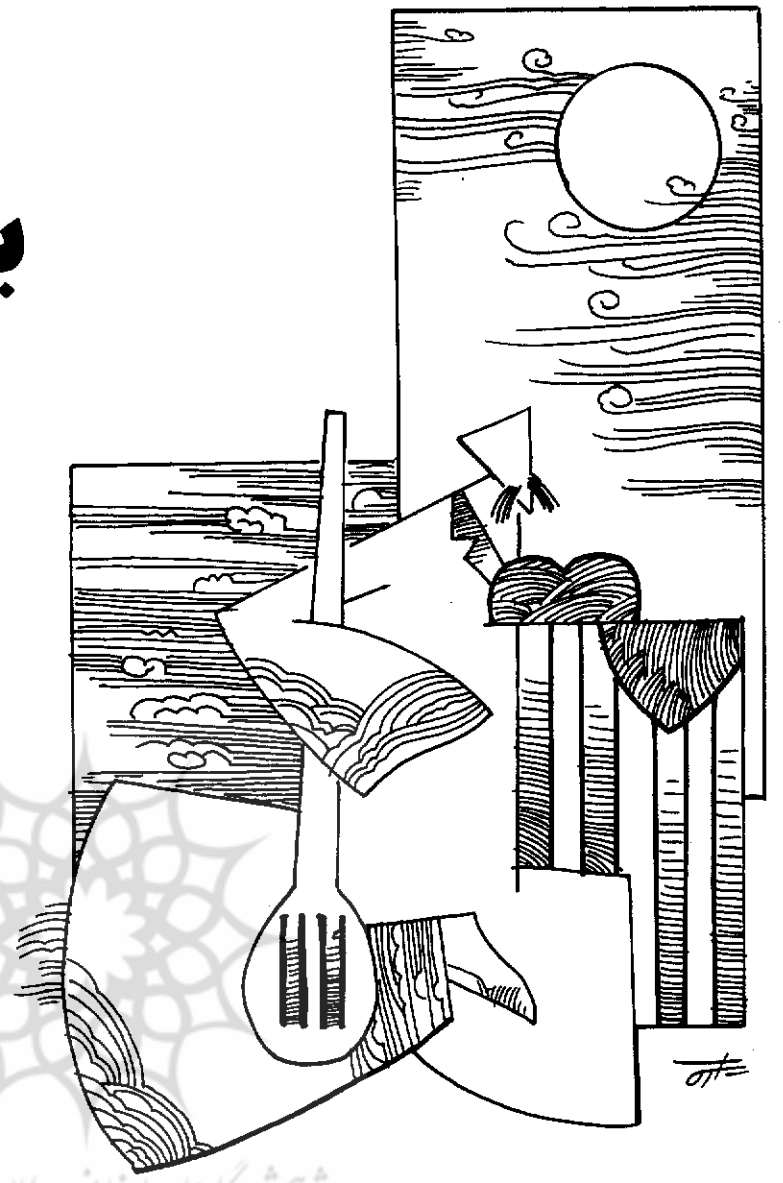
# سفر اوّل عشق با طعم تمشک!

● نصرالله قادری



نقد فیلمنامه: گذر از ظلمات
خسرو حکیم رابط
نشر توسعه / چاپ اوّل / ۱۳۷۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«دوست داشتن از عشق برتر است. عشق یك جوشش کور است و پیوندی از سر نابینایی. امّا دوست داشتن پیوندی خودآگاه و از روی بصیرت، روشن و زلال. عشق بیشتر از غریزه آب می‌خورد و هرچه از غریزه سرزند بی‌ارزش است و دوست داشتن، از روح طلوع می‌کند و تا هرجا که یك روح ارتفاع دارد، دوست داشتن نیز همگام با آن اوج می‌یابد. عشق توفانی و متلاطم و بوقلمون صفت است، اما دوست داشتن آرام و استوار و پروقار و سرشار از نجابت. عشق جوششی یك جانبه است. به معشوق نمی‌اندیشد که کیست؟ یك «خود جوشی ذاتی» است، و از این رو همیشه اشتباه می‌کند و در انتخاب به سختی می‌لغزد و یا همواره یك جانبه می‌ماند و گاه میان دو بیگانه ناهمانند عشقی جرقه می‌زند و چون در تاریکی است و یکدیگر را نمی‌بینند، پس از انفجار این صاعقه است که در پرتو روشنایی آن چهره یکدیگر را می‌توانند دید و اینجاست که گاه پس از جرقه زدن عشق، عاشق و معشوق که در چهره هم می‌نگرند، احساس می‌کنند که هم را نمی‌شناسند. و بیگانگی و ناآشنایی پس از عشق که درد کوچکی نیست، فراوان است.»

برو ای عقل سرگردان که من مستم تو مخموری
ندارم راحتی از تو مرا زحمت چرا داری؟

«همه میگن سفر اوّل عشق طعم عسل داره. اما خانم همیشه می‌گفت طعم تمشك»!

«گذر از ظلمات» یا «مهتاب شب اوّل» نوشته خسرو حکیم رابط نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه نویس کم کاری است که به زحمت آثار او به تعداد انگشتان دو دست می‌رسد. حکیم رابط استاد دانشگاه است. استادی مبرز که هرگز در آثارش قدرت تدریسش را ندارد. سالهاست که قلم می‌زند و خام دست نیست. اصول و فنون فیلمنامه‌نویسی را خوب می‌شناسد. شهرتش بیشتر به خاطر نمایشنامه‌نویسی است. «گذر از ظلمات» پنجمین فیلمنامه چاپ شده اوست. با این اوصاف و تجربه‌ای که دارد، باید اثرش را محك زد.

فیلمنامه همچنانکه از نام آن مشخص است، اثری سمبلیك است. پس نباید به «روساخت» اثر بسنده کرد بلکه «ژرف‌ساخت» آن نیز مورد توجه بوده است. ظاهراً اثر ساختاری ارسطویی دارد. اما در «روساخت» به شدت «ملودرام» می‌نماید. «ملودرام» به خودی خود بد نیست. اما اگر اثر به سطح بلغزد و «ژیرمتن»ها فقط در ذهن نویسنده بماند و بروز نکند، ارزش حقیقی خود را به دست نخواهد آورد. کلید ملودرام در «هیجان» و «عاطفه» است. و به هر قیمتی پایانی خوش را تدارك می‌بیند. ملودرام هدفش صرفاً جلب توده‌ی مردم است و عمدتاً بر موقعیت و طرح تکیه دارد. تنها وجه اشتراك آن با تراژدی در این است که «جدی» به نظر می‌رسد. «گذر از ظلمات» دقیقاً عاطفه مخاطب را مدنظر دارد. و «روساخت» اثر به گونه‌ای است که مخاطب عام به ندرت متوجه ظرایف دیگر خواهد شد. و مهمتر این که با «روساخت» اثر هم ارتباط تنگاتنگ را برقرار نمی‌کند.

داستان کندو کاو دنیای ابراهیم است. ارتباط او با دیگران و رابطه‌اش با دنیای اطرافش. او معلمی است که طی یك حادثه خدمت در مدرسه کوچك دهکده‌ای دورافتاده را می‌پذیرد. او در پی مکانی برای پیدایی خود گم کرده‌اش است. تصاویر سه‌تار، آتش، جنگل و زنی در مِه و باران محیطی شاعرانه برای این معلم می‌سازند. او سالهاست که عاشق است. و اکنون و در این دهکده در مواجهه با «حیرانی»ها خود را می‌یابد،

نیمه دیگرش را جستجو می کند و با زنی که در مه و باران بود، پیوند ازدواج می بندد. در این دهکده همه چیز برای تحول او آماده است. از پیشخدمت مدرسه ای که در آن کار می کند تا پدر کودکی که از مدرسه اخراجش کرده بود. و حیرانی ها که در سفر جنگل همراه اویند. و در بیداری اش نقش بسزایی دارند. این «مدینه فاضله» کجاست؟ چگونه همه عوامل گردهم جمع شده اند تا به یاری ابراهیم بشتابند؟

استاد بهتر از حقیر می داند که هر اثری در هر سبکی در ساحت اول خود باید باورپذیر باشد. و مهمتر این که هر واقعیتی مثلا در ظرف فیلمنامه واقعیت نمایی ندارد. حیرانی ها و پیشخدمت از عناصری هستند که بی تردید در این جامعه پیدا می شوند. امّا چرا در اثر باورپذیر نیستند؟ عنایت به این نکته را که همه چیز باید از دل اثر بجوشد و نویسنده باید حضور غایب در کار داشته باشد از استاد آموخته ایم. اما ساختار کلی اثر به وضوح حکایت از آن دارد که نویسنده در تن تک تک آدمها حضور دارد، یا به گونه ای همه او هستند. مخاطبی که مولف را نمی شناسد به سادگی می تواند از همه آدمها بگذرد و آنها را باور نکند. امّا مخاطب آشنا در تک تک آدمها دلمشغولیهای مولف را می بیند. اگر آدمها باورپذیرنیستند به این دلیل است که به راه خود نمی روند، بلکه به راهی می روند که نویسنده تعیین کرده است. در این آرمانشهر مردان غایبند. چرا؟ چون همه آدمها در دل تونلهای معدنی اسیرند که نان آنها را تأمین می کند. ابراهیم بی شناختی از این معضل و با آموخته های تئوریك خود پدر یکی از دانش آموزان را طلب می کند. پدر نیست. او نیز مثل بقیه در دل زمین مشغول است. اما ابراهیم عارف که تارش آتش را به رقص می آورد از درك این نکته بدیهی عاجز است و بی دلیل دانش آموز را از مدرسه می راند. این عمل از ابراهیم باورپذیر نیست. هرچند که نویسنده در پایان از این نکته به نتیجه دلخواه خود می رسد. امّا منحنی سیر تحول شخصیت ها مسیر طبیعی خود را طی نمی کند. ابراهیم که شهر دلخواهش را گم کرده و طی یك حادثه و صرفاً حادثه که اگر اتفاق نمی افتاد اساسا این اثر به انجام نمی رسید بدان راه می یابد. و مخاطب اولین تصویر حقیقی او را در اتاق چنین مشاهده می کند: «میز گرد و کوچك با چند صندلی معمولی در وسط، یك جانوری با تعدادی نوار بردیوار... میزی کوچك با دستگاه ضبط صوت. حافظ، مولانا، سری فرهنگ معین و... سیگاری روشن می کند. تکیه می دهد به پشتی صندلی و چشم می دوزد بر شعله ها... و بعد به سه تار... روی سه تار هستیم که زخمه ای می خورد و نغمه ای برمی خیزد. دوباره برمی گردیم به شعله ها.» ۱۱ ص. ص ۱۶ـ۱۵

ابراهیم پیشتر نشان داده است که اهل «دل» است. او می داند که پای استدلالیان چوبی است. به همین دلیل علت مِه را نه از روی کتاب بلکه از دل آقای کریمی می خواهد. ابراهیم مِه، آتش، باران، مرغ عشق و کبوتر را می فهمد. هرچند که شناخت او کاملا قلبی نیست و بعد از طی پروسه ای به دل می رسد. اما همین شخصیت در برخورد دوم با دانش آموز بی توجه به دلایل او حکم به اخراجش می دهد. تنها به این دلیل که نویسنده در پایان بتواند ابراهیم را توسط پدر همین دانش آموز از دل معدن نجات دهد و دست کارگر و معلم درهم گره بخورد.

حتی نام شخصیت ها که دقیقاً فکر شده انتخاب شده است، کلیشه ای و باورناپذیر می نماید. پیشخدمت که کریمی است. و او بشدت کریم و بخشنده و باگذشت است. حیرانی ها که متحیر بودند. خود ابراهیم و آتش و پخته شدن و به آگاهی رسیدن. حیدر پدر دانش آموز که شیردل و نترس و فداکار است. انتخاب اسم برای شخصیت ها بسیار مهمّ است. امّا اگر تابع کلیشه باشد و به سطح کشیده شود، این ارزش به ضدارزش بدل می شود. این نکته حتی در تصاویر هم بچشم می آید. مرغها و تخم مرغ و زاد و ولد. کلاغها و مرغ عشق و جویبار و جنگل. و به همین دلیل دیالوگها شعاری و سطحی می نماید.

بی تردید در پس تك تك این تصاویر و کلمات دنیایی، معنا و عاطفه و شناخت و آگاهی وجود دارد. امّا هنگامی که این دنیا قابل درك و دریافت نباشد و ارتباط برقرار نکند، هدر شده است.

حکیم رابط در این اثر خصوصاً به نقاشی دلمشغولیهای مورد طلب خود می پردازد. او تصاویر زیبا را چنان کنار یکدیگر می چیند که به ظرافت یك مینیاتوریست شباهت پیدا می کند. تنها تفاوت در این است که مینیاتور در شاکلهٔ کلی خود زیبا و پذیرفتنی است، امّا این اثر در تصاویر جداگانه زیبا می نماید و زمانی که ترکیب صورت می گیرد ناهمگون و سطحی می نماید.

استاد می داند که بهترین نقطه شروع برای نوشتن «شروع با وضعیت» است. و اگر ناخودآگاه نویسنده را با خود ببرد در نهایت اثری ماندگار رقم خواهد خورد. و با این شناخت و آگاهی و با در اختیار داشتن وضعی فوق العاده در ورطه ای سقوط می کند که دچار بدیهی ترین خطاها می شود و متاسفانه اثری که می توانست «ژرف ساختی» عمیق و تکان دهنده داشته باشد به ملودرامی سطحی بدل می شود. و حتی خوش ساختی ملودرامهای پذیرفته شده را هم ندارد. وقتی به ملودرام اشاره می کنم، دقیقاً مفهومی قیاسی را مدنظر دارم. ملودرام گذر از ظلمات مشابه فرمولهای پذیرفته شده نیست. ولی سبك و سیاق اثر چنین رقم خورده است. و بدیهی است که هر اثری را تنها می توان با قواعد و عناصر همان اثر سنجیده و متر و معیار معینی برای سنجش همه آثار وجود ندارد. چرا که اثر هنری، قالبی و ماشینی نیست که بتوان با متر و معیار از پیش تعیین شده ای به سنجش آن رفت. پس غرض من از ملودرام، ملودرام خاص این اثر است.

حکیم رابط، در این اثر بی تردید نقطه شروع با موضوع را برگزیده است. به همین دلیل است که موعظه می کند، شعار می دهد و خطابه می نویسد. او حتی در گزینش تصاویر سعی در اثبات موضوع خود دارد. و چون تلاش می کند که موضوع را به اثبات برساند شعار می دهد.

«جاروی کریمی با یك حرکت آشغالها را می روبد. از زیر آشغالها جوانه باریکی که تازه رسته است جلوه گر می شود.» ص ۱۲

تصویر بسیار واضح و روشن است. بدو ورود ابراهیم و رویش جوانه، و مشخص است که چه قصدی در پی آن نهفته است. و همین تصویر زیبای غیر باورپذیر، کلیشه ای در این مقطع شعاری است. و به تبع آن کریمی که باعث رویش جوانه است شعارپرداز و خطیب می نماید. حرفها از دهانش سرریز می کند. حرفهای بزرگ می زند که باورپذیر نیست. و بی تردید شاید در دنیای واقع کریمی یافت شود که عارفی بدوی باشد و حتی معلم و مراد مولانا هم باشد. امّا در شاکله اثر این مراد باید واقعیت نمایی پیدا کند.

«صدای کریمی: کم کم از راه میرسه. جنگل نشینها میگن مال کوهه. مدیر سابق می گفت اصلش از دریاس ـ از رو کتاب حرف می زد ـ

ابراهیم: شما چی می گی عموجان؟

کریمی: من؟ من چی میتونم بگم. ها؟ باید از خودش پرسید.

ابراهیم: خودش چی میگه؟

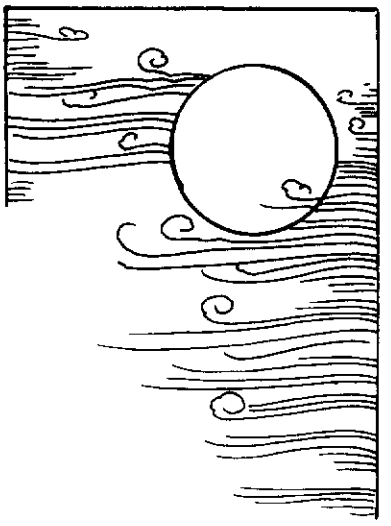
کریمی: وقتی اتاقت رو پر می کنه از بوی شیره کاج و عطر پونه وحشی چی میگه؟» ص ۱۴.

«وقتی یه نفر تو تاریکی میشینه، دلتنگه» حکیم رابط دلتنگی اش را در بغضی شاعرانه می گرید. وقتی آدمها حرف می زنند اگر او را بشناسی می دانی که اوست که سخن می گوید. و اگر او باور داشته باشد که: «دلتنگی واگیر داره، تا هفت طرف خونه سرایت می کنه.» بدجوری در تن تك تك آدمهایش سرایت کرده است.

نکته دیگری که در فیلمنامه های برای چاپ باید مورد توجه قرار گیرد، شیوه نگارش اثر است. اگر اثر ناگهان مسلط به زبان تکنیکی شود ارتباط مخاطب را از دست می دهد. مثلاً وقتی در صفحه ۲۷ کتاب تصویر «فیدد» می شود برای مخاطب آگاه این سئوال وجود دارد که «فیدآوت» یا «فیداین» و یا... و مخاطب غیرمتخصص سردرگم می ماند. در حالیکه پیش از این در صفحه ۲۴ بجای «کات»، «قطع» آمده است. یکدستی در شیوه نگارش نیز رعایت نشده است. فیلمنامه نباید دکوپاژ شده نوشته شود. بلکه شیوه نگارش باید به گونه ای باشد که دکوپاژ را در دل خود داشته باشد. و البته اثر یاد شده دکوپاژ به مفهوم ریز کارگردانی را ندارد. وقتی فیلمنامه نویس به وظایف کارگردان هم دخالت کند (مثل صفحه ۷۰ «فیداوت» و «فیداین» را که حکم می دهد) اساساً اثر خود را از دست می دهد. و سئوال اساسی که باقی می ماند این است که وقتی نویسنده ای برای تصاویر خود چنین زیبا می نویسد: «تصویر درشت از شمعها که تا نیمه سوخته اند ـ یا شاید تا بیش از نیمه ـ و در باقیمانده، گیسو در گیسو، چنان جوش خورده اند که گویی نه دو شمع که تنها یك شمع است با دو شعله.» چه ضرورتی به بهره گیری گاه و بیگاه از واژه های تخصصی؟

فیلمنامه نویس نه تنها در دیالوگ پردازی که در نوشتن تصاویر و دستور صحنه هم باید ذوق ادبی خود را به کار گیرد. برای نمونه در همین اثر اگر در صفحه ۲۱ اصطلاح «فیداوت» ضربه زننده است. در صفحه ۲۲ توضیح صحنه بی بهره گیری از اصطلاحات چنان زیبا پرداخت شده است که جا برای خسلاقیت کارگردان و مانور او باز است.

ابراهیم نیمه دیگر وجودش را می یابد. پیوند ازدواج بسته می شود. و تصویر و دیالوگ به زیباترین صورت ممکن آنرا تصویر می کند: «زن بی هیچ صدایی و بی هیچ حالتی از خوشی یا ناخوشی اشك



می‌ریزد... آرام. نگاه ابراهیم.

زن: درباره اینجا هیچی به من نگفته بودی.

ابراهیم: نمی خواستم این دنیارو با چشمهای من ببینی... نمیدونم... شاید هم بد کردم.» ص ۶۵ ـ ۶۴.

زندگی در محیطی مِه آلود، در کنار آتش و تار و نقاشی می گذرد و زن به دلیل رخدادی بیمار می شود. فقر ابراهیم را در چنبره می گیرد و او برای گریز از چنگال اختاپوس فقر و رهائی معشوقه بی آنکه یاوری داشته باشد استوار می ایستد و به مبارزه می رود. او برای نجات زن تن به کار در معدن می سپارد. طی حادثه ای در معدن همه گرفتار می آیند. آنها اسیر ظلمت دل خاك می شوند. شاید سفر درونی ابراهیم در همین گذر است که به انجام می رسد و او همدل دیگر کارگران رها می شود، از ظلمت می گذرد و رها شده به نور باز می گردد، در حالی که خود را و خودِ خود را در این سفر یافته است. بازپیدایی خویشتن خویش گذر از ظلمات است که بی خضر نرفته است و حیدر مرادش بوده است. اثر از همان آغاز بار کنایی خود را به رخ می کشد. و در نهایت سفر این کنایت به اوج می رسد:

«حیدر: هه... کوه زورش به ما نرسید.

چهره خندان ابراهیم.

ابراهیم: فقط سه چهار سال پیرمون کرد،

چهره خندان ابراهیم، پهلوی دست او، مینا، او نیز لبخند می زند. عقب می کشیم: در گلفروشی هستیم. مقداری اسکناس روی میز.

پیرمرد: اصلاً راضی نبودم. برای سی هزار تومن خودت رو پیر کردی.

ابراهیم: نه! زندگی کردم.» ص ۱۱۱ـ۱۱۰.

در بدایت این سفر بشیر بشارت دهنده می آید. او مژده غلبه بر رنجها و سرود اتحاد و پیروزی را بر لب دارد. ابراهیم، حیدر را می یابد و دشمنی بدل به دوستی می شود.

«و حالا از اینسو، از پشت شانه های ابراهیم می بینیم: چهره خشن و زمخت عمو حیدر را که گونه بر گونه ابراهیم چسبانده است. کریمی که متفکر به این منظره می نگرد. چهره درشت بشیر. نگاه حیرتزده بشیر.» ص ۱۱۷.

سبك و سیاق نوشتار به گونه ای است که گویا کسی واقعه را برای مای مخاطب روایت می کند. نوشتار به گونه ای رقم خورده است که تصویر را مشاهده کنیم. امّا گاه سطح صیقلی این تصویر توسط اصطلاحات زخم می خورد.

هراس از «تنهایی»، عذاب «تنها» ماندن و وحشت «تنهایی» در گذر از ظلمات بوضوح دیده می شود. پیوسته بحث بر سر تنهایی است. و «زن»، عشق است، همسر است، مادر است و بیش و پیش از همه، زن ـ مادر را می بینیم. در این گذر باید همپایی یافت تا بتوان از وحشت تنهایی گریخت. و این همپا زن و در نهایت عمو حیدر است. امّا همپایی زن درشت تر پرداخت شده است. وقتی حیرانی را آب می برد و به یاری زن نجات می یابد این رهایی از وحشت تنهایی را با همگامی زن به زیباترین صورتی می بینیم:

«خانم: میدونی چرا از آب ترسیدی؟

حیرانی: از آب نمی ترسم، از تنهایی می ترسم.

خانم: اگه آب میبردت، تنها نمیموندی، تنها نمی موندم. میزدم به آب، خودمو میرسوندم بهت. هر جا که میرفتی با هم میرفتیم.

گوش و نگاه ابراهیم مجذوب این رابطه.

ابراهیم: گلهارو بیخود به هدر دادم.

زن ماهیتابه را بر آتش می گذارد.

حیرانی: چیزی گفتی شما؟

ابراهیم: گل ها را ریختم رو دنیای مورچه ها.

زن: چیزی گفتن مورچه ها؟

زن روغن میریزد در ماهیتابه، بی آنکه به ابراهیم نگاه کند.

ابراهیم: گل برازنده پیرهای عاشقه، عاشقهای پیر.» ص ۴۸.

و در نهایت اگر عمو حیدر و ابراهیم در آغوش هم گره می خورند و بشیر بشارت آزادی و نور می دهد. باید به یاد داشت که مقدمات سفر را زن فراهم ساخته است. عنایت به مساله «تنهایی»، «زن»، «مادر»، «عشق» و «خودیابی» در این اثر بسیار مهمّ است.

«ابراهیم: ... دیدم حالا دیگه غیر از تنهائی و دلتنگی یك چیزی دارم که با تو تقسیم کنم... یقول خودت «خوشبختیهای آسون و نزدیك»... دیشب بالاخره شورش کردم... بر ضد تنهائی...» ص ۶۶.

زبان این اثر، زبان آشنای ما نیست. تمام قواعد دستوری را نویسنده به عمد و با لج بازی درهم می ریزد. او سعی دارد به این وسیله دنیایی شاعرانه و خاص بیافریند. امّا همیشه موفق نمی نماید. و گاه این آشفتگی، کلام را زمخت و تصویر را کدر می کند. برای نمونه به چند صفحه ای اشاره می کنم:

«رئیس عکس را می گذارد روی میز و چشم می دوزد به او. ـ مرد نامه تقاضا را می گذارد روی میز.» ص ۷.

«مرد در نیمه راه است که ابراهیم به او می رسد، می زند به شانه اش. مرد روی برمی گرداند و می ایستد... مرد بغض کرده است. لحظاتی با تردید می ماند و بعد سیگار را می گیرد و می گذارد زیر لب.» ص ۱۰.

ابراهیم می رود به سوی پنجره. ص ۱۵.

ابراهیم برمی گردد و یك صندلی می گذارد جلو بخاری، ص ۱۶. والخ...

از این نمونه ها در اثر بسیار است. علاوه بر اینها، نویسنده رسم الخط امروزین را رعایت نمی کند در صفحات ۷ـ۸ـ۹ـ۱۶ـ۱۸ـ۲۵ـ۱۶ـ۵۰ والخ...

و عموماً گفتاری، نوشتاری می نویسد. این ضعف بر استاد غریب است. و این عمد برای خلق زبان منطقه خاص نیست. به چند نمونه دقت کنید:

«مرد: حتی اگر یك خونواده داغون بشه؟

رئیس: اصلا دلم نمی خواد که خانم شما زجر بکشند یا خونواده تون، بچه هاتون آشفته باشند.» ص ۸.

«میدونی جوون؟ قدر نعمتهای کوچك رو این مخلوقات کوچك خیلی خوب میدونند... معلمهای بی آزاری هستند، ظلم نمی کنند، بچه های مظلوم رو از مدرسه بیرون نمیندازند.» ص ۳۴ والخ...

و گاهی تصاویر چندان شعاری عمل می کنند و کلیشه می نمایند که هیچ تعبیری به تفسیرشان نمی تواند آمد. برای نمونه تحول ابراهیم ص ۵۹ همگام با تصویر غرش رعد، عنایت کنید:

«غرش ناگهانی رعد و درخشش برق طوری که حتی ما را نیز می پراند و تکان می دهد. ـ ابراهیم پنجره را می بندد، تند و مصمّم. ـ از پله ها پایین می آید. ـ ابراهیم در عبور از میدانگاه.» ص ۵۹.

«گذر از ظلمات» شکل و ساختار فیلمنامه هایی که تاکنون چاپ شده است را ندارد. حکیم رابط برای فیلمنامه نویسی شیوه خاص خود را دارد. او به گونه ای می نویسد که مخاطب عام را نیز همگام خود سازد. و فقط گاهی این شیوه را به فراموشی می سپارد. حکیم رابط «گذر از ظلمات» حکیم رابطی نیست که می شناسیم. او قدرتی بیش از این دارد. او که کم می نویسد و به ندرت کارهایش را به چاپ می سپارد نیازمند وسواسی بیش از این است. به یاد دارم که همیشه در پایان هر اثر می پرسید: خب که چی؟ امیدوارم که به این سئوال پاسخی قانع کننده داده باشد.

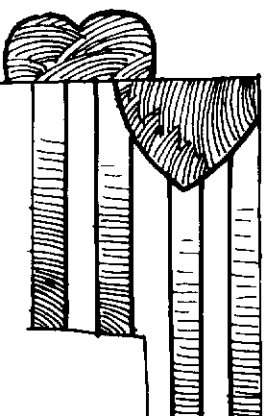
به یاد داشته باشیم که او نویسنده «آنجا که ماهیها سنگ می شوند» است. هر اثری باید ابتدا به زمانه خود پاسخ بدهد، تا آنگاه ابدی و مانا شود.

با این همه حکیم رابط اثری خواندنی را برای مخاطب تدارك دیده است، هرچند که ما از او انتظاری بیش از این داریم. امید که دیر بپاید، بنویسد و چون همیشه استادی گرانقدر بماند. منتظر اثر بعدی او می مانیم. و فراموش نخواهیم کرد که «سفر اوّل عشق، بو و طعم تمشك را دارد.» باشد تا سفر بعدی...

---

پی نویس:

۱) کویر / دکتر علی شریعتی / بی تا ـ بی نا / ص ۶۱.



## مؤسسه آموزشی رهنمای دانش

کتاب و نوار

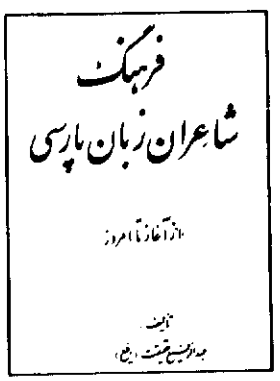
زبانهای زنده دنیا را در مدتی کوتاه با هزینه مناسب با استفاده از جدیدترین دوره های کتاب و نوار این مؤسسه در منزل فرا گیرید
داوطلبان شهرستانها با ذکر مشخصات تحصیلات خود مکاتبه فرمائید. دکتر فاطمی ساختمان ۲۹ طبقه ششم کدپستی ۱۴۳۱۶ تلفن ۶۲۸۶۳۱ـ ۶۴۳۰۷۹۰

## فرانویس در خدمت ناشرین و مؤلفین

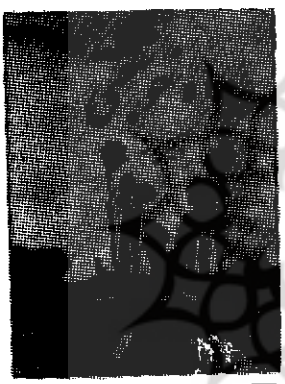
- حروفچینی کتاب، مجله و...
- طراحی و صفحه‌آرایی
- طرح جلد و مصوّرسازی کتاب
- اخذ آگهی و معرفی کتاب در مطبوعات

تهران: ایرانشهر شمالی، چهارراه سپند، شماره ۱۵۹ تلفن: ۸۳۲۹۶۴

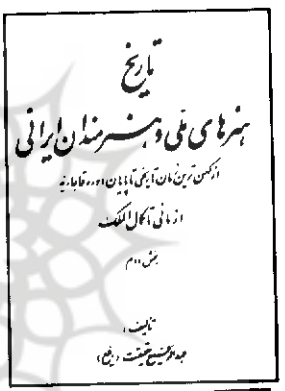
# انتشارات کومش منتشر کرده است:



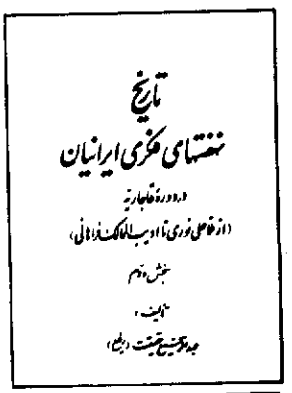

فرهنگ شاعران زبان پارسی



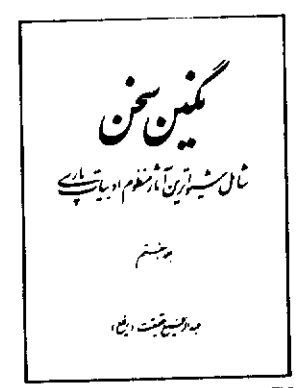
راه خوشبختی



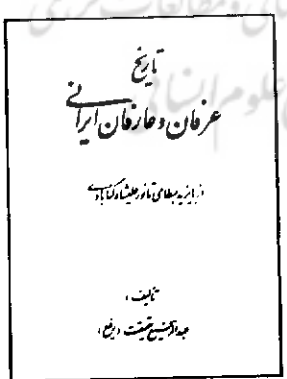

تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی




تاریخ نهضتهای فکری ایرانیان

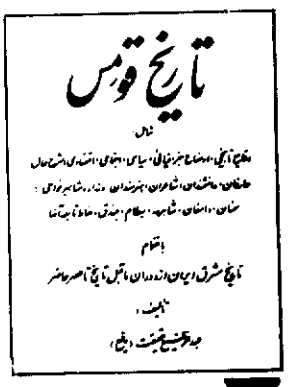



«نگین سخن» شامل شیواترین آثار منظوم




تاریخ عرفان و عارفان ایرانی

پیام جهانی عرفان ایران




تاریخ قومس

مرکز پخش تهران ـ خیابان دکتر بهشتی شرقی شماره ۶۴

موسسه گسترش فرهنگ و مطالعات

تلفن ۸۴۵۱۸۲ـ۸۵۹۵۱۴

تك فروشی در کتابفروشیهای معتبر ایران