نقش گفت و گو در فیلم

عزیزالله حاجی مشهدی

بسیار کسان چنین می‌پندارند که آشنایی با عوامل پدیدآورنده ساختمان فیلم، و از جمله «فیلمنامه» و طرح اصلی فیلم، خارج از وظیفه یا توان تماشاگران و سینما دوستان است! در حالی که آشنایی با کیفیت‌های بصری فیلم که از عوامل متعددی چون:

فیلم خام، عدسی‌ها، لنزها، زاویه فیلمبرداری، فاصله بین دوربین و میزانسن و صدا و... تشکیل می‌شود، از مسایلی به شمار می‌آیند که آشنایی با آنها از سوی تماشاگران می‌تواند، به درک روشن‌تر مضامین و مفاهیم پنهان و آشکار فیلم‌ها منجر شود. به همین روی، به سادگی می‌توان دانستن این مبانی یا آشنایی با این راز و رمزها و ترفندها را خارج از توان یا وظیفه تماشاگران به حساب آورد! در حالی که چنین پنداری نادرست و باطل به نظر می‌رسد. به درستی می‌توان ادعا کرد که کمتر تماشاگر آگاهی می‌تواند بدون نزدیک شدن به مباحثی از این‌گونه به‌منظور آشناتر شدن با عوامل ساختاری سینما ـ از مقوله «درک فیلم» مفهوم دقیق و روشنی در ذهن خود ایجاد نماید و در نتیجه، فیلم‌ها، را جذاب‌تر و پرمعناتر بیابد.

باید نگرش حاکی بر فضای «نقد فیلم» را به این ترتیب تصحیح کرد که: آشنایی با عوامل ساختاری یک فیلم، نه تنها برای «منتقدان»، بلکه برای «سینما دوستان» نیز می‌تواند پر جاذبه و در عین حال مؤثر و سودمند باشد، چرا که در نهایت، به درک بهتر این محصول پیچیده و ظریف هنری منجر خواهد شد. پس، درک فیلم، هنری نیست که خاص سینماگران و منتقدان باشد، بلکه می‌تواند به غیر فیلمسازان و به تماشاگران عادی

سینما و به ویژه به «سینما دوستان» نیز ربط پیدا کند و برای آنها پر جاذبه و معنادار باشد.

درک هر چه عمیق‌تر این عوامل ساختاری، به ویژه برای سینما دوستانی که به عنوان دانشجویان رشته‌های سینمایی و هنرهای نمایشی به پی‌گیری چنین مباحثی علاقه‌مندی نشان می‌دهند، بسیار ضروری‌تر به نظر می‌رسد. چرا که اگر دانشجوی علاقه‌مند به سینما، درصدد ریشه‌یابی و به ویژه «رمزگشایی» برخی از مفاهیم ناپیدا ـ و در عین حال کلیدی ـ فیلم‌ها برآید، اولاً با کیفیت‌های بصری (دیداری) فیلم آشناتر می‌شود و ثانیاً، به نقش کارساز این عوامل بیش‌تر پی می‌برد و معنا و مفهوم درک و دریافت درونمایه فیلم نیز برای وی آسان‌تر خواهد شد. در این نوشتار، از نقش و اهمیت «گفت و گو» در فیلم، (به‌طور خاص) و در «داستان‌پردازی» (به‌طور عام) به اجمال سخن به میان می‌آوریم:

در کنار تقسیم‌بندی‌های مختلف «زبان»، نوعی تقسیم‌بندی نیز بر جنبه‌های «گفتاری» بودن و «نوشتاری» بودن زبان تأکید دارد. به همین روی، ضرورت دارد که ضمن پرداخت به این تقسیم‌بندی ساده، از عمده‌ترین گونه‌های زبان گفتاری، یعنی تک‌گویی (monologue) و گفت و گوی دو نفره (یا چند نفره) (dialogue) نیز سخن به میان آوریم و نقش و اهمیت وجودی این‌گونه‌های زبانی را در عرصه فیلم و سینما مورد بررسی قرار دهیم و در همین مجال اندک به پیوند میان زبان و سینما، اشاره‌ای داشته باشیم.

اگر زبان‌شناسی بتواند ارتباط دقیق عناصر زبانی و غیر زبانی موجود در این دو گونه از زبان گفتاری را به‌طور روشن مشخص سازد، شاید بتواند در سایه برشمردن ویژگی‌هایی که به جنبه‌های کاربردی این‌گونه‌ها و در عین حال به ساختار معناشناختی (cognitive meaning) آنها مربوط می‌شود، حضور این وسیله‌های بیانی مؤثر را در کنار «تصویر» به عنوان عامل تقویت‌کننده یا تکمیل‌کننده بیان تصویری آشکار کند.

زبان گفتاری، اگر چه بر حسب معمول در قالب دوگونه به درستی جداگانه و متفاوت «تک‌گویی» و «گفت و گوی دو نفره» مطرح می‌شود، در عین حال می‌تواند به صورت بیان عاطفی نیز قابل طرح باشد. اما از آنجا که «بیان عاطفی» فاقد نشانه‌های بارز زبان‌شناختی است، یعنی از جنبه‌های تولیدی و آواشناختی زبان نمی‌توان در آن نشانه‌های روشنی جست و جو کرد، به همین روی، گونه‌ای چندان قابل دفاع به حساب نمی‌آید.

به ویژه که در حوزه «نشانه‌شناسی»، (semiology) کمتر می‌توان به مدد این‌گونه از زبان‌گفتاری، در عرصه پیام‌رسانی، کار چشمگیری ارایه داد. اما در نوع بیان تک‌گویی و گفت و گوی دو نفره، با شرایط دیگرگونه‌ای رو به رو می‌شویم. شرایط متفاوتی که در مجموع به پدید آمدن کنش و واکنش‌های روشنی از رفتار زبان گویشواران هم زبان در قالب «مکالمه» منجر می‌شود.

گوینده‌ای که قصد دارد تا با استفاده از «تک‌گویی» رفتار زبانی مناسبی از خود نشان دهد، به‌طور معمول به نقل رویدادهایی که از آنها اطلاع دارد، می‌پردازد و کلام او به شکلی ناخواسته، به یک «بیان توصیفی» تبدیل می‌شود و در موارد خاصی نیز می‌تواند، به‌گونه‌ای «بیان تحلیلی» بدل گردد.

در گفت و گوی دو نفره، شرایط ویژه‌ای وجود دارد که از پایه، تفاوت‌های ساختاری روشنی را میان این‌گونه بیانی با تک‌گویی آشکار می‌سازد.

بر گفت و گوی دو نفره، شرایط ویژه‌ای حاکم است که برای شنونده گفت و گو (یا برای مخاطب چنین گفت و گویی، خواه خواننده کتابی باشد و خواه تماشاگر فیلمی) جنبه‌ای به درستی «پیش برنده» دارد. به‌گونه‌ای که آدم‌های شرکت‌کننده در گفت و گوی دو

نفره، با قصد و اندیشه یک دیگر، تنها در جریان پیشرفت گفت و گو، آشنایی پیدا می‌کنند و به عبارتی، گفت و گوکنندگان از طرح از پیش آماده شده و با قصد و غرض قبلی مشخصی سود نمی‌جویند. تنها در جریان پرسش و پاسخ است که کنش‌ها و واکنش‌ها (گاه ناخواسته کلامی) به عنوان رفتاری دو جانبه شکل می‌گیرد. یعنی، حتی اگر شنونده‌ای یا مخاطبی، میل چندانی برای سخن گفتن نیز نداشته باشد، ناخواسته و ناگزیر، به پاسخگویی برمی‌آید!

در عین حال، پاسخگو، فردی است که از پرسش پرسشگر تصوری کلی در ذهن دارد و از موضوع کلی گفت و گو، بی‌خبر نیست. در واقع، به گونه‌ای مستقیم یا غیر مستقیم، از موقعیت حاکم بر آن گفت و گو، بی‌خبر نیست. گذشته از اینها، دو طرف گفت و گو، گاه ممکن است در جریان شکل‌گیری گفت و گوی خود که جنبه‌ای به درستی زبان‌شناختی و آوایی دارد و به عنوان پدیده‌ای فیزیکی (صوتی) قابل ثبت و ضبط است، گاه از عناصر غیر زبانی یا عامل‌های فرازبانی ـ که در زنجیره گفتار حضور مستقیمی ندارند ـ سود می‌جویند و برای مثال با استفاده از ایما و اشاره، تغییر لحن بیان و آهنگ کلام و به کار بستن مکث‌ها و درنگ‌های ویژه‌ای، در القای مفاهیم ذهنی موردنظر خود، در سینما، بسیار می‌توان سود جست. چرا که در مقابل «بیان عاطفی» که جنبه‌ای ناگویا و خاموش از زبان را به نمایش می‌گذارد، در اینجا، بیان گویا و کلام آشکار گفت و گوی دو نفره، با استفاده از این عامل‌های فرازنجیره‌ای کلام، جنبه دیداری ـ شنیداری پررنگ‌تری پیدا می‌کند و دارای برجستگی خاصی می‌شود.

در نحوه شکل‌گیری گفت و گوی دو نفره، بر مبنای تأثیرگذاری مجموعه عامل‌های پیش گفته، شرایطی اثر می‌گذارند که به دلیل «بافت» (Context) یا «زمینه» گفت و گوها، زبان، ساختمانی گاه غیر معمول و نامتعارف پیدا می‌کند. ساختار ویژه‌ای که در عین حال، طبیعی، پذیرفتنی و قابل قبول به نظر می‌رسد و دو طرف گفت و گو، برپایه یک قرارداد نانوشته، به گونه‌ای «هنجار گریزی» تن می‌سپارند. این هنجارگریزی‌ها، ممکن است به شکل حذف و تعدیل‌های کلامی جلوه‌گر شوند. یعنی، با کوتاه کردن کلام و حذف بخش‌هایی از کلام در گفت و گو، در ادای مقصود و بیان مفاهیم مورد نظر نیز خللی پیش نمی‌آید.

این ویژگی مهم از گفت و گوی دو نفره، بیش از همه، باید مورد توجه فیلمنامه‌نویسان و به ویژه «گفت و گو»نویسان یک فیلمنامه سینمایی قرار گیرد. چرا که، بیان دستوری یک داستان کوتاه یا بلند و یا رمان پرکشش، با بیان دستوری گفت و گوها در فیلم، بسیار تفاوت خواهد داشت. شاید به این دلیل عمده که در سینما، به مدد عامل‌های دیداری یا شنیداری غیر کلامی (همچون: نور، رنگ و موسیقی، فضایی به وجود می‌آید که در مجموع به سود همان گفت و گوی دو نفره عمل می‌کند. در واقع، «فضای فیلم» و «زمینه» و «بافت» ویژه گفت و گوها در هر صحنه از فیلم، شرایطی به وجود می‌آورد که ما به عنوان شنونده (ناظر) گفت و گوهای موجود در فیلم، تمامی کم‌داشت‌های کلان و خطاهای دستوری را نادیده می‌انگاریم و بر هنجارگریزی گویندگان گفت و گوها، مهر تأیید می‌زنیم. کاری که در خارج از حیطه گفت و گوی دو نفره و فضاهای سینمایی (نمایشی) کمتر، پذیرفتنی و قابل قبول خواهد بود. روشن‌ترین دلیل برای پذیرش آگاهانه این هنجار گریزی دستوری، پذیرش گفت و گوهای مورد نظر در بافت و زمینه‌ای است که بخش عمده‌ای از آن «بافت» به کمک «فضاسازی»های خاص مربوط به صحنه فیلم «اعم از صحنه‌آرایی، نورپردازی، استفاده از مجموعه پدیده‌های اثرگذار شنیداری همچون: صداهای طبیعی صحنه و موسیقی و...) عملی گردیده است.

بد نیست که برای روشن‌تر شدن موضوع، مثالی

فرضی بزنیم: در صحنه‌ای از یک فیلم سینمایی، در جریان یک درگیری میان دو یا چند نفر، یک چراغ نفتی بر روی فرش واژگون می‌شود و به زودی آتش چراغ به گوشه فرش می‌رسد و رفته رفته به تمامی فرش سرایت می‌کند! در گوشه اتاق، کودکی در گهواره خوابیده است. مادر سراسیمه و هراس‌آلود فریاد می‌زند و از دیگران کمک می‌خواهد. در همان حال، به سراغ تلفن می‌رود و با دستپاچگی شماره آتش‌نشانی را می‌گیرد.

در صحنه بعد، مادر، در حالی که کودک خردسالش را در آغوش می‌فشارد، در کنار دو سه همسایه و همسرش که گویی زخمی شده است، در مقابل خانه‌ای که در آتش می‌سوزد، ایستاده است. همه آنها چشم به راه رسیدن ماشین آتش‌نشانی‌اند حرف‌هایی کوتاه و بریده ـ بریده میان آنها رد و بدل می‌شود که بسیار هم طبیعی و پذیرفتنی به نظر می‌رسد:

زن: نیومد؟

همسایه: نه!

زن: خدای من!

همسایه: ـ ـ

(یکی دو دقیقه بعد)

زن: اومد؟

همسایه: آره!

زن: خودشه؟

همسایه: بله!

این گفت و گوی بسیار ساده، تنها در موقعیت و فضای پیش گفته، معنا رسان به حساب می‌آید وگرنه، با حذف آن فضا، با گفت و گویی گنگ و مبهم رو به رو خواهیم بود.

امتیاز اصلی این گفت و گو، در اقتصادی بودن آن است. کوتاهی و فشردگی کلام، مجالی برای پرگویی و روده درازی باقی نمی‌گذارد. بافت و زمینه گفت و گو، نیازی برای گفت و گوی مفصل و طولانی باقی نمی‌گذارد. به همین روی، در چنین موقعیتی، شنیدن عبارت‌های کامل و جمله‌های طولانی ـ اگر چه عین هنجارپذیری و با قاعده عمل کردن هم باشد ـ کاری خلاف قاعده و هنجار گریزانه تلقی می‌شود. تصور کنید که در همان موقعیت پیش‌گفته، اگر گفت و گوی به نسبت طولانی و کامل‌تری ـ به قرار زیر ـ در جریان باشد، فضای گفت و گو، تا چه میزان ساختگی و باورناپذیر به نظر خواهد رسید:

زن: فکر می‌کنی که ماشین آتش‌نشانی به زودی می‌آد؟

همسایه: به نظرم، دیگه باید ماشین آتش‌نشانی پیداش بشه!

زن: ببین این ماشینی که داره می‌آد، ماشین آتش نشانیه؟

همسایه: آره، خودشه! شک ندارم که ماشین آتش‌نشانیه!

فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای، هرگز به جای گفت و گوی به ظاهر ناقص و الکن و بریده و بریده مثال اول، از این جمله‌های به نسبت طولانی و به ظاهر عادی و بی‌نقص استفاده نمی‌کند. و گاه حتی در صحنه‌های غیر هیجانی و به نسبت عادی، کار را به جایی می‌رساند که به جای رد و بدل کردن کمترین کلام، در جریان گفت و گوهای دو نفره، از اصوات و واژه‌های بسیار کوتاه، سود می‌جوید و وظیفه معنارسانی واژه‌ها را بر عهده برخی اشاره‌ها و حالت‌های سر و دست چهره می‌گذارد. در واقع، در موقعیت‌هایی که فضای فیلم با کمک عامل‌های غیر کلامی، همچون: نور، صداهای طبیعی صحنه، موسیقی و برخی نشانه‌های دیداری دیگر، برای گوینده و مخاطب وی، بسیار روشن و غیر مبهم به نظر می‌رسد، کامل بودن جمله‌ها و ادیبانه بودن عبارت‌ها کاری زاید و غیر ضروری است. در چنین حالتی، دو طرف گفت و گو، با اطمینان از آگاهی خود از موقعیتی که در آن قرار گرفته‌اند، با استفاده از عامل‌های غیر کلامی همچون: لحن و آهنگ کلام خود، درجه و میزان شادمانی یا ناخرسندی و گاه ترس و نگرانی خویش را به دیگران نشان می‌دهند. فضاسازی یک صحنه از فیلم،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با استفاده از مجموعه همین عامل‌های ریز و درشت کلامی (زبانی) و غیر کلامی (غیر زبانی) شکل می‌گیرد. پدیده‌ای که در هنرهای نمایشی (سینما و تئاتر) بیش از سایر هنرها، جلوه روشنی دارد.

در فرهنگ‌های معمول، از «گفت و گو» (Dialogue) به مکالمه و صحبت کردن و یا چند نفر با یک دیگر و گاه به مبادله افکار و عقاید، تعبیر کرده‌اند و در شعر و داستان و نمایشنامه و فیلمنامه نیز کاربرد وسیع و گسترده‌ای دارد.

در واقع، صحبت و گفت و گویی که میان دو شخص (یا بیش‌تر) رد و بدل می‌شود و یا گاه، تنها در ذهن شخصیت یگانه‌ای در یک اثر ادبی (اعم از داستان، نمایشنامه، شعر و...) پیش می‌آید به معنای «گفت و گوی» است.

«گفت و گو» از دیدگاه از نویسندگان اهمیت فراوانی دارد، اگر چه، گاه نویسندگان کم تجربه و تازه کار، به نقش و اهمیت «گفت و گو» آگاهی عمیقی ندارند و ممکن است آن را کم اهمیت جلوه دهند. به همین روی آثاری عرضه می‌دارند که بسیار کم خون و بی‌جان به نظر می‌آید. «گفت و گو»، اگر چه در طرح کلی یک داستان یا فیلمنامه، یکی از عناصر اساسی به شمار می‌آید، با این حال، اگر بی‌قاعده و غیر معمول مورد استفاده قرار گیرد، به نوعی وراجی بی‌هدف بدل می‌شود و خواننده (شنونده) را خسته و دلزده می‌کند.

اگر بخواهیم از نقش بنیادین «گفت و گو» و ضرورت وجودی انواع گفت و گوها در داستان‌ها و فیلمنامه‌ها، سخن به میان آوریم، باید بگوییم که ما هرگز - در میان انواع نمایشنامه‌ها و نمایش‌های صحنه‌یی - نمی‌توانیم «گفت و گو»، را کنار بگذاریم. در واقع، «گفت و گو»، به عنوان پایه اصلی هنرهای نمایشی - به ویژه تئاتر - تلقی می‌شود.

با توجه به اهمیت «گفت و گو»، باید ببینیم که در پیکره داستانی یک فیلمنامه، چه حضور معناداری دارد؟

با نگاهی گذرا - بی‌آنکه فرصت پرداختن به جزییات را داشته باشیم - باید اشاره کنیم که:

«گفت و گو»، یکی از عوامل مهم گسترش دهنده پی رنگ (PLOT) در «داستان» اصلی مورد نظر نویسنده، به حساب می‌آید. نویسنده داستان (فیلمنامه) می‌تواند، درونمایه داستان خود را، از طریق گفت و گوها به نمایش بگذارد و از همین رهگذر، بکوشد تا چهره‌های روشنی از شخصیت‌های مورد نظر خود معرفی کند. از سوی دیگر، فرصتی فراهم می‌آید تا «عمل داستانی» - و در نتیجه رویدادها و رخدادهای مختلف متن در داستان - را با دقت پیش ببرد.

شاید تصور شود، که با حذف «گفت و گو»، لطمه چندانی به ساختار یک فیلمنامه وارد نشود. در حالی که چنین نیست. حتی در نمایش‌هایی چون «لال‌بازی» و به ویژه در سینمای ناگویا و خاموش (صامت) نیز، در عمل، در غیبت «گفت و گو»، نوعی تلاش برای «حرف زدن» و به نوعی سخن گفتن، وجود دارد. (اشاره‌های مبالغه‌آمیز با سر و دست و چهره، خود، به گونه‌ای، تلاش برای حرف زدن و سخن گفتن، تلقی می‌شود).

با این حال، کمتر کسی می‌تواند منکر شود که «گفت و گو» قدرتی نیروبخش در داستان‌ها ندارد. شاید، داستان‌ها و فیلمنامه‌ها، با نیروی گفت و گوها «زندگی» و «طراوت» پیدا می‌کنند. علاوه بر اینها، با حذف گفت و گوها در صحنه‌های مختلف زندگی عادی ما، عرصه زندگی، سرد و بی‌روح و ساکت به نظر خواهد آمد. آیا می‌توان تصور کرد که در صف اتوبوس، در بازار و در خیابان، عنصر اساسی ارتباط میان آدم‌ها، یعنی گفت و گو را - بتوان حذف کرد و نادیده انگاشت؟

ما، از طریق «گفت و گو»ی آدم‌ها، به سن و سال، تجربه، دانش عمومی، روحیه و خلق و خوی و حتی طبقه اجتماعی، آدم‌های مختلف پی می‌بریم. آیا به نظر شما، یک استاد دانشگاه یا یک قاضی دادگستری مثل

یک فروشنده دوره‌گرد و یک «دست فروش» حرف می‌زند؟ راستی چرا اصطلاح‌هایی مثل «لفظ قلم حرف زدن» یا «چارواداری» (چهار پا داری) حرف زدن، رایج می‌شود؟ چرا آدم‌ها به‌گونه‌های مختلف حرف می‌زنند؟ آیا به تفاوت‌های کاربرد واژگان در انواع گونه‌ها و لهجه‌ها و گویش‌ها فکر کرده‌اید؟

با نگاهی به همین تفاوت‌های لحن بیان خاص آدم‌های مختلف، در موقعیت‌های مختلف و در جایگاه‌ها و نقش‌های مختلف، به سادگی در می‌یابیم شخصیت‌های یک فیلم (فیلمنامه) در سایه همین گفت و گوهای به ظاهر ساده خود، از رازهای بزرگی، پرده بر می‌دارند! چه، آنان به سادگی، به ویژگی‌های:

«جسمانی»، «روانی و خلقی» و هم چنین «اجتماعی» (طبقاتی) خود اشاره می‌کنند و خود را به تماشاگر فیلم یا خواننده فیلمنامه معرفی می‌کنند.

شاید با خواندن برشی کوتاه از یک رمان یا داستان بلند، یا صحنه‌ای هر چند کوتاه از یک فیلمنامه، به سادگی بتوانیم، از ویژگی‌های جسمانی، اخلاقی و اجتماعی دو شخصیتی که با یک دیگر به گفت و گو نشسته‌اند، پرده برداریم.

مثلاً دریابیم که یکی از آدم‌ها کج خلق و عصبانی و پرخاشگر است و دیگری کم حوصله و عصبی و در عین حال قاطع! به هر تقدیر، ما، بر مبنای همین ویژگی خاص شخصیت‌ها بر اساس کاربرد ویژه گفت و گوها و واژگان مورد استفاده هر یک از آنان است که میان آنها، فرق می‌گذاریم و با توجه به اصطلاح‌ها، تعبیرها و نوع کاربرد واژگان آنها، به ویژگی‌های جسمی، اخلاقی و اجتماعی آنها پی‌می‌بریم.

فیلمنامه نویس ماهر، همواره می‌کوشد تا فیلمنامه خود را از حالت ایستایی خارج کند و به آن رنگ و رویی آمیخته به سرزندگی، تحرک و پویایی ببخشد. به همین خاطر، از همین ویژگی تحرک بخشی «گفت و گو» سود می‌جوید و به داستان خود، طراوات خاصی می‌بخشد، تا برای خواننده، خسته کننده، ملال‌آور و تکراری به نظر نرسد.

با همه اهمیتی که به عنصر «گفت و گو» در داستان، داده می‌شود، نباید فراموش کرد که هیچ فیلمنامه (داستانی) نمی‌تواند، به‌طور مستقل، بر پایه «گفت و گو»هایش، به تنهایی مستقل از سایر عوامل ساختاری یک داستان، شکل بگیرد و قدرت پایداری و دوام داشته باشد. در واقع «گفت و گو» را باید جزیی تفکیک‌ناپذیر از پیکره اصلی روایت داستان به حساب آورد.

در انواع داستان‌ها و بافت‌های گوناگون داستان‌پردازانه، گاه، جنبه‌های ادبی یک روایت «گفت و گو» بر سایر جنبه‌ها می‌چربد و به همین لحاظ، گفت و گوها، تا حدی پر تکلف و مصنوعی و گاه آمیخته به صنایع لفظی، به نظر می‌آیند. گاه نیز، لحنی بسیار خودمانی و محاوره‌ای پیدا می‌کنند. به هر حال، ما، در موقعیت‌های مختلف ناگزیریم که از بافت‌های زبانی گونه‌گونی استفاده کنیم. گونه‌هایی که در معرفی شخصیت‌های یک فیلمنامه (فیلم) به ما، بسیار کمک می‌کند و به ما فرصت می‌دهد تا با ذهنیت شفاف شخصیت‌ها، به خوبی آشنا شویم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی