جعفر پایور

هنر نمایش و بازآفرینی

یکی از روش‌های خلاقیت هنری، روش بازآفرینی است که از دیرباز مورد استفادهٔ نویسندگان جهان قرار گرفته است. آنان در پرتو چنین روشی قادر به‌خلق آثار پرمایه‌ای شده‌اند. و نه‌تنها تداوم فرهنگی را میسر ساخته، بلکه سبب تنوع آثار هنری گشته‌اند. روش بازآفرینی در تمامی هنرها، از جمله هنرهای نمایشی از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. رونق این روش در شکل نمایشی بستر مناسب می‌خواهد. متأسفانه در ایران هنرنمایش دچار رکود و نقصان بوده است، تا چه برسد به‌این که نمایشنامه‌نویسان و نویسندگان از روی آثار یکدیگر الهام بگیرند، و آثار جدیدی بیافرینند!

بداقبالی نمایش در ایران به‌دلایلی چند مربوط می‌شود. از جمله و مهمترین آن‌ها، باور و اعتقاد بزرگان ادب و هنر این کشور بوده، به‌اینکه پرداختن به‌نمایش و نمایشگری در شأن و شایستهٔ آنان نمی‌باشد. به‌همین دلیل، پرداختن به‌نمایش و نمایشنامه‌نویسی، یک حرفهٔ پست به‌حساب آمد، و از سوی صاحبان هنر مورد بی‌مهری قرار گرفت.

حداقل یکی دیگر از دلایل رکود و کمبود و نبود نمایش و نمایشگری، در دورهٔ معاصر، مهاجرت مدام روستاییان به‌شهر می‌باشد. آنان که دچار نابسامانی شغلی و گیجی زندگی بی‌سامان و متغیر خود شده بودند، توانایی پشتیبانی و ایجاد هنر نمایشی، و پرداختن به‌این نوع امور را نداشته‌اند. بی‌شک نمی‌توان از کسانی که فرهنگ و سنت خود را ترک کرده بودند و در شهر نیز فرصتی نیافته بودند، تا طبقه‌ای جا افتاده تشکیل دهند، بیش از این انتظار داشت. و اگر گهگاه نطفه‌ای ضعیف در این زمینه بسته می‌شد، فوری با توفان حوادث به‌رکود، و حتی به‌نابودی کشانده می‌شد. بدین ترتیب روزنه‌ها، به‌دلیل عدم ثبات طبقات و اقشار اجتماعی، و نیز عدم پشتیبانی مقامات رسمی و صاحبان قدرت اقتصادی، بسته و کور می‌شد، بطوری که خاکستر آن نیز برباد می‌رفته است.

بی‌شک چنین وضعی، در زمان‌های دور و دورتر، با دلایل موحش‌تر وجود داشته که هنر نمایش ایران با اختلال روبرو شده است. بهرحال آنچه از تاریخچهٔ نمایش ایران برمی‌آید مبهم، و نه مبارک است. در حالی‌که در زمینه ادبیات آثار بسیار غنی و پرباری

وجود دارد که‌حاکی از بازآفرینی از آثار متفکران و اندیشمندان می‌باشد. اما در زمینهٔ نمایش، نشانه‌ای دردست نمی‌باشد تا نشان دهد، تأثیر و الهام هنرمندان و نویسندگان از روی آثار نمایشی گذشتگان چگونه بوده است.

تنها منبع موثق دربارهٔ وجود نمایش در ایران تعزیه است. که آن نیز به‌دلایل روشن، روند تکاملی نداشته، و تداوم نیز برای آن موجود نبوده است. و اگر حرکتی هم صورت گرفته، تداوم نیافته تا امروزه آثارش را نشان کنیم.

پیش از بوجود آمدن «تکیه دولت»، تعزیه تماماً دربارهٔ واقعهٔ عاشورا بوده است، که طبعاً انتظار می‌رفت، بعد از تأسیس آن، پایگاه رسمی و زمینه‌ای مساعد برای تحوّل و تکامل «تعزیه» بشود. اما تخریب «تکیه دولت» حرکت و تحوّل شروع نشده را متوقف کرد. البته بعد از مشروطیت گاهگاه در میان آفت‌ها و ناکامی‌ها تحوّلی اندک و جهشی بی‌مایه در «تعزیه» بوجود آمد. و وقایع و حوادث حاشیه‌ای کربلا نیز مور توجه قرار گرفت. موضوعات جدید و نویی از دل واقعهٔ کربلا الهام گرفته شد.

در قدیمی‌ترین نسخهٔ «تعزیه» در سال ۱۳۳۵ هـ.ق، نشانه‌ای از بازآفرینی در «تعزیه» دیده می‌شود. تعزیهٔ شیرافکن[۱] از چندین قصه و حکایت و روایت، توامان الهام گرفته شده است. مثلاً قسمتی از آن، از تراژدی رستم و اسفندیار الهام گرفته شده است. می‌دانید که اسفندیار، پهلوان و شاهزاده ایرانی خواهان سلطنت می‌باشد. اما پدر حاضر نیست قدرت را به‌او واگذارد. به‌بهانه‌ای او را به‌جنگ با رستم می‌فرستد، تا محل برگشتی برای فرزند وجود نداشته باشد. وی به‌اسفندیار تکلیف می‌کند؛ اگر خواهان تاج شاهی است، رستم را دست بسته نزد او بیاورد. اسفندیار می‌رود، در رودررویی با رستم، طی مذاکراتی، رستم می‌گوید:

که گفتت برو دست رستم ببند　　نبندد مرا دست چرخ بلند

حال ملاحظه کنید مشابهت سرگذشت «شیرافکن» با این تراژدی، و تفاوت آن دو با یکدیگر چگونه است. در «تعزیه شیرافکن»، «شیرافکن عاشق» شقایق است. «شقایق» شرط عروسی را آوردن سر حضرت امیر می‌گذارد: «شیرافکن» نزد حضرت رفته، و خواستهٔ خود را بیان می‌دارد. طی مذاکراتی حضرت می‌گوید:

دان تو ای شیرافکن نیکو لقا　　کس نبسته در جهان دست مرا

که مقایسه شود با گفتار رستم به‌اسفندیار: که گفتت برو...

سیر واقعه در هردو داستان، تقریباً مشابه است. جز آنکه در تراژدی رستم و اسفندیار

---

۱. این تعزیه در مجموعهٔ گران‌بهای انریکو چرولی ـ در کتابخانهٔ واتیکان تحت نام ۶ مجلس تعزیه شیرافکن «گبر» آمده است ـ نقل از تیاتر ایرانی ـ فرخ غفاری سازمان جشن هنر ـ ۱۳۵۰، ۸۲ ـ ۸۰.

قدرت‌خواهی مایهٔ کار است. و در «شیرافکن» عشق به «شقایق» درونمایهٔ نمایش است. اما یک تفاوت اصلی، «تعزیه» را از تراژدی جدا می‌سازد، و آن جایی است که حضرت، علی‌رغم مقاومت رستم در مقابل خواستهٔ اسفندیار، حاضر به‌بریدن سر خود می‌شود. و بدین‌ترتیب فضای پهلوانی و حماسی تراژدی تبدیل به‌ایثار و فداکاری دراماتیکی می‌شود. همین تغییر روند کار، دو اثر را به‌مسیری جداگانه می‌کشاند. و چهارچوب هویتی اصل‌اثر تغییر می‌یابد. در دنبالهٔ «تعزیه»، دست «شیرافکن» بهنگام بریدن سر حضرت خشک می‌شود. سه‌بار اقدام به‌بریدن سرحضرت می‌کند، هرسه‌بار دست او خشک شده تا سرانجام، تحت تأثیر این معجزه قرار گرفته و اسلام می‌آورد. این قسمت نیز از قصهٔ حضرت ابراهیم الهام گرفته شده است. در آن قسمت که «شیرافکن» شروع به‌بریدن سر حضرت می‌کند؛ می‌خواند:

این چه سری است که شاه هدا　　دست و تیغم خشک شد اندر هوا

مقایسه شود با سرگذشت اسماعیل، که توسط پدر خود به‌قربانگاه برده می‌شود. اما بهنگام بریدن سر، خنجر کند می‌شود. حضرت ابراهیم تا سه‌بار اقدام به‌بریدن سر می‌کند. تا این که جبرییل گوسفندی از سوی خدا برای قربان کردن می‌فرستد. تفاوت این قسمت از نمایش با سرگذشت اسماعیل در این است که «شیرافکن» به «شقایق» می‌رسد. و اسماعیل توسط گوسفند اهدایی نجات می‌یابد. همین بخش جدید برای تغییر محتوایی داستان اصلی، در تعزیه کافی است که اثر نمایشی را یک بازآفرینی بحساب آوریم. و نکتهٔ دیگر دربارهٔ روند «تعزیه»ها، بوجود آمدن «تعزیه»های کمیک با روش بازآفرینی است. این تحوّل نیز مقارن با ترجمه‌هایی از نمایشنامه‌های مولیر، از جمله «گزارش مردم‌گریز» وی در سال ۱۲۸۶ هـ.ق است. مثل «تعزیه‌های عروسی رفتن حضرت فاطمه» و «تعزیه یحیی‌بن زکریا». که امید است در فرصتی، این دو، با متن اصلی مقایسه شود تا جنبه‌های بازآفرینی آنها و چگونگی الهام از متن اصلی، روشن گردد. و نکتهٔ مهم در اینجاست که با وجود تنگناهای فراوان، بعد از مشروطیت، پس از باز شدن موقت پوستهٔ سخت تعصب و گشایش جامعهٔ بسته، «تعزیه» توانست در زمینهٔ بازآفرینی رشد نسبی بیابد. و در نتیجهٔ رشد نیازهای فرهنگی روش بازآفرینی نمود بارزتری پیدا کند.

بی‌شک یکی از دام‌های تحوّل و پیشرفت هنرهای نمایشی به‌عهدهٔ روش بازآفرینی است. زیرا ایجاد تنوع و خلاقیت و تداوم ارزش و باورهای اصیل فرهنگی از این راه ممکن است. و نمایش سنتی ایران «تعزیه» نیز به‌گونه‌ای طبیعی این روش را انتخاب کرد. اما توفان حوادث و گسترش افکار تند و بی‌مهابا و اندیشه‌های احساس‌گرایانه، جلوی پیشرفت چنین روندی را کور کرد. البته وجود تنگناهای اعتقادی نیز مانع جهش و نوآوری «تعزیه»

گردید. که به‌جای خود دلیل محکم و تعیین‌کننده‌ای برای این مصیبت است.

از اواخر دورهٔ قاجار روش بازآفرینی در زمینه‌های نمایشی دیگر، نیز به‌کار رفت. از جملهٔ این نمایش‌ها، دسته «حسین چوبی» در میدان بارفروش‌های امین‌السلطان تهران بود که نمایش «مشتی و نیم مشتی» را اجرا می‌کردند.[1] این نمایش، بازآفرینی از یک باور قصه مانند، از قصه‌های عامیانه گرفته شده است. قصهٔ اصلی این است: [مردی قوزی صبح زود به‌حمام می‌رود. عده‌ای در آنجا مشغول جشن و پایکوبی هستند. مرد همراه آنان تا سپیده به‌شادی می‌پردازد. در پایان آن عده آرزوی او را که برداشتن قوزش بود، برآورده می‌کنند. طی روز، دوست قوزی او را می‌بیند پس از شیندن ماجرا، فردا قبل از سحر به‌حمام می‌رود. این بار در حمام عزاداری است. دوست قوزی، بی‌توجه به‌رقص و پایکوبی می‌پردازد. در پایان عزاداران نیاز او را می‌پرسند. مرد خواستار برداشتن قوز خود می‌شود، اما نه‌اینکه قوز او برداشته نمی‌شود، بلکه قوز دوستش نیز برقوز او اضافه می‌شود.]

نمایش «مشتی و نیم‌مشتی» از روی این قصه بازآفرینی شده است و چکیدهٔ نمایش «مشتی و نیم‌مشتی» چنین است: [زن بی‌بند و بار و ولنگاری را پند می‌دهند، که بهتر است خود را جمع و جورکند، و کمی متین باشد. زن قبول می‌کند. به‌مجلس عروسی می‌رود، بغ کرده و اخم‌آلود می‌نشیند، همه به‌او اعتراض می‌کنند که چرا نمی‌خندد و شادی نمی‌کند. این می‌گذرد. مجلس عزا پیش می‌آید. زن به‌خنده و شادی می‌پردازد. مردم اعتراض می‌کنند. سرانجام زن به‌زحمت خود را همرنگ جماعت می‌کند.]

تفاوت محتوایی قصه و نمایش در آن است که نمایش، رفتار ناشیانه و بی‌دقّتی در ایجاد ارتباط را مطرح می‌کند، و کاربرد نابجای پند و پیشنهاد دیگران نمایش را پیش می‌برد، حتی می‌توان در تفسیر محتوایی نمایش گفت: آمد راه رفتن کبک را یاد بگیرد، راه رفتن خود را فراموش کرد. و در قصه، تقلید کورکورانهٔ مرد قوزی به‌فاجعه می‌انجامد. برمرد قوزی بی‌خبری صرف مشاهده می‌شود، اما زن در نمایش سرانجام، با زحمت همرنگ جماعت می‌شود، و رفتارش را تعدیل می‌کند. درونمایهٔ نمایش برمبنای طنز است و فی‌البداهه است. و همین امر حرکت بازیگری را قوت بخشیده، و روح زنده و پویاتری به‌اثر داده است. چه بسا اگر زمینه‌های مساعدی برای تحوّل و پیشرفت فراهم می‌بود، تداوم بازآفرینی‌ها از روی قصه‌های شفاهی عامیانه می‌توانست ادامه یابد، و خلاقیت‌های گوناگون نمایشی را سبب گردد.

پس از آن همه کشش‌ها و کوشش‌ها، رکودها و سوختن‌ها، بالاخره دور جدید بازآفرینی شروع شد. نویسندگان و هنرمندان دور جدید نمایشی، بخوبی دریافتند که در ادبیات

---

۱. نمایش در ایران ـ بهرام بیضایی. ص ۱۸۶.

شفاهی و کتبی کهن ایران، جاذبه‌های بسیار ناب برای نوآوری و الهام گرفتن موجود است. آغاز نمایش جدید ایران، با بازآفرینی از قصه‌های کهن شروع می‌شود. علی نصیریان، با «بلبل سرگشته»[1] آغاز می‌کند. و بهرام بیضایی با سلطان مار[2] این حرکت را ادامه می‌دهد. هردو اثر از دوقصه عامیانه، بهمین نام بازآفرینی شده‌اند.

نمایشنامه «بلبل سرگشته»، شاخص موفق به‌کارگیری روش بازآفرینی در هنر نمایش ایران است. این نمایشنامه در سال ۱۳۳۵ هـ.ش در نخستین دوره مسابقه نمایشنامه‌نویسی در ایران نوشته شده است.. این اثر جایزه اول را در میان نمایشنامه‌ها به‌دست آورد. و در ۱۹۶۰ م. بهنگـام بـرگزاری فستیوال تأتـر مـلل در پـاریس، مـدت چهـار شب در تأتـر «سارابرنارد» روی صحنه رفته است. و بدین‌ترتیب اولین اثر رسمی نمایشی ایران معاصر با روش بازآفرینی از روی قصه کهن، موقعیت ویژه‌ای یافت.

در بررسی «بلبل سرگشته»، به‌تفاوت‌های اصل اثر و اثر جدید پی می‌بریم، که چگونه نصیریان علاوه براینکه قصه را در قالب نمایش ریخته، چه تغییرات اساسی نیز در محتوا و هویت اصل اثر وارد آورده است. مسئلهٔ انتقام خون برادر در اثر اصلی، به‌بقای روح در سایه عشق و مهرورزی تبدیل شده است. یا اضطراب دختر قصه، که نوعی تشـویش از مرگ و نیستی است، در اثر بازآفرینی شده به‌مهرورزی بدل گشته است، که می‌توان بدین وسیله برمرگ و نیستی غلبه یافت. در قصه، دختر تنها در انتقام گرفتن خـون بـرادر، دل راضی و قانع می‌شود. اما در نمایشنامه روح برادر در پرتو عشق و مهر جاودانه می‌شود. همین خط ظریف و حساس است که اثر جدید را از قصهٔ کهن جدا می‌سازد.

علاوه بر تغییر محتوایی، به‌جهت آن که قصه عامیانه از شکل شفاهی بـه‌کـتبی، و از روایت و حکایت به‌شکل نمایشی درآمده است، به‌ناگزیر مسئله اساسی برای نویسنده،

---

۱. خلاصهٔ «بلبل سرگشته» نصیریان این گونه است، پدری به‌تحریک زن دوم خود سر پسر خود را بریده است. دختر خانواده موضوع را فهمیده و سکوت اختیار می‌کند. تا اینکه فالگیری او را به‌سخن گفتن وا می‌دارد. و خواهر برای زنده کردن برادر چل شب چله‌نشینی می‌کند. تا روح برادر ظاهر می‌شود. از آن به‌بعد دختر برای زنده نگه‌داشتن روح برادر ترک زندگی می‌کند. در قصه اصـلی سـر پسـر بـریده می‌شود، و توسط زن‌بابا پخته می‌شود. دختر قضیه را می‌فهمد. و به‌مکتب‌دار می‌گوید. بـا دسـتور او چل‌شب چله‌نشینی می‌کند. سرانجام برادر به‌صورت بلبل براو ظاهر می‌شود. و برای انتقام گرفتن سوزن در چشم و دهان مسبب و حامیان قاتل ـ زن‌بابا ـ می‌ریزد.

۲. خلاصه قصه سلطان مار چنین است؛ مردی مجبور می‌شود دختر خود را به‌ماری بدهد. شب‌ها مار از پوست خود بیرون آمده و به‌صورت پسری زیبا درمی‌آید. دختر با تحریک خواهران پوست شوی خود را می‌سوزاند. سلطان مار ناپدید می‌شود. دختر با کفش و عصای آهنین به‌دنبال او می‌رود. پس از رنج‌های بسیار او را می‌یابد. و با کمک سلطان مار با خواهر و مادرشوهر ـ دیوان ـ می‌جنگد و پیروز می‌شود.

توجه به‌زبان و عوامل ساختی آن می‌شود، و نصیریان به‌نوعی نسبی، زبان را در ساخت فضای دلگیر و عاطفی نمایشنامه مؤثر دانسته، و آن را برمبنای گفتگوی احساسی گذاشته، و به‌طبیعت احساسی و گفتگوی محاوره‌ای نزدیک کرده‌انده است. همچنین با آوردن عناصری چون نقال، شکل روایی اثر را حفظ کرده است. نقش «کولی» در اثر جدید، چون یک روانشناس است که دختر را وادار به‌فرافکنی نموده، و با نقش شفاگری به‌آرامش و حتی نوعی بینش می‌رساند. به‌این دلیل نقش او در ساخت اثر بازآفرین شده، تعیین کننده است. زیراکه دختر را از سطح به‌عمق برده، و با تمهیداتی ظریف او را وادار به‌گفتن راز دل کرده، و به‌روشن‌ضمیری رسانده است. در حالی که دختر قصه راز کشته شدن برادر را به‌مکتبدار می‌گوید، «ماه‌گل» دراثر جدید، مهر سکوت برلب می‌گذارد، تا اینکه «کولی» سبب تخلیه روان او می‌شود. «ماه‌گل» علیرغم دختر قصه از حد یک ابزار برای چله‌نشینی فراتر می‌رود. و به‌نوعی بصیرت می‌رسد، که از حالت انفعالی بیرون آمده، و به‌قدرت تصمیم‌گیری دست می‌یابد. او پس از کشمش‌های فراوان به‌تفکر جدید می‌رسد، و همراه با دگرگونی ذهنی قید دنیا را زده، و تقاضای عشق رشید ـ نامزدش ـ را رد می‌کند.

همچنین نقش «نقال»، علاوه بربازی در بازی بخشیدن نمایش، بوسیله زبان و بیان خاص خود، در ساخت اثر، عنصر ویژه‌ای می‌شود، و در خدمت روح نمایش قرار می‌گیرد، تا بیانگر نوعی نمایش نوستالژیک شود.

بدین ترتیب گام‌های مقلدانه و لرزانی که ادبیات نمایشی بعد از مشروطیت آغاز کرده بود، با «بلبل سرگشته» تحوّل می‌یابد. و موقعیت نمایشنامه‌نویسی را وارد دورهٔ جدیدی می‌کند. و بهرام بیضایی با آثار متعددی که با روش بازآفرینی بوجود آورده، این تحوّل را تکامل بخشیده است. وی نمایش «سلطان مار» را از روی قصه‌ای عامیانه به‌نام «سلطان آگل زرد» یا «سلطان مار» بازآفرینی کرده است. و با تغییر در موضوع و محتوای قصه کهن، در صدد یافتن ساخت فضاهای جدید و زبان رسا و بیان ویژه نمایشی می‌شود. او با برهم زدن ماهیت قصه اصلی، و با ایجاد فضای تخیلی ناب، اثر مستقلی بوجود آورده است. در اثر او دیوهای قصه، مردمان عادی هستند که برای از بین بردن سفیران «جابلسا» و «جابلقا»، و داروغه خائن، که اکنون به‌جلد «سلطان مار» رفته است، و دار و ندار مردم را به‌غریبه‌ها فروخته است، کوشش و مبارزه می‌کنند.

در قصه و همچنین اثر بازآفرین شده، پوست مار سوزانده می‌شود و این مسئله شروع حرکت متفاوت اثر جدید می‌شود؛ در قصه، دختر پس از سوزاندن پوست مار، با هفت عصا و کفش آهنین دنبال «سلطان مار» می‌رود، و با مادر و خواهر «سلطان مار» مواجه شده و می‌جنگد. و در اثر جدید به‌دلیل تغییر ماهیت دیوها ـ از جنبهٔ منفی به‌مثبت ـ دختر و

«سلطان مار» همراه مادر و خواهر و دیگر مردمان (دیوها)، با داروغه و دیگر عوامل ضدانسانی، مبارزه می‌کنند.

در اثر جدید سوزانده شدن پوست مار، سبب رهایی و نجات همه، و «سلطان‌مار» از افکار پلید و ضد مردمی می‌شود. و در قصه سبب گرفتاری مجدد «سلطان مار» به‌دست «دیوها» می‌شود.

بیضایی علاوه بر تغییر اساسی در ماهیت قصه، در انتخاب زبان و ساخت اثر نیز کوشش بسیار کرده است. وی در ساخت فضاهای لازم، از عناصری چون صحنه‌گردان، سیاه، درویش و وقایع نگار ـ که هریک به‌نوعی در انواع بازی‌ها و نمایش‌های ایران مؤثر هستند، استفاده کرده است. زبان در اثر وی، در خدمت تصویرهای خیالی، وظیفهٔ خود را با پختگی دنبال می‌کند. و به‌عنوان تجربه‌ای ممتاز، در هنر نمایش معاصر عمل می‌کند، و بیانگر خواسته‌ها و آرزوها و اندیشه‌های قهرمانان نمایش می‌شود. به‌راستی که زبان نمایش، روح و منظور نویسنده را برآورده ساخته است.

اهمیت این بازآفرینی‌ها در این است که همچون پلی بین گذشته و حال، ارزش‌های منفی گذشته را طرد یا ترمیم و اصلاح می‌کند و علاوه بر افزایش گنجینه آثار ادبی و تنوع آن‌ها، ارزش‌های جدید را مطرح می‌سازد. همچنین زبان را، که بیانگر روح جامعه، و نشانهٔ مقطعی از تاریخ است، تکامل ـ می‌بخشد، بازآفرینی، بویژه در حیطهٔ قصه‌ها، این دیرینه‌ترین یار و همدم آدمی ـ قدرت مانور بسیاری در اختیار نویسنده می‌گذارد، تا اثر جدیدی را بوجود آورد، و قصه‌ها را نیز جلا داده، و با شکل و ساخت و محتوایی تازه ادامه دهد.

خوشبختانه نویسندگان و هنرمندان ما تجربی دریافته‌اند که روش بازآفرینی هیچ تفاوتی با آفرینش و خلق ندارد. و بازآفرینی مثل هرآفرینش هنری دیگر نهایت ظرافت و پختگی خلاق لازم دارد. همان‌گونه که از واژهٔ «بازآفرینی» پیداست، بوجود آوردن و خلاقیت از اثر و متنی است که یکبار بوجود آمده باشد. برعکس آفرینش هنری مستقیم، با الهام گرفتن مستقیم از حادثه و یا واقعه‌ای بوجود می‌آید.

جای امیدواری بسیار است که هنرمندان با دست یافتن به گنجینه‌های ادبی گذشته و تفکر و تعمق در آن منابع، الهام گرفته و با بازآفرینی‌های خود برگنجینه‌های هنری ایران عزیز بیافزایند.

از کارنامه مطبوعات شماره ۶۰ و ۶۱