۱

اسفند ۱۳۹۹

Problematicaa.com

از این پرسش تکراری آغاز کنیم: چه نسبتی میان سینما و جامعه برقرار است؟ در معنایی عام، فیلم سینمایی به عنوان آفریده‌ای انسانی، فارغ از ژانر و مضمون، تماماً «اجتماعی» است؛ چرا که متأثر از زمان، مکان و الگوهای فرهنگی است، برای نمایش به مخاطب ساخته می‌شود و ساخته‌ای اساساً جمعی و مبتنی بر ارتباط است. شاید اگر بتوان وضعیتی نسبتاً خیالی را تصور کرد که فیلمساز، خودش، فیلمی را بنویسد، تولید و بازی کند و برای خودش نمایش دهد، احتمالاً بتوان به چیزی همچون فیلم فردی یا شخصی نزدیک شد. در نسبت عام دیگر میان این دو، نظیر سایر تولیدات فرهنگی، سینما به‌راستی جامعه را نمایش می‌دهد و از این طریق آن را تولید و بازتولید می‌کند. اما در این یادداشت به سینمای اجتماعی در معنای خاص آن می‌پردازیم. سینمای اجتماعی را به‌دشواری بتوان یک ژانر سینمایی دانست که فرم، روایت و عناصر سینمایی ویژه‌ی خود را داشته باشد. سینمای اجتماعی بر مضامینی استوار است که بیش از همه می‌توان آن‌ها را «اجتماعی» دانست، اگر چه اجتماعی یا غیراجتماعی بودن نیز، خود، تا حدی محصول نبرد تاریخیِ هژمونیکِ نام‌گذاری بر روی رویدادها و تحولات است. نابرابری طبقاتی، تبعیض‌های جنسیتی، تعصب دینی، تمامیت‌خواهی سیاسی، فساد سازمان‌یافته، قتل‌های ناموسی،

Problematicaa.com

آزادی‌خواهی در برابر استبداد سیاسی، نژادپرستی و فقر سیاهه‌ای از مضامینی است که سینما در تاریخ حیاتش آن‌ها را نمایش داده است. این که چرا در برهه‌های تاریخی مختلف، سینما به سراغ نمایش برخی مضامین اجتماعی رفته مدخل پیچیده و مهمی است که مقدمتاً می‌توان آن را با بغرنج بودن تاریخیِ آن مسئله، الگوهای فرهنگی و طبقاتیِ مسلط در بازنمایی آن و هم‌چنین تحولات درونی سینما مرتبط دانست. پرداختن سینمای اروپای غربی به نژادپرستی و فاشیسم، به عنوان نوعی «ابرمضمون»، اروپای شرقی به نابرابری طبقاتی و فساد سیاسی و اقتصادی، یا توجه به حقوق شهروندی و تبعیض جنسیتی در سینمای دهه ۱۳۸۰ ایران و در نهایت نمایش فقر و تهی‌دستی به عنوان مضمونِ محوری در سینمای دهه ۱۳۹۰ را می‌توان در همین راستا فهمید و صورت‌بندی کرد.

سینمای اجتماعی پس از انقلاب ۵۷، فقر را به شیوه‌های مختلفی نمایش داده است، به طوری که در نسبت با وضعیت اجتماعی و سیاسی متفاوت چهار دهه‌ی اخیر، چهره‌ی سینمایی فقر و تهی‌دستی نیز تغییراتی اساسی به خود دیده است. به این معنا، جامعه‌ی انقلابی و «برادر» دهه شصت، جامعه‌ی پساانقلابی و رو به پیشرفت دهه‌ی هفتاد، جامعه‌ی تحول‌خواه دهه هشتاد و جامعه‌ی مصرف‌گرا و

Problematicaa.com

سیاست‌زدایی‌شده‌ی دهه ۹۰ تصویر خاص خود را از فقر و فقرا ساخته است؛ به نحوی که طی این چهار دهه، چهره‌ی سینمایی فقیر، از فقیر «ارزشمند» و پارسای دهه شصت به تصویر فقیر «مقصر» در دهه‌ی نود تغییر شکل داده است (امیری و آقابابایی، ۱۳۹۷). پرداختن سینمای اجتماعی دهه‌ی نود به فقر و رشد کمی و کیفی فیلم‌هایی که فقر، مضمون محوری یا یکی از مضامین اصلی آن بوده، از یک طرف، نشان از حاد شدن و فقیرتر شدن بخش بیشتری از جامعه دارد و از طرف دیگر، تحولات درونی سینمای ایران را نشان می‌دهد. هر چند در این یادداشت عناصر سینمایی چندان مورد بحث نیست، می‌توان به مسائلی همچون تغییرات رویکردیِ سانسور (یا چه چیزهایی را می‌توان نشان داد و چه چیزهایی را نباید)، سازوکارهای جدید تولید و پخش فیلم، مناسبات گیشه و بازگشت سرمایه، تغییر نسل فیلمسازان، تحول بنیادین در دسترسی فیلمسازان به فیلم‌های تولیدی دیگر کشورها و... اشاره کرد.

زیست بی‌ثبات، آستانه‌ای و همواره در معرض خطر، شاخصه‌ی اصلی سینمای اجتماعی فقرمحورِ دهه‌ی نود بوده است؛ وضعیتی زیستی که در قالب‌های مختلفی نمود می‌یابد: وضعیت شغلی ناپایدار، موقعیت سکونتیِ ناامن، اوضاع خانوادگی نابه‌سامان و بدهکاری، استیصال

Problematicaa.com

مالی و در تنگنا قرار گرفتن از طرف طلبکار، بانک یا نزول‌خور. در اکثر فیلم‌ها زیست نسبتاً عادی شخصیت‌ها به واسطه‌ی رویدادی بیرونی مانند تصادف، بیماری، مرگ عضوی از خانواده و نوسان قیمت‌ها بحرانی شده و آن را در آستانه‌ی ویرانی قرار می‌دهد. این جریان آشنای داستانی، جدا از کارکرد تعلیقی‌اش برای این نوع سینما، روایتگر زیستن اضطراریِ بخش زیادی از جامعه در مرزهای خطر و فروپاشی است. از این حیث، این تصویر سینمایی نسبتی معنادار با کاهش سهم دولت در خدمات و حمایت‌های اجتماعی و خصوصی-سازی فزاینده حوزه‌های مختلف جامعه دارد. وضعیت عَبِد در «کشتارگاه» (عباس امینی، ۱۳۹۸) که پس از سی سال خدمت در دولت مجبور شده در خانه‌ی سرایداری یک دامداری در حاشیه‌ی شهر ساکن شود؛ موسی در «بدون تاریخ بدون امضاء» (وحید جلیلوند، ۱۳۹۵) که برای سیر کردن شکم زن و بچه‌اش مرغ مرُدار می‌خرد و مرگ فرزندش را منجر می‌شود؛ مهریِ فیلم «در وجه حامل» (بهمن کامیار، ۱۳۹۶) که به علت ورشکسته شدن رئیسش و بدهی مجبور به کارهایی موقت مانند نظافت ساختمان می‌شود؛ رضا و لویی در «حمال طلا» (تورج اصلانی، ۱۳۹۷) که به علت تعطیلی کارگاه به تلاشی نافرجام و رو به تباهی برای پول درآوردن دست می‌زنند؛

Problematicaa.com

شخصیت‌های مستأصل و نیازمند «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» (وحید جلیلوند، ۱۳۹٤)؛ قاسم، کارگر پیمانیِ شرکت پیمانکار شهرداری در «سد معبر» (محسن قرایی، ۱۳۹۵) که به علت وظیفه‌اش در «جمع-آوری» دستفروشان، بخشی از حقوقش را به‌عنوان دیه می‌دهد، در خانه‌ی پدرش ساکن است و همواره در ترس و اضطرار جدایی از زنش به سر می‌برد و در نهایت، خانواده‌ی فیلم «ابد و یک روز» (سعید روستایی، ۱۳۹٤) که اعضایش در یک وضعیت زیستیِ همواره بحرانی و پرتلاطم به سر می‌برند، همگی، نمونه‌هایی از داستانِ شخصیت‌های سینمای فقرمحور دهه نود محسوب می‌شود. در ادامه، با تشریح سازوکارها و بازنمایی‌های این فیلم‌ها تلاش می‌کنیم تصویر بهتری از آن‌ها ارائه دهیم.

فیلم‌هایی که به آن اشاره شد، بیش از همه، در تحت تأثیر قرار دادن مخاطب و برانگیختن احساسش موفق عمل می‌کنند و از این حیث، با تولید موقعیت‌هایی با بار احساسی فراوان و هیجان‌انگیز، به چیزی مانند ملودراماتیزه کردن فقر و فلاکت روی می‌آورند؛ فیلم‌هایی که نوعاً، به دلیل پرداختن به مسائل اجتماعی مورد پسند و تحسین کارشناسان دولتی، آسیب‌شناسان و اکثر مخاطبان نیز قرار می‌گیرند و با ایجاد تعلیق، بحران‌های داستانی فراوان و موقعیت‌های اغراق‌شده‌ی

Problematicaa.com

احساسی و هیجانی همراه با «های و هوی» و اشک و آه و بعضاً اضافه شدن موقعیت‌های گنگستری (بنگرید به «مغزهای کوچک زنگ‌زده» [هومن سیدی، ۱۳۹۶]) در برانگیختن حس ترحم و ساختن وضعیت-های اگزوتیک بسیار موفق عمل می‌کند (بی‌جهت نیست که بهترین و گران‌ترین بازیگران سینمای ایران به این فیلم‌ها دعوت می‌شوند). این احتمالاً بخشی از دلایل توجه بیشتر گروه‌های درآمدی متوسط به بالا به سینمای اجتماعی، نسبت به دیگر گروه‌هاست، در حالی که بر اساس «گزارش کشوری بررسی فعالیت و مصرف کالاهای فرهنگی» در سال ۱۳۹۵ گروه‌های متوسط به پایین بیشتر گرایش به فیلم‌های طنز و ملودرام‌های خانوادگی دارند.

گرد هم آوردن «بسته»ی فلاکت در کثرتی از مسائل اجتماعی، مکانیسم دیگری است که در این سینما به کار گرفته می‌شود؛ تو گویی عیار فیلم اجتماعیِ بهتر درموقعیت‌های هر چه تباه‌تر و ویران‌تری است که می‌سازد. حد اعلای این وضعیتِ هرچه ویران‌تر را در فیلم «ابد و یک روز» مشاهده می‌کنیم؛ به نحوی که مجموعه‌ای از معضلات اجتماعی مانند فقر، اعتیاد، طلاق، مسکن مهر و حاشیه-نشینی، بزهکاری و سرکشی نوجوانان و تنش با افغان‌ها دور هم جمع شده‌اند. در فیلم «در وجه حامل» نیز، در سکانسی بی‌ارتباط و

Problematicaa.com

ناهم‌خوان، سیاهه‌ی فلاکت با معضل اعتیاد و مسئله زمین‌خواری و کلاهبرداری تکمیل‌تر می‌شود (مهری که سخت گرفتار است، به توصیه همکار سابقش برای کسب سود، قطعه زمینی می‌خرد که پس از مواجهه با دوست‌دختر معتاد فروشنده متوجه می‌شود از او کلاهبرداری شده است). همچنین «شدت‌بخشی» به فلاکت، در قالب تصاویر اغراق‌شده مانند نمای بسته‌ی ریختن بسته‌های تریاک در کاسه‌ی توالت (ابد و یک روز) و تلاش برای یافتن یاقوت در استخری از فضولات انسانی (حمال طلا)، بخشی دیگر از فرایند ملودراماتیزه‌سازی فلاکت در سینمای اجتماعی دهه نود بوده است.

این نوع سینما، در لایه‌های معنایی اولیه، به فقر و دیگر مسائل اجتماعی می‌پردازد و در لایه‌های ثانویه، از طریق پیوند با کلیشه‌های فرهنگیِ مسلط و هم‌بسته با قدرت‌های اجتماعی و سیاسی، به نحوی از انحا، از ابعاد اجتماعی و رابطه‌ای فقر کاسته و آن را به امری بیشتر فردی و خانوادگی تبدیل می‌کند. این سینما، بیشتر از آن که فقر را به نابرابری، تبعیض، بهره‌کشی، دیگری متخاصم، مناسبات طبقاتی، دولت و... پیوند دهد، در معانی ثانویه‌اش از ابعاد «اجتماعی» تهی می‌شود. این فرایند، با برانگیختن احساس دل‌سوزی و هم‌دردی، بی آن که حتی احساس شرم و خشم ناشی از وضعیت را در مخاطب

Problematicaa.com

ایجاد کند، هم وجه تجاری فیلم را تضمین کرده و هم در محدوده‌ی آشنای ذائقه و ادراک مخاطب قرار گرفته و خاطرش را مکدر نخواهد کرد. در ادامه و با نشان دادن منطق بازنمایی فقر و فقرا توسط این فیلم‌ها، به این مدعا بیشتر خواهیم پرداخت.

از آن جا که عناصر فرهنگی از لحاظ معنایی و دلالتی چندلایه هستند، نقد آن‌ها مستلزم فراتر رفتن از لایه‌های ابتدایی است. بنابراین، این‌که یک عنصر فرهنگی چه پیامی به مخاطب می‌دهد یا چگونه بر ذهن مخاطب کار می‌کند و اثر می‌گذارد، بیشتر به دلالت‌های ثانویه‌ی آن بستگی دارد. این که فیلمی با نمایش فقر و دیگر مسائل اجتماعی، خواه در شدیدترین حالت آن، این مسائل را آشکار و رؤیت‌پذیر می‌کند، یک جنبه‌ی واقعیت است، اما جنبه‌ی دیگر، که برای رویکردی انتقادی مهم‌تر است، آن است که در لایه‌های بعدی، ما را فرا می‌خواند که چگونه فقیر را بفهمیم و چه بازنمایی از فقر، ریشه‌ها و راه برون‌رفت از آن ارائه می‌دهد. به همین سیاق است که رولان بارت از عناصر فرهنگی (فیلم، رمان، تبلیغات و غیره) به «اسطوره» تعبیر می‌کند. اسطوره از مجموعه‌ای از دلالت‌های اولیه و ثانویه ساخته می‌شود. اگر چه اسطوره نیروی اولیه‌اش را از دلالت‌های اولیه می‌گیرد، اما به واقع در سطح دلالت‌های ثانویه (به زعم بارت، نظام

Problematicaa.com

نشانه‌شناسانه‌ی مرتبه دوم) شکل می‌گیرد؛ جایی که می‌توان نیّات و سمت و سوی پیام آن را فاش کرد. قدرت اسطوره در همین لغزش سیال میان امر آشکار و پنهان است. شاید همه‌ی آن‌چه گفته شد، در این سخنان خلاصه شود: «اسطوره چیزی را پنهان نمی‌کند؛ کارکرد اسطوره تحریف کردن و مخدوش کردن است، نه ناپدید کردن... اسطوره نه دروغ است نه اعتراف، تغییر آهنگ است» (بارت، ۱۰٤–۹۷)

سینمای فقرمحور دهه نود، فقرا و تهی‌دستان را عمدتاً افرادی کم-هوش، کم‌توان، بی‌تدبیر، بی‌برنامه، تقدیرگرا، منفعت‌طلب و گاه بی‌اخلاق بازنمایی می‌کند که زیست ناپایدارشان را باید به همین ضعف‌های شخصیتی و خانوادگی و بضاعت‌های ناچیز آن‌ها مرتبط دانست، نه به چیزهایی خارج از آن. این تلقی یا بازنمایی از فقر پیوند بسیار محکمی با کلیشه‌های فرهنگی دارد که موفقیت در کسب شغل و درآمد خوب را حاصل تلاش، درایت، سخت‌کوشی در تحصیل و کسب مهارت، جسارت تغییر و به تعویق انداختن لذت‌های آنی و کوتاه‌مدت دانسته و بالعکس، شغل و درآمدهای نازل را با خصایصی مانند تنبلی، محافظه‌کاری در مواجهه با تغییرات، پاسخ‌گویی فوری به لذت‌ها و خواسته‌ها، بی‌میلی به تحصیل و مهارت‌آموزی، فقدان

Problematicaa.com

جسارت و به‌تعبیری «خلقیات فقر» هم‌بسته می‌داند. به این معنا، سینمای مورد بحث در هیئت «اسطوره»ی فرهنگی، هم‌زمان که فقر را رؤیت‌پذیر و آشکار کرده و حواس و نگاه‌ها را به آن برمی‌گرداند، با بازنمایی مخدوشی که «حقیقی» نیست، و همراه با تحریف علت‌ها و ریشه‌ها، عملاً آن را از نظرها دور کرده و به امری «طبیعی» تبدیل می‌کند.

برای دقیق‌تر شدن در مدعای مطرح شده، بیاید در مورد فیلم‌ها بیشتر صحبت کنیم. در فیلم «ابد و یک روز» خانواده‌ای می‌بینیم که اعضایش دائماً همدیگر را سرزنش می‌کنند، به هم طعنه می‌زنند و یکدیگر را مقصر حال و روزشان معرفی می‌کنند. آن‌ها تماماً عامل بدبختی و دشمن خود را «در خانه» جستجو می‌کنند؛ خانه، خانواده، نیاکان، پدر، مادر، خواهر و هر آن‌چه «درونیِ» آن‌هاست، بالقوه فلاکت‌آور بوده و عوامل بیرونی هیچ نقشی نداشته‌اند: «ننه‌ی ما فقط غربتی زاییده»، «وقتی داشتی نُه شکم می‌زاییدی، فکر این جاش نبودی»، «مقصر بابات بود که من رو با این همه بچه تنها گذاشت»، «این شوهر نمی‌کنه که دیه‌ی شوهر سابقش قطع نشه»، «تو این خونه همه پشت هم حرف می‌زنن». در این جا هیچ اثر و ردی از عوامل بیرونی نیست و با افراد مستأصلی مواجهیم که همدیگر را از «درون» می‌خورند و مستهلک

Problematicaa.com

می‌کنند. تو گویی اگر محسن اعتیاد را کنار بگذارد، مادر دیگر «آت-آشغال» جمع نکند، لیلا وسواسش را درمان کند، سمیه دست از ژست خواهر خوب و فداکار بردارد و اعظم دوباره ازدواج کند، تمامی فلاکت آن‌ها فوراً از بین خواهد رفت. اگر نابرابری و مناسبات طبقاتی حول آن را «رابطه»ای بفهمیم، رابطه‌ای که میان قطب‌های آنتاگونیستی ایجاد می‌شود، در تنش‌های این فیلم هیچ بارقه‌ای از هیچ نوع رابطه‌ای اعم از خانواده–دولت، پایین شهر–بالای شهر، فقیر–پولدار، کارگر–کارفرما و هر نوع رابطه با دیگری آنتاگونیستی وجود ندارد. در عوض، با روابط آنتاگونیستی درون‌خانوادگی روبه‌رو هستیم که در نهایت، برای مرتفع کردن آن باید با خودش به مصالحه برسد. به این معنا، «ابد و یک روز» فقر را به مسئله‌ای سراسر شخصیتی و خانوادگی تبدیل می‌کند. فیلم، به طور ضمنی، برای رهایی از فقر نیز پیشنهادهایی ارائه می‌دهد: تحصیلات بهتر (نمرات عالی نوید و فرصت ثبت‌نام در مدرسه تیزهوشان) و مهارت‌آموزی (مهارت سمیه در خیاطی ـ نمایی از چرخ خیاطی در گوشه‌ای از خانه، در میان تنش‌های اعضای خانواده، در فیلم کاملاً معنادار است). در این جا با یکی از اسطوره‌های آشنای «بازار آزاد» مواجه هستیم: افراد به واسطه-ی برابری در فرصت‌های آموزشی و کسب دانش و مهارت قادر

Problematicaa.com

خواهند بود به رقابت برابر در بازار آزاد پرداخته و به این نحو تحرک شغلی و درآمدی خود را تضمین کنند.

وضعیت فلاکت‌بار رضا و لویی در «حمال طلا»، از یک منظر، نتیجه‌ی بی‌تدبیری، کم‌هوشی، طمع و همچنین عدم ثبات آن‌ها در تصمیم-گیری بازنمایی می‌شود. آن‌ها که به علت تعطیلی کارگاه از کار بیکار شده‌اند، با این که جسارت تغییر و ریسک‌پذیری بالایی دارند (خصایص یک کارآفرین خوب)، به علت نداشتن درایت، برنامه و تدبیر (تکمیل‌کننده‌ی خصایص کارآفرین خوب) و هوش کافی نمی-توانند از «فرصت»ها به خوبی بهره برده و موفقیت کسب کنند. رضا در این فیلم «ناتوان» است؛ از دزدها کتک می‌خورد و طلاهایش را می‌دزدند، همسرش به علت ناتوانی در اداره زندگی از او طلاق می-گیرد، و نیز با وجود سال‌ها شاگردی نمی‌تواند راه موفقیت را به عنوان یک تاجر و یا کارآفرین در پیش بگیرد. به این معنا، تمامی فلاکت وضعیت به ضعف‌های شخصیتی او نسبت داده می‌شود.

«سد معبر» نمونه‌ی دیگری است که ظاهراً بنا دارد ما را به زندگی بغرنج دستفروشان و کارگران شهرداری حساس کرده و از این حیث، نوید تماشای فیلمی با محوریت نقد اجتماعی می‌دهد. اما این امید در جریان داستانی آن کمرنگ و کمرنگ‌تر شده و به پیام‌هایی اخلاقی در

Problematicaa.com

کلیشه‌ای‌ترین حالت منتهی می‌شود. می‌توان گفت فیلم در لایه‌های ثانویه‌ی معنایی با پیوند خوردن به کلیشه‌های فرهنگی تبدیل به اسطوره می‌شود. «سد معبر» تنش‌ها و تضادهایی اساسی را در خود جای می‌دهد اما مأیوسانه به آن‌ها وفادار نمی‌ماند. از طرفی، خشونت نهادی و «قانونی» علیه دستفروشان و قراردادهای شغلی یک‌طرفه، موقت، ناپایدار و بدون حمایت کارگران شرکت پیمانکاری به نمایش درمی‌آید (قاسم با شرکت پیمانکاری شهرداری قراردادی سه‌ماهه دارد، برای اعمال خشونتی که ضروریِ وظیفه شغلی‌اش است دیه می‌پردازد و هر لحظه در خطر اخراج قرار دارد)، اما از طرف دیگر، تمامی تنش و آنتاگونیسم ناشی از این وضعیت در پیچ‌وخم‌های شخصیتی و خانوادگیِ کارگر و دستفروش مستهلک می‌شود و از کار می‌افتد. فلاکت قاسم، بیشتر از آن که به شرایط کاری‌اش برگردد، به شخصیت عصبی، بدون کنترل، بی‌بندوبار (می‌فهمیم که در گذشته الکلی بوده) و ضعیف‌کش و وسوسه‌هایش در تحصیل مال نامشروع مرتبط می‌شود. حال آن‌که اگر کارگر خوب و به‌هنجاری باشد، قراردادش سه ماه یک‌بار تمدید شده و کارش را حفظ می‌کند. بدبختی دستفروش اصلی فیلم نیز، کم‌وبیش، به همین نوع علت‌ها برگردانده می‌شود: سر و وضع عجیبی دارد، کارهای غیرمعمولی انجام می‌دهد

Problematicaa.com

(دندانش را می‌کشد تا مأمور شهرداری را مجبور به تن دادن به خواسته‌اش کند) و برای بازگرداندن کیف دچار وسوسه و تردید است. در «سد معبر»، دشمن و دیگریِ متخاصم (شخصی که در برابر فرصت‌های دیگران سد معبر ایجاد می‌کند) در «نزدیکی» قرار دارد، دم دست است و برای یافتنش نباید راه «دور» رفت: دیگریِ متخاصمِ دستفروشْ کارگر شهرداری است؛ دیگریِ کارگرِ شهرداریْ کارگری دیگر است که راپورت او را می‌دهد؛ دیگری برادر، برادرش است که خانه‌ی پدری را برای سکونت او خالی نمی‌کند و در نهایت، دیگریِ همه، درون خودشان رخنه کرده و آن‌ها را به بیراهه می‌کشاند. فیلم پس از گذر از مسائل اجتماعی و ریشه‌ای، سرانجام به ما پیام می‌دهد که: «هر چی می‌کشیم از خودمونه» و «خودمون باید به هم رحم کنیم».

منابع:

امیری، ساره و آقابابایی، احسان (۱۳۹۷)، تحلیل روایت برساخت طبقه‌ی فرودست در سینمای پس از انقلاب، فصلنامه‌ی انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال ۱۵، شماره ۵۵

Problematicaa.com

بارت، رولان (۱۳۸۰)، اسطوره در زمانه‌ی حاضر، ترجمه‌ی یوسف اباذری، مجله‌ی ارغنون، شماره‌ی ۱۸

گزارش کشوری بررسی فعالیت و مصرف کالاهای فرهنگی (۱۳۹۵)

Problematicaa.com