

...که خاک در جهان بسیار است!

سگ کشی / بهرام بیضایی / ۱۳۷۹

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : بهمن ماه ۱۳۸۰

این نوشته با عنوان فرعی «سگ‌کشی و پرسش‌هایی درباره استادی بهرام بیضایی» که طعنه ای به طعنه بیانیۀ هیأت داوران جشنواره فجر نسبت به "به رخ کشیدن استادی" توسط بیضایی بود، در مجله دنیای تصویر به چاپ رسید.

«او در خیال همه ما وارد شده، و ما هیچ یک از آن چه بر وی گذشت ایمن نیستیم. او نه به دست شما، که با دست جهالت از پا درافتاد. شما هرگز ندانستید که خنجر بر رخ خویش می‌کشید. رنجش برای ماست که می‌دانیم»

از عبارات پایانی «طومار شیخ شرزین» نوشته بهرام بیضایی

در پایان نوزدهمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم فجر که سگ‌کشی اول بار در آن به نمایش درآمد. هیأت داوران بخش مسابقه سینمای ایران با اشاره‌ای کم و بیش صریح به بهرام بیضایی، در بیانیه نهایی خود به طعنه یادآوری کرد که «می‌توان استادی را کمتر به رخ کشید».

گشایش این سرفصل معترضانه در باب ساخته‌ها یا حتی نوشته‌های بیضایی، نه از این بیانیه و این اشاره طعنه‌آمیز آغاز شده و نه می‌توان در گذشته‌های دور و نزدیک، نقطه مشخصی برای آغازش یافت، شاید از زمان اجرای نمایشنامه غروب در دیاری غریب برای تلویزیون ایران در سال ۴۳، شاید از هنگام نخستین انتشار روایت اژدهاک به سال ۴۶، شاید از اولین نقدهایی که در بهار ۵۱ بر فیلم رگبار نوشته شد یا شاید از روزهایی که غریبه و مه را در آذر ماه ۵۳ در سومین دوره جشنواره جهانی فیلم تهران نمایش دادند و بیش از هر چیز به جنبه‌های «غریب» و «غیرمتعارف» آن پرداختند. بهرام بیضایی متهم بود و هست به این که در روند آفرینش هنری، در نوع و سبک و زبان نوشته‌هایش و در شیوه‌های تکنیکی یا روایتی فیلمسازی‌اش، جلوه‌گری

بیش از حد می کند، تفاخر و تظاهر می کند، بیننده عادی را سرکوب یا تحقیر می کند و... می کوشد غریب و دیرهضم باشد.

در این نوشته که بی شک قصد تبدیل به یک «نقد فیلم» به مفهوم جاری و معمول را ندارد، از میان ده ها پرسش و صدها نکته ای که با تأمل در پاره ها و گوشه های گوناگون فیلم سگ کشی می توان طرح کرد، فقط به این می پردازم که این دیدگاه چه معنا و مصداقی دارد؟ از کجا سرچشمه می گیرد؟ چه مسیری را می پیماید؟ ریشه اش به کدام خط یا خطوط ممتد فکری و سلیقه ای در تاریخچه سینما یا تاریخ هنر ایران گره خورده است؟ کدام افق نهایی و هدف غایی را هدف قرار داده و اساساً از این رهگذر و به واسطه زیر سؤال بردن بیضایی با خودنما خواندن او و ساز و کار هنر پرداخته ذهنش، به چه دستاوردهایی در متن مباحث یا در حاشیه مسایل سینمای ایران دسته یافته، دست می یابد یا می خواهد دست بیابد؟

* * *

بزرگانی در تاریخ ادبیات منظوم این مرز و بوم بودند که تفاسیر آثارشان از دایره تنگ نقد ادبی و نقادی هنری به پهنه گسترده جریان سازی فکری و فرهنگی کشیده می شد و به حکمت عوام راه می یافت و از ضرب المثل و روایات عامیانه سینه به سینه تا سلوک و سیرت و طرز تلقی همگانی، مرزهای هنر را در می نوردید و به زندگی عینی مردمان روزگار آن بزرگان و ای بسا همه پسینیان آنان - تا امروز - قدم می نهاد. اما شکی نیست که جریان تفسیری غالب در مورد بسیاری از این شاهکارها، می توانست به راحتی به کنجراهه و بیراهه برود یا دست کم بخش هایی از معانی نهان و آشکار اثر را بازبیند و بازگوید و بخش هایی را خواسته یا نخواست، ندیده بیانگارد. مقصودم از اشاره به این موضوع در این جا، بهره تشبیهی ویژه ای است که می خواهم از دو شعر روایی مولانا و تفسیر غالب آن در تاریخ نقد ادبی و - متعاقباً - در تاریخ حکمت عوام ایران ببرم: در شرح و حاشیه نویسی بر قصه «موسی و شبان» مولوی، همه آن را گونه ای ستایش از

سادگی و ساده دلی دانسته اند و در کشف دلالت های معنایی قصه «فیل در تاریکی» آن بزرگ، همه به این نتیجه رسیده اند که «حقیقت آینه عظیم شکسته هزار تکه ای است که هرکس، تکه کوچکی از آن را برداشته و برگرفته است». گویا کسی روی دیگر قصه ها را ندیده تا بگوید و بداند که «موسی و شبان» می تواند در این باره باشد که هرکس به فراخور فهم و احساس و نگاه خود، پدیده های عینی یا مثالی را درمی یابد و لمس می کند، و اگر این معنا را از قصه برگیریم، نتیجه بلافصلش آن است که بپذیریم فهم وسیع تر، احساس ژرف تر و نگاه موشکاف تر، می تواند و حق دارد پدیده ها را بیشتر و پیچیده تر و چندوجهی تر ببیند و درک کند. گویا کسی به تعویض جایگاه عبارات آن جمله مربوط به نسبت حقیقت نیاندیشیده تا به جای این که بگوید «حقیقت، هزار تکه شده و هر انسان پاره ای از آن را برداشته»، ماجرا را این گونه ببیند که «بشر موجودی است که هرگاه تکه کوچکی از آینه هزار تکه حقیقت را به دست آورد، می گوید همه حقیقت همین است و بس»!

* * *

حقی که برای بیضایی قائل نیستیم، دقیقاً می تواند همتای خطای تاریخی شدیدی باشد که در شرح و تأویل «موسی و شبان» کرده ایم، و تصویری که با صدور حکم «سادگی، غایت هنر است» به خود را می دهیم و به استناد آن، بیضایی را غامض و دشوار و پیچیده و - در نتیجه - دور از هنر می خوانیم، درست همپای توصیفی است که مولانا در «فیل در تاریکی» از بشر کرده و ما از آن غافل مانده ایم: این که هر آدمی تصور می کند همه حقیقت بر تصورات او بنا شده است.

ما شکل یا سطحی از رابطه بین ایده های ذهنی سازنده و نمودهای عینی آن در اثرش را در جایگاه ملاک و معیاری ثابت و تغییرناپذیر، در نظر می گیریم و هرچه را که ورای این سطح یا خارج از این شکل بود، متکلف و خودنما می خوانیم. سؤال ساده و روشن موجود، این است که واقعاً چرا و چگونه تصور می کنیم

همان شکل یا سطح مورد نظر ما، میزان مجاز ظرافت یا غرابت کار هنرمند را تعیین می کند و هرگونه تحرک خلاقه فراتر از آن، مترادف با پیچیدگی یا پیچیده‌نمایی خواهد بود؟!*

راستش این سال‌ها، در نقد برخی فیلم‌ها یا در مطالب کلی مربوط به شرایط عمومی یا سیاستگذاری سینمای ایران، آنقدر به این موضوع اشاره کرده‌ام که هربار از تکرار شدن بیش از حد آن واهمه دارم، اما وقتی می بینم که مثل همه نمونه‌های همانند، آنچه با ابعاد و عبارات وصف شده، به بیضایی نسبت داده می شود، درست از همین آفت و عارضه تاریخی و اقلیمی سرچشمه می گیرد، نمی توانم از تکرار آن بپرهیزم، وانگهی می کوشم در اینجا با نقبی کوتاه به پس‌زمینه‌های فرهنگی و تاریخی ماجرا، تا اندازه‌ای به ریشه‌یابی عارضه نیز پردازم:

از زمان جاری شدن سیر و سیل مطالعات و مبارزات چپ در اجزا و گوشه و کناره‌های مختلف فرهنگ روشنفکری ما (مقصودم شخصاً باورهای کمونیستی است)، سال‌های سال می‌گذرد. از سوی دیگر، زمان سردادن شعارهای کلی و فاقد کارکرد عینی توسط جرگه‌هایی از ناقدان، پژوهشگران یا سیاستگذاران فرهنگی با گرایش مسلط مذهبی هم در سال‌های میانی دهه شصت خورشیدی، رفته رفته سپری شد. اما جالب اینجاست که رگه‌ها و تأثیرات فکری و حسی برجای مانده از آن دیدگاه‌ها، دو طیف کاملاً متفاوت از روشنفکران و اهالی ادب و هنر و فرهنگ امروز جامعه ما را به سلیقه‌ای واحد می‌کشاند: همه آنها بدون این که خاستگاه فکری مشترک یا حتی مشابهی داشته باشند، از نوعی هنر و ادبیات متعهد و پیام‌دار دم می‌زنند که «از درد مردم بگویند» و در میان حالات و صفا متعدد اثر هنری، بتواند بیش از همه به صفت «اجتماعی» مزین و مفتخر گردد.

تنها به عنوان یکی دو نمونه، می توانم اشاره کنم به این که دوستان متمایل به طیف اول در بین اهل سینما، گهگاه به هنگام رویارویی با مجموعه ای از تولیدات سالانه سینمای ایران (مثلاً در جشنواره فجر، جشن خانه سینما یا مراسم سالانه همین مجله «دنیای تصویر» خودمان) از افزایش فیلم های انتزاعی، ذهنیت گرا و به اصطلاح روشنفکرانه ابراز نگرانی می کنند و فقدان سینمای اجتماعی پویا و به روز را معضلی جدی می شمارند. همچنین، دوستان متعلق به طیف دوم بعد از گله های معمول و همیشگی در باب کمبود یا نبود آثار مربوط به دفاع مقدس (بحثی که بیشتر به کمیت کار دارد، گویا هنوز در سال های نیمه دهه شصت سیر می کند و به ندرت بر «کیفیت» و لزوم نمایش واقعیت های هرچند تلخ تأکید می ورزد)، عموماً به سراغ ضعف اجتماعی نگری نزد فیلمسازان ایرانی می روند و برای کاهش عدد و عمق فیلم های متعدد و دردمند اجتماعی، آه و فغان سر می دهند.

در همان چندین و چند اشاره قبلی ام به این موضوع، گاه یادآوری کرده ام که برای اغلب این دوستان، مظهر یا مقصد غایی فیلم اجتماعی ماندگار در تاریخ سینمای جهان (دست کم برای آنهایی که قائل به پیگیری ماجرا در ابعاد جهانی اش هستند)، همچنان دزد دوچرخه یا یکی دو فیلم دیگر در دل هسته اصلی آثار نئورئالیستی سینمای ایتالیاست و در مواردی که تلقی موجود از پدیده ای به نام «فیلم اجتماعی» اندکی گسترده تر می شود، در نهایت با انتخاب هایی مثل جاده فلینی مواجه می شویم. در فهرست فیلم های محبوب این دو طیف، نه تنها از نمونه های رسوب کرده گرایش های اجتماعی در فیلم های دوره مدرن سینمای این کشور (مثلاً از زندگی شیرین، شب، ماماروما یا ۱۹۰۰) خبری نیست، بلکه می توانید مطمئن باشید که حتی از نمونه های اجتماعی نزدیک به همان نوع آثار صریح دوره نئورئالیسم که با مقادیری از توجه به عوامل دیگر معضلات بشری (مثل تقدیر، اخلاقیات، زوایای روحی و روانی و احساسات انسانی) تلفیق شده اند، نشانی نخواهید یافت. در نگرشی که نمایش فقر، بیکاری و پس زمینه های آشکار طبقاتی و شهری و روستایی آن را

عنصر اصلی هنر اجتماعی می‌داند و دوست دارد تحلیلی را ببیند و بشنود که ریشه همه چیز را در بی‌عدالتی اجتماعی و نظام طبقاتی و ظلم حکام می‌جوید، طبعاً و قطعاً جایی برای روکو و برادرانش ویسکونت، فریاد آنتونیونی یا حتی شب‌های کابیریایی فلینی به عنوان بهترین نمونه‌های سینمای اجتماعی دنیا نخواهد بود. چون این فیلم‌ها اصراری در اشاره به ریشه‌های صرفاً اجتماعی ندارند و بسیاری از مسایل را با نگاهی تقدیری، انسان‌شناسانه، روانشناختی و حتی فلسفی به تصویر می‌کشند.

این‌که پیروان نگرش انتقادی چپی و تحلیل‌گران مذهبی و معتقد، هر دو از عناصر یکسانی در ستایش یا تشخیص آثار اجتماعی مورد علاقه‌شان یاد می‌کنند، نکته ظریف و جالبی است. هرچند گروه اول بیشتر به اعتراض در برابر ساختار طبقاتی جامعه و گروه دوم به قیام در مقابل ظلم و جور و فسق و فساد اشاره می‌کنند، اما سلیقه هنری و ادبی آنان در نهایت افق مشترکی دارد. بدین ترتیب، این دو نگاه که به لحاظ ایدئولوژیک با هم تفارق تمام‌عیار دارند، از حیث شاخصه‌های مورد نظرشان برای بازشناسی "فیلم اجتماعی اثرگذار و معاصر"، به نقاط مشترک فراوانی می‌رسند و یکی از این موارد آشتی، تفاخر و تکلف فیلمساز / ادیب / پژوهشگر / نماینده‌نویس / هنرمندی به نام بهرام بیضایی است.

* * *

حالا که به قدر کافی به توصیف و تشریح سلیقه هنری و بینش فرهنگی این دو طیف پراختم، دیگر جا و دلیلی برای رودربایستی نمی‌بینم و به صراحت عرض می‌کنم که ریشه اشارات بسیار پرشمار ادبیات رسمی ما به جلال آل احمد، پروین اعتصامی، سهراب سپهری، اقبال لاهوری، محمدحسین شهریار، محمود فرشچیان و حسین علیزاده به ترتیب به جای صادق هدایت، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، نیما یوشیج، محمدرضا شفیعی کدکنی، نیما پتگر و مرتضی حنانه، دقیقاً همین سطحی‌نگری در برداشت و تحلیل معانی و مصداق‌های هنر اجتماعی با همه ابعاد ملی، بشری، معنوی و ایرانی‌اش است. این که هرگاه پیچ رادیو را باز

کنید یا دگمه تلویزیون را فشار دهید، احتمال این که قسمتی از یک قطعه شعر سهراب را بشنوید (فرقی هم نمی‌کند که درباره درخت باشد یا پنجره یا زورق یا باران یا کبوتر یا مثلاً گل کردن و نکردن آب)، بسیار زیاد است. ولی به هیچ وجه و تحت هیچ شرایطی انتظار نداشته باشید عبارت یا قطعه‌ای از شاملو و فروغ یا حتی نیما و اخوان که ملی‌تر و اخلاق‌گراترند، به گوش‌تان بخورد. در تلفیق کمپوزیسیون موسیقی نوین یا غیرملودیک غربی با فضای ارکسترال آثار کلاسیک آن با دستگاه‌ها و سازهای سنتی ایرانی، همیشه می‌توانید از حسین علیزاده یاد کنید، ولی هرگز نباید به یاد مرتضی حنانه (در ابعاد ارکسترال و حجیم) یا مثلاً کوروش یغمایی (در الگوهای پاپ / راک / بلوز) بیفتید. شعر معاصر، از پروین اعتصامی و شهریار گرفته تا جناب سهیل محمودی، نمونه‌های عینی و دردمند و «به روز» اجتماعی زیاد دارد، ولی در میان آنها جایی برای شفيعی کدکنی متصور نشوید! مگر می‌شود نقاشی دوران ما را بررسی یا مرور کرد و فرشچیان را از قلم انداخت؟ با نگاه رسمی که هم‌صدا شوید، هرگز. ولی نیما پتگر به خاطر جنبه‌های درونی‌تر، غیرصریح‌تر و دیرهضم‌تر نقاشی‌ها و کارهای حجمی‌اش، اصلاً می‌تواند ناشناخته بماند.

* * *

همین الگوی برخورد، بیش از همه به جهت ساده‌پسندی جاری در تحلیل آثار سینمایی اطراف‌مان، در زمینه سینما هم در مورد بهرام بیضایی به چشم می‌خورد. میزانشن‌های آیینی و شبه‌آیینی فیلم‌هایش، «دور خود چرخیدن‌های بی‌خودی آدم‌ها» تعبیر می‌شود و کسی هم در میان این دوستان معترض نیست که به نمونه‌های متعدد مشابه در فیلم‌های دهه شصت به بعد فلینی، آثار میکلوش یانچو، کوروساوا، کوبایاشی یا کنجی میزوگوچی رجوع کند و چنین نپندارد که همه این‌گونه تمایلات حرکتی در دنیا، از بیضایی آغاز شده و به بیضایی محدود و منحصر می‌شود. جاری بودن اسطوره‌ها در متن فیلم‌های تاریخی یا در بطن فیلم‌های معاصر (مثل اسطوره ایشتارو تموز در همین سگ‌کشی)، از سوی اینان نه تنها هیچ اهمیتی ندارد. بلکه به دلیل

پیچیدگی و غرابت اساطیر برای صاحبان نگاه عادی و متعارف، نشانه مردم‌گریزی و ثقل معنا هم به حساب می‌آید. این همه گوشه و کنایه و چندپهلوی حرف زدن که در دیالوگ‌های شخصیت‌ها وجود دارد، فقط نوعی کوشش در غریب‌نمایی تلقی می‌شود و تسلط مطلق بر تکنیک و صنعت و فن‌سالاری هم که بعد از این همه سال، لابد برای بیضایی بدیهی فرض می‌شود و این هم مزیتی نیست!

* * *

از سطحی‌نگری در نوع پسند علاقه‌مندان سینمای اجتماعی صریح و سرراست یاد کردم. در حالی که سگ‌کشی به روشنی فیلمی اجتماعی است، همچنان باب طبع این علاقه‌مندان به نظر نمی‌رسد. این در حالی است که در آن وجه دیرینه و بسیار مهم و کلیدی سینمای اجتماعی اصیل، سگ‌کشی از اغلب فیلم‌های موسوم به اجتماعی این سینما معتبرتر است: آن وجهی که قبلاً هم در همین‌گونه مباحث به آن ارجاع داده‌ام، این جمله مشخص کلی است که فیلم اجتماعی اصیل، اول به «انسان در پهنه حیات» می‌پردازد و بعد - از خلال آن - به «انسان در عرصه جامعه» می‌رسد.

ظاهراً مشکل اساسی در همین‌جاست. دوستان و دوستانان سینمای اجتماعی صریح و سرراست - با انبوه داد و فریاد و آه و ناله در باب فقر و مسکنت و قاچاق و اختلاف طبقاتی و زاغه‌نشین‌ها و غیره - نمی‌توانند جایگاهی برای بررسی شرایط ازلی - ابدی (و مثلاً تقدیری) انسان در پهنه حیات، در دل فیلمی اجتماعی قائل شوند و وقتی چنین اتفاقی در فیلمی می‌افتد، فیلمی مثل سگ‌کشی را غامض و دشوار و دور از جلوه‌های معاصر بودن می‌یابند. این نوع نگاه رفته رفته به جایی رسیده که وقتی سگ‌کشی دقیقاً و عیناً به اصلی‌ترین معضل اجتماعی - زیستی انسان ایرانی دهه اخیر یعنی مادی شدن همه مناسبات جامعه و محیط زندگی شهری می‌پردازد و تا آخرین لایه‌های آن را می‌کاود، به جهت نبود نشانه‌های ظاهری فقر و محرومیت و زاغه و بیکاری در آن، کاملاً جدا از جریان اجتماعی‌نگری و جامعه‌شناسی سینمایی قلمداد می‌شود.

یادتان هست که در دوره مدرسه، از انشای فرضی مضحکی حرف می‌زدیم که طی آن، شاگردی از خانواده‌ای متمول به جهت شرایط زیستی توأم با رفاهش، در توصیف خانواده فقیر می‌نوشت «خانواده‌ای است که نگهبانش فقیر است، رانده‌اش فقیر است، کلفتش فقیر است، سگش گرسنه است و...!» حالا هم مشابه همین ماجرا با شکلی واژگونه، در مورد فیلم سگ‌کشی رخ داده است: دوستان به خاطر آن که نشانی از حلبی‌آباد، قاچاق مواد مخدر یا جیب‌زنی و سرقت خیابانی در فیلم نمی‌بینند، نمی‌توانند اجتماعی بودن آن را بپذیرند. از دید آنها سینمای اجتماعی سینمایی است که صاحبان شرکت‌های مضاربه‌ای ورشکسته‌اش هنگام مشکلات مالی نباید پالتو بپوشند، کراوات بزنند یا خانه و زندگی عادی داشته باشند، تا از نشانه‌های ظاهری فقر و فلاکت و مصیبت خبری نباشد، فیلم به صفت اجتماعی مفتخر نمی‌شود!

این در حالی است که ظواهر عادی و رایج فقر در فضای زندگی اجتماعی طبقه متوسط جامعه ما در همین چند سال اخیر، به طرز شگفت‌آوری تغییر یافته و طبقه متوسط با تلاشی توانفرسا، در ظواهر ماجرا نشانی از فقدان عناصر معمول زندگی شهری مدرن - از کامپیوتر و اینترنت گرفته تا آباژور و مبلمان و دکورهای مرسوم - باقی نمی‌گذارد. از این زاویه است که سگ‌کشی را با این طراحی بصری، معاصرتر از نمونه‌های حلبی‌آبادی موسوم به "اجتماعی" می‌یابم.

* * *

... و همه این‌ها به کنار. مگر آیزنشتاین و ولز و هیچکاک را هم به نمایش تکنیک، به تفرعن، به خودنمایی یا پیچیده‌نمایی متهم نمی‌کردند؟ مگر نمی‌گفتند هیچکاک موضوعات ساه را با تکنیک دشوار، پیچیده جلوه می‌دهد؟ مگر هنوز خیلی‌ها از تکلف و تصنع و تظاهر آزارنده در آثار بزرگ ولز نمی‌نالند؟ بیضایی را با این نوابغ محبوبش قیاس نمی‌کنم. او و آنها، هیچ یک به چنین مقایسه‌ای نیاز ندارند. اما وقتی اشاره مستقیم گلایه‌ها و کنایه‌ها را به «دانش» (با تعبیر "به رخ کشیدن استادی") بهرام بیضایی می‌بینم

و می شنوم، می توانم او را با قهرمانان قربانی شده آثارش که تاوان دانایی را پس می دهند، قیاس کنم: شیخ شرزین به خاطر ظرافت و پیچیدگی های بدیع رساله اش، چشم هایش را از دست می دهد (در طومار شیخ شرزین)، فردوسی به خاطر شاهنامه اش به ضرب تیر حسد و جهل از پا درمی آید (در دیباچه نوین شاهنامه)، حکمتی به خاطر نگاه تازه و عواطف متفاوتش محله را به ناگزیر ترک می کند (در رگبار)، بندار به خاطر هراس جم شاه از این که دانش او کس دیگری را هم به کار آید، زندانی و کشته می شود (در کارنامه بندار بیدخش) و گلرخ کمالی به خاطر هوش، کوشش و گنجایش روحی، عاطفی و ذهنی بی حد و حصری که از خود نشان می دهد، قربانی مناسبات مادی و ضداخلاقی جامعه پیرامونش می شود (در سگ کشی).

این اواخر، در مجلس قربانی سنمار، قهرمان / قربانی بیضایی که معماری رومی - ایرانی به نام سنمار است و عمارت بزرگ و باشکوه (خُورَنَق) ساخته دست او، اعراب سفارش دهنده کار را به حیرت و البته به حسادت واداشته، در جایی مخاطب کلام بادیه نشینان حسدورز قرار می گیرد که می گویند ما از خاکیم و با خاکیم و بلندای خورنق به طبع مان سازگار نیست. پاسخ از زبان سنمار و به قلم بیضایی، شنیدنی و خواندنی است: «شاید خورنق شما را بلندهمتی بیاموزد، که خاک در جهان بسیار است».

می توان به ضعف تکنیکی، کم دانشی، تکیه مطلق و صرف به احساس و غریزه و امثال این ها سال های دراز افتخار کرد و هرگونه سنجیدگی، اندیشه، دانش، محتوای پیچیده یا تکنیک پالوده و آراسته را نشانه فخرفروشی دانست، و همچنان غافل ماند از این که «خاک در جهان بسیار است»!