ضرباهنگ

نگاهی به موسیقی ۱

حمید فرید

● هرگونه قضاوت و داوری درباره اثر هنری یا حقیقت هنر و زیبایی، مبتنی بر این اصل است که انسان پیش از حکم، تصوری از هنر و زیبایی داشته باشد. «اصالت» کلمه‌ای است که تمایز را در میان پدیده‌های یک رشته از هنر نشان می‌دهد. جوهر اصالت، در هر پدیده هنری به آن شکوه و جاودانگی می‌بخشد و در مرتبه بالاتر از زمان می‌نشاند. برای بازشناختن اصالت یک هنر باید آن را از دیدگاه‌های مختلف ارزیابی کرد. هنری را در وهله اول می‌توان اصیل دانست که ریشه آن از فرهنگ، سنت و آیین هنرمند تغذیه کند، زیرا همواره باید به یاد داشته باشیم که هر هنر، در حقیقت ادامه‌یافته راه هنر قبل از خود است. در میان هنرهای ایرانی موسیقی، مانند سایر هنرهای این مرزوبوم؛ با آن‌همه پیشینه و اصالت که بارها به آن پرداخته شده هنوز مهجور افتاده است و مفاهیم ابتدایی و اولیه آن حتی در میان هنرمندان آن رشته نیز رو به فراموشی است. در موسیقی ایرانی با مفاهیمی مانند مقام، دستگاه و ردیف روبه‌رو هستیم که برای هرکدام‌شان تعریف و مجموعه نواهایی آورده شده است. برای مثال ردیف شامل گوشه‌هایی است که در هفت دستگاه و پنج آواز تنظیم شده‌اند با تفاوتی در تعداد گوشه‌ها و نام‌گذاری آنها. یا دستگاه که از دو کلمه «دست» و «گاه» تشکیل شده و به‌طورکلی مقدار زیادی ملودی یا آوازهای ایرانی است که اگرچه باهم اختلاف دارند، اما نسبتی هارمونی دارند. «گاه»های مختلف که صدای مختلفی این ملودی‌ها را به هم مرتبط می‌کند و آهنگ‌هایی در یک جهت مثل یک درخت که به هم می‌رسند. تا پیش از تحول مقام به دستگاه، موسیقی ایران با کمک مقام‌ها آموزش داده می‌شد. بعد از تحول به دستگاه، گوشه‌های موسیقی نیز ذیل دستگاه‌های هفت‌گانه تعریف شدند و برخی مقام‌ها، در قالب گوشه‌هایی محفوظ ماندند. شروع جدایی موسیقی ایران از روش مبتنی بر مقام، احتمالا به دوره تیموریان (معادل قرن چهاردهم و پانزدهم میلادی) برمی‌گردد. بااین‌حال، درباره اینکه موسیقی در این دوره، به چه شکل آموزش داده می‌شده اختلاف‌نظر وجود دارد.نکته عیان ماجرا از اینجا شروع می‌شود که به اعتباری «ما» خود موسیقی هستیم و به اعتباری موسیقی نیستیم. اگر به اعتبار پرده و فواصل و تزیینات «ما» را ارزیابی کنند، آنچه فرنگیان با موسیقی خود کرده‌اند و برای «ما» نیز در نظر گرفته‌اند، موسیقی هستیم، بدان اعتبار که این همه آنچه را هستیم در بر نمی‌گیرد و زبان بیان ندارد تا بگوید جان و جوهر «ما» در آن است که بدون آن «ما» موسیقی نیستیم، هرچند درونمان از لحن و نوا نشانی باشد. «ما»، «گاه» بوده‌ایم در سروده‌های زرتشتی که سروده «مینوی و معنوی» است؛ از آن زمان تا بدین روزگار هر خنیاگری به فراخور طبعش «ما» را به نظمی دلخواه درآورده و لحنی مرتب ترتیب داده و آن را رواج داده است. برای هر روز سال لحنی داریم، روزگاری برای طبقه‌ای ممتاز و روزگاری در میان گم‌شدگان. آن‌قدر در ذهن و جان مردمان آمد و آمد تا به کنون رسید. ۱۲ مقام که به‌موجب بروج اثنی‌عشر، هریک در هر ساعتی از روز خوانده و نواخته می‌شد؛ مقام «رهاوی» را از صبح صادق طلوع آفتاب، مقام «حسینی» را از طلوع تا یک پاس از روز رفته، مقام «عراق» را در نیم‌روز، مقام «راست» را در وقت ظهر، مقام «کوچک» را در بعدازظهر، مقام «بوسلیک» را در عصر و به‌همین‌ترتیب از هنگامی که آفتاب روی به زردی آرد تا آخر شب. بوعلی سینا معتقد بود موسیقی جزئی از بدن انسان است که گاه کل بدن را فرامی‌گیرد. او اعتقاد داشت موسیقی از ابتدا تا انتهای هر ماه، هر روز در عضوی قرار می‌گیرد و در هر عضوی نبضی از موسیقی است و حکیمان را پند می‌داد تا موسیقی فراگیرند. این موسیقی موجب حظ روح و سرمایه فرح و شادمانی انسان کامل که در مقام «حزین» در مقام «راست» به درون کالبد آدم دمیده می‌شود. موسیقی ایرانی بر پایه معرفت است، همان معرفتی که هنرمند شرقی را به‌سوی هوشیاری می‌کشاند. گوهری که سینه‌به‌سینه و جان به جان آمد و چون بار امانتی گران از دستی به دستی دیگر سپرده شد؛ با طبیعت بیرونی و طبایع آدمی پیوندی تام‌وتمام خورد؛ از آب و آتش و باد و خاک گرفته تا شرق و غرب و شمال و جنوب. هر آوازش در هر گوشی، جوش‌وخروشی خاص را دارد. چون به زبان «عشاق» و «بوسلیک» و «نوا» خوانده، شجاعت آشکار می‌شود؛ «راست» و «اصفهان» و «عراق» و «نوروز» را تأثیری است لطیف که فرح و نشاط بیفزاید. «حسینی» و «حجاز» شوق‌وذوق می‌آرد. خنیاگران می‌دانستند که چون در مجلس نشستند، بر طبع آدمیان بنوازند. موسیقی‌ای که از مکان و زمان فارغ می‌شود و در جان جاودان آدمی خانه دارد. انگاره‌هایی ازلی -ابدی از آن بر جای است. اما امروز غم غریبی دارد، زان که سرگردانی غریبی به خنیاگرانش حاکم است، اصل و نسب و دودمانش رو به خاموشی است، ریشه‌هایش رو به فراموشی... حقیر «هیچم و چیزی کم» و اکنون نه بر آنم در جایگاه نقد و نه در جایگاه اهل فن حرفی بزنم. تنها بر آنم شرحی از موسیقی ایرانی و حالات شنیداری و تأثیر آن بر ذهن و بیان را مجموعه نوشتاری دوباره مشق کنم.

نگاهی به واکنش‌ها به فیلم «خانه پدری» در سالی که گذشت

خشونت از نگاه مدیران

محمدعلی افتخاری

هرچند سال‌هاست مشکلات زنان جامعه ایران در تلاش سینماگرانی همچون رخشان بنی‌اعتماد، منیژه حکمت، مهناز محمدی، سودابه مرادیان، آیدا پناهنده و... به تصویر درآمده‌اند و جز در مواردی محدود، هیچ نهاد فرهنگی گامی در جهت اقدام برای حمایت از تولید و تماشای عمومی آثار آنها برنداشته است، اما چون این روزها مدام از فیلم «خانه پدری» گفته می‌شود، پس شاید تنها مفری است که وضعیت موجود پیش پای تماشاگران حساس سینما می‌گذارد. فیلمی که با گذشت وقایع متعدد، حالا نمی‌شود تنها به عناصر سازنده فیلم پرداخت و حاشیه فکری پیرامون فیلم را نادیده گرفت. اول، به این دلیل که آثار «کیانوش عیاری» نشان می‌دهد این کارگردان بیش از آنکه بخواهد تکنیک‌های سینمایی‌اش را به رخ بکشد، دغدغه قصه‌گویی به زبان ساده و طرح موضوعی انسانی را دارد. دوم اینکه ماجرای توقیف و اکران این فیلم در سال ۹۸، تأثیر مستقیمی بر نوع نگرش متفکران سینمای ایران داشته است. پس با توجه به این دو دلیل عمده که حجم بسیار زیادی از گزارش‌ها، نقدها و به‌طور کلی واکنش‌های بعد از نمایش فیلم را به وجود آورده است، بد نیست نگاهی به «فرایند شکل‌گیری واکنش‌ها» به فیلم «خانه پدری» داشته باشیم؛ شاید از این طریق، امکان شناخت عوامل اصلی در عدم تأثیرگذاری کنش اهالی سینمای ایران بر وقایع دردناک و ناتمام اجتماعی فراهم شود. رویداد اصلی که طرح ساخت ساده فیلم را می‌سازد، در زیرزمین خانه‌ای قدیمی اتفاق می‌افتد. ملوک در این موقعیت کاملا آشنا، مجبور است فرش‌های پاره مشتریان پدرش را رفو کند که به دلیلی نامعلوم، مورد هجوم پدر و برادرش قرار می‌گیرد. بعد از دفن جنازه ملوک در زیرزمین خانه، ماهیت مکانی خانه تغییر شکلی محسوس می‌دهد و از اینجا به بعد از تماشاگر دعوت می‌شود که این هویت مکانی خاص را با حضور گور دخمه‌ای که گویی زیر پوست خانه پنهان شده است، به تماشا بنشیند. آن‌طور که از گزارش‌ها پیداست، این فیلم به دلیل نشان‌دادن بیش از اندازه «خشونت»، توقیف شده بود! البته خشونتی که در مشکلات بی‌شمار موجود در جامعه زنان، به‌عنوان رفتاری طبیعی و روزمره دیده می‌شود. حال نکته اینجاست که توقیف، اکران، توقیف و دوباره اکران فیلمی که ظاهرا «خشونت» را نشان می‌دهد، چطور می‌تواند پرده از دستپاچگی مدیران فرهنگی در مواجهه با تعریف واژه «خشونت» بردارد؟ در واقع باید دید چه می‌شود که وقتی یک داستان از هزار داستان تلخ موجود در جامعه ایران به تصویر کشیده می‌شود، این دستپاچگی را هم برای مدیران فرهنگی به وجود می‌آورد و هم متفکران سینمایی را به تکنایی برای بازخوانی اثر می‌کشاند. شاید بتوان پاسخ این سؤال را در تعریف واژه «خشونت» از نگاه سینماگر، منتقد سینمایی و مدیران فرهنگی جست‌وجو کرد. درباره رویکرد «کیانوش عیاری» به این مفهوم، فیلم‌های این کارگردان به اندازه کافی موضع او در قبال این پدیده رایج در وقایع اجتماعی را نشان می‌دهند. در اینجا یادآوری یکی از صحنه‌های سریال «روزگار قریب» توضیح این امر را آسان می‌کند؛ صحنه‌ای که مادری ناتوان به علت فقر و تنگدستی، قصد دارد به زندگی خود و دو فرزند خردسالش پایان دهد و اول بار کودکانش را مجبور به خوردن مرگ‌موش می‌کند که همسایه‌ها از راه می‌رسند و آنها را نجات می‌دهند و دوم بار، خود و دو کودک خردسالش را به چاهی عمیق می‌اندازد. شاید تفاوت این صحنه که بارها از تلویزیون پخش شده با لحظه‌ای که ملوک به دست پدرش کشته می‌شود، تنها در نمایش‌دادن «عاملی» است که باعث مرگ یک زن می‌شود؛ یکی با دستان خود به زندگی‌اش پایان می‌دهد و دیگری ناخواسته به دست سرپرستش کشته می‌شود. به‌هرحال، جایگاه سینماگر در هر دو روایت مشخص است؛ او راوی بخشی از مشکلاتی است که زنان جامعه ایران با آن روبه‌رو هستند و تنها ابزار او برای بازگویی این روایت‌های ناتمام، «هنر سینما» و محدودیت‌های بیانی دست‌وپاگیرش است که امکان ورود سینماگر به محدوده موضوع اجتماعی را تا اندازه‌ای محدود می‌کند. هرچند «کیانوش عیاری» در آثار خود تمام تلاشش را به کار می‌بندد تا از این محدودیت‌ها رهایی یابد. در این میان، رویکرد متفکران سینمایی به پدیده خشونت نیز شایان توجه است. محتوایی که در طول ماه‌های بعد از اکران فیلم «خانه پدری» در نشریات سینمایی و همین‌طور برنامه‌های تلویزیونی دیده شد، بیشتر واکنشی بود که به‌طورکلی بررسی فیلم و مضمون آن را در پیوند با این گزاره که «خشونت موجود در فیلم خانه پدری بازگوی چه نوع روایتی از جامعه ایران است؟»، صورت داد. منتقدانی که در ظاهر فعالیت محدود و مستقلی را اختیار کرده‌اند و از تریبون‌های رسمی دوری می‌کنند نیز بازخوانی خود را به خشونت و ابعاد مختلف آن در صحنه ابتدایی فیلم معطوف کردند. این داوری عمومی نشان می‌دهد متفکران سینمای ایران، با وجود اختلاف‌نظرهایشان، نام‌گذاری و تعریف بنیادین مدیران فرهنگی را پذیرفته‌اند و در واقع واکنش ایشان در ادامه همان ندانم‌کاری اولیه متولیان توقیف فیلم «خانه پدری» قرار می‌گیرد. بنابراین حضور منتقدان سینمای ایران در اینجا، حضوری منفعل و وابسته به نهادهای نظارتی بوده است. شاید یکی از علت‌های پیشرفت‌نکردن سینمایی که این روزها «اجتماعی» خوانده می‌شود، اصرار منتقدان سینمای ایران بر انحصارگرایی در تولید محتوا و واکنش‌های شخصی و سلیقه‌ای است. نتیجه این رویکرد در بی‌تأثیری «نقد سینما» بر نگرش سینماگرانی که در چند سال گذشته سعی داشتند «داستان حاشیه‌نشینان تهران» را با تکنیک‌های هیجان‌آور سینمایی مستعمل بسازند، پیداست. نتیجه این انحصارگرایی محتوایی منجر به رشد سینمایی شد که سینماگرانش احساس می‌کنند فیلم‌هایشان آینه تمام‌نمای جامعه است و نیازی به تغییر نگرش در پرداختن به مشکلات اجتماعی نمی‌بینند. اما رویکرد مدیران فرهنگی برای تعریف خشونت که درباره فیلم «خانه پدری» مسبب اصلی ایجاد حاشیه فکری کاذب حول این فیلم بود، چیزی غیر از دستپاچگی نیست و این ندانم‌کاری به‌هیچ‌وجه مربوط به تلخی موجود در روایت فیلم نیست؛ چراکه فیلم «خانه پدری» با تمام تفاوت‌هایش، قدرتی بیش از ارائه استعاره‌های سینمایی ندارد. در واقع مضمون اصلی فیلم در احاطه استعاره‌هایی است که ریشه در قصه‌گویی مبتنی بر عرفان بینامتنی ایرانی دارد. درخت انجیر با انجیرهای شیرین و برادر مجنونی که از رفتن به زیرزمین مُنُلی منع می‌شود؛ انگورهایی که در گوردخمه ملوک آویزان است و تعبیر مرگِ خیامی را به یاد می‌آورد؛ پیوستگی روایت در طول زمان که به صورت ضمنی تاریخ را یادآوری می‌کند و شکل‌گرفتن پیرنگ اصلی در محیط خانه‌ای سنتی، ازجمله عناصری هستند که داستان فیلم را به زبان سینما ارائه می‌کنند. بنابراین آنچه در اینجا «خشونت» خوانده می‌شود، رفتاری است که خارج از انتظار مسئولان نظارتی است و نام‌گذاری این کنش در شکل و شمایلی غیرانسانی، به‌راحتی قادر است مجوز هرگونه برخورد با ارائه این تصویر در سینما را صادر کرده و از طرفی راه را برای ساختن تعاریف بنیادی یک واکنش عمومی به فیلمی مثل «خانه پدری» هموار کند. شاید دستپاچگی مدیران فرهنگی، حاصل مواجهه با پدیده‌ای است که عملکرد عجولانه ایشان را به‌عنوان مسبب اصلی به‌وجودآمدن بی‌نظمی در جامعه هدف قرار می‌دهد. برای مثال، نگاهی به واقعه آتش‌سوزی کپرنشینان روستای هفت‌جوی (نزدیک شهریار) در سال ۱۳۹۵ بیندازید؛ البته با توجه به اینکه چه چیزی باعث به‌وجودآمدن حاشیه‌نشینی در تهران می‌شود و چه تصمیمی عده‌ای نامعلوم را وامی‌دارد دست به آتش‌سوزی و کشتار حاشیه‌نشینان بزنند. همین رویکرد است که باعث می‌شود رویدادی تکرارشونده را به مفاهیمی همچون «خشونت» پیوند بزند و این تصویر را آن‌چنان دور از تصور جلوه دهد که تماشاگر ایرانی با نگرشی بسیار متفاوت، سراغ فیلم «خانه پدری» برود و احساس کند که تمام «خشونت مردسالارانه تاریخی علیه زنان» در این فیلم دیدنی است. درحالی‌که «خانه پدری» یک قصه دراماتیک است و خشونت موجود در این قصه، به اندازه‌ای است که محدوده روایت فیلم ایجاب می‌کند و خوشبختانه رویکرد سینمایی «کیانوش عیاری» نیز ادعایی فراتر از این را نشان نمی‌دهد. او تنها می‌خواهد قصه تلخ «مرگ ملوک به دست پدرش» را تعریف کند؛ همان‌طور که دیگران اجازه دارند قصه‌های این‌چنین را در قالب سینمایی سودآور و هیجانی و با حضور بازیگران مطرح پول‌ساز به تصویر بکشند و مدت‌ها از برچسب «سینماگر اجتماعی دردکشیده» بهره‌مند باشند.

ادامه از صفحه ۸

شیر در زمستان

همچنان که در فیلم حاضر نیز که پلاستیک بصری نیلگون و سردی دارد، متناسب با فضای روایی و نمایشی زیست یک نویسنده به‌ته‌خط‌رسیده، ما را وامی‌دارد تا وقایع را از ژرفنای ذهنش نظاره کنیم و همراه ادراکات درونی با وقایع به پیش برویم؛ درحالی‌که مقوله زمان نیز متأثر از شیوه جریان سیال ذهن از سوی شخصیت در فیلم، در بُرش‌های زمانی پس و پیش به ما عرضه می‌شود و به‌این‌ترتیب با اختلاط وهم و واقعیت، موجب سردرگمی مخاطب عام می‌شود؛ به فراخور شرایط گیج‌کننده‌اش در جامعه‌ای پیچیده.فیلم بدون اعتنا به رویکردهای سنتی پردازش شخصیت برای ترسیم فردی اسکیزوفرن که باورهایش با واقعیت نمی‌خواند و در آرایش منطقی افکار خود و در نتیجه‌گیری معقول مشکل دارد، تضاد اصلی درام را ناباورمندی شخصیت به مرگ و بیم ازدست‌رفتن عزیزانش، درحالی‌که مرگ همچون دسته رقصنده‌ای اطرافش پرسه می‌زند، شکل می‌دهد؛ همچنان که از عشقی رمانتیک به ژاله (فاطمه معتمدآریا) دم می‌زند ولی از تعویض قلب معشوق بی‌خبر است و محرک‌هایی که وجود خارجی ندارند، همچون فرزندش پروانه (لیلا حاتمی) مستحیل در قامت معشوق سابقش نگار، برایش تجلی پیدا می‌کنند. با وجود تمام نقایص رفتاری طاهر، ازجمله هیجانات کم‌عمق، پایداری عواطف سطحی، انزوا و ناتوانی از شنیدن صدای واقعی فرهنگی خودش، باعث نشده او دست از نوشتن بردارد و با مرزبندی با گرایش‌های ارتجاعی بر ایقان و آیین خود استوار مانده، دیالوگ‌های کوتاه و بی‌حوصله‌اش آکنده از کنایه و نیش است و از کنار هراس‌های هولناکش در این زمانه پرآشوب که مادر (شخصیت بی‌عنوان تکرارشده در آثار فرمان‌آرا با بازی رؤیا نونهالی) در پی فرزند گمشده خود به هر دری می‌زند، به‌راحتی نمی‌گذرد. در نهایت اوست که در بزنگاه، تردید به خود راه نمی‌دهد تا یک‌تنه برای نجات نسل آینده زخمی و مجروح، پشت فرمان نشسته و به دل جاده‌ای تاریک و مانع اصلی سد راهشان بزند. این جان‌فشانی طاهر/ فرمان‌آرا برای فراهم‌کردن امکان برون‌رفت از بن‌بست به‌حداکثررسیده، جوهر یک روشنفکر پیشرو را به منصه ظهور می‌رساند تا در لحظات ناب پایان فیلم، اشک‌های روشنفکری تنها که عصیان را به همه چیز ترجیح داده، دریغی بدون تسلا و جایگزینی باشد، همچون نعره شیر در زمستان.

نگاهی به «هم‌گناه» ساخته مصطفی کیایی

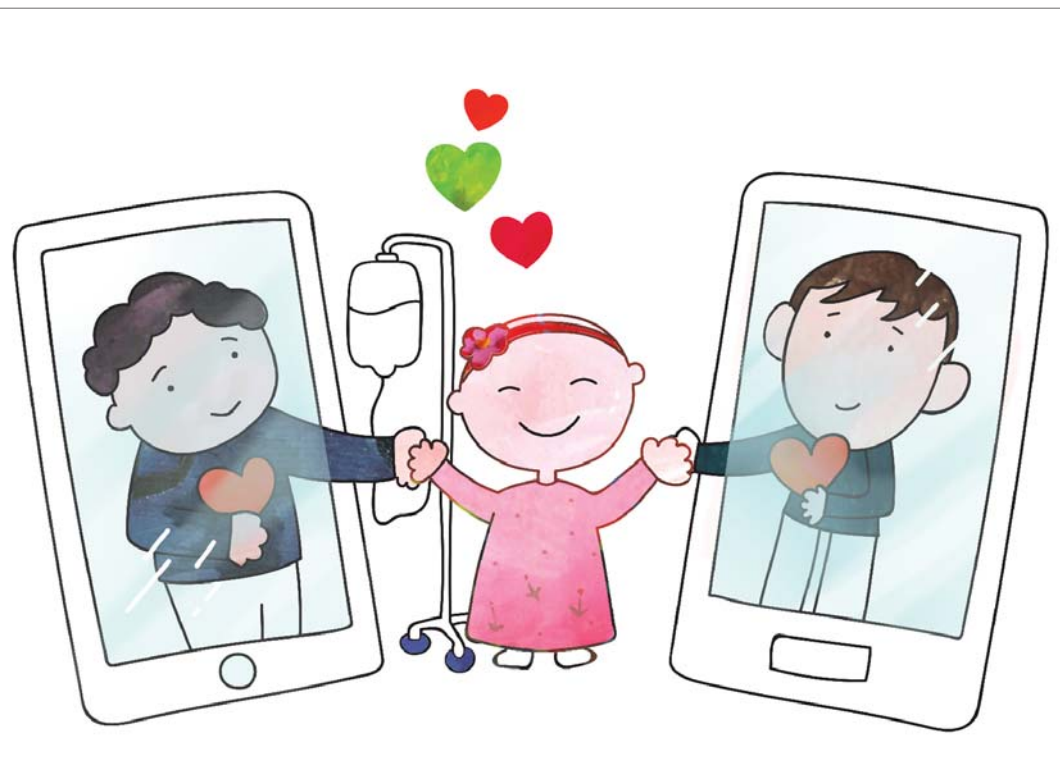
کارگردانی موفق روایت تکراری و بی‌منطق

محسن جعفری‌راد

مصطفی کیایی ازجمله کارگردانانی است که هم فیلم پرفروش در کارنامه‌اش دارد، از «بارکد» گرفته تا «مطرب» و هم سویه‌های اجتماعی و نگاهش به معضلات پیرامون خود مدنظرش است؛ مثل فیلم‌های «خط ویژه» و «چهارراه استانبول». در تمام کارهایش هم ثابت کرده که کارگردان کاربلدی است و هم در طراحی میزانسن‌های پیچیده و هم در هدایت بازیگران به‌خوبی عمل کرده است. به‌این‌ترتیب وقتی قرار شد سریال «هم‌گناه» را بسازد، طبعا توقع این بود که در کارگردانی مشکلی نداشته باشد که همین‌طور هم شد و به‌خوبی توانست اجرای جذابی داشته باشد؛ اما «هم‌گناه» هم مثل سریال «دل» مشکل در ساختار فیلم‌نامه دارد. هرچند از این لحاظ بهتر عمل کرده و برخی از موقعیت‌هایش، دراماتیک‌اند؛ اما معضلی که اغلب سریال‌های شبکه نمایش خانگی به آن دچار هستند، گریبان این سریال را هم گرفته است. ویترین جذاب بازیگری؛ از پرویز پرستویی تا هدیه تهرانی و ظاهر خوش زرق‌وبرق اجرای صحنه‌ها؛ اما مشکل اینجاست که داستان «هم‌گناه» اولا کلیشه‌ای است و ثانیا بیشتر بر مبنای تصادف پیش می‌رود تا منطق. یک نمونه بارز این ضعف را می‌توان در روابط میان شخصیت‌ها جست‌وجو کرد. مثلا فریبرز با بازی پرستویی در جوانی خانواده‌اش را ترک کرده، در میانسالی پلیس شده و کسی که به‌عنوان مجرم در حال تعقیبش است، دقیقا می‌شود پسرش! به همین سادگی! مشکل دیگر سریال، موقعیت‌هایی است که به روایت‌های «فیلمفارسی» قبل از انقلاب تنه می‌زند؛ مثلا محسن کیایی در سریال در نقش بزن‌بهادر ظاهر می‌شود و لات کوچه، تا بتواند دل دختر موردعلاقه‌اش را به دست بیاورد! یا جوان موتورسواری که به سبک فیلم‌های قدیمی مدام در خیابان‌ها می‌چرخد و گریه می‌کند و به هق‌هق می‌افتد. که از «فریاد زیر آب» تا «رضا موتوری» دقیقا همین محتوا با همین اجرا مواجه بوده‌ایم!

به‌این‌ترتیب انواع و اقسام بازیگر - بیش از ۱۵ بازیگر ستاره - اجرای شسته‌ورفته و چند موقعیت احساسات‌گرایانه، می‌شود حاصل کار کارگردانی که فیلم‌های سینمایی‌اش توقع ما را از او خیلی بالا برده بود. نکته آخر درباره «هم‌گناه» حضور تکراری بازیگران است. محسن کیایی همان تیپ و شمایل بذله‌گو و شوخ کارهای قبلی‌اش را تکرار کرده یا پرستویی که همچنان باید شاهد جمع‌شدن اشک در چشمانش باشیم، با همان فن بیان معروفش در فیلم‌ها.

نتیجه اینکه با استفاده از ویترین جذاب بازیگری و اجرای خوش رنگ‌ولعاب، نمی‌توان سریال ماندگار ساخت. آنچه یک سریال را ماندگار می‌کند، داستان‌گویی اثرگذار و چندلایه‌بودن داستان و تأویل‌پذیری آن است؛ چیزی که در یک دهه اخیر فقط در سریال شهرزاد ۱ اتفاق افتاد که آن هم اثرگذاری‌اش را در قسمت ۲ و ۳ از دست داد!



محک برای نزدیکی دل‌ها راهی جدید داره

روشی متفاوت برای ابراز همدلی و تسلیت

از ابتدای شیوع کرونا حرف محک اینه که اگر چه دستامون دوره، ولی دلامون نزدیکه. تو روزهای سختِ فاصله‌گذاری اجتماعی، آشنایانی هستن که عزیزشون رو از دست دادن و سوگوارن، اما نتونستیم اونجوری که می‌خواستیم همدلی و از غمشون کم کنیم. محک برای کم کردن این غم یه راه جدید داره چون باور داره هیچ آدمی نباید تو روز سخت تنها بمونه؛ با سفارش استند از «پیام همدلی محک» که یه روش جدید در بستر آنلاینه، پیام همدلی رو به عزیزانتون برسونین و تسلی خاطر دادن به اونها رو به تأمین هزینه دارو و درمان بیش از ۱۹ هزار کودک مبتلا به سرطان گره بزنین تا دلشون کمی آروم بگیره.

پیام به عزیزانت، برای کودکان محک سلامتی میاره

محک
مؤسسه خیریه حمایت از کودکان مبتلا به سرطان
mahak-charity.org

چطور می‌تونید پیام همدلی خودتون رو ارسال کنین:
اسکن QR Code روبرو
https://mahak-charity.org
۰۲۱ - ۲۳۵۴۰