داریوش آشوری

تاریخ، رویا، کابوس

نگاهی به «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»

محسن مخملباف در «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»، که گویا آخرین ساختهٔ سینمایی اوست، به‌زبان سوررئالیسم روی آورده است تا یک «رئالیتهٔ» تاریخی را به‌نمایش گذارد. فیلم او حکایت نمادین و تمثیلیِ دوران تاریخ مدرن ماست یا تاریخِ برخوردِ ما با مدرنیّت (modernité) که همچنین تاریخِ آشنایی ما با مفهومِ مدرنِ تاریخ و زیستن در متنِ آن نیز هست. این فیلم، چه‌بسا هوشمندانه‌ترین نگاهی باشد که تاکنون یک هنرمند ایرانی به‌تاریخ روزگار نوِ ما افکنده است. وی با زبان سوررئالیستی «واقعیتِ» یک تاریخ را بیان می‌کند که در آن بر اثرِ درآمیختگیِ تصویر و خیال با «واقعیت»، جهانی پدید می‌آید که بیشتر به‌رؤیا همانند است تا واقعیت. رؤیایی که سرانجام به‌یک کابوس بدل می‌شود، کابوسی که در دل خود یک کائوس (chaos) نهفته دارد، یعنی پریشانی، بی‌سامانی، بی‌بنیادی، و ترسناکی. «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما» با زبان طنز آغاز می‌شود، یعنی نمایشِ مسخرگیِ فضای نخستین برخوردهای ما با «شهرفرنگ» و رؤیای «شهرفرنگ»، با شاهِ شل و وِل قاجار که در خیابانهای پاریس می‌گردد و «سینماتوغراف» ای که با خود می‌آورد. این ابزار برای او اسباب‌بازی و سرگرمی است. اما همین اسبابِ بازی و کارگزارِ آن (میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی) سرانجام به‌وسایل و عوامل خطرناکی بدل می‌شوند که بنای یک جهانِ بر سرپا ایستاده را با «قبلهٔ عالم» و خدم و حشم و رعایایش و همهٔ نظام امور و ارزشها و هنجارهایش از جا می‌کنند، زیرا با آن ابزار رؤیای جهان دیگری به‌درون آن جهانِ دیرینه رخنه می‌کند، رؤیای «شهرفرنگ».

● صحنه‌ایی از فیلم «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»

مخملباف برای اینکه از واقعیت تاریخی ورود ابزار سینما به‌ایران که روزگار مظفرالدین‌شاه است، به‌جایگاه تاریخی استوارتری بجهد که سرآغاز برخورد جدی ما با اروپا و تمدن آنست، از مظفرالدین‌شاه به‌ناصرالدین‌شاه، پدرش، می‌پرد و سینما و «سینماتوغرافچی» را به‌روزگار او می‌برد، زیرا می‌خواهد سینما و ابزار آن‌را همچون نمادِ ورودِ مدرنیّت و تصویر و خواب و خیالِ آن به‌سرزمین ما به‌کار گیرد، که سرآغاز تاریخی آن از روزگار ناصرالدین‌شاه است. با ورود «شهرفرنگِ» خیال‌آفرین و خیالِ شهرِفرنگ است که روزگار ناصرالدین‌شاه زیر و زبر می‌شود. قبلهٔ عالم، که عاشق زنی بر روی پردهٔ سینماست، با این دیدار رؤیایی، با تمامی حرمسرا و با سوگلی خود بیگانه می‌شود و دیوانه‌وار از پی او می‌دود. این رؤیا، رؤیای آفریدهٔ «شهرفرنگ» در قالب تصویرهای سینمایی تمامی گسترهٔ تاریخِ روزگارِ نوِ ما را می‌پیماید و شکاف میان واقعیتی که تاب‌نیاوردنی است و رؤیا و تصویری که دست‌نیافتنی، در حقیقت، تمامی تراژدی این تاریخ را می‌سازد. سرانجام ماجراهای پریشان و تراژیک و نیز خنده‌آور فیلم درکابوسی پایان می‌پذیرد که از تکه‌ای از «مغولها» اثر کیمیاوی وام گرفته شده است. این بارانِ درهمِ تصویرها در آن صحنهٔ شگفت، معنای غاییِ خود را بازمی‌نمایاند که بی‌معنایی غاییِ آن نیز هست. در این صحنه پس از شر و شورهایی که ابزارِ فرنگیِ تصویرساز به‌پا می‌کند، کویری را می‌بینیم که شنزار یکدستش تا نهایت افق رفته و در میان این بیابانِ بی‌فریاد یک در بزرگ آهنین هست و پشت در چند مغول که

● محسن مخملباف لیوان چای در دست با مهدی هاشمی در پشت صحنه «ناصرالدین‌شاه، آکتور سینما»

سردسته‌شان زنگی برقی را بر روی در می‌فشارد و زنگ به‌صدا درمی‌آید. برهوتِ این کویر و محالی (آبسوردیتهٔ) این صحنه، می‌توان گفت، تمامی معنای فیلم را در خود دارد. این «مغولها» را پیش از آن در سراسر فیلم در بسیاری صحنه‌ها دیده‌ایم که حضور دارند، اما کمتر در متن، بلکه بیشتر در حاشیه قرار دارند و حضورشان در زمینهٔ قاجاری فیلم نا ـ بگاه (آناکرونیستیک) به‌نظر می‌رسد، اما همه‌جا در کارِ زدن و بستن‌اند.

و اما، کسی که گردنش همیشه زیر تیغ است همان کسی است که گردانندهٔ دستگاه تصویرآفرین است که در عین آنکه دستگاه قدرت به‌وجودش نیاز دارد و از تصویرگریهایش مایهٔ خیال می‌گیرد، همواره به‌او به‌چشم موجودی خطرناک می‌نگرد. و در واقع اینچنین نیز هست، زیرا همین جهان تصویر است که جهان رؤیاهای ما را می‌سازد و ما را از واقعیتِ خود جدا و با آن بیگانه می‌کند و بر ضد آن می‌شوراند. روسیهٔ تزاری برای آنکه جلوی آمدن رؤیای «شهرفرنگ» را به‌درون خاکش بگیرد، پهنای ریلهای

راه‌آهنش را بیشتر گرفت تا قطارهای اروپایی نتوانند به داخل خاک آن بیایند. اما همان چرخها و ریلهای پهن نیز چنانکه باید رؤیای «شهرفرنگ» را با خود می‌آوردند، زیرا در اصل از «شهرفرنگ» آمده بودند و سرانجام همان رؤیا روسیهٔ تزاری را در انفجاری سخت ترکاند که صدایش تا چندی پیش در جهان پیچیده بود و همین رؤیا جهان ما را نیز چند بار ترکانده است که بازتاب آخرین انفجار آن هنوز در فضا پیچیده است.

سینما و نقش تصویر سینمایی در فیلم مخملباف را می‌باید نمادِ (سمبُل) حضور مدرنیّت با تمامی جنبه‌های آن در جهان «سنتی» ما دانست و گردانندهٔ آن دستگاه نیز نمادِ روشنفکری است. جهان مدرن، «تمدن فرنگی» (که «منورالفکران» مان ما را به«تسخیر» آن می‌خواندند) یک رؤیا، یک تصویر بود که سینما بهتر و بیشتر از هر رسانهٔ دیگری آن‌را یکراست با چشمهای شیفته و شگفت‌زدهٔ ما آشنا می‌کرد. رؤیای دیدار «شهرفرنگ» بود که سبب می‌شد شاهان قاجار با هر بدبختی که شده، باگروگذاشتن کشورشان پیش بانکهای روس و انگلیس، روانهٔ فرنگ شوند. و با همین رؤیا بود که دستگاهی به‌نام «شهرفرنگ» ساختند که از دهانه‌های گردِ شیشه‌دارش می‌شد تصویرهای رؤیاییِ فرنگ را دید. در روزگار کودکی ما هم دوره‌گردانی بودند که این دستگاهها را در کوچه‌ها می‌گرداندند و با دهشاهی ما را به‌این سفر رؤیایی می‌بردند. رؤیای «فرنگ»، با همه ثروتها و نعمتها، با همه شگفتیهای تکنیک، با خیابانهای پهن، پارکهای زیبا، مردان آراسته و زنان خوبروی بی‌حجاب، با همه داد و امن و امان و آزادی و تمدن و انسانیتش (برای «منورالفکران») همان چیزی بود که انسانِ جهانِ دیرینهٔ سنتی را ــ که سپس انسانِ «جهان‌سومی» شد ــ بی‌تاب می‌کرد. پرواز به‌سوی این رؤیا، که همهٔ «واقعیتِ» ما را پوچ و بی‌بها می‌کرد، تشنگی برای واقعیت یافتنِ این رؤیا بود که جهانِ پرآشوبی را پدید آورد که سپس «غربزده» نام گرفت زیرا در پیِ رؤیای غرب بود. و اما آن کسی که خود عَلَم ضدِ غربزدگی را برداشت تا چه حد تشنهٔ «شهرفرنگ» و زندگانی و دستاوردهایش بود و چقدر دلش می‌خواست که به‌نویسندگان آن شبیه باشد. و مگر نه اینست که بزرگترین آرزو و رؤیای هر هنرمند و نویسندهٔ جهان‌سومی آنست که او را در «شهرفرنگ» به‌چیزی بگیرند؟ و مگر نه آنست که ما همه باور داریم که «آنجا کسی ما را نمی‌فهمد»؟

«ناصرالدین‌شاه» هم اسیر جادوی رؤیایی می‌شود که دستگاه «شهرفرنگ» می‌آفریند و از جهانِ خود کنده می‌شود و بی‌قرار به‌دنبال این رؤیا، این تصویر، می‌دود که بخش درازی از فیلم را گرفته است (و کاش کوتاهتر می‌شد). این واقعیتِ درونیِ انسانی است که با رؤیای «شهرفرنگ» زندگی می‌کند، انسانِ ازخودگریز و باخودبیگانه‌ای که دیوانه‌وار خود را به‌سوی این رؤیا پرتاب می‌کند. اما فرورفتنِ بسیار در رؤیا و خیال‌پروری سبب می‌شود که رفته‌رفته مرز رؤیا و واقعیت از

میان برداشته شود. رؤیای «شهرفرنگ» آنچنان به‌درون واقعیتِ زندگیِ «ناصرالدین‌شاه» و سپس تمامی رعایای او می‌خزد که از آن‌پس جهانِ واقعیت او را از درون بی‌اعتبار و بی‌بنیاد می‌کند و این آمیزش و درهم‌تنیدگی رؤیا و واقعیت آنچنان او را در خود فرومی‌پیچید که از آن‌پس به دشواری می‌توان گفت رؤیا کدام است و واقعیت کدام. زیرا آن رؤیا، رؤیای شهرفرنگ با همه چیزهای ریز و درشت آن است که همواره معیاری برای سنجش ارزشِ «واقعیتِ» خود پیش ما می‌گذارد. اینست که انسان «جهان‌سومی» انسان رؤیازده‌ای است که رؤیاهای دل‌انگیزش اینجا و آنجاگاه به‌کابوسهای وحشت‌انگیز نیز تبدیل می‌شوند، زیرا سخت بی‌تاب و پرشتاب و بی‌پروا به سوی آن می‌جهد و با سر به‌زمین سختِ واقعیتِ خود درمی‌غلتد، زیرا واقعیتش چه‌بسا سدّی است در برابرِ واقعیت یافتنِ این رؤیا.

فیلم مه‌نملباف چنانکه باید پرداخته و پیراسته نیست و اگر به‌تیغ یک مونتاژگر سختگیر سپرده می‌شد چه‌بسا یک‌چهارم آن‌را می‌زد. با اینهمه در حرکت موازی و درآمیختهٔ تاریخِ سیاسی و اجتماعی و تاریخ تصویرآفرینی (سینما) با یکدیگر، گوشه‌های بسیار ظریف و تیزهوشانه دارد. یکی شدنِ «قیصر» قهرمانِ فیلم نامدار مسعود کیمیایی، که کسی را، برای دفاع از ناموس، با تیغ سلمانی در حمام می‌کُشد با قاتل امیرکبیر ــ که او را با تیغ در حمام رگ می‌زند ــ و یکی شدن «ناصرالدین‌شاه» با «گاو مشدحسن» (در فیلم نامدار داریوش مهرجویی) یک طنز تلخ تاریخی در خود نهفته دارد. «قبلهٔ عالم» که در تب و تابِ رؤیای تصویری است که دیده، برای آنکه به‌درون دنیای تصویر راه یابد، می‌خواهد هنرپیشه بشود. و در این کار نقشِ مشدی‌حسن به‌او واگذار می‌شود که گاو خود را از دست داده و خود را در رؤیا گاو می‌انگارد. در آن صحنه‌ای که «قبلهٔ عالم» بر تخت سلطنت، در میانِ خدم و حشم خود، می‌گوید «من قبلهٔ عالم نیستم. من گاو مشدحسنم»، با این طنز تلخ این دگردیسیِ (متامورفوز) تاریخی به‌نمایش گذاشته می‌شود که این سرِ سرانِ جهانِ استبداد شرقی، این «قبلهٔ عالم»، در برخورد با رؤیای «شهرفرنگ» و در تب و تابِ آن تبدیل به «گاو» شده است که نمادِ حماقت است زیرا منطق و عقلانیت جهان خود را از دست می‌دهد و به منطق جهانی دیگر می‌پیوندد که با آن از بنیاد بیگانه است. در همین صحنه است که می‌بینیم «قبلهٔ عالم» را در طویله‌ای به‌آخور بسته‌اند تا مشق هنرپیشگی کند و کف آخور را تلّ رشته‌های فیلم انباشته است. پیش از آن شاهد آنیم که از درون دستگاه «شهرفرنگ»، نخست بارانی از تصویرها می‌بارد که سپس به‌رگباری از رشته‌های فیلم بدل می‌شود. این تلِّ انباشتهٔ رشته‌های فیلم یعنی ته‌نشستی یا مردابی که باران بی‌امانِ ایماژها پس از فرونشستن پدید آورده؟ ایماژهای مرده، رؤیاهای لگدکوبِ یک گاو؟ آنچه «قبلهٔ عالم» را به‌«گاو مشدحسن» بدل می‌کند و زیر پایه‌های تخت او را (که «مغولها» گرفته‌اند) خالی می‌کند (و سرانجام در صحنهٔ دیگری می‌بینیم که همان «مغولها» بر او می‌تازند و او را می‌رانند)، آنچه زمین تمامی جهانهای شرقی را از درون می‌ترکاند و از درون شکافهای آن آتشفشانها سر برمی‌کشند، مگر چیزی جز همین رؤیای «شهرفرنگ»

است؟ و مخملباف که ماجرای آمیزش ما را با رؤیای «شهرفرنگ» چنین تیزبینانه دیده و به‌زبان سوررئالیستی به‌بازگوییِ «رئالیتهٔ» ما پرداخته است، در حقیقت جز به‌زبان رئالیسم سخن نگفته است، زیرا «رئالیتهٔ» ما، که معلق میان جهان «رؤیا» و «واقعیت» است، در بنیاد، رؤیاوار، سوررئالیستی است.

او با این فیلم یکبار دیگر ثابت می‌کند که هنرمندی است دارای شمِّ شهودی بسیار قوی، مردی بسیار هوشمند و در عین حال دردمند که به‌دنبال فهم مسئلهٔ خویش است. ایده‌ها و ایماژهای او ظریف و زیرکانه و پرمعنایند. بی‌گمان مخملباف اگر با همین انرژی و شورِ به‌کار ادامه دهد می‌توان امید بست که او را در اوجهای بالاتری ببینیم. و اما اگر کار آنچنان که می‌باید پرداخته و پیراسته نیست گناه آن‌را یکسره به‌گردن مخملباف نمی‌باید انداخت. مخملباف ثابت کرده است که سینما گر خودساختهٔ خودآموختهٔ توانایی است که زبان رسانهٔ تصویر را بسیار خوب می‌فهمد و به‌کار می‌گیرد. اما در کارهایی که می‌باید با ابزارها و تکنیکها و سازماندهی و منطق و انضباطِ «شهرفرنگ» انجام داد، ما ناگزیر خامدستیم و به‌ویژه آنجا که کار جمعی است بسیار دشوار تن به‌انضباط و سازمانیابی می‌دهیم و بسیار کم همدلی می‌کنیم و مسئولیت نشان می‌دهیم؛ و آنگاه نباید فراموش کرد که این کارها در چه شرایطی صورت می‌گیرد. بازی بسیاری از بازیگران بیشتر به«رفع تکلیف» می‌ماند تا همدلی با معنای نهایی کار و یا شاید این کوتاهی مخملباف است که نمی‌تواند بازیگران و دستیارانش را با معنای نهاییِ اثر همدل و همداستان کند؟ و یا دلایل دیگری در کار است که مربوط به‌شرایطِ تولید اثر و شتابکاری در آن است؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درودی به‌مخملباف

خانم جمیلهٔ ندایی در هفته‌نامه کیهان چاپ لندن (شمارهٔ ۱۵ اکتبر ۱۹۹۲، ص ۵) مقاله‌ای دربارهٔ مخملباف و همین فیلم نوشته‌اند سراسر پرخاش و دشنام و خشم و خروش، که نه شایستهٔ ایشان است و نه سزاوار مخملباف. ایشان در این مقاله با بازرسی زندگانی و پیشینهٔ فکری و ایدئولوژیک مخملباف می‌خواهند برای او جرمهایی را برشمارند که گویا یکسره مهر باطل بر تمامی زندگانی هنرمندانهٔ او می‌زند و بر این فیلم نیز. به‌گمان من، این مقاله نشانه‌ای روشن از آنست که ما با آنکه اکنون در «شهرفرنگ» زندگی می‌کنیم و چیزهایی از راه و رسم زندگی «شهرفرنگیان» را آموخته‌ایم و در فضا و امکاناتی به‌سر می‌بریم که آنها به‌سر می‌برند و کارهایی می‌کنیم که تقلیدی است از کارهای آنها، از جمله روزنامه و مجله درآوردن و نقد نوشتن و مانند آنها، اما هنوز منطق اندیشه و رفتار این فرنگیان را که همان «منطقِ یونانیان» است درست

درنیافته‌ایم و هنوز با «منطق ایمانیانِ» خودمان داوری می‌کنیم. («چند و چند از منطق یونانیان / منطق ایمانیان را هم بخوان» ــ مثنوی). این منطق می‌گوید هر که چون ما نیست و از زمینهٔ خانوادگی یا اجتماعی‌ای مانند ما برنیامده و مانند ما مؤمن (یا، فرق نمی‌کند، کافر) نبوده، اگر جز آنی بنماید که «هست» و داغ ازلیش بر پیشانی‌اش خورده، دروغگو و حقه‌باز است.

نخستین اصلِ منطقی در ارزیابیِ سنجشگرانهٔ یک اثر هنری آنست که آن‌را باید از نظر ساخت درونی و روابط اجزائش با یکدیگر و منطق درونی‌اش و معنای غائیش نگریست و اینکه پدیدآورندهٔ آن در کودکی و جوانی چه می‌کرده و چه اصل و نسبی دارد نمی‌تواند در ارزش درونی و ذاتی اثر ــ که می‌باید جدا از پدیدآورنده نگریسته شود ــ هیچ دخالتی داشته باشد. اثبات اینکه مخملباف «حسن نیت» دارد یا «سوءِ نیت» هم کاری است بسیار دشوار و اگر کمی با علم روانشناسی آشنا باشیم، می‌دانیم که سازوکار روانی آدمی چه پیچ در پیچ و تو در تو است و ارزیابی اخلاقی آن، بویژه در این زمانه، چه دشوار است. و از این گذشته، انسانها ماهیت ثابت و همیشگی ندارند که بر حسب جامعه یا طبقه یا خانواده یا دین و ایمانشان بتوان یکبار برای همیشه آنها را تعریف کرد. یعنی به «مرتد فطری» نباید باور داشت. و بویژه در این روزگار انقلاب و زیر و زبرشدنهای بزرگ که هیچ‌کس بر بستر هموار و ثابتی از زندگی حرکت نمی‌کند، پذیرفتنی نیست که تعریفی همیشگی از شخصیت کسی بتوان داد. زمانه‌های آشوب و درهم‌ریختگی فرصتهای شگفتی نیز پیش می‌آورد تا آدمها «جوهر» وجود خود را پدیدار کنند. از جمله به‌یک جوان درس‌نخواندهٔ مبارز پرشور در گرماگرم جوش و خروش یک انقلاب فرصت می‌دهند که گوهر هنرمندانهٔ حساس و تیزبین خود راکشف کند. و مخملباف از این دسته است. خانم ندایی بر او خرده می‌گیرد ــ و این را از زبان دیگران هم شنیده‌ام ــ که او در شرایطی چنین و چنان فرصت یافته است که هر چه دلش می‌خواهد فیلم ببیند (و در نتیجه، لابد به‌همین دلیل فیلم‌ساز شده است!). درود بر او که از این فرصت به‌بهترین شکل بهره برده است تا خود را بیابد و خود را بسازد. درست است که کسانی به گنجینه فیلمها کمتر دسترس داشته‌اند، اما این فرصت بی‌گمان تنها و تنها در اختیار او نبوده است و اگر تنها و تنها او بوده که در میان خیل عظیم جوانان مذهبی اینچنین از آن بهره‌برداری کرده، این دیگر چه‌بسا آن موهبتِ، به‌قول حافظ، «میراثِ فطرت» اوست. نمونهٔ دیگری از اینچنین انسان پویندهٔ جوینده‌ای را نیز من می‌شناسم و او رفیق قدیمی‌ام بهرام بیضایی است که در سالهای نوجوانی با چه پشتکاری و جویندگی بی‌مانندی با امکانات ناچیزی از این سینما به‌آن سینما می‌رفت و بسیاری از آثار کلاسیک سینمایی را بارها و بارها می‌دید و پلان به پلان در ذهن نگاه می‌داشت تا روزی فیلمساز شود. من از برکت دوستی با او با همان یک تومانهایی که روی هم می‌گذاشتیم چه بسیار فیلم‌های عالی دیدم و از تیزبینی‌ها و نکته‌دانیهای او در هنر چه بسیار نکته‌ها آموختم و شاهد بودم که او دربه‌در چگونه هر جا که سراغی از فیلم ارزنده‌ای داشت به‌دنبال آن می‌رفت و مرا و دوستان دیگرش را در لذت این دیدارها شریک

می‌کرد و به‌همین دلیل جویندگی و پویندگی پردانش‌ترین سینماگر ماست. آنهایی که چنین ایرادهایی به‌مخملباف می‌گیرند که گویا از شرایطی بکل استثنایی برای آموزش خود بهره برده است، در باطن مدعی آنند که چنان شرایطی از ایشان دریغ شده است وگرنه. . .! ولی ما که همدیگر را خوب می‌شناسیم، ما که در این «شهرفرنگ» با امکاناتِ بی‌حساب کتابخانه‌ها و موزه‌ها و نمایشگاهها و تئاترها و سینماهایش به‌سر می‌بریم که بهره‌گیری از آنها نه‌تنها خرجی چندان ندارد که چه‌بسا رایگان است، در میان میلیونها تن مهاجر «دانش‌آموخته» و «روشنفکر» مان چند نفر را می‌شناسیم که براستی از این امکانات بهره گیرند؟ چند نفر را می‌شناسیم که براستی پژوهشگر باشند و گوشِ هوش برای دانش و هنر تیز کرده باشند؟ و اگر کسی در میان ما این همت و شور را داشته باشد که از یک فرصت «استثنایی» بهترین و بیشترین بهره را بگیرد و از یک جوانِ کم‌دانشِ پرتعصب هنرمندی تیزبین و آفریننده بسازد، درود بر او باد که مردی است مردستان!

یک ایراد بزرگ که خانم ندایی بر مخملباف گرفته‌اند اینست که او «هنوز منزه‌طلب است و مسلمان راستین.» براستی، از دیدگاه یک «آزادیخواه»، مسلمان بودن چه جرمی است که مخملباف از بابت آن باید اینهمه دشنام بشنود؟ من نمی‌دانم که مخملباف اکنون در مسائل دینی چگونه می‌اندیشد. اما با کارهای سینمایی و ادبیش نشان داده که با مسلمانیِ پردروغ و ریا میانه‌ای ندارد. مسلمانی به‌خودی‌خود چگونه جرمی است که خانم ندایی از بابت آن مخملباف را اینچنین سرزنش می‌کنند و دشنام می‌دهند و این «نامسلمانی» هم که دیگری را تنها بدین‌سبب که باورهای دیگری دارد تاب نمی‌آورد، با آن مسلمانیِ که هر کسی را که از رنگ او نباشد تحمل نمی‌کند چه فرقی دارد؟ و اگر ما خواهان جامعهٔ آزادیم و در جامعهٔ آزاد رواداری (تولرانس) اصل است، چگونه می‌توان کسی را به جرم مسلمانی محکوم کرد؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی