الگوی ایرانی میل ناکام

بخش اول

مارتا سیمیچیوا
ترجمه: داوود عمارتی مقدم

رمان بوف کور (۱۹۳۶) اثر صادق هدایت، اثری نوگراست که قابلیت تفسیرهای متعددی را دارد. بیشتر این تفسیرها ریشه در بوطیقای میل جنسی دارند، چرا که بوف کور بررسی گناه و امیال سرکوب شده‌است و عمیقاً تحت تأثیر اصول روانکاوی قرار دارد. همچنین این اثر نظامی فراگیر از هنرهاست که در تمثیل پیچیده‌ی خلاقیت گرد آمده‌اند.

دو شکل هنری عمده ـ نقاشی و نویسندگی ـ هسته‌های دو بخش متمایز رمان را تشکیل می‌دهند. بخش نخست به رنج‌های صنعت‌گری نقاش می‌پردازد که از عشق دختری اثیری به جان آمده است. دختر در پندارهای نقاش ظاهر می‌شود و همین پندارهاست که او را وامی‌دارد در پی الهه‌ی هنر خود و خلاقیت حقیقی برود. بخش دوم غوری است در کابوس‌های جوانی رنجور که علاقه به همسر بی‌وفایش رفته‌رفته او را به نابودی می‌کشاند. او برای خلاصی از شر این حسادت و احساس گناه عذاب‌آور، به نوشتن روی می‌آورد. بنابراین، در بوف کور، میل جنسی نیرو محرکه‌ای است که در پس نیاز به بیان هنری پنهان است. در بخش اول، قوه‌ی خلاقه رنگ و بویی افلاطونی دارد و در بخش دوم، از تبعات امیال نهفته جسمانی است. این دو طرح داستانی، با روش «داستان در داستان» به یکدیگر پیوسته‌اند، و توضیح کامل هریک با دیگری ممکن است. دو دیدگاه متعارض در باب خلاقیت هنری مطرح است: دیدگاه کلاسیک نوافلاطونی، و دیدگاه

مدرن فرویدی. این دو دیدگاه چنان ماهرانه به یکدیگر پیوند داده می‌شوند که گویی هر یک ناشی از دیگری است. با این حال در چارچوب ساختار رمان، بر دیدگاه فرویدی در باب خلاقیت بیش از دیدگاه نوافلاطونی تأکید می‌شود.
بخش دوم طولانی‌تر از بخش نخست است و در بخش نخست گاه قطعات شهوانی نسبتاً صریحی، از خلال خواست‌های افلاطونی و عفیفانه‌ی نقاش رخ می‌نمایاند. بی‌تردید، مؤلف بر این باور است که میل جنسی ــ و نه الهام کلاسیک ــ اساس انگیختار خلاقانه است.
بنابراین، انتظار می‌رود که پیوند رمان با ادبیات کلاسیک فارسی و نیز پندارهای ملکوتی بخش اول گسسته شود. با این حال، مؤلف پیشتر، در روایت اشاره می‌کند که چنین نخواهد بود. مرکز شهر به عنوان مظهر تمدن و اقامتگاه هنرمند ــ که نشانگر جایگاه هنر در آن است ــ هریک به گونه‌ای نظام‌مند در نخستین صفحات بخش اول و دوم معرفی می‌شوند. هدایت با مقایسه‌ی این توصیف‌های تمثیل‌گونه، مسائلی از قبیل توالی و پیوستگی در هنر و مفهوم اجتماعی فرهنگ سنتی و مدرن را مطرح می‌کند.
رابطه‌ی هنر مدرن با بقایای گذشته- که در رمان مجازاً توسط خانه‌های عصر حاضر و ویرانه‌های کهن در محدوده شهر بازنموده می‌شود ــ برای این مقاله دارای اهمیت خاصی است. در بخش اول، خانه نقاش «بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال زندگی» واقع شده. حال آنکه «خانه‌های گلی توسری خورده‌ی» هم عصرانش در فاصله‌ای دورتر از او قرار دارد و از آن جا «شهر شروع می‌شود» (هدایت،۵:۱۹۵۷) خانه نقاش «کاملاً مجزا و دورش خرابه است» (همان) و به احتمال بسیار زیاد جزئی از همان خرابه‌هاست. این تصویر هنرمندی است که دور از واقعیات ناهنجار زندگی و در میان بقایای تمدنی نابود شده به سر می‌برد. در بخش دوم، خانه‌ی نویسنده درون شهری است که «هزاران کوچه پس کوچه و خانه‌های توسری خورده و مدرسه و کاروانسرا دارد». (همان /۵۴)خانه‌ی او و خانه‌های اطراف «روی خرابه هزاران خانه‌های قدیمی ساخته شده» (همان/ ۵۵). روشن است که این شهر جدید با انبوه خانه‌های ساده‌اش که «با خشت و آجر ساخته شده» جانشین شهر دیگری است و تمدنی که معرفی می‌کند نیز چنین است.
نوگراهای ایرانی دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ ، مدعی بودند که فرهنگ سنتی ــ که مهذب و عمیقاً اصول‌گراست ــ از واقعیت‌های وجود بشری جدا مانده است. ظاهراً نخستین فضای شهری «بوف کور» باز نمودگر این موضع است، و چنین القا می‌کند که هنری که به ظواهر سنتی پای‌بند باشد، در خرابه‌های گذشته به سر می برد. تندروترین نوگراهای عصر هدایت حتی مدعی بودند که سنت‌های پر طمطراق ایرانی مانع از هر نوع تحولی است و باید بی‌رحمانه به زباله‌دان تاریخ افکنده شود. البته گویا هدایت به طور کامل با این عقیده موافق نیست. چشم‌اندازهای تمثیلی‌ای که در بخش دوم بوف کور از شهر ارائه می دهد، نشانگر آگاهی

او از توئی و پیوستگی هنر و فرهنگ در روند تمدن بشری است. بنابراین، همچنان که خانه‌های گلی و بی‌پیرایه عصر او ویرانه‌های خانه‌های کهن را تصرف کرده‌اند، هنر مدرن نیز جایگزین هنر کلاسیک شده‌است. با این حال راوی هنرمند منزوی بخش دوم ــ به خوبی از بنیان‌های آن بر ساخته‌های نوین آگاه است.

رشته پیوند دیگری میان لایه‌های فرهنگی گذشته و حال، (کتیبه‌ای) است که بر دیوار اتاق هنرمند قرار دارد (بخش دوم). راوی بر آن است که این کتیبه اتاق را شبیه مقبره می کند. (همان / ۵۵) واژه‌ی کتیبه در اصل به معنای « نوشته‌ای است که بر دیوارهای ابنیه (قصر، مسجد، عبادتگاه) یا بدنه‌ی کوه حک کنند» (معین، ۱۳۶۴، همین ماده) اگر چه این واژه را می توان در مورد نوشته‌های اسلامی به کار برد (مثلاً، در مورد نوشته‌های روی سنگ قبر) اما یکی از مهمترین معانی ضمنی آن کتیبه‌هایی است که به خط میخی نگاشته شده و فوراً میراث فرهنگی ایران هخامنشی و ساسانی و مقبره‌های سلطنتی نقش رستم و پاسارگاد را تداعی می کند. اشاره‌ی راوی به ظاهر گور- مانند اتاقش این تداعی را تقویت می کند. بنابراین هنر مدرن تنها بر ویرانه‌های تمدنی برباد رفته قرار نگرفته بلکه از این پاره‌های کهن در احداث عمارت خود نیز سود جسته است.

از آنجا که بخش دوم بوف کور به پیوند میان مدرنیته و سنت اذعان دارد، به ناچار باید پرسید که کدام «پاره‌های» میراث ادبی ایران باستان. به موازات مصالح متنوع ادبیات نوگرا در این رمان به کار رفته‌است. البته هر نوع رمز و کنایه‌ای را در یک اثر داستانی نباید به معنای صریحش در نظر گرفت ولی مسأله‌ی سنت و مدرنیته اساس رمان هدایت است و بررسی‌های باستان شناختی را اجتناب ناپذیر می کند.

داستان در بخش دوم که آکنده از حسادت، بیماری و امیال صریح جسمانی است حول یک مثلث عشقی دور می‌زند: شوهر، همسر خیانت‌پیشه و فاسق او. شوهر جوانی است ماتم‌زده که مرضی مزمن و مرموز او را تحلیل برده‌است. همسرش ــ که او را لکاته می‌نامد ــ به او تمکین نمی کند اما «فاسق‌های جفت و تاق» دارد (هدایت، ۱۹۵۷:۶۵) یکی از این‌ها پیر مرد خنزر پنزری پلیدی است که آزادانه با وجود آزردگی شوهر، از لکاته متمتع می‌شود.

همین شیوه شخصیت‌پردازی کافی است که این داستان را تاحدی وارث رمانس‌های کلاسیک ایرانی معرفی کند؛ رمانس‌هایی که در آن زیبایی فاسقان ضروری است، حال آنکه زیرکی مردانه و پاکدامنی زنانه نادر است. سن دو شخصیت مذکر نیز بدعت دیگری در سنت است: اصول داستانهای رمانتیک چنین می‌طلبد که عمدتاً پیرمردی صاحب اختیار زنی جوان باشد، اما معمولاً رقیبی جوان‌تر فاسق اوست. این الگو در بوف کور به طرز استادانه‌ای معکوس می‌شود: این مرد جوان است که به لحاظ قانونی باید طرف علاقه‌ی زن باشد، اما مزاحمی پیر و کریه او را از عشق و توجه زن محروم می کند. هدایت

به گونه‌ای نظام‌مند اکثر قوانین رمانس را در بخش دوم وارونه می‌کند تا به روایت این عشق یک طرفه و نافرجام، چرخشی فرویدی بدهد. جنبه‌ی روانکاوانه‌ی رمان با زیر ـ طرحی در باب والدین راوی ـ داستانی در باب اغفال، فریب و مرگ که حول تصویر پدری مشکوک دور می زند ـ تقویت می‌شود.

با وجود این، این که مؤلف برای بوف کور سبک و سیاقی غربی و مدرن برگزیده است او را از گریز به میراث فرهنگی ایران باستان باز نمی‌دارد. همچنین هدایت از متوسل شدن به تصویرها، درونمایه‌ها و عقاید سنتی که بر ابعاد رمان می‌افزاید و موقعیت آن را در محیط فرهنگی ایرانی تثبیت می‌کند ـ که تألیف کتاب نیز به همین منظور بوده‌است ـ ابایی ندارد.

هدایت از طریق تمثیل خلاقیت هنری در بخش نخست پای‌بندی خود را به تفسیر مجدد میراث ایران باستان نشان داده و برنامه‌های خود را برای یک اصلاح فرهنگی موفق ارائه کرده است: هنرمند نباید در پی احیای نعش سنت باشد، بلکه باید از طریق گزینش دیرپاترین و مؤثرترین ویژگی‌های آن ماهیتش را دریابد. یکی از تمهیدات قابل اعتماد برای تفسیر مجدد سنت، کنارگذاشتن درونمایه‌های مستعمل و ایجاد استعاره‌های جدیدی است که نقطه مقابل استعاره‌های لایتغیر کلاسیک باشد. این روش، حتی در عنوان کتاب نیز که با بهره‌گیری از نقیضه سازی انتخاب شده‌است به چشم می‌خورد: «بوف کور» استعاره‌ی هدایت برای نویسنده‌ی نوگراست که با معکوس‌سازی استعاره‌ی سنتی برای شاعر کلاسیک یعنی بلبل ساخته شده‌است (بنگرید به سیمیچیوا؛ ۱۹۹۴: ۶۱-۲۶۰). روشن است که کار هدایت محدود به صورخیال نیست، چرا که طرح کلی بخش دوم بازگردانی کوبیستی از داستانی کهن است که محتوای تکان دهنده‌ی آن با بوف کور برابری می‌کند: داستان ویس و رامین.

با وجود این، این که مؤلف برای بوف کور سبک و سیاقی غربی و مدرن برگزیده است او را از گریز به میراث فرهنگی ایران باستان باز نمی‌دارد.

رمانس خوش ساخت ویس و رامین حول سرنوشت شوم موبد، پادشاه کهنسال و ماجراهای عاشقانه‌ی همسر جوانش ویس با برادرش، رامین، دور می‌زند. چرخش‌های برانگیزنده‌ی طرح داستان معیاری بوده‌است برای سنجش میزان شایستگی دو نظام اخلاقی سفت و سخت ـ اخلاق زرتشتی و اخلاق اسلامی. این داستان که احتمالاً منشاء پارتی دارد (مینورسکی؛۱۹۴۶). پیش از آنکه توسط شاعر قرن یازدهم فخرالدین اسعد گرگانی به صورت این حماسه‌ی رمانتیکی که امروز می شناسیم درآید، دست کم هشت قرن فراز و نشیب خاندان‌ها و آیین‌های متفاوت را به خود دیده‌است . احتمالاً منظومه‌ی گرگانی، استاد نظامی گنجوی (قرن دوازدهم) را واداشته است که خسرو و شیرین بسراید (رماتسی، که پیرایه‌های اخلاقی افزونتری دارد) که این منظومه نیز به نوبه‌ی خود ، نظیره گویی‌هایی را در سر تاسر دوران کلاسیک موجب شد. خود ویس و رامین توفیق چندانی به دست نیاورد. آن چند نسخه خطی به جا مانده ـ چهار نسخه‌ی کامل و دو منتخب ـ و شاره‌ای اندک شمار به این منظومه در جنگ‌های سده‌های میانی، حاکی از این است که روایت گرگانی رواج چندانی نیافت. یا شاید بعدتر. پس از این که صفویه به قدرت رسیدند و تحمیل اصول فکری و رفتاری ی شیعی را آغاز کردند. این کتاب، به لحاظ اخلاقی ناپسند (و احتمالاً به دلیل اشارات بسیار به رسوم و شعائر زرتشتی- به لحاظ مذهبی زیان‌بار) قلمداد شده و به دست فراموشی سپرده شده‌است. بی‌تردید تأثیر ویس و رامین را خطرناک می دانستند، زیرا شاعر قرن چهاردهم عبیدزاکانی هشدار داده‌است که زنان به هیچ قیمتی نباید این کتاب را بخوانند، مبادا که اخلاقشان فاسد شود (برتلس؛۲۷۱: ۱۹۶۰).

چنین ملاحظاتی هدایت را از تمسک به ویس و رامین بازنداشته است. در واقع این منظومه که متعلق به سده‌های میانی است به دلایل متعدد باب طبع «ناسیونالیسم رمانتیک» (اصطلاح از کاتوزیان؛۱۹۹۷) نوگرایان ایرانی بوده است:

الف) این داستان دارای اصالت و دیرینگی انکار ناپذیر و یکی از مواریث ایران پیش از اسلام است. اشارات اصیل به رسوم و شعائر و باورهای زرتشتی که مورد قبول مسلمانان نیست (همچون ازدواج خواهر و برادر)اثبات می‌کند که این اثر تقریباً از تأثیرات فرهنگی دوره‌های بعد مصون مانده‌است. سادگی زبان آن که تقریباً عاری از واژگان عربی است و روایت صریح و ساده‌ی آن که پیرایه‌های غامض بلاغی را تا حد افراط به کار نمی‌گیرد نیز گواه دیگری بر این مدعاست.

ب) ویس و رامین، بحث داغی را میان محققین اروپائی که آن را تا حدی مشابه رمانس‌های تریستان در سده‌های میانه می‌دانستند، دامن زد. در سال ۱۹۱۰، ر. زنکر مدعی شد که روایت‌های غربی و شرقی این داستان عاشقانه هر

دو اصل مشترکی دارند که آن را «پیش ـ تریستان» (proto – tristan) می نامید (برتلس:۱۹۶۰:۲۶۳). این دیدگاه توجه نوگرایان ایرانی را به خود جلب کرد چرا که آنان معتقد بودند اگر حمله‌ی اعراب نبود احتمالاً ایران هم‌گام با دیگر جوامع هند و اروپایی ترقی می کرد.

به جز ملاحظات فوق، دو واقعیت دیگر نیز شاهدی بر این فرض‌اند که این منظومه، هنگام نوشتن بوف کور مورد توجه هدایت بوده است:

الف) جلد نخست ویراست انتقادی ویس و رامین توسط مجتبی مینوی، به سال ۱۹۳۷ یعنی یک سال پس از چاپ اول بوف کور در تهران منتشر شد. (همان/ ۲۶۸) (از آنجا که مینوی یکی از اعضای حلقه ی ادبی «ربعه» و دوست نزدیک هدایت بود، دست کم فرض توجه مؤلف بوف کور به فعالیت‌های مینوی، معقول خواهد بود).

ب) نکته‌ی دوم راهگشاتر است: خود هدایت نیز مقاله‌ای در باب ویس و رامین نوشت که نخستین بار در نشریه‌ی پیام نو سال ۱۹۴۵ منتشر شد. (هدایت، ۱۳۴۴) اگر چه آن مقاله حدوداً ده سال پس از بوف کور منتشر شد، با این حال نشان می‌دهد که چرا این منظومه‌ی خاص سده‌های میانی، چنین نوگرای مشهوری را تحت تأثیر قرار داده بود.

هدایت در این مقاله (۱۳۴۴:۴۸۶) پیش از هر چیز به قدمت این رمانس و شایستگی‌های آن به عنوان یک شاهکار اصیل ایرانی می‌پردازد. سپس این داستان عاشقانه ایرانی را از یکسو با تریستان و از سوی دیگر با «فاسق بانوچترلی» دی. ایچ. لاورنس مقایسه می کند. (همان / ۴۸۷) مؤلف مسأله‌ی دیدگاه و عقاید مشترک را مطرح می‌کند که القا کننده‌ی پیوندی میان این رمانس ایرانی و اثر متناظر آن در اروپای سده‌های میانه است. همچنین او شباهتهایی می‌یابد میان ویس و رامین و فاسق بانوچترلی ـ اثر غربی معاصری که او آن را تداوم میراث ادبی تریستان می‌داند. هدایت می گوید که هر سه اثر مبتنی بر نوع خاصی از مثلث عشقی هستند که در آن فاسق، جوانی است برخوردار از نیروی جنسی که البته در رده‌های اجتماعی پایین‌تر قرار دارد، حال آنکه شوهر حامل‌ذکر مدعی قدرت اجتماعی و فاقد شور و جاذبه جنسی است. به اعتقاد هدایت، مساله‌ی دیگری در این سه اثر مشترک است، تصویر صادقانه و همدلانه‌ای است که از عشق در آثر دوران جوانی ارائه می‌دهند. (همان)

هدایت معتقد است که این صداقت، ویس و رامین را از دیگر داستانهای عاشقانه‌ی کهن متمایز می کند. اکثر رمانس‌های ایرانی به اندرزی اخلاقی ختم می‌شوند و از شخصیت‌های تاریخی و افسانه‌ای استفاده می کنند. (هدایت ، ۱۳۴۴:۴۸۶) بنابراین طرح و شخصیت‌های آنها از پیش تعیین

شده و مطابق با اخلاقیات قرون وسطا و رفتارهای معقول و آراسته است. اما ویس و رامین «بی‌پرده» و «گستاخ» است و شخصیت‌های آن تابع افسانه یا تاریخ نیستند و بنابراین سراینده قادر است آزادانه رفتار انسانها را مورد مطالعه قرار دهد. (همان)

تجید هدایت

از بی‌پروایی داستان ویس و رامین در تصویر کردن رفتارهای جنسی انسان یادآور عقاید راوی در بخش دوم بوف کور است که معترف است «هوزوارش ادبی به دهنش مزه نمی‌کند» (هوزوارش یعنی نگاشتن چیزی و اراده‌ی معنایی دیگر) و می‌گوید

عشق او به لکاته از «میان تنش» برمی‌خیزد و نه از علاقه قلبی. (هدایت، ۱۹۵۷:۷۵)

روی هم رفته هدایت ویس و رامین را هم به لحاظ ادبی و هم به عنوان گنجینه ای از «نیایش‌ها، رویاها، لغزها، مکتوبات، ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات عامیانه، باورها، آداب و رسوم و قصه‌های پریان» می‌ستاید. (۱۳۴۴:۴۸۷) او این منظومه را به عنوان مأخذی برای رمانش به کار می‌گیرد، و درونمایه‌ها، تصاویر و نمادهای موجود در آن را بسط می‌دهد یا آن‌ها را به شیوه‌ای نوگرایانه، دوباره تفسیر می‌کند. بسیاری از این درونمایه‌ها و تصاویر در فرهنگ غربی معانی متفاوتی دارند. هدایت، اغلب در نوشته‌های غیرداستانی‌اش تفاوتها و شباهت‌های میان آداب و رسوم و باورهای ایرانی (زرتشتی و اسلامی) و غربی را مورد توجه قرارمی‌دهد. این مسأله باید ما را متقاعد سازد که کیفیت دوپهلوی بوف کور تصادفی نیست : مؤلف، عالماً عامداً تصاویر و استعاراتی را برمی‌گزیند که زنجیره‌ی توأمانی از دلالت‌های ضمنی را، به قصد درآمیختن شرق و غرب، به دنبال داشته باشد.

اکنون، به برخی شباهت‌های شخصیت‌پردازی و طرح داستانی در بوف کور و ویس و رامین می‌پردازیم. پیکربندی بنیادین شخصیت‌ها در بوف کور مثلث‌وار است: زنیِ جوان، مردی جوان و "پیرمردی قوزی"، که

در این میان مرموزترین است. در بخش اول که اشاراتی به «عالم‌مثل» نوافلاطونی به چشم می‌خورد این شخصیت‌های سه گانه ندرتاً در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و بنابراین، یک «مثلث» عشقی به وجود نمی‌آید. درست است که نقاش در نگاه اول دلباخته دختر اثیری رویاهایش می‌شود. اما ظاهراً آن دختر از وجود او باخبر نیست. هنگامی که پیرمرد به عنوان قبرکنی فرتوت وارد صحنه می‌شود دختر مرده‌است، بنابراین پیرمرد و قهرمان جوان داستان تنها می توانند در مراسم تشییع او شرکت کنند. تنها موردی که شخصیت‌های سه گانه‌ی بخش اول به صورت مثلثی جلوه می‌کنند در آغاز داستان و در پندارهای نقاش است.

دختری اثیری و سیاهپوش روی جویی خم شده و گل نیلوفر کبودی را به پیرمرد تعارف می‌کند .پیرمرد زیر درخت سروی نشسته و با حالت اعجاب و سرخوردگی انگشت سبابه‌اش را می‌جود، و نمی‌خواهد یا نمی‌تواند گل را بگیرد. مرد جوان، در این تصویر دقیقاً در کنار آن دو نفر دیگر نیست، بلکه ناظر این صحنه است و از سوراخ هواخور پستوی خانه‌اش مخفیانه به آن می‌نگرد.و با اینکه دختر و پیرمرد حضور او را درنمی‌یابند جوان عمیقاً تحت تاثیر این برخورد قرار می‌گیرد. «هراسان و لرزان» از روی چهار پایه پایین می‌جهد و «با حالتی خلسه گونه» زمان و خود را فراموش می‌کند (هدایت، ۱۹۵۷: ۱۰-۱۱) لحظه‌ای است که زندگی او را دگرگون می‌کند و طرح داستان نیز از همین جا آغاز می‌شود.

در ویس و رامین نیز، در صحنه‌ای که رامین، برادر کوچکتر موبد شاه پیرزن برادرآینده‌ی خود را برای نخستین بار می‌بیند، نظیر این اپیزود به چشم می‌خورد. کیفیت وقوع ونتیجه‌ی این رویداد با آنچه که در بوف کور آمده یکسان نیست ، بلکه هدایت جوهره‌ی آن را به رمان مدرن منتقل کرده است. صحنه ای که رامین برای نخستین بار ویس را می بیند نیز به همان اندازه‌ی صحنه‌ی متعلق به «عالم مثل» که نقاش مشاهده می‌کند ، کوتاه و گذراست. هنگامی که باد برای لحظه‌ای کوتاه پرده‌ی کجاوه را کنار می‌زند نگاه او به زن جوان می‌افتد که با ربایندهاش، موبد شاه در کجاوه نشسته است. در هردو مورد، مانعی فیزیکی میان دو جوان وجود دارد، و هنگامی که این مانع موقتاً برداشته می‌شود نگاهی مخفیانه میسر می‌گردد. در بوف کور حذف مانع توسط سوراخ هواخور صورت می‌گیرد که به طرز معجزه آسایی روز بعد ناپدید می‌شود ، و در ویس و رامین کنار رفتن کوتاه مدت پرده‌ها نگاه مخفیانه را ممکن می‌سازد. این برخورد کوتاه حتی آتش عشقی را که فوراً در دل عاشق و معشوق شعله ور شده ، تیزتر می‌کند....

ادامه دارد...