شکل‌های زندگی

آزادی در بی شدن

«شدن» در ادبیات ایران

نادر شهریوری (صدفی)

«... راستی‌راستی زندگی یعنی اینکه تو یک تکه جایی بروی و برگردی تا بیر شوی و دیگر هیچ! ماهی سیاه کوچولو در شوق رسیدن به دریا سرشار از انرژی است، نیروی در درونش آرام آرام به او می‌رهایی از آن «تکه» جایی فرمی‌خواند. آن «تکه»ها جایی است که انرژی ماهی سیاه کوچولو در چنبره زورمی‌گیر می‌مرد؛ یا این حال آن تکه‌ها مثل هر تکه‌ای دیگر قالون خودش را دارد بطوری که گفتنش از آن تکه‌ها گفتنش از مرزهای قالون است. اما قالون چیست و چه محدودیت‌هایی را بر نیروهای سرشار از انرژی اعمال می‌کند؟

کالیگلس* در مخالفت با سقراط که در چارچوب قانون زندگی می‌کرد و در نهایت طبق حکم قانون جام شوکران را سر کشید- زیرا به آن باور داشت که تمام خوبایت آدمی را قانون تعیین می‌کند- میان طبیعت و قانون تفکیک قایل می‌شود. کالیگلس قانون را آن چیزی می‌داند که حد و مرز اعمال می‌کند تا نیرو را از قابلیت انجام کار منع کند یا به عبارتی دقیق‌تر از نظر وی قانون آن چیزی است که نیروی طبیعی را از ماهیتش جدا می‌کند تا آن را خنثی سازد «کالیگلس می‌گوئید طبیعت را از قانون متمایز کنید و قانون می‌داند هر آن‌چه را که جدا کند نیرویی را از آن‌چه می‌تواند کرد». شخصیت‌های داستانی صمد آگرچه عمدتاً کودک و نوجوانند اما پرتوان ظاهر می‌شوند و کیفیتا از نیروی بیشتری برخوردارند این نیرو بصورت خواست آزادی خود را نمایان می‌سازد. آزادی در نوشته‌های صمد جای ویژه‌ای دارد. در اولدوز و کلاغ‌ها، کلاغه به اولدوز می‌گوید: «راستی اولدوز جان آزادی چیز خوبی است.» ماهی سیاه کوچولو از جویبار کوچک خود به سوی دریاهای آزاد رهسپار می‌شود و بلشار در اولدوز و عروسک سخنگو» می‌گوید: «من از بیرون‌کردن خودتم می‌آیم، هر چقدر بپرواز کنم خسته نمی‌شوم. نمی‌دانم چاوب می‌بینم سواز بلندیه‌گی شده‌ام و می‌پرم؛ با این حال مقصود صمد از آزادی مضمونی متعارف نیست.** صمد آزادی را رسط نیرو، لوح‌گرفتن و رهایی تلقی می‌کند. همچنین می‌توان تصور صمد از آزادی را به انجام‌رسانیدن پتنسیل درونی و تحقق بالفعل آن در نظر گرفت من- در زیر خاک به خوب خوش و شیرینی فروفرقتم خوابیدم که در بهار آماده و با نیروی بیشتری بیدار شوم، بروم و از خاک درآیم»

«آزادی آرمان تمام قهرمان‌های داستان‌های صمد است زیرا می‌داند که تنها در محیط آزاد به‌معنی واقعی است که استعدادها می‌شکفد، در اینجا با نگاه نیچه‌ای دولوز مفهوم کنشگری مطرح می‌شود زیرا این تلقی از آزادی با دیگران رابطه‌ای ارتباط پیدا می‌کند. کنشگریون هیچ به‌معنای پرتعادلیون، اکتوبرتحاشن و از نظر کمی بیشتریون نیست. مسأله اصلا به‌ون کنشی نیروها/ارتباط نداره؛ هر نیرویی اگر تا نهایت قدرت خویش و تا واپسین پیامدهای پیش رود،نیروی کنشگر است.بنابراین بسیاری کنشگر لزوما از زور بیشتری برخوردار است. از قضا نیروی کنشگر در بسیاری جاها و بخطور مشخص در داستان‌های صمد کنشگرها کودک و نوجوانند.- از زور کمتری برخوردار است اما این موضوع هیچ از کنشگری آنان نمی کاهد

«کمتروی کنشگر از تهایت برخوردار بودن نیرو به اندازه قوی‌وی است.

نیروی کنشگر خود را در شدن (صیرورت)، رفتن و پیوستن به دیرا مهمی می‌کند. ماهی سیاه رفت و رفت و باز هم رفت تا ظهر. حتا دیگر کوه دو تمام شده بود و رودخانه از شدت همپوری می‌گذشت. از راست و چپ جدن‌رودخانه کوچک دیگر هم به آن پیوسته بود و آبش را جنم‌برابر کرده بود. ماهی سیاه کوچولو از قولوانی آب لذت می‌برد. تلاش و جهد خود و دید آب نه تداره‌ا ورف.آب رفت و رفت به جایی می‌رفت. آن قدر آب بود که ماهی سیاه کوچولو نتوی‌ش گم شده بود، هرطور که دلش می‌خواست شنا کرد و باز سرش به جایی نخورد، هر رفتن یا شدنی با قانون در تناقض است زیرا معزهای آزاد را می‌نیزد، ماهی سیاه کوچولو هرچقدر این‌طرف و آن‌طرف می‌رفت به جایی نرفته بود، زیرا کنشگرهای مرزهای قانون را درنوردیده است. دریای ماهی سیاه کوچولو بی‌انتها و دوقلی بی‌کرانه است، از جویبار کوچک که تا دریا فاصله بسیار است گذشته و به دریا رسیده، جایی که گرانه تداره و به قانونی که به تعبیر کالیگلس نیرو را آنچه می‌تواند کرد جدا کند.

از جویبار خود به دریای بیکران‌رفتن به نوع فطیلت‌بلذگی است. جون زن و دختروت بودیم همراهت آمده بودیم شاید برای همین بود که دیگر نه حرفی زد و نه حرفی را بر او می‌گذرد و مامان دخانی کرد. لگاز یک راننده غریبه بود که فقط دلش ما را می‌سازد. به یک جایی مامان حق داشت. نمی‌دانم که آمدنمان فایده نداشت. پیغام لول و دومی هم که من گفته شازده کوچولو برایم ساخته بودم، همین را نلبت می‌کند، هر چه را بر او می‌گذرد در نامه‌های خطاب به پدرش می‌نویسد. شبها در نوشته‌هایش رُ اتفاق‌ها را دنبال می‌کند و روزها جست‌وجوی پدر را از سر می‌گیرد. ماراده در این رمان نیز مانند دو رمان دیگرش وقایع داستان را از زبان راوی اول شخص نمی‌گوید. راوی‌ای که از ترس به نوشتن پناه برده است و از طریق نوشته‌های اوست که خواننده حوادث رمان را دنبال می‌کند و در جریان این حوادث قرار می‌گیرد. راوی ضمن شرح وقایع برای پدرش، با رنجنیبی پیرامون خود را می‌نگرد و در عین بیرون‌رفتن از حول، گشتن‌های از هم که به آنچه‌ای تو سرش آمده است نیز مجبر شده است. مرور می‌کند. چنان‌که همان صفحه آغازین، روایت را قلاش‌بی‌کله گذشته آغاز می‌شود و پهلانه این قلاش‌یک نیز سرمامخوردگی راوی است و همین، به یادآوری لحظه‌هایی از گذشته می‌انجامد. لحظه‌هایی که راوی با یادآوری آنها کدهایی به خواننده می‌دهد تا خواننده بتواند پیشینه او و خواندنش را دریابد. آنچه در پی می‌آید بخشی از این رمان است ۱- قبلی دید جوانی نگرفته. آیم یک جایی را گفت که آن موقع درست نفهمیدم. شاید مامان هم متوجه نشد چه قرفی می‌کرد. بعدا یادنداد. حالا که خوب یادم می‌آید، می‌بینم آنها مهدی همان ما جاجرا دستگیرش شد. فهمید که من

ریحانه دختر نرگس

جواد مازاده

نشر کتاب پارسه

چاپ اول: ۱۳۹۳

و مامان با میل خودمان نیامدیم. فقط چون زن و دختروت بودیم. همراهت آمده بودیم. شاید برای همین بود که دیگر نه حرفی زد و نه حرفی را بر او می‌گذرد و مامان دخانی کرد. لگاز یک راننده غریبه بود که فقط دلش ما را می‌سازد. به یک جایی مامان حق داشت. نمی‌دانم که آمدنمان فایده نداشت. پیغام لول و دومی هم که من گفته شازده کوچولو برایم ساخته بودم، همین را نلبت می‌کند، هر چه را بر او می‌گذرد در نامه‌های خطاب به پدرش می‌نویسد. شبها در نوشته‌هایش رُ اتفاق‌ها را دنبال می‌کند و روزها جست‌وجوی پدر را از سر می‌گیرد. ماراده در این رمان نیز مانند دو رمان دیگرش وقایع داستان را از زبان راوی اول شخص نمی‌گوید. راوی‌ای که از ترس به نوشتن پناه برده است و از طریق نوشته‌های اوست که خواننده حوادث رمان را دنبال می‌کند و در جریان این حوادث قرار می‌گیرد. راوی ضمن شرح وقایع برای پدرش، با رنجنیبی پیرامون خود را می‌نگرد و در عین بیرون‌رفتن از حول، گشتن‌های از هم که به آنچه‌ای تو سرش آمده است نیز مجبر شده است. مرور می‌کند. چنان‌که همان صفحه آغازین، روایت را قلاش‌بی‌کله گذشته آغاز می‌شود و پهلانه این قلاش‌یک نیز سرمامخوردگی راوی است و همین، به یادآوری لحظه‌هایی از گذشته می‌انجامد. لحظه‌هایی که راوی با یادآوری آنها کدهایی به خواننده می‌دهد تا خواننده بتواند پیشینه او و خواندنش را دریابد. آنچه در پی می‌آید بخشی از این رمان است ۱- قبلی دید جوانی نگرفته. آیم یک جایی را گفت که آن موقع درست نفهمیدم. شاید مامان هم متوجه نشد چه قرفی می‌کرد. بعدا یادنداد. حالا که خوب یادم می‌آید، می‌بینم آنها مهدی همان ما جاجرا دستگیرش شد. فهمید که من

ریحانه دختر نرگس

جواد مازاده

نشر کتاب پارسه

چاپ اول: ۱۳۹۳

عطف کتاب

می‌نویسم از ترس تنهایی

تازه‌ترین رمان جواد مازاده با عنوان «ریحانه دختر نرگس» که پس روزها از طرف نشر کتاب پارسه منتشر شده، رمانی است با موضوع مهاجرت. راوی و شخصیت اصلی این رمان، نوجوانی است به نام ریحانه، او در سفری ناخواسته همراه با پدر و مادرش به یک روستای مرزی می‌رسد. گذشته پرتلاطم و ماجراهایی که بزرگ‌ترها به وجود آورده‌اند، زندگی ریحانه را تحت‌الشعاع قرار داده و او ناگهان خودش را در روستا تنها می‌بیند و درگیر موقعیتی ناشناخته می‌شود. موقعیتی مشلوز و غریب که دختر نوجوان را به اضطراب دچار کرده است. ریحانه برای خلاصی از تنهایی و ترس ناشی از آنچه ناگهان با آن مواجه شده نوع به نوشتن می‌کند و هرچه را بر او می‌گذرد در نامه‌هایی خطاب به پدرش می‌نویسد. شبها در نوشته‌هایش رُ اتفاق‌ها را دنبال می‌کند و روزها جست‌وجوی پدر را از سر می‌گیرد. ماراده در این رمان نیز مانند دو رمان دیگرش وقایع داستان را از زبان راوی اول شخص نمی‌گوید. راوی‌ای که از ترس به نوشتن پناه برده است و از طریق نوشته‌های اوست که خواننده حوادث رمان را دنبال می‌کند و در جریان این حوادث قرار می‌گیرد. راوی ضمن شرح وقایع برای پدرش، با رنجنیبی پیرامون خود را می‌نگرد و در عین بیرون‌رفتن از حول، گشتن‌های از هم که به آنچه‌ای تو سرش آمده است نیز مجبر شده است. مرور می‌کند. چنان‌که همان صفحه آغازین، روایت را قلاش‌بی‌کله گذشته آغاز می‌شود و پهلانه این قلاش‌یک نیز سرمامخوردگی راوی است و همین، به یادآوری لحظه‌هایی از گذشته می‌انجامد. لحظه‌هایی که راوی با یادآوری آنها کدهایی به خواننده می‌دهد تا خواننده بتواند پیشینه او و خواندنش را دریابد. آنچه در پی می‌آید بخشی از این رمان است ۱- قبلی دید جوانی نگرفته. آیم یک جایی را گفت که آن موقع درست نفهمیدم. شاید مامان هم متوجه نشد چه قرفی می‌کرد. بعدا یادنداد. حالا که خوب یادم می‌آید، می‌بینم آنها مهدی همان ما جاجرا دستگیرش شد. فهمید که من

ریحانه دختر نرگس

جواد مازاده

نشر کتاب پارسه

چاپ اول: ۱۳۹۳

«ریحانه دختر نرگس» که با یک سلسله‌ای از رمان‌های جدلیه‌ای و تودرتو و با ارایه ترکیبی هوشمندانه از «هم و تمثیل و معما» به شرح ماجراهای چندنسل از یک خاندان می‌پردازد. آنچه در این رمان قابل توجه به‌نظر می‌رسد گرایش و توجه عمیق نویسنده به فضاسازی‌های چند بعدی و پرداخت اجزای مختلف روایت، متناسب با مقاصد کلی اثر است. اما برخلاف ماده نویسنده بسیاری بر رابه ارایه‌ی متفاوت با صبغه پسامدرن، باید توجه داشت که اساسا رویکرد او به مقوله زبان و ادبیات رویکردی سنتی و کلاسیک است و برداشت او از آنها صورتی کلیشه‌ای و ابزاری دارد.

در بخشی از این کتاب می‌خوانیم: «بدون نوشتن نمی‌توان حافظه داشت و هوشیار بود که همچنین، همچنین همچنین را به یاد داشت. باید آن‌چه‌را را بنویسیم و به حافظه کاغذ بسپاریم تا مشغول‌های بایگانی شوند ولی فراموش نشوند» و «... چراکه این در رمان، رمان- نوشتار در حد ابزاری کمکی برای ثبت و نگهداری رخدادها و وقایع فرض‌شده است و درک نویسنده از شمول هیچ‌گاه از سطح یک ابزار تاقوه» و «روحست برای کمک به حافظه که در حکم رایدار فرضی، مجازی و نامریی را در فضا ترسیم می‌کند. آنها را با خطوط نورانی در ذهن مجسم می‌کند و سعی می‌کند در این راهها گام بردارد. در واقع او از «حافظ مکان» است. تولید مکان در این داستان همیشه یک دفت ریاضی، علمی، محاسباتی و گاه اندازه‌گیری و دست‌کم گونه‌ای از کرد و کار هندسی است. در «دیوان سومنات» هم این دفت هست: «طبیب هندی، با واژه‌ها، کلمه‌ها و خبر و خیال رفتار و کرداری ریاضی‌وار. دقیق و شبیه به کاربرد رمل و اسطرلاب می‌کند و با نکته‌بایی و نکته‌بینی و ظرافت چهان خیالی خود را در آن سیماچاتی که در دیوان سومنات روایت می‌شود، بررسی‌ساز. هرچند بدل شدن واژه پروانه به حد پروانه هم در هنگام شعر خواندن شاعر، اندکی از این مایه‌ها که گفتم دور است. اما این و اساس داستان است و بر یک ظرافت زیبا، دقیق و اندازه‌گیری و پیش‌بینی و توصیف حتی آزمایشگاهی گرد و کار واژه‌ها است. حتا می‌توانم بگویم آنچه سیاه‌چال است، یک به یک آزمایشگاه است. اما در سوته باد».

ریحانه دختر نرگس

جواد مازاده

نشر کتاب پارسه

چاپ اول: ۱۳۹۳

«اعوجاج زمان‌شناسانه» و بنژونشتن رد زمان بر مکان، «بهره می‌گیرد و نه از ساز و کار «تجسد کلمه» و «خود مکان‌مندی داستانی»، نمونه‌ای داستان «مرتبه بیاه»، است که در آن سنگر، در جبهه، هر شب، ناگاه پنجره‌ای در دل آسمان بالای سنگر و در ظلمات گشوده می‌شود، چراغ‌اش روشن می‌شود و همسر آن رزمنده از پنجره خم می‌شود و با رزمنده سخن می‌گوید. سطح تحلیل هر چه باشد و بکوبد، این دقیقه‌ها و این شبی سوم در کارهای شما دلنشین است. اگر جا دارد درباره این سه ساز و کار کمی صحبت کنیم.

هایدگر تمثیلی دارد با عنوان «پل» در واقع مکان امتداد پیدا می‌کند، زمان و مکان را می‌شکند و مشتکل می‌شود و خودش را توسعه می‌دهد و عینیت می‌دهد و با چنین امکانی کورنوتوپ یا خنین شکل می‌گیرد تا مکانی برای داستان شود. مکان در چنین داستان‌هایی حاصل تنوع تدوین و دکوپاژ است. دروافع جزییات مختلف ترکیب می‌شوند و این اجزا از شکل بگیرد، باید سرباز جولی منل منصور شخصیت محوری داشت و نهایتا بنابر ضرورت داستان در داستان شکل می‌گیرد. باید و اما در نوع تدوین‌ش، معمولا من اینجا فکر می‌کنم وقایع و حوادث داستان، در چه آتمسفر و فضایی با مکانی قابل وقوع است و بعد این مصدای‌ها را پیدا و بنوعی درهم ترکیب می‌کنم و طبعا هر جزیی از این مکان‌ها جایی در حافظه من هست- و من آنها را گزین می‌کنم و بعقول سینمایی‌ها دکوپاژ می‌کنم و بدل می‌شود به مکانی در داستان که روایت می‌کنم. طبعا مکانیسم شکل‌گیری مکان باید به صورت داستان متفاوت است.

گ در مجموعه‌داستان «هاویه»، داستانی هست با نام «صدای ساعتی که پنهان است»، که به نظر من نقطه داستان است که شما به سمت مساله «تولید مکان» خیز می‌دارید. در این داستان «آقای الف» در حالی که پشت میزش در اداره می‌نشیند دایره دارد مسیرهای فرضی، مجازی و نامریی را در فضا ترسیم می‌کند. آنها را با خطوط نورانی در ذهن مجسم می‌کند و سعی می‌کند در این راهها گام بردارد. در واقع او از «حافظ مکان» است. تولید مکان در این داستان همیشه یک دفت ریاضی، علمی، محاسباتی و گاه اندازه‌گیری و دست‌کم گونه‌ای از کرد و کار هندسی است. در «دیوان سومنات» هم این دفت هست: «طبیب هندی، با واژه‌ها، کلمه‌ها و خبر و خیال رفتار و کرداری ریاضی‌وار. دقیق و شبیه به کاربرد رمل و اسطرلاب می‌کند و با نکته‌بایی و نکته‌بینی و ظرافت چهان خیالی خود را در آن سیماچاتی که در دیوان سومنات روایت می‌شود، بررسی‌ساز. هرچند بدل شدن واژه پروانه به حد پروانه هم در هنگام شعر خواندن شاعر، اندکی از این مایه‌ها که گفتم دور است. اما این و اساس داستان است و بر یک ظرافت زیبا، دقیق و اندازه‌گیری و پیش‌بینی و توصیف حتی آزمایشگاهی گرد و کار واژه‌ها است. حتا می‌توانم بگویم آنچه سیاه‌چال است، یک به یک آزمایشگاه است. اما در سوته باد».

بی‌شک من تحت تاثیر خواندههایم هستم و اساسا نویسنده نمی‌تواند تحت تاثیر نباشد و اگر چنین نبود ادبیاتی شکل نمی‌گرفت و داستانی تولید نمی‌کرد و در همان غار ابتدای حیاتش می‌ماند. ولی مهم این است که نویسنده بتواند طرح خودش را بزند یا تاثیری که از همه می‌گیرد

گ بسیاری معتقدند «مکان عذاب» ضعیف‌ترین کار نسبت به دو رمان قبلی‌تان است. اما به نظر من نکته مهمی در این رمان وجود دارد. اینکه «مکان عذاب» تبدیل می‌شود به نقد «بروژه تولید مکان» در آثار اتوراپ خسروی. به نظر می‌رسد آن سه روشی که برای تولید مکان شرح داده، همواره در تولید مکان‌های استعلایی، داستانیتی یک داستان هیچ شده. مکان‌های انتزاعی و خیالی که گویی پایی در واقعیت ندارند- چه در داستان و چه در رمان- یک شهر مجازی است. چه در «اسفار کاتیان» و «دیوان سومنات» و بسیاری داستان‌های دیگر. اما در انتهای «مکان عذاب»، پاره‌ای است که در آن پدر رای در صحن با شبستان خانقاه سمیرم سقفی به آسمان عروج می‌کند و تابدید می‌شود و به جهانی دیگر، مکانی دیگر بر می‌شود و پس از تابدیدی او گویی که روح‌اش در جسم رای (بسرانش) حلول می‌کند و در او می‌رود و تابدید می‌یابد. اما رای که بسامد واژه «به گوشه و کنارهای دیواره می‌برد و در سرتاپاهای دالان‌های زبرین خانقاه سمیرم سقفی می‌چرخد و برسه می‌زند و از سرداب را پیدا می‌کند، متوجه می‌شود در روزی که پدرش نابدید شده، زمین شکافته شده و در آن تنوره سمی چسبیده به سقف سردابه، در آن محلول شیمیایی یا سید افتاده، حل شده و از بین رفته. اینجا مساله نابدیدی شیخ، به‌جای اینکه از یک منطق استعلایی برای تولید مکان به‌زمینه‌ای فنی، تکنیکی، عینی و آزمایشگاهی بار گردانده می‌شود. اتگار دکعه‌ای برد و تنوره و زمین شکافته شده و او در آن محلول افتاده و از بین رفته. کمی هم پیچیده است. از یک سو این بار به رمل به نقد، بروژه تولید مکان‌های استعلایی و خیالی» می‌شود، اما هم زمان یکبار دیگر به سوی یک زمینه «توصیف آزمایشگاهی» اما این بار در سطح مفهومی و محتوایی پیش می‌رود. منظورم «تنوره مسی چسبیده به سقف» و فعل و انفعالات شیمیایی مواد درون آن و تجزیه پیکر بدر رای است. باز باید گفت این سردابه، یک سردابه نیست، یک آزمایشگاه است.

گ بسیاری معتقدند «مکان عذاب» ضعیف‌ترین کار نسبت به دو رمان قبلی‌تان است. اما به نظر من نکته مهمی در این رمان وجود دارد. اینکه «مکان عذاب» تبدیل می‌شود به نقد «بروژه تولید مکان» در آثار اتوراپ خسروی. به نظر می‌رسد آن سه روشی که برای تولید مکان شرح داده، همواره در تولید مکان‌های استعلایی، داستانیتی یک داستان هیچ شده. مکان‌های انتزاعی و خیالی که گویی پایی در واقعیت ندارند- چه در داستان و چه در رمان- یک شهر مجازی است. چه در «اسفار کاتیان» و «دیوان سومنات» و بسیاری داستان‌های دیگر. اما در انتهای «مکان عذاب»، پاره‌ای است که در آن پدر رای در صحن با شبستان خانقاه سمیرم سقفی به آسمان عروج می‌کند و تابدید می‌شود و به جهانی دیگر، مکانی دیگر بر می‌شود و پس از تابدیدی او گویی که روح‌اش در جسم رای (بسرانش) حلول می‌کند و در او می‌رود و تابدید می‌یابد. اما رای که بسامد واژه «به گوشه و کنارهای دیواره می‌برد و در سرتاپاهای دالان‌های زبرین خانقاه سمیرم سقفی می‌چرخد و برسه می‌زند و از سرداب را پیدا می‌کند، متوجه می‌شود در روزی که پدرش نابدید شده، زمین شکافته شده و در آن تنوره سمی چسبیده به سقف سردابه، در آن محلول شیمیایی یا سید افتاده، حل شده و از بین رفته. اینجا مساله نابدیدی شیخ، به‌جای اینکه از یک منطق استعلایی به‌زمینه‌ای فنی، تکنیکی، عینی و آزمایشگاهی بار گردانده می‌شود. اتگار دکعه‌ای برد و تنوره و زمین شکافته شده و او در آن محلول افتاده و از بین رفته. کمی هم پیچیده است. از یک سو این بار به رمل به نقد، بروژه تولید مکان‌های استعلایی و خیالی» می‌شود، اما هم زمان یکبار دیگر به سوی یک زمینه «توصیف آزمایشگاهی» اما این بار در سطح مفهومی و محتوایی پیش

عکس: امیر خسروی شوق