

کلیدر دولت آبادی و فلسفه‌ی مداخله‌گری در روایت

دکتر قهرمان شیبری
دانشیار دانشگاه رازی

کلیدر دولت آبادی و فلسفه‌ی مداخله‌گری در روایت

باید به این حقیقت اعتقاد قطعی پیدا کنیم که کلیدر دولت آبادی، تا سده‌ی چهارده خورشیدی، بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین رمان فارسی در گستره‌ی فرهنگ جهانی بوده است و در آن هیچ تردیدی وجود ندارد. نگارش این رمان به گواهی تاریخ درج شده در پایان آن، پانزده سال طول کشیده است - ۱۳۲۷ تا ۱۳۴۲. و انتشار آن نیز در طول هفت سال انجام گرفته است - ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۳. عنوان و برخی عبارات‌های بعضی از نقلیهایی که بر این کتاب نوشته شده است تا حدودی جایگاه بلند مرتبه‌ی آن را در ادبیات ایران نشان می‌دهد: "اوج رمان نویسی" (هوشنگ گلشیری)، "رمان عظیم روستایی" (محمد علی سپانلو)، "عظیم‌ترین اثر هنری" (پرتو نوری علامه)، "رمانی ماندنی در ادبیات معاصر ایران" (نسیم خاکسار)، "بزرگ‌ترین رمان فارسی" (احسان یارشاطر)، "روایت عشق و رنج" (مجید محمدی)، "تراژدی عاشورایی" (حمید نوحی)، "آزمون آتش و بازآفرینی عشق" (محمد افتخاری)، "رمان حماسه و عشق" (جواد اسحاقیان)، "تحول تدریجی از رمان به حماسه" (حورا یاروری) (دولت آبادی، ۱۳۷۳، ص ۱۰۷؛ شیرمحمدی، ۱۳۸۰، صص ۵ - ۶؛ گلشیری، ۱۳۷۸، ج ۱ ص ۳۲۴؛ نوری علامه، ۱۳۶۴، ص ۷). رمان عظیمی که رنج و کار، و عشق و ایشار، و حماسه و تراژدی را با روایتی شبه‌تاریخی و شاعرانه به تصویر عینی در آورده است و در هنگام نگارش، چنان تأثیری بر نویسندگی آن گذاشته است که گفته است: «شاید بشود گفت که من یا کلیدر یک بار دیگر متولد شدم در ادبیات خود» (دولت آبادی، ۱۳۷۳، ص ۳۶۲) ناگفته پیداست که خواننده نیز وقتی زمانی به نسبت طولانی را صرف مطالعه‌ی کلیدر می‌کند، گویی پاره‌ای از عمر خود را به تجربه‌ی آن نوع از زندگی که در دنیای کلیدر به

نمایش درآمده است اختصاص می‌دهد. از این رو، خوانندگان نیز اغلب از سلوک ساده و صمیمی و سرشار از صداقت و صراحت و عطف و شماری از شخصیت‌ها در دنیای کلیدر، و حق‌کشی‌ها و خشونت‌های مهارگسیخته به وسیله‌ی شماری دیگر، تأثیرات بسیار و ماندگار می‌پذیرند. و این خصوصیت شباهت بسیار به خاصیت تراژدی از نظر ارسطو دارد که معتقد بود، با تأثیرات عاطفی و القاء ترس و شفقت، روح آدم‌ها را تطهیر و تهذیب می‌کند - کلاسیس (زرین کوب، ۱۳۶۹، صص ۱۰۵ - ۱۰۶)

اغلب منتقدان بر این حقیقت اتفاق نظر دارند که توصیفات و توضیحات طولانی در پاره‌های بسیاری از کلیدر، از نوع اطناب مخل است و بر ساختار رمان لطمه‌های اساسی وارد آورده است. با آن که این ادعا عین واقعیت است و انکار آن مساوی با نفی واقعیت‌های عینی است، چون بیشتر خوانندگان رمان نیز در این موضوع اشتراک نظر دارند که در هنگام مطالعه، وقتی به قسمت‌های توضیحی و توصیفی می‌رسیدند برای پی‌گیری بقیه‌ی ماجرا، اغلب آن قسمت‌ها را نخوانده رها کرده‌اند؛ ولی همان عبارات‌های به ظاهر زائد - که گاه بسیار طولانی هستند و می‌توانستند اندک‌تر شوند - با حضور خود هویت مستقل و کاملاً متفاوت به کلیدر داده‌اند و دنیای آن را از دنیای همه‌ی رمان‌هایی که خوانندگان خوانده‌اند متمایز و مستثنا کرده‌اند. همه‌ی حقیقت البته این نیست. فلسفه‌ی وجودی آن عبارات‌های شاعرانه و طولانی را در دلایل دیگری نیز باید جستجو کرد:

۱) فراهم آوردن فرصت در فواصل وقایع تا توازن لازم بین زمان یک رخداد از یک سو و زمان روایت و مطالعه از سوی دیگر ایجاد شود و خواننده از طریق رعایت قاعده‌ی حقیقت‌مانندی به شیوه‌ی سستی خود، به طور تقریبی و در مقیاسی کوچک تر و از طریق طولانی‌تر کردن زمان گذر از یک واقعه به واقعه‌ی دیگر، به تجسم آن مقدار از زمان توفیق بیابد که صرف وقوع یک رخداد شده است؛ همان چیزی که در مکتب کلاسیسیسم به آن وحدت زمان گفته می‌شود و امروزه نیز - نه به آن صورت ابتدایی که در نمایشنامه‌های کلاسیک به کار می‌رفت - در بسیاری از صحنه‌ها و موقعیت‌ها در داستان‌های مدرن و پسا مدرن کاربرد بسیار دارد. گاهی وقت‌ها هدف پاره‌هایی از روایت تجسم بخشی به سختی و دیرگذری زمان است. اگر به خاطر داشته باشیم که کلیدر نه فقط وقایع سه سال از دوره‌ی معاصر بلکه ماجرای تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی سه هزاره از زیست انسانی را حداقل در تاریخ فلات ایران به تصویر می‌کشد، آن گاه به راز این درنگ‌ها و دیرگذری‌ها از حادثه‌ها و صحنه‌ها پی خواهیم برد.

۲) ترکیب شیوه‌های داستان‌نویسی کهن با شیوه‌های امروزی، در زمانی که ماجرای داستان ترکیبی از عتباری‌ها و سلحشوری‌های فردی در گذشته و مبارزه‌جویی‌های جمعی امروزی است، این گونه روایت‌گری‌ها را می‌طلبد. در هنگامی که ماجرای یک روایت مربوط به دوره‌های گذشته یا مشابه با آن

دوره‌ها است، استفاده از ساختار قصه‌ها یا داستان‌های قصه‌وار، یکی از توصیه‌های تثوریک در داستان نویسی است که همسویی و انسجام بین صورت و سازه‌های هنری و موضوع و ماجرا را در داستان تقویت می‌کند؛ همچنان که شماری از معاصران دولت آبادی با همین شیوه، داستان‌های معروفی پدید آورده‌اند: تقی مدرسی با "یکلیا و تنهایی او"، هوشنگ گلشیری با "معصوم پنجم"، و به آذین با "شهر خدا" و "به سوی مردم". در این میان دولت آبادی که ماجرای رمانش برخوردار از یک زمینه‌ی گسترده از زیست و زبان و ذهنیت ایل‌ی و عیاری است، اگر پاره‌هایی از شگردهای داستان نویسی کهن را با شیوه‌های امروزی در آمیخته است تا متناسب با مقتضیات ماجرای باشد که پاره‌هایی از آن در زندگی امروز می‌گذرد، در حقیقت به یک سنت رایج در عالم داستان نویسی عمل کرده است. بنابراین روش دولت آبادی در آن گونه مداخله‌گری‌ها و توصیفات، اگر انطباق چندانی با شیوه‌های داستان نویسی در زمان نگارش کلیدر ندارد به همین دلیل است که او نیز مثل آل احمد و گلشیری در پی عمل کردن به آموخته‌های خود از شیوه‌های گذشته، البته متناسب با موضوع رمان خود برآمده است؛ اظهار نظر در بافت روایت و استفاده از عبارت پردازی‌های شاعرانه، و نتیجه‌گیری و پیغام دهی و ارزش‌گذاری بر کنش‌ها و منش‌ها و میدان دهی به واکنش‌های عاطفی در راوی از خصوصیات داستان‌های قدیمی است که به گونه‌ای امروزی‌تر به کلیدر نیز راه یافته است.

۳) فراروی از اصول رسمیت یافته و عادی و تکراری در گونه‌های ادبی نیز همواره یکی از کردارهای کارآمد در خلاقیت‌های هنری است. اگر کلیدر هم با رعایت همان قاعده‌هایی که دولت آبادی در داستان‌های کوتاه و بلند رئالیستی - با رگه‌هایی از ناتورالیسم و رمانتیسم - خود به کار بسته بود به نگارش در می‌آمد، به یقین چیزی برای شاخص شدن نمی‌داشت. کلیدر رمانی است که در عین برخورداری از اصول رمان نویسی، با قاعده‌های حماسه و تراژدی نیز درآمیخته است. به این خاطر است که گویی بعضی از نخستین قاعده‌های داستان نویسی مثل روایت ساده و صرف و بی طرف و به دور از هر گونه ابراز احساسات، در کلیت کتاب جای خود را به اغراق و مبالغه‌های غیرطبیعی، مداخله‌گری‌های مستقیم و ارزش‌گذاری‌های اخلاقی، زبان سنگین و عبارت پردازی‌های عالی و توصیفات شکوهمند و طولانی داده است. بنابراین، کلیدر حماسه‌ی بزرگی است که در قالب رمان به روایت درآمده است و ناهمسویی‌های آن با اصول رئالیسم و قاعده‌های رمان نویسی را باید در شالوده شکنی‌های آن از یک نوع ادبی و تلاش برای ترکیب دو و حتی سه نوع ادبی جستجو کرد.

۴) آشنایی زدایی از قاعده‌های شناخته شده یکی از هدف‌های همیشگی در نوآوری‌های هنری است و دولت آبادی خود به خود با عدول از میراث رئالیسم، در عمل به این حقیقت می‌رسد که اصول رئالیسم چندان هم نامتغیر و تخطی پذیر نیست و می‌توان در عین پای بندی به آن در آن نوآوری نیز کرد. در بعضی موارد با قواعد شناخته شده‌ی رئالیسم نمی‌خوانند، و من هم مقید نبوده‌ام که بخواند و اصراری هم نداشته‌ام و حالا هم از این بابت غیبی ندارم ... شما در کجای رئالیسم دیده‌اید که انسان با گوسفندش یا با اسبش حرف بزند، و در کجا دیده - خوانده‌اید که نویسنده با قهرمانش گفت و گو کند؛ اما من خود به خود چنین کرده‌ام و از

نظر خودم این یک فراز است در کار و به نوعی نشانه‌ی درک وجودی من است از مجموعه‌ای که در آن زیسته‌ام، تبلور نوعی یگانگی است.» (دولت آبادی، ۱۳۷۳، ص ۲۰۳)

۵) در این مداخله‌گری‌ها، نوعی داوری در تعیین ارزش‌های مثبت و منفی به صورت مداوم برای مخاطب نیز وجود دارد. دولت آبادی به رغم این گونه ارزش گذاری‌های آشکار، همواره در روایت‌های خود، میدان پر پهنایی در اختیار مخالف و موافق و حتی جبهه‌ی میانه قرار می‌دهد تا اندیشه و احساس و استدلال خود را در باره‌ی هر چیزی که می‌تواند در دایره‌ی دریافت‌های آن‌ها قرار بگیرد به خصوص حساسیت در باره‌ی حوادث روزمره به صراحت بر زبان بیاورند. گاهی جبهه بندی‌ها و موضع‌گیری‌ها البته آن چنان نیست که مخاطب به سادگی بتواند حق و ناحق آن‌ها را تعیین کند. بنابراین برای مخاطبان عمومی و کم حوصله، این گونه مداخله‌گری‌ها جنبه‌ی آموزش و افزایش تجربیات زندگی هم می‌تواند داشته باشد. دیگر آن که این گونه داوری‌های مداخله‌گرانه و مستمر، مانع از عبور بی‌اعتنا از واقعیت‌ها و باعث حساسیت به موقعیت‌ها می‌شود و به شیوه‌ی مثنوی، ارزش روایت با این گونه تحلیل‌های جزء به جزء به مرتبه‌ی بسیار برتر و پر معنایی صعود می‌کند.

۶) این گونه مداخله‌گری‌ها خود یک شیوه است؛ مثل بسیاری از شیوه‌ها و شگردهایی که در دنیا وجود دارد. این شیوه اختصاص به کلیدر دارد چون تنها کلیدر ظرفیت آن را داشته است که چنین باشد. و ظاهراً نیز ناخودآگاه بوده است و در جریان عمل خود به خود به دست آمده است (به نظر خودم، حضور نویسنده در کلیدر، یک شیوه است و این چیزی بود که خودم بعد از نوشتن دریافتم؛ و آن مربوط می‌شود به بیش از حد عجیب بودن من با آن محیط و قهرمان‌هایش؛ بیش از پانزده سال زندگی ذهنی و روحی داشتن با چهره‌هایی که من عمیقاً دوست‌شان می‌داشتم و دارم هم، مرا به صورت یکی از آن‌ها درآورده بود و به گمان خودم این، پیشامد خیر و خوشایندی بوده است. در دست یافتن به یک شیوه و شگرد که به گمانم فقط کلیدر ظرفیت آن را داشته است. جاهایی که مستقیم یا غیر مستقیم با ماه درویش صحبت می‌کنم؛ جاهایی هست که با گل محمد صحبت می‌کنم؛ جایی هست با شیرو صحبت می‌کنم؛ جایی هست با عباسجان صحبت می‌کنم و این حضور از نظر خودم نابهنجار نمی‌نماید و ناهموار هم ننموده، و گرنه لابد تغییر می‌کرد. مگر در چاپ جدید چهار جلد اول که در یکی دو مورد ضمیر اول شخص به کار رفته بود، که گرفته ام.» (دولت آبادی، ۱۳۷۳، ص ۹۴)

۷) عمل کردن به این حقیقت که داستان هم عین زندگی است یا نوعی از زندگی است و نویسنده در هنگام نگارش داستان، به دور از هر گونه کتمان‌گری، هم چنان که بخشی از زندگی خود را صرف آفرینش آدم‌های داستان می‌کند، در همان حال، واقعاً و عملاً با آن آدم‌ها یک نوع زندگی دیگر را تجربه می‌کند. همان حقیقتی که شهرزاد در هزار و یکشب آن را به اثبات می‌رساند. شهرزاد با گفتن داستان، خود و شهریار را به نوعی زندگی کردن در دنیای داستان‌هایی که هر شب روایت می‌کند و می‌دارد و در نهایت نیز از طریق همین دنیا است که می‌تواند زنده ماندن خود را تضمین کند. پس داستان نویسی برای نویسنده‌ی آن نوعی زندگی کردن

است. وقتی نویسنده با آدم‌های داستان خود زندگی می‌کند در واقع او هم یکی از شخصیت‌های داستان محسوب می‌شود و حق دارد که خود نیز گاهی به درون داستان سرکی بکشد و یا با شخصیت‌ها به گفتگو بپردازد و در غم و شادی آن‌ها شریک باشد و مثل غم و شادی خود به سوگ و سرور بپردازد.

۸) خاصیت دیگری که این زناده گویی‌ها در حوزه‌ی وصف و وضوح‌سازی برگزیده دارند درگیر کردن طولانی مدت خواننده با واقعیت‌ها و شخصیت‌های داستان و تأثیر پر قدرت و پایدار بر او گذاشتن است. ناگفته پیداست، وقتی یک خواننده مثلاً نزدیک به یک ماه با صبوری و سر به زیری خود را به استغراق کامل در دنیای کلیدر وا می‌نهد و تک تک جمله‌های آن را از زیر نگاه خود می‌گذراند و با لحظه‌های خوش و ناخوش آن، احساسات او نیز به نوسان در می‌آید، آن توصیف‌های طولانی، هم بر طول این تجربه از یک دنیای دیگر می‌افزایند و هم آن را شاعرانه و عاطفی می‌کنند و هم آن تجربه را با مداخله‌گری‌های متناوب، به تدریج و به صورت پاره‌ای در ذهن مخاطب ماندگارتر می‌کنند.

۹) عجیب بودگی با آدم‌های داستان و سال‌ها در ذهن و زندگی خود با حضور دائمی آن‌ها در حشر و نشر بودن، چه سال‌هایی که به پی ریزی طرح آن‌ها در ذهن گذشته است و چه ۱۵ سالی که صرف آفرینش آن‌ها شده است، زمانی است بسیار طولانی که عملاً نویسنده را از زندگی عادی خود جدا می‌کند و به درون دنیای داستان خود می‌برد. خاطره‌ای که درویشیان از دیدار خود با دولت آبادی نقل می‌کند این حقیقت را به خوبی اثبات می‌کند: سال ۵۸ پس از رها شدن از دام گرفتاری‌ها، به دیدنش رفتم. او را سخت درگیر و سرگرم گویدهایش یافتم. حالاتش مرا به یاد هاملت انداخت. به یاد گویدهای مکیبث افتادم و حدس زدم که باید درگیر دنباله‌ی کار عظیمش باشد. در هر سکوتی که بی‌تعمان ایجاد می‌شد، با خودش زمزمه‌ای می‌کرد. حیفم آمد دنیای دلمشغولی‌هایش را به هم بزنم و به بهانه‌ای از او جدا شدم. (شیر محمدی، ۱۳۸۰، ص ۲۳۳)

روحیه‌ی عاطفی داشتن را نیز باید به آن عجیب بودن طولانی مدت با شخصیت‌های داستانی اضافه کرد. خاطراتی که از همسر دولت آبادی نقل شدن است در پاره‌ی ساعات طولانی در اتاق در بسته به صورت پیوسته به سر بردن و نوشتن و آن گاه، صدای گریستن‌ها که گاه از درون اتاق به گوش می‌رسد، به خوبی بر زندگی کردن دولت آبادی در دنیای آدم‌های خود دلالت دارد. دولت آبادی خود در این باره می‌گوید: «در لحظاتی من در حین کار دچار وجد و بی‌قراری می‌شوم، آن چنان که مثل یک کودک می‌گریم. وقتی که صبرخان کشته شد - و در طرح من نباید کشته می‌شد - و به جای این که همسرش یا دیگری را صدا بزند، گفت "بلقیس" من ناگهان زار زدم و همسر از خواب بیدار شد و آمد پرسید "چه خبر شده" تا رفتم بگویم چرا، نتوانستم و گریستم؛ فردای همان شب که دو باره همسر آمد و پرسید چه خبر شده بود؟ و من شروع کردم به گفتن، باز هم نتوانستم ادامه بدهم و های‌های گریستم، درست مثل یک کودک؛ و این به استنباط خودم، مربوط است به خوی و باورم نسبت به قهرمان‌هایی که اولاً ریشه در نحوه‌ی حساسیت‌هایم دارد و دیگر در باور کودکانه ام از محیط و آدم‌هایی که خودم باز ساخته‌ام‌شان. و این باور، بدون شک بی‌تأثیر از آن شیوه‌ی آموزش [تئاتر] هم نیست.» (دولت آبادی، ۱۳۷۳، ص ۲۱۹)

آن گونه سر ریز کردن احساسات به دلیل تأثیر پذیری از حوادث و موقعیت‌های تراژیک، حتی روایت پردازی چون فردوسی را که در نهایت بی طرفی به نقل وقایع اسطوره‌ای و تاریخی می‌پردازد نیز گاه چنان تحت تأثیر قرار می‌دهد که نمی‌تواند مانع از طغیان احساسات خود شود و ناگزیر گاه در آغاز و گاهی نیز در پایان داستان‌ها - مرگ سیاوش و آغاز داستان سهراب - به سوگواری می‌پردازد:

چپ و راست هر سو بتابم همی / سر و پای گیتی نیابم همی

یکی بد کند نیک پیش آیدش / جهان بنده و بخت خویش آیدش

یکی جز به نیکی جهان نسپرد / همی از نژندی فرو پژمرد (مینوی، ۱۳۶۳، صص ۱۳۵ - ۱۳۶)

اگر مرگ داد است بیداد چیست / ز داد این همه بانگ و فریاد چیست

از این راز جان تو آگاه نیست / بدین پرده اندر ترا راه نیست

همه تا در آرزو فرای / به کس بر نشد این در راز باز (شعار - انوری، ۱۳۶۳، ص ۵۷)

۱۰) دولت آبادی از همان اولین داستان‌های خود، عادت به طرح صحبت‌ها و نصایح مداخله‌گرانه در روایت داشت که در روال داستان نویسی آن سال‌ها چندان پسندیده نبود و باعث در هم آمیزی بافت روایت با مطالب مقاله‌وار و البته غیر ضروری می‌شد. اما در سال‌های نیمه‌ی دوم از سده‌ی چهارده خورشیدی و با شیوع شیوه‌های جدید داستان نویسی، این گونه مداخله‌گری‌ها نه تنها قبح پیشین خود را از دست داد، بلکه تبدیل به یکی از شگردهای مرسوم در داستان نویسی شد که از لوازمات واقع‌نمایی در نویسندگی بود. این اظهار نظرها در ابتدا آن چنان اندک بود که مخاطب حتی اغلب وجود آن را در روایت احساس نمی‌کرد و اما با افزوده شدن بر تجربیات نویسنده، حجم این مداخله‌گری‌ها به چنان حدی رسید که در کلیدر و حتی جای خالی سلوچ، بارها روحیه‌ی جستجوگرانه و کنجکار مخاطب را در پی‌گیری روال طبیعی ماجرا به توقف می‌کشاند و حتی باعث دلزدگی و عصبانیت از نویسنده می‌شود. برای نمونه، می‌توان به این قطعه از اولین داستان او با نام "ته شب" توجه کرد:

«محل، فقر زده بود. فقر همیشه و در هر کجا سایه افکننده باشد به خوبی احساس می‌شود؛ بوی فقر حتی از شکاف‌های ریز دیوارها و در خانه‌ها بیرون می‌خزد، قاطی هوای خارج می‌شود و دماغ آدمی را پر می‌کند. فقر، این پدیده‌ی نکبت‌زا همیشه در خموشی و سکوت شب‌های سرد بیشتر خودنمایی دارد. و در آن شب، نفس‌های کریم فقر آلود شده بود.» (دولت آبادی، ۱۳۶۸، ج ۱، ص ۲۳)

۱۱) باور دولت آبادی بر آن است که «فرم یک آموزه‌ی ثابت و لایتغیر نیست» و اساس یک اثر ادبی شاخص نباید بر پایه‌های سستی بنا نهاده شود. آن چیزی که اصالت یک اثر ایرانی را از آثار کشورهای دیگر ممتاز می‌کند، فرم آن اثر نیست، روح ایرانی آن است. «روح یک ملت است که در اثر هنری و ادبی انعکاس پیدا می‌کند و چون آن روح از وجدان جمعی و قومی هر ملتی بر می‌خیزد، با توجه به نزدیک شدن فرهنگ‌ها، آن روح به جا و قوت خودش به عنوان نشانه‌ی هر ملت باقی است که در ادبیات انعکاس پیدا می‌کند و خودش نشانه‌ی تفاوت و تمایز هم هست.» (دولت آبادی، ۱۳۷۸، ص ۱۰)

منابع

۱. دولت آبادی، محمود، کارنامه‌ی سپنج، جلد ۱، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۸
۲. دولت آبادی، محمود: هوج و سقوط ادبیات در ایران، گفت و گو با روزنامه‌ی همشهری، ۷ آذر ۱۳۷۸، ص ۱۰
۳. دولت آبادی، محمود: ماتیز مردمی مستجم (گفت و گو با محمود دولت آبادی)، امیر حسین چهل تن، فریدون فریاد، نشر پارس و نشر چشمه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۳
۴. زرین کوب، عبدالحسین، اوستا و فن شعر، تهران، امیر کبیر، چاپ دوم، ۱۳۶۹
۵. شعاع، جعفر و انوری، حسن، فهمنامه‌ی رستم و سهراب، تهران، نشر ناشر، ۱۳۶۳
۶. شیرمحمدی، عباس، بیست سال با کلیدر، نشر کوچک، تهران، ۱۳۸۰
۷. گلشیری، هوشنگ، باغ در باغ، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸، ج ۱
۸. مینوی، مجتبی، داستان سیاوش، تهران، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۳
۹. نوری علاء، پرتو، دورنقلد (سفری به "کلیدر"، نقش زن در فیلم‌های کیمیا)، تهران، آگام، ۱۳۶۲

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.