

## جویس، کوندرا، هدایت و حافظه‌ی تاریخی

اکرم پدram نیا



ویلیام فاکنر جمله‌ی معروفی دارد که می‌گوید: «گذشته هرگز نمی‌میرد. در واقع، گذشته حتی گذشته نیست.» بی‌تردید در دنیای مدرن، گذشته انگار باری است که یکی، فرد یا جامعه، مجبور است در حال، با خود به هر جا بکشد. معمولاً گذشته و تاریخ باری می‌شود بردوش حافظه‌ی همگانی یا ملی. به همین دلیل بسیاری از متفکران قرن بیستم درگیر «بحران حافظه» ای بوده‌اند که علتش وسواس نسبت به قدرت گذشته و بار گذشته بوده است، باری که میلان کوندرا در کتاب‌خنده و فراموشی آن را «بار حافظه» نامیده است. البته فروید، و روی هم‌رفته روانکاوها، مجذوب قدرت گذشته بر حال بوده‌اند، اما به گفته‌ی آن وایت‌هد، «فروید روز به روز بیشتر به این نتیجه رسید که روانکاوی نمی‌تواند بار گذشته را که بر ما مقدر شده همواره با خود بکشیم، از میان بردارد، زیرا نمی‌توانیم حافظه‌ی گذشته را به‌آسانی پاک و نابود کنیم؛ بی‌شک، همه‌ی تلاش ما برای از میان بردنش، متناقضاً، به بازگشت شدیدتر یا زنده کردن آن منجر خواهد شد.» می‌بینیم که حافظه‌ی جمعی هم پس از تلاش برای فراموشی و نابودی‌اش به همان سرنوشتی مبتلا می‌شود که حافظه‌ی فردی. مثلاً درس‌زمین هرز تی. اس. الیوت ارجاعات تاریخی و فرهنگی تصویری از دوره‌ای می‌دهد که ارتباطش را با گذشته از دست داده است، جایی که خاطره‌ها قطعه‌هایی هستند که در ساحل ویرانه‌ها کناره می‌گیرند. هدف اصلی‌س‌زمین هرز فراموش کردن است اما به ضد خودش تبدیل می‌شود و در واقع، به یادآوری قطعه‌های فراموش شده می‌انجامد.

ارنست رنان یکی از نادر کسانی است که هوادار پروپاقرص فراموش کردن است و فراموش کردن بار تاریخ و حافظه را ضروری می‌داند. کارل مارکس نیز، در هجدهم برومر لوئی بناپارت (۱۸۵۲) به تفصیل شرح داده که چطور بار گذشته مثل روح می‌آید و به حال فرمان می‌دهد، به ویژه این که چطور فرانسوی‌ها «نمی‌توانند حافظه‌شان را از خاطره‌ی ناپلئون رها کنند.» بدین ترتیب مارکس از پشت سر گذاشتن گذشته جانبداری می‌کند: «انقلاب اجتماعی قرن نوزدهم اشعارش را فقط می‌تواند از آینده خلق کند، نه از گذشته.» مارکس، در آغاز آن اثر، دلیل این ادعایش را به گونه‌ای فراموش نشدن نوشته است: «میراث نسل‌های مرده مثل کابوس بر اذهان زندگان سنگینی می‌کند.» جمله‌ای که اغلب سراسر استرو این‌گونه ترجمه شده: «تاریخ مثل کابوس بر ذهن زندگان سنگینی می‌کند.»

در فصل دوم یولسیز جیمز جویس، استیون ددلس جمله‌ی مارکس را با حس و حال خودش بازگو می‌کند و به لحنی گلایه‌آمیز می‌گوید «تاریخ کابوسی است که می‌کوشم از آن بیدار شوم.» ذهن استیون درگیر کابوس است و بار تاریخ/حافظه بر روح و روانش سنگینی می‌کند. بی‌شک، استیون باید درگیر چیزی باشد که وینست چنگ، پروفیسور انگلیسی دانشگاه یوتا اسمش را می‌گذارد «تخیل فراموشی» و می‌گوید «خیالاتی که من هم در جوانی داشتم یعنی تخیل کامروایی که در آن، خودم را در حال رنج بردن از نسیان می‌دیدم و هیچ نمی‌دانستم کی هستم... به گمانم من تنها آدمی نبودم که چنین خیالاتی داشته؛ اصلاً چه کسی در دوره‌های ناراحتی آرزو نمی‌کند که ای کاش جای کس دیگری بود، یا دست‌کم می‌توانست از گذشته، هویت و کابوس تاریخ رهایی یابد؟ و چه تخیلی دراماتیک‌تر و جذاب‌تر است (حتی جذاب‌تر از رمانس‌های خانوادگی فروید) از زدودن گذشته و هویت خود از راه غرق شدن در نسیان؟»



معضل فردی استیون معضل جمعی مردم ایرلند در مواجهه با تاریخ تکان‌دهنده‌ی استعماری هم هست. معضل استیون رویارویی با تاریخ تکان‌دهنده‌ی استعمار مذهب کاتولیک نیز هست. توصیف تاریخ به‌عنوان کابوسی که فرد

می‌کوشد از آن بیدار شود بر رابطه‌ی پیچیده‌ی میان گذشته، ضربه‌ی روحی، رنج، خواب، بیدار شدن، فراموشی، حافظه، نسیان، و سرکوب دلالت دارد. بدین سان، برای استیون و هم‌میهنان ایرلندی‌اش تاریخ امپریالیسم کابوس سرکوبگری است که بیدار شدن از آن در زمان حال سخت است. کابوس استیون صرفاً تاریخ امپریالیسم بریتانیا نیست بلکه همان‌طور که در فصل اول از زمان یولسیز، با اندوهی آشکار به زبان می‌آورد، خود را خدمتکار دو ارباب می‌داند: «دولت امپراتوری بریتانیا، و کلیسای مقدس کاتولیک...» این حضور سرکوبگرانه و هژمونی‌ای که بر پیشانی ایرلند نوشته شده و در خودآگاهی فرهنگی آن‌ها نمایان است به محتوا و سیاق افکار و تجارب آن‌ها شکل می‌دهد، مثلاً در فصل ششم از زمان یولسیز، کالسکه‌ای که چهار مرد تشییع‌کننده‌ی جنازه‌ی پتریک دیگنم را به سمت گورستان پراسپکت می‌برد از کنار مجسمه‌های متعددی در خیابان‌های دابلن رد می‌شود. مجسمه‌ی اول متعلق به ویلیام اسمیت اُبراین است، قهرمانی وطن‌پرست در شورش شکست‌خورده‌ی سال ۱۸۴۸. سپس از «زیر بزرگ‌رداپوش آزادی‌بخش» می‌گذرند که منظور مجسمه‌ی دنیل اُکانل است. اُکانل برای کاتولیک‌های ایرلندی حق رأی گرفت و پارلمان ایرلند را به دابلن برگرداند. بعد، از کنار بنای یادبود بسیار بلند و بزرگی می‌گذرند که به یاد دریاسالار هوراشیو نلسن (۱۷۵۸-۱۸۰۵) در وسط خیابان سکول (اکنون امروزی) و مرکز شهر دابلن بنا شده است. گویی این چهار شخصیت زمان یولسیز که جنازه‌ی دوستشان را تشییع می‌کنند، از دل حافظه‌ی می‌گذرند و جنازه‌ی سنگین تاریخ استعماری را بر شانه می‌برند. سنگینی بار این جنازه بردوش آن‌ها در مکالمه‌هایشان در کالسکه احساس می‌شود. بلوم، یکی از آن چهار نفر، از پنجره‌ی کالسکه، استیون دِلس را در خیابان می‌بیند و این را به پدرش، سایمن دِلس، دیگر مسافر این کالسکه، می‌گوید. سایمن دِلس بی‌درنگ برآشفته می‌شود و می‌خواهد بداند که آیا دوست پسرش، مالگن پست هم با او بوده. سایمن فکر می‌کند که مالگن پسرش را از راه به در می‌کند و او را از تاریخ و گذشته‌اش جدا می‌کند، به خصوص از مذهب کاتولیک، بخشی از همان «کابوسی که استیون می‌کوشد از آن بیدار شود». پس از چند لحظه با خشم می‌گوید: «پیش یک مشت آدم بی‌شرف است. آن مالگن از هر نظر یک یاغی تمام‌عیار ملعون فاسد است. اسمش در سرتاسر دابلن بوی گند می‌دهد. اما به خواست خدا و یاری حضرت مریم، آستین همت را بالا می‌زنم و می‌نشینم یکی از همین روزها نامه‌ای می‌نویسم برای مادرش یا عمه‌اش یا هر کس او که هست و چشم‌هایش را مثل دروازه باز می‌کنم. دخلش را درمی‌آورم، باور کن.»

سپس می‌خوانیم:

بلندتر از تلق‌تلق چرخ‌ها داد زد: «نمی‌گذارم این برادرزاده‌ی حرمزاده‌اش پسر من را خراب کند... مطلقاً نه.»

بدین ترتیب، گفت‌وگوهای داخل کالسکه هم گویاست که این تاریخ نباید فراموش شود و خیابان‌های دابلن هم شاهدانی جسیم‌اند که نه تنها هرگز به هیچ‌کس اجازه نمی‌دهند که هیچ جزئی از آن تاریخ استعماری و سرکوبگر گذشته را فراموش کند، بلکه یکسره آن را یادآوری می‌کنند و هر گونه خلاصی از کابوس تاریخ را انکار می‌کنند. البته بعدها ترجیح دادند که این تاریخ دردناک را از طریق مجسمه‌های قهرمانان نشان یادآوری کنند، زیرا استقلال‌طلبان ایرلند، در سال ۱۹۶۶، ستون یادبود هوراشیو نلسن را (با ۱۳۵ متر ارتفاع و ۱۳۸ پله‌ی مارپیچ) با کاشتن مواد منفجره در پایه‌ی آن، به شدت ویران کردند. به گفته‌ی جان هانت، استاد ادبیات انگلیسی ایرلند در دانشگاه مینه‌سوتا، «مردم ایرلند معتقدند که انگیزه‌ی نابود کردن آن بنا این بود که نلسن یادآور دوره‌ی سلطه‌ی استعمار انگلیس بر ایرلند بود و استقلال‌طلبان می‌خواستند این خاطره‌ها را از حافظه‌ها بزدایند.» اگرچه بعدها ارتش ایرلند بقایای آن را نیز خراب کرد،

هنوز این دوره در حافظه‌ی ملی ایرلند زنده است.

برخلاف دابلن جویس، خیابان‌های پراگ که در کتاب خنده و فراموشی میلان کوندرا وصف شده مکان‌های فراموشی‌اند و جاهایی برای خلاصی از حافظه و تاریخ. به گفته‌ی کوندرا، «پراگ در زمان‌های کافکا شهری است بدون حافظه. حتی نامش را فراموش کرده است. «زمان» در زمان‌های کافکا زمان انسانی است که همه‌ی پیوستگی‌اش با انسان را از دست داده است، از آن انسانی است که دیگر هیچ چیز نمی‌داند و هیچ چیز به خاطر نمی‌آورد، و در شهرهای بی‌نام زندگی می‌کند با خیابان‌های بی‌نام و نشان، یا خیابان‌هایی با نام‌های متفاوت از آن نام‌های دیروزشان، زیرا یک نام یعنی پیوستگی با گذشته و مردمی بدون گذشته مردمی بدون نام‌اند.» در زمان خود کوندرا که در دوره‌ی جنگ سرد نوشته شده، پراگ شهری است که به طور مشابه به فراموشی ملی یا همگانی دچار است: «انواع روح‌ها در این خیابان‌های گیج پرسه می‌زنند. روح بناهای یادبودی که با جنبش اصلاحی بهار پراگ نابود شده‌اند، و (چند قرن قبل از آن) با جنبش اصلاحات متقابل اتریشی‌ها (مبلغان مذهب کاتولیک)، به دست جمهوری چکسلواکی و نیز اردوگاه شرق. در حالی که دابلن جویس پر از بناهایی است که تاریخ طولانی استعمار را ثبت کرده و بار سنگین گذشته را در حافظه‌ها حفظ می‌کند، پراگ کوندرا مثل لوحی است که بر آن تاریخ‌های گوناگون نوشته و پاک شده و بناهایی ساخته شده و غیب شده‌اند.

مکان‌ها در آثار صادق هدایت هویتی متفاوت دارند. در داستان عروسک پشت پرده مکان‌ها و خیابان‌های پاریس واقعی‌اند و با نام‌های واقعی می‌آیند ولی وقتی مهرداد، شخصیت اصلی و راوی داستان، از فرانسه به ایران برمی‌گردد تصویر واضحی از مکان‌ها و نشانه‌ها به ما نمی‌دهد. در داستان تاریکخانه، و نیز در بوف کور این مکان‌ها بیشتر به مکان‌های وهم‌آلود شبیه می‌شوند و اگرچه راوی مسافری است که از شهری به شهری دیگر می‌رود هیچ یک از بناهایی را که می‌توانند زمینه‌ساز کابوس راوی (نویسنده) شوند به تصویر نمی‌کشد.

جویس در آثارش فکر و ذکرش کابوس و بار تاریخی است که در آغاز قرن بیستم بردوش تک‌تک افراد و کل جامعه‌ی ایرلند سنگینی می‌کند. استیون به شاگردانش، پسرچه‌های ابتدایی، تاریخ درس می‌دهد و به این تاریخ به‌عنوان نابودگر می‌اندیشد.†

کوندرا هم مثل نیچه در زمان سبکی تحمل‌ناپذیر هستی نگران بار گذشته است و به یاد آوردن آن. وقتی از قول نیچه مفهوم بازگشت جاودان را بیان می‌کند، گویی در این ایده، که یادآوری گذشته باری تحمل‌ناپذیر است، با نیچه همراه می‌شود:

«فکر کنید هر چیزی را که ما تجربه کرده‌ایم روزی بازگردد و این بازگشت تا ابد تکرار شود. این افسانه‌ی دیوانه‌وار چه معنایی دارد؟» سپس می‌گوید: «در جهان بازگشت جاویدان بار مسئولیت تحمل‌ناپذیر بر هر حرکت ما سنگینی می‌کند. به همین دلیل نیچه ایده‌ی بازگشت جاویدان را سنگین‌ترین بارها می‌نامد.»

مفاهیم «سنگینی» و «سبکی» در آثار کوندرا مثل حافظه و فراموشی نیچه است، مثل بار حافظه و تاریخ که از نظر نیچه رهایی از آن از طریق فراموشی ضروری است یا کابوسی که باید از آن بیدار شد. «سنگینی» برای کوندرا بار تحمل‌ناپذیری

است در سطح فردی و در سطح جمعی و ملی، به ویژه در رمان، آن واقعیات سنگینی است که آدمی آرزو می‌کند از آن به دنیای نسیان یا اغماض بگریزد. از سوی دیگر، «سبکی باشکوه» از طریق همین فراموشی میسر می‌شود و با رهایی از آن بار سنگین. کوندرا از قول پارمنیدوس که جهان را به دو گانه‌های روشنایی - تاریکی، هستی - نیستی... و سبکی و سنگینی تقسیم می‌کند و روشنایی و هستی و سبکی را مثبت و قطب دیگر را منفی می‌داند، می‌پرسد: «اما آیا این سنگینی اسف بار است و آن سبکی باشکوه؟» برای نیچه فراموشی ضرورت رهایی از سنگینی این بار است، اما از نظر کوندرا، سبکی، یا توانایی رها شدن از آن بار سنگین انسان را به موجودی نیمه واقعی تبدیل می‌کند: «سنگین ترین بارها ما را خرد می‌کند، به پایین می‌کشد، به زمین می‌کشد. اما در اشعار عاشقانه‌ی همه‌ی دوران، زن آرزو دارد که زیر بار بدن مرد خم شود. بنابراین، سنگین ترین بارها در عین حال تصویری است از تحقق شورانگیزترین بخش زندگی. هر چه بار سنگین تر باشد زندگی مان به زمین نزدیک تر می‌شود و در نتیجه واقعی تر و راستین تر می‌شود.» سپس می‌گوید: «برعکس، فقدان مطلق یک بار باعث می‌شود که انسان از هوا هم سبک تر شود، به بالاها اوج بگیرد، به زمین و بود و نبودش بدرود بگوید و به موجودی نیمه واقعی تبدیل شود، موجودی که همان قدر که حرکاتش آزادانه است بی اهمیت نیز هست.»

کوندرا به این پرسش می‌رسد که پس کدام یک را باید انتخاب کنیم «سبکی» یا «سنگینی» و به عبارت دیگر فراموشی یا حافظه؟ و در پاسخ به این پرسش، از زبان راوی اش (توماس) می‌گوید در موقعیت های سخت زندگی مان از استعاره‌ی «سنگینی» استفاده می‌کنیم و آن را باری سنگین می‌نامیم. یا موفق به تحمل آن می‌شویم یا زیر سنگینی اش می‌شکنیم... برنده می‌شویم یا بازنده. خلاصه، کوندرا طرف «سنگینی» را می‌گیرد و معتقد است که «سنگینی» وضعیتی واقعی تر است: «هر چه بار سنگین تر باشد زندگی مان به زمین نزدیک تر می‌شود و در نتیجه واقعی تر و راستین تر می‌شود و سبکی (یا فراموشی) ما را به موجودات نیمه واقعی تبدیل می‌کند.»

کوندرا و استیون ددلس جویس مثل نیچه معتقدند که بار حافظه و مسئولیت چنان سنگین است که ما را خرد می‌کند و آن کابوسی است که می‌کوشیم از آن بیدار شویم. اما کوندرا «سنگینی» را به «سبکی» ترجیح می‌دهد همان طور که جویس پذیرش وجود آن را، در جای جای رمان یولسیز شخصیت ها به این بار سنگین اشاره می‌کنند و جویس نشان می‌دهد که مردم ایرلند آگاهانه با این گذشته در ستیزند، اما نمی‌خواهند آن را از حافظه‌ی ملی شان بزایند. در دابلن جویس و در داستان یولسیز متوجه می‌شویم مردانی که به ارتش بریتانیا می‌پیوندند، از ماشین جنگ سود زیادی به جیب می‌زنند، ولی این از نظر ایرلندی‌های ملی‌گرا ناپسند است. در این داستان رواج ملی‌گرایی به وضوح نشان داده می‌شود، و شخصیت ها حتی به سلطه‌ی زبان انگلیسی معترض اند (که این تا همین امروز هم در میان مردم ایرلند ادامه یافته و در مدارس زبان گی لیک ایرلندی را درس می‌دهند) اما جویس هم مثل کوندرا طرف سنگینی را می‌گیرد و با فراموشی و سبکی مخالف است. به گفته‌ی ریچارد المن، زندگی نامه نویس جویس، «جویس روزنامه‌ی یونایتد آپریش من را بهترین روزنامه‌ی ایرلندی می‌دانست و از سیاست شین فینی آرتر گریفث حمایت می‌کرد و افکار جدایی طلبانه‌ی گریفث درباره‌ی رهایی ایرلند از استعمار انگلیس را می‌پسندید. دلیل آن را در نامه‌ای برای برادرش این گونه شرح می‌دهد: ایرلند امروز را یا شین فین یا امپریالیسم فتح خواهد کرد. اگر در برنامه‌های فرهنگی ایرلند بر زبان ایرلندی پافشاری نشود، فکر می‌کنم من هم خودم را ملی‌گرا می‌دانم.»

اما هدایت چه؟ او هم که مثل دو نویسنده‌ی دیگر همیشه درباره‌ی وطن و مردم خودش می‌نویسد اگرچه زمان‌هایی

در پاریس و دیگر شهرهای جهان زندگی کرده، او هم بوف کورش را در تبعید چاپ کرده، آیا از سنگینی بار گذشته گریزان بوده است و گذشته برایش کابوسی بوده که نتوانسته از آن بیدار شود؟

به نظر می‌آید که گذشته، سنت و مذهب حافظه‌ی کابوس‌وار او را می‌سازند. برای هدایت گذشته همان «زخم‌هایی هست که مثل خوره در انزوا روح را آهسته می‌خورد و می‌تراشد.» اما هدایت در صدد رهایی از آن برمی‌آید ولی چون چاره‌ای برای رهایی از سنگینی این بار نمی‌یابد «تنها داروی آن فراموشی به توسط شراب و خواب مصنوعی به وسیله‌ی افیون و مواد مخدر است.» با این همه از نظر او این هم وزن بار را سبک نمی‌کند بلکه پس از مدتی آن را سنگین‌تر می‌کند: «و به جای تسکین پس از مدتی بر شدت درد می‌افزاید.» هدایت بار گذشته را در سلطه‌ی سنت و سلطه‌ی مذهب وصف می‌کند.

مهرداد در داستان عروسک پشت پرده خجالتی و غمناک و افسرده است و «تاکنون با زن نامحرم حرف نزده بود و پدر و مادرش تا توانسته بودند مغز او را از پند و نصایح هزار سال پیش انباشته بودند.» هدایت در این داستان نشان می‌دهد که سنت و تاریخ گذشته باری است که بر سینه‌ی هر فرد و جامعه سنگینی می‌کند. مهرداد حتی در پاریس و میان دوستان پاریسی‌اش که علنی عشق و صفا می‌کنند زمان را فقط به درس و مشق می‌گذرانند و از نزدیک شدن به هر دختری می‌پرهیزد. سنت او را به درون‌گرایی و فردگرایی مطلق کشانده است تا آن‌جا که برای رفع نیاز طبیعی جنسی، عاشق مانکن پشت ویتروینی می‌شود و سرانجام آن را می‌خرد. زیرا خیالش آسوده است که با عشق بازی با او هیچ سنتی را زیر پا نخواهد گذاشت. بدین ترتیب، سنت، مهرداد را به شدت منزوی می‌کند. در این داستان خود مانکن که همان عروسک پشت پرده است (اسمی که درخشنده روی آن می‌گذارد) نماد مدرنیته است و درخشنده و ازدواج اجباری‌اش با مهرداد برپایه‌ی رسمی از گذشته که عقد دخترعمو و پسرعمو را در آسمان‌ها می‌بندند، نماد سنتی مذهبی است. مهرداد در این میان وادار می‌شود یکی را انتخاب کند و دیگری را نابود. هر چه به خود فشار می‌آورد نمی‌تواند مانکن را کنار بگذارد و سنگینی بار گذشته، سنت مذهبی، وادارش می‌کند که به مشروب پناه ببرد. او که به دلیل فشار سنت می‌خواهد «همیشه همان مهرداد عقیف و چشم و دل پاک بماند» زیر تأثیر عامل فراموشی (شراب) دچار توهم می‌شود و در تلاشی ناخواسته درخشنده (نماد سنت) را با مانکن (نماد مدرنیته) اشتباه می‌گیرد و او را با شلیک سه تیراز میان برمی‌دارد. حال این سوال مطرح است که با نابودی نماد سنت (درخشنده) آیا از زیر بار سنگینی گذشته و خود سنت خلاص می‌شود؟

در داستان **توپ مرواری** از قول زیگموند **فروید** می‌نویسد: «آلت تناسلی اولین مرحله‌ی نشو و نمای فکر مذهب نزد طوایف بشری به شمار می‌رود، زیرا در آن زمان بشر ساده لوح بجز آلت تولید مثل خدای دیگری را نمی‌شناخته...» این جمله نگاه انتقادی او نسبت به مذهب را نشان می‌دهد. بدین ترتیب، از نظر هدایت منشا مذهب و خدا خود انسان است. در داستان تاریکخانه می‌نویسد: «توی این محیط فقط یه دسته دزد، احمق بی شرم و ناخوش حق زندگی دارند و اگه کسی دزد و پست و متملق نباشه میگن: قابل زندگی نیس! دردهایی که من داشتم، بار موروثی که زیرش خمیده شده بودم، اونا نمیتونن بفهمن! خستگی پدرانم در من باقی مونده.»

بدین ترتیب، می‌توان گفت که هدایت نیز مثل دو نویسنده‌ی دیگر، از سنگینی بار گذشته در رنج است اگرچه نوع رویکردش با جویس و کوندرا متفاوت است، راه حل را در فراموش کردن آن نمی‌یابد و همواره سایه‌ی سنگین تاریخ

سیاه و سنت گذشته در آثارش به تصویر کشیده می‌شود.

یادآوری: در رابطه‌ی جویس و کوندرا با کشور خودشان شباهت چشمگیر و عجیبی وجود دارد: هر دو ترک وطن کرده و تبعیدی به‌اختیارند. هر دو بیرون از وطن زندگی کرده‌اند و بخشی از عمرشان را در پاریس بوده‌اند، درحالی‌که درباره‌ی سرزمین مادری نوشته‌اند. هدایت را هم به دلایلی می‌توان در این جمع قرار داد. زیرا او نیز تبعیدی خودخواسته بوده، در پاریس زیسته، از وطن خود نوشته و اثرش را در کشوری دیگر چاپ کرده است. هر سه از مردم خود رنجیده یا مورد نقد تند و خشن آن‌ها واقع شده‌اند.

<https://apparatus.com/>