سیلی بنیان‌کن و بارانی وحشی و سنگین که آهسته آهسته دیوارها را فرو می‌ریزد، پس‌زمینهٔ اولین داستان بهرام صادقی است که «فردا در راه است» نام دارد و دی ۱۳۳۵ در نشریه سخن به چاپ رسیده. در سایهٔ آفرینش چنین فضایی، صادقی به بیان استعاری فروریختن دیوارهای رابطه و اعتماد، در سیل شک و بدبینی می‌پردازد. به درون روابط انسانی نقب می‌زند و زمهریر تنهایی هراس‌آور انسان را انعکاس می‌دهد. گرهِ داستان، مرگِ کسی و اتهامِ دیگری به خاطر این مرگ است، که از سوی همه، حتی خودش نیز متهم می‌شود، اتهامی که در گره‌گشایی پایان داستان، موهوم به نظر می‌آید، چرا که مقتول، زیرِ آوار رفته است. از این رو داستان، با طنزی تلخ، عمیق و درونی، در سایهٔ گره‌گشایی غیرمنتظره و عجیب به پایان می‌رسد. استحکام ساختاری این اولین اثر نویسنده که در فضاسازی غریب تعلیق هول‌انگیز، نوشتار روان و به دور از هرگونه تکلف، به کارگیری درست و به‌جای کلمات، و ساختار محکم داستان متجلی است، نویدبخش ورود نویسنده‌ای صاحب سبک به عرصهٔ داستان‌نویسی معاصر است. فعالیت مستمر ادبی صادقی بیش از ۶ سال نمی‌پاید ولی در این مدت کوتاه، آثار ماندگاری خلق می‌کند که او را در شمارِ یکی از صاحب سبک‌ترین و برجسته‌ترین داستان‌نویسان و طنزنویسان کشورمان قرار می‌دهد. طنز تلخِ «فردا در راه است»، در آثار بعدی صادقی، نمود روشن‌تری می‌یابد و کم‌کم تمامی داستان‌های او را در بر می‌گیرد، چندان که طنز، اساس داستان‌هایش را تشکیل می‌دهد: «اوایل اینطور بوده که وقتی من داستان می‌نوشتم، طنز یکی از پایه‌های ساختمانش بوده، در کنار عوامل مختلفی که داستان را می‌سازد، طنز یکی از آن عوامل بوده که تکنیک و ساختمان داستان را بنا می‌کرده و کمک می‌کرده به پیشبرد داستان، متناسب با وضعیت خاصی که آدم‌ها داشته‌اند. اما بعدها طنز برای من واقعاً هدف شده است. یعنی قبل از اینکه من بخواهم یک داستان کوتاه بنویسم که طنز هم داشته باشد، می‌خواهم طنزی به وجود بیاورم که داستان کوتاهی هم در آن مستتر باشد.»[۱]

صادقی، نویسندهٔ سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ و راوی شکست آرمانگرایی‌های هم‌نسلان خود و حتی نسل‌های پیش از خود است. او، افسرده، ناامید و خسته، تمامی آرمان‌هایی را که زمانی نسل او به آن دل‌باخته است، نفی می‌کند و تا نفی تمامی ایده‌آل‌های انسانی پیش می‌رود. داستان‌های صادقی، بیانگر حقارت، بیهودگی و پوچی زندگی طبقه متوسط شهرنشینی است که زمانی با آرزوهای بزرگ زندگی می‌کرد و اکنون حتی نگاه نوستالژیک به گذشتهٔ آرمانی او نیز مضحکه‌ای را می‌ماند. صادقی تصویرکنندهٔ عمق اضمحلال روابط انسانی در زندگی طبقهٔ متوسط: کارمندان جزء، روشنفکران سرخورده، قهرمانان مطرود، هنرمندان تنها و سرگردان، آدم‌های ورشکسته (جسمی و روحی)، و انسان‌های تحقیر شده است. شخصیت‌های داستان‌های او را حقارت دنیای درون و بیرون آنها، به هم پیوند می‌دهد.

ضدقهرمان‌های داستان‌های صادقی، از فرط تنهایی و بی‌پناهی به جنون رسیده‌اند و رویاها، آرزوها، شعارها، احساس‌ها و حرف‌های رمانتیک آنها، پوچی روابط روزمره را بازتاب می‌دهد که تنها شایستهٔ ریشخند است. طنز صادقی، از چنین نظرگاهی برمی‌خیزد و هنر او، به تصویر کشیدن دقیق، عمیق و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بهرام صادقی، ...

ناقد این وضعیت تراژدی ــ کمیک است.

سبک نوشتاری

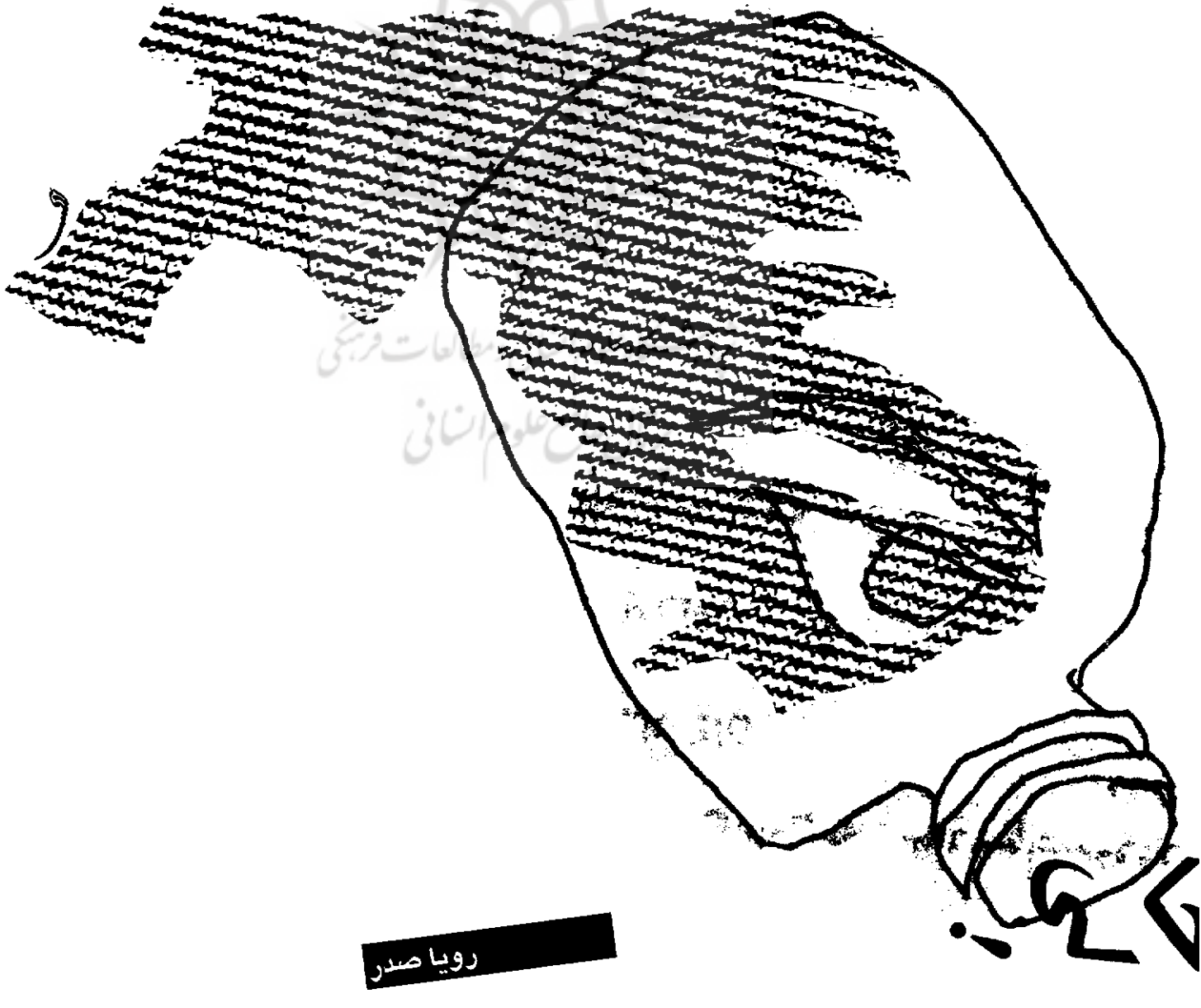
صادقی، برخلاف هدایت و جمالزاده (که هر دو از پیشروان ساختارشکنی در قالب و زبان طنز در ادبیات معاصر شمرده می‌شوند)، طنز را جدی می‌گیرد و به ساختار اثر طنز اهمیت می‌دهد و بر انتخاب آگاهانهٔ قالب، زبان، تیپ و تکنیک کار تأکید دارد. از این رو در داستان‌های او، از زیاده‌گویی‌های جمالزاده، و عصبیت و به حاشیه رفتن‌های هدایت خبری نیست. در آثار او، نه تنها کلمات و عبارات، بلکه اشیا نیز با هدف انتقال مفهوم و حس نهفته در اثر به کار گرفته می‌شوند. خانه‌های کهنه، میز و صندلی‌های شکسته و مستعمل، سقف‌های پوسیده، دیوارهای در حال ریزش، به کمک بیان زوال تدریجی هویت ضدقهرمانان داستان‌های او می‌آیند. از این رو، تصویرسازی در آثار صادقی، اهمیتی اساسی دارد و به القای مفهوم و حس فضای اثر می‌انجامد. آدم‌های داستان «زنجیر»، در فضایی زندگی می‌کنند که نمادی از جامعه پیرامونی صادقی است: «منطقه‌ای نفرین شده، شهرستانی ساکت و اسرارآمیز که در بیابانی فراخ مانده است و فرسنگ‌ها با شهرهای شاد و پرجنب و جوش و آبادی‌های سالم و پرنشاط فاصله دارد... در آن دسته‌های گوسفند و بز به قصد کشتار به شهر هدایت می‌شوند...»

اگر برای هدایت، طنز نقاب نومیدی بود که در لحظات بیزاری و عصیان به آن پناه می‌جست و ناشکیبایی‌اش را در سایه آن فرو می‌نشاند، طنز برای صادقی، خود، هدف است. صادقی نه در آثار طنزش در پی اصلاح یا بیان مسأله است (آنچنان که دهخدا بود) و نه از طنز وسیله‌ای برای تقابل با جریانات سیاسی، اجتماعی، فکری یا احیاناً ادبی می‌سازد (آنچنان که در طنز صادق هدایت و یا جمالزاده متجلی است). برای صادقی، ساختار اثر اهمیت دارد و به گفته خودش «بیش از هرچیز به تکنیک و فرم اهمیت می‌دهد.»[۲]

در آثار بهرام صادقی، حادثه اصلاً مهم نیست. کشمکش‌ها پوچ و بی‌معنی است. درگیری‌ها تقریباً به جایی نمی‌رسد. آنچه مهم است، فضاست. قالیبافی بود که زمینه برایش اهمیت داشت. با انتخاب رنگ زمینه، نقش و نگار دلخواه را برمی‌گزید...

شگرد کارش این نبود که با یک برگردان مثلاً دراماتیک کار را به آخر برساند. اغلب با یک حرکت غیرعادی ولی ساده به پایان قضیه می‌رسید. مینیاتوریستی بود که حاشیهٔ کارش را می‌شکست و ادامه تخیلاتش را از تشعیر پیش ساخته بیرون می‌کشید و با یک رنگ ملایم یا یک گره خودش را از چنگ آفریده‌هایش نجات می‌داد... کار او، ملیله‌دوزی بود روی یک تکه پارچه کوچک...[۳]

صادقی موجز می‌نویسد. زیاده‌گو نیست. نوشته را شاخ و برگ نمی‌دهد. سبک نوشتاری او، روزنامه‌نگارانه است. ضرباهنگی تند دارد. راحت حرف می‌زند. تکلف در قلمش نیست. همانطور می‌نویسد که حرف می‌زند. از ساده‌ترین عبارات و کلمات بهره می‌جوید، بدون این که به شکسته‌نویسی بیافتد یا اصطلاحات عامیانه مردم کوچه و بازار را به کار ببرد. سرد می‌نویسد، یعنی قلم او، از هرگونه احساس خالی است (یکی از عوامل عمق بخشی به طنزهایش نیز همین است). او، خونسرد، سرد و بی‌اعتنا از موقعیت فاصله می‌گیرد و چون گزارش‌نویسی صادق، روایت را بازگو می‌کند. به کمک این ویژگی، خواننده را به عمق سردی دنیای درون و پیرامون آدم‌های داستان‌هایش می‌برد. کلیشه‌ها و هنجارهای رفتار و گفتار روزمره را به هجو می‌کشد و بیهودگی آن را باز می‌نمایاند، چندان که در «داستان برای کودکان» و «نمایش در دو پرده» و دیگر آثار او



رویا صدر

متجلی است.

داستان‌هایش، آغازی غیرمنتظره دارد. از همان ابتدا خواننده را غافلگیر می‌کند و بدون هیچ مقدمه‌ای، به اصل ماجرا می‌پردازد. صادقی، معتقد است که شروع باید خواننده را یکدفعه تکان بدهد، و او را وادارد که قصه را رها نکند،[۴] و این الگو را در تمامی داستان‌هایش به کار می‌گیرد و قالب‌های معمول را در زمینهٔ مقدمهٔ داستان در هم می‌ریزد. آغاز داستانِ «غیرمنتظر» اینطوری است: «خیلی خوب، اما نکته اینجاست...». «خواب خون»، با حرف ربط «و» آغاز می‌شود: «و این را هم ناگفته نگذارم که ژ... عقیده داشت که عاقبت، کوتاه‌ترین داستان دنیا را خواهد نوشت...». و داستان «وسواس»، بدون هیچ مقدمه‌چینی، از همان ابتدا به اصل ماجرا می‌پردازد: «می‌رود سینما. این را به زن همسایه که در طبقه دوم می‌نشیند گفته است...»

گریز از تکرار و یافتن شیوه‌های جدید نوشتار منطبق با شرایط نو اجتماعی، جلوه دیگری از تلاش‌های نوآورانه صادقی است.[۵]

او، گاه به نظیره‌نویسی روایت‌های عامیانه و فولکلوریک روی می‌آورد تا در خلال هجو قالب‌های رایج افسانه‌نویسی، به بیان دغدغه‌های ذهنی همیشگی‌اش بپردازد. حتی این‌گونه آثار او نیز به خاطر درآمیختگی شیوه‌های نوین نوشتاری با شیوه‌های کلاسیک، حرکتی متفاوت با نویسندگان دیگری است که در این قالب کار کرده‌اند. در «داستان برای کودکان»، شخصیت‌های آشنای افسانه‌های کودکان (گربه، مرغ، خروس) و چند شخصیت خیالی (اشی، مشی و میرزا سلیمان و...) گردهم می‌آیند تا در فضایی مضحک و کاریکاتوری، به صورتی استعاری، بیانگر نگاه سرد صادقی به پوچی محیط و زندگی باشند. گاه از رهگذر نگارش داستان نمایشی (نمایش در دو پرده) که در آن روشنفکرانی زندگی خود را بر صحنهٔ تئاتر بازی می‌کنند، دنیای سرشار از سوءتفاهم و بیگانگی آنها را به تصویر می‌کشد. گاه تیپ‌های مختلف را گردهم می‌آورد و از رهگذر آفرینش فضایی خالی از تفاهم و مفهوم، با کمک نظیره‌نویسی نامه طولانی اول شخص دیوانه، اخبار روزنامه‌ها، شعرهای رمانتیک و...، به بازتاب بیهودگی رویاهای رنگ باخته‌ای می‌پردازد که آدم‌ها را به جنون می‌کشاند (غیر منتظر). گاه حال و آینده را در هم می‌ریزد، آینده را به حال می‌آورد تا آرمان‌ها، شعارها، حرف‌ها و ایده‌آل‌های روشنفکرانه را به هجو کشد و هرگونه آینده روشنی را نفی کند (قریب‌الوقوع). گاه چند تصویر خوابگونه و رمزآمیز را در فضایی سرد و سنگین، به شیوه‌ای اپیزودیک در پی هم می‌آورد تا به عمق مفهوم مرگ و تنهایی نقب زند و سرنوشت انسان‌ها را در سرنوشت «مسافری غریب و حیران» به هم پیوند دهد. تصاویری که سرمای دلهره‌آور محیط را به جان خواننده می‌ریزد (آوازی غمناک برای یک شب مهتابی).

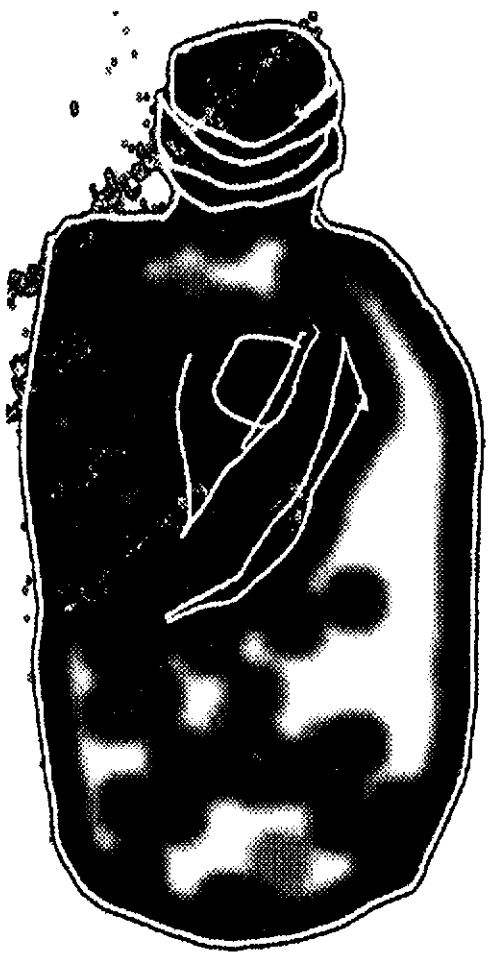
«فاصله گذاری»، شگرد دیگر او برای تعمیق طنز در آثارش ــ چه از جهت ساختاری و چه محتوایی ــ است که با کمک قلم روایی، گزارش‌نویسی و سرد او، به استادانه‌ترین شیوه پیاده می‌شود: «بیچاره نمی‌داند که با این کارها، داستانِ کوتاهِ آقای صادقی را کمی ناتورالیستی می‌کند...».[۶] این شگرد صادقی، در داستان «تدریس در بهار دل‌انگیز» به اوج خود می‌رسد و به کلیدِ داستان برای بیانِ فلسفی تقدیر جمعی بشریت در می‌آید. در کلاسی با شاگردان و معلمی نادیدنی و با فضایی فراواقعی، که حضور در آن کابوسی مبهم را می‌ماند، صادقی خواننده را با خود همراه می‌سازد تا در دغدغه و تشویشِ مواجهه با تقدیر و مرگ با او شریک شود. آغاز داستان اینگونه است: «فرض می‌کنیم، اگر شما موافق باشید، که هر دو در یک کلاس درس نشسته‌ایم. هر دو در یک کلاس درس نشسته‌ایم. اما اشکالی ندارد. اگر به نظرتان مضحک می‌آید یا از تنهایی وحشت می‌کنید و یا می‌خواهید قضیه رسمی‌تر و به واقعیت نزدیک‌تر بشود، فرض می‌کنیم که همهٔ ما در یک کلاس درس نشسته‌ایم... همهٔ ما...»

مثل این که داستان، ماجرایی است که صادقی، برای روایت آن، از جایگاه گزیده نویسنده پایین می‌آید، برای کشف لایه‌های پنهانی‌اش، با خواننده همراه می‌شود، و در هیجان ناشی از این کشف و گره‌گشایی با او به مشارکت می‌پردازد. تو گویی شخصیت‌های داستان‌ها را خود خلق نکرده است، بلکه تنها راوی پریشانی و بی‌پناهی آنها، به دور از هرگونه احساس، گزافه‌گویی یا قضاوتی است. حتی گاه راجع به عنوان یا ماجرا، با خوانندهٔ فرضی به بحث می‌نشیند، از او سؤال می‌کند، بدون این که منتظر پاسخی شود. سؤالی را از پی سؤالی دیگر طرح می‌کند و داستان را در پس‌زمینه‌ای از رمز و راز و معما استوار می‌سازد، بدون این که در نهایت قضاوتی را به دست داده باشد. از جهت درونمایه نیز فضای کلی داستان‌های صادقی، به طور معمول، رازی را در خود نهفته دارد و به داستانی پلیسی شبیه است. در «فردا در راه است»، خواننده در انتظار کشف راز قتلی است.

در «نمایش در دو پرده» و «آقای نویسنده تازه‌کار است»، سرنوشت قهرمان یا قهرمانان، گره داستانی ماجراست و در «وسواس»، گشودن راز مرد قدبلند مرموز، دلمشغولی قهرمان داستان است. صادقی به طور معمول، گره داستانی را در نهایت به ساده‌ترین و غیرمنتظره‌ترین شیوه، می‌گشاید. گویی اصلاً ماجرایی در کار نبوده است! گره‌گشایی‌های او، حتی در پیچیده‌ترین حالت، القاگر حس پوچی به خواننده است. پوچی‌ای که بیانگر عاقبت نسل مردانی است که در سنگر زندگی، «سالهاست با قمقمه‌های خالی از امید و اعتقاد و پوسیده، مدام از این گوشه به آن گوشه فرار می‌کنند».[۷]

درونمایه

از نظر درونمایه، طنز صادقی، فلسفی است. اضطراب و شک را به جان خواننده می‌ریزد و او را به تحیر وامی‌دارد. این اضطراب در داستان «وسواس» از رهگذر توصیف و کاوش درون پس از درگیری شخصیت داستان حاصل می‌شود. مرد بلندقد مرموزی سراغ مرد



جوان می‌آید و مرد جوان او را به یاد نمی‌آورد. مرد بلند قد مرموز، نماد سرنوشت یا مرگ است. «کلاف سر در گم»، بیانگر خودبیگانگی آدمی است که از شناخت تصویر خویش نیز درمانده است. «من که صورتم را نمی‌بینم، یادم نیست چطوری است...» داستان‌های سراسر حادثه و «غیرمنتظر»، در سایه نمایش روابط متقابل آدم‌ها در زندگی خانوادگی، ابتذالی را بازنمایی می‌کنند که در جای جای زندگی فردی و اجتماعی ریشه دوانده است. آدم‌های سراسر حادثه و غیرمنتظر، آدم‌هایی معمولی با دنیایی معمولی هستند. هنر صادقی، نقاب برافکندن از این دنیا و انعکاس غرابت آن است. در این دو اثر، سرما و شب زمستانی و یا گرمای خفقان‌آور، جنبه‌ای تمثیلی می‌یابد و به کمک ترسیم فضایی می‌آید که در آن، تیپ‌های آشنا، نقاب از رخ برمی‌افکنند و به کاریکاتورهایی بدل می‌شوند که در قالب گریه، اعتراف، مشاجرهٔ جنون‌آمیز به بازتاب دنیای سرشار از جنون، وهم، ترس و پوچی خود می‌پردازند و هرگونه امید به آینده‌ای روشن را از کف می‌دهند. قهرمانان تنها و بی‌پناهی که آنچنان در حال جدال با خویش‌اند که دیگران را یا نمی‌فهمند، یا نمی‌بینند. اینجاست که در بسیاری از داستان‌های صادقی، شیوه روایتی دانای کل (که بیشتر آثار او در این قالب داستان) در طول ماجرا، به تک گویی درونی (مونولوگ) می‌گراید و راوی پریشانی ضدقهرمان‌های داستان‌ها می‌شود (مثل داستان سنگر و قمقمه‌های خالی).

در پس وانمایی تلخی این مضحکه‌های انسانی، که آدم‌ها آگاهانه یا ناآگاهانه در آن گرفتارند، شفقتی نهفته است که نگاه صادقی را به چخوف نزدیک می‌کند. او، به‌رغم تمام بی‌رحمی در انعکاس واقعیات و شرایط، بر قهرمانان داستان‌هایش دل می‌سوزاند: شخصیت‌هایی که به تعبیر خود او در داستان «با کمال تأسف»، «نه کمیک‌اند و نه تراژیک، بلکه فقط مضحک‌اند و البته رقت‌انگیز»:

ـ ما این آدم‌ها را باید واقعاً بشناسیم و با آنها احساس همدردی کنیم، حتی با آنها که می‌دانند رذلند و دزدند و ستمگر و آنها نیز قابل همدردی از طرف نویسنده هستند.»[8]

صادقی، موقعیت قهرمانان‌اش را درک می‌کند و بر آنها دل می‌سوزاند، ولی در عین حال بیهوده به آینده‌ای مبهم دلخوش‌شان نمی‌کند، چراکه راه‌گریزی برای آنان نمی‌یابد. در چنبری از بیهودگی، یا فاجعه است که به شکل جنون از راه می‌رسد (قریب‌الوقوع ـ غیرمنتظر ـ سراسر حادثه) و یا بن‌بست (مهمان ناخوانده در شهر بزرگ) اینجاست که: «آقای اسبقی، پیش از آن که دیوانه باشد یا به جای آن که مرد تن پرور بی‌فکر و بدجنسی باشد، آدم بدبختی است که مثل آونگ نوسان می‌کند و دست خودش نیست.» (آقای نویسنده تازه‌کار است).

از زاویه شیوه و نوع طنز، طنز صادقی، طنز عبارتی و یا حتی ـ خیلی وقت‌ها ـ طنز موقعیت هم نیست. یعنی به مددِ به‌کارگیری عبارت طنزآمیز، یا قراردادن قهرمان داستان در موقعیت‌های کمیک نیست که آثار صادقی رنگ طنز به خود می‌گیرد، چندان که در آثار جمالزاده یا حتی برخی آثار هدایت مثل توپ مرواری تاحد زیادی وضع بدین‌گونه است. بلکه طنز صادقی، درونی است و جزو تفکیک‌ناپذیر شخصیت و زندگی آدم‌های داستان‌هایش است. صادقی، به روابط انسانی و اجتماعی، از زاویهٔ طنز می‌نگرد، طنزی تراژیک و ناگزیر که جزو تفکیک‌ناپذیر زندگی و شخصیت آدم‌های داستان‌هایش است و در همه حال، چون بختکی بر زندگی و رفتار آنها سایه می‌اندازد و متجلی می‌شود، بی‌آن که نویسنده در بازنمایی این طنز تلخ، بی‌طرفی را از کف دهد، احساساتی شود و با اظهارنظر و یا بزرگ نمایی، آن را تشدید کند و بخواهد نفرت و کینه، یا ستایش و شیفتگی خواننده را با خود همراه سازد. صادقی، فقط به روایت می‌نشیند، همین و بس!...

پی‌نوشت‌ها:

۱. مصاحبه با بهرام صادقی، آیندگان، سه‌شنبه ۲۶ خرداد ۳۴۹.
۲. بهرام صادقی، گفت‌وگو با آیندگان، سه شنبه ۲۶ خرداد ۱۳۴۹.
۳. غلامحسین ساعدی: هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی، کلک، شماره ۳۳-۳۲ آبان و آذر ۱۳۷۱.
۴. بهرام صادقی، در مصاحبه با جلال سرافراز، آذر ۱۳۵۵، به نقل از کلک، شماره ۱۰، دی ۱۳۶۵.
۵. همان منبع.
۶. سنگر و قمقمه‌های خالی، داستان کوتاه «عافیت».
۷. داستان کوتاه سنگر و قمقمه‌های خالی.
۸. بهرام صادقی، در گفت‌وگو با جلال سرافراز، آذر ۱۳۵۵؛ به نقل از کلک شماره ۱۰، دی ۱۳۶۵.

ادامه صفحه ۱۷

to flight

And lo! The hunter of the east has cought
The sultan's Turret in a noose of light

به روشنی پیداست که این ترجمهٔ دقیقی از آن رباعی هم نیست و در بعضی جاها اصلاً همخوانی ندارد. حال چطور یوگانانداً با استناد به این ترجمه، و شرح و تفسیر آن به راز و رمز ناگشودهٔ رباعیات و افکارِ خیام دست یافته است. برای اینکه نمونه‌ای از شرح و تفسیر یوگانانداً بر رباعیات را ببینیم، قسمتی از آن‌چه را در معنیِ همین رباعیِ اخیرالذکر گفته می‌آوریم: «پندارهای بیهوده را رها کن. به روشنایی خرد که در اعمال وجودت است، خیره شو. گوش فراده به ندای درونِ خویش که می‌خواهد تو را در آغوش حادثه‌ای جدید افکند... غرور و نخوت چه ارمغانی به جز افسردگی و رنج برایتان آورده؟ گمراهی روح نتیجهٔ تاریکی است. از امروز تاریکی را رها کن و برای همیشه در آرامش نور منزل کن.» (ص ۴۰)

این معانی برای آن رباعی بسیار دور از ذهن است و در ادب فارسی معانی‌ای تا این حد مرموز و پیچیده کمتر دیده شده، بخصوص اینکه خیام متعلق به دوره‌ای است که هنوز اصطلاحات و استعاره‌های صوفیانه و این چنانی چندان رایج و متداول نشده بود. یوگانانداً خود به این پیچیدگی و مرموزیِ معانی و تفاسیری که از رباعیات می‌کند اشاره دارد: «معنی نهفته در آنها (= رباعیات) را بسیار مشکل می‌توان درک کرد.» (ص ۱۸)

اما در نظر یوگانانداً اگر درک عرفانی از رباعیات خیام مشکل است، پذیرش معنای ظاهری آنها غیرممکن است، چراکه در نظر او «بدیهی است که رباعیات نمی‌توانند معنیِ ظاهری داشته باشند.» (ص ۱۸) یا می‌گوید: «یقیناً حکیم عمرخیام این همه زحمت سرودن و نوشتن چنین ابیاتی عالی را تحمل نکرده تا دیگران را جهت فرار از غمهای خود به نوشیدنِ شراب تشویق کند.» (ص ۱۷) در نظر وی اگر خیام چنین باشد «کم‌مایه و پست» است. (ص ۱۷)

با این فرضهای یقینی و بدیهی و البته اثبات‌نشده‌ای که یوگانانداً دارد معلوم است که رباعیاتِ روشن خیام باید به اندیشه‌های عرفانی تأویل شوند و چون این معانی از کلمات و الفاظ رباعیات برنمی‌آید به تبع «معانیِ مرموزی» (ص ۱۶) می‌شوند که درک آنها «بسیار مشکل» (ص ۱۸) است و نمونه‌ای از آنها را دیدیم.

مقاله را به پایان می‌برم، درحالی که هنوز هم با اطمینان نام نویسندهٔ کتاب خروش خُم‌ها را نمی‌دانم. نام وی روی جلد کتاب «پاراما ماهانسا یوگاندا»، در صفحه سه «پاراماهانسا یوگاندا»، در صفحهٔ چهار «پارمهانسا یوگاندا»، در صفحه ده «پاراماهانسا یوگاندا» آمده است. یعنی در همان صفحات مقدماتی کتاب نام نویسنده به چهار شکل متفاوت آمده. دقت کردم که ببینم نام نویسنده به لاتین چطور نوشته شده و دیدم «پارام هانسا یوگاناندا» یا به صورت دقیق‌تر "Paramhansa Yogananda" است. من چاره‌ای جز این مراجعه نداشتم، وقتی دقتِ لازم در ترجمه و ثبتِ نام نویسنده نیست.

اردلان عطارپور