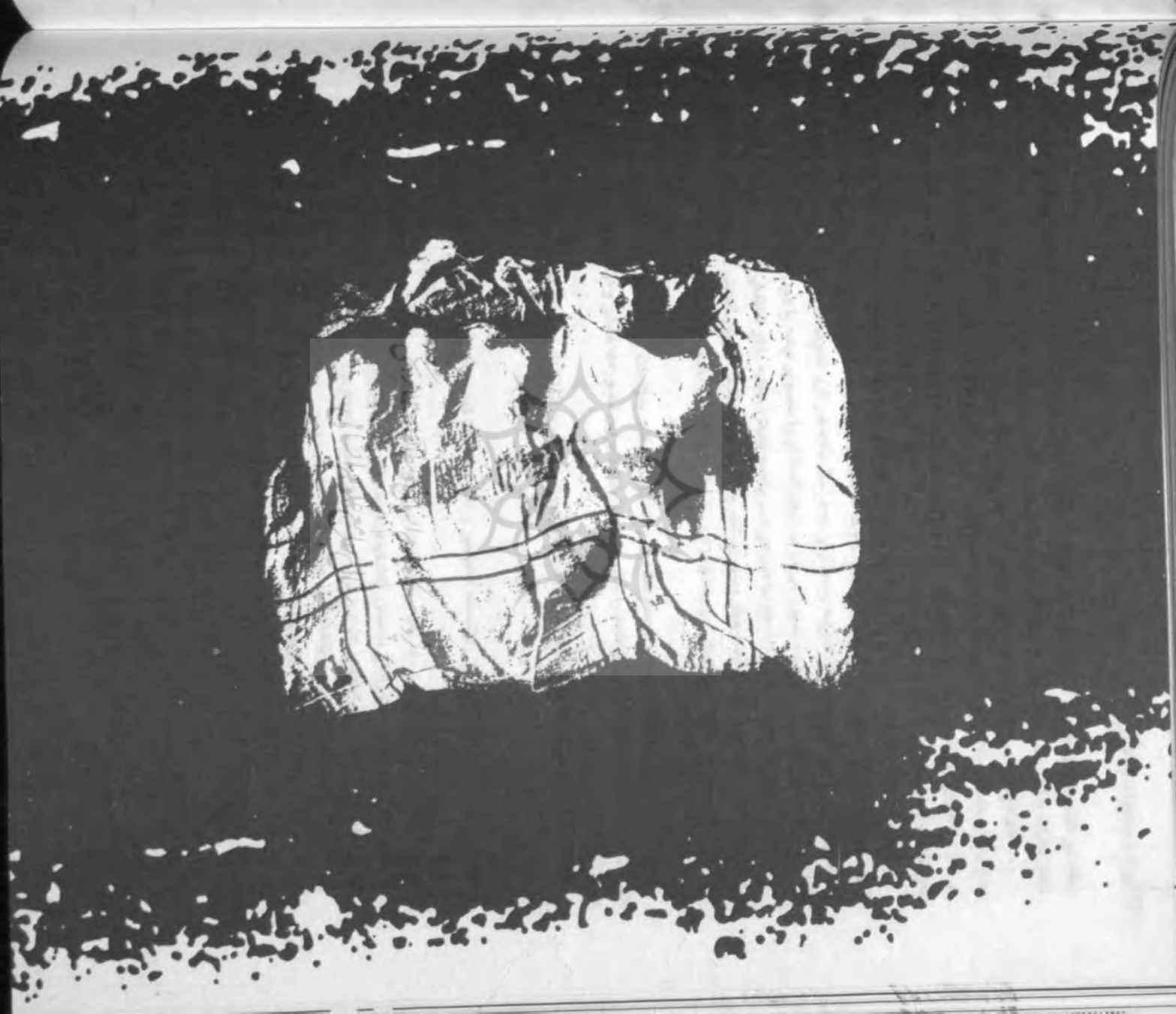

سمفونیِ مردگان از نظرگاهی دیگر

کامران حدّادی

زمانی در این دیار، نزد برخی عامهٔ هنری اهل موسیقی، رسم چونان بود که هنگام سنجش ظرفیتهای موسیقی ما با موسیقی فرنگستان، پای دستگاهها و گامها را میان بکشند و به هر شیوه‌ای که باشد، از این مصافِ خودپرداخته سربلند بیرون بیایند. چونین سنجش خوش خیالانه ای بیشتر به این جا می کشید که دستگاه «ماهور» ما به برابری گام «ماژور» آنها می رفت و گام «مینور» آنان با دستگاه «بیات اصفهان» ما برابر نهاده می شد؛ باقی می ماند پنج دستگاه «نوا»، «شور»، «سه گاه»، «چهار گاه» و «راست پنجگاه» برای موسیقی ما به عنوان امتیازی از برای برتری. این ذهنیت عامیانه، نزد برخی، با چاشنی رنگ و رو رفته و بی مزه‌ای از احساسات ناسیونالیستی، عموماً به برداشتی ساده انگارانه می انجامید: برتری هنر ایرانی جماعت در همه زمینه ها. در سنجش با هنر مغرب زمینیها. و عامهٔ هنری ما بدین سان، همواره از نزد قاضیِ وجدانِ خویش، راضی بازمی آمد.

این صورت از سنجش ساده انگارانه، در نزد برخی عامهٔ هنری ما، هنوز هم بازار گرمی دارد و گرمی بازار این گونه داوریها، عموماً از دل همین عامهٔ ظاهراً هنریِ امروزی برآمده است: ژورنالیسم!

در چندین سالهٔ اخیر، بویژه در دههٔ کنونی و بیشتر در زمینهٔ «ادبیات داستانی» ما، گویا این رسم کهنه، رختی تازه بر تن کرده، و آن هم از سوی برخی ژورنالیستهای حرفه ای ـ امّا نابلد ـ کوشیده است تا سنجش ساده انگارانهٔ خویش را رنگی از قیاسی «صناعتی» بزنند. بدین معنا که با ضرب و زور فریادهای گوش خراش، جدالهای قلمی پُر هیاهو و تُرک تازیهای لگام گسیخته و واژگان کلیشه شده، و گه گاه حتّی اگر پیش آمده باشد، با التماس و ننه من غریبم بازیهای اندوهناک، این گونه می نمایانند که مثل را، «کلیدر» آقای محمود دولت‌آبادی با «دُن آرام» شولوخف و یا دست کم با «اینجه ممد» *یاشار کمال* همسان است ... همین عامه هنری، در نمونه ای شگفت آورتر و حیرت انگیزتر، کوشیده اند تا هماوردی بیافرینند وطنی، از برای رمانی عجیب با نام «خشم و هیاهو» که اثری است بسیار دیریاب و دشوار از آثار *ویلیام فا کنر* امریکایی. شگفت آورتر و حیرت انگیزتر بدین سبب برای این داعیهٔ اخیر صفت شد، چرا، چون نمایش همسانی و همسنگی

کلیدر با آن دو رمان کم مقدار - بخوان بی مقدار - اشارت شده در پیش، شاید پُر بی راه نبوده باشد، امّا این یکی، یعنی «سمفونی مردگان»، نوشتهٔ آقای عباس معروفی، برایِ هماورد شدن با رمان فالکنر، بی تردید به تلاش دشخوار و کوششی سخت و عرق ریزان نیاز دارد؛ تلاشی سخت که در انجام خویش، به هیچ کجا راه نمی برد جز مضحکه ای خنده آور و پُر قهقاه.

در پیرامون همین کوشش سخت عرق ریزان، گاه برمی خوریم حتی به نقدگونه هایی که نامهای دهان پرکنی نیز دارند: «نقد مقایسه ای سمفونی مردگان و خشم و هیاهو»، «خشم و هیاهو، سمفونی مردگان، و جریان سیّال ذهن»، و ... در حالی که درون متن این نوشته ها، تنها چیزی که به دیده نمی آید، نقد سمفونی مردگان است؛ جدّیترین این گونه نوشته ها، اغلب آمیزه ای است از برگردان نقدی فرنگی بر خشم و هیاهو - عموماً هم، سر و پا بشکسته - به علاوهٔ داعیه ای نامشمول موجود در رمانِ نویسندهٔ امریکایی، و با این فرض که این دو نوشته با هم شباهتهایی دارند، پس رمانِ نویسندهٔ ایرانی هم، اثری است سخت سترگ!»

***

آنچه گذشت، پیش نوشتاری بود بر اینچه در پیرامون رمان سمفونی مردگان، نوشتهٔ آقای عباس معروفی خواهد آمد. امّا پیش از پرداختن به نوشتار اصلی، تذکری و اشارتی از باب روشن شدن برخی مسائل پر بی فایده نیست، که شاید از پیش آمدن یکی دو اشتباه خطر آفرین نیز جلو بگیرد.

برآنیم تا از این پس نگاهی دادگرانه بیندازیم به برخی آثار ایرانی که با وساطت آن عامهٔ هنری، در اذهان عده ای از بی جویان ادبیات داستانی ایران، بازتابی به دور از سلامت یافته اند. آثاری که امروزه از صدقهٔ سر آن، عامهٔ هنری - براستی عزیز و صادق - فریبه شده تا سر حدّ انفجار، کم هم نیستند؛ و درست همین بادشدگی کاذب است که برای اجتماع ادبی و هنری ما بسی خطرآفرین تر از هر پدیدهٔ به ظاهر هنری امّا در باطن غیر هنری و ضد فرهنگی دیگری است. چرا، چون جامعه ای که به نادرستی گمان کند شاعران و نویسندگان بزرگی همسطح شاعران و نویسندگانِ براستی بزرگ جهان دارد، آن گاه هرگز نخواهد توانست چنین آرزویی را در عالم واقعیت برای خویش برآورده سازد. چه خوش تا ما واقعیتهای تلخ را از دروغهای شیرین دوستتر بداریم.

آنچه عامه هنری یاد شده در پیش، عموماً درنظر نمی گیرند، این است که به هنگام سنجش نمونه هایی ادبی از دیدگاه «صورت» و «صناعت» اثر - ولو به هر میزان که بخواهیم به صورت و صناعت اهمیّت حیاتی بدهیم - باید واقعیتهای غیر ادبی، از جمله واقعیات اجتماعی، اقتصادی، روانی، سیاسی و ... را در به وجود آمدن آن «صورت» خاص مؤثر بدانیم و لحاظ کنیم. در حقیقت همین چشم پوشیِ ساده انگارانه است که چه در آفرینش کار هنری و چه در نقد آن، ما را به بی راهه می کشاند. برای مثال، استفاده از قابلیتهای ناخودآگاه ذهن در شکل روایتی موسوم به سیّال ذهن و همچنین سود بردن از امکان بریده بریده کردنِ زمانِ خطی به عنوان صناعتی از برای روایت قصه، رفت و بازگشتهای ذهنی، همراه با تغییر نظرگاه روایت، بدون لحاظ کردنِ آن واقعیتهایی که شکل روایت مرسوم را به این سوی از روایتگری در داستان نویسیِ غرب کشانده است، همان اشتباهی است که برخی از داستان نویسان ما را به مقلّدانی چشم و گوش بسته تبدیل کرده است. باید توجّه داشت که داستان نویس غربی، صورت و صناعتِ داستان خود را نه با گزینشی آزادانه، بل به ناگزیری یافته؛ یعنی این واقعیتهای غیر صورتی و غیر صناعتی هستند که صورت و صناعت را به داستان نویس تحمیل می کنند، نه گزینشهای صرفاً زیبایی شناسانه؛ ویژگیهای زیبایی شناختی در مراحل بعدیِ کارِ هنری به دیده می آیند.

دربارهٔ سمفونی مردگان، تاکنون مطالب گوناگون به چاپ رسیده است؛ چه به شکل مقالاتی در نشریات ادبی - هنری و

چه به صورت کتابی جداگانه و مفصل در نقد این رمان، در حالی که این نقدواره‌ها را عمدتاً می‌توان به دو دسته‌ٔ غیر مفید و غیر جدّی تقسیم کرد: یا نگارنده، براساس دوستی و همنشینی و مهمتر از همه، گمان همفکری با نویسنده‌ٔ رمان، خود را به آب و آتش زده تا اثبات کند که سمفونی مردگان چنین است و چنان است و برتر و یا دست کم همسطح خشم و هیاهو، و یا اینکه از سرِ دشمنی یا تصوّر ناهمفکری، کوشیده است تا به جمیع مخاطبان خود بقبولاند که اثر یاد شده نه چنین است و نه چنان، بلکه هیچ نیست و هیچ، مگر اثری که در خور ناسزاهای آن چنانی است؛ امّا این هردو گونه نقد، به هیچ طریق مورد نظر ما نیست، چرا، چون به هر ترتیب، این رمان هم مانند بسیاری از آثار ادبی دیگر، کاری است آفریده‌ٔ ذهن یک هموطن که چه بد و چه خوب، هرگز نباید به کین نکریسته شود. خواهیم کوشید تا بدین پایه از دادگری به این آثار نظر بیندازیم.

***

سمفونی مردگان را چهار نظرگاه، روایت می‌کنند؛ نظرگاه *اورهان* نظرگاه *سورملینا*، نظرگاه *آیدین* و دانای کلّ. رمان فاکنر هم به وسیله‌ٔ چهار نظرگاه، روایت می‌شود: نظرگاه بنجی نظرگاه کوئنتین، نظرگاه جیسن و دانای کل؛ پس، از همین منظر است که این دو رمان را به هم تشبیه کرده‌اند. امّا علی‌رغم این شباهت ظاهری، سمفونی مردگان و خشم و هیاهو، به لحاظ گوناگون تفاوتهای بسیار مهمی با یکدیگر دارند:

۱ـ سمفونی مردگان برخلاف خشم و هیاهو در برخی از فصلها از نظرگاه تلفیقی سود برده است. یعنی اینکه علاوه بر تغییرِ نظرگاه در بخشهای مجزا در میان بخشها نیز تغییر نظرگاه به چشم می‌خورد. برای مثال، در فصلِ یکم، قصه با نظرگاه دانای کلّ و نظرگاه اورهان روایت می‌شود. همین طور در بخش دوم از فصل یکم که باز هم تلفیقی است از نظرگاه «اول شخص» (اورهان) و دانای کلّ علاوه بر این، در فصل سوم نیز قصه از نظرگاه ترکیبی سود می‌برد. در این بخش، سورملینا، قصه را از داخل ذهن آیدین روایت می‌کند که البته کار تازه‌ای نیست. چرا، چون این صورت از روایتگری، در حقیقت همان استفاده از نظرگاه دانای کلّی است که به ذهن شخصیتی در قصه محدود شده باشد. با این تفاوت ـ و البته اشکال ـ که نظرگاه محدود شده، خود را نیز پیوسته به ذهن شخصیت اصلی تحمیل می‌کند:

□ یکی بهش گفت سلام، نشنید، داشت به من فکر می‌کرد ... ص ۱۲۲

□ من دنباله‌ٔ ذهنش را گرفتم و باز تسخیرش کردم، اما قصد آزار دادنش را نداشتم. خودش می‌خواست که رهاش نکنم ... ص ۱۲۴

□ من از ذهنش رفته بودم و آیدا آمده بود ... ص ۱۲۶

□ ... و حالا باز من به ذهنش آمدم ... ص۱۲۷

□ نمی‌خواست یاد من نباشد. صبح که خواب بیدار شده بود مثل هر روز یاد من افتاده بود و غم بزرگی انکار محکم به قلبش خورده بود. من مدام به ذهنش می‌آمدم ... ص۱۳۰

□ ... و باز یاد من افتاد ... ص ۱۳۵

□ آیدین می‌خواست تنها باشد و یاد من بیفتد ... ص ۱۵۶

۲ـ در خشم و هیاهو، نویسنده با استفاده از نظرگاههای مختلف، در واقع بر آن است تا از دیدگاههای گوناگون بر مسائل نظر بیندازد و نیز به یاری لحنهای متفاوت، قصه را روایت و آن را کامل کند. درباره‌ٔ کاربرد نظرگاه چندگانه، از قول فا کنر گفته‌اند: «... (او) خشم و هیاهو را به صورت داستانی بدون طرح شروع می‌کند. بر پایه‌ٔ تصویرش از کودکان خانواده‌ای در روز مراسم تدفین مادربزرگشان ـ یا بر پایه‌ٔ تصویری ذهنی ... از شلوار گل‌آلود دخترکی که بالای درخت گلابی رفته بود و از آنجا از پشت پنجره مراسم تدفین مادربزرگش را می‌توانسته ببیند و ماوقع را برای برادرانش

که پایینِ درخت ایستاده بودند خبر می دهد. سپس می افزاید که وقتی توضیح می دهد این کودکان که بوده اند و چه می کرده اند و چگونه شلوار دخترک گل آلود شده بود، متوجه می شود که این همه را نمی توان در داستان کوتاهی آورد. پس به گفتن داستان از دید کودک ابله خانواده می پردازد. چون فکر می کند که گفتن داستان از دید کسی که تنها به چگونگی وقوع ماجرا آگاه است و از چرایی آن خبر ندارد مؤثرتر است. ولی احساس می کند که تمام داستان را نگفته است. سعی می کند که داستان را بازگو کند. منتها این بار از دید برادر دوم. باز می بیند که تمام داستان را نگفته است و برای بار سوم داستان را از دید برادر سوم باز می گوید. . .»

در خشم و هیاهو راویان مختلف برآنند تا با روایت قطعه به قطعه ٔ قصه (البته نه لزوماً به ترتیب توالیِ زمان)، آن را کامل کنند. امّا در سمفونی مردگان هریک از راویان بارها و بارها وقایعِ قصه را روایت و تکرار می کنند. در حالی که اختلاف روایت اندکی هم که گاه پیش می آید به دلیل تفاوت نظرگاه یا دست کم، تفاوت لحن راویان قصه نیست، بل آن چیزی است که نامش را می توان «مشکل حافظه ٔ رمان نویس» گذاشت. برای مثال می توان رجوع کرد به فصل زندگی آیدین در زیرزمین و آشنایی او با سورملینا، که در روایت این قسمتها میان قول دانای کلّ و سورملینا اختلاف بسیار وجود دارد.

۳- میان نظرگاه سورملینا و کونتین در دو رمان، تشابهی به چشم می خورد، امّا همین تشابه ظاهری نیز در درونِ خویش، تفاوت فاحشی را زاییده است: تشابه ظاهری این دو نظرگاه به این لحاظ رخ نموده است که هم سورمه و هم کونتین، هردو به مرگ می رسند، و دقیقاً همین مسئله می توانسته است هردو رمان را به لحاظ «منطق روایت» دچار لغزش کند، اما در این میان فقط نویسنده ٔ ماست که به گردابِ این لغزش صناعتی افتاده است: به این لحاظ، در بخشِ روایتِ سورملینا، رمان آقای معروفی دچار اشکال روایتی است، یعنی این بخش از قصه ٔ کتاب ایشان فاقد منطق روایت است. در حالی که اگر چشم رمان نویس ما فقط خیره ٔ تقلید، و مات ظواهر صورت و صناعت کتاب فاکنر نبود، چه بسا او هم می توانست مانند رمان نویس امریکایی، اثر خود را از این مهلکه ٔ خطرناک برهاند.

روشن است که هردو رمان برای درست عمل کردن در این نظرگاه، به منطق روایت نیاز دارند. یعنی اینکه اگر راوی مرده، پس این روایت چگونه و در چه زمان از ذهن او تراویده است؟ فاکنر به چند طریق به این منطق پاسخ می دهد: یکی یعنی اینکه با فرض قرار دادن مرگ سورمه است که روایت او انجام می شود:

□ به ذهنش فشار آورد. من به یادش نیامدم فکر با پارچه ٔ سفیدی که روی آن جسم به قول او ظریف کشیده شده باشد. یک جسد باد کرده ٔ کبود شده . . . ص ۲۷۲

در حالی که در مورد کونتین این طور نیست؛ او اگرچه به مرگ می رسد اما مرگ در درون روایت او رخ نمی دهد، یعنی او به سوی مرگ (خودکشی) می رود، به این شکل که با پیش رفتن هر قطعه از روایت او، راوی قدمی به سوی مرگ برمی دارد، امّا پیش از آنکه خودکشی روی بدهد، روایت راوی به پایان می رسد.

علاوه بر اینها، فاکنر به شکلی کاملاً هوشمندانه مرگ کونتین را در بخشی از قصه که خود او روایت می کند، پنهان کرده است. همچنین: ۱- نویسنده هیچ گاه از خودکشی راوی در درون روایت او صراحتاً حرفی به میان نمی آورد: اشاره ٔ صریح به خودکشی کونتین را از زبان راویان دیگر قصه می خوانیم. ۲- به غیر از کونتین (پسر خانواده)، شخصیت دیگری هم به نام کونتین وجود دارد و او دختر کدی است. نویسنده، هستی کونتین (پسر خانواده) را در وجود کونتین (دختر کدی) استمرار داده است.

امّا در نخستین تفاوتی که میان این دو رمان برشمردیم، تفاوت آشکار دیگری نیز به لحاظ ماهیت صناعتی دو کتاب، وجود دارد. گفتیم که در سمفونی مردگان بر خلاف رمان فاکنر، از «نظرگاه تلفیقی» استفاده شده است. همین مسئله، یکی از

مهمترین نواقص صناعتی این رمان ایرانی را به وجود آورده است. بدین معنا که نویسنده به دلیل ناآشنایی اش با نظرگاه تلفیقی، در استفاده از این صناعت ساده‌ٔ داستان نویسی به راه خطا رفته است: برای نمونه، تغییر نظرگاههای موجود در دو بخش فصل یکم، یعنی نظرگاه تلفیقی اورهان ـ دانای کل، به هیچ عنوان از منطقی درست پیروی نمی کند. در این دو بخش از فصل یکم، نویسنده هرگاه خواسته، از نظرگاه اورهان به نظرگاه دانای کل رفته و بازگشته است. بی آنکه هیچ گونه پُل ارتباطی ای در این رفت و بازگشتها وجود داشته باشد.

سمفونی مردگان با نظرگاه دانای کل آغاز می شود و در ابتدای صفحه‌ٔ دهم، با مددجویی از گفت و گویی ساده، در بستر بازگشت به گذشته ای مغشوش، به نظرگاه اول شخص مفرد (اورهان) تبدیل می شود:

□ اگر آیدین در خانه بند می شد کافی بود بگویم: «سوجی کجایی؟» آدمی پوشیده در پالتو بلند، شال گردن و پاپاخ کهنه‌ٔ پدر، مثل یک گراز از آن سوراخ بالا می خزید و حضور خود را بی کوچکترین صدایی اعلام می کرد. گفت: «زنجیرم نکن، اورهان.»

گفتم: «اورهان نه، آقا داداش.» و یکی خواباندم بیخ گوشش. پاپاخ از سرش افتاد.»

در این جا، تبدیل نظرگاه از دانای کلّ به اول شخص مفرد، در واقع در دو مرحله (با دو حقّه‌ٔ ساده و دم دستی) صورت می بندد: تا آغاز همین قطعه‌ٔ بالا: «اگر آیدین در خانه ...»، تمام توصیفها از نظرگاه دانای کل آگاه رمان سرمی زند و این به نظر درست می آید، چرا چون بیرون آمدن این توصیفها از شبکه‌ٔ ذهن اورهان، به هیچ وجه باور کردنی نیست، به این دلیل که او برای رسیدن به این «لحن روایتی» و همچنین به زبان آوردن این توصیفها، به دایره‌ٔ واژگانی نامحدودتری نیاز دارد. امّا با شروع این قطعه، نویسنده با تغییر دادن افعال جمله، حقّه‌ٔ دم دستی خود را به کار می بندد. یعنی به جای فعل «بگوید»، فعل «بگویم» را به کار می برد. در حالی که درست این بود که جمله به همان صورت پیشین ادامه می یافت. در واقع نویسنده، علاوه بر اینکه در شیوه‌ٔ تغییر نظرگاه به راه خطا رفته، در استفاده از لحن راوی نیز نادرست عمل کرده است. یعنی:

۱ـ نویسنده به جای تغییر ماهوی نظرگاه این بخش از رمان، فقط به تعویض افعال جمله بسنده کرده است: گویی به گمان او، تنها این افعال داستان هستند که نظرگاه آن را می سازند: نگاه نویسنده‌ٔ رمان سمفونی مردگان در این خصوص، بسیار سطحی و آگاهی اش از این عنصر اساسی داستان، بسیار اندک می نماید.

۲ـ به دلیل اشتباه یاد شده در پیش، و برداشت نادرست نویسنده از نظرگاه داستان، او مرتکب اشتباه دیگری نیز شده است: در هر نظرگاه، لحن روایت، با ذهنیّت راوی آن، همخوان نیست. به این شکل که، به دلیل حقّه‌ٔ پیش پا افتاده‌ٔ نویسنده برای تغییر نظرگاه، یعنی تعویض افعال جمله و اینکه نظرگاه اورهان در این رمان، در حقیقت همان نظرگاه دانای کلّی است که تنها افعال آن تغییر کرده، لحن به کار گرفته شده برای نظرگاه اورهان با ذهنیّت او متناسب و همخوان نیست. در یک کلام می توان گفت که رمان به لحاظ لحن روایت، دچار اشکال بسیار بزرگی است:

□ صداش مثل تحکّم پدر سرد و خشک بود. به نظرم آمد که دیوارها تَرَک برمی داشتند و تَرَک ها تا سقف ادامه می یافتند. نقطه‌ٔ اول هم از زمان بچگی گذاشته شده بود. بعد از مرگ آیدا زندگی ما مثل بهمن بزرگی از برف در سراشیبی دره‌ٔ مرگ فرو می غلتید و هیچکس نمی توانست یا نمی خواست جلوش را بگیرد ... ص ۲۳

در این قطعه فقط کافی است خواننده در اثر یک بی دقّتی بسیار جزئی، و یا تعمّدی هوشمندانه، افعال این قطعه را به صیغه‌ٔ دیگری بخواند، آن زمان است که تمام رشته های نویسنده در این به اصطلاح «کار تکنیکی» پنبه می شود: صداش مثل تحکّم پدر سرد و خشک بود. به نظر آمد که دیوارها ترک برمی داشتند و ترک ها تا سقف ادامه می یافتند ... که در این

صورت، نظرگاه هیچ تغییری نمی‌کند، بلکه به همان شکل نظرگاه دانای کلّ باقی می‌ماند و البته باتوجّه به صورت توصیفهای به کار رفته در این قطعه، شکل درست نظرگاه از آغاز باید همین می‌بود. بباید دانست که همین بی‌منطق بودن کار نویسنده در تغییر دادن نظرگاه است که در اغلب موارد، سبب شده است تا او این تغییر صناعتی در آثار بزرگان داستان‌نویسی را، کاری به تمامی «فانتزی» و بی‌حساب و کتاب تلقّی کند و از این پس، همهٔ تغییر نظرگاهها در دو بخش فصل یکم رمان او، بی‌دلیل و بی‌منطق صورت بگیرد. برای نمونه، پس از اینکه در آغاز صفحه شانزدهم، نظرگاه دانای کل به نظرگاه اورهان تبدیل می‌شود درجا و بدون هیچ تمهیدی در پایان همین صفحه نظرگاه بار دیگر به دانای کل تغییر شکل می‌دهد:

□ به درختهای خشک پیاده‌رو خیره شد:برف شاخه‌ها را خم کرده بود و در بارش بعد حتماً می‌شکستشان ... ص۱۶

در این جا نیز کافی است تا در متن روایت تغییر اندکی بدهیم، یعنی افعال را به سود نظرگاه اورهان جابجا کنیم. مثلاً به این صورت: «به درختهای خشک پیاده‌رو خیره شدم: برف، شاخه‌ها را خم کرده بود و ...» امّا آیا با این کار هیچ گونه تفاوتی در متن به وجود می‌آمد؟ آیا به لحاظ ساختاری، در متن مورد نظر هیچ گونه تغییری صورت می‌پذیرفت؟ خیر. و این پاسخ منفی، هنگامی که در پرسش از ماهیت ساختاری متنی ادبی داده شود، بدین معناست که متن مورد نظر به لحاظ ساختار اثر، لنگ اساسی می‌زند: در ساختار متن، هیچ گونه تغییری صورت نمی‌بندد. چرا؟ چون این تغییر به ظاهر صناعتی نظرگاه، در باطن از روی هیچ فکر، اندیشه و یا ضرورتی صورت نگرفته است. فراموش نکنیم که صورت داستان، اگرچه از اهمیت خاصی برخوردار است و حتی به لحاظ برخی تئوریهای رایج ادبی ـ هنری ـ به درستی اساسی‌ترین شان را هم دارد، امّا همین صورت نیز ـ همان گونه که رفت ـ لازم است تا براساس واقعیتها و پدیده‌هایی خارج از صورت، وارد ذات اثر شود.

به این ترتیب، از این پس، در هیچ کدام از مرزهای تغییر نظرگاه، منطقی به چشم نمی‌آید و نویسنده هرگاه بر آن می‌شود تا نظرگاه را تغییر دهد، فقط دستی به صورت افعال می‌برد و می‌گذرد و دیگر هیچ:

□ دلش می‌خواست حرف بزند اما نمی‌دانست که پیرمرد گوش می‌کند یا نه. احساس خواری و ذلّت داشت. مدتی عادت کرده بودیم. هردو. هر وقت دلش می‌گرفت می‌زد بیرون، دو سه روز غیب می‌شد و برمی‌گشت. می‌پرسیدم: «کجا بودی پسر؟»

«رفته بودم پابوس آقا ...» ص۵۲

□ پیرمرد ساکت بود. بیابان یکدست تاریک و برف بود هیچ فکرش را نمی‌کرد که ماندگار شود. گفت: «پس کجا رفته این برادر؟»

پیرمرد همچنان ساکت بود.

پدر می‌گفت: «اصلاً مهم نیست که کجا رفته.»

گفتم: «آدم که به اختیار خودش نیست.» ص۵۴

□ چه کند؟ یا برداشت. تا زانو در برف فرو رفت. مثل قاطری لنگ ماند. دیگر جوان نبود، چموشی نمی‌توانست بکند. چهل سال از عمرش رفته بود و پنجاه ساله می‌نمود. یک باب خانه،

یک حجره آجیل فروشی در کاروانسرای آجیل فروشها، یک باغ زردآلو و همین.

پدر می گفت: «زمانی که آدم ثروتمند می شود، در هر سنی باشد احساس پیری می کند.»

من گفتم: «احساس مردانگی می کند، پدر.»

و حالا برفی باریده بود که نه تنها او، بلکه شهر را واگذاشته بود. (!!) ص ۳۶-۳۷

□ صبح که خوابم را برای مادر تعریف کردم گفت: «عمر درازی داری مادر.»

برف بیابان دو لایه بود. پا که می گذاشت فرو می رفت اما در آن ته، برفهای کهنه سفت شده بود؛ مثل صخره. حس می کرد پاهاش برهنه است، درد را تا اعماق وجودش حس می کرد. ص ۴۱.

امّا گذشته از همه' این موارد که ذکرشان چکیده وار رفت. تفاوت مهم و آشکار دیگری که در ظاهری شباهت آمیز - و البته به یاری آن عامه' هنری یاد شده در پیش - اذهانی را به سود نویسنده' سمفونی مردگان فریفته است، استفاده ای است که هردو نویسنده از رفت و بازگشتهای ذهنی - زمانی کرده اند:

□ لاستر برگشت. گفت: صب کن. بیا ... اونجا نرو. کونتین خانوم و رفیقش اونجا تو تاب نشستن. از اینور بیا. بنجی، برگرد اینجا.

زیر درختها تاریک بود. دان نمی آمد. توی نور ماه ماند. بعد می توانستم تاب را ببینم و زیر گریه زدم.

لاستر گفت: بنجی بیا اینور. می دونی که کونتین خانوم کفری می شه.

حالا توی تاب دو تا بود، و بعد یکی. کدی، سفید توی تاریکی، تند تند آمد.

گفت: «بنجی، چطوری در رفتی. ورش کجاست.» ...

کدی گفت: «آخر چرا، بنجی، چی شده.» صدا زد: «تی. پی.» ص ۳۶

□ پاشد نشست، و بیرون را نگاه کرد. کلاغها روی شاخه های قطع شده' کاج، چنان بی حرکت نشسته بودند که زمان به سالها قبل برمی گشت و یک جایی خشک می شد. آیدین چهارده سالش بود؛ با کیف قهوه ای رنگ مدرسه اش ... ص ۲۶۹

در این دو نمونه، نخستین از خشم و هیاهو و پسین از سمفونی مردگان، می توان تفاوت ماهوی و اساسی دو رمان را به روشنی مشاهده کرد؛ در هر دو قطعه - همان گونه که آن عامه هنری بارها اشاره کرده اند - نوعی از رفت و بازگشتهای ذهنی در زمان وجود دارد. رفت و بازگشت ذهن بنجی، از سال ۱۹۰۸، یعنی زمان تدفین مادربزرگش، به سال ۱۹۲۸؛ در قطعه' نخست، و رفت و بازگشت ذهن سورملینا از زمان اکنون (؟) آیدین به چهارده سالگی او؛ در قطعه' دوم اما همان گونه که گفته آمد، در نظر نگرفتن پدیده ها و واقعیت های مهم و به طور کلی، سطحی برخورد کردن نویسنده' قطعه' دوم با مسائل صناعتی، و صورت داستان، و تقلید ناشیانه و چشم و گوش بسته' او از صناعت داستان نویسی غرب، آن هم باتوجه به اینکه نویسنده' ما، این صناعت داستانی را از ورای پوشش تاریک و مزاحم ترجمه نگاه کرده است، میان کار او و اثر فاکنر تفاوتی بسیار به وجود آورده است. اشاراتی که از این پس خواهد آمد، شاید به روشن شدن تفاوتهای برشمرده در پیش، کمک کند.

به نوشته' پرین لاوری: «نداشتن مفهوم زمان، با دیگر کیفیتهای ذهنی بنجی همخوان است، و مجموع این کیفیتها امتیازهای ویژه ای را به لحاظ ساختی به فالکنر می دهد چون برای بنجی همه چیز در زمان حال روی می دهد، همه چیز با کیفیت نمایشی بر او جلوه می کند.» (ص ۳۰۹- خشم و هیاهو - ترجمه' صالح حسینی)

سخن لاوری به این معناست که، در خشم و هیاهو، بی‌زمانی در هردو نظرگاه بنجی و کونتین، منطقی درونی دارد. در روایت بنجی، به این دلیل که ـ به قول لاوری ـ راوی از گذر زمان آگاه نیست «همه چیز آنی و زودگذر است. چون بنجی از گذر زمان آگاه نیست، همیشه به زمان حال خالص و به ظاهر درست نزدیک می شود ولی هیچگاه کاملاً به آن نمی رسد.» (ص ۳۰۹)

اما در رمان سمفونی مردگان کاملاً آشکار است که نویسنده بی هیچ آگاهی و دانشی از زمان، ترتیب توالی زمان را دست کاری می کند، اگر نه چه لزومی داشت که در فصل یکم ـ فصل روایت قصه به وسیله‌ٔ «اورهان» ـ به زمان دستبرد بزند؟ درحالی که درست همچون جیسن، اورهان هم باید قصه را به صورتی کاملاً خطی روایت می کرد. چرا چون مانند جیسن، اورهان هم ذهنی کاملاً منطقی و پیرو زمان خطی دارد. به همین لحاظ است که فاکنر، جیسن را وامی دارد تاقصه را به صورت «زمان خطی» روایت کند. در واقع، او فقط در بخش روایت بنجی و کونتین است که با زمان به صورتی متفاوت رفتار می کند، اما مقلد او، یعنی نویسنده‌ٔ ما، که عاشق هرگونه زمان شکنی ای است، هم زمانِ خطی روایتِ آیدین را می شکند، هم زمان خطی روایت سورملینا را و هم به زمان خطی روایت اورهان دستبرد می زند. شگفت انگیز است که او حتی به زمان خطی دانای کل رمان نیز رحم نمی کند!! در حالی که این دستبرد چپاول گرانه به زمان، با بسیاری بخشودگی رحیمانه، شاید فقط درخصوص آیدین مورد لزوم باشد؛ چرا چون در این جا فقط آیدین است که دچار آشفتگی ذهنی است. (آن هم فقط آشفتگی ذهنی و نه حتی داشتن اندیشه ای متفاوت نسبت به زمانِ خطی.)

جالب این جاست که در جایی از رمان سمفونی مردگان، اورهان (و نه حتی آیدین) هم، مانند کونتین چند سطری را با ساعت ور می رود؛ در صفحه‌ٔ ۱۷، اورهان سری به ساعت فروشی آقای درستکار می زند، امّا بی آنکه هیچ اتفاق خاصی برای او و یا دست کم برای ساعتهای آقای درستکار بیفتد، مغازه را در نهایت صلح و صفا ترک می کند، غافل از اینکه پرداختنِ کونتین به موضوع ساعت و زمان و مهّمتر از اینها، شکستن آن ساعت مچی، به هیچ عنوان بیهوده و بی دلیل رها نشده است. یعنی برخلاف اورهان شکل روایت کونتین به این لحظه از رمان بستگی بسیار دارد؛ در واقع، از همان دم که کونتین ساعتش را خرد می کند، خرد شدن و به هم ریختن زمان در روایت او نیز آغاز می شود بی دلیل نیست که او روایت خویش را به شکلی خطی و از زمان حال می آغازد، بی آنکه رفت و بازگشتی در زمان انجام دهد. به این لحاظ در قطعه‌ٔ روایت کونتین نیز همچون روایت بنجی (البته با تفاوتهایی)، زمان خطی روایت به هم می ریزد و این، برخاسته از تفکر یا ذهنیت راوی و در نهایت، اندیشه‌ٔ نویسنده‌ٔ رمان نسبت به زمان است.

فاکنر برای جابجایی ترتیب زمانی در بخش بنجی نیز کاربردی منطقی از ذهن او بیرون می کشد. درست برخلاف نویسنده‌ٔ سمفونی مردگان که برای هیچ کدام از جابجاییهایش در ترتیب منطقی زمان، این گونه زمینه‌ٔ تفکری نساخته است. پرین لاوری در این مورد توضیح روشنتری می دهد وقتی که می نویسد:

«جابجایی ترتیب زمانی در بخش بنجی کارکرد طبیعی ذهن اوست، و همین جابجایی نشات گرفته از فقدانِ حس زمانی بنجی است که به سوء تعبیرهای طنزآمیز وامی داردش. با شنیدن صدای گلف بازها که در سال ۱۹۲۸ کدی را (به معنای توپ جمع کن، با املای *Caddie*) صدا می زنند، فکر می کند آنها هم خواهرش کدی را (با املای *Caddy*)، که در سال ۱۹۱۰ از دستش داد، می جویند.» ص ۳۰۹

به این ترتیب، فقدان اندیشه در به کار بستن «صوت» و «صناعت داستانی»، در این خصوص نیز، همچون موارد دیگر، منجر به پیدایش اشکالات اساسی در جنبه های صناعتی و صورت گرایی رمان آقای معروفی شده است. با مقایسه‌ٔ قطعه هایی از این دو رمان، به روشنی می توان سلامت صناعت در یکی، و ناسلامتی آن را در دیگری نگریست:

□ اورهان ساکت بود. پیرمرد گفت: «فرار می کند، هان؟» اورهان سرش را زیر انداخته بود و

نمی خواست به حرفهاش گوش کند.

من گفتم: «پدر، آیدین از دستِ کی فرار کرد؟»

گفت: «تو هم فرار کن، برو، همه تان بروید به جهنم.» ص ۶۳

□ از کله‌ٔ سحر تا بوق سگ بیدار است و نمی دانم دنبال چی می گردد.

پدر پرسید: «دنبال چی می گردی؟»

آیدین گفت: «دنبال خودم.» ص ۷۷

□ کدی نامه به دست، از نرده بالا رفت و از میان گلهای قهوه‌ای خش خش کن رفت. خانم پاترسن آمد دم در و آن را باز کرد و همان جا ایستاد.

آقای پاترسن توی گلهای سبز داشت هیزم می شکست. دست از هیزم شکنی برداشت و نگاهم کرد. خانم پاترسن، دوان دوان از آن سوی باغ آمد. چشم هاش را که دیدم، زیر گریه زدم. خانم پاترس گفت: ای ابله، گفتمش که مبادا بازم تنها بفرستدت. بدش به من. یالله. آقای پاترسن با عجله آمد، با بیل. خانم پاترسن از آن سوی نرده خم شد و ... نامه را گرفت ... ص ۱۶

□ از درشکه خونه که درشکه تویش بود گذشتیم. چرخی نو داشت.

دیلسی گفت: «یالله، برو تو. آروم بگیر بشین تا مامانت بیاد.» و توی درشکه هلم داد.

تی. پی افسار را دست گرفت. ... ص ۱۲

□ لاستر گفت: «یه لحظه صبر کن. بازم به اون میخ گیر کردی. مگه نمی تونی اون تو بخزی و به اون میخ گیر نکنی.»

کدی از میخ جدایم کرد و خزیدیم تو. کدی گفت: دایی موری گفته نگذاریم کسی ببیندمان، پس ... کدی گفت: دستهات را از جیب در نیار. والاّ یخ می زنند. تو که نمی خواهی برای کریسمس دستهات یخ بزنند.

ورش گفت: «بیرون خیلی سرده. لازم نکرده بری بیرون.»

مادر گفت: «باز چی شده.»

ورش گفت: «می خواد بره بیرون.» ص ۸

برخلاف نمونه های اول و دوم (از رمان آقای معروفی)، در نمونه های بعدی که به طور اتفاقی از رمان فاکنر ذکر شده است، منطق و استحکام نیرومندی را می توان مشاهده کرد. در همه‌ٔ این نمونه ها می توان به روشنی دید که فا کنر، هرگز این رفت و بازگشتهای زمانی را بدونِ استفاده از پل واره های ذهنی تداعی کننده انجام نمی دهد. او برای هر رفت و بازگشت، یک پل واره‌ٔ ذهنی ارائه می دهد، چرا که به مکانیسم ذهن انسان، نیک آگاه است و می داند که تداعی زمان گذشته در ذهن، هیچ گاه بی حضور عاملی که مانند پُلی روند تداعی ذهنی را برای راوی میسّر کند، امکان پذیر نخواهد بود. در نمونه‌ٔ نخستین، تصویر خانم پاترسن در کنار نرده های خانه اش، زمانی را برای بنجی تداعی می کند که او و کدی به همراه هم به خانه‌ٔ پترسن ها رفته بودند. همین طور نیز دقت کنید به نقش «درشکه» در نمونه‌ٔ دوم و صحنه‌ٔ گیر کردن بنجی به میخ و احساس سرمای او در نمونه‌ٔ آخر. در قطعه‌ٔ اخیر، نویسنده با استفاده از این دو عامل تداعی کننده، ذهن راوی را به دو زمان مختلف سیلان می دهد، بی آنکه خواننده‌ٔ رمان را به پرش ذهنی بیندازد؛ و این آگاهی میسّر نیست مگر اینکه نویسنده وقایع و پدیده های غیر هنری را نیز در پیدایی صورت و صناعت هنری لحاظ کند و مؤثر بداند. در حقیقت، ناآگاهی نویسنده‌ٔ سمفونی مردگان از مکانیسم ذهن انسان (یعنی پدیده و عاملی غیر ادبی ـ هنری) موجب پیدایی اشکالات

بسیار اساسی و بزرگی، در شیوهٔ رمان نویسی او شده است: در نمونه هایی که از رمان او ذکر کردیم و در همهٔ بخشهایی که راویان مختلف، به روایت قصهٔ او می پردازند، جای عوامل و یا پل واره هایی که تداعی کننده ای برای آنها باشند خالی است. گویی به گمان او، این رفت و بازگشتهای زمانی، عملی ذهنی است که هیچ منطق درونی و ساختار ویژه ای نباید داشته باشد. برداشت او از این صناعت داستانی، برداشتی کاملاً سطحی و ابتدایی است که هیچ دلیل و منطقی پشتوانهٔ آن نیست. به همین سبب شیوهٔ زیبا و ساختار محکم خشم و هیاهو، با تقلیدی ناشیانه در سمفونی مردگان به نوعی بازیِ بیهوده، کودکانه و سطحی تبدیل شده است.

این برداشت سطحی از جمله در لحن روایت آیدین و ساختار زبانی که نویسنده برای روایت ذهنی او برگزیده است نیز نمود پیدا کرده است؛ نویسنده در تقلید از لحن بنجی و کونتین (و البته مردّد میان این دو، چرا چون او به درستی نمی داند که آیدین به لحاظ ذهنی به کدام یک از شخصیتهای خشم و هیاهو نزدیکتر است.) برای آیدین لحنی برگزیده است که مطلقاً متناسب با ذهنیت او نیست. برای بررسیِ بهترِ این موضوع، لازم است تا نظری بیندازیم به لحنی که فاکنر برای کونتین انتخاب کرده است. (البته ناگفته پیداست که برای بررسی دقیق تر عنصر «لحن» در داستان، احاطه بر زبانِ اصلیِ آن داستان بسیار ضروری است.)

□ اگر زنگ سه ربع ساعت بود، حالا بیشتر از ده دقیقه نگذشته بود. یک تراموا تازه رفته بود، و مردم منتظر تراموای بعدی بودند. پرسیدم، امّا او نمی دانست که آیا تراموای دیگری پیش از ظهر حرکت می کند یا نه چون به نظر می آمد که واگنهای بین شهری. این بود که اولی اتوبوس برقی دیگری بود. سوار شدم. آدم می تواند ظهر را حس کند. فکری بودم که آیا حتی معدنچیان هم در اندرونه زمین. سوت برای همین است. چون آدمهایی که عرق می ریزند، و اگر حسابی از عرقریزان دور باشی صدای سوت را نمی شنوی و در هشت دقیقه توی بوستون آن همه از عرقریزان دور می شوی ... ص ۹۶

□ هر وقت که اتوبوس می ایستاد صدای ساعتم را می شنیدیم اما نه اغلب دیگر داشتند غذا می خوردند. چه کسی چنگ خوردن کار خوردن در درونت مکان در مکان و زمان درهم آمیخته اند شکم می گوید ظهر مغز می گندید ساعت بخور بخور بسیار خوب نمی دانم چند است ساعت می خواهی چه کار. مردم داشتند پیاده می شدند. اتوبوس حالا دیگر زیاد نمی ایستاد، خوردن خالیش کرده بود. ص ۹۷

□ یادم بینداز بگویم خودت هم درباره اش فکر کن خداقس به امید دیدار در صفحه کارتون روزنامه.

خوب.

خوب.

حالا دیگر چه کاسه ای زیر نیم کاسه داری.

هیچی.

بازهم داری توی کار من فضولی می کنی مگر تابستان گذشته بست نبود.

تو تب داری تو مریضی چطور شده مریضی.

مریضم همین. نمی توانم بخواهم.

از وسط اتاق صدایش را با تیر زد

کدی با آن بی‌سر و پا نه ... ص ۱۰۲

□ اگر احتیاج به مواظبت دارند به خاطر توست چطور شده که مریضی زیر پنجره صدای تراموا را می شنیدیم که به سمت ایستگاه حرکت می کرد، قطار هشت و ده دقیقه. تا عموزاده ها را برگرداند. سرها. همه اش سر به خود اضافه می کرد اما سلمانی نه. دختران مانیکور. زمانی یک اسب نژاده داشتیم. توی اصطبل آره، اما زیر جل یک جانور. کونتین تمام صداهایشان را از وسط کف اتاق کدی با تیر زده ... ص ۱۰۳

هر چهار نمونه ای که ذکر شد، در واقع روایت ذهنی کونتین است. جملاتی به ظاهر آشفته و پریشان که در اغلب بخشها ارکان آن نیز جابجا شده و به هم ریخته است. اما همین جملات به ظاهر به هم ریخته، از آن چنان لحن و زبان منطقی و به سامانی برخوردار است که بدون احاطه به زبان اصلیِ رمان درک بیشتر قسمتهای آن بسیار دشوار است. در حقیقت هیچ کدام از این جملات پرت و پلا نیست، بلکه آشفته پردازی ذهن بیمار راوی، به تمامی از منطقی پیروی می کند که ریشه در زبان راوی دارد. البته، با دقت به برخی توضیحات مترجم فارسی رمان، می توان به گوشه ای از این منطقِ زبانی پی برد. مثلاً درخصوص همین نمونهٔ آخر که در بالا ذکر کردیم و ارتباط واژهٔ «سر» با جمله، مترجم کتاب می نویسد: «جالب است توجه کنیم که نام شوهر مصلحتی کدی *Head* (سر) است.»

امّا دلیل ظاهر آشفته و به هم ریختگی ظاهری جملات ذهنی کونتین چیست؟

فاکنر به دلایل بسیار ساده ای (که البته علی رغم سادگی، متاسفانه بر نویسندهٔ سمفونی مردگان پوشیده مانده است) برای ساختن لحن راوی رمانش از جملاتی به ظاهر پریشان استفاده کرده است. مهمترین دلیل، ذهنی بودنِ روایتِ کونتین است؛ بدین معنا که جملات این روایت، در حقیقت بر روی کاغذ نوشته نشده اند، بلکه همگی جملاتی اند موجود در ذهنِ راوی. به همین سبب این جملات لزوماً نباید از دستور زبان پیروی کنند.

از طرفی اگر بنا را بر نادیده گرفتن منطق زمان خطی و برهم ریختن ترتیب توالی زمان تقویمی و ساعتی بگذاریم، باید بپذیریم که منطقِ دستوریِ زبان نیز نباید شرط لازم برای روایت قصه باشد. چرا چون یکی از کارکردهای دستور زبان همانا مرتّب کردن ارکان جمله بر پایهٔ ترتیب خطی زمان است؛ یعنی تعیین کردن اینکه هریک از ارکان جمله، پیش یا پس از کدام یک از ارکان دیگر باید به کار رود. پس حال اگر قرار برکنار گذاردن زمان روزمره و درنظر نگرفتن ترتیب توالی زمان باشد، بدین سان، لحاظ کردن منطق دستوری زبان قصه نیز هیچ لزومی ندارد.

به این ترتیب، ناآگاهی از همین مطلب بسیار ساده، و باز هم سطحی برخورد کردن با یکی دیگر از صناعتهای داستان نویسی فاکنر، اشکال اساسی بزرگتری را در رمانِ سمفونیِ مردگان به وجود آورده است: نویسندهٔ ما هیچ درکِ درستی از «لحن روایت» ندارد و نیز نمی تواند به حکمت ظاهر آشفتهٔ زبان فاکنر در بخشی که کونتین روایت می کند پی ببرد. بدین سبب به هنگام استفاده از زبان برای بخش روایتی آیدین، دچار مهمترین و اساسیترین اشکالات روایتی، یعنی نادرستیِ لحنِ روایت می شود. او که مطلقاً متوجه حکمت آشفته گوییهای ظاهری کونتین نشده، راویِ خود را وامی دارد تا به هنگام روایت بخشی از رمان، جملات بی سر و تهی را به زبان بیاورد. آیدین در این بخش از روایت، که گاه حتی به نقل قطعه های فکاهی روزنامه ای و همچنین حکایت لطیفه های نخ نما شدهٔ قدیمی نیز روی می آورد:

□ روی تیر چراغ برق نوشته بود اعلامیه. به یک شریک خوش نفس احتیاج است. آدرس، خیابان شاه اسماعیل، کوچه قره سو، جنب آجر فشاری، کارخانه بادکنک سازی حقیقت. ص ۲۹۱

□ ما از طرف خدا آمده ایم. فرّهٔ ایزدی شامل حال ماست. کتاب هم داریم، در راه است. ص ۲۸۳

□ آقای کریستف کلمب چرا نمی آیید ما را کشف کنید؟ گریس دم کلفت. گریس دم کلفت. آدم یاد

ماموتها می افتد. یاد دای ناسور می افتم. بعدش هم یاد دایی ناصر خودم که از نسل زبان بسته هاست. ص ۲۸۴

اگر می خواهی بفهمی کتاب در اصل مال چه کسی است، پانویس هاش را بخوان ... ص ۲۸۴

جالب این جاست که آیدین، همه این جمله های بی سر و ته را با استفاده از زبانی کاملاً سالم و به لحاظ دستوری بی عیب و نقص ادا می کند. تا آن جا که خواننده به شک می افتد که مبادا آدمیزاده ای دبیر دستور زبان فارسی با وسواسی آزار دهنده نسبت به قواعد دستوری زبان، با «چوب الف»اش بالا سر این بنده خدای بیمار، مانند یک جلاد خوفناک ایستاده باشد و تمام آنچه او در ذهن بیمارش می آمده، ویرایش ادبی کرده باشد؟ (درک نادرست دیگری که آقای معروفی از داستان دارد، همین ناآگاهی ایشان از زبان داستان است؛ به گمان او زبان درست داستانی آن چنان زبانی است که از نظر دستوری مو لای درزش نرود و به لحاظ انشایی، ویراسته و پیراسته باشد.

به هر ترتیب، حرف و سخن درباب رمان سمفونی مردگان بسیار است و مجال ما بس اندک. به همین سبب، از بیان باقی مطلب در می گذریم، اگر نه، هنوز چیزکی درباب برداشت سطحی نویسنده ما از بخشهایی از شکل روایت مارکز در «صد سال تنهایی» و نیز داکترو در «رکتایم» می شد عنوان کرد. اومید تا مجالی اندک نیز برای بیان این گونه موارد فراهم آید و باز... که زیاده عرضی نیست و نباید باشد، چرا چون جسارتی بود و اگر بود، لابد عزیزان به بزرگی خواهند بخشود این طفل تازه گام را. چنین بادا .... ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی