«گذر از ظلمات» یا «مهتاب شب اول» نوشته خسرو حکیم رابط نمایشنامه‌نویس کم‌کار این خطه است . حکیم رابط استاد دانشگاه است.

استادی مبرز که هرگز در آثارش قدرت تدریسش را ندارد. سال‌ها است که قلم می‌زند و خام دست نیست. اصول و فنون فیلمنامه‌نویسی را خوب می‌شناسد. شهرتش بیشتر به خاطر نمایشنامه‌نویسی است. «گذر از ظلمات» پنجمین فیلمنامه چاپ شده او است. با این اوصاف و تجربه‌ای که دارد، باید اثرش را محک زد.

بو ای عقل سرگردان که من مستم تو مخموری
ندارم راحتی از تو مرا زحمت چرا داری؟

«همه میگن سفر اوّل عشق طعم عسل داره. امّا خانم همیشه می‌گفت طعم تمشک»!

«دوست داشتن از عشق برتر است. عشق یک جوشش کور است و پیوندی از سر نابینایی. اما دوست داشتن پیوندی خودآگاه و از روی بصیرت، روشن و زلال. عشق بیشتر از غریزه آب می‌خورد و هر چه از غریزه سر زند بی‌ارزش است و دوست داشتن، از روح طلوع می‌کند و تا هر جا که یک روح ارتفاع دارد، دوست داشتن نیز همگام با آن اوج می‌یابد. عشق توفانی و متلاطم و بوقلمون صفت است، اما دوست داشتن آرام و استوار و پروقار و سرشار از نجابت.»

گذر از ظلمات با طعم تمشک

نصراله قادری

گذر از ظلمات
خسرو حکیم رابط
نشر توسعه / چاپ اول / ۱۳۷۰.

هراس از "تنهایی ، عذاب و تنها" ماندن و وحشت «تنهایی» در «گذر از ظلمات» بوضوح دیده می‌شود. پیوسته بحث بر سر تنهایی است و «زن»، عشق است، همسراست، مادراست و بیش و پیش‌از همه، زن ـ مادر را می بینیم

فیلمنامه همچنانکه از نام آن مشخص است، اثری سمبلیک است. پس نباید به «روساخت» اثر بسنده کرد. بلکه «ژرف ساخت» آن نیز مورد توجه بوده است. ظاهراً اثر، ساختاری ارسطویی دارد. امّا در «روساخت» به شدت « ملودرام» می‌نماید. «ملودرام» به خودی خود بد نیست. اما اگر اثر به سطح بلغزد و «زیر متن»ها فقط در ذهن نویسنده بماند و بروز نکند، ارزش حقیقی خود را به دست نخواهد آورد. کلید ملودرام در «هیجان» و «عاطفه» است و به هر قیمتی پایانی خوش را تدارک می‌بیند. ملودرام هدفش صرفاً جلب توده‌ی مردم است و عمدتاً بر موقعیت و طرح تکیه دارد. تنها وجه اشتراک آن با تراژدی در این است که «جدی» به نظر می‌رسد. «گذر از ظلمات» دقیقاً عاطفه مخاطب را مدنظر دارد و «روساخت» اثر به گونه‌ای است که مخاطب عام به ندرت متوجه ظرایف دیگر خواهد شد. و مهمتر این که با «روساخت» اثر هم ارتباط تنگاتنگ را برقرار نمی‌کند.

داستان کندوکاو دنیای ابراهیم است. ارتباط او با دیگران و رابطه‌اش با دنیای اطرافش. او معلمی است که طی یک حادثه، خدمت در مدرسه کوچک دهکده‌ای دور افتاده را می‌پذیرد. او در پی مکانی برای پیدایی خودِ گم کرده‌اش است. تصاویر سه‌تار، آتش، جنگل و زنی در مه و باران محیطی شاعرانه برای این معلم می‌سازند. او سال‌هاست که عاشق است. و اکنون در این دهکده در مواجه با «حیرانی» ها خود را می‌یابد. نیمه دیگرش را جستجو می‌کندو با زنی که در مه و باران بود، پیوند ازدواج می‌بندد. در این دهکده همه چیز برای تحول او آماده است. از پیشخدمت مدرسه‌ای که در آن کار می‌کند تا پدر کودکی که مدرسه اخراجش کرده‌بود و حیرانی‌ها که در سفر جنگل همراه اویند و در بیداری‌اش نقش بسزائی دارند. این «مدینه فاضله» کجاست؟ چگونه همه عوامل گرد هم جمع شده‌اند تا به یاری ابراهیم بشتابند؟

استاد بهتراز حقیر می‌داند که هر اثری در هر سبکی در ساحت اول خود باید «باورپذیر» باشد و مهمتر این که هر واقعیتی مثلاً در ظرف فیلمنامه واقعیت نمایی ندارد. حیرانی ـ و پیشخدمت از عناصری هستند که بی تردید در این جامعه پیدا می‌شوند. امّا چرا در اثر باورپذیر نیستند؟ عنایت به این نکته را که همه چیز باید از دل اثر بجوشد و نویسنده باید حضور غایب در کار داشته باشد را از استاد آموخته‌ایم. امّا ساختار کلی اثر به وضوح حکایت از آن دارد که نویسنده در تن تک‌تک آدم‌ها حضور دارد، یا به گونه‌ای همه او هستند؛مخاطبی که مولف را نمی‌شناسد به سادگی می‌تواند از همه آدم‌ها بگذرد و آنها را باور نکند. امّا مخاطب آشنا در تک‌تک آدم‌ها دلمشغولی‌های مولف را می‌بیند. اگر آدم‌ها باورپذیر نیستند به این دلیل است که به راه خود نمی‌روند. بلکه به راهی می‌روند که نویسنده تعیین کرده‌است. در این آرمانشهر مردان غایبند. چرا؟ چون

همه آدم‌ها در دل تونل‌های معدنی اسیرند که نان آنها را تأمین می‌کند. ابراهیم بی‌شناختی از این معضل و با آموخته‌های تئوریک خود پدر یکی از دانش‌آموزان را طلب می‌کند. پدر نیست. او نیز در دل زمین مشغول است. اما ابراهیم عارف که تارش آتش را به رقص می‌آورد از درک این نکته بدیهی عاجز است و بی‌دلیل دانش‌آموز را از مدرسه می‌راند. این عمل از ابراهیم باورپذیر نیست. هر چند که نویسنده در پایان از این نکته به نتیجه دلخواه خود می‌رسد. اما منحنی سیر تحول شخصیت‌ها مسیر طبیعی خود را طی نمی‌کند. ابراهیم که شهر دلخواهش را گم کرده و طی یک حادثه وصرفاً حادثه، که اگر اتفاق نمی‌افتاد اساساً این اثر به انجام نمی‌رسید، بدان راه می‌یابد و مخاطب اولین تصویر حقیقی او را در اتاق چنین مشاهده می‌کند.

«میز گرد و کوچک با چند صندلی معمولی در وسط، یک جانوازی با تعدادی نوار بر دیوار ... میزی کوچک با دستگاه ضبط‌صوت. حافظ، مولانا، سری فرهنگ معین و ... سیگاری روشن می‌کند. تکیه می‌دهد به پشتی صندلی و چشم می‌دوزد برشعله‌ها...و بعد به سه‌تار...روی سه‌تار هستم که زخمه‌ای می‌خورد و نغمه‌ای برمی‌خیزد. دو باره برمی‌گردیم به شعله‌ها»(۱)

ابراهیم پیشترنشان داده است که اهل «دل» است. او می‌داند که پای استدلالیان چوبی است. به همین دلیل علت مه رانه از روی کتاب بلکه از دل آقای کریمی می‌خواهد. ابراهیم (مه، آتش، باران، مرغ‌عشق و کبوتر) را می‌فهمد. هر چند که شناخت او کاملاً قلبی نیست و بعداز طی پروسه‌ای به دل می‌رسد. اما همین شخصیّت در برخورد دوم با دانش‌آموز بی‌توجه به دلایل او حکم به اخراجش می‌دهد. تنها به این دلیل که نویسنده در پایان بتواند ابراهیم را توسط پدر همین دانش‌آموز از دل معدن نجات دهد و دست کارگر و معلم در هم گره بخورد.

حتی نام شخصیّت که دقیقاً ذکر شده انتخاب شده‌است، کلیشه‌ای و باورناپذیر می‌نماید. پیشخدمت که کریمی است به شدت کریم و بخشنده و باگذشت است. حیرانی‌ها که متحیر بودند. خود ابراهیم و آتش و پخته‌شدن و به آگاهی رسیدن. حیدر پدر دانش‌آموز که شیردل و نترس است. انتخاب اسم برای شخصیت‌ها بسیار مهم است. اما اگر تابع کلیشه باشد و به سطح کشیده شود، این ارزش به ضد ارزش بدل می‌شود. این نکته حتی در تصاویر هم به چشم می‌آید. مرغها و تخم‌مرغ و زادوولد. کلاغها و مرغ عشق و جویبار و جنگل و به همین دلیل دیالوگها شعاری و سطحی می‌نماید.

حکیم رابط در این اثر خصوصاً به نقاشی دلمشغولیهای مورد طلب خود می‌پردازد. او تصاویر زیبا را چنان کنار یکدیگر می‌چیند که به ظرافت یک مینیاتوریست شباهت پیدا می‌کند

بی تردید در پس تک‌تک این تصاویر و کلمات، دنیایی معنا و عاطفه و شناخت و آگاهی وجود دارد. اما هنگامی که این دنیا قابل درک و دریافت نباشد و ارتباط برقرار نکند، هدر شده‌است.

حکیم رابط دراین اثر خصوصاً به نقاشی دلمشغولی‌های مورد طلب خود می‌پردازد. او تصاویر زیبا را چنان کنار یکدیگر می‌چیند که به ظرافت یک مینیاتوریست شباهت پیدا می‌کند. تنها تفاوت در این است که مینیاتور در شاهکارهای زیبا و پذیرفتنی است، اما این اثر در تصاویر جداگانه زیبا می‌نماید و زمانی که ترکیب صورت می‌گیرد ناهمگون و سطحی است.

استاد می‌داند که بهترین نقطه شروع برای نوشتن «شروع باوضعیت» است. اگر ناخداگاه نویسنده را با خود ببرد در نهایت اثری ماندگار رقم خواهد خورد. با این شناخت و آگاهی و با در اختیار داشتن وضعیتی فوق‌العاده در ورطه‌ای سقوط می‌کند که دچار بدیهی‌ترین خطاها می‌شود و متاسفانه اثری که می‌توانست «ژرف ساختی» عمیق و تکان‌دهنده داشته باشد به ملودرامی سطحی بدل می‌شود و حتی خوش‌ساختی ملو درام‌های پذیرفته شده را هم ندارد. وقتی به ملودرام اشاره می‌کنم، دقیقاً مفهومی قیاسی را مد نظر دارم. ملودرام گذر از ظلمات مشابه فرمولهای پذیرفته شده نیست ولی سبک و سیاق اثر چنین رقم خورده‌است. بدیهی است که هر

گذر از ظلمات شکل و ساختار فیلمنامه‌هایی که تاکنون چاپ شده‌است را ندارد. حکیم رابط برای فیلمنامه‌نویسی شیوه خاص خود را دارد. او به‌گونه‌ای می‌نویسد که مخاطب عام را نیز همگام خود سازد

اثری را تنها می‌توان با قواعد و عناصر همان اثر سنجید و متر ومعیار معینی برای سنجش همه آثار وجود ندارد. چراکه اثر هنری، قالبی و ماشینی نیست که بتوان با مترومعیار از پیش تعیین شده‌ای به سنجش آن رفت. پس غرض من از ملودرام، ملودرام خاص این اثر است.

حکیم رابط، در این اثر بی‌تردید نقطه شروع با موضوع برگزیده‌است. به همین دلیل است که موعظه می‌کند، شعار می‌دهد و خطابه می‌نویسد. او حتی در گزینش تصاویر سعی در اثبات موضوع خود دارد و چون تلاش می‌کند که موضوع را به اثبات برساند شعار می‌دهد.

«جاروی کریمی با یک حرکت آشغالها را می‌روبد. از زیر آشغالها جوانه باریکی که تازه است جلوه‌گر می‌شود.(۲)

تصویر بسیار واضح و روشنی است. بدو ورود ابراهیم و رویش جوانه، و مشخص است که چه قصدی در پی آن نهفته است. همین تصویر زیبای غیر باورپذیر کلیشه‌ای‌در این مقطع شعاری است و به تبع آن کریمی که رویش جوانه است شعارپرداز و خطیب می‌نماید. حرفها از دهانش سرریز می‌کند. حرفهای بزرگی می‌زند که باورپذیر نیستند. و بی‌تردید شاید در دنیای واقع کریمی یافت شود که عارفی بدوی باشد و حتی معلم و مراد مولانا هم باشد. اما در شاکله اثر این مراد باید «واقعیت نمایی» پیداکند.

صدای کریمی: کم‌کم از راه میرسد. جنگل‌نشینها میگن مال‌کوهه. مدیر سابق می‌گفت اصلش از دریاس - از رو کتاب حرف می‌زد -

ابراهیم: شما چی می‌گی عموجان؟

کریمی: من؟ من چی میتونم بگم. ها؟ باید از خودش پرسید.

ابراهیم: خودش چی می‌گه؟

کریمی: وقتی اتاقت را پر می‌کنه از بوی شیره‌کاج و عطر پونه وحشی چی

می‌گه؟[۳]

«وقتی یه نفر تو تاریکی میشینه، دلتنگه!» حکیم رابط دلتنگی‌اش را در بغضی شاعرانه می‌گوید. وقتی آدمها حرف می‌زنند اگر او را بشناسی که انسان‌ترین معلمی است که به خود دیده‌ام، می‌دانی که اوست سخن می‌گوید و اگر او باور داشته باشد که: «دلتنگی واگیر داره ،تا هفت طرف خونه سرایت می‌کند» بدجوری در تن تک‌تک آدمهایش سرایت کرده‌است.

نکته دیگری که در فیلمنامه باید مورد توجه قرار گیرد، شیوه نگارش اثر است. اگر اثر ناگهان مسلح به زبان تکنیکی شود ارتباط مخاطب را از دست می‌دهد. مثلاً در صحنه ۲۷ کتاب / تصویر فید می‌شود / می‌آید که برای مخاطب آگاه این کلمه آشنا است و می‌داند که «فید اوت» یا «فیداین» و یا ....چیست ولی مخاطب غیر متخصص سردرگم می‌ماند. در حالیکه پیش‌از این در صفحه ۲۴ بجای «کات»، «قطع» آمده است. یک دستی درشیوه نگارش نیز رعایت نشده‌است. فیلمنامه نباید دکوپاژ شده نوشته شود. بلکه شیوه نگارش باید به گونه‌ای باشد که دکوپاژ را دردل خود داشته باشد و البته اثر یاد شده دکوپاژ به مفهوم ریز کارگردانی را ندارد. وقتی فیلمنامه نویسی در وظایف کارگردان هم دخالت کند،مثل صفحه ۷۰ «فید اوت» و «فیداین» را که حکم می‌دهد. اساساً اثر خود را از دست می‌دهد و سئوال اساسی که باقی می‌ماند این است: وقتی نویسنده برای تصاویر خود چنین زیبا می‌نویسد:

تصویر درشت از شمعها که تا نیمه سوخته‌اند - یا شاید تا پیش از نیمه - و در باقیمانده، گیسودرگیسو، چنان جوش خورده‌اند که گویی نه دو شمع که تنها یک شمع است یا دو شعله.

چه ضرورتی به بهره‌گیری گاه و بیگاه از واژه‌های تخصصی؟ فیلمنامه‌نویس نه تنها در دیالوگ‌پردازی که در نوشتن تصاویر و دستور صحنه هم باید ذوق ادبی خود را به کارگیرد. برای نمونه در همین اثر اگر در صفحه ۲۱ اصطلاح «فیداوت» ضربه‌زننده است و در صفحه ۲۲ توضیح صحنه بی‌بهره‌گیری از اصطلاحات چنان زیبا پرداخته شده‌است که جا برای خلاقیت کارگردان و مانور او باز است. ابراهیم نیمه دیگر وجودش را می‌یابد. پیوند ازدواج بسته می‌شود. و تصویر و دیالوگ به زیباترین صورت ممکن آنرا تصویر می‌کند:

زن بی‌هیچ صدایی و بی‌هیچ حالتی از خوشی یا ناخوشی اشک می‌ریزد...آرام. نگاه ابراهیم.

زن:در باره اینجا هیچی به من نگفته بودی.

ابراهیم: نمی‌خواستم این دیارو با چشمهای من ببینی... نمی‌دونم... شاید هم بدکردم.[۴]

زندگی در محیطی مه‌آلود، در کنار آتش و تار و نقاشی می‌گذرد و زن به دلیل رخدادی بیمار می‌شود. فقر، ابراهیم را در چنبره می‌گیرد و او برای گریز از چنگال اختاپوس فقر، و رهایی معشوقه بی‌آنکه یاوری داشته باشد استوار می‌ایستد و به مبارزه می‌رود. او برای نجات زن تن به کار در معدن می‌سپارد. طی حادثه‌ای در معدن همه گرفتار می‌آیند. آنها اسیر ظلمت دل خاک می‌شوند. شاید سفر درونی ابراهیم در همین گذر است که به انجام می‌رسد و او همدل دیگر کارگران رها می‌شود، از ظلمت می‌گذرد و رها شده به نور بازمی‌گردد، در حالی که خود را و خودِخود را در این سفر یافته

دوست داشتن از عشق برتراست. عشق یک جوشش کور است و پیوندی از سر نابینایی. اما دوست داشتن پیوندی خودآگاه و از روی بصیرت، روشن و زلال

است. باز پیدایی خویشتن خویش گذر از ظلمت است که بی‌خضر نرفته است و حیدر مرادش بوده‌است. اثر از همان آغاز بارکنایی خود را به رخ می‌کشد و در نهایت سفر این کنایت به اوج می‌رسد!

«حیدر: هه... کوه زورش به ما نرسید.| چهره خندان ابراهیم.|

ابراهیم: فقط سه چهار سال پیرمون کرد.|چهره خندان ابراهیم، بهلوی دست او، مینا، او نیز لبخند می‌زند. عقب می‌کشیم: در گلفروشی هستیم. مقداری اسکناس روی میز|

پیرمرد: اصلاً راضی نبودم. برای سی‌هزارتومن خودت روپیر کردی.

ابراهیم: نه! زندگی کردم.»[۵]

در هدایت این سفر بشیر بشارت دهنده می‌آید. او مژده غلبه

برزنجها و سرود اتحاد و پیروزی را بر لب دارد، ابراهیم، حیدر را می‌یابد و دشمنی بدل به دوستی می‌شود.

«و حالا از اینسو، از پشت شانه‌های ابراهیم می‌بینیم؛ چهره خشن و زمخت عموحیدر را که گونه بر گونه ابراهیم چسبانده است. کریمی که متفکر به این منظره می‌نگرد. چهره درشت بشیر و نگاه حیرتزده بشیر.»(۶)

سبک و سیاق نوشتار به گونه‌ای است که گویا کسی واقعه را برای مای مخاطب روایت می‌کند. نوشتار به گونه‌ای رقم خورده‌است که تصویر را مشاهده کنیم. اما گاه سطح صیقلی این تصویر توسط اصطلاحات زخم می‌خورد.

هراس از «تنهائی»، عذاب تنها ماندن و وحشت «تنهائی» درگذر از ظلمات بوضوح دیده می‌شود. پیوسته بحث برسر تنهایی است و «زن»، عشق است، مادراست و بیش و بیش‌از همه، زن - مادر را می‌بینیم. در این گذر باید همپایی یافت تا بتوان از وحشت تنهایی گریخت و این همپازن و در نهایت عموحیدر است. اما همپایی زن درشت‌تر پرداخت شده‌است. وقتی «حیرانی» را آب می‌برد و به یاری زن نجات می‌یابد این رهایی از وحشت تنهایی را با همکاری زن به زیباترین صورتی می‌بینیم:

حیرانی: خانم، می‌دونی چرا از آب ترسیدی؟: از آب نمی‌ترسم، از تنهایی می‌ترسم.

خانم: اگر آب میبردت، تنها نمیموندی، تنها نمی‌موندم، میزدم به آب،خودمومیرسوندم بهت. هر جاکه میرفتی با هم میرفتیم.

[گوش و نگاه ابراهیم مجذوب این رابطه.]

ابراهیم: گلها رو بیخود به هدر دادم.

[زن ماهیتابه را بر آتش می‌گذارد.]

حیرانی: چیزی گفتی شما؟

ابراهیم: گلها را ریختم رو دنیای مورچه‌ها.

زن: چیزی گفتن مورچه‌ها؟

[زن دوغن می‌ریزد در ماهیتابه، بی‌آنکه به ابراهیم نگاه کند.](۷)

ابراهیم: گل برازنده پیرهای عاشقه، عاشقهای پیر.»

در نهایت اگر عمو حیدر و ابراهیم در آغوش هم گره می‌خورند و بشیر بشارت آزادی و نور می‌دهد، باید به یاد داشت که مقدمات سفر را زن فراهم ساخته است. نهایت به مسئله «تنهایی»، «زن»، «مادر»، «عشق» و «خودیابی» در این اثر بسیار مهّم است.

«ابراهیم: ... دیدم حالا دیگه غیر از تنهایی و دلتنگی یک چیزی دارم که با تو تقسیم کنم. ...به قول خودت «خوشبختی‌های آسون و نزدیک»... دیشب بالاخره شورش کردم... برضد تنهایی...»(۸)

زبان این اثر، زبان آشنای ما نیست و تمام قواعد دستوری را نویسنده به عمد و با لجبازی در هم می‌ریزد. او سعی دارد به این وسیله دنیایی شاعرانه و خاص بیافریند. اما همیشه موفق نمی‌نماید. و گاه این آشفتگی، کلام زمخت و تصویر راکدر می‌کند. برای نمونه به چند صفحه‌ای اشاره می‌کنم: «رئیس عکس را می‌گذارد روی میز و چشم می‌دوزد به او. - مرد تقاضا را می‌گذارد روی میز.» ص ۷

«مرد در نیمه راه است که ابراهیم به او می‌رسد، می‌زند به شانه‌اش. مرد روی برمی‌گرداند و می‌ایستد... مرد بغض کرده است. لحظاتی با تردید می‌ماند و بعد سیگار را می‌گیرد و می‌گذارد زیر لب.» ص ۱۰

«ابراهیم می‌رود به سوی پنجره.» ص ۱۵

«ابراهیم برمی‌گردد و یک صندلی می‌گذارد جلو بخاری» ...» ص ۱۶ و الخ ... از این نمونه‌ها در اثر بسیار است. علاوه بر اینها، نویسنده، رسم‌الخط حال را رعایت نمی‌کند. /در صفحات ۷ - ۸ - ۹ - ۱۶ - ۱۸ - ۲۵ - ۱۶ - ۵۰ و الخ ... و عموماً آرگو، ادبی می‌نویسد. این ضعف بر استاد پسندیده نیست و این عمد برای خلق زبان منطقه خاص نیست. به چند نمونه اشاره کنم:

«مرد: حتی اگر یک خونواده داغون بشه؟

رئیس: اصلاً دلم نمی‌خواد که خانم شما زجر بکشد یا خونواده‌تون، بچه‌هاتون آشفته باشند.» ص ۸

«می‌دونی جوون؟ قدر نعمتهای کوچک را این مخلوقات کوچک خیلی خوب می‌دونند... معلم‌های بی‌آزاری هستند، ظلم نمی‌کنند، بچه‌های مظلوم را از مدرسه بیرون نمیندازند.» ص ۳۴ و الخ....

گاهی تصاویر چندان شعاری می‌نمایند و کلیشه‌اند که هیچ تعبیری به تفسیرشان نمی‌تواند آمد. برای نمونه تحول ابراهیم صفحه ۵۹ همگام با تصویر غرش رعد، عنایت کنید:

«غرش ناگهانی رعد و درخشش برق طوری که حتی ما را تیز می‌پراند و تکان می‌دهد. - ابراهیم پنجره را می‌بندد، تند و مصمّم. - از پله‌ها پایین می‌آید. - ابراهیم در عبور از میدانگاه.»

«گذر از ظلمات» شکل و ساختار فیلمنامه‌هایی که تاکنون چاپ شده‌است را ندارد. حکیم رابط برای فیلمنامه‌نویسی شیوه خاص خود را دارد. او به گونه‌ای می‌نویسد که مخاطب عام را نیز همگام خود سازد و فقط گاهی این شیوه را به فراموشی می‌سپارد. حکیم رابط «گذر از ظلمات» حکیم رابطی نیست که ما می‌شناسیم. او قدرتی بیش‌از این دارد. او که کم می‌نویسد و به ندرت کارهایش را به چاپ می‌سپارد، نیازمند وسواسی بیش‌از این است. به یاد دارم که همیشه در پایان هر اثر می‌پرسید: خب که چی؟

امیدوارم که خود ایشان به این سئوال پاسخی قانع کننده داده باشد. به یاد داشته باشیم که او نویسنده «آنجا که ماهیها سنگ می‌شوند» است. هر اثری باید ابتدا به زمانه خود پاسخ بدهد، تا آنگاه ابدی و مانا شود. حکیم رابط با اینهمه که رفت در «گذر از ظلمات» اثری خواندنی را برای مخاطب تدارک دیده است، هر چند که ما از او انتظاری بیش از این داریم. امید که دیر بپاید، بنویسد و چون همیشه استادی گرانقدر بماند. ما هرگز فراموش نخواهیم کرد:

«سفر اول عشق، بو و طعم تمشک را دارد.» باشد تا سفر بعدی ...

والسلام

مآخذ:

۱ - گذر از ظلمات / خسرو حکیم رابط - نشر توسعه / چاپ اوّل / صفحه ۱۵ - ۱۶.

۲ - پیش / ص ۱۲.

۳ - پیشین / ص ۱۴.

۴ - پیشین / ص ۱۴ - ۶۵.

۵ - پیش / صفحه ۱۱۰ - ۱۱۱.

۶ - پیشین / صفحه ۱۱۷.

۷ - پیشین / صفحه ۴۸.

۸ - پیشین / صفحه ۶۶.