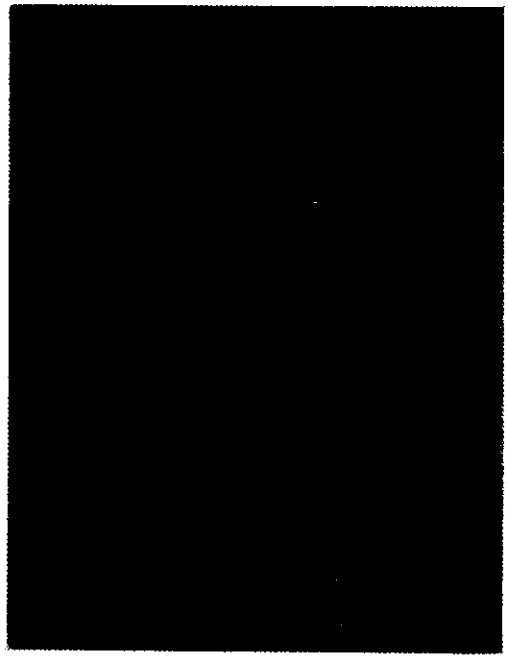


فتاح محمدی

تماشای یک رویای تباه شده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیژن بیجاری ـ نشر مرکز ـ ۱۳۷۷

شاخص‌ترین تکنیک در **تماشای یک رویای تباه شده**، شیوه جریان سیال ذهن است. شیوه‌ای که با **تریسترام شندیِ** استرن در نیمهٔ دوم قرن ۱۸ پا گرفته بود و در تداوم خود در دهه‌های نیمه اول قرن بیستم با پروست (**زمان از دست رفته**) جویس (**اولیس**)، ویرجینیاوولف (**خانم دلوودی**) و دیگران به‌اوج و تکامل خود رسید. و بعد هم مثل همیشه مقلدانی پیداکرد تا رمق باقی ماندهٔ آن را بگیرند، و کار را به‌جایی برسانند که امروز دیگر در کمتر اثری نقش تکنیک غالب (dominant) را داشته باشد. در قصه فارسی، از **بوف کور** که بگذریم، تمهید جریان سیال ذهن در دهه‌های اخیر عالی‌ترین نمونه خود را در شازده **احتجاب** گلشیری می‌یابد، کتابی که نقطه عطفی در تاریخچهٔ کوتاه رمان فارسی و همچنین در دورهٔ فعالیت هنری گلشیری است، و تأثیر خود را در برخی آثار بعد از خود به‌جا گذاشته از جمله همین اثر مورد بحث. و جالب این است که به‌رغم اصرار نویسند براینکه اثر خود را متأثر از **بوف کور** و متناظر با آن بنمایاند، رمان به‌راه خود رفته، و زیر چتر **شازده احتجاب** جا خوش کرده، چه به‌لحاظ فرم (طرح و توطئه متشکل از فلاشبک‌ها)، چه به‌لحاظ مضمون (نوستالژی دورانی سپری شده) و آرایش کاراکترها و رابطه آن‌ها با هم.

با این حال اما اتفاق مهمی که اینجا افتاده است، انحراف بیجاری از اصول تثبیت شدهٔ شیوهٔ جریال سیال ذهن است و این انحراف است که جان تازه به‌آن بخشیده و از کهنگی و تکرار و قابل پیش‌بینی بودن نجاتش داده است. در شیوه مرسوم جریال سیال ذهن، صدای غالب از آن راوی است و همه رویدادها، حوادث، خاطرات از صافی ذهن و حافظه او می‌گذرد. به‌تعبیر سینمایی دوربین همواره در ذهن راوی است (تصادفاً عنوان رمان این قیاس بین ذهن و دوربین را موجه می‌سازد: «**تماشا**»ی یک رویا...) و آنچه که براین ذهن ـ دوربین می‌گذرد به‌شکل تداعی‌های تصادفی، گسیخته، همزمان و خارج از توالی منطقی ثبت می‌شود. این ویژگی در رمان بیجاری هم حضوری آشکار دارد، اما در اینجا در کنار یا بهتر است بگوئیم برفراز صدای راوی / نویسنده، صدای دیگری هم هست که شاید بتوان آن را صدای متن ـ متنی که نویسنده را می‌نویسد و می‌نویساند ـ یا به‌تعبیر دکتر براهنی صدای راوی عمقی نامید و همین خصیصه است که نوشته بیجاری را دست کم از نظر سبکی یعنی نحوهٔ به‌کارگیری تکنیک، از آثار دست دومی که در این طبقه‌بندی جای می‌گیرند، جدا می‌کند و آن را به‌سوی جایگاه آثار ماندگار می‌راند. اما هراثر هنری، برای تبدیل شدن به‌یک شاهکار افزون برنوآوری تکنیکی، پیچیدگی، چندلایگی و حتی کمال ساختاری و غیره نیاز به‌دَمی مسیحایی دارد تا جان و خون و گرما بگیرد، از سکون یک شئ‌مصنوع رها شود و هستی و حرکتی مستقل و جاودانه بیابد. یافتن نامی برای آن چندان ساده نیست (و چه بهتر! «بگذار نامی نداشته باشد تا جای بیشتری برای ماجرا بماند») توصیف جلوه و تأثیر آن هم به‌همان اندازه مشکل است: جنون؟ شوریدگی؟ بی‌قراری؟ یا به‌قول نیچه «خلسه و طرب»؟ آن انرژی فروخته اما جوشانی که در لحظه‌های آفرینش برخی آثار در آن‌ها به‌ودیعه نهاده شده و در رویارویی اثر با مخاطب به‌بیرون فوران می‌کند و بیننده، خواننده و شنونده را در خود غرقه می‌سازد؟ راز ماندگاری آثار ماندگار؟ آن چیزی که باعث می‌شود تا در مواجههٔ چند باره با اثر، یعنی آنجا که لذت ناشی از وقوف برمضمون و محتوا و کشف تمهیدات تکنیکی، دیگر زایل

شده، هربار عمیق‌تر از پیش غرق در لذت و شور و شگفتی شویم؟... بیجاری در تقدیم‌نامه کتاب نوشته است:... «عشق» و «خانواده» واقعی‌ترین لحظه‌های حقیقی تماشای یک رویای تباه شده است. «خانواده» را چه عرض کنم اما می‌دانم اثری که در او نَفَس عشق دمیده شده باشد...

صدای متن از همان آغاز حضور خود را اعلام می‌کند («... بابک [راوی] پشت میزی نشسته ـ تنها. و فقط هموست که دارد می‌نویسد...») و در سراسر اثر مانندهٔ یکی نت گمگشته در لابه‌لای سطوری که راوی نویسنده در بازآفرینی یادهای گذشته و رویاهای تباه شده نوشته است، پرسه می‌زند. گاه بابک را می‌نویسد، گاه با او به‌مکالمه برمی‌خیزد («در کنار آرنج‌های لخت بابک، روی سطح میز چایخانه و پوست کاغذ، جابه‌جا همراه هرفوت او کرم‌ها می‌لغزید: آه این تن ناسور! این پوست نیمشور، کی پاک می‌شود پس؟ ـ کی؟ شاید پنج ـ شش دقیقهٔ دیگر، هنگامی که تو مرور آخرین سطر پاکنویس شدهٔ... را به‌پایان برسانی») و گاه همچون لولایی است برای دری که به‌روی یادهای دور و غبارگرفته باز می‌شود. («باز طنین افتادن تاس، در فضای پربخار حمام را به‌یادآوری وقتی که هفت ساله بودی، ـ پانزده سال پیش از این») و گاه وارد ذهن کاراکترهای دیگر رمان می‌شود («فریده، بعدها که این حادثهٔ علی‌الظاهر بی‌اهمیتِ روزمره را بارها و بارها مرور می‌کند، اغلب هربار، لحظه، رنگ، بو، شی و یا صدای تازه‌ای را به‌آن دیدار می‌افزاید»).

ویژگی دیگر این اثر به‌کارگیری تمهیدی مشخص برای شکل دادن به‌سیلان آزاد ذهن است. این تمهیدات آشکارترین نمود خود را در قالب‌ریزی زبان در جملات و عبارتی بریده بریده، به‌هم ریخته، ناتمام و گاهی گنگ می‌یابد. پرش از یادی به‌یاد دیگر، از تصویری به‌تصویر دیگر، از لحظه‌ای به‌لحظه دیگر، از حسی به‌حس دیگر. پر کردن فاصله‌های خالی بین این شکل‌بندی‌های کلامی گویا به‌خواننده واگذار شده است. مثال: «این بار با تجربه بیش از بیست سال نوشتن... می‌خواهد بنویسد. پس نیاکان دارد خودش را... و پس نیاکان هنوز هم در آرزوی نویسنده شدن... اگر قرار باشد که من یا نوشتن؟» استفاده از چنین پیچش‌های زبانی (که قرار است محصول ذهنی خسته و نومید و تباه شده باشد) تا آنجا که به‌هماهنگی بین سبک و فرم یاری می‌رساند، البته کاری است به‌جا ـ هرچند نه چندان تازه. اما وقتی کار به‌افراط می‌گراید لطمهٔ جدی به‌ساختمان اثر می‌زند. زیرا علاوه براینکه این تکرارهای بی‌پایان بداعت آن را به‌مرور کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر می‌کند، در عین حال جریان روایت را در دست‌اندازهایی گرفتار می‌کند که لزوماً دست‌اندازهایی فرمال نیستند، زیرا در فرایند پیشروی متن به‌مثابه یکی از مولفه‌های سازنده ساختمان اثر، تشکل پیدا نمی‌کنند و موجودیت مستقل و در عین حال همبسته با دیگر مولفه‌ها نمی‌یابند. این افراط همان آفتی است که تغزل را به‌سانتی مانتالیزم، طنز را به‌لودگی، رئالیزم را به‌رونویسی زندگی و اروتیزم را به‌پورنوگرافی فرو می‌کاهد. چارلی چاپلین اگر یک قدم، و تنها یک قدم دیگر در پررنگ کردن حرکات و نگاه و ژست و اطوار خود برمی‌داشت، بلافاصله تبدیل می‌شد به«هنرمندان» ساعت خوشِ تلویزیون خودمان، یا اگر مارگریت دوراس در رمان عاشق‌اش، در تأکید برعشق ذره‌ای پیش‌تر می‌رفت، یک ر. اعتمادی دیگر به‌انبوه ر. اعتمادی‌ها اضافه می‌شد. شناخت این مرز مبهم بین گفتن و نگفتن، نشان دادن و پنهان کردن، صدا و سکوت، نور و تاریکی، تأکید و چشم‌پوشی، البته به‌این سادگی‌ها دست نمی‌دهد. این شناخت یکی از رازهای آفرینش آثار بزرگ است. این افراط‌کاری‌ها از طرح روی جلد (با آن مداد تراشیدهٔ رو به‌اتمام، آن دل خونین در زیر کلمه تباه و آن رد لیوان چای در گوشه بالای طرح ـ که در عین حال تأکیدی است براینکه راوی / نویسنده چائی ترکی می‌خورده ـ شروع می‌شود و در بزرگ‌نمایی آزارندهٔ ثروت و مکنت خانوادهٔ تیمسار از یک سو، و روشنفکر و دل‌رحم و نازک نارنجی بودن بابک خان از سوی دیگر (موسیقی کورساکف، چشم‌هایی چون دو کاسه خون، سرفه‌ها، سیگارها، برخورد بنده‌نوازانه‌اش با آن پسرک وانت سوار، تابلوی رنوار، فروغ، سپهری) و حتی در اشارات مکرر به‌آن حوله آبی زنگاری که با کمی خویشتن‌داری و حد نگه‌داری می‌توانست یکی از زیباترین موتیف‌های اثر را بسازد، گسترش می‌یابد. این زیاده‌روی‌ها گاهی از حد افراط هم می‌گذرد و کار را به‌جایی می‌رساند که برخی قطعات به‌صورت زائده‌ای برپیکر اثر جلوه‌گر شوند. مثلاً در قطعه زیر این همه آسمان و ریسمان به‌هم بافته می‌شوند برای اینکه به‌نحوی پای فروغ فرخزاد و سپهری به‌میان کشیده شده و از این طریق جنبه‌ای از شخصیت بابک که همان رمانتیزم و آشفته‌حالی و نازک‌خیالی‌اش باشد، برملا شود. این قطعه در یادآوری یا بازسازی روزی است که سوسن طراحی‌هایش را در زمین چمن دانشکده هنرهای زیبا به‌نمایش گذاشته بود: آنجا میان آسمان باغچه به‌آن دست‌های سپید! آنجا میان آن سبزهٔ سبز سوخته ـ آن دست‌ها واقعیت داشتند. آن دست‌ها که در ادامهٔ بال زدنشان، انگار، برگی سپید را از هوا گرفتند [ضمناً آدم در یادآوری حسرتبار روزهای خوش گذشته نمی‌گوید سپید، می‌گوید سفید]... مرمرین؟ نه گچی! گچی درست‌تر است. گچ و مرمر هردو سپیدند [ایضاً

● اتفاق مهمی که اینجا افتاده است، انحراف بیجاری از اصول تثبیت شدهٔ شیوهٔ جریال سیال ذهن است و این انحراف است که جان تازه به‌آن بخشیده و از کهنگی و تکرار و قابل پیش‌بینی بودن نجاتش داده است.

● ویژگی دیگر این اثر به‌کارگیری تمهیدی مشخص برای شکل دادن به‌سیلان آزاد ذهن است. این تمهیدات آشکارترین نمود خود را در قالب‌ریزی زبان، در جملات و عبارتی بریده بریده، به‌هم ریخته، ناتمام و گاهی گنگ می‌یابد.

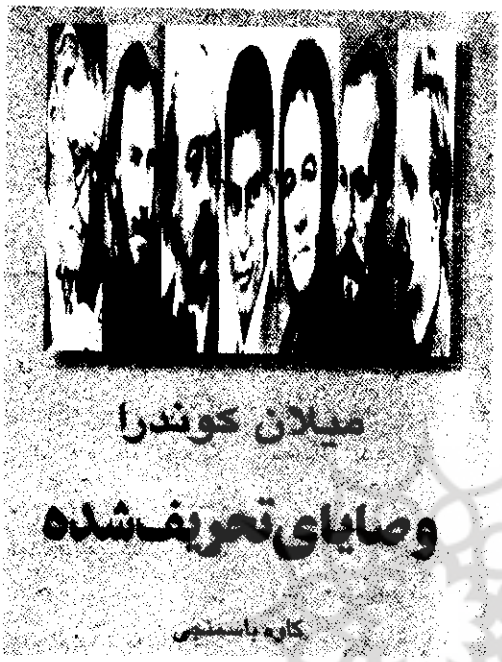
همان] ـ درست، اما... گچ سپیدتر است از مرمر. و مرمر سخت‌تر رام انسان می‌شود. راستی چه کسی دست‌هایش را در باغچه کاشته بود؟ فروغ؟ آیا دست‌های فروغ سبز می‌شدند؟ اما این دست‌ها... این دست‌ها سپیدند... این دست‌ها برگ‌اند، اما سپید و دست‌هایی که در آسمان باغچه در جستجوی برگ‌های سپید بود، دست‌هایی بود به‌رنگ گچ... دست‌هایی به‌رنگ فسفر در نور. بله، نه آن دست‌ها، دست‌های فروغ بود و نه هم کسی بابک را صدا زده بود: چه کسی بود صدا زد سهراب. کفش‌هایت...» اینگونه قلم‌فرسایی طبعاً آن صمیمیتی را که نویسنده در پی خلق آن است و جابه‌جا به‌این خواست خود تأکید می‌کند، زایل می‌سازد.

در جای دیگر برای اینکه پای رنوار ـ باز هم لابد به‌خاطر شخصیت‌پردازی راوی / نویسنده ـ را به‌میان بکشد، شروع به‌توصیف یکی از تابلوهای او می‌کند، جزء به‌جزء! معلوم نیست این تابلو هم جزو خاطره‌های به‌جا مانده از آن روز برگزاری نمایشگاه است؟ در این صورت این همه جزئی‌نگر بودن پس از گذشت سال‌ها توجیه‌پذیر است؟ یا راوی در جریان نوشتن رمان در آن خانهٔ فردیس این تابلو را ـ و حتما بدلش را ـ روبه‌روی خود گذاشته و به‌شرح آن پرداخته، و درواقع به‌خود و خوانندهٔ خود کلک زده است؟ اما مگر قرار نبود با خودش صادق باشد (ص. ۷۷)؟ به‌قول خود او «آخر پارک یا حیاط کافه‌ای در پاریس، آن هم به‌هنگام شب، مثلاً، چه ربطی دارد به‌حیاط دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در یک بعد از ظهر آخرهای بهار ـ آقای نیاکان؟» و خواننده هم حق دارد بپرسد که...: آخر اینها چه ربطی به‌رمان دارد ـ آقای بیجاری؟!. ضمن پوزش‌خواهی به‌خاطر اطالهٔ مطلب این قطعه را عیناً نقل می‌کنم: «زنان با گیسوان جمع شده در پشت سر، بعضی با کلاه‌های لبه‌پهن... روی یکی از کلاه‌ها یک دسته بنفشه. پیراهن‌ها با بقه‌های توری باز و گشوده و تلألوی برلیان‌ها، مرواریدها، یاقوت‌ها... بالاتنه‌ها تنگ و کمرها باریک... دامن‌های ساتین بلند پف کرده... لب‌های قرمز به‌خنده گشوده... روی میز لیوان‌های کریستال. ظرفی پر از میوه: گلابیِ سبز، سیب سرخ، هلو و انگور... و مردها با پیراهن‌های سفید یقه‌آهاری... با پاپیون‌های بزرگ که گردن‌های باریک و بلندشان را سفت فشرده... بریقه کت‌ها و فراک‌های سیاه میخک‌هایی سفید و سرخ... و در دست‌ها: یکی تعلیمیِ آبنوس، بعضی لیوان، دیگری دستکش‌های سفید پارچه‌ای و آن یکیِ دیگر کلاه سیاه سیلندر... جلیقه‌های چسبان سفید با زنجیرهای طلایی... شلوارها همه تیره‌رنگ و کفش‌ها و چکمه‌ها همه سیاه، همه براق... زمین؟ سبزه‌زار شاید. شب... میز و صندلی‌های سفید از مفتول آهنی... فانوس‌های ژاپنی و چراغ‌های رنگارنگ لای برگ‌ها و شاخسار درختان... دورتر شاید ویلون زنی مست... پارک‌ها... باغ‌ها... کافه‌ها... رنوار با تابلوهای مجالس، آن ضیافت‌های نور، آن حالت‌های زنده و آن رنگ‌های سادهٔ شاد و آدم‌هایش با آن نگاه‌های گویای عکس شده. بابک بارها گفته بود که نه تنها طنین گفت و واگفت‌ها و پچ پچ برگ‌های نقاشی‌های رنوار که حتا صدای وزش نسیم و چکاچک ایوان‌ها و ظروف را از متن تابلوها شنیده: میهمانی رنگ، نور... بله در تابلوهای رنوار...» و زوائدی از این دست را در جاهای دیگر هم می‌بینیم از جمله در صفحهٔ ۷۷ در توصیف پیرمرد گلفروش.

و اما، هرچند اشاره به‌کاستی‌ها ـ و بهتر است بگوئیم زوائد ـ اثر به‌درازا کشید، این‌ها همه گفتی‌ها درباره رمان آقای بیجاری نیست. رمان از چنان نقاط قوتی برخوردار است که بتوان با جرئت و اطمینان آن را در زمرهٔ یکی از آثار قابل اعتنای سال‌های اخیر به‌شمار آورد و گردن‌فرازانه به‌دفاع از این ادعا برخاست. رمان ساختار نسبتاً پیچیده‌ای دارد و بیجاری بخوبی توانسته است این ساختار را سرپا نگه دارد. بخوبی توانسته است از پس روایت پیچ در پیچ، تغییر راوی‌ها، زمان غیرخطی، فلاشبک‌های بی‌شمار و فلاش‌فور واردها برآید و به‌اصطلاح رمان را جمع کند. هرچند پایان‌بندی به‌شکلی که در اینجا اتفاق افتاده، زیادی منطقی و بیش از حد حساب شده و حتی محافظه‌کارانه ـ و لاجرم نچسب ـ است. حذف سوسن که اصلی‌ترین و پرفروغ‌ترین کاراکتر رمان است (و خود راوی / نویسنده هم در صفحه ۸۱ به‌آن اذعان دارد) و در کشاکش و تعامل با فریده و بابک مثلث عشقی رمان را می‌سازد نباید به‌این سادگی‌ها برگزار می‌شد. او یا نباید حذف می‌شد ـ و در نتیجه پایان‌بندی باز می‌ماند ـ و یا حذف او باید زلزله‌ای در ارکان اثر (و در ذهن خواننده) به‌پا می‌کرد. و این خود می‌طلبید که پیشتر کش و واکش‌های بین او و فریده و بابک که هرچند ـ احتمالاً به‌دلیل ترس از سانسور ـ نمود عینی چندانی ندارد، دست کم در ذهن بابک شدت و حدّت بیشتری می‌یافت، که نیافته است.

بیجاری رمان را با انبوه کاراکترها آغاز می‌کند: بابک، تیمسار، پوران خانم زن تیمسار، سوسن، فریده و دیگران. در جریان پیشروی قصه بیشتر آن‌ها را یکی‌یکی حذف می‌کند یا به‌حاشیه می‌راند تا مثلثی می‌ماند متشکل از بابک و فریده و سوسن. پویایی مثلث باعث حرکت و پویایی قصه می‌شود و آن را از خلال دست‌اندازهایی که پیشتر اشاره شد با سرعت و نرمی و کششی مناسب عبور می‌دهد و به‌قله یک سربالایی می‌رساند که نقطه عطف منحنی پیشرفت قصه است: لحظهٔ برخورد تصادفی بابک با سوسن در صفحهٔ ۸۲، که تقریباً اواسط کتاب است. شاید واژهٔ تجلی (epiphany) یا ظهور ناگهانی برای توصیف این لحظه مناسب‌تر باشد، و همین ویژگی است که بلافاصله سوسن را به‌مرکز قصه وارد می‌کند. صحبت از جلسه آشنایی پنهانی بابک با مادرزن آیندهٔ خود است، با تمام دلشوره‌ها و اضطراب‌های نخستین آشنایی. روز، یک روز پائیزی است: «آن پائیز نسبت به‌بیست و شش ـ بیست و هفت سال سن آن روزگار ما زودتر از جاهای دیگر به‌تهران رسیده بود. حتی می‌شود گفت نسبت به‌همه پائیزهایی که دیده بودم یا بعدها دیدم، آن سال پائیز زودتر از همیشه فرا رسیده بود ـ با همهٔ خصوصیاتش ریزش برگ‌ها، رنگ آسمان، صدای باد و سردی هوا»... و ناگهان بدون هیچ مقدمه‌چینی: «و... آبی... آبی زنگاری... حوله خیس... آن مرمر سراسر سفید... پوستی که جوانی همچون آفتاب از آن به‌بیرون می‌تراوید وآن آبی زنگاری نمی‌توانست پنهانش کند به‌تمامی. و آن دو ماهی سیاه ترسیده....» و از

نظر توالی زمانی قصه بعدها برما معلوم خواهد شد که این تصاویر تکه‌تکه ـ مرمر سفید، پوستی که...، دو ماهی سیاه... از آنِ سوسن بوده است، خواهرزن آیندهٔ بابک. در این لحظهٔ تجلی او به‌مانند یک تصویر انتزاعی، استیلیزه شده است: سپیدی مرمرینِ محاط در رنگ آبی زنگاری در اینجا، و آن سوتر دو نقطه سیاه، دو ماهی سیاه ترسیده، و در گوشهٔ دیگر یک جفت لبِ به‌خنده باز شده (و متأسفانه باز هم یک دخالت زائد: «همچون عکسی که یک لحظه را در خود منجمد و جاودانی کرده است»). در بازگشت‌های مکرر به‌این لحظه، این تصویر تجریدی گوشت و پوست استخوان به‌خود خواهد گرفت (هرچند به‌دلیل افراط‌کاری‌ای که شرحش رفت کمی هم اضافه وزن پیدا خواهد کرد.) روح پیدا خواهد کرد به‌هیئت انسان در خواهد آمد، نوری خواهد افشاند، خانه را فروزان خواهد کرد و ـ متأسفانه ـ یک‌باره به‌غروبی تحمیلی تن درخواهد داد. چرا؟ چون نویسنده از ابتدا **تصمیم** گرفته از او یک لکاته بسازد. تحمیل الگویی از پیش موجود برقصه ـ هرچند این الگو، خود عالی‌ترین نمونه قصهٔ فارسی است ـ و اصرار نا به‌جا برساختن نسخه بدلی از **بوف کور**، آن را از بالندگی و رشد طبیعی، باز داشته و مرگی زودهنگام را برایش تدارک دیده است. راستی بیژن خان حیفت نیامد که سوسن نازنین ما را چنین بی‌رحمانه ضایع کنی؟ رو دستت مانده بود؟ «عشق» و «خانواده» خرخره‌ات را گرفته بود؟ خب می‌کشتیش (مثل لکاتهٔ هدایت) یا اگر دل آن را نداشتی پروازش می‌دادی به‌آسمان، (مثل رمدیویس خوشگلهٔ مارکز). نیازی هم به‌ملافه نبود، همان حوله آبی زنگاری جان می‌دهد برای پرواز. تصور کن چقدر معرکه می‌شد اگر روزی از روزها که داشتیم روزمرگی خود را نشخوار می‌کردیم، ناگهان در آسمان دود گرفتهٔ تهران دو مرمر سفید را می‌دیدیم که روبه‌سوی آشیانهٔ فاخته بال گشوده‌اند، و آن دو ماهی سیاه ترسیده را، و آن گیسوان سیاه چون شبق را که در باد پریشان شده‌اند، و آن آفتاب جوانی را که برسرمای زودرسِ پائیزِ بی‌بهار ما و برسرمای درون ما می‌تابد.



محمدعلی حمید رفیعی ـ شاهرخ خواجه‌نوری

تحریف «وصایا»

ملاحظاتی دربارهٔ کتاب وصایای تحریف شده / میلان‌کوندرا
ترجمهٔ کاون باسمنجی
انتشارات روشنگران و مطالعات زنان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۱)

اگر نام کوندرا برپشت جلد کتاب نبود و اگر کتاب را ناشری ناشناس عرضه کرده بود، شاید بهترین واکنش در برابر این ترجمه سکوت می‌بود، اما اکنون چنین نیست. در عین حال خوش ندارم به‌شیوه معمول فهرستی بلندبالا از خطاهای ترجمه را فراهم کنم که این شایسته مترجمان ناکامی است که در ترجمه کتابی تا میانهٔ راه رسیده‌اند و ناگهان ترجمهٔ دیگری از همان کتاب روانه بازار می‌شود. با این مقدّمه تأکید می‌کنم که نیّت نگارنده تنها یادآوری متواضعانه چند نکته است که امیدوارم به‌کار خواننده بیاید. برای این که ببینیم با چگونه متنی سر و کار داریم تنها یک بند از صفحهٔ ۶۵ کتاب را