یادداشت

بانگاهی به رمان «مهربان‌تر از تنهایی»

صدای آرام اما نافذ از گذار چین به غرب

فاطیما احمدی
روزنامه‌نگار

یی‌یون لی نویسنده و استاد دانشگاه چینی‌الاصل است که از زمان ورود به تحصیلات تکمیلی در ایالات متحده زندگی و فعالیت می‌کند. نکته قابل توجه در مورد او این است که منحصراً به زبان انگلیسی می‌نویسد. آثار او با لحنی متفکرانه، دقیق و اغلب غم‌انگیز، توانسته‌اند جوایز مهمی را از آن خود کنند. از جمله دستاوردهای برجسته او می‌توان به دریافت جایزه پن همینگوی و جایزه گاردین برای اولین کتاب برای مجموعه داستان «هزار سال دعای خیر»، جایزه کتاب پن جین آستین ۲۰۲۰ برای «آنجاکه دیگر دلیلی نیست»، و جایزه پن فاکنر برای داستان ۲۰۲۳ برای کتاب «غاز» اشاره کرد. همچنین مجموعه داستان کوتاه او با نام «فرزند چهارشنبه» نامزد نهایی جایزه پولیتزر بوده است. یی‌یون لی امروز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رمان‌نویسان معاصر شناخته می‌شود؛ همانطور که سلمان رشدی او را «یکی از رمان‌نویسان بزرگ ما» می‌خواند و مونا سیمپسون از «زیبایی تازه و دقیق» آثارش سخن می‌گوید.

رمان «مهربان‌تر از تنهایی» از آثار کمترشناخته‌شده اما مهم یی‌یون لی است که در سال ۲۰۱۴ منتشر شده و ترجمه فارسی آن به تازگی توسط مریم بابایی در نشر برج منتشر شده است. نشر برج پیش از این نیز رمان دیگری از این نویسنده با عنوان «آنجاکه دیگر دلیلی نیست» را به فارسی‌زبانان معرفی کرده بود.

«مهربان‌تر از تنهایی» یک معمای قتل را در بستر تاریک و پیچیده تاریخ معاصر چین، به‌ویژه پیامدهای میدان تیان‌آن‌من در سال ۱۹۸۹، روایت می‌کند. داستان در اواخر پاییز ۱۹۸۹، در پکن، با مسمومیت و به کمارفتن ناگهانی یک زن جوان به نام «شوایی» آغاز می‌شود. شوایی درواقع یک معترض دانشجویی در تیان‌آن‌من بوده که اندکی قبل از بیماری، از دانشگاه اخراج شده است. در خانه عمو و عمه‌اش، سه نوجوان دیگر حضور دارند: رویو (دخترعموی گوشه‌گیر شوایی)، موران و بویانگ (دوستان نزدیک رویو). تحقیقات اولیه نشان می‌دهد که سم توسط رویو دزدیده شده و او به سادگی متهم اصلی است. اما پرونده بدون نتیجه بسته می‌شود و شوایی ۲۱ سال در حالت کما باقی می‌ماند.

رمان با مرگ شوایی آغاز می‌شود و به گذشته برمی‌گردد تا رابطه پیچیده این چهار شخصیت را واکاوی کند. رویو، دختری یتیم و کاتولیک پنهان، با بی‌تفاوتی عمیق و بیمارگونه‌ای به جهان می‌نگرد. او از خودخواهی و نخوت شوایی متنفر است و از زندگی در اتاق مشترک با او ناراضی. این تنفر زمانی به اوج می‌رسد که شوایی، که رویو برایش جذابیت جنسی دارد، به زور متوسل می‌شود و سپس به او می‌گوید: «کسی باید به تو احساسات انسانی را بیاموزد، چون خودت یاد نگرفته‌ای.»

بخش بزرگی از جذابیت رمان در ساختار پساجنایی آن نهفته است. قتل شوایی، یک معمای حل‌نشده باقی می‌ماند و زندگی سه بازمانده را در طول دو دهه تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بویانگ در چین می‌ماند و تبدیل به یک کارآفرین ثروتمند اما تنها می‌شود. موران و رویو هر دو به آمریکا مهاجرت می‌کنند و در آسایش مادی، در انزوای عاطفی زندگی می‌کنند.

یی‌یون لی از یک زیبایی‌شناسی آرام و شبیه به آثار چخوف استفاده می‌کند، اما در زیر این آرامش، کنایه‌ای ویرانگر نهفته است. او با مقایسه مرگ شوایی با رویدادهای میدان تیان‌آن‌من («همسایه‌ها این زمان را همان‌طور یاد می‌آوردند که روزی را که یک تانک ارتش سرنگون شد...»)، مرز بین تراژدی شخصی و ملی را محو می‌کند.

پرسش اصلی رمان این است: آیا باید از باور به شادی‌های جوانی دست کشید و به «این باور رسید که کمتر حس کنیم و کمتر رنج ببریم؟» لی پاسخ می‌دهد که خیر. انقلاب جوانی شوایی (که خواهان یک تغییر آگاهانه بود) با انقلاب کارآفرینی و ثروت‌اندوزی پس از کشتار تیان‌آن‌من جایگزین می‌شود.

«مهربان‌تر از تنهایی» بیش از یک معمای قتل است؛ این رمان یک مراثی دردناک برای آرزوهای بربادرفته نسل ۱۹۸۹ چین است. معمای حل‌نشده‌ای که رمان را تسخیر کرده، نه مسمومیت شوایی، بلکه «جسدهایی است که با سه‌چرخه تخت به بیرون از میدان برده شدند»، سایه‌هایی تاریک که در چین امروز، حتی در نقاط پررزق‌وبرق آن، همچنان حضور دارند. این رمان تلخی و زیبایی را درهم می‌آمیزد و یک تصویر تأثیرگذار از جامعه‌ای در گذار ارائه می‌دهد و همین مولفه می‌تواند آن را برای خوانندگان شرقی، به‌ویژه خوانندگان فارسی‌زبان جذاب باشد.

مرداد عباسپور به مناسبت انتشار کتاب تازه‌اش:

باید داستان‌هایی بنویسیم که داستان نیستند

چرا در ایران نویسنده پست مدرن نداریم؟

آرمان ملی- نعمت مرادی: «من از همه چهل‌وهشت ساله‌های جهان پیرترم» عنوان مجموعه داستان‌های مراد عباسپور است که به تازگی از سوی نشر چارسو روانه بازار کتاب شده. او داستان‌های این مجموعه را در ژانر ابزورد دسته‌بندی می‌کند، در توصیف داستان مترقی و امروزی می‌گوید: «دیگر نمی‌توانیم و حق نداریم با معیارهای صد سال قبل داستان‌هایمان را بنویسیم، به همان اندازه که نمی‌توانیم و حق نداریم با معیارهای صد سال قبل فکر کنیم...» عباسپور معتقد است نویسندگان ایرانی، عمدتاً تحت سیطره‌ی رئالیسم روسی بوده‌اند و به همین خاطر، کمتر به سبک‌های تازه‌تر از جمله رمان نو، ابزورد و پست‌مدرن نزدیک شده‌اند....

از بیژن نجدی در مصاحبه‌ای خواسته شد یک بیوگرافی از خودش بدهد. او گفت: «به شکل غم‌انگیزی، بیژن نجدی هستم». موافق‌اید شما هم یک بیوگرافی از خودتان بدهید که البته در آن به کتاب‌هایی که منتشر کرده‌اید و مجموعه داستان جدیدتان نیز بپردازید؟

من عمیقاً به این جمله ولادیمیر نابوکف -نویسنده روس- معتقدم که: «بهترین شرح‌حال یک نویسنده، تاریخچه ماجراهایش نیست، بلکه سبک نگارش اوست». آدم‌ها به هر حال یا توی روستا به دنیا می‌آیند یا توی شهر. اینکه یک نویسنده در چه خانواده‌ای به دنیا آمده، چند خواهر و برادر داشته و دوران کودکیش را در سختی گذرانده یا در رفاه، این‌ها خیلی مهم نیست. من تا اینجا با رولان بارت و تئوری مرگ مؤلف او هم عقیده‌ام. اما به همان نسبت فکر می‌کنم خواننده حق دارد بداند که من نویسنده، چه شکلی و از چه دری وارد ادبیات شده‌ام. این مهم است که چه کسانی دست ما را گرفته‌اند و به داخل ادبیات کشانده‌اند. احتمالاً اگر هدایت نبود، خیلی از ما‌ها و دو نسل قبل از ما سر از جاهای دیگری غیر از ادبیات و داستان در می‌آوردیم. اما باز مهم است که در ادامه، ما با چه کسانی دمخور بوده‌ایم. اینکه آدم به جای مثلاً تولستوی و گورکی، با کافکا، پروست، جویس و بکت دمخور بوده باشد، فرق می‌کند. به هر حال به قول والتر بنیامین: «ذهن، یک پروژه است باید آن را ساخت» و ما به نسبت اینکه ذهنمان را در معرض چه آثاری قرار دهیم، به همان شکل خواهیم نوشت. در مورد مجموعه‌ی «من از همه چهل‌وهشت ساله‌های جهان پیرترم» شاید بهتر باشد چیزی نگوییم و منتظر عکس‌العمل خواننده‌ها باشیم. درهرحال در این مجموعه، من سعی کرده‌ام مسیر نسبتاً متفاوتی را طی کنم و همینجا اعتراف می‌کنم که این میزان از تفاوت کافی نیست و نویسنده نباید به بهانه‌ی شرایط سخت زندگی و شمار کم خواننده‌ها، خود را از قدم زدن در مسیرهای ناشناخته و کوره‌راه‌ها محروم کند. باید برویم به سمت نوشتن داستان‌هایی که داستان نیستند، یا در معنای مألوف و از قبل تعریف‌شده، داستان نیستند.

> **گاهی فکر می‌کنم شاید داستان هر چیزی باشد غیر از آن چیزی که امروز توی کارگاه‌های داستان‌نویسی ما تدریس و تأیید می‌شود و توی جشنواره‌ها و مسابقات داستانی جایزه می‌برد**

کدام داستان این مجموعه می‌تواند برای ادبیات داستانی امروز چالش‌برانگیز باشد و پیشنهادی متفاوت ارائه دهد؟

چالش‌برانگیز بودن برای هر اثر هنری ویژگی خوبی است و امیدوارم همه داستان‌های این مجموعه این ویژگی را داشته باشند. اینکه خواننده بعد از خواندن هر داستان از خودش بپرسد: «این داستان بود؟» پرسشی که می‌توانم بگویم در مورد داستان‌هایی که بعد از این مجموعه نوشته‌ام، محتمل‌تر است. یک نوع چرخش از داستان به سمت آثاری که پیش از آنکه داستان باشند، به ماهیت و چیستی داستان می‌پردازند. ماحصل این چرخش، دو مجموعه داستان هست با نام‌های «برف‌روبی در اورامانات» و «طرح‌فروشی مارسل دوشان» که امیدوارم در یکی دو سال آینده از زیر چاپ در بیایند. چیزی که هست، ما دیگر نمی‌توانیم و حق نداریم با معیارهای صد سال قبل داستان‌هایمان را بنویسیم، به همان اندازه که نمی‌توانیم و حق نداریم با معیارهای صد سال قبل فکر کنیم و با معیارهای صد سال قبل لباس بپوشیم. کار داستان امروز دیگر قصه‌گویی و پرداختن به ماجراها و اتفاق‌های بزرگ نیست. این‌ها بیشتر به کار روزنامه‌ها و کتاب‌های تاریخی می‌خورند. نمی‌دانم. گاهی فکر می‌کنم شاید داستان هرچیزی باشد غیر از آن چیزی که امروز توی کارگاه‌های داستان‌نویسی ما تدریس و تأیید می‌شود و توی جشنواره‌ها و مسابقات داستانی جایزه می‌برد. بدون توجه جدی به چیزهایی مثل زبان، تکنیک و فرم، نوشتن داستانی که امروزی باشد ممکن نیست. باید بپذیریم که دوره‌ی قصه‌گویی و به‌خصوص دوره‌ی داستان‌های پیرنگ‌محور مدت‌هاست سرآمده است. در مورد مجموعه «من از همه‌ی چهل‌وهشت ساله‌های جهان پیرترم» می‌توانم بگویم بیشتر داستان‌های این مجموعه ایده‌محور هستند. برای من ایده خیلی اهمیت دارد. دیگر اینکه در اغلب داستان‌ها شاید بشود ردپایی از ابزورد را دید. ابزورد نه نیهیلیسم؛ اینکه زندگی بیش از آنکه بیهوده باشد، مضحک است و همینطور روابط بین آدم‌ها و تلاش آدم‌ها برای رسیدن به چیزی به نام خوشبختی که مثل هر مفهوم دیگری، تعریف‌ناپذیر و گریزنده است.

می‌توانید همینجا کمی در مورد تفاوت ابزورد و نیهیلیسم توضیح بدهید؟

مقایسه نیهیلیسم با ابزورد شبیه مقایسه‌ی مدرنیسم با پست‌مدرنیسم است و در سطحی محسوس‌تر شبیه مقایسه‌ی شلوار پارچه‌ای با شلوار جین. بارزترین ویژگی ابزورد شیک بودن آن است و سرزندگی آن و امروزی بودن آن. دیگر اینکه ابزورد حس شفقت را از ساختار هستی و زبان دور می‌کند و به مخاطب اجازه‌ی ترحم و همدردی را نمی‌دهد. ابزورد با خود درد، با نفس جدی بودن بازی می‌کند.

آیا داستان‌های مجموعه داستان «من از همه چهل‌وهشت ساله‌های جهان پیرترم» در یک ژانر خاص نوشته شده‌اند؟ یا ژانر داستان‌ها با هم فرق می‌کند؟

نویسنده‌های بزرگ و نویسنده‌های صاحب‌سبک معمولاً یک جور می‌نویسند و قادر نیستند چند جور بنویسند. امیدوارم داستان‌های این مجموعه هم تا حد زیادی شبیه هم باشند. تنها در این صورت است که آثار یک نویسنده در غیاب او، هوای همدیگر را دارند و پشت همدیگر را خالی نمی‌کنند. نویسنده دیر یا زود کنار می‌رود و در نهایت داستان‌ها هستند که باقی می‌مانند و باید در غیاب نویسنده، هوای همدیگر را داشته باشند. فکر می‌کنم هر نویسنده‌ای باید در دهه‌ی دوم یا نهایتاً دهه سوم، مسیر نوشتنش را پیدا کند و از این شاخه به آن شاخه پریدن دست بردارد. زمانی فرانک برادر ساموئل بکت از او پرسیده بود که چرا نمی‌توانی مثل بقیه بنویسی؟ پاسخ بکت درخور تأمل است: «به او گفتم من فقط می‌توانم یک جور بنویسم». عین همین پرسش و پاسخ در دیالوگ‌های جویس و همسرش نورا دیده می‌شود. در مورد مجموعه «من از همه چهل‌وهشت ساله‌های جهان پیرترم» شاید چیزی بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم باشد. این را کسان دیری هم گفته‌اند و قبول دارم. چیزی که هست مدرنیسم به راحتی دست از سر نویسنده برنمی‌دارد. چراکه جایگزین کردن عمق با سطح، پیچیدگی با سادگی و جدی بودن با نوشتار بازیگوشانه، کار بسیار دشواری است.

این مجموعه داستان تا چه میزان می‌تواند باورهای رایج در ادبیات داستانی امروز ایران را به چالش بکشد؟

درواقع هر اثر خاص (هنری، ادبی) باید پیش از آنکه یک اثر (هنری، ادبی) باشد، مبارزه‌ای در برابر آثار رایج آن عصر باشد. یک جور نه‌گویی به آنچه غالب است و بیشتر خوانده می‌شود. من از آن دسته آدم‌هایی هستم که متفاوتِ بد را به خوب معمولی ترجیح می‌دهم. دست‌کم در عرصه هنر و ادبیات. امیدوارم داستان‌های این مجموعه هم متفاوتِ بد باشند تا خوب معمول و مخاطب را به تأمل وا دارند. تأمل نه درباره‌ی شخصیت‌های داستان‌ها و خود داستان‌ها، بلکه و بیشتر درباره ماهیت داستان.

آیا در ایران فضای داستانی پست‌مدرن، آنطوری که در ادبیات داستانی غرب وجود داشته، وجود دارد؟ به زبان ساده‌تر؛ آیا در ایران نویسنده پست‌مدرن وجود دارد؟

این سوال کمی چالش‌برانگیز است. من اگر در بدو امر بگویم نه، شاید موجب دلخوری آدم‌های زیادی بشوم. اینکه ما چرا نویسنده‌ی پست‌مدرن نداریم، شاید بیش از آنکه به ناتوانی نویسنده‌های ما برگردد، به شرایط اجتماعی برگردد. ادبیات ما در صد سال گذشته زیر سایه رئالیسم از نوع روسی آن بوده است و این بزرگ‌ترین مانع برای رفتن به سراغ سبک‌های تازه‌تر از جمله رمان نو، ابزورد و پست‌مدرن است. خود رئالیسم مغایرتی با پست‌مدرنیسم ندارد و همانطور که بارها گفته‌ام پست‌مدرنیسم شکل امروزی‌تر و جذاب‌تر رئالیسم است. اما رئالیسم سوسیالیستی نه. این نوع رئالیسم هیچ سنخیتی با پست‌مدرنیسم ندارد و دشمن هر چیز نو و خلاقانه است. اگر من این جا بگویم نه تنها نویسنده‌ی پست‌مدرن نداشته‌ایم، بلکه تک داستان‌های پست‌مدرن هم نداشته‌ایم، اغراق نکرده‌ام. بیشتر به همان دلیلی که اشاره کردم. نکته‌ی دیگر اینکه؛ رئالیسم در همه جای دنیا و همه فرهنگ‌ها یك معنا نمی‌دهد و شبیه هم نیست. رئالیسم اروپایی تا حدی با رئالیسم آمریکایی فرق می‌کند و رئالیسم آمریکایی هیچ سنخیتی با رئالیسم روسی ندارد و نقطه‌ی مقابل آن است و احتمالاً اصلا دوست نداشته باشد با همتای روسی‌اش تحت عنوان یك نام، رئالیسم، یك‌کاسه شود. از دل شیفتگی به رئالیسم سوسیالیستی چیزی غیر و بیشتر از ماکسیم گورکی بیرون نمی‌آید. به گمان من اگر ما داستان پست‌مدرن نداشته‌ایم یک مقداری برمی‌گردد به شرایط فرهنگی و زیست محیط و این جور چیزها و یک مقدار هم برمی‌گردد به این که تعریفی که از پست‌مدرن در ذهن نویسندگان ما شکل گرفته از اول اشتباه بوده. پست‌مدرن را نمی‌شود با مراجعه به کتاب‌های مکاتب ادبی و مبانی داستان‌نویسی آموخت. پست‌مدرن به قول لیوتار یک وضعیت است. بهانه‌ای که اغلب منتقدها می‌آورند این است که ما هنوز مدرنیسم را تجربه نکرده‌ایم، پس نمی‌توانیم و ضرورتی ندارد وارد پست‌مدرن شویم. لیوتار عکس این را می‌گوید. می‌گوید: «برای مدرن بودن باید اول پست‌مدرن بود.» در هر حال می‌توان ساعت‌ها درباره‌ی این مفاهیم حرف زد اما به گمان من بدون خواندن فلسفه و مشخصاً بدون خواندن دقیق و کامل آثار نیچه، نمی‌شود داستان پست‌مدرن نوشت و برای فهم نیچه، تنها خواندن «چنین گفت زرتشت» کافی نیست. هرچند همان هم خوب و دقیق خوانده نشده و وجه طنزآلود و ناراحت‌کننده آنجاست که در ارتباط با نیچه، کتاب «وقتی نیچه می‌گریست» که کتاب درجه پنجمی هم نیست، از خود آثار نیچه بیشتر خوانده شده است.

> **یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم حذف رابطه دال و مدلولی و جایگزین کردن دال‌ها و نشانه‌ها در متن است. ارجاع به چیزی، مستلزم تلاش برای روشن کردن معنای چیزهاست**

از نویسنده‌هایی که اسم می‌برم کدام پست‌مدرن‌تر می‌نویسند و چرا؟ دیوید فاستر والاس، ونه گات، ایتالو کالوینو، اومبرتو اکو، براتیگان، بارتلمی، بکت و یا بورخس و حتی بوف کور هدایت؟

تقریباً در تمام کتاب‌هایی که می‌خوانیم، هروقت صحبت از پست‌مدرن پیش می‌آید این اسامی را می‌بینیم و خیلی اسم‌های دیگر از جمله جک کرواک، ویلیام باروز و به‌خصوص جان بارت. این آخری نه تنها پست‌مدرن نوشته، بلکه به نوعی نظریه‌پرداز این مکتب هم هست. من بزرگ‌ترین ویژگی پسامدرن را حیث التقاطی آن و خصلت گریز از مطلق‌گرایی می‌دانم و رفتن به سمت نوعی نسبی‌گرایی تمام عیار. آنجاکه از همه چیز ساختارشکنی می‌شود و جای مهم و غیر مهم، اندوه و شادی، تراژدی و طنز عوض می‌شود و متن در یک لحن بازیگوشانه غلت می‌خورد و خواننده را به درون این بازی می‌کشاند. کاری که بکت، براتیگان و بارتلمی بهتر از هرکسی انجام داده‌اند و در دنیای فیلم و سینما، بیش از هرکسی ژان لوک گدار کارگردان فرانسوی. در مورد بوف کور می‌توان گفت تا حدی سوررئالیستی است، از جهاتی اکسپرسیونیستی و مقدم بر اینها رئالیستی است. همه آثار بزرگ در نهایت رئالیستی هستند، حتی اگر خواسته باشند از رئالیسم دور شوند. در هر حال بوف کور پست‌مدرن نیست. چون به لحاظ تاریخی هم هدایت متعلق به دوره تسلط مدرنیسم و اگزیستانسیالیسم بر ادبیات است.

سوال دیگر اینکه، مگر بی‌معنایی و مصرف‌گرایی و بی‌اعتمادی به کلان روایت‌ها مشخصه یک داستان ابزورد نبود؟ پس چرا همین مشخصه‌ها را برای پست‌مدرن در نظر می‌گیرند. آیا جهان پست‌مدرن جهان بزرگ‌تری است؟

این دو یعنی پست‌مدرنیسم و ابزورد خیلی به هم نزدیک‌اند و البته از جهات زیادی هم نقطه‌ی مقابل هم‌اند. روایت در داستان پست‌مدرن اهمیت دارد، در ابزورد نه. هر دو رویکرد بازیگوشانه را در پیش می‌گیرند. هر دو در تقابل با عقلانیت و خردگرایی انسان اندیشه‌ورز هستند. هردو به «جدی بودن‌های حزن‌آلود» می‌خندند.

آیا زبان در داستان پست‌مدرن به خودش ارجاع می‌دهد یا برای بیان واقعیت به کار می‌رود؟

یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم حذف رابطه دال و مدلولی و جایگزین کردن دال‌ها و نشانه‌ها در متن است. ارجاع به چیزی، مستلزم تلاش برای روشن کردن معنای چیزهاست. پست‌مدرنیسم به دنبال روشن کردن معنای چیزی نیست، چون با هرگونه قطعیتی مخالف است. شاید راز ماندگاری‌اش همین باشد و به نظر نمی‌رسد به همین راحتی جای خودش را به مکتب دیگری بدهد. نه اینکه مقاومت کند. اتفاقاً خیلی اهل مقاومت کردن نیست. اما ساختار پست‌مدرنیسم به گونه‌ای است که حتی اگر خودش بخواهد کنار نمی‌رود. شاید به این خاطر که پست‌مدرنیسم برخلاف مدرنیسم و دیگر مکاتب قبل از خودش، چیزی نمی‌گوید و ادعای خاصی هم ندارد و قصد هم ندارد جهان، انسان، ادبیات یا هنر را نجات دهد. این چیزی نگفتن یا چیزی را به صورت قطعی نگفتن و داوری نکردن و... همان چیزهایی است که این جنبش هنری را برای شخص من جذاب‌تر کرده است. ضمن اینکه پست‌مدرنیسم قادر است در کنار ابزورد و کانسپچوال آرت و پاپ آرت، تا حدی از سنگینی تحمل‌ناپذیر هستی کم کند و این چیز کمی نیست.

«سوگنامه باد» و تدفین شاعر

دکتر علی تسلیمی
عضو هیات علمی دانشگاه گیلان

مجموعه شعر «سوگنامه‌ی باد» سروده فاطمه بیرانوند (نشر بامداد نو)، با کلیدواژه‌های مرگ، خاک، زمان، ساعت، سنگ، جنگ، باد، تکه‌تکه بودن، تنهایی و تاریکی در برابر روشنایی، لبخند، چشم، قلب، زندگی، نام، آوازه، واژه یا کلمه و شعر، ساختار اندام‌وار و یک‌دستی دارد و نشان می‌دهد که شاعر، به فکر و زبان ویژه خود رسیده است. «سوگنامه باد» به جز واژه‌های انتزاعی مذهبی، از واژه‌ها و جمله‌های انتزاعی، بهره‌های مادی می‌گیرد. در بخش پایانی شعر۱، آمده است: «حالا/ نه به انگلیسی‌ها فکر می‌کنم/ نه روس‌ها/ و نه نازی‌ها/ به کشوری می‌مانم/ که در جنگ جهانی اول/ با لبخندی کوچک اشغال شده باشد.» (۱۲) سادگی اشغال ایران به‌سادگی اشغال گوینده می‌ماند. اما چیزی که کل این انتزاعات را مادی می‌سازد، واژه درخشان «لبخند» است. پایانی عاطفی در درون زمینه‌های خشونت و نه پس از آن. شعرهای دیگری نیز این طرز کار را دارند که شعر۹ را می‌خوانیم: «باید خودم را دفن می‌کردم/ در گودالی که در قلبم کنده‌ای/ و دنبال باد بدوم در خیابان/ بدوم در شعر/ بدوم در گذشته/ دنبال کلمه‌ای بگردم/ که دهان کوچکی داشت/ و چیزهای بزرگی می‌گفت/ مثلاً این‌که زمین دیوانه است/ قطاری که سوت می‌کشد/ دیوانه است/ و من که دنبال تو می‌دوم/ دیوانه‌ی توام/ هرچه را می‌شنوم/ تکرار می‌کنم/ هرچه را می‌بینم/ تکرار می‌کنم/ حالا اعتراف می‌کنم/ کلمات زیادی را کشته‌ام/ این شعر تنها کسی است که هر شب قبرستان بزرگی را در خواب‌هایم پیدا می‌کند/ قبرستانی پر از صدای کسانی/ که پیش از این تو را دوست داشته‌اند/ تو را دوست دارم/ و خودم را چون کلمه‌ای/ در گودال این شعر دفن می‌کنم» (۲۸)

شعر آغازی اثرگذار دارد: گوینده می‌خواهد در گودال دلی که معشوقش کنده بیفتد و بمیرد، اما فعلاً می‌دود در شعر تا واژه‌ای بیابد که با کمترینش، بیشترین را گفته باشد. دویدن قطار و حرکت زمین دیوانه‌وار است، اما گوینده تنها در حرکت خود اوبژه‌ی دیوانگی‌اش را به رخ می‌کشد. زمین دیوانه است، قطار دیوانه است، اما نمی‌گوید من دیوانه‌ام. وی با گفتن «دیوانه‌ی توام»، معنای دیوانه را از انتزاعی بودن و شعر را از یکنواخت بودن بیرون می‌آورد. دیوانگی آن‌ها معنای اثرگذار «دیوانه‌ی توام» را ندارد: واژه‌ی تکرار و اعتراف، بیهوده وارد شعر نشده است. «دیوانه‌ی تو» با کشتن واژگان زیاد تنها کلمه‌ای تکراری و اعترافی می‌گوید، ولی این کلمه چیز بزرگی است. خودآگاهِ دیوانه مرده است و شعر، تنها زنده و «تنها کسی» است که در ناخودآگاه و خواب‌های این دیوانه به دنبال قبرستانی است که واژه دوست داشتن یا کلمه‌ای درباره دوست داشتن بیابد، گوینده در درون همین شعر خود را دفن می‌کند، شاید این شعر روزی بتواند آن کلمه را به مخاطبش که ای بسا همان معشوقش باشد بگوید. آری این شعر زنده است و گوینده اگر در خاک فرورفته، شعرش زنده است و میوه می‌دهد: «همین روزها/ دست‌هایم میوه می‌دهند/ و ریشه‌هایم/ به رازهای پنهان در زیر خاک/ چنگ می‌اندازند...» (۳۳) گوینده که گاهی به شعر دگردیسی می‌یابد، در شعر۲۰ میل کاوش مخاطب در خود را دارد، ولی نومیدانه می‌گوید: بیا در ناخودآگاه شعرم کلیدت را بچرخان و از آن جا «آفتاب و کلمات را پاک کن/ من شعری هستم/ که کسی آن را ننوشته/ و کسی آن را نمی‌خواند» (۴۸). دفتر دوم نیز در همین کتاب، ادامه همین شعرهاست. در بخش پایانی شعر۱۲ آمده است: «...برگردیم/ ماه را کشف کنیم/ تنهایی را کشف کنیم/ و شعر/ همان موجود زنده‌ای باشد/ که هر شب کلمات را/ در چاه می‌اندازد/ برمی‌گردم/ روشنایی را جدا می‌کنم/ تاریکی را جدا می‌کنم/ مرگ چیزی نمی‌گوید/ زندگی حرف نمی‌زند/ و باد/ از خواب‌ها و خاطرات جهان عبور می‌کند.» (۱۰۲)

شعر این بار در ناخودآگاه چاه قرار می‌گیرد و یا آن کلمه‌اش را به چاه می‌گوید. در افسانه‌ها کسانی هستند که با چاه سخن می‌گویند که یکی از آن‌ها افسانه‌ی گوش دراز اسکندر است که به‌گونه مشابه در افسانه‌های جهان و نیز اسکندرنامه نظامی آمده است: کسی که راز گوش اسکندر را می‌داند، نمی‌تواند از بیان آن خودداری کند، به‌ناچار به چاه می‌گوید و از چاه نی‌ای می‌روید که با دمیدن باد یا چوپان در آن، رازش را بازگو می‌کند. افسانه‌گردانی این شعر آن است که شعر راز نامیرایی است «و شعر/ همان موجود زنده‌ای» است «که هر شب کلمات را/ در چاه می‌اندازد» و باد از این خاطرات عبور می‌کند. در شعر ۱۱ از دفتر اول این مجموعه، پرنده به جای باد با این خاطرات سروکار دارد: «پیراهنم را برمی‌دارم/ و مثل پرنده‌ای/ که مسیر بازگشت را/ فراموش کرده است/ به خاطرات زنی که هرگز ندیده‌ام/ کوچ می‌کنم» (۳۰) گوینده با پیراهنش به مانند پرنده در مسیری بی‌بازگشت حرکت می‌کند. زیرا این پرنده راهش را فراموش کرده است. فراموشی، همان گم شدن خاطرات است، اما وی می‌رود تا خاطرات را پیدا کند، ولی خاطرات آن زنی که هرگز او را ندیده، چه ربطی می‌تواند با گوینده و فراموشی‌اش داشته باشد؟ پس آن زن می‌تواند آینده‌ی گوینده باشد که هنوز او را ندیده و خاطراتش شعرهایی باشد که فراموش کرده و یا هنوز نگفته است. وی این بار تلاش می‌کند که زنده شود و با خواندن شعرهای خود، به خودش و شعرش زندگی بخشد. گوینده هنوز مرده است، اما شعرش همان دوست داشتن است که زنده می‌ماند: «به گذشته زنگ می‌زنم/ که رفته است چشمانت را پیدا کند/ به آینده زنگ می‌زنم/ که چشمانت را فراموش کرده است/ به خودم زنگ می‌زنم/ که سال‌هاست مرده‌ام/ و هنوز دوستت دارم» (۱۲۰). شگرد شاعر این است که با ردیف کردن حرف‌های به‌ظاهر انتزاعی و تکراری، معجونی مادی و محسوس برای خواننده فراهم می‌کند. در بخشی از شعر ۱۱ از دفتر دوم آمده است: «باد/ سنگی در قلبم می‌اندازد/ سنگی را در چشمم/ و من سنگ تو را به سینه می‌زنم.» (۱۰۰) سه خط اول انتزاعی است و خط پایانی از شدت عامیانگی انتزاعی است، اما هنر شاعر در شیوه کار و همنشینی جذاب آنها برای محسوس کردن نامحسوسات است.