آرمان ملی
armanmeli.ir
سال هشتم
شماره ۲۱۸۰
یکشنبه
۲۶ • ۰۵ • ۱۴۰۴
۲۳ صفر ۱۴۴۷ / ۱۷ آگوست ۲۰۲۵

یادداشت

خوانش بر «سنگ به سنگ»
برگردان مهشید کشاورز

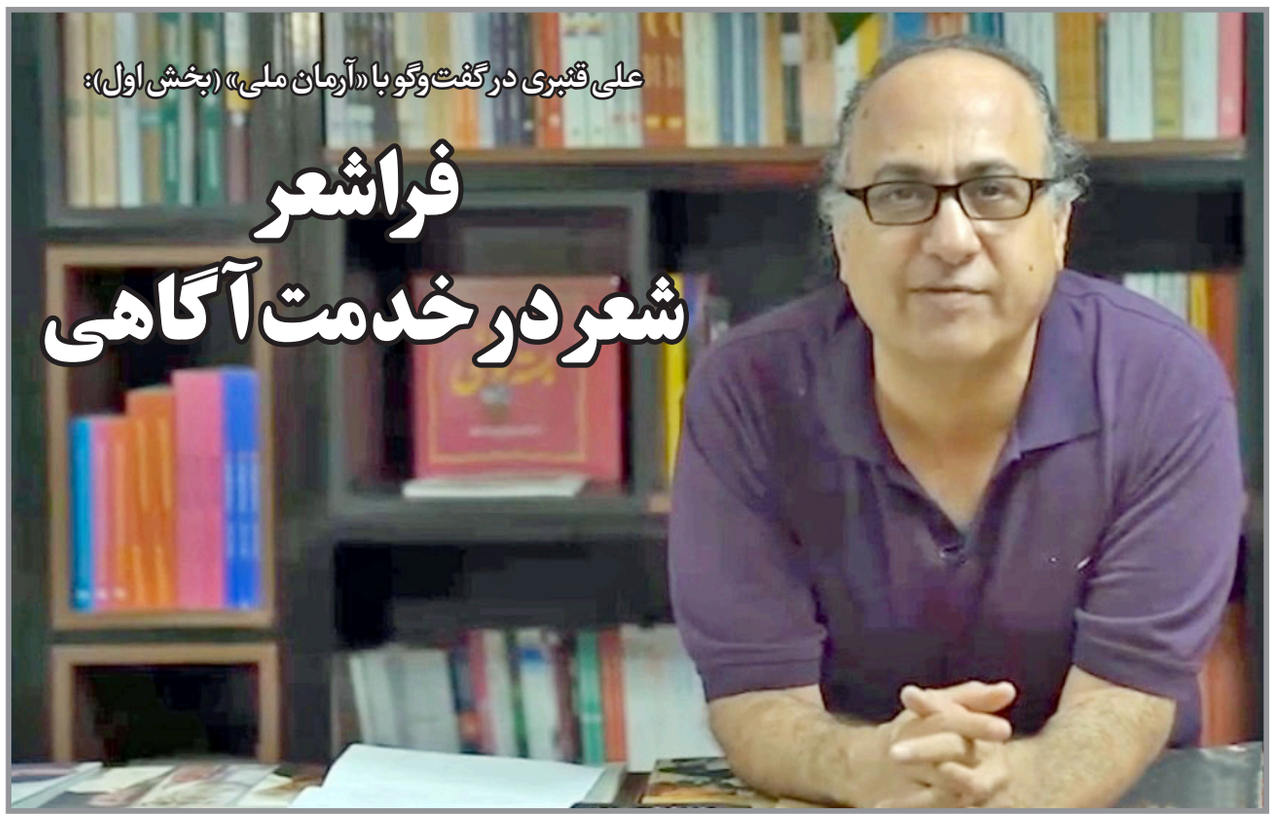
لمیده بر پهنه زلال آبی

فیض شریفی
شاعر و پژوهشگر

یون فوسه از بزرگان مدرنیته نمایشنامه و شعر مدرن و ناب اروپاست که با سنگ گشتگی و ایستایی در عرصه هنر و ادبیات سر سازگاری ندارد. یون فوسه تأثیر شگرف و ژرفی بر نمایشنامه ادبی و شعر تجسمی یا «پوئتیک» نروژ و غرب گذاشته است. این شاعر و نمایشنامه نویس برجسته هم در ابعاد کمیت آفرینش نمایشی و داستانی و شعری و هم در ابعاد نوآوری ها و ناب نویسی شاعرانه، شخصیتی پیشرو و مدرن است. از نگاه یون فوسه، شعر امروز، - آن گونه که از دفتر شعر «سنگ به سنگ» بر می آید - شعر تصویر و خیال است. از آنجا که واژه های Image و Image information از یک ریشه آب می خورند و چون ایماژ به معنای تصویر خیالین و شبح و سایه نیز هست به این نتیجه ی مشبع و مشعشع رسیده است که سخن ساده بدون تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه از رده شعر خارج می شود. از نگاه دفتر «سنگ به سنگ» الهام هنری و موسیقایی و شعری باید دل و جان شاعر را به تصرف خود درآورد، به قول حافظ: «معجز است این نظم یا سحر هلال/ هاتف آورد این سخن یا جبرئیل؟...» در شعر «مرموز» از این مجموعه می خوانیم: «زمین می گشاید/ اعماق شب آغوشش را/ بر تو/ در برمی گیرد/ روح و جسمت را/ در اعماق هیچ خود...» یون فوسه در این شعر چونان حافظ که گفت: «در پس آیینه طوطی صفتم داشته اند/ آن چه استاد ازل گفت بگو می گویم.» می گوید: «خدا شبی به دیدارت می آید/ لطیف و مهربان/ خوش آمد گویان/ و می گذارد تا ابدیت بیارامی و....» ریشه ی این اندیشه به افلاتون می رسد که شاعران را مجذوب و شوریده می دانست. از نگاه افلاتون در رساله ی «ایون»، به سبب الهام و تلقینی خدایی است که شاعران غنایی از خودبی خود می شوند و می رقصند و به سماع در می آیند. مولوی گوید: «من چنان خواهم که همچون یاسمین/ گاه همچین گردم و گاهی چنین.»

آرتور رمبوی فرانسوی، شاعر را پیشگو تصور می کرد، او در این فکر بود که با شوریده حالی طولانی و فراوان، حواسش را «بینا» سازد. یون فوسه بر آن بود که نیروی «شهود» را بر نیروی خردمندانگی غالب کند یا این دو را به نحوی با هم تلفیق کند: «نمی خواست دست به دست دیگری دهد/ نمی خواست/ آن فضای بسته را/ حبس را/ اسارت را/ زندان درون را/ که بالا و پایینش یکی بود...» این حس تپنده و شورمندانه در عرفان ایرانی، فراوان به دیده می آید: «من از آن روز که در بند توام آزادم.» حتی شاعر معاصر ایران، نصرت رحمانی می گوید: «زغم بیهده های و هو کرده ام/ قفس را ببندید خو کرده ام» آدمی گاهی بیهده می کوشد که خود را از این عشق سخت و سمج برهاند و قفس را رها کند و با قفس به پرواز درآید. یون فوسه می گوید: «اما چرا/ یافتند/ چنگ زدند/ پنجه در پنجه/ سخت/ به آغوش کشیدند همدیگر را/ و تا ابد همین بود کارشان/ در اسارت یکدگر...» عرفان ایرانی، این حال را وحدت وجود و نظریه وحدت در عین کثرت دانسته است، فروغی بسطامی می گوید: «با صد هزار جلوه برون آمدی که من/ با صد هزار دیده تماشا کنم تو را» با این نگاه آنهایی که هنر آفرینی را وابسته و همبسته «درخشش شهود و مکاشفه ی ناب» تلقی می کنند، شعرهای تصویری را پایه و زیربنایی رازوارانه و رمانتیکی می دانند و زیبایی و شورمندی را بر اندیشه و خردمندانگی ارجح دانسته اند.

در تصویرهایی که یون فوسه در شعر آینه می کند مجموعه ای از تجارب زیستمانی و عاطفی با تشبیه، استعاره با اغراق و ترکیب های تصویری تشبیهی و استعاری بیان شده است که حاصل مهارت شاعرانه و طغیان احساسات شورمندانه و نیرومند اوست که حافظ آن را «قبول خاطر و حسن سخن خداداد» می داند. شاعر در اینجا «حرف و گفت و صوت» را بر هم می زند تا بی این هر سه با مخاطب خود سخن بگوید. شاعر مجذوب الهام و جلوه های هنری در این مواقع کلام خود را جادویی می داند و جهان جدیدی را برای خود خلق می کند تا زندگانی را دگرگون سازد و حالت تازه ای از اشیاء را ایجاد می کند. یون فوسه در شعر «ناپدید» با صنعت پارادوکس و استعاره های حس آمیزانه، انسان و طبیعت و اشیاء را به هم پیوند می دهد: «بی نهایت و عاری از فاصله»، «محو شدن با فریاد و ماندگاری در ناپیدایی»، «جنبش نامحسوس ساکن.» تمام کلمات، شئی می شوند و تمام اشیاء واژه می شوند و در هم می آمیزند: «فقط واژگان صلح و آشتی اند، تنها نجات بخش ما.» این تصاویر و ایده ای که شاعر از این جهان بکر متجسم می کند، نمایانگر نحوه ی زیست شاعر در یک دوره معین تاریخی نروژ و زندگی فرهنگی و اجتماعی او است. مهشید کشاورز در برگردان دفتر شعر «سنگ به سنگ» تلاش مضاعفی کرده تا جوهریت شعر و برجستگی زبانی و تعلیق معنا و چینش و نظم و ایجاز و رازورانگی اثر محفوظ بماند و از دست نرود تا بر چهره ی این شعرهای زیبا، خدشه ای وارد نشود و این سروده های شیوا به خوبی خودشان را نشان بدهند.



علی قنبری در گفت وگو با «آرمان ملی» (بخش اول):

فراشعر
شعر در خدمت آگاهی

آرمان ملی- هادی حسینی نژاد: در میان تعاریف نظری شعر مدرن، «فراشعر» (متاپوئتری/ متاشعر) عنوانی ست که اگرچه کم و بیش مورد توجه منتقدان و تئوریسین های شعر معاصر بوده، اما آنطور که باید به اهمیت و تاثیرگذاری آن پرداخته نشده است. این سبک یا رویکرد در سرودن شعر را می توان محصول تفکر مدرن و چه بسا تعالی وضعیتی دموکراتیک که در وجود شاعر مدرن نهادینه شده، برشمرد؛ رویکردی که آگاهی را چراغ راه خود قرار می دهد، کنار مخاطب می ایستد، از پذیرش پیش فرض های پرطمطراق تن می زند و در مقام تردید و انتقاد خود برمی آید. علی قنبری، شاعر، مترجم و پژوهشگر شعر مدرن و پست مدرن در توصیف فراشعر می گوید: «شعری که خودش را نمایش می دهد، خودش را نقد می کند و خودش را زیر سؤال می برد.» او برای این سبک شعری در تقابل با جریان های کلاسیک، ماهیتی انقلابی نیز قائل است، آنچنان که از نظر او: «در دوران کلاسیک، شاعر، الهام گرفته، مقتدر و دانا، و شعر، محصول تمام شده، بی نقص و رازآلود بود، اما در متاشعر، شاعر، انسانی مردد، زبان محور و آشکار است.» باری... فراشعر! شعری که به تولد و شکل گیری خود ناظر است.

◀ سال هاست که بر فراشعر یا متاشعر تمرکز داری و شاید بشود گفت بیشتر از همه. متاشعر دقیقا چیست؟ چه مؤلفه هایی آن را مهم می کند؟

قبل از هر چیز باید بگویم که متاپوئتری یا متاشعر را نباید به عنوان ابزار زیبایی شناسی صرف یا به عنوان حلقه ای نظری و بسته و همچون یک ژانر لحاظ کرد و اینکه متاشعر سابقه ای دیرینه در ادبیات دارد. متاپوئتری یا متاشعر، به نوعی نوشتار یا نگرش شعری گفته می شود که شعر را موضوع خود قرار می دهد. یعنی شعری درباره خود شعر، فرآیند شعر گفتن، نقش شاعر، زبان شعری یا حدود و مرزهای بیان شاعرانه. متاشعر از مهم ترین مفاهیم در نقد ادبی مدرن و پست مدرن است و در بسیاری از مکاتب ادبی معاصر دیده می شود. اگر بخواهم تعریف ساده ای برای آن داشته باشم، باید بگویم متاپوئتری یا متاشعر، شعری است که درباره ماهیت شعر، ساختار آن یا کارکرد زبان در شعر می گوید. در این حالت، شعر نه صرفاً ابزاری برای بیان احساس یا داستان، بلکه موضوع تأمل و پرسش خودش می شود. یکی از مؤلفه های مهم متاشعر خودآگاهی شعری است، یعنی شعر از خود و از بودن خودش سخن می گوید. مثلاً شاعر به خودِ لحظه ی سرایش، کلمات یا ساختار شعر اشاره می کند. مولفه دیگر آن زبان محوری است، یعنی تأکید بر زبان به عنوان ماده ی خام شعر؛ نه ابزار بیان معنا، بلکه بخشی از معنا. دیگری، تأمل در فرآیند خلق شعر است، یعنی شعر درباره ی چگونگی نوشتن شعر، تردیدهای شاعر یا حتی شکست در نوشتن شعر است. مولفه دیگر، گسست از روایت خطی یا معناگرایی سنتی است، این نوع شعر اغلب از ساختارهای کلاسیک فاصله می گیرد. ممکن است پاره پاره، ضدروایی یا غیرمنطقی به نظر برسد. مولفه دیگر، حضور مؤلف در متن است. شاعر ممکن است خودش را مستقیماً وارد شعر کند. مولفه دیگر، پرسشگری درباره ی مرزهای شعر است. آیا هر چیزی می تواند شعر باشد؟ شعر تا کجا درگیر معناست؟ زبان تا کجا کارآمد است؟ اینها پرسش های رایج در متاشعر هستند. حالا، چرا متاشعر مهم است؟ چون وظیفه اش آگاهی بخشی به خواننده است. خواننده می فهمد شعر صرفاً بیان احساس نیست؛ بلکه آفرینشی آگاهانه و پیچیده است. این نوع شعر هدفش باز کردن مرزهای هنر است. متاشعر باعث شده مرز بین نظم و نثر، شعر و نقد، نویسنده و خواننده شکسته شود. همچنین فرصتی است برای تجربه گرایی. شاعران از این طریق زبان و فرم را می آزمایند. در عین حال یک نقد درون متنی است. گاهی شعر همزمان نقد خودش را هم انجام می دهد. این نوع نقد، درون زاست و به جای نقد بیرونی، در دل خود شعر صورت می گیرد.

◀ متاشعر، آگاهانه به ماهیت خودِ شعر، فرایند سرایش و حتی مخاطبش می پردازد. این نگاه تا چه حد با نظریه فاصله گذاری برشت هم راستاست؟ آیا شما هم، مثل برشت، معتقدید آگاه کردن مخاطب از ساختار اثر، لذت هنری را افزایش می دهد؟

پرسش خوبی ست. تقاطع متاشعر و نظریه فاصله گذاری برشت، بحثی ست ظریف میان آگاهی، زیبایی و مشارکت در هنر، اما شباهت های متاشعر و نظریه فاصله گذاری برشت در کجاست. یکی، آگاه سازی مخاطب از «ساختار» اثر. در متاشعر، شاعر می کوشد تا خواننده را از اینکه در حال خواندن «متنی ساختارمند» است، آگاه کند و نه صرفاً تجربه ای طبیعی و روان. در تئاتر برشتی، فاصله گذاری تماشاگر را از «غرق شدن بی اختیار» در درام بازمی دارد تا بتواند اثر را نقد کند. در هر دو، هدف، فاصله انداختن بین مخاطب و اثر برای ایجاد تفکر است، نه صرفاً هم ذات پنداری یا تأثر. مساله دیگر حضور مؤلف و نقد درون متنی است. شاعر در متاشعر گاه خودش را وسط میدان می آورد: «چرا باید شعر بنویسم؟» برشت در تئاتر، بازیگر را وامی دارد تا گاه از نقش بیرون آمده و بگوید: «من فقط یک بازیگرم که نقش فلان را بازی می کنم.» این تکنیک ها در خدمت شکستن توهم و برانگیختن خودآگاهی مخاطب هستند. حال پرسش این است که آیا آگاه سازی از ساختار، لذت هنری را افزایش می دهد؟ پاسخ مثبت است، اما نوع لذت فرق می کند. اگر بخواهم هنر کلاسیک را با تئاتر برشتی و متاشعر مقایسه کنم باید بگویم که در هنر کلاسیک، هدف همذات پنداری است، لذت احساسی، شهودی و زیباشناسانه است، هدف این است که مخاطب غرق در اثر شود و هنر بعنوان پنجره ای گشوده رو به جهان است. اما در متاشعر و تئاتر برشتی هدف آگاهی و فاصله است. لذت انتقادی و فلسفی مطرح است. دیدن ساز و کار بیرون مطرح است و هنر بعنوان آینه ای برای دیدن خود هنر است. نظر من این است که هنر وقتی به اوج می رسد که بتواند هم «جذب کند» و هم «آگاه سازد.» یعنی نه صرفاً زیبایی پرستی خشک و خالی، نه خشک اندیشی نظری. وقتی متاشعر یا تئاتر برشتی درست اجرا شوند، دولایه لذت پدید می آید: لذت هنری از زبان یا تصویر یا اجرا و لذت شناختی از کشف فرم، ساختار و ایده هنرمند.

> **دیگر نمی توان به سادگی، از پشت «نقاب شعر» حرف زد. ما در عصری زندگی می کنیم که هر چیز نمایشی، بلافاصله زیر سؤال می رود**

◀ خاستگاه و جایگاه فعلی فراشعر در جهان کجاست و آیا نمایندگان شناخته شده ای دارد؟

متاشعر به طور نظری از دل تاریخ ادبیات مدرن برمی آید و امروز در جایگاهی پیچیده و چندلایه در شعر جهان ایستاده است. متاشعر محصول مستقیم تحولات مدرنیسم و پسامدرنیسم در قرن ۲۰ است، اما ریشه هایش بسیار عمیق ترند. نمونه های درخشان در شعر مولوی را مثال می زنم: «مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن/ کشت مراکشت مراکشت مرا.» در این بیت، مولوی به صورت کاملاً آگاهانه وزن شعر (مفتعلن مفتعلن...) را به خودِ شعر تبدیل می کند. این کار نوعی بازی خودآگاه با ساختار شعر است، که ساختار را به سوژه شعر تبدیل می کند. یا آنجا که می گوید: «زبان از شرح آن قاصر، قلم از وصف آن عاجز/ مگو دیگر، خموش ای دل، که آنجا گفت نتوان کرد»، وضعیت تردید و خودبازتابی به خوبی دیده می شود یا وقتی می گوید: «این سخن، شیر است، شیر اندر سخن/ هرکه داند خورد، او داند ز من» در واقع شعری است درباره شعر. یا به این ابیات فردوسی می توان اشاره کرد: «سخن چون به کردار باشد نه زور/ بر او بر، نباشد کسی چیره زور» یا همان بیت معروف «بسی رنج بردم در این سال سی/ عجم زنده کردم بدین پارسی.» یا وقتی سعدی می گوید: «سخن چون گهر پاک و روشن بود/ چو دیبا، روان و فصیح اش نمود.» همچنین دانته نیز در کمدی الهی به سختی روایت اشاره می کند. این ها نمونه های متاشعر در شعر کلاسیک هستند، اما قطعا نه با آگاهی و نظام مندی مدرن. اما در مدرنیسم اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم شاعرانی مانند تی. اس. الیوت، ازرا پاوند و والاس استیونس، به زبان، فرم و خودآگاهی شعری توجهی خاص نشان دادند. الیوت در سرزمین هرز بارها ساختار شعر را می شکند تا ماهیت روایت را زیر سؤال ببرد. والاس استیونس آشکارا در شعرهایش درباره ی نقش شاعر و تخیل شعری تأمل می کند. اما دوره پست مدرنیسم، یعنی از دهه ی ۶۰ میلادی به بعد، دوره انفجار متاشعر است. شعری که خودش را نمایش می دهد، خودش را نقد می کند و خودش را زیر سؤال می برد. متاشعر این جا دیگر فقط تکنیک نیست؛ بلکه موضع فلسفی است و امروزه متاشعر بخشی جدایی ناپذیر از شعر آوانگارد، تجربی و نظری است. در شعر مفهومی، زبان به موضوع شعر تبدیل می شود. شاعری مثل جان اشبری، شعرهایی دارد مثل «تناقض ها و تناقض گویی ها» یا «محاکمه در زمین تنیس» یا «چهره هنرمند در آینه محدب» که خود شعر و زبان موضوع شعر است، یا شاعری مثل کنث گولدسمیت شعرهایی می نویسد که بازنویسی اسناد رسمی یا صفحات وب هستند و خود این انتخاب، درباره ماهیت شعر حرف می زند. یا در شعر شاعران کانکریت یا در شعر دیجیتال که خود فرم شعر به موضوع شعر بدل می شود یا در شعر با رویکرد فمینیستی و پسااستعماری، متاشعر به عنوان ابزاری برای پرسش از زبان غالب، روایت های رسمی و قدرت در شعر عمل می کند. به هر رو، متاشعر محصول خودآگاهی مدرن نسبت به زبان و فرم است و این گرایش در ادبیات معاصر جهانی یک خط مهم و انتقادی ست که هم از هنر سنتی فاصله می گیرد و هم به بازاندیشی آن می پردازد و باید بگویم متاشعر نه یک ژانر، بلکه رویکردی گسترده در دل بسیاری از اشکال شعر معاصر است.

◀ جامعه شعری و مخاطب شعر فارسی ما تا چه اندازه با این نگاه کنار آمده یا در برابرش مقاومت کرده؟

در ارتباط با برخورد مخاطب و جامعه ادبی فارسی با متاشعر یا نگاه متاپوئتیک، باید بگویم که جامعه شعری ما هم پذیرا بوده، هم مقاومت کرده و این رفتار، ریشه در ساختار فرهنگی، سنت شعری و حتی سیاست های ادبی دارد. در شعر کلاسیک فارسی، شعر غالباً حامل معنای واحد، پیام اخلاقی یا عرفانی، و زیبایی محور بود. شاعر خودش را پشت زبان فاخر، قالب های تثبیت شده و گفتمان های مسلط پنهان می کرد. اگرچه لحظاتی از خودآگاهی شعری (مثل مقدمه سرایی ها) داریم، اما آنها بیشتر برای اعتاربخشی بودند، نه نقد ساختار شعر. پس در سنت ما، شعر بیشتر آیینه دار معنا بود تا ابزار پرسش از خودش. این یعنی زمینه پذیرش متاشعر، در ابتدا، چندان آماده نبود. با نیما یوشیج، نخستین نشانه های جدی تأمل در فرم و زبان شعر ظاهر می شود. نیما در نامه ها و یادداشت هایش درباره شعر، زبان و نقش شاعر، نوعی آگاهی متاپوئتیک دارد، گرچه در شعرهایش اینگونه نیست. جامعه شعری آن زمان در برابر نیما مقاومت جدی کرد؛ چون این نوع خودآگاهی را تهدیدی برای «گوهر اصیل شعر» می دید. اما از دهه چهل با یدا... رؤیایی، بیژن الهی و بهرام اردبیلی و چالنگی و دیگران زبان شعری از معنا فاصله می گیرد. رؤیایی در نظریه «شعر حجم» مستقیماً به شعر به عنوان فرم اندیشیدن می پردازد؛ نمونه درخشان متاشعر. با این حال، بسیاری از منتقدان سنتی یا حتی مدرن گرایان محافظه کار، این زبان را «مبهم»، «مه آلود» یا «خودشیفته» خواندند. یعنی گرچه مقاومت بسیاری وجود داشت ولی حوزه های خاصی از شعر، متاشعر را با شور پذیرفتند، اما این جریان در دهه هفتاد رونق یافت و تعداد قابل توجهی از شاعران نه به طور گسترده اما به هر رو از مؤلفه های متاپوئتیک بهره برده اند. خود من هم خب به این تجربه گرایی دست زدم و نمونه معروف آن شعر بلند «نامه به/ از رویا و ضمائم پاره وقت» است که در نیمه دوم دهه هفتاد نوشتم و در بخش پایانی شعر (نامه) درباره خود آن شعر حرف می زنم: «علی قنبری عزیزم/ نامه ی تو مدت هاست که روی میز من است/ روی میز من از این سرزنش ها کم نیست که به خود می کنم/ گاهی سکوت آدمی برای خفه کردن حرفی ست که عجله در گفتنش دارد/ آنقدر که شنونده آن حرف خودش موضوع حرف می شود/ و خود آن حرف می شود/ و هرچقدر عجله کنی/ زودتر از او به خود او نمی رسی/ نمی توانی برسی/ وقتی که خود حرف شمایید/ من با چه شتابی می توانم زودتر از شما به شما برسم؟/ شما شاعرید/ من با تو حرفی دارم/ ولی برای طرحش باید حرفی پیدا بکنم/ مثل کلمه ای برای کلمه.» و البته بعد از نسل ما نسل های بعدی و شاعران جوان تر هم شروع به بازی با فرم، نقد زبان، و نوشتن درباره شعر در دل شعر کردند. با این حال، مخاطب عام هنوز تمایل به شعر معناگرا، احساس محور و روایی دارد. خب دلایل مقاومت مخاطب شعر فارسی در برابر متاشعر هم مشخص است. در فرهنگ ما، شعر هنوز باید پیام بدهد، زیبا باشد، یا احساس برانگیزد. متاشعر اغلب این سه را زیر سؤال می برد. دلیل دیگر، ناآشنایی با نظریه های مدرن ادبی است. در نبود آموزش عمومی درباره ی نظریه ی ادبی و تحولات جهانی شعر، متاشعر ممکن است «گنگ» یا «بی معنا» به نظر برسد. از طرفی به خاطر محافظه کاری، بسیاری از مخاطبان و حتی شاعران، نسبت به بازی با زبان، فرم یا خودآگاهی در شعر، دافعه دارند. همچنین برخی تصور می کنند اگر شعری از خودش سخن می گوید یا ساختار را می شکند، یعنی فاقد عمق عاطفی یا معنایی ست. اما خوشبختانه در دهه های اخیر، یک جریان قوی از شاعران آگاه به متاشعر پدید آمده اند که با مخاطب حرفه ای تر در ارتباطند. مخاطبانی که شعر را نه فقط برای احساس، بلکه برای تجربه زبانی و تأمل نظری می خوانند.

تاریخ ممنوعه و پنهان از دل حماسه ای خانوادگی

نگاهی به آواز کوهستان اثر نگوین فان کوئه مای

فرشید معرفت
مترجم و منتقد

نگوین فان کوئه مای، شاعر و نویسنده ویتنامی تبار، یکی از برجسته ترین صداهای معاصر ادبیات ویتنام است. او با آثارش که در آنها تاریخ و فرهنگ پیچیده و دردناک کشورش را به تصویر می کشد، شناخته شده است. «آواز کوهستان»، نخستین رمان کوئه مای به زبان انگلیسی است که در سال ۲۰۲۰ منتشر شد و به سرعت توجه مخاطبان جهانی را جلب کرد و به چند زبان ترجمه شد از جمله فارسی: ترجمه الهام راشدی در نشر مروارید منتشر شده است. رمان تکان دهنده نگوین فان کوئه مای در بستر ویتنام قرن بیستم و از زبان چندین نسل از زنان سرسخت یک خانواده روایت می شود. در خلال نگارش این رمان با عنوان «آواز کوهستان»، مادربزرگی برای نوه اش - که در اوایل این دهه در هانوی، زیر بارش بمب های آمریکایی از او مراقبت می کرد- روزهای گذشته را بازگو می کند. او در حالی که سایر اعضای قبیله یا مرده اند، مفقود شده اند یا در حال جنگ هستند و خانه ها به ویرانه بدل شده اند، زندگی اش را با جزئیاتی دلخراش از سلب مالکیت، استعمار، تهاجم بیگانگان و جنگ داخلی برای نوه اش به ارث می گذارد.

مادربزرگ داستان، دیولان، در مرکز روایت، حقیقتی را که تا آن زمان پنهان مانده فاش می کند: قتل شوهر و برادرش و جداشدن پسر بزرگش در جریان اصلاحات ارضی رژیم حاکم. در جایی به گواوا، نوه اش، می گوید:

«ما را از حرف زدن درباره اشتباهات گذشته و اعمال نادرست صاحبان قدرت آن روزها منع کرده اند، چون به خودشان حق داده اند تا تاریخ را بازنویسی کنند. اما تو به اندازه کافی بزرگ هستی که بفهمی تاریخ، خود را در خاطرات مردم می نویسد و تا زمانی که این خاطرات زنده اند، می توان ایمان داشت که کار درست تری را انجام داده ایم.»

این رمان جذاب و گیرا بر باورهای دیولان استوار است و این باورها خط مشی اثر را شکل می دهند. رمان نشان می دهد که وقتی تاریخ به جای ثبت شدن در کتاب های درسی (با تحریف یا سکوت) بر اساس خاطرات مردم نوشته شود، چه شکلی به خود می گیرد. در بخش اعظم رمان، روایت فرهیختگان ویتنامی تفاوت زیادی با ادعاهای رسمی حزب کمونیست درباره اصلاحات ارضی دهه ی ۱۹۵۰ ندارد. اما نویسندگان ادبیات داستانی ویتنامی در دهه های اخیر، با تکیه بر تجربیات شخصی و تاریخ شفاهی، این قلمرو خطرناک را پیموده اند و داستان را از دید دهقانان بی زمین، زنان، و مالکان روایت کرده اند. آثار اندکی از این دسته به زبان انگلیسی در دسترس است و بسیاری از خوانندگان آمریکایی از وجود چنین آثاری که روایتی انسانی از آن دوره وحشیانه تاریخ ویتنام ارائه می دهند، بی خبرند؛ دورانی که در آن، روستاییان، همسایگان خود را «سرمایه دار استثمارگر» می خواندند و هزاران نفر را به پای اعدام می فرستادند.

با پیروی از این سنت، رمان «آواز کوهستان» تاریخ ویتنام قرن بیستم - از اصلاحات ارضی دهه ۵۰ تا دهه های پرتلاطم پیش و پس از آن- را از نگاه چند نسل زنانه ی یک خانواده روایت می کند. داستان در سال ۲۰۱۲ آغاز می شود، جایی که گواوا در قتلگاه است و دیولان را فرا می خواند. سپس سال های کودکی اش به عنوان نوه یی تحت سرپرستی مادربزرگ، در میانه جنگ و پیامدهایش، مرور می شود. در این میان، فلش بک هایی از زندگی دیولان نیز در قالب روایت هایی برای نوه اش گنجانده شده اند. کوئه مای با آداب شاعرانه خود، حماسه اش را با جمله های موزون و حس شاعرانه حتی در شرایط فاجعه بار پیش می برد. او مناظر را با چنان شدت ویرانگری توصیف می کند که از دست دادن زمین، حال و هوایی افسانه ای پیدا می کند. همان سرزمینی که دیولان در آن پدرش را از دست می دهد - سربازان ژاپنی سرش را در بزرگراه ملی می برند- و مادرش را در قحطی بزرگ ۱۹۴۵، زمانی که در جنگل دنبال غذا می گشتند، گم می کند. زمانی که مادربزرگ و نوه اش به مزرعه ای ذرت می رسند، صاحب مزرعه، دیولان را به بند می کشد و مادرش را تا سر حد مرگ کتک می زند. کوئه مای همیشه جنبه ای افسانه ای به داستان می دهد و از این رو به «شبح شرور» معروف شده است. همچنین این سرزمین، همان جاست که دیولان با پنج فرزند، سینه خیز از خانه ی اجدادی می گریزد، تا از آزار و اذیت همسایگانی که در جریان اصلاحات ارضی به او حمله کرده اند، دور شود. او در حومه شهر پرسه می زند، علف و ساقه ی گیاهان می خورد و بچه ها را یکی یکی رها می کند تا بقیه را نجات دهد. در جایی به گواوا می گوید:

«هوا کم کم تاریک می شد. سایه ی دهکده ها در افق، مانند زنانی بودند که کمرشان را بار زندگی خم کرده است. مادرم مجبور بود بار خودش را تحمل کند و حالا نوبت من بود.»

دشواری ندارد که رنج دیولان، فرزندانش و فاجعه هایی که بر سرشان آمده را حس نکنیم: تجاوز جنسی، قطع دست و پا، نوزادی که به سبب مسمومیت شیمیایی مرده و دچار ناهنجاری مادرزادی شده، و احساس بیگانگی میان اعضای خانواده— همگی مصائبی اند که رمان با ظرافت تصویر می کند. کوئه مای، به جای روایت مستقیم، برای شخصیت هایش مسیرهایی غیرمستقیم می سازد تا وقایع هولناک را پرده پرده بیان کنند. آنها با نامه هایی پیش از مرگ، یادداشت های پنهانی و مواجهه های غیرمنتظره با یکدیگر ارتباط برقرار می کنند. بخشش و آشتی - درون خانواده، میان ویتنامی ها، و حتی با دشمن خارجی- مضامینی تکرار شونده اند.

گواوا، نسخه ای دست نویس از خانه ی کوچک در جنگل بزرگ دارد؛ ترجمه پروفسوری ویتنامی که برای شناخت دشمن، ادبیات آمریکایی می خواند. او از مادربزرگش می پرسد:

«چرا باید درباره کشوری بخوانم که ما را بمباران کرده؟»

اما وقتی شروع به خواندن می کند، خودش را در نقش لورا اینگالس می بیند. در یک حرکت شگفت آور، حتی دیولان هم خصومتش را با شبح شرور کنار می گذارد؛ شبحی که در داستان فرعی ای عاشقانه دوباره با خانواده درگیر می شود.

کوئه مای گفته که این رمان را به انگلیسی نوشته تا فاصله ای را که زبان دوم ایجاد کرده، بردارد؛ فاصله ای که میان ما و تاریخی پر از درد افتاده است. اما همین زبان، امکان آن را به او داده تا پره ای انسانی از دشمن سابق یعنی ویتنام شمالی به مخاطبان آمریکایی نشان دهد. در «آواز کوهستان»، او با خلق شخصیت هایی دلسوز که زیر یوغ رژیمی سرکوبگر زجر می کشند، روایت تاریخ را از مسیرهای دیگر ممکن می سازد.