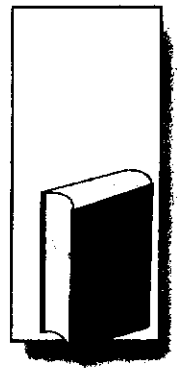

ش. ا.
ویژه‌ی راینر ماریا ریلکه

کتاب زمان
به‌کوشش: علی عبداللهی و عبدالحسین آل‌رسول
۸۲ صفحه / ۲۰۰ تومان

کتاب حاضر حاصل تلاش ارزشمند نویسندگان، محققان و مترجمانی از جمله: حشمت جزنی، علی عبداللهی، عبدالحسین آل رسول، داریوش شایگان، حمیدرضا اسلامی، مهدی غبرایی و... است که در آن به‌تمامی حوزه‌های کاری شاعر بزرگ آلمان زبان توجه شده است و از نامه‌های او گرفته تا سایر تجربه‌هایش نمونه‌های مناسبی ارائه گردیده است، چرا که: «حوزه‌ی کار ریلکه به‌شعر محدود نمی‌شود، او نویسنده و منتقد توانایی نیز هست. در رمان، با تنها رمانش پیشرو است و در شعر پایه‌گذار ساختارها و نگرش‌های نو در شعر مدرن آلمانی و جهان... کتابشناسی کاملی نیز از آثار او فراهم شده تا اینهمه دریچه‌ای باشد برای دریافتی روشن‌تر از ریلکه در این حجم اندک»

خوانندگان حتماً می‌دانند که سال‌ها قبل کتاب «چند نامه به‌شاعری جوان» ریلکه با ترجمه‌ی فارسی مرحوم دکتر ناتل خانلری در کشورمان منتشر گردید و تأثیر مثبتی برجریان شعری ما نهاد. در این مجموعه به‌نامه‌های ریلکه نیز توجه ویژه‌ای شده است.

ترجمه‌ی ۱۶ شعر از اشعار ریلکه به‌علاوه‌ی مرور آقای کامران جمالی بر دو شعر «چرخ فلک» و «پلنگ» این بخش از کار را خواندنی کرده است.

چاپ نقدی از ریلکه (درباره‌ی رمان **بودنبروک‌ها**)، قصه‌ی کوتاهی از او («صندوقچه‌ی طلایی»)، توصیف اثری از رودَن، یادداشت‌هایی درباره‌ی هنر و برخی مطالب دیگر که در نقد زندگی و احوال و نوشته‌های ریلکه است از نقاط قوت این مجموعه به‌حساب می‌آیند.

دست‌اندرکاران ویژه‌نامه یادآوری کرده‌اند که: هرویژه‌نامه‌ی زمان درباره‌ی موضوعی معین نظیر شعر، تئاتر، موسیقی و مانند اینهاست، یا شامل وصف زندگی و آثار یکی از نام‌آوران عالم ادب و هنر و فلسفه است و پیش از این نیز ویژه‌نامه‌های ذیل را منتشر کرده‌اند:

ویژه‌ی امه سه زر - ویژه‌ی هنر شاعری - ویژه‌ی تئاتر - ویژه‌ی برتراند راسل - ویژه‌ی ژان پل سارتر - ویژه‌ی نیچه - ویژه‌ی یاشار کمال - ویژه‌ی ژوزف کنراد - ویژه‌ی هنریش بل - ویژه‌ی ایوان تورگنیف.

بخشی از مقاله‌ی «بالیدن یک شاعر» نوشته‌ی «جفری پین» با ترجمه‌ی عبدالحسین آل رسول را با هم می‌خوانیم:

«شرح زندگانی ریلکه خود پاسخی است به‌سؤال مشکلی که اغلب شاعران قرن بیستم با آن مواجهند: حال که ابزار کار شاعر از قبیل تشبیه، استعاره و وزن و قافیه، از شدت استفاده‌ی گوناگون فرسوده گشته‌اند و نیز مباحث و مضامین شاعرانه نظیر عظمت طبیعت، عواطف تند عاشقانه، و اصول تجربه‌های حسی و... همه و همه مندرس شده و زنگار گرفته‌اند، چه چیز دیگری باقی مانده تا شاعر آن را بسراید؟»

شاعران نوپرداز همه در آغاز کار درگیر این سؤال مشکل‌اند که: چه چیز تازه‌ای می‌تواند پایه و مایه‌ی شعر نو را کفایت کند و به‌آن شکل ببخشد؟

دیگر دلی به‌دریا نمی‌زند *

محمدحسین عابدی
نشر معیار
۹۵ صفحه / ۳۵۰ تومان

کتاب با متنی کوتاه و تاثیرگذار آغاز می‌شود: «... سرزمینی که مردمش با خاطراتش زنده است... مردمانی که اشک تنهاترین یادواره‌ی عشق و تمدنشان می‌باشد و هربار که می‌گریند گویی با خود می‌گویند: هستم، پس زنده‌ام هنوز... ما از این قبیله‌ایم: مردمی که شکست‌هایش را مقدس می‌دارد»

اگر کمی دقت کنیم متوجه می‌شویم که مفاهیم و کلمات همین متن کوتاه به‌اغلب شعرهای مجموعه تسری می‌یابد و کلیدی برای دستیابی و نزدیکی بیش‌تر به‌ذهنیات شاعر می‌گردد. در برخی از شعرها به‌لحظاتی می‌رسیم برخوردار از صمیمیت و یکرنگی.

بیهوده با عمر مدارا می‌کنیم / کاری نکرده‌ام / گیرم که پای تک تکِ دیوارهای شهر فریاد زده‌ام / اما مگر چند پنجره باز شده است / مگر چند شیشه‌ی این شهر شکسته / حالا عصیان من هم به‌شکل خنده برلبان مردم می‌نشیند

(این شب‌ها چرا - ص ۲۵)

گاه نیز به‌عباراتی برمی‌خوریم که در عین سادگی و دوری از تکلف و تصنع، از ظرافت خاصی برخوردارند:

آمدیم / آرزوها را جمع کردیم / در جعبه‌های مناسب چیدیم / خانه خالی و سرد بود

(ترانه‌ی تگرگ - ص ۲۸)

به‌حضور مناسب کلمه‌ی «مناسب» در عبارت فوق توجه کنیم. خوشبختانه لحظات این چنینی در کل مجموعه قابل ملاحظه است و گوشه‌ای از انتظارات خواننده را برآورده می‌کند. شعرهای مجموعه به‌شدت حالت نوستالژیک دارند. شاعر مرتباً به‌یادآوری خاطرات کودکی یا

«کودکیِ در بزرگی» می‌پردازد.

بعد از تو، / نام تو را به‌حاشیه‌ی اتاقم گریستم / آنجا که کودکی گل‌های قالی را می‌شمرد / آنجا که هرروز گل‌ها گم می‌شدند / و کودکی می‌مُرد / بعد از تو، / این نامه‌ها را هم که به‌باد بسپارم / دیگر تا سقوط چشم‌هایم راهی نیست / از آن همه نامه، / می‌ماند نام تو / که تا ترس‌هایم را بغض می‌کنم، / نام تو می‌گرید با خاطره‌ی شهر کبودِ ما / که در انتهای هرکوچه‌اش / انسانی میانِ عکس خود به‌روی حجله‌اش می‌مرد

(بعد از تو - ص ۳۵)

اما متاسفانه در اغلب موارد حضور چنین گرایشی، در نهایت به‌سرودن شعرهایی با فضاهای عاشقانه رمانتیک منجر می‌گردد:

هرشب از تمام برگ‌های کتاب / تنها سه حرف بیرون می‌کشم / آنگاه صبح می‌شود / و چیزی شبیه نام تو

(برای نبودنت - ص ۳۷)

اگرچه شاعر گاهی اوقات از نقش تعیین‌کننده‌ی کلمات در ساختن سطر غافل نمی‌شود:

باز می‌شد در بینهایت، باز بسته می‌شد در نفس خاک، باز بسته باز می‌شد

(همان - ص ۳۶)

بسامد بکارگیری کلماتی چون قطره، اشک، شب، سحر، پنجره، آینه، آسمان، ستاره، خاطره و... در تشکیل فضای رمانتیک شعرها بسیار مؤثرند. علت این امر این است که شاعر از بکارگیری معمول این کلمات و فضاها امتناع نمی‌کند و فقدان نگاهی زاویه‌دار مشکل اصلی این شعرهاست و درست در همین لحظات است که احساسات برشاعر غلبه می‌کند و او را از دخالت حسی و شاعرانه به‌منظور ایجاد تغییر در فضاهای موجود به‌نفع شعریت شعر باز می‌دارد. اما هرگاه شاعر خود را از انقیاد فضاهای تحمیلی و سهل‌الوصول می‌رهاند و تصمیم می‌گیرد گرفتار سوابق ذهنی خود در امر نگاه کردن نشود به‌صراحتی در بیان می‌رسد که از نگاه تازه‌اش به‌پیرامون خود نشأت می‌گیرد. (نگاهی که متأسفانه سهم اندکی را در این مجموعه به‌خود اختصاص داده است)

کودکانی زاده‌ی درد / هم‌راز با مرگ / در کوچه‌های زخم‌های عمیق / هم بازی ستاره‌های کثیف / چشمان شما کور است!

(ستاره‌ها - ص ۵۵)

و گاه از این حد هم پیش‌تر می‌رود و در فضاها دخالت تعیین‌کننده‌تری می‌نماید که در نتیجه‌ی آن از نگاهی خاص برخوردار می‌گردد، و زبان را طوری به‌کار می‌گیرد که بیان‌کننده‌ی آن نگاه خاص باشد.

کلمات را شاید / دریا که آرام گرفت / می‌خواهم قایقم را به‌مرگ بیندازم:

(یک سال هم چیز کمی نیست - ص ۷۹)

یکی از جنبه‌های مثبت اثر این است که برخی تمهیدات ادبی با ظرافت و سادگی به‌کار گرفته می‌شوند، گویا شاعر ادعایی در این زمینه‌ها ندارد و خود را به‌تجاهل می‌زند. برای نمونه در قطعه‌ی زیر بازی با کلمه‌ی «وطنم» بدون تکلف اجرا می‌شود.

وطنم بودی / هنگامی که سر برسینه‌ات می‌نهادم / و تنم بودی / وعده‌ی باران بودی / گاه می‌شدی که می‌سرودی

(آنکه می‌داند - ص ۷۶)

اما مواردی هم هست که تکنیک‌ها و تمهیدات در سطح می‌مانند و تبدیل به‌یک بازی لفظی در سطح می‌شوند که در حقیقت شکل فنی احساساتی‌گرایی و بازی‌های رمانتیک غیرعمیق است:

تاب / با تناب معنی می‌شود / بی‌تابیت می‌دود به‌آسمان / از قرارت بالا می‌رود / بی‌تابیت از من تاب می‌دزدد و / به‌آسمان پرتاب می‌کند / از تناب بالا می‌رود تاب

(تناب - ص ۸۲)

در مجموع خواندن این مجموعه شعر لحظات شیرینی را به‌خواننده هدیه می‌کند و نسبت به‌کارهای قبلی او حرکتی رو به‌جلو محسوب می‌شود با امّا و اگرهایی که اگر... و سرانجام چند سطر انتهایی شعر «دیگر دلی به‌دریا نمی‌زند» را با هم می‌خوانیم:

امشب، تولد من است / پرنده‌ها روی قالی می‌میرند و من / باز در اتاقم تو را می‌بینم / ایستاده‌ای و نگاهت به‌گمانم / بردارِ قالی است.

رؤیا تفتی
کولی کنار آتش

منیرو روانی‌پور
نشر مرکز / چاپ اول ۱۳۷۸
۲۷۰ صفحه / ۱۳۵۰ تومان

کولی کنار آتش نام زیبایی است که نویسنده‌ی عزیز و پرکار منیرو روانی‌پور، برتازه‌ترین اثرش گذاشته است. بارزترین نکته‌ی این رمان اهمیتی است که نویسنده به‌فرم و ارائه‌ی تکنیک‌های جدید داده است که می‌توان گفت نقطه‌ی تحولی برای نوشته‌های غریزی و کولی‌وارِ این نویسنده‌ی صمیمی است. «آینه»، شخصیت اصلی قصه، دختری کولی است که به‌علت شکستن قانون قبیله مطرود شده و مجبور به‌هجرت اجباری به‌شهر می‌شود. تا زمانی که او آلوده‌ی زندگی پیچیده‌ی شهر نشده، قصه به‌صورتی رئالیستی و با توصیفاتی ساده اما زیبا از طبیعت، محیط و... پیش می‌رود، ولی با شهری شدن او و مخصوصاً بعد از مسافرتش به‌پایتختِ بی‌در و پیکر، به‌همان نسبت فضای قصه و طرح و توطئه‌ها نیز شلوغ پلوغ و پیچیده می‌شود، این گسست که ناشی از تلفیق مناسب و به‌جای فرم و محتواست از نقاط قوت رمان محسوب می‌شود. ولی متأسفانه در جاهایی که نویسنده، به‌قصه سرک کشیده و به‌عنوان خالق اثر در سرنوشت شخصیت‌ها مستبدانه دخالت می‌کند (صرف‌نظر از اینکه در مواقعی موفق است و در مواقع دیگر انگار این تکنیک جواز عبوری برای رد شدن او از بن‌بست‌های قصه می‌شود) به‌علت تکراری بودن این تکنیک به‌نظر می‌رسد که نویسنده علیرغم خواسته‌اش لباس مردگان و لباس‌های دست چندم را به‌خوانندگانش عرضه می‌دارد و این با اصل سنت‌ستیزی و پویایی رمان مغایر است.

از تکرارِ مضمون گریزی نیست. اما فرم و تکنیک‌های تکراری و دستمالی‌شده گاه چنان از لذت‌بخشیِ اثر هنری می‌کاهند که حتی بی‌شکلی نیز چنین بلایی برسر اثر هنری نمی‌آورد و دافعه‌ای به‌مراتب کمتر ایجاد می‌کند. چه بسا که آراستن یک دسته گل وحشی با زرورق از زیبایی آن بکاهد. ما منیرو را نویسنده‌ای پرشور، دردمند و صمیمی می‌شناسیم که تاکنون سه مجموعه‌ی قصه (**کنیزو، سنگهای شیطان، سیریا سیریا**) و دو رمان (**اهل غرق و دل فولاد**) منتشر کرده است. در مرحله‌ای نیست که از فرم‌های تکراری که این روزها کم به‌کار برده نمی‌شوند، استفاده کند با توانی که در او سراغ داریم حداقل توقعمان علاوه برهمان درد و احساسات بکر بومی و سیتز با کهنگی، ارائه‌ی فرمی جدید با تفکر خود اوست. او حالا دیگر باید نویسنده‌ای فرم‌ساز باشد تا دیگران از او تقلید کنند و تأثیر بگیرند و می‌توانند و منتظریم.

*

حضور

قباد آذرآیین

انتشارات سمیرو / ۱۳۷۸

۱۳۵ صفحه

این مجموعه‌ی ۱۳۵ صفحه‌ای شامل ۲۵ قصه‌ی کوتاه است که علیرغم حجم کم قصه‌ها نویسنده از پس جمع و جور کردن آن‌ها خوب برآمده، در فضاسازی و شخصیت‌پردازی موفق است و با حذفِ حشو و زوائد نه تنها قصه‌ها را به‌شسته رفتگی رسانده بلکه گاه با آوردن یک یا چند جمله به‌نحو ماهرانه‌ای طرح و توطئه‌ی قصه را پرداخت زده و گاه با ریزه‌کاری‌هایی قصه را از یک معنایی نجات داده است.

نویسنده در برخی از قصه‌ها («گِردِل»، «آژانس» و...) مرز بین رویا و واقعیت را به‌طرز زیبایی درهم می‌تند و چنان این دو را در هم مستحیل می‌کند که گاه تا آخر قصه خواننده را به‌نوسان وامی‌دارد. او در بیان حسش صمیمی است، لهجه‌ی گرم جنوب را هم طوری به‌کار می‌برد که برای خواننده‌ی غیرجنوبی نیز آزاردهنده نیست («شبیر تابستان ندارد»، «آژانس» و...)

شاید بشود گفت قصه‌های این مجموعه از یک دیدگاه به‌دو دسته تقسیم می‌شوند یک دسته قصه‌هایی که نویسنده تمام چم و خم‌ها و زیر و بم‌ها را از اول تا به‌آخر روشن کرده و همه چیز را به‌عرضه‌ی نمایش گذاشته انگار دست شخصیت قصه‌اش را تا پایان و حتی بعد از پایان گرفته و او را به‌خانه‌اش رسانده است مثل قصه‌های «سرهنگ»، «دیوار»، «همبازی»، «مرداب» و...

اگر نویسنده به‌شکلی، حتی پایان این قصه‌ها را در حالت تعلیق نگاه می‌داشت کل قصه از این حصارکشی نجات می‌یافت و خواننده در ابعادی وسیع‌تر به‌جولان می‌پرداخت.

دسته‌ی دیگر قصه‌هایی است که در سایه روشن قرار دارند و حدس جاهای تاریک به‌عهده‌ی خواننده گذاشته شده است («عکس»، «اتوبان»، «چهار و نیم» و...) این قصه‌ها موفق‌ترند به‌این دلیل که نویسنده خواننده‌هایش را با هوش‌تر فرض کرده و در قصه‌هایش دخالت بیش‌تری می‌دهد بدون اینکه آن‌ها را دچار سردرگمی و یا مجبور به‌حلِ معمایی کند.

طولانی‌ترین قصه‌ی این کتاب که یکی از بهترین‌های آن نیز می‌باشد قصه‌ی ۱۳ صفحه‌ای «حرمان» است که در آن نویسنده توسط شخصیت‌های فراموش شده‌ی قصه‌های ناتمامش بازخواست می‌شود و با آنکه دلیل این جرمش را وسواس زیاد از حد می‌داند محکوم به‌مرگ می‌گردد. در شروع قصه ما از قتل نویسنده توسط یکی از شخصیت‌ها خبردار می‌شویم و همچنین نویسنده خود نیز از این سرانجام آگاه است، به‌دلیل اینکه خود را مستحق چنین حکمی می‌داند با سعه‌ی صدر پای صحبت آن‌ها می‌نشیند و ما را نیز کنجکاو به‌دنبال ماجرا می‌کشاند، نویسنده ترجیح می‌دهد گلوله‌ای در دهانش خالی شود تا اینکه زنده بماند و شخصیتی را در قصه‌هایش بلاتکلیف بگذارد که این تعبیرِ دیگر همان وسواس است. او که زمانی خالق این شخصیت‌ها بوده در مقام مفعول قرار می‌گیرد و تن به‌مجازات می‌دهد شاید به‌این دلیل که درواقع خود را قاتل زمان می‌داند.

با توجه به‌مضامین متنوع و گاه بکر و همچنین با توجه به‌حساسیت و بن‌مایه‌هایی که نویسنده در این مجموعه نشان داده است، در صورت چند لایه‌ای کردن قصه‌ها و نیز جسارت فراروی از چارچوب‌های تعریف شده و... مطمئناً شاهد قصه‌هایی تأویل‌پذیر و خاص‌تر از این نویسنده خواهیم بود.

*

هفتاد سنگ قبر

یداله رؤیایی

نشر گردون (کلن) / چاپ اول بهار ۷۷

۱۷۰ صفحه / ۱۷ مارک

«در خواب عمیق مرگ سطحی است»

از صفحه‌ی ۹۶ کتاب

برای آشنا شدن خوانندگانی که احیاناً کتاب را نخوانده‌اند دو نمونه از شعرها را می‌آورم:

۱ـ *اضلاع من کجائید؟ / که برج نامرئی، انگشت / ـ ظهورِ مشت / نقاب از در می‌گیرد.*

یک بازوی شعله‌ور (آتش گرفته) از حرف، با نقش برجسته برسنگ بتراشند. از خسرو که سفارش کرده بود تمام چهره‌ی او را دهانش کنند: مرا که می‌خواستم سیا باشم.

اشیاء داخل مقبره، یک قفل بزرگ مستعمل، و چیزهایی سرخ مثل: سکو، گل، نژاد، زبان و شراب و چیزهایی سبز مثل: سر، پائیز، و باد در درخت بید. (ص ۹۹)

۲ـ *ترس تو از مرگ، / ترسناک می‌کند / مرگ را / که تغذیه از مرگ می‌کند.*

و شهرزاد وقت وداع گفت: چند واژه مرا از مرگ می‌گیرد.

برای سرلوحهٔ بالای سنگ اوسکوی سرخ بتراشد و روی آن منحنی و حرکت بگذارند. پایین سنگ: شن، خار، و خیال. و کاشتن چند درخت آفتابی، با کتاب‌ها و طناب‌های گداخته.

(ص ۱۵۱)

همانطور که ملاحظه می‌کنید هرشعر از دو قسمت تشکیل شده، رؤیایی خود در مورد این شعرها چنین می‌گوید: «متن سنگ و سرلوحه‌ی سنگ که متن نیست ولی متن را با خود به‌گوشه می‌برد. یعنی متن و «خارج از متن» به‌هم ریخته‌اند و حضور درهم مفاهیم، شعر را بیرون شعر می‌برد و از بیرون شعر سهمی به‌شعر می‌رسد، می‌رساند.»

شخصیت‌های اسطوره‌ای، فلسفی، عرفانی، تاریخی،... و تمامی چیزهایی که به‌شکلی با تفکر رویایی درگیر بوده‌اند در این شعرها ردپایی دارند که سنگ قبرها نیز به‌نام آن‌هاست مثلاً در نمونه‌ی بالا اولی به‌نام «سنگ خسرو» و دومی به‌نام «سنگ شهرزاد» است. شاید جای خوشبختی است که رویایی علیرغم اقامت طولانی‌اش در غرب، هنوز هم برای ایرانی‌ها شعر می‌گوید و فضایی کاملاً شرقی برمجموعه‌اش حکمفرماست.

در قسمتی از نامه‌ی رؤیایی که در ابتدای کتاب آمده است می‌خوانیم: «... شاید این شعرها پیغام‌های کوتاهی هستند که از زبان مرد، به‌من می‌رسند یعنی آن که در گور است با آن که به‌اصطلاح ما به"زیارت اهل قبور" می‌رود حرف‌هایی دارد. حرف‌هایی که از جهان مرگ به‌ما می‌رسد در حقیقت این سنگ‌ها خیال‌های منند از جهان مرگ که ندیده‌ام»

شعرهای رؤیایی طبق معمول دایره‌ی بسته‌ای از کلماتند با مفاهیمی که اغلب نه شگفت‌زده‌مان می‌کنند، نه غافلگیر و نه حرف دلمان را می‌زنند و نه به‌سمت بی‌معنایی و یا چند معنایی لذت‌بخش می‌روند، در اوج به‌کلمات قصار می‌رسند و شطحیات. در **هفتاد سنگ قبر** با آنکه همه‌اش صحبت از مرگ است و تأمل در مرگ، هیچکدام از مرده‌ها حرف چندان تازه‌ای به‌ما نمی‌زنند. نه ترسی از مرگ در ما ایجاد می‌کنند، نه ترسمان را از مرگ می‌ریزند و نه به‌فکرمان وا می‌دارند، هرکدام کشفی دارند که به‌حدس زنده‌ها راجع به‌مرگ می‌ماند، البته ممکن نیست از زبان مرده حرف زد و حرف او را زد اما این را هم نمی‌توان گفت که همه‌ی مرده‌ها به‌یک زبان حرف می‌زنند چرا که تجربه‌ای یکسان از مرگ ندارند که تجربه‌ای یکسان از زندگی نداشته‌اند و از نوع مگر و از زمان مرگ. اگر شما به‌چنین قبرستانی پا بگذارید و مردگان این کتاب این شعرها را بلند بخوانند شما کودک، اسکندر، حسنک، شمس، قمر، عایشه، سقراط و... را از هم تشخیص نمی‌دهید همه به‌یک زبان و با یک وزن و با مفاهیم مشابه (و اکثراً تک محور) حرف می‌زنند و این مشکل رؤیایی در اکثر نوشته‌هایش است: زبان او در نامه‌ای که به‌برادرش می‌نویسد، زبانی که در توضیح شعرهایش به‌کار می‌برد و زبانی که شعرهایش را می‌گوید همه یکسانند، معناگونه و پیچیده، باید به‌عرق‌ریزی روح افتاد و تا اجیاناً به‌کشفی (بیش‌تر مفهومی) و ندرتاً به‌لذتی رسید.

و باز در «بیرون شعر» می‌گوید: «... این شعرها فرم‌هایی گرفته‌اند که هر فرمی را پس می‌زند... ما امروز با **سنگ قبرها** به‌جایی می‌رسیم که دیگر شعر، فرم شعر را نمی‌پذیرد و جلوتر از شکل خودش می‌رود. این یک تربیت حجمی است یعنی شعر را فرای شعر بردن، بیرون شعر را، و شکل‌های بیرونی شعر را شناختن. نه فرم شعر بلکه شعر فرم.»

در این مجموعه ما با انبوه سنگ قبرها مواجهیم، با طرح‌های گوناگون و عناصر متنوعشان اما همه از یک جنس و آنقدر زیاد که دیگر تفاوت بین آن‌ها را حسی نمی‌کنیم، مثل این است که وارد باغی پراز درختِ کاج شده باشیم. آنچه مسلم است هیچکدام از دو درخت شبیه هم نیستند اما به‌چشم نمی‌آید. به‌علت تعداد زیاد و اختلاف‌های کمشان، ما فقط وارد باغی از کاج شده‌ایم، این کتاب هم ما را فقط وارد قبرستانی می‌کند پر از سنگ قبر، سنگ قبرهایی که از زمان آدم تاکنون هیچ دگردیسی‌ای در آن‌ها به‌وجود نیامده، انگار ما به‌سنگ شدگی‌ای در کلمات، مفاهیم، وزن و فرم رسیده‌ایم و از این نظر باید گفت که رؤیایی موفق بوده است.

هنر، مخصوصاً شعر باید روح را به‌تفریح و تفرج ببرد، بدون واسطه‌ای. فرم و مفهومی که درونی شده‌ی شاعر شده باشد خود به‌خود شعر را حسی می‌کند، بدون اینکه به‌رخ کشیده شود و لذت‌بخشی بی‌واسطه را به‌همراه خواهد داشت:

نگاهم کن زائرا / زمانی دراز نگاهم کن / تا برای تو جالب شوم. (ص ۲۷)

کفنی آیا / تنم را پوشید / و یا تنم را کفنی / به‌اندیشه‌ی دنیا پوشید / /طبیعت بیجان / چقدر فوری بود! (ص ۱۰۸)

[به‌گمانم از / سر پلکان / به‌سقوط هوا / قدم خدا / جدید شد] (ص ۱۱۰)

بزرگ‌ترین مشکل این کتاب این است که نگاه رؤیایی به‌مرگ نگاهی عام است، انگار او عمیقاً مرگ را جلوی چشم خود ندیده که در راه رسیدن به‌حس ناب و شخصی به‌موفقیت قابل ملاحظه‌ای نرسیده و به‌چیزهایی که خودش در شعرهایش آورده، چندان عمل نکرده است:

نزدیک‌ترین فاصله‌ی ما با مفاهیم وقتی است که رهایشان می‌کنیم (ص ۲۴)

و زکریا گفت: فهم ما در فاصله‌ای است که با مفهوم می‌گیریم و می‌خواست که سنگ را نتراشیده بگذارند جائی برای تراش نام، کمی دورتر از جای مرگ. (ص ۸۴)

و مولای طاهره می‌گفت: برای اینکه تحولی در زندگی ایجاد کنیم اول باید تحرکی در مرگ ایجاد کنیم. (ص ۶۱)

*