نقدی بر رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» برنده جایزه کتاب سال منتقدان

برای آفریدن خودم، خود را ویران کرده‌ام

رضا عامری

«عصر ما عصری فاوستی است و همگی عزمی راسخ داریم تا پیش از آنکه دخل همه‌مان بیاید، خدا یا شیطان را ملاقات کنیم، و آن رگه گریزناپذیر اصالت یگانه کلید ما برای این قفل است» نورمن میلر

«و دانستم که همه چیز طعمه مرگ است و به یاد می‌آورم که باز هم آن صدای خفه پرطنین را در درونم شنیدم که به نام صدایم زد و فرمانم داد که باید این لحظه‌ها را جاویدان کنی... و و گفت باید بسوزانی، بسوزانی» ملکوت .بهرام صادقی

فهم تاریخ و حال زنده، مهمترین حادثه جهان معاصر است. این فهم منبعث از آگاهی ما از بعد (زمان) است. این بعد با گسست‌ها و وقفه‌های خود باعث شده تا ذات نویسنده امروز، در تجربه رویارو با امکانات هستی و در فعل و انفعالی مضاعف همواره در حال بازسازی (هویت) خود باشد، یعنی همان قدر که در نظام روابط بین اشیاء تغییرات بوجود می‌آورد و می‌آید، خود نیز دچار تغییرات می‌شود. پس ذات نویسنده امروز، ذاتی کامل و مطلق نیست، و عدم کمالش به هستی‌ای برمی‌گردد که افق معرفتش ناقص است. یعنی هنرمند امور طبیعتی دوگانه دارد: ابژه/سوژه، شاهد/ مشاهده شونده، صانع/مصنوع است و هویتش در حین بازآفرینی هویت غیرش ساخته می‌شود. هویتی که جز خود «متن» نیست، رفتاری که در عیانیت خود همان «روایت» است.

یعنی هویت ما به شکل معینی از حکایت درون ما و بر طریقه معینی از زمانیت ما، وابسته است، پس باید فهم خود را از «عصرمان»به قصه‌ای ریشه‌ای از خودمان تبدیل کنیم. قصه‌ای . رستاخیزی، در حال شدن و اکنونی که قدرت و کیفیت رستگاری‌اش در ترسیم افقی نهفته که تاریخیت و وضعیت اکنونی دارد.

اما روایت «همنوایی» چیست؟ روایت عصیان نسلی است که گذشته را کما بیش از دانسته‌ها و پاسخ نامه‌ها و اندرزنامه‌های قدیم می‌شناسد .که از پدران به پسران رسیده .و در مقابل زیست امروزه خود و این جهان، فاصله‌ای عمیق می‌بیند! دره‌ای ژرف و چاهی دهان گشوده، فاصله‌ای عمیق که میان «او» و «دیگری» دهان گشوده است، این هاویه این فقدان را با چه چیزی باید پر کند؟: «ناگهان حس کردم میان من و او چاهی دهان گشود ژرف. می‌گشتم جمله مناسبی بیابم تا از سقوط در این چاه وحشتناک، که با سرعتی سرگیجه‌آور ژرف‌تر و ژرف‌تر می‌شد، در امان بمانم؛ اما همه‌اش نصیحت بود که پیش چشمم رژه می‌رفت. دهان پدرم را می‌دیدم که با خشم می‌جنبید؛ دهان مادرم را؛ دهان عمه‌هایم را؛ دهان معلم را؛ دهان رئیسم را... راحتتان کنم، همه‌اش نصیحت بود، همه‌اش نهی؛ هیچکس هم نگفت چه کار باید کرد» ص ۱۶. و این نسل ناگهان حس می‌کند چیزی که مدت‌ها پشت دندان‌هایش کلید شده بود، مثل فنری از دهان بیرون می‌جهد و آن گذشته با آن سیستم هرمی و سلسله مراتبی خود به هم می‌ریزد و همه چیز دچار بحران می‌شود و «همنوایی ارکستر شبانه چوب‌ها» یعنی همین بحران، روایت یعنی وقوع این بحران.

این وضعیت در «همنوایی...» از همین بحران . رستاخیز . آغاز می‌شود: «زنگ کلیسای «سن پل» چهارده‌بار نواخت و من حس کردم سیاره کوچکم از مدار خود خارج شد» ص ۱۵. پس ما با راویی روبرو هستیم که از مدار طبیعی خود بیرون آمده است. راویی با ذهنیتی انشقاق یافته و پارانوییک که روایتش ناگزیر با روایت‌های پیشین اختلاف دارد. یا روایتی که فرا روایت‌های گذشته را فقط به مثابه مصالحی فرمیک در روایت خود استفاده می‌کند. منطقی که به قول راوی «با هیچ منطقی جور درنمی‌آمد» و با همین لامنطق، بوطیقا (بازی) داستان بنا می‌شود، بوطیقایی گشوده از شک و غبار و مه‌گرفتگی که به نوعی کشف و شهود زمانی منتهی می‌شود، کشف و شهودی که نویسنده در آن منطق! کشف خود را می‌گوید. زمان این وضعیت، وضعیتی از آستانه مرگ است، آستانه‌ای که همه چیز را به مرگ، این نقطه صفر زمان، پرتاب می‌کند «کاردی را که در پشتم فرو رفته بود حس می‌کردم» یعنی آستانه دردی که آغاز روایت است. و با پایان یافتن روایت، مرگ نویسنده . راوی را رقم می‌زند.

داستان در یک شب روایت می‌شود . داستانی که قبلاً نوشته شده . و از فریدون پادشاه پیشدادی شاید تا امروز را .از زمانی که راوی ترسان و لرزان از پلکان به سوی صاحبخانه صعود می‌کند تا حساب کتابش را تسویه کند و اجاره اقامتش را . در جهان؟ . بدهد صاحبخانه‌ای که «هیبت و طنطنه خدایان باستانی را دارد» حساب‌ها و بدهی‌های راوی (نامه اعمال) او را ورق می‌زند، تا زمانی که بدهی‌های او را اعلام می‌کند و سپس می‌میرد و داستان در همان اطاق صاحبخانه و در زمان اکنون به پایان می‌رسد. «در پشت سرم بسته شد. پاهایم می‌لرزید. دستم را به نرده گرفتم. پایم به پله اول نرسیده بود که پرهیب عقابی بزرگ، در بالای پله‌ها، تمام رگ‌های بدنم را منجمد کرد. زنگ کلیسای «سن‌پل» با ضربه‌هایی پیاپی و پرهیبت به صدا درآمد. سرم را بالا کردم. پروفت روی آخرین پله منتظر ایستاده بود!» ص ۱۸۳ و پروفت کسی نیست جز ملک‌الموت! تا کار کارد ابتدای داستان را که در پشت او فرو رفته، به لحظه صفر مرگ پیوند زند، و بالاخره کارد ایلغارها و تجاوزهای تاریخی در این وضعیت برزخی، کار کارستان خود را انجام دهد. مجازی که امرو از واقعیت مهم‌تر است، چون به لحاظ شکل همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد.

راوی روایت شخصیتی پارانویایی است. و او از این ظرفیت خود برای ایجاد فضایی فانتازیک و خیالی به خوبی استفاده می‌کند. و از همین منظر، روایت را در رفت و برگشت‌های مستمر مدام تغییر می‌دهد. و در این راستا از عناصر مختلف چون تئاتر، پرده‌خوانی، کتب مختلف مذهبی و خرافات و اندرزها سود می‌جوید. و راوی که ابتدا در وضعیتی شک‌آلوده و ترسان و لرزان پیش صاحبخانه می‌رود، در پایان مرگ محتوم خود را به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌زند. و در این مبارزه شک‌آلوده به «سگ» استحاله می‌یابد، یا برابر روایات به خاطر موهبت شیطانی نوشتن محاکمه می‌شود «روح شما پلید است، برای تطهیر، تترل مرتبه پیدا می‌کنید!». این رفت و برگشت‌ها و تغییر شکل روایت همراه با تغییر و استحاله شخصیت‌ها امکانات فراوانی را برای تخیل و هم برای چندصدایی کردن رمان بوجود می‌آورد.

در این مسیر استفاده از زبان طنز و کلان روایت‌های گذشته در شکل دادن به اثر تاثیر مهمی دارد.

روایت از «هویت و زمان» که دغدغه اصلی راوی یا بهتر بگوییم راویان روایت است روند می‌گیرد. بازی یاد فراموشی و وقفه‌های زمانی و گسست‌هایی که اتفاق می‌افتد، رمان را به رمان «زمان» تبدیل می‌کند. زمانی که خود هویت هم است. هویتی که هرچند محصول تحول تاریخی‌ای مستمر از نمونه لاهوتی به نمونه حقوقی امروز نیست، اما در بعد جهانی ناگزیر است، نه «وطن» که عصر .زمان، در آن نقش اصلی را ایفا کند. گویی مدرنیسم معنی تازه‌ای برای وطن خلق کرده است، بیرون از چارچوب جهاز روحی سنتی، که از خود زمان مشتق می‌شود. وطن چیزی جز افق انتظاری برای ظهور انسان به معنای کلی نیست پس دشمنی زمان به خاصیتی هستیانه برای ما بدل شده که تفکر درباره آن از تعلیقی اخلاقی فراتر نمی‌رود. چرا زمان در افق روحی ما توقف کرده وهمه چیز به انتظار ابدی تن داده است؟ چون ما مردمی هستیم با فرهنگی که در اختراع مفهوم زمان مدرن رستگار نشده است. و باید روزی آن را فهم کنیم. ما از سر تا نوک پاهامان از این گذشته پر شده‌ایم. آیا این جنگ و مبارزه به تحولی رستگارانه از افق انتظار به فضای تجربی روایتی اصیل و نگاهی انتقادی تبدیل خواهد شد؟ «این گذشته است که شب می‌خزد زیر شمدت. پشت می‌کنی می‌بینی روبروی توست. سر در بالش فرو می‌کنی می‌بینی میان بالش توست. مثل سایه است» ص ۱۴۰.

این گذشته روایت‌ها و فراروایت‌های گذشته است که مدام در روایت به چالش کشیده می‌شوند، روایت نیز در روند خود تغییر می‌کند و به نوعی پرسش و پاسخ و حاکم و محکوم و راوی و مروی تبدیل می‌شود. نویسنده‌ای که مورد استنطاق قرار می‌گیرد. راوی .مروی که گویی از رستاخیز «فاوست» گوته بیرون آمده‌اند روبرو هستیم «فاوست مورنائو» که در این روایت باید همان شیطان روایت گوته باشد که روح فاوست را در قبال برآورده کردن خواسته‌های فاوست از او می‌خرد. شیطانی به نام مفیستوپلیس که همان راوی هم باید باشد و نویسنده طبیعی است که با این تغییرها روایت خود را به پیش می‌برد و بازی را به سطوح مختلفی از بازی ایجاد «وقفه‌های زمانی» می‌کشاند، نه تنها وقفه که گاه با انقطاعی حقیقی روبرو می‌شویم. متنی که بیان روایتی را قطع می‌کند، صداها را قطع می‌کند و راوی‌ها، به روایتی از زاویه دید یک اسب و سگ و به راوی‌هایی با ذات‌های شقه

شده تبدیل می‌شوند. یا راوی دانای کل، یا کلاش .جادوگری به نام «فاوست». که شاید هم همان سایه نویسنده است .نویسنده را به اتهام گناهی «نوشتن . شیطان صفتی و...» محاکمه می‌کند. شاید چون او می‌خواهد سرنوشت تراژیک خود را تغییر دهد «می‌خواستم با تغییر ماجراها سرنوشتی را که در انتظارم بود تغییر دهم» ص ۱۳۲ یا چون معتقد است «ترس از ادبیات قوی‌تر است تا ترس از روز داوری» و به همین سبب محاکمه کافکایی او شروع می‌شود: «شما دیگر اعتقادی به شب اول قبر ندارید. حتی وقتی که پایتان به اینجا می‌رسد!... جرم شما محرز است. اگر نمی‌خواهید اعتراف کنید مساله خودتان است. روح شما پلید است. برای تطهیر، تترل مرتبه پیدا می‌کنید!». (شاید او هم شبیه قهرمان کافکا در قصر باشد. که به دنبال یافتن «قصر» راه می‌افتد و در پایان تن به سرایداری مدرسه می‌دهد).

لفظ راوی . مروی را اینجا برای این استفاده کرده‌ام، که در این رمان از نویسنده و خواننده فاصله می‌گیریم. و خود عمل نوشتن در درون رمان اتفاق می‌افتد. و رمان در روند روایت خوانده و نوشته می‌شود. «خب، می‌دانید نویسنده باید نسبت به قهرمانانش شفقت داشته باشد. پس ماجراها را تعدیل یا تحریف می‌کردم» و بالاخره اینکه خواننده و نویسنده در این رمان جز تشویشی ذهنی چیزی بوجود نمی‌آورند. این تشویش از این جا ناشی می‌شود که خواننده و نویسنده هستی‌شان را از بیرون روایت می‌گیرند یا ما با چنین پیش‌فرضی به آنها نگاه می‌کنیم. (با این پیش‌فرض‌ها می‌توانیم راوی و مروی و زمان و صیغه‌های روایت و صداهای متفاوت را محصول سطح نحوی روایت و نویسنده . خواننده و معماری متن و عناصر متعالی متن و ساختار زبانی را محصول سطح دلالتی عنوان کنیم. این تفاوت خود هم می‌تواند نشان‌دهنده داستان (Story) و روایت (Narativitty) هم باشد).

و در میان این ناسازه‌ها و این بازی یاد و فراموشی با اتفاقاتی روبرو هستیم که خلاقیت زبان و بیان (discours) از میان آن شکوفا می‌شود. این شکوفایی نه از خلال توصیف وقایع که از میانه شکل بسیار دقیق روایت و زبان اتفاق می‌افتد. و نویسنده این کشف و شهود و رابطه نحوی خود را با زبان اینگونه توضیح می‌دهد: «یک بار جمله‌ای را به‌طور مکانیکی ادا کرده بودم و راهنمایی‌های متداول هم نتوانسته بود تخیل مرا برانگیزد، کارگردان که شخصی مستبد و بداخلاقی بود به نام قاسمی، مرا فرستاد روی صحنه، زیر لکه‌ای نور متمرکز و گفت: همان جمله را تا وقتی که فرمان نداده‌ام بی‌وقفه تکرار کن. چند دقیقه اول جملات را به همان شکل تکرار می‌کردم. اما کار را قطع نکرد. رفته رفته خسته شدم و در حالی که همچنان همان کلمات را تکرار می‌کردم کوشیدم با شکستن ریتم و تغییر لحن جمله از ورای همان چند کلمه چیزهایی هم به او بگویم «نمی‌دانم چه مقصودی داری. دارم کلافه می‌شوم. اگر ممکن است قطع کن تا از شر این دایره بسته خلاص شوم». اما باز هم کار را قطع نکرد و من رفته رفته کلافه‌تر شدم. حالا از ورای همان کلمه‌های تکراری چیزهای دیگری به او می‌گفتم: «بس کن دیگر! حنجره‌ام دارد پاره می‌شود، این فرمان‌های مستبدانه چه ربطی به تئاتر دارد؟». باز هم کار را قطع نکرد... سرانجام لحظه‌ای فرا رسید که خسته و درمانده از خود پرسیدم: «این همه خیره‌سری کارگردان چه معنایی دارد؟» و کمی بعد دریافتم آن جمله‌ای را که همواره به صورت یکنواخت ادا می‌کردم، در این مدت هزار و یک پیچ و خم داده‌ام، و مقصود او هم چیزی جز کشاندن من به این مرحله نبوده است، جمله را دوباره از سر گرفتم، و این‌بار از سر سپاس، با حالتی سرخوش و به آواز «مرا ببخش، مرا ببخش». ص ۱۷۰. این زبان در روایت کار کرد خود را از رفت و برگشت‌ها و تغییر لحن و روایت و شخصیت‌ها در این رفت و برگشت‌ها می‌گیرد. گفتیم پروسه روند داستانی شدن رمان نه بر اساس توصیف و روایت‌پردازی بل بر اساسی زبانشناسانه منبعث از زبانی خلاق ذاتی شاعرانه گرفته شده است. دیگر این جا نه واقعیت بیرونی و محاکات، که نحو زبانی است که واقعیت‌های تازه را می‌سازد. نه روایتی که جهان را توضیح می‌دهد بلکه جهانی که توسط نحو زبان شکل می‌گیرد (یا مطابقه نحو با جهان خارج نه مطابقه جهان خارج با نحو). چه «چیزها که بیان می‌کرد و من نمی‌فهمیدم و چیزهایی که من می‌گفتم و او نمی‌فهمید».

این نحو و تکثیر دالها و زبان طنز قاسمی نشاندهنده ابتذال و فروپاشی و بحران است که در سراسر داستان وجود دارد. زبانی که ظرفیت آن را دارد که ویران بکند و خود هم آغاز و هم پایان این ویرانی زبان هم باشد. زبانی که هم به زبان جمالزاده به عنوان اولین نویسنده ایرانی و هم به زبان و طنز «صادقی» نزدیک می‌شود. اما به عنوان «ذهن بیماری مبتلا به پارانویا» ص ۱۵۲ از امکانات بالقوه چند صدایی کردن نصیبی نمی‌برد، شاید چون خود معتقد به نوعی همنوایی ارکسترها (صداهایی) است که در متن حضور دارند.

نویسنده امروز ناچار است دست به نوسازی مداوم بزند، تا این گسست‌های زمانی میان اعصار و این خلاء و فقدان‌ها را پر کند، در چنین بازسازی‌ای ناچار است با ناهمزمانی خود چالش داشته باشد، تا به جای توصیف و داستان‌پردازی «زمانمکان» را در وقفه‌های پیاپی خلق و ابداع کند. این خلق و ابداع مستمر محصول تاریخی مدرنیته است. مدرنیته‌ای که هر چند دیگر اندیشه‌ای

نو نیست، اما اکنون تمام جهان را فرا گرفته است. مدرنیته عصری است که در آن انسان تاریخ خود را برای نخستین‌بار توسط زمان تعبیر می‌کند. (نقل به معنا از هایدگر).

قاسمی سه معنای وطن، زمان و عصر را در آینه وقفه‌های زمانی و خود ویرانگری پی می‌گیرد. (وقفه‌هایی زمانی که زمانی غیر خطی را می‌سازد و خود ویرانگری به معنای مدرنیته‌ای که پیوسته تغییر شکل می‌دهد و خود را ویران می‌کند بی‌آنکه موفق شویم آن را به چنگ آوریم. و آینه، که آینه‌ای کلاسیک نیست، تا بازنموده‌ای از اشیاء باشد.) در این استمرار روایت هرچند که به ذات‌هایی پسا دکارتی و متکثر اعتقاد دارد. اما سعی نمی‌کند ساختار خود را از درون مدرنیته‌ای که نگاه انتقادی به آن می‌کند، فراتر برد.

همچنانکه فضا با فضاهای روایت کلاسیک متفاوت است: «چیزی که پاک گیجم کرده بود وجود همین نور کجتاب بود. اگر او بیرون از این فضای تنگ و تاریکی بود که من در آن بودم پس چرا نور به شکلی موضعی بر او می‌تابید؛ و اگر داخل همین فضا بود... این دیگر با هیچ منطقی جور در نمی‌آمد. مگر می‌شود یک فضای واحد دو حجم متفاوت داشته باشد؟ تازه یکی روشن یکی تاریک؟» ص ۱۵. با این ابعاد، فضا یک فضای سورئالیستی است. فضائی است یادآور نقاشی‌های اکسپرسیونیستی، فضایی تکه‌تکه. این ابعاد مشکل ساختاری مضاعف است. که سویه‌هایش را حضور و غیاب تشکیل می‌دهند. از یک سو متنی حاضر و برانگیزاننده، اما در همان حال در درون آن و بالا و پایینش، متنی غایب است. این غیاب و حضور ناشی از جهانی است که مدام در آن تغییر چهره می‌دهیم. چند شغله بودن، چند اسمه بودن و چند ملیتی بودن، در این فرآیند هویت و زمان چه سرنوشتی پیدا می‌کنند، هویت نو ستالوژی ما به مکان معینی نیست، بلکه ضریبی از سکونت ما در امکانیات جهانی است که در حوزه زیست ماست. یا ما کیستی ما به شکلی ریشه‌ای یعنی «چیستی زمان»؟ «ما» در حقیقت امکانی زمانی است، نه ضمیری برای کسی یا شخصی.

در همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، قاسمی متنی متفاوت را به هم می‌بافد. متنی متمایز در سویه‌های متعدد تکوینی خود با سطوح متفاوت و متداخل که در بازی «وقفه‌های زمانی» انجام می‌گیرد. این وقفه‌های زمانی در حقیقت امر متبلور کننده و کاشف حضوری برنده از متناقضات و لحظه‌ایی است که نویسنده آنها را در روند روایت متحقق می‌سازد. یعنی ما برابر بازی مضاعفی هستیم که در آن ادوات خاطره نمی‌توانند کامل از طریق مواد ضبط شده در حافظه بوجود آورند، و سطح زبانی . حادثه‌ای هم دلالتگر آن نیست. پس بازی حافظه نمی‌تواند جهان متفاوت الاشکال امروز را به‌طور کامل بازآفرینی کند و این ناکامی را وقتی می‌فهمیم که شگردهای روایی شکاف و منفذهای زیادی پیدا می‌کنند. پس ناچار مدام با هجوم پرسش‌ها مواجه‌ایم: چرا بازی وقفه‌های زمانی به پایان رسید؟ چه رابطه‌ای با یادها دارد؟ رابطه حضور و غیاب چیست؟ در حضور چنین متن آشفته‌ای، همه چیز پرسش برانگیز است. ما برابر روایت حلزونی قرار داریم که در پایان می‌فهمیم چیزی جز تقلید مسخره واقعیت، طنز، هزل‌آلودگی و وقفه و شکاف‌های توهمی و خیالپردازانه نیست. اما چرا دلالتی عمیق دارد و به نوعی درگیری انتقادی آوانگاردی می‌انجامد که همه چیز را به (نظامی نشانه شناسانه) احاله می‌کند. در واقع راوی هوای آن ندارد که واقع را بازآفرینی کند، آنگونه که حتی فاکنر در خشم و هیاهو کرده است. بلکه او جزئیاتی را برمی‌گزیند و با استفاده از ماده روایتی همه چیز را از سطح پیام (Message). فاقد فراروی . به سطح نظام نشانه شناسانه (Gode) می‌کشاند. قانونی داخلی که خاص روحیه ابداعی نویسنده امروز است و از قوانین بیرونی که در پیشبرد بوطیقای روایت در گذشته به شکلی عام موثر بوده‌اند، فراتر می‌رود. نظامی که هر فصل و بندی را قرین با لحظه‌ای حادثه‌ای و کشاف و دگرسان می‌کند.پس کاشف این روایت، یا مخترع آن، کسی که در نهایت متن را می‌نویسد و بازی را کارگردانی می‌کند، جز رضا قاسمی نیست. و راوی‌ها به رغم انفصال‌ها جز رضا قاسمی نیستند. «کارگردان که شخص مستبد و بداخلاقی بود به نام قاسمی، مرا فرستاد روی صحنه» ص ۱۶۹ «سید هم همین‌طور بود؛ با این تفاوت که او شخصیت کاملاً تخیلی کتابی بود که سال‌ها پیش نوشته بودم و حالا که بی‌اعتنا به من، به هستی مستقلش ادامه می‌داد» ص ۱۸۴ «بازی پیچیده‌ای بود که در آن هر کس هم شکارچی بود هم شکار» ص ۱۵۵.

«همنوایی ارکستر شبانه چوب‌ها» رمان . قصه بلندی است، که از خلال شماری از انواع قرائت‌ها پیش می‌رود، همین‌طور که همه عناصر هنر امروز از شعر و سینما و تئاتر و فانتزی و موسیقی حدیث نفس و تاریخ و تاملات فلسفی و بحث علمی و شناخت شناسیک و متون مذهبی و اساطیر را در ساختار خود درهم تنیده است.

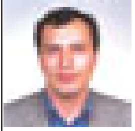
غارکبود

پویایی اجتماعی زبان

جستارهایی در باب چیستی شعر

قسمت اول

پیام فتوحیه‌پور



پرداختن به چیستی شعر سعی در پدیدارشناسی شعر است. برای ورود به این سعی، بحث تعریف کیفی شعر براساس بستر ماهیتی آن یعنی زبان را مدنظر قرار می‌دهیم و سپس مرزهای تعیین شعر به عنوان یک پدیدار را نامگذاری می‌کنیم.

شعر از زبان شکل می‌گیرد و ساخته می‌شود لذا به‌منظور تعریف کیفی شعر باید مفهوم زبان را به‌عنوان یک بستر ماهیتی برای شعر نشانه‌گذاری کرد. زبان کانتینوم مورد استفادهٔ بشر (در زمان و مکان معین) برای ایجاد ارتباط با بشری دیگر است. زبانشناسی مدرن تعریف این کانتینوم را در قالب یک شبکه تشریح کرده است تا بتواند اجزای آن را ساده‌سازی نماید. درواقع زبانشناسی به ساختن شبیه‌هایی از این شبکه پرداخته است که به‌مرور زبان پیچیده‌تر و به اصل زبان نزدیک‌تر شده‌اند. شبیه‌سازی شبکه زبان آغازگر زاویه دیدهای مورد بررسی هر فرآوردهٔ زبانی شده است. به این ترتیب هرمنوتیک جدید، نقد ادبی، بوم‌شناسی و تکنولوژی اطلاعات به شکل غیرقابل اجتنابی زاویهٔ دیدهای جدید را بکار گرفتند. شبیه‌سازی یک پدیده یا فرآیند باعث ایجاد قابلیت‌هایی برای درک آن می‌گردد ولی در عین حال هرگز به تطابق دقیق با واقعیت نمی‌رسد، که امری بدیهی است. پس جایگاه هر یک از تعاریف شعر در هر یک از شکل‌های شبیه‌سازی زبان نمی‌تواند به تطابق دقیق نزدیک شود و لذا صرفاً به بیان شعرشناسی آن مکتب (یا بهتر است بگوییم پیشنهاد) شبیه‌سازی محدود می‌گردد.

در این جا مواجه‌شدن با زبان به مصداق یک شبکهٔ ارتباطی، به‌گونه‌ای سعی در تعریف علمی است که به زیست‌شناسی زبان می‌پردازد و آن را در ارتباط ارگانیک با انسان به واحدی مستقل تبدیل می‌کند.

چرا نمی‌توان این موجود مستقل از انسان را تعریف کرد؟ شاید اینجا یک ناخودآگاهی ایدئولوژیک که برخاسته از متافیزیک غربی شکل گرفته در دوران قرون ۱۸ و ۱۹میلادی است سازندهٔ این اخلاق رمانتیسیستی است که انسان فردگرای فرهیخته خود را محاط بر این موجود بداند (و استقلال او را درعین حال محترم بشمرد!).

این شکل نگاه‌کردن به زبان هر چند گامی مهم در ساخت و شرح الگوهای اولیهٔ ارتباطی دو انسانی است اما درقبال زمان‌مندی و مکان‌مندی پدیدهٔ زبان و شکل‌گیری فرآیندهای زبانی ملزم به پیشنهادی انتزاعی می‌گردد: شبیه‌سازی یک بعدی و خطی ارتباط که حد متعالی آن پسخورهای تاویلی است از مخاطب به متن در فرآیند خواندن، به شکل دیاگرام‌های ساده روی کاغذ شکل می‌گیرد.

نظام حاکم بر ارتباط زبانی نمی‌تواند محدود به تعاریف فردگرایانه باشد. چرا که در نهایت نه برای ارتباط زبانی تاریخ و جغرافیایی را در نظر می‌گیرد نه برای گوینده و مخاطب و حذف تاریخ و جغرافیای هر پدیده به منزلهٔ نادیده‌انگاشتن طبیعت فطری آن خواهد بود.

زمانی که طبیعت فطری یک پدیده را برای خالص جلوه‌دادن آن نادیده‌بگیریم، در بسط و تشریح بیشتر و فراروی از حیطهٔ ایده‌آلیستی پدیدارشناسی به جنبه‌های کاربردی دچار لغزش‌هایی یکسونگر خواهیم شد. تجربهٔ این لغزش‌های یکسونگر سالهاست که به شکل‌های مختلف در تاریخ ثبت شده‌اند. حوادثی چون تندروی‌های برخی مکاتب هنری و ادبی، ظهور دیکتاتوری‌های ناسیونالیست یا سوسیالیست، شکوفایی ناهنجاری‌های روانی و جنسی به‌عنوان جهش‌های اجتماعی همگی از نظریه‌پردازی‌هایی ایده‌آلیستی ریشه گرفته‌اند، که در عین اعلام آرمان‌های انسانی، طبیعت فطری آن آرمان را حذف کرده‌اند ولی با قدرت زبان جدید خود توانایی ایجاد یک بحران اجتماعی را به افراد و گروه‌هایی دادند که باعث بدترین و فجیع‌ترین نتایج بودند.

کانتینوم زبان به عنوان یک ماتریس یا میدان وسیع ارتباطی بین کلیهٔ اجزاء جامعه در حال تاثیرگذاری بر و تاثیرپذیری از تمامی این اجزاء و به همین دلیل تغییر مداوم است. پس یادگیری قراردادهای زبان که در جوامع نو به شکل سیستماتیک آموزش و پرورش پردازش می‌شود و تغییر و نوزایی زبان در هر سطحی از جمله و کلمه یا لحن و حتی قالب‌های نشانه‌شناسیک کاربردی زبان و نمو طبقاتی و ساخت طبقات و بنیادهای جدید اجتماعی با قراردادهای زبانی انحصاری همه در خود میدان زبان در حال فرآوری هستند.

این واقعیت که برآیند قدرت‌های تاثیرگذار بر زبان در حوزهٔ اجتماع، دولت، فرهنگ، آموزش و پرورش و رسانه‌های سیالیت این موجود عجیب و غریب را در ابعاد کلان هدایت می‌کنند، موجب پذیرش وقوع عکس‌العمل‌های آنارشیک در برابر موقعیت کلان زبان می‌شود. این عکس‌العمل‌ها که توسط زیرمجموعه‌های کوچکتر جامعه و حتی فرد واقع می‌شوند، براساس خواسته‌ها و اعلام‌های اخلاقی آن زیرمجموعه یا فرد یا به‌عنوان نشانه‌ای عارض، تعریف می‌گردند.

بدیهی است که زبان به عنوان مرجع اصلی «تعریف و توافق» در یک جامعه عملکردی فراگیر دارد. قانون از آن مهمتر اخلاق در حیطه زبان شکل می‌گیرد و توافق جمعی بر سر وجود آن (نه الزاماً رعایت آن) در همین حیطه انجام می‌شود. درعین حال عمده‌ترین دغدغه‌های هر جامعه پویایی «تعریف» و سپس «توافق» درخصوص اخلاق است که خود ایجادکنندهٔ موقعیت‌های گذار و تبدیل در جامعه و نقاط تاریخی بحران خواهد بود. پس نامربوط نخواهد بود اگر بازتاب تاثیرات عمدهٔ این پویایی را در تبدیل و نوزایی خود زبان نیز ببینیم.

در زمان ارائه یک نواخلاق به جامعه‌ای که در موقعیت ایستا به رعایت اخلاق مسلط (نه فقط اخلاق دولتی بلکه برآیندی از تمام جوانب موثر که دولت یکی از آنها به‌حساب می‌آید)ادامه می‌دهد، برای برهم‌زدن صلبیت موجود و ایجاد سیالیت و گذار باید انباشت تازه و قدرت‌مندی در میدان زبان شکل بگیرد. این انباشت به بهره‌گیری از کلمات، جملات، دستور زبان، زیبایی‌شناسی و پیام‌های آرمانی جدید توانایی تاثیرگذاری را بر وضعیت ایستا می‌یابد و سطوح پایش اجتماع را به مقیاس‌های موردنظر خود تغییر می‌دهد. تاثیرگذاری از مرحله انتقال پیام‌های زبانی و افزایش کثرت کاربردی زبان نوزایی شده تا بازتاب‌های جامعه به این انباشت قدرت کامل می‌شود و درنهایت یا جامعه به‌تمامی با این انباشت هماهنگ می‌شود یا در جامعه شکافت پیش می‌آید. شکل سوم عدم بروز تبدیل در جامعه است که منبعث از کامل نشدن مسیر تاثیرگذاری خواهد بود.