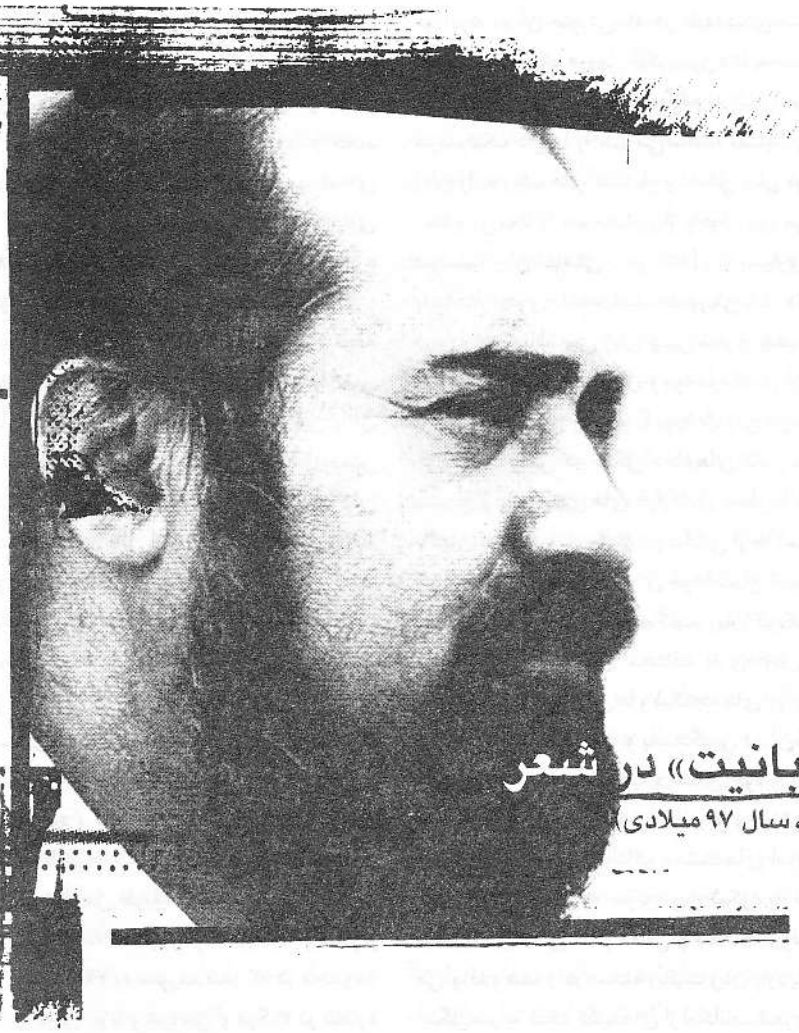

نظریهٔ «زبانیت» در شعر

(بخشی از یک مقاله، سال ۹۷ میلادی)

رضا براهنی

۱- هرگز دنبال ملامت دوست نباشیم. حتا اگر نجوم «بطلمیوس» دنبال ملامت «کوپرنیک» باشد، ما دنبال ملامت بطلمیوس نباشیم. جریان دانش به گونه‌ای است که بی‌قرائت درست «بطلمیوس»، به قرائت درست «کوپرنیک» دست نخواهیم یافت.

تنها پس از آن که هر دو را درست آزمودیم و توضیح دادیم و پس از «کوپرنیک» را هم توضیح دادیم، شاگرد درست نجوم خواهیم شد. معلمی که سراسر عمرش را شاگردی نکند و به همان معلومات چهل سال پیش اکتفا کند، از کم‌ترین شاگردش نیز کم‌تر خواهد فهمید. قول «هایدگر» است: معلم خوب کسی است که خوب یاد می‌گیرد. از مشکلاتی که پیش می‌آید، و از قبل آن مشکلات حتا بیش‌تر و بهتر یاد می‌گیرد.

از بهار شصت شمسی به بعد مشکلات برایم پشت سر هم آمد. اول زندان و بعد انفصال از کلیهٔ خدمات دولتی و عدم امنیت مادی و جسمانی. اما کسی را که به کار خاصی شیفتگی دارد، نمی‌توان از آن کار منفصل کرد. انفصال از درون محال بود. در واقع این انفصال به معنای اتصال بیش‌تر به درون بود. نه این که دچار خودآزاری شده باشم و از زندانبان و سازمان‌های مختلف گزینش و تصفیه متشکر، و از تعقیب‌کنندگان و قاتلان احتمالی‌ام ممنون بوده باشم که این همه رنجم دادند، و آن همه بازجویی و توپ و تشر... از هر ناکس؛ اما از این فاصله و از دیدگاه حاصل این همه رنج که نگاه می‌کنم احساس می‌کنم که خیلی هم خوشحالم که به خرج هیچ رئیس جمهور و نخست وزیر و وزیر و مدیر کل و رئیس دانشگاهی نرفت که چرا این همه رنج و این همه محرومیت باید به یک شاعر و نویسنده تحمیل شود. از رأس تا ذیل از این همه آدم که می‌توانستند کم‌تر سنگدلی کنند، چیزی جز مطلق سنگدلی ندیدم. و نمی‌دانم پاسخ این همه رعونت و گستاخی در حق یک شاعر و نویسنده چه می‌تواند باشد؟ ولی یک چیز در حق من همهٔ این‌ها کردند، از پس آن

حبس و انفصال؛ و آن اتصالِ قاطع من به درونم بود. من قطعه‌قطعه شدم اما مستعد خرابی نبودم. و آن قطعه‌قطعه شدن را درونی خود و درونی اثرم کردم. حساب زمان از دست عدالت جهانی به کلی رفته بود، حتا حساب زمان از دست زمان، وقتی که دیوان عدالت اداری در جواب اعتراض من به انفصال - آن هم به تشویق دوست زنده‌یادم حمید مصدق - پس از گذشت چندین سال از زمان نگارش آن اعتراض، نامه‌ای دو خطی فرستاد که: «خط شما ناخواناست!» به همین سادگی. و خدای من! ناخواناترِ باد این خطأ! «لب لعل و خط مشکین، چون آنش هست و اینش هست / بنازم دلبر خود را، که حسنش آن و این دارد.»

از سال شصت به بعد، آری، فرصتِ بزرگِ وقف شدن متمرکزتر به عالم خواندن و نوشتن شبانه‌روزی، به جبر، به من اهدا شد. جانم را آتشی دیگر کشیدم. ارتباط من با نسل جوان که نخست در منزل این یا آن دوست برقرار شد و بعد به جلسات مرتب منازل دوستان و بعد به زیرزمین آپارتمان مسکونی خودم کشید، مرا به تجدیدنظر در کلیهٔ مسائل ادبی واداشت. حاصل آن ادراکات که اهم مسائل ادبی - فلسفی صد و پنجاه سال گذشته را در بر می‌گیرد ... و همگی در بیش از هشتصد نوار ضبط شده است، من و قافلهٔ کوچکی از دوستان جوانم را در مسیر دیگری انداخت؛ و حالا: «تنها نه منم کعبهٔ دل بتکده کرده / در هر قدمی صومعه‌ای هست و کنشتی.»

۲- واژهٔ «زبانیت»، کلمه‌ای به ظاهر کاملاً من‌درآوردی، بار اول، حدود سیزده سال پیش - حالا به این یادداشت‌ها دست پیدا کرده‌ام - بر زبان من جاری شد. در همان بود و نبود «امن‌عیش» شاعری تغزلی، دوستی که به کار و حالات من عنایتی داشت و به چند یادداشت شعرهای آیندهٔ من دسترسی پیدا کرده بود، از من طریقهٔ گفته شدن چند سطری را خواست که از لحاظ شیوهٔ نگارش نه به دار بود و نه به بار. دو سطر از آن سطرها که بعداً در آذر و دی ماه ۷۲ به صورت شعر ۱۳ در مجموعهٔ «شکستن در چهارده قطعهٔ نو برای رؤیا و عروسی و مرگ» در شمارهٔ سیزدهٔ «تکاپو» درآمد، این بود: «آب را و، کافی را ترکیب می‌کنند / گل می‌چکد به روی نمی‌دانم.» و دو سطر جداگانه هم این‌ها بود: «با هم که دوست داشتن از از نیست»؛ و «وقتی مرا به سمرقند هم نخواهد برد.» وقتی که او پرسید: «یعنی چی؟» به گمانم گفتم سؤال درست نیست، چون که من در این قطعات به معنی زبان کاری ندارم، بلکه به «زبانیت زبان کار دارم. «آب» و «کافی» را، یکی اسم، دیگری صفت، فقط در زبان ترکیب می‌کنند، و وقتی که «گل» «به روی نمی‌دانم» بچکد ما با «زبانیت» سر و کار داریم. حتا اگر تصویر «گل می‌چکد» حضور تصویری داشته باشد، از تصویریت آن سلب اصالت می‌شود تا چکیدن آن «به روی نمی‌دانم» زبان را به تصویری که به خارج از زبان قابل ارجاع باشد، بچرباند. در زبان انگلیسی، تا آن جا که من می‌دانم، مترادف «زبانیت» به صورت واژه وجود ندارد، و حالا من وقتی که با دوستان شاعر انگلیسی زبانم و یا دانشجویان دورهٔ دکتری دانشگاهی که در آن درس می‌دهم، واژهٔ زبانیت را به Languageality ترجمه می‌کنم، تعجب می‌کنند که چرا به رغم این همه تحقیق به ذهن زبان‌شان نرسیده است تا بگویند «زبانیت»، و بگویند شعری هست که نه تنها زبان، بل زبانیت زبان را به رخ می‌کشد. هر شعری زبان را به رخ می‌کشد و یا آن را به جلو صفحه می‌آورد، به آن صورتی که در طبقه‌بندی مسائل از زمان «فردنیان د سوسور»، به ویژه «رومن یاکوبسون» تا به امروز داشته‌ایم. ولی مسئلهٔ «زبانیت» سودای دیگری است که نه تنها «هرمنوتیک» مدلول‌ها، بلکه هرمنوتیک دال‌ها را هم می‌شکند، تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند، زبان را به ریشه‌های تشکیل و تشکل زبان برمی‌گرداند، جملهٔ خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد [یعنی با «پوزی تیویسم» زبان‌شناختی درمی‌افتد] و در بسیاری از موارد، بی آن‌که معنی یا ساختار نحوی داشته باشد، حضور می‌یابد: «پس حاضری تو و، تولد من در باران.» زیباشناسی زبان چنین شعری همیشه هم در گرو معنای شعر زیبا نیست. فضایی در زبان وجود داردکه در آن زبان از معنا آزاد می‌شود تا زیبا شود. سطح زبان، و یا رویهٔ بیرونی آن، گاهی تا حد اعجاز زیبایی می‌آفریند. وقتی که جنگل جمله‌های کامل و تکراری بیت‌ها و نثرهای مسجع و پایان‌بندی‌های قراردادی سطرها و مصراع‌ها، از فرط تکرار ناگهان در ذهن آتش گرفت و بیابانی از خاکستر به جا ماند، چاره نداریم جز این که زمین زبان را برای خود اختراع کنیم و نهال‌های تازه، و از آن بالاتر بذرافشانی نو را تجربه کنیم، زبان کودک، زبان بازی مادر با بچه و بچه با مادر، زبان‌های مختلف بازی، زبان رؤیاهایی که به جمله نمی‌رسند، زبان کابوس‌ها و شکنجه‌های روانی و جسمانی، زبان عشق، زبان‌های وَهن و تحقیر و پاسخگویی به آن‌ها، که کمال جملوی را از خود می‌رانند تا اصالت ناب و عمیق خود را به رخ بکشند، زبان رقص، آهنگ، آوازهای ریتمیک، زبان اشراق و خیزش از درون به بیرون، و زبان گیر کرده در گرداب هولناک وحشت‌های امروزین، همهٔ این‌ها نقص و کمبود، و الکنیّت را به صریح‌ترین شکل، به مراتب صریح‌تر و بلیغ‌تر از جملهٔ کامل معنی دار و معانی و جملات پیوسته و شکل‌دار، به صحنه می‌آورند و همه را در صحنهٔ زبانیت زبان وارد بازی می‌کنند. این در آینده جنگل سر به فلک کشیده‌ای از امکانات شعری در زبان فارسی به وجود خواهد آورد.

۳- شعر فارسی خسته است. از عرفان کهن افلاطونی (جرم بزرگ افلاطون تعطیل کردن جنون تعزل شاعرانه و به عسرت در انداختن زبان و غرق کرن آن در مُثُلِ قالبی است) که منقرض کنندهٔ روح دئونیزوس، شاعر بزرگ عالم آرزو، مرگ، شوق و عطش رقص و آواز و رستاخیز قامت تن جمعی انسان بود، خسته است. از مصراعی که الگویش مثل مثال اعلای ذهنی آن را رهبری می‌کند و از مصراع هر گونه امکان تجاوز به زبان و آن مثال اعلای ذهنی را می‌گیرد، خسته است. از بیت خسته است. از مصراع‌ها و بیت‌های کامل که در بیرون از خود آن‌ها سرمشقی بیرونی آن‌ها را به سوی مصراع و بیت شدن هدایت می‌کند، از سطرهای نه تنها به ظاهر نیمایی که حتا واقعاً نیمایی هم خسته است، مگر این که با همهٔ آن‌ها زاویه‌ای انتقادی و طنزآمیز و «پارودیک» افتتاح کند. شعر فارسی خسته است از این همه مسائل اجتماعی و تاریخی و عقیدتی که بر آن به علت خفقان جامعه، نبودن احزاب سیاسی، نبودن بیان مستقیم سیاسی، از طریق زورگویی استعارهٔ اجتماعی - تاریخی بر آن تحمیل شده، و شاعر را تبدیل به قهرمان سیاسی به قیمت سلب شاعری از او

کرده است. شعر فارسی از شاعر قهرمان سیاسی - اجتماعی خسته است، و به حق. شاعر واقعی قهرمان در جایی دیگر است. جرأت و شهامت او در نگریستن در عمق تاریکی‌های نامکشوف انسان و جهان و زبان است، و پیدا کردن فضاهای دشواری است که در اعماق انسان، در اعماق آغازها، میانه‌ها و عاقبت‌های او نهفته است، و اتفاقاً زبان جسور و قهرمان شاعری در کشف خود زبان و در کشف آن‌چه با زبان کشف می‌شود، آن پهلوانی خود را بیان می‌کند. ریختن عقیده در شعر نیمایی، حتا از طریق استعاره‌های محکم و یا مجازهای مرسل نیرومند، و یا ریختن آن در نثرهای مسجع و غیرمسجع و تلخیص زبان امروز، به یک یا دو شیوهٔ زبان‌های ادبی، هرگز دیگر شعر نیست. خوانندهٔ امروز شعر از پیسی به این قبیل شعرها روی آورده است. فضای باز، زبان دیگری و شعر دیگری می‌طلبد. هر وقت این فضا را در جایی باز کرده‌اند، یکی با یک صلاحیت من‌درآوردی و به ظاهر قانع‌کننده بلند شده، با خدعه و تزویر، فضای شعر را به روی خود، دیگران، به ویژه جوانان، بسته است، و جوانی، رؤیا، آرزو و عشق خود را هم سرکوب کرده است. شعر فارسی خسته است، و این بار به مراتب خسته‌تر از نوبت‌های خستگی گذشته‌اش خسته است. باید خستگی را با شکستن جمله، با سلب اولویت و سلسله مراتب و پدرسالاری از جمله، با برگرداندن جمله به سوی اول جمله، و کلمه را از نو، به خاطر شعر لمس کردن، و کشف زبان بودن زبان را اصل قرار دادن، از میان برد. سلسله مراتب کلامی، وحدت شعری، بدیع و عروض و وزن و حتا بی‌وزنی قرار دادی، حتا فرمالیسم‌های جدید از سر ناچاری پیشنهاد شده، همه باید دور ریخته شود. زبان باید به سوی مفردات زبان، زبانیت مفردات خود زبان، برگردد، یعنی صدا، صوت، حرف، کلمه، جمله‌ای که دربارهٔ خود زبان است اما به طنز به خود می‌نگرد. نسبت به خود شخص عاریه‌ای که اکنون سنت ماست، باید با چشم باز بنگریم. پیدا کردن محال در زبان، نه بیان معنایی عمیق در زبان - که کار نثر است - بل بیان زبانی که هیچ معنایی به گرد آن نمی‌رسد. حقیقت آن است که اصل عرفان نیست، بلکه شعر است. و لازم است که به عرفان ایران، از دید شعر واقعی نگاه کنیم. به زعم من، بخش اعظم آن را بسیار تعقلی، تأملی و غیرشهودی و اشراقی، و حتا دکارتی، پیش از تولد و اشاعهٔ دکارتیسم خواهیم یافت. شعر جدی پرده‌ای را که افلاطون برای شعر آفریده، و پرده‌ای را که شعر عارفانهٔ فارسی بین سوژه و ابژه تراشیده است، رو می‌کند. در زبانیت زبان پرده نیست. پرده را معنای فلسفی بر گردهٔ شعر و بر گردهٔ اشراقی که ذاتی زبان است سوار کرده است. مولوی موقعی شاعر است که نمی‌گوید: «حرف و صوت و گفت را بر هم زنم ... تا که بی این هر سه با تو دم زنم»، بلکه او وقتی بی‌آن که بگوید حرف و صوت و گفت را برهم می‌زنم، این هر سه را بر هم می‌زند، شاعر می‌شود، و صراحتاً باید گفت که تعداد شعرهایی که در آن حرف و صوت و گفت را بر هم زده است، بسیار کم است. قابلیت‌های زبان فارسی به مراتب قوی‌تر از شعر فارسی است. این نکته را از نثر فارسی و زبان غیرمکتوب فارسی می‌فهمم. به زعم من یک صدم آن‌چه شیخ روزبهان بقلی شیرازی اندیشیده، در شرح شطحیات و عبدالعاشقین نیامده است و یک صدم آن‌چه در این دو کتاب آمده، در شعرهای پس از این دو کتاب نثر، حتا در شعر حافظ نیامده است، به رغم این‌که حافظ باید خوانندهٔ دقیق روزبهان بوده باشد. حافظ بزرگ‌ترین شاعر زبان فارسی است، ولی امکانات زبان فارسی به مراتب گسترده‌تر و عمیق‌تر از زبان فارسی شعر حافظ است. در شعر حافظ نیز عقلانیت پرده در وسط، سوژه در یک سو و اوبژه در سوی دیگر، به ضرر حافظ تمام شده است، یعنی وقتی شما با ساختاری محکم وارد دلالت تصویری و استعاری می‌شوید، به رغم شوریدگی بنیادی، و به رغم تفسیرناپذیری پایان‌ناپذیر استعاره‌ها و مجازهای مرسل، باز هم در چارچوب عمل می‌کنید، و حافظ به رغم لسان‌الغیب خوانده شدنش، از لحاظ معنایی همه چیزش چنان مثل روز روشن، و تا نهایت منطق، منطقی است که منِ خواننده نوستالژی بازگشت به وصل اولین‌اش را نوستالژی برای ساختار اولین و ساختار مادر می‌بینم، واین منطق نوستالژی است؛ در حالی که زبان حافظ جدا از معانی‌اش فضای دل‌انگیز صوتی غریبی است که در آن صداها انگار به تصادف متقارن یکدیگر شده‌اند و گرچه در وزن و قافیه پیشگویی‌ای محتوم بر آن حاکم است، در سپرده‌های صوتی دیگرش انگار جنس‌های متنوع صداست که بر ذهن شبیخون می‌زند، و شک نداشته باشیم که در جهان «دیجیتال» آیندهٔ این ترکیبات صوتی جایگاه بزرگی خواهد یافت.

۴- تنها آدم‌های ناشی، جهان ندیده و کتاب نخوانده ممکن است اظهار لحیه کنند که برای رسیدن به دموکراسی، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم و یا هر پدیدهٔ دیگری از این دست باید تاریخ، زمان تاریخی و ادوار تاریخی را موبه‌مو تکرار کنیم. این نکته را من بارها در گذشته نوشته‌ام که دوره‌بندی تاریخ اروپا نسبت به کل تاریخ جهان استثناست و نه قاعده، و توالی و تناوب حرکات تدریجی و انقلابی در اروپا گرچه الهام‌بخش حرکات تاریخی جاهای دیگر جهان بوده، اما هر نقطهٔ متأثر شده از چنین تاریخ و چنین دوره‌بندی ای، تاریخیت، و ویژگی تاریخی خود را به رخ کشیده است. به طور کلی ظهور تاریخ اروپا در بقیهٔ کشورهای جهان، و تنازع و تخاصم بین حوزه‌های مختلف تاریخی، به ویژه حوزه‌های جوامع سنتی تاریخ با تاثیرگذاری غربی، ویژگی خاصی در اغلب این کشورها پدید آورده که بارزترین صفت آن ناموزون شدن این تاریخ نسبت به خود و نسبت به اروپا، و بعدها نسبت به کل غرب است. این ناموزونی تاریخی نه به ما مجال آن را می‌دهد که ادوار تاریخ اروپا را درونی خود کرده باشیم و مثلاً در یکی از ادوار آن به آسانی قرار بگیریم، و نه ما، به دلایل آمیزش تاریخی ما با دورهٔ صد سالهٔ اخیر غرب، امکان آن را خواهیم داشت، که اگر حتی بخواهیم، در یکی از آن مراحل قرار بگیریم. در مقطع برخورد ما با غرب، ما حاصل آن ادوار را بر خود تلنبار شده یافته‌ایم، و با غرب هم، با حاصل کل فرهنگ گذشتهٔ به امروز رسیده‌مان، روبه‌رو شده عوض شده‌ایم، از بستر خود کنده شده‌ایم، و غرب را هنگام تحویل گرفتن آن در میدان‌ها و حوزه‌های خودی، تغییر داده‌ایم و پذیرفته‌ایم. همهٔ گذشتهٔ ما گذشتهٔ غرب نیست، برخورد ما با غرب، برخورد دو چیز از یک نوع نیست. نوعی «دیگریّت» [Alterity] بر این برخورد حاکم بوه است. ما «پارانویید» شده‌ایم، «اسکیتزوفرن» شده‌ایم، «غرب‌زده» و «خودزده» و هزار چیز دیگر زده شده‌ایم، اما به دلیل حضور غرب در همهٔ جوامع جهان، و به دلیل حضور همهٔ جوامع جهان در غرب،

دیگر با دنیای تمدن، فرهنگ و علوم غربی بیگانه نیستیم. ما به ناچار، از صد سال پیش، به طور مداوم در حال گفت و گوی درونی با غرب بوده‌ایم. مکتب‌های فکری، اجتماعی و هنری غرب، همه با هم و انگار غرق در یک معاصرت و هم‌زمانی ناخواسته، با چهار نسل از مردم و روشنفکران و نویسندگان ما معاصر شده‌اند. به همین دلیل در هفت سالهٔ اول نویسندگی هدایت از ۱۳۰۷ تا ۱۳۱۴ شمسی هم قصه‌های رئالیستی می‌بینیم، مثل «داش آکل» و «زنی که مردش را گم کرده بود» و هم قصهٔ پست‌مدرن می‌بینیم، مثل «سه قطره خون» و هم قصهٔ مدرن - پست مدرن، مثل «بوف کور». ویژگی معاصرت با غرب در این است که ما همهٔ تاریخ ادبی دویست سال گذشتهٔ غرب را، بی آن‌که توالی مکتبی و دیدگاهی غرب را موبه‌مو اجرا کرده باشیم، در هفت سال عمر یک نویسنده، با ترتیب و توالی دیگری، که از دور تصادفی و اتفاقی به نظر می‌آید، تجربه کرده‌ایم. اول رئالیسم، بعد پست‌مدرنیسم، بعد مدرنیسم و پست مدرنیسم. در همان زمان، در کشوری دیگر، در آرژانتین، بورخس نگارش قصه‌هایی را شروع کرده بود که در واقع در کنار دو سه نویسندهٔ تبعیدی دیگر، جویس، و ناباکف، اساس قصهٔ پست‌مدرن را می‌گذاشتند. آرژانتین نیز مثل ایران، غرق در ناموزونی بود. از این مثال‌ها چند نتیجهٔ خاص می‌گیریم. اولاً، ما لازم نیست از اول شروع کنیم، به دلیل این‌که واقعیت تاریخ معاصر ما و جهان به ما چنین اجازه‌ای را نمی‌دهد؛ ثانیاً، ما دوره‌بندی تاریخی غرب را تکرار نمی‌کنیم تا فکر کنیم اول رئالیسم بود و بعد مدرنیسم بود و بعد پست‌مدرنیسم؛ ثالثاً جهان معاصر پیچیده‌تر از آن است که ما گمان کنیم پست‌مدرنیسم حتماً چیزی است که پس از مدرنیسم آمده است. آن «پُست» یک «پست» و «پسا»ی کیفی است نه کمی؛ و حتا اگر این حرف «لیوتاز» را نپذیریم که هر چیزی که مدرن است در ذاتش پست‌مدرن هم هست، به دلیل این که برای مدرن ماندن آدم باید از چیزی که مدرن است مدام به آن سوی مدرن فرا بگذرد، این نکته دیگر «اظهر من‌الشمس» است که در ادبیات معاصر خود ما سه پدیدهٔ رئالیسم، مدرنیسم و پست مدرنیسم، هم‌زمان قدرت معاصرت داشته‌اند: احمد محمود، هوشنگ گلشیری و من فقط با تعریف ناموزونی تاریخی می‌توانستیم معاصر هم باشیم، با دوره‌بندی اروپایی، شاید با تقدیم و تأخر زمانی خاصی آثار خود را می‌نوشتیم. آن‌هایی که می‌گویند ما که به دوران مدرنیسم غربی نرسیده‌ایم چگونه می‌توانیم به آن سوی آن یعنی دوران پست مدرنیسم برسیم، به این نکته توجه ندارند که تاریخ ناموزون و ناموزونی تاریخی به ما می‌گوید که در برخورد مدرنیسم غربی با ما، از بستر خود کنده شدیم، گاهی پرتاب شدیم به آینده، و گاهی پرتاب شدیم حتا به دنیایی به مراتب کهن‌تر و کهنه‌تر از جهان سنن خودی‌مان. هدایت بوف‌کور را با توصیف مینیاتوری، با پیدا کردن گلدان راغه، با دلبستگی راوی به زن اثیری ترکمن چهره، و در دو نوبت و دو متن مختلف، که یکی در واقع متن متفاوت متن اول است، می‌نویسد. تقریباً همهٔ رئالیست‌های جدی ما پس از بوف کور آمده‌اند پس ما دوره‌ها را نه تنها به هم ریخته‌ایم، بلکه آن‌ها را در یک زمان نسبتاً کوتاه معاصر یکدیگر کرده‌ایم.

پس پست‌مدرنیسم تنها پدیدهٔ غربی نیست و شاید بیش‌تر پدیدهٔ جهان‌های متفاوت، مثل جهان ناموزون، جهان تبعید، و جهان چندزبانگی و چند صدایی است؛ و چیزی نیست که بعد از مدرنیستم تاریخی به وجود آمده باشد. اکنون هر مدرنی برای مدرن بودن باید پست مدرن باشد. و بسیاری از شاعران و نویسندگان در ایران اکنون راه افتاده‌اند و می‌گویند: اصلاً ما از بیخ پست‌مدرن بوده‌ایم و دیگران از وجود ما غافل بوده‌اند. البته باید بدانند که قضیه به این شوری هم نیست. هستند کسانی که نسبت به مسئله روزی جَهر می‌کنند که این حرف‌ها چیست، دون شأن ماست که آفتابمان از پشت اسبمان طالع شده؛ و روز دیگر مقاله سر قلم می‌روانند که ما از همان اولش هم بنیانگذار پست‌مدرنیسم بوده‌ایم. و این بار انگار اتوبوس را به دست خود به ته دره رانده‌ایم.

تازه آن‌چه ما پیرامون «زبانیت» بیان می‌کنیم چنان بنیادی است که تنها در این مقطع کیابیای پست‌مدرنیسم و ساختارگشایی با آن‌ها رابطه برقرار می‌کند. ولی سرنوشت «زبانیت» چیزی است جدایی‌ناپذیر از سرنوشت زبان، و زبانیت در برابر همهٔ مکاتب و شیوه‌ها استثنا به صورت ارادهٔ معطوف به آرزوی آن‌ها باقی می‌ماند، همان‌طور که پست مدرنیسم و ساختارگشایی هم از آن مکاتب و شیوه‌ها نیست. می‌گویند در پست‌مدرنیسم کشش به سوی «آرکاییسم» هست. آیا «آرکاییک» جز در زمان خودش تا همین چند دههٔ گذشته هم وجود داشت؟ وجود آرکاییسم یا باید ناشی از اختراع آن توسط عصر ما باشد، و یا ناشی از کشف آن در عصر ما. ترکیب این دو صورت گرفته است: هم اختراع هست هم کشف. و تنها در عصر ما می‌شد دست به سوی گذشته‌ای مدام در حال عقب‌نشینی به سوی گذشته‌تر دراز کرد و دست‌آورد این دست‌درازی را، تنها می‌شد در معاصرت عصر ما قرار داد. پس «آرکاییک» به ما نزدیک‌تر آمده است تا سنت بلافصل ما. از دو کار مدرن، بوف کور و شازده احتجاب، که از نظر ارزش ادبی به هیچ وجه با هم مساوی نیستند، دومی به این دلیل ارزش کم‌تری دارد که از عصر بلافصل عصر ما استفاده کرده است. قاچار و تخم و ترکه‌اش، یعنی عصر بلافصل پیش از عصر ما، از ما دورتر قرار گرفته است تا زن اثیری که چهره‌اش در اعماق گور و در گلدان راغه ترسیم شده است. هر چه عقب‌تر توانسته‌ایم برویم به برکت تصور فن‌شناسانه و جهان‌بینی منبعث از آن و مبتنی بر آن، توانسته‌ایم از امروز عصر خود جلوتر بیفتیم و آینده در گذشته در واقع بیش از هر چیزی دیگر در ادبیات صورت گرفته است. این پیوند زدن قلابی و کَتَره‌ای نیست. درست از بیان گفتمان عصر در هم جوش و ناموزون ما برمی‌خیزد و به ما اهلیت معاصرت می‌دهد. در عصر بربریت رضاخانی وقتی که جلو چشم کابینه دندان‌های «داور» را از دهانش در پس خودکشی‌اش بیرون می‌کشیدند، «بوف کور» به صورت دست‌نویس در جیب هدایت بود و سه سال بعد «ققنوس» و «غراب» نیما در مجلهٔ «موسیقی» مین باشیان. ناموزونی به این معناست. ادبیات جدی با عصر خود ناموزون است، تابع آن نیست، وگرنه از غزل گدازان حافظ در عصر شاه شجاع، خاکستر سردی به جا می‌ماند، و ملای روم به جای آن که امروز پشت تیراژ شکسپیر را در آمریکا به خاک رساند، در همان قونیه سر زا می‌رفت، و هفت پیکر در خوابگاه آن الباسِ گنجوی هفت‌بندش از هم جدا می‌شد.