پژوهشی در مکتب ادبی پدیدارشناسی

با تکیه بر نظریات و درس‌نامه‌های آرش آذرپیک

سِتی سارا سوشیان

کارشناسی- پژوهش‌گر اندیشکدۀ کلمه‌گرایان ایران

پوریا یاراحمدی منصوری

کارشناسی روابط عمومی

چکیده

آرش آذرپیک در معرفی مکتب ادبی پدیدارشناسی عمیق‌گرا مواجه با سه سیستم فراشعرنویسی را مطرح می‌کند، این سه سیستم فراشعرنویسی عبارتند از:

۱. پلی فونیک هم‌افزا

۲. مولتی فونیک

۳. مرکزافزا

این نوشتار با تکیه بر آرا و آثار آرش آذرپیک علاوه بر واکاوی ژانر ادبی فراشعر و سیستم‌های آن به بررسی ویژه سیستم سوم آن یعنی ژانر مرکزافزا که شاکله‌های مکتب ادبی پدیدارشناسی عمیق گرا را سامان می‌بخشد، می‌پردازد.

آذرپیک معتقد است که تا پیش از این در شعر جهان و جهان شعر بر تمام سیستم‌های ادبی (مکتب‌ها، ژانرها، سبک‌ها) سوژه‌محوری حاکم بوده است، یعنی همواره ما در ذات این امر با شعر دربارۀ چیزی مواجه بوده‌ایم و همواره این شاعران بوده‌اند که دربارۀ چیزی نوشته‌اند و قلم خود را به رقص درآورده‌اند، اما ژانر ادبی فراشعر (با سه سیستم پیشنهادی خود) با ارائه‌ی دو شاخصۀ:

الف) دگرسوژه‌گرایی

ب) کاراکتر تحلیلی

کلیدواژۀ «درباره» را از قاموس ذهن و بیان و زبان خط می‌زند، چراکه در جهان فراشعری این کاراکترها هستند که خود را در متن به نمود و آشکارگی می‌رسانند؛ یعنی شاعر متنش را به آغوشی باز مبدل ساخته برای آنکه هر «رخداد و پدیدار» در آن (متن) خود را آن‌چنان که هست به آشکارگی برساند بدون دخالت پیش فرض‌های شاعر و تحمیل ایدئولوژی‌ها و جهان‌بینی‌های شاعرانه –چه این جهان‌بینی‌ها ناظر بر ملیت، جنسیت، نژاد، مذهب و... شاعر باشد چه نباشد-. لذا ژانر مرکزافزا به عنوان یک ژانر نگرشی و نگارشی خارج از تمام سیستم‌های تئولوژیک و ایدئولوژیک نحوه‌ای

زیست فرااندیشانه را ارائه می‌دهد. این نوشتار که به صورت کتابخانه‌ای، بنیادی، توصیفی و تحلیل سامان یافته است به بررسی نظریات و درس‌گفتارهای آرش آذرپیک می‌پردازد.

واژگان کلیدی: آرش آذرپیک، فراشعر، پلی فونیک، مولتی فونیک، مرکزافزا، دگرسوژه‌گرایی، کاراکتر تحلیلی

۱. مقدمه

در مواجه با پارادایمی به نام شعر، تا به امروز تعاریف متفاوتی از آن به عمل آمده است اما از نظر شفیعی کدکنی: «هیچ‌گاه، هیچ‌کس نخواهد توانست از شعر تعریفی جامع و مانع عرضه دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۶)، هرچند که تا به امروز نظریه‌پردازان و پژوهشگران در حیطهٔ ادبیات تعاریف گونه‌گونی را در تعریف شعر ارائه داده‌اند اما در مجموع همگی متفق القول هستند که ادبیات دارای محدوده‌ای مشخص نیست و در طول زمان تغییر می‌کند، بنابراین نمی‌توان تعریفی مشخص از آن ارائه داد. در این میانه آرش آذرپیک معتقد است که: «شعر نوعی نگرگاه هستی‌شناسیک و گونه‌ای نگره در هستیِ مشکک درون-برونی و برون-درونی است، نه نگره‌ای سیستماتیک به هستی» (ر.ک مقدمه آذرپیک رشیدی، همتی، ۱۴۰۰: ۶۵). در بررسی سیر گفته‌های آذرپیک از آغاز فعالیت فلسفی-ادبی او (از نیمهٔ دوم سال‌های دههٔ هفتاد) تا به امروز به این موضوع دست خواهیم یافت که او در مکتوبات و سخنرانی‌ها و درس‌گفتارهایش بارها و بارها به این موضوع مهم اشاره می‌کند که باید کلمه را تمثیلی از «فیل مولانا» دانست، که بنابر ضرورت وجودی هر کلمه «در هر عصر و نسل و محل در تاریخ ادبیات جهان بنابر زمینه، زمانه و ضرورتِ ارگانیک زبان، ساحت‌هایی از دنیای درونی_بیرونیِ انسان_کلمه» (ر.ک مقدمه آذرپیک مسیح، ۱۴۰۰: ۲۸) به آشکارگی رسیده‌اند و این ساحات کشف شده با توجه به توانش‌ها و ظرفیت‌های وجودی خود بنابر زمانه و زمینه‌ای که در آن به ظهور و بروز رسیده‌اند موجب تحول‌های زبانی و بیانی و حتی فرهنگی-اجتماعی و در نهایت خلق یک سیستم ادبی تحت عنوان مکتب، ژانر و یا سبک شده‌اند و هر کدام تعریفی منحصر به‌فرد از شعر را ارائه داده‌اند، اما در مکتب ادبی پدیدارشناسی عمیق‌گرا آذرپیک رویکرد انحصاری، انحطاطی و ایدئولوژیک را نسبت به سیستم‌های خلق شده تاکنون مورد نقد قرار می‌دهد و بنابر اصل فراروی بر این باور است که نباید در هیچ یک از سیستم‌ها محدود و محصور ماند چرا که «تمام این سیستم‌ها زادهٔ بنیان‌روایت نگرگاه هستی‌شناسانهٔ ازلی و غریزیِ شعرند» (همان: ۲۹)؛ لذا آذرپیک به عنوان تئورسین مکتبی ادبی-فلسفی فرائیسم با ارائهٔ مکتب ادبی اصالت کلمه همواره اصالت را به کلمه می‌دهد و از «مقام جامع وجودی کلمه به عنوان تعریف کاملی از لوگوس که دربرداندهٔ تمام تعاریف پیش از خود و جامع تعارف است» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۱۳) یاد می‌کند و در نخستین مانیفست رسمی خود در سال ۱۳۸۴ بیان می‌کند که فراشعر «استخراج و نمودِ دانشورانه‌یِ تمام پتانسیل‌های درونی و بیرونیِ واژگان در همه‌ی ابعاد را بر پایه‌ی بهره‌وری فعال از دیدگاه‌های استاتیکی امروز» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۸۴: ۳۱) را سامان می‌بخشد همچنین فراشعر «یک نگاه کاملاً هنرمندانه است که روساخت دستگاه دستوری را با عدول از جنبه‌های خطی به سمت اشکال «نقطه» وار سوق می‌دهد و در کنار آن با محور قرار دادنِ حضور دیگرگون واژگان خارج از هر گونه تعریف، شناسه و توضیح گرامری، لایه‌های مستتر در زیرساخت را به اوج آشکارگی می‌رساند، تا آنجا که رسمیت نظام دستوری تنها تا لحظه‌ایست که بتواند مکاشفه‌ها و مکنوناتِ حسی- فکری- بصریِ نگارنده را به مخاطب القاء نماید و لاغیر» (همان).

در ادامهٔ این نوشتار گذری مختصر بر تاریخچه‌ای از ژانر فراشعر و سیستم‌های سه‌گانهٔ آن ارائه خواهد شد و بیان می‌شود که: «با آغاز دههٔ هشتاد در ایران آرش آذرپیک در کتاب «جنس سوم» برای نخستین بار تمام محدودیت‌های شعرانگارانه و داستان‌انگارانه را در هم شکست و آغازگر دگرگونی در فضای ادبیات ایران و جهان شد» (سپیدبری، گرامی، ۱۴۰۱: ۲۳)، همچنین با تمرکز بر سیستم سوم فراشعر یعنی ژانر مرکزافزا بررسی می‌شود که نخستین تروسکه-های این ژانر از سال‌های آغازین فعالیت آذرپیک به چشم می‌خورد و «نگرگاه مرکزافزا تنها روشی نگارشی نیست، بلکه در ساحت‌های گونه‌گون شیوه‌ای نگرشی است برای زیستن» (سوشیان، ۱۴۰۰: ۴۸).

۲. پیشنیهٔ تحقیق

در زمینهٔ مکتب اصالت کلمه و به صورت ویژه ژانر ادبی فراشعر تاکنون کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها و... بسیاری به رشتهٔ تحریر در آمده‌اند که به اختصار و به ترتیب سال چاپ چندی از آن‌ها در ذیل معرفی می‌شوند:

مجموعه مقالات آرش آذرپیک در روزنامه‌ها و مجلات دهه ۷۰ خورشیدی، همچون عصر پنج‌شنبه، ایران، باختر و... که این مجموعه به روشناهای اولیهٔ ژانر ادبی فراشعر و به‌خصوص ژانر ادبی مرکز افزا -که تنها جلوه‌گاهش فراشعر نیست- می‌پردازد، تا اینکه در سال ۱۳۸۴ با چاپ کتاب «جنس سوم» آذرپیک نخستین مانیفست رسمی خود را در زمینه فراشعر و دیگر مولفه‌های اصالت کلمه ارائه می‌دهد، با استناد به سایت مکتب اصالت کلمه (www.orianism.com) پس از آن شاگردان و دانش‌آموزان مکتب اصالت کلمه مقلات بسیاری را در روزنامه‌ها، مجلات، ماهنامه‌ها و فصلنامه‌ها به چاپ رسانده‌اند از جمله نوشته‌های آوین کلهر، زرتشت محمدی، آریو همتی، هنگامه اهورا، میثم میرزاپور، نیلوفر مسیح، الهام محمدی، سودابه کرمی، مهری مهدویان، مریم نظریان، میثم سلیمی، وحید میربیگی و... در دههٔ ۸۰ خورشیدی چند کتاب دیگر از آثار شاگردان آذرپیک به چاپ می‌رسد: «فرازن –بانوی عاشقانه‌های زمین» (مریم نظریان، ۱۳۸۹، تهران: طلیعهٔ سبز)، «بوطیقای عریان» (مهری مهدویان، ۱۳۸۷، چاپ سلیمانیه) و.. اما از سال‌های دههٔ ۹۰ خورشیدی تاکنون آن‌طور که به نظر می‌رسد ژانر فراشعر مورد توجه بسیاری از منتقدان و پژوهشگران قرار گرفته و کتب و مقالات بیشماری در این زمینه به چاپ رسیده که این نوشته‌ها یا به اشارت و اختصار و یا به تمامیت و اختصاص دادن فصولی چند به معرفی و بسط و شرح ژانر فراشعر و سیستم‌های سه‌گانهٔ آن پرداخته‌اند:

«لیلازانا» آرش آذرپیک، ۱۳۸۳/ «جنس سوم- بیانیه دیدگاه جهان‌شمول عریان در ادبیات هزارهٔ سوم» آرش آذرپیک و همکاران، ۱۳۸۴/ رمان-مقالهٔ دو جلدی «چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هلوگرافیک» آرش آذرپیک، هنگامه اهورا و همکارن، ۱۳۹۶/ کتاب «دوشیزه به عشق بازمی‌گردد» آرش آذرپیک، ۱۳۹۷/ «عاشقانه‌های آخرین ملکهٔ هخامنشی» مارال مولانا، ۱۳۹۸/ «ماه‌نوشته‌های یک فرازمینی» مهوش سلیمان‌پور ۱۳۹۸/ «دیگری» فروزان آزاد بخت، ۱۳۹۶/ «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران» علی تسلیمی، ۱۳۹۳/ «فرهنگ گونه‌های نوپدید» بهمن ساکی، ۱۳۹۷ و...

۳. بیان مسئله و سوالات تحقیق

این مقاله پژوهشی‌ست شناختی در زمینهٔ مکتب ادبی پدیدارشناسی عمیق‌گرا. در این مقاله سعی بر آن است تا زمینه ظهور و بروز این مکتب ادبی را بشناسیم و با نظر به آراء فلسفی و ادبی آرش آذرپیک به عنوان تئورسین و نظریه‌پرداز مکتب ادبی-فلسفی فرائیسم و به صورت ویژه مکتب‌های ادبی اصالت کلمه بررسی شود که ژانر ادبی فراشعر مرکزافزا چگونه پایه‌های مکتب ادبی پدیدارشناسی را بنیان می‌دهد، لذا در پایان، این تحقیق باید توانسته باشد به سوال‌های زیر پاسخ‌هایی مبسوط، واضح و مبرهن داده باشد:

۱. فراشعر چیست؟

۲. فراروی از سیستم‌های شعر به منظور رسیدن به فراشعر چگونه رخ می‌دهد؟

۳. سیستم پلی فونیک هم‌افزا چیست و چه تفاوتی با دیگر شیوه‌های پلی فونیک دارد؟

۴. سیستم مولتی فونیک چیست؟

۵. سیستم مرکزافزا بر چه اساسی سامان می‌یابد و شاخصه‌های آن چیست؟

۶. دگرسوژه‌گرایی در آراء آرش آذرپیک بیان‌گر چه مولفه‌هایی می‌باشد؟

۷. شیوهٔ کاراکترسازی در شعر به چه صورت بوده است؟

و...

۴. بحث و یافته‌های تحقیق

۴. ۱. نخستین مانیفست و چند پیشنهاد اصلاح‌گرایانه تا یک ژانر قائم به ذات!

آذرپیک عبارت «چند پیشنهاد اصلاح‌گرایانه تا یک ژانر قائم به ذات» را در نخستین بیانیهٔ رسمی خود و در کتاب جنس سوم به کار برد: «دیدگاهِ عریان در ادبیات امروز، به عنوان سنتی نوخاسته که بر موجاموج بحران‌های پس از مدرنیسم مقتدرانه پای بر عرصهٔ تاریخ نهاده است برای نیل به حقیقت لایزالِ خود (که بی‌واسطه‌ترین ارتباط زیبایی شناسیک با تمامیت هستی «واژه» است) طریقت پایان ناپذیر را، فراروی از ادبیات جهان قرار می‌دهد» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۸۴: ۲۵) او معتقد بود که فراروی «با توجه به بازیافت‌ها و دریافت‌های بی‌بدیلِ شهودی فقط و فقط با گذر از تمام شریعت‌های خود ساخته و رایج در ماهیت زبان، برای اصالت بخشیدن به وجود منحصر به فرد و بی همتای واژگان» (همان) اتفاق می‌افتد، بنابراین فراروی از تمام سیستم‌های ادبی برای رسیدن به حقیقت شگرف کلمه، با اصالت دادن به تمام کشف‌های سیستم‌های پیشین (بنیان‌روایت هستی‌شناسیِ شعری) و عدول از چهارچوب‌های انحصاری، انحطاطی و ایدئولوژیک سیستم‌محور (مکاتب، ژانرها، سبک‌ها) اتفاق می‌افتند. آذرپیک معتقد است که تمام تعاریفی که تا کنون در زمینه شعر و داستان ارائه شده‌اند، به نوعی گستردگی ادبیات را در بنیان‌روایت اصیل هستی-شناسی شعر به رخ می‌کشند، اما شوربختانه در هر کدام از این تعاریف با ایدئولوژی‌ها و سیستم‌هایی مواجه هستیم که نظریه‌پردازان تمام کشفیات خود را در آن‌ها محدود و محصور کرده‌اند و همواره این سیستم‌های شعرمحورانه در حال

نزاعی بی‌سرانجام برای به رخ کشیدن شاخصه‌های متمایز خود هستند، در حالی که اصل فراروندگی با تمثیل فیل مولانا «بدون انکار هیچ کدام از لایه‌های کشف‌شده‌ی دنیای هنری کلمه که زیربنای شکل‌گیری مکاتب گذشته و سبک‌های پیشین بوده‌اند فراتر از سیستم خلق‌شده‌ای که بر بنیان آن ساحت‌های مکشوف سوار کرده‌اند، به تمامیت فیلِ کلمه اصالت داده و از افراط و تفریط‌های انحطاطی و انحصاریِ تمامی مکاتب و به تبع آن از کفر ادبی آنان فراروی کرده و حقیقت کلمه را کاملاً عریان به مشاهده می‌نشیند.» (ر.ک مقدمه آذرپیک نوروزعلی، ۱۴۰۰: ۲۰۲). در واقع ژانر ادبی فراشعر با عنایت به فلسفهٔ اصالت کلمه از سیستم‌محوری به سمت کلمه‌محوری حرکتی افقی-عمودی را پیش می‌گیرد و در نهایت با تکیه بر نگرگاه آذرپیک که سیستم **افزایشی- انضمامی** را در تقابل با سیستم‌های شعری دیگر یعنی:

۱. سیستم‌های کاهشی- افزایشی

۲. سیستم‌های التقاطی

۳. سیستم نماها

ارائه می‌دهد، بیان می‌کند که مکتب اصالت کلمه «تنها پارادایم ادبی‌ست که نه بر بنیاد سیستم‌های کاهشی- افزایشی شکل گرفته و نه رویکرد التقاطی را سر سوزنی قبول دارد» (ر.ک مقدمه آذرپیک مسیح، ۱۴۰۰: ۳۰)، بنابراین در فراشعر در ساحت افزایشی-انضمامی:

«اول) شامل هیچگونه جنبه‌ی کاهشی در جهان کشف‌های بیانی-زبانی شعری و داستانی نمی‌شود

دوم) متود پرابلماتیک آن با عنایت به اصالت جهان هنری کلمه، رویکردی انضمامی-افزایشی دارد

سوم) حرکت افزایشی این رویکرد در کم و زیاد کردن سیستم‌ها و ترکیب آنها نیست؛ بلکه در حرکت بسیط و وحدت‌گرای تمام وجوه مکشوف با نگاه انضمامی به یک سبک محوری همانند نیمایی یا شاملویی در شعر معاصر ایران و یا یکی از مکاتب همانند سورئالیسم درشعر جهان است، بدون درگیری با بستاره‌های سیستم‌های آنها یعنی ساحت خلقِ آن سبک‌ها و مکاتب یعنی اصالت در حرکت تنها در ساحت فضاهاییست که کشف‌های بیانی-زبانی در اختیار قلم ما می‌گذارند.

چهارم) با عنایت به هستی‌شناسی هنر شعر؛ کشف ساحات فرمیک-زبانی و محتوایی-بیانی نوینی برای افزودن به ساحت نگرشی-نگارشی ارائه می‌شود و همچنین پیشنهاد اجتهادی آن به جهان شعر یا داستان دارا است.» (آذرپیک، سوشیان، ۱۴۰۱: ۹).

پس در پاسخ به این پرسش که فراروی از سیستم‌های شعر به منظور رسیدن به فراشعر چگونه رخ می‌دهد؟ باید گفت که به زعم آرش آذرپیک فراروی دارای دو ساحت توامان و هم‌افزاست:

۱. ساحت انضمامی- افزایشی

۲. ساحت کشفی- لوگوسیک

که «در ساحت انضمامی- افزایشی هرچه دایره‌ی این «فضا- افزایی‌ها» بیشتر و بیشتر باشد ما چه در ساحت‌های بیانی، چه تنوع فرم‌های ذهنی و شگردهای زبانی، در نخستین سطح فراروندگی، متنی خلاقانه‌تر و کامل‌تر از همه امکانات شعری کشف شده خواهیم داشت و نگره‌ی پرابلماتیک اثر جذب بدون تعصب تمام لایه‌های مکشوف به ساحت شعری،

زوایه داشتن، آگرادیسمان کردن برخی سطوح مکشوف در سبک‌ها، بدون وارد شدن به ساختارهای بسته و چارچوبه‌های محدودکننده و محصور کننده را ارائه می‌دهد.» (همان: ۱۰) و ساحت لوگوسیک آن شامل مواردی بیشماری از جمله موارد زیر می‌شود:

۱. نظریه‌پردازی چه در عالم فلسفه و چه در عالم هنر و ادبیات و چه در عالم علوم تجربی و نظری، با کشف ضرورت بین پدیدارها، کشف رخدادها و لایه‌های ناگفته و نهفته در هستی لایه‌ای دیگر از لوگوس را بر ما به آشکارگی می‌رساند.

۲. هر مکتبی را لایه‌ای کشف شده از لوگوس می‌داند و آن ساحتی را که بنیان‌گذاران هر مکتب کشف کرده‌اند را اصالت می‌بخشد.

۳. ترکیب سیستم‌ها نسبتی با فراروی ندارد، زیرا اگر به‌عنوان مثال دو سیستم با هم ترکیب شوند ممکن است که سیستم جدیدی شکل بگیرد، اما ارائه دهندهٔ کشف جدید از ساحات بی‌شمار لوگوس نخواد بود.

۴. ساحت کشفی- لوگوسیک مولفهٔ کلمه‌محوری را بنیان قرار می‌دهد و این باعث می‌شود که در خوانش هر سیستم به درنگ، مداقه و تحلیل بپردازد تا تمامیت ساحتی که آن سیستم، از لوگوس به آشکارگی و عریانیت رسانده است را دانشورانه و بی‌واسطه به عالم درک برون-درونی و درون-برونی خویش بکشاند.

و...

۴. ۲. اصالت کلمه و نحله‌های پیش و پس آن

شاید بتوان گفت که روند سیستم‌سازی و خلق سیستم‌های شعری (و داستانی) تا به امروز به دو نحلهٔ:

الف) پیشافرائیسم

ب) پسافرائیسم

تقسیم می‌شود، چراکه تمام تعاریفی که تاکنون در زمینه تعریف و بررسی و تحلیل شعر صورت پذیرفته‌اند، همگی به نوعی بی‌کرانگی ساحات لوگوسیک کلمه را نمایان می‌کنند اما تا به امروز و تا زمان ظهور و نمود ژانر فراشعر -که خود رویکردی پدیدارشناسانه است و در ژانر مرکزافزا نمود و ظهوری دیگرگون دارد- شاهد آن بوده‌ایم که در درازنای تاریخِ ادبیات، کلمه در تمام ساحات شعرمحورانه و داستان‌محورانهٔ خویش به نوعی انحصاری، انحطاطی و ایدئولوژیک بررسی و تعریف شده است، و روند سیستم‌سازی و خلق سیستم‌های شعری (و داستانی) به دو گونهٔ کاهشی-افزایشی و التقاطی سامان یافته است (پیشافرائیسم).

اما با عنایت به سیستم افزایشی-انضمامی در فرائیسم، کلمه به مثابه قبلهٔ قلب‌گونهٔ تمام ساحات کشف شده و کشف نشده در نظر گرفته می‌شود که همواره در حال تپیدن است و از این تپیدن مادام، زنده و پویای است که کاشفان هوشمند این عرصه همواره در پی کشف ساحات بی‌پایان کلمه بوده‌اند، اما شوربختانه در این سیر تاریخی شاهد آن بوده‌ایم که کاشفان ساحات لوگوسیک، پس از کشف چند ساحت محدود از ساحت بی‌پایان کلمه، قلب تپنده و همواره زندهٔ کلمه را نادیده گرفته‌اند و کلمه را در تنها در کالبدهایی محدود، محصور کرده‌اند، که این کالبدهای محدود

سیستم‌های شعرمحور و داستان‌محور را سامانا بخشیده‌اند. اما در نحلهٔ پسافرائیسم آذرپیک برآن بوده که حقوق از دست رفتهٔ کلمه را به آن بازگرداند، لذا با عنایت به مولفهٔ کلمه-شهروندی و رسیدن به کلمه‌محوری در جهان ادبیات، پیشنهاد می‌کند که شاعران و نویسندگان در درجهٔ نخست از سیستم‌های شعری و داستانی (مکتب‌ها، ژانرها، سبک‌ها) آشنایی‌زدایی‌ای فرارونده را سامان ببخشند و سپس با دیالکتیکی ادراکی و شناختی مقام جامع شعری را در ساحات لوگوسیک آن پدیدار کنند و متن را مقام والای کلمه‌محوری برسانند که در این ساحت هیچ‌گون رویکرد کشف‌محورانه رد، انکار، تحقیر و تصغیر نمی‌شود.

۴. ۳. فراشعر

در بررسی سیر تکوینی و تحول‌یافتهٔ ژانر فراشعر که روند آن از سال‌های دههٔ ۷۰ تا به امروز ادامه دارد، می‌توان گفت مانیفست اولیهٔ این ژانر ادبی -که می‌توان آن را ژانری فلسفی نیز دانست- در سال ۱۳۸۴ به همواره چند مولفهٔ دیگر مکتب ادبی-فلسفی فرائیسم در کتاب جنس سوم به چاپ رسید و پس از آن کتب و مقالات بی‌شماری (که در پیشینهٔ تحقیق از آن‌ها نام برده شد) در این زمینه به رشتهٔ تحریر در آمد.

اما بنابر آنچه در بخش پیشین خواندید، آذرپیک در کتاب «چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک» فراشعر را اینگونه تعریف می‌کند: «آن گاه که یک شاعر در حیطه‌ی شعر، بر فراز قله‌ی شعریت قرار گرفت باید به سمت دیگر جنسیت و پتانسیل کلمه یعنی قصویت، فراروی داشته باشد و هنگامی که توانست از آن پتانسیل‌ها نیز در جهت رسیدن به جنس سومِ کلمه استفاده کند به آن متن، «فراشعر» می‌گویند» (آذرپیک، اهورا و همکاران، الف، ۱۳۹۶: ۱۲۲) همچنین او در جلد دیگر این کتاب بیان می‌کند فراشعر «نتیجه‌ی هم‌افزایی و آشنایی‌زدایی از تمام پتانسیل‌های بالقوه و بالفعل شعر و داستانِ به روزمره‌گی رسیده برای رسیدن به جنس سوم کلمه یعنی گونه‌های ادبی دیگر چه ژانرهای حاشیه‌ای بالفعل، چه بالقوه است و در نهایت، فراروی از همه‌ی این‌ها برای رسیدن به متن کلمه‌محور» (آذرپیک، اهورا وهمکاران، ب، ۱۳۹۶: ۳۶۳)، یعنی بنابر نگرگاه هستی‌شناسانه به شعر اینگونه به نظر می‌رسد که «تمام تعاریف و نظریه‌ها دربارهٔ شعر درست به نظر می‌رسند، اما نظر ایجابی، نه از جنبهٔ سلبی آن» (سپیدبری، گرامی، ۱۴۰۱: ۶)، بنابراین فراشعر از ساحت سوژه‌محوری و دربارهٔ چیز یا پدیداری نوشتن فراروی می‌کند و به ساحتی فرامکتبی-فراسیستمی دست پیدا می‌کند. که در ادامهٔ این نوشتار به آن پرداخته می‌شود.

در اینجا به منظور خلاصه در شدن نوشتار، به صورتی اجمالی چند مولفهٔ بنیادی از فراشعر را برمی‌شماریم، همچنین ذکر این نکتهٔ بنیادی الزامیست که فراشعر ساحات بی‌شمار کشف شده و کشف نشدهٔ دیگری هم دارد اما در اینجا به چند مورد ذیل پرداخته می‌شود، که بنابر نگرگاه آذرپیک این مولفه‌ها تا پیش از این در شعر جهان و جهان شعر جایگاهی نداشته‌اند و برای نخستین بار توسط ایشان به جامعهٔ جهانی ادبیات معرفی گردیده‌اند:

۱. فراشعر؛ گرانیگاه دو نحلهٔ ادبی پیشافرائیسم و پسافرائیسم (صمصامی، ۱۳۹۹: ۴۹)

۲. بهره‌وری فراشعر از فضاهای داستانی اعم از فضاسازی، شخصیت‌پردازی، تعلیق و... (آذرپیک و همکاران،۱۳۸۴: ۶۱)

۳. کاراکترسازی و راه‌یابی شخصیت‌های تیپیک و منحصر به فرد به جهان شعری، به واسطهٔ فراشعر (هاشمی، ۱۴۰۰: ۸۱)

۴. حذف سیستم من و تو محورانه (آذرپیک، ۱۳۹۶: ۱۲)

۵. برچیده شدن سیستم‌های دیالوگ-منولوگِ روایت محور و جایگزینی نگرهٔ روایت‌های دیالوگ-منولوگ-محور (کریمی، ۱۳۹۹:۱۶)

۶. تعیین و نمود رویکرد دگرسوژه‌گرایی در فراشعر به جای سیستم‌های سوژه‌محور (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۷۳)

۷. فراشعر یکی ژانر پلی‌قالبیک نیز قلمداد می‌شود به این منظور که می‌توان از تمام قالب‌هایی که تا به امروز به منصه ظهور رسیده‌اند در نگارش یک فراشعر بهره برد (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۱۴۵)

۸. ژانر فراشعر یک ژانر ادبی سیال و فراسیستمی است، چراکه همواره در حال رویش، بارش، ریزش و خیزش ادبی-هنری‌ست (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۳۱۰)

۹. «معرفی جهان آنیمیسم هنری و بررسی آن در دو نحلهٔ:

الف) جاندارپنداری هستی‌مندهای غیرجاندار که خود دو نوع است:

یک) یک پدیده‌ی جمادی شبیه درخت، گل و... را دارای رشد و نمو دانستن

دو) پدیده‌های جمادی و نباتی را به نوعی به سان پدیدارهایی همانند پرندگان، خزندگان و... پنداشتن

ب) به هستی‌مندهایی غیرانسانی، شئون، حیثیت و کاراکتر انسانی بخشیدن (تشخیص)» (نوروزعلی، ۱۴۰۰: ۴۵۶)

۱۰. «فراروی از سیستم‌های تحلیلی صرفا درونی و صرفا برونی با ارئهٔ سیستم تحلیل برون-درونی و درون-برونی» (رشیدی، همتی، ۱۴۰۰: ۶۵)

۱۱. برقراری ارتباط بی‌واسط با هستی (صیدی، ۱۳۹۸: ۶۸)

۱۲. مطرح نمودن نخستین سیستم هستی‌شناسانهٔ شعری (ساکی، ب، ۱۳۹۷: ۱۲۹۵)

۱۳. «دارای سه سیستم شعری:

الف) پلی فونیک هم‌افزا

ب) مولتی فونیک

ج) مرکزافزا» (احمدی، ۱۴۰۰: ۷۵)

۱۴. ارائه دهندهٔ مکتب ادبی پدیدراشناسی عمیق‌گرا (سلیمان‌پور، ۱۳۹۸: ۸)

۱۵. حذف دانای کل (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۱۴۵)

۱۶. ارائه‌دهندهٔ سیستم‌های فراروندە و کلمه‌محور (غلامی، ۱۳۹۷: ۱)

۱۷. فراشعر، مقام جامعه سیستم‌های شعری پیشا از خود (سلیمان‌پور، ۱۳۹۸b: ۲۵)

۱۸. ارائه دهندهٔ نگرگاه عمودی-افقی به شعر (ساکی، ب، ۱۳۹۷: ۱۲۹۵)

۱۹. حذف رویکرد دربارهٔ چیزی نوشتن در سیستم‌های سه گانهٔ فراشعر (احمدی، ۱۳۹۹: ۵۴)

و...

۴. ۴. شاخصهٔ مهم در فراشعر و سیستم‌های سه‌گانهٔ آن

۴. ۴. ۱. دگرسوژه‌گرایی

آذرپیک سوژه را در دو ساحت بررسی می‌کند:

۱. سوژهٔ تابع شناسا (سوبژکتویتهٔ مدرن)

۲. سوژهٔ فاعل شناسا (معرف دو پارادایم فراسوژه و دگرسوژه در فلسفهٔ فرائیسم)

در تعریف نوع دوم یعنی سوژهٔ فاعل شناسا آذرپیک بر این باور است که انسان خودبه‌خود در یک پروسه کنشی، زادهٔ خودآگاه و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفتگانهٔ فرائیستی است، یعنی او همواره پدیداریست که توسط مجراهای هفتگانهٔ خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی فرائیستی اندیشده می‌شود، در این رویکرد با تأسی از اصل حقیقت عمیق فرائیسم انسان به عنوان سوژهٔ تابع شناسا و دیگر پدیدارها همواره در هرمی مادرماییک -که قائل به ابعاد ثابت و متغییر است- اندیشیده می‌شوند. «اما در نوع دوم سوژهٔ فاعل شناسا سوژه‌ی کنش‌گری است که با آگاهی بر آگاهی، قدرت فراروی از مجرای مشکک یعنی هرم مادرماییک (تشکیکی موجودی) فراسوژه‌ها را داشته باشد و بتواند کردار و گفتار خود را به دگرسوژه‌ای مبدل کند که او را از مقام تابع بودن به مقام فاعل بودن برساند. وظیفهٔ دگر سوژه‌ها آن است که فرا سوژه‌ها را با عبور دادن از مجرای خود دچار استحاله، مسخ و دگردیسی کنند. در این‌جا امر«فراسوژه‌گرایی» و «دگرسوژه‌مندی» کاراکترها برای نخستین‌بار در فراشعر رخ می‌دهد. هر کاراکتر جهان و زاویهٔ دید خود را به عنوان دگرسوژه نمایش می‌دهد و شاعر خود نیز دگر سوژه است نه یک سوژه‌ای که تمام این کاراکترها را فقط ابژه‌هایی می‌بیند برای شناخت خود و تحلیلی که خود می‌تواند از آن‌ها داشته باشد» (سلسله سخنرانی‌های آرش آذرپیک، پاییز ۱۳۹۷).

۴. ۴. ۲. کاراکتر تحلیلی

با استناد به سیر تحلیل فراشعر از آغاز تاکنون می‌توان گفت که آذرپیک در فراشعر و سیستم‌های سه‌گانهٔ آن ارائه دهندهٔ سیستم تحلیل درونی و بیرونی و درون-برونی و برون-درونی بنا بر هستی‌شناسی پدیدارشناسانه است و بنابر عقیدهٔ او «واژه‌ی «تحلیل» در این طرزهای نوین ناظر به عدم ایدئولوژی‌محوری در ساحت متن و عدم کلیشه‌محوری

در مواجهه، انتخاب و نمایانگی کاراکترها در اثر است؛ و بدین‌گونه روایت دیالوگ-منولوگ‌محور وارد جهان شعری شد که فاصله‌ی فراوانی با اشعار روایی و منظومه‌های شاعرانه در گذشته‌ی ادبیات جهان دارد که کاملاً سوژه‌محور بوده‌اند» (ر.ک مقدمه آذرپیک نوروزعلی، ۱۴۰۰: ۲۳۰) با ظهور و بروز و نمود ژانر ثلاثهٔ فراشعر ما از سال‌های پایانی دههٔ هفتار خورشیدی دیگر شاهد نوعی نگره‌ی درون-برونی و برون-درونی در تحلیل زوایای وجودی و موجودیت پرسوناهای گوناگون در متن هستیم و این نشانه‌ی تصرف هستی‌شناسی شعرنگرانه در روایت‌های کاراکترمحور است که مبدع تجلی ریختمانی پدیدارشناسانه در متون فراشعری شده و با دیالوگ-منولوگ‌محورانگی، کاراکترها را از حیطهٔ جهان‌بینی نویسنده رهایی می‌بخشد.

۴. ۲. ۳. حذف کلیدواژهٔ دربار از قاموس سیستم‌های سه‌گانهٔ فراشعرنویسی

به صورت کلی آذرپیک بر اساس دکترین فراشعر بر این باور است که «شعر نگرگاهی هستی‌شناسیک است نه یک سیستم هنری صرف و هستی خود را از مقام جامع وجودی کلمه یعنی لوگوس می‌گیرد. فراشعر حرکتی بسیط برای فراروندگی قلم از سیستم‌محوری در جهان شعریت به سوی کلمه‌محوری در جهان ادبیات است. این حرکت بسیط را برای سادگی درک آن می‌توان در دو محور عمودی و افقی تحلیل و تبیین کرد. حرکت عمودی همان فراروی از سیستم‌محوری در شعر به سوی فراخنای بی‌پایان و نامحدود کلمه‌محوری در کلیت ادبیات است، فراتر از هر گون جنسیت و پارادایم شعری-داستانی-متنی. حرکت افقی نیز ادامه‌ی طبیعی روند کشف ساحت‌های درون‌زبانی بنا بر نگرگاه هستی‌شناسیک شاعرانه است.» (سلسله سخنرانی‌های آرش آذرپیک، زمستان ۱۳۹۶)، بنابراین با توجه به این جمع‌بندی و مباحث پیشین یک فراشعرنویس دیگر از رویکرد سیستم‌های شعری پیش از فرائیسم تبعیت نمی‌کند و دربارهٔ چیز یا پدیداری نمی‌نویسد بلکه متن خود را ساحتی فراسیستمی و فرامکتبی آزاد می‌گذارد و «کلمهٔ «درباره» را از ساحت ذهن و بیان و زبان خط می‌زند، در جهان فراشعری این کاراکترها هستند که خود را در متن به نمود و آشکارگی می‌رسانند؛ یعنی شاعر متنش را به آغوشی باز مبدل ساخته برای آنکه هر «رخداد و پدیدار» در آن (متن) خود را آن‌چنان که هست به آشکارگی برساند بدون دخالت پیش فرض‌های شاعر و تحمیل ایدئولوژی‌ها و جهان‌بینی-های شاعرانه –چه این جهان‌بینی‌ها ناظر بر ملیت، جنسیت، نژاد، مذهب و... شاعر باشد چه نباشد-.» (سلسله درسگفتارهای آرش آذرپیک، پاییز ۱۳۹۸).

۴. ۲. ۴. پدیدارشناسی در فراشعر

تا پیش از اعلام ژانر فراشعر و سیستم‌های سه‌گانهٔ آن، روایت‌ها در سیستم‌های شعری خطابی بودند و این پیش‌فرض ذهنی نویسنده یود که برای کاراکترها تصمیم می‌گرفت، بنابراین تمام دیالوگ-منولوگ‌ها نا پیش اصالت کلمه روایت‌محور بودند و فقط صدا و پیش فرض نویسنده اصل قرار می‌گرفت، اما در مکتب اصالت کلمه و ژانرهای معرفی شده در ان به‌ویژه سیستم‌های فراشعرنویسی روایت‌ها دیالوگ-منولوگ‌محور می‌شوند که این رویکردی پدیدارشناسانه است.

اما تفاوت این نوع پدیدارشناسی با پدیدارشناسی پیشافرائیسم در چیست؟ هوسرل با سیستم اپوخه‌محور خود می‌پندارند که باید پدیدارها را آنگونه که هستند ببنیم و نه آنگونه که ما می‌پنداریم، هگل نیز بر این باور است که پدیدارها بنابر شرایط اجتماع، خود را به آشکارگی می‌رسانند و لایه‌های درونی خود را پدیدار می‌کنند.

اما آرش آذرپیک بنابر اصل مراقبه شناور در فرائیسم در نقد سیستم‌های پیشین بر این باور که ارتباط بی واسطه در خلأ چیزی جز ابتذال را به بار نخواهد آورد و بنابر نگره‌های هم‌افزایانه‌ی خود بر خلاف هایدگر که بیان می‌کند هر کس در طول پرده‌ای بر حقیقت لوگوس انداخته، معتقد است که هر کس در تاریخ با اکتشافات خود ساحتی از ساحات بی پایان کلمه لایه‌ای از لوگوس را به آشکارگی رسانده، این‌جاست که کلمه-پدیدار رخ می‌دهد، کلمات با توجه به ضرور حضور و بروز در زمانه و زمینه‌ای خاص، ساحتی از لوگوس را به کشف و ارائه می‌دهند و زاویه‌ای متفاوت و دیگرگون از زوایای دیگر را آشکار می‌کنند و این معنای سیستم‌محوری و تایید تنیده شده چهارچوب مکتب‌ها، ژانرها و سبک‌ها به دور کلمات و محدود و محصور آن‌ها در این سیستم‌ها نیست، بلکه کلمه-پدیدار در فرائیسم با اصالت دادن به تمام کشف‌های پیش از خود بیان می‌کند که نمی‌شود از هیچ یک از لایه‌های کشف شدهٔ لوگوس چشم پوشید و با عنایت به حقیقت عمیق و سیستم مادرمائیک فرائیسم تمام ساحات کشف شده درارای ریشه در این حقیقت بی پایان یعنی کلمه هستند.

۴. ۵. فراشعر پلی فونیک هم‌افزا

پلی فونیک یا چند صدایی در ادبیات را نخستین بار باختین در بررسی آثار تئودور داستایفسکی به کار برد، در یک اثر پلی فونیک صداهای مختلفی شنیده می‌شود که هر یک از این صداها روای و ارزش‌های منحصر به فرد خود را دارند، آذرپیک نیز پپلی فونیک را«فضایی چهاربعدی و حجم‌گونه دارد و نمایشگر چند اتفاق هم‌زمان و موازی» (آذرپیک، اهورا وهمکاران، ب، ۱۳۹۶: ۴۶۸) می‌داند، اما آنچه که موجب تمایز پلی فونیک و پلی فونیک هم‌افزا می‌شود دقیقا آن‌چیزیست که تا بدین‌جا به بررسی آن پرداختیم، یعنی فراروی از سیستم‌محوری‌ها به سمت کلمه‌محوری «در پلی‌فونیکِ هم‌افزا سیستم‌ها از مکتب‌ها، ژانرها و سبک‌ها گرفته تا قالب‌ها به عنوان فرزندان کلمه دارای اعتبارند. در پلی‌فونیکِ هم‌افزا بحث فراروی از سیستم‌ها مطرح است اما سیستم‌ها در حین نگرش و نگارش اعتبار خود را از دست نمی‌دهند و قلم از تمام سیستم‌ها عدول می‌کند در لایه‌های قابل بازتجربه شدنِ آن‌ها شناور می‌شود اما در هیچ یک ثابت نمی‌ماند» (ر.ک مقدمه آذرپیک رشیدی، همتی، ۱۴۰۰: ۸۲). باید توجه داشتن پلی فونیک هم‌افزا بر خلاف مولتی فونی در فراشعر با حفظ حالت ایجابی خویش به سیستم‌هایی که تا کنون کشف شده اصالت می‌بخشند و در این رویه شاهد شکوفایی فراشعر پلی قالبی، پلی‌ژانریک، پلی‌سبکیک، پلی مکتبیک خواهیم بود، بنابراین یک فراشعرنویس می‌تواند از شیوه‌های نگارشی سورئالیست‌ها، پست‌مدرنیست‌ها، رومامتیست‌ها و... بهره ببرد.

۴. ۶. فراشعر مولتی فونیک

این سیستم فراشعری را آذرپیک برای نخستین بار در جهان شعر و شعر جهان ارائه می‌دهد و در تعریف آن چنین می‌گوید: «مولتی‌فونیک نه تن به آنارشیسم موجود در متون پلی‌فونیکِ پست‌مدرن می‌دهد و نه هم‌چون غالب متون سنتی باعث سلطنت مطلقه و دیکتاتوری مؤلف در متن می‌شود. بنابراین متن مولتی‌فونیک دارای یک صدای ثابت در متن یعنی صدای مؤلف است و با حضور پویای آن بعدِ ثابت، جولانگاه صداهای دیگر در جامعه‌ی مدنیِ متن می‌شود و در این نگاه هم مؤلف، هم متن و هم خوانشگرِ آن می‌توانند بدون هیچ گونه حذف صدای مخالف، حضوری پایا و پویا در متنیت متن و دایره‌ی رمزگان واژگان داشته باشند.» (آذرپیک، اهورا و همکاران، الف، ۱۳۹۶: ۳۶۳)، تفاوت این سیستم فراشعری با سیستم پلی‌فونیک در این است که در سیستم فراشعری مولتی فونیک «آن کشف، ساحت و فضای عریان‌شده اصالت دارد، نه سیستمی که بنا بر زمانه و زمینه‌ای خاص دور آن تنیده شده است، از این رو در سبک مولتی‌فونیک، سیستم‌ها می‌توانند تاریخ‌مصرف داشته باشند اما کشف و فضای مکشوفی که سیستم‌ها بر اساس آن‌ها بنا شده‌اند به هیچ عنوان در گذر زمان اصالت خود را از دست نمی‌دهند. در سبک مولتی‌فونیک، سیستم‌ها دیگر اعتبارمند نیستند اما به دلیل آن که کشف و فضای مکشوف هر سیستم ساحتی از لوگوس را عریان می‌کند کشف آن‌ها را اصالتی ابدی می‌بخشیم چرا که لوگوس فرازمان_مکانی است.» (ر.ک مقدمه آذرپیک مسیح، ۱۴۰۰: ۴۰).

۴. ۷. فراشعر مرکزافزا

رویکرد سیستم‌های شعری سوژه‌محور تا پیش از فرائیسم، رویکردی من و تو محورانه بوده است که شامل تحلیلی‌هایی صرفا بیرونی و یا صرفا درونی بوده‌اند، اما فرادایره‌نویسی شرح رئوس اندیشهٔ یک کاراکتر نیست، بلکه فرادایره‌نویسی با عنایت به تحلیل برون-درونی و درون-برونی، از زوایای دید مختلف یکی از وجوه پنج‌گانهٔ زیر را مورد تحلیل قرار می‌دهد:

۱. یک موضوع مشخص

۲. یک مفهوم متعین

۳. یک مضمون خاص

۴. یک قرارداد خاص

۵. یک رخداد خاص (با عنایت به نگرگاه آلن بدیو)

در هر کدام از موارد بالا در بررسی مرکزیت و نقطه ثقل متن، با زوایای دید تحلیلی روبه‌رو هستیم، فضاهای تحلیلی در ژانر مرکزافزا دو یا بیشتر از دو فضا را تشکیل می‌دهند، هرچه فضاهای تحلیلی افزایش یابد مخاطب به صورتی گسترده‌تر به شناخت نقطه مرکزی یا گرانیگاه اثر دست می‌یابد، در این نوع نوشتاری زمینه و زمانه در وجوه فرهنگی، اجتماعی، ادبی و... کاملا مشهود است تا جایی که مخاطب هنگام خوانش متن خود را در حرکتی هرمنوتیزم می‌بیند.

به صورت کلی ژانر ادبی فراشعر با فراروی از سیستم‌های شعرمحورانه و داستان‌محورانه به مولفه‌هایی چون مکان-کاراکتری و زمان-کاراکتری نیز می‌توان دست یافت، تا جایی خود مکان و زمان به عنوان کاراکترهایی تحلیلی در متن حضور می‌یابند.

در مکتب ادبی پدیدارشناسی عمیق‌گرا نویسنده خود به عنوان دگرسوژه‌ای رئال (نه به معنای کلاسیک آن) و ژرف‌اندیش برای تمام فضاها، زمان‌ها، مکان‌ها، کاراکترها، زبان‌ها و... این بستر را فراهم می‌کند، «که به صورتی آزادانه و بی‌واسطه خود را در کرانه‌ی بی‌کران متن به نمود برسانند، با هدف درک حضور دیگری و دیگران آن‌چنان که هستند و این تمرین بزرگ انسان بودن، تمرین بزرگ فرااندیشی، تمرین بزرگ دیگراندیشی‌ست؛ یعنی تمام دغدغه‌هایی که لویناس داشت، تمام پدیدارشناسی در بهترین ساحات خود در مکتب ادبی پدیدارشناسی یعنی فراشعر مرکزافزا تعین می‌یابد» (ر.ک آذرپیک حسینی، ۱۴۰۰: ۳۸).

در ژانر ادبی مرکزافزا وجوه ممیزهٔ تمام فضاهای نگارشی و نگرشی به خوبی قابل لمس است و تمام کاراکترهای تحلیلی در رویکری برون-درونی و درون-برونی منشأ اثر خواهند بود، این تکثرگرایی در فضاهای ژانر مرکزافزا به این معنا نیست که فضاها تکرارپذیز هستند، در واقع در فضاها و اپیزودهای مختلف در ژانر ادبی مرکزافزا جلوه‌گریی هر یک از فضاها دارای وجوه ممیزهٔ خاص خود است که هر روایت را از روایت‌های دیگر تمیز می‌دهد چراکه هر فضا می‌تواند در مقوله‌هایی بی‌پایانی خود را تعیین ببخشد، همچون:

- بیان زمانه و زمینه‌های خاص و ویژه، مخاطب زمان و مکان را در اثر به خوبی مشاهده می‌کند
- ظهور شخصیت‌های ویژهٔ داستانی و تیپیک، هر یک از شخصیت‌های جهان ویژهٔ داستانی خود را قدم می‌زنند که در عین حال قابل تفکیک از دیگر شخصیت‌های اثر هستند
- ظهور شخصیت‌های اصلی و حاشیه‌ای؛ شخصیت‌های اصلی را می‌توان با اصالت دادن به فلسفهٔ منِ فردی با وجوه ممیزهٔ آن‌ها به خوبی شناخت و به راحتی به نقش و جایگاه آن در اثر نیز پی برد، اما در عین حال در اثر شخصیت‌هایی حاشیه‌ای نیز می‌توانند در اثر حضور یابند یعنی همچون یک رهگذر از قسمتی از متن گذر می‌کنند بدون انکه آن‌ها را بشناسیم و یا حتی نقشی کلیدی و حیاتی در اثر داشته باشند.

و...

به صورت کلی هنگامی که از فضای تحلیلی فراشعر سخن به میان می‌آید، باید توجه داشت که این فضای تحلیلی به تمام شرایط تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... در نظر گرفته می‌شود و هر دیدگاه در ژانر مرکزافزا دارای یک هستهٔ تفکری، یه هستهٔ مفهومی، یک هستهٔ اندیشگانی و... است که در در این دیدگاه کاراکترهای تحلیل ممکن است با آن پدیدار مرکزی موافق باشند، مخالف باشند و یا هر نوع دیگر از مواجه را با آن داشته باشد، اما تمام این فضاها آزادانه و بدون هیچ پیش‌فرض و دخل و تصرف بیان می‌شوند.

۴. ۷. ۱. هنجارگریزی در رویکرد مرکزافزا

تمام فضاهای شعری پیش از این در یک امر مشترک بوده‌اند: «شعر دربارهٔ یک چیز!»

این چیز در دو حیطه تقسیم می‌شود:

الف) چیزهای بیانی

ب) چیزهای زبانی

«چیزهای بیانی تمام مضمون‌ها، مفهوم‌ها، موضوع‌ها و تصاویری هستند که از جهان درونی و بیرونی خود انعکاس می‌دهیم –با تمام دگرگونش‌ها و تصرف‌هایی که می‌توانیم در عالم عین و ذهن به وجود آوریم؛ اما چیزهای زبانی مربوط به ساحات خودارجاع‌گر در سبک‌های پست مدرن می‌شود که «زبان دربارهٔ خود زبان» وارد میدان شده است.» (ر.ک مقدمه آذرپیک مولانا، ۱۳۹۸: ۴۸)

لذا در باور آذرچیک هنجارگریزی در رویکرد مرکزافزا متن را به یک متن زبانی تبدیل می‌کند، در این نوع هنجارگریزی نگارنده با قرار گرفتن در هستی‌شناسی شعر از سیستم‌های شعرمحورانه و داستان‌محورانه عدول می‌کند و این تمر با بعد ثابت اصالت دادن به کشف سیستم‌ها رخ می‌دهد، در این نوع هنجارگریزی هستی شناسی در نحله‌های شعر زبانی، رویکردهای زبان ورزانه، آنیمیستی دارای تخیلی آزاد و کامل است.

در فضای شعرمرکزافزا و فضاهای مختلف آن ممکن است که یک فضای کار ما رئالیستی باشد، فضای دیگر سورئالیستی، و دیگری دادائیستی باشد، نکته حتی کاراکترها می‌توانند در تعریف مکاتب گونه‌گون جای بگیرند، آذرپیک در این باره بیان می‌کند که یک متن مرکزافزا قرار بر آن نیست که تمام این فضاها براساس یک زبان و یک نگاه تبعیت کنند، بلکه متن مرکزافزا در عین حفظ وحدت درونی متن با رویکرد تحلیل برون-درونی و درون-برونی ممکن است کاراکترها، موضع‌ها، زاویه دیدها، نگرش‌های و به تبع آن نگارش‌های متفاوتی را بپذیرد، درواقع در فضاهای مختلف ژانر مرکزافزا دگراندیشی‌ها و دگرنگرشی‌ها خواه یا ناخواه موجب دگرنگارشی در متن نیز می‌شود.

اینجاست که کاراکترها بنابر ظرفیت و قابلیت‌های خویش بدون هیچ‌گون دخل و تصرف نویسنده و یا کاراکترهای دیگر، در متن ظهور و نمودی دگرسوژه گرایانه و تحلیلی می‌یابند. بنابراین شعر در ساحت مرکزافزایی خود می‌تواند دو شکل کلی را تجربه کند:

۱. نگرشی مکتبی، که همراه است با نمود و بروز نگرشی-نگارشی مکاتب ادبی، در دو حالت وحدتی و متکثر

همچون تجربهٔ یک جنگ که در فضاهای مختلف یک متن می‌تواند فضای مکاتب مختلفی را تجربه کند، مثلا در مکتب رمانتیستی رویکردی مبالغه‌آمیز و تحلیلی احساسی دارد، در سورئال‌نویسی تانک‌ها به هم‌پای شهدا شهید می‌شوند، در رویکرد سمبولیستی سربازان نقطه‌ای از آسمان هستند که بر روی زمین و هنگام مرگ یکدیگر را پیدا می‌کنند.

۲. نگاه فرافرمیک، که در آن هر یک از فضاها و نگره‌ها می‌توانند فرم متفاوتی را ارائه دهند.

۴. ۷. ۲. روایت‌های دیالوگ-منولوگ‌محور

علی باباچاهی در کتاب گزاره‌های منفرد خود می‌گوید: «دیالوگ در زندگی روزمره از طبیعت خاص طبعیت می‌کند اما در شعر، مقوله‌ای مخصوص به خود نیست، بلکه پیوند با ساختار کلی شعر قابل تبیین است» (باباچاهی، ۱۳۸۹: ۶۸) اما در فراشعر و سیستم‌های سه‌گانهٔ آن ویژه ژانر مرکزافزا دیالگ دقیقا از طبیعت خاص هستی تبعیت می‌کند؛ یعنی دیالوگ‌ها آزادانه در متن بیان می‌شوند بر خلاف سیستم‌های سوژه‌محور پیشین منتظر آن نمی‌شینند که روند داستان آن‌ها را در جایی مناسب از متن قرار دهد و ساختاری دستورمند را بر نمی‌تابند. دیالوگ‌ها در انواع فراشعرنویسی به صورتی کاملا مستقل در متن جاری می‌شوند، دیالوگ‌ها می‌توانند به ساختار کلی شعر کاملا بی اعتنا باشند و کاراکترها در کجای متن هر آنچه را در آن لحظه احساس می‌کنند بیان کنند. در روایت‌های دیالوگ-منولوگ‌محور دیکتاتوری مولف به چشم نمی‌خورد، یعنی این دیگر نویسنده نیست که مشخص می‌کند هر دیالوگ و منولوگ و انواع فضاسازی‌های دیگر در کجای متن بنشینند، این دیگر نویسنده نیست که جای تمام کاراکترها سخن براند و دربارهٔ چیزی بنویسند، بلکه این «کاراکترهای تحلیلی هستند که با توجه به نگرهٔ هوسرلی-برشتی-گادامری بدون واسطه در متن حضور می‌یابند و نظر خود را صراحتا بیان می‌کنند، حتی که در فراشعر راوی و نویسنده می‌توانند دو شخصیت کاملا متفاوت و مجزا از یکدیگر داشته باشند» (آذرپیک، ۱۳۹۹: ۱۳) که بنابر دموکراسی‌ای که در متن جریان دارد در اینجا شعر اجتماعی در فرائیسم رخ می‌دهد و پیش‌فرض‌های شاعر کنار گذاشته می‌شود و کاراکترها خود دغدغه-هایشان را به آشکارگی می‌رساند و از دغدغه‌هایی سخن می‌گوید که در سطح اجتماع و در لایه‌های آشکار و پنهان و کاملا پنهان اتفاق می‌افتند.

۴. ۷. ۳. مرکزافزایی نگرش برای نگارش انواع مکتب‌ها، سیستم‌ها، و... ادبی

آنچه که مشهور است از نگره‌گاه آذرپیک مرکزافزایی خود یک روش زیست و نگرشی اجتماعی-هنری است، که رویکرد ویژهٔ آن در تحلیل‌های درون-برونی و برون- درونی می‌تواند در هر نوع ادبی نمودی متمایز داشته باشد. به همین منظور در ذیل نخستین شعر مرکزافزا در ژانر شعری دال از آرش آذرپیک ارائه می‌گردد:

«جای پای یک زن»

۱ شعر من● سایه‌ی یک کوچه●

«آهای!/ خشم خورشید، اگر می‌بارد/ واژه‌ها منتظرند»

۲ شب پیش● یک عصای کور● چون باد گذشت● کوچه سوراخ شد● از قصر ماه● یک فرشته آمد● نقطه را دوخت● و شاعر خندید●

۳ لب این پنجره‌ی سحرآمیز● سال‌ها واژه‌ی تنگ● در خودش می رقصید● صبح امروز● ولی● گربه ای رد شد● ماهی‌ها● تا سطر دریا رفتند●

۴ یک پرنده آمد● باز در دامن شعر● دو سبد گردو ریخت● بچه‌های کوچه همه سرگرم شدند●

۵ «های!/ انگار ببین!/ روی این متن شعر/ جای پای یک زن/ قلمم پیش شما/ و قرار ما/ فردا/ سر این کوچه/ سطر آتش» (آذرپیک، ۷۸)

در این شعر آن پدیداری که در مرکزیت قرار می گرد کوچه است یا بهتر بگویم کوچه-متن یا کوچه-شعر و نشان می‌دهد که با اثری متن محور روبرو هستیم که این مهم از ویژگی‌های شعر دال است، از دیگر ویژگی‌های مهم شعر دال کلمه-کاراکتری است، یعنی کلمه در هستی‌شناسی شعر دال دارای شخصیت و کاراکتر می‌شود و به عنوان یک موجود زنده در متن نقش آفرینی می‌کند، ویژگی مهم دیگر که باید به آن اشاره کنیم جهان آنیمیستی است که در شعر دال اتفاق می‌افتد.

راوی در اپیزود اول شاعر است و بیان می‌کند که شعر او سایه‌ی کوچه است و خورشید را در برابر خود و واژه‌های منتظر عصبانی میبیند، که اگر بتابد واژه‌ها و کوچه-شعر از بین خواهند رفت و سایه ها محو خواهند شد.

در ایپزود دوم میبینیم که ساحتی دیگر از مرکزیت با روایتی دیگرگون بیان شده است. فضا و زمان عوض میشود از ظهر و آفتابی خشمگین به شب پیش میرسیم، راوی مشخصاً شاعر نیست چرا که در آخر اپیزود راوی خنده‌ی او را به نمایش می‌کشد.

در برابر آفتاب خشمگین ماه و فرشتگان قصر او را که از قضا با محبت هم هستند داریم، عصایی که کور است و شتابزده از فضای کوچه-شعر می‌گذرد و تیزی پای عصا کوچه-شعر را سوراخ می‌کند و فرشته‌ای نقطه را می‌دوزد، این نقطه ارجاعی درون-برونی به متن دارد، نقطه‌ای در مکان است و نقطه‌ای در متن شاعر است.

در اپیزود سوم فضا، زمان، مکان و راوی متفاوت هستند و با ساحتی دیگر از کوچه-شعر روبرو می‌شویم. پنجره‌ای سحرآمیز که در صبح رو به کوچه باز می‌شود راوی که اینبار در اتاق است. فضایی آنیمیستی که واژه‌ی تنگ در خودش می‌رقصد، گربه‌ای که ار لب پنجره گذر می‌کند و تنگ می‌شکند، انتظار آن است که ماهیان به کوچه بیافتند، اما فراموش نکنید که در فضای شعر دال کوچه همان متن است، پس در جهانی شاعرانه ماهیان به سطر بعدی که سطر دریا است میروند.

اپیزود چهارم هم همینطور برای پیشبرد فضا ساحتی دیگر از کوچه-شعر را با روایتی دیگرگون به نمایش میگذارد، بچه‌های کوچه که سرگرم آن سبد گردویی هستند که پرندهای آن را در دامن شعر ریخته است، این شعر در فضایی کاملا فانتزی و در عین حال جدی اتفاق میافتد.

و اما در اپیزود آخر اشاره‌ای داریم به عنوان شعر «جای پای یک زن»، راوی شاعر است اما فضا و زمان تغییر کرده و در دیالوگی که با مخاطب خود دارد قرار را در همین کوچه (شعر) به سطر آتش موکول میکند.

دیدیم که این شعر پنج ساحت از یک پدیدار مرکزی یعنی کوچه-متن را با روایت‌هایی گونه گون از روایان مختلف در فضا، زمان و مکانی متفاوت از متن ارائه داده است. اثری که در سال ۷۸ برگزیده‌ی مسابقه‌ی عصر پنجشنبه شد.

۵. نتیجه‌گیری

با تکیه بر سلسله سخنرانی‌های آرش آذرپیک که از دهۀ ۷۰ خورشیدی تا به امروز صورت پذیرفته این نتیجه حاصل می‌شود که در سیستم مرکزافزا که نام پدیدارشناسی را بر خود دارد ویژگی‌هایی دیده می‌شود که برای جامعۀ امروز ایران و جهان امروز حیاتی‌ست، چراکه می‌تواند جامعۀ امروز ایران -که به قول داریوش شایگان داری فرهنگ چهل‌تکه بودن است- و - فرهنگ جهانی را در تمدن‌ها و فرهنگ‌های مختلف به گونه‌ای هم‌گرایی برساند. از شاخصه‌های فراشعر مرکزافزا یعنی مکتب ادبی پدیدارشناسی مبحثی‌ست با نام پلی‌لوگ یعنی دیالوگ‌مندیِ چند ساحتیِ میان‌فرهنگی که این امر در هیچ نوع، سبک، ژانر و مکتب دیگری در جهان شعر و شعر جهان نمی‌توانست اتفاق بیافتد؛ زیرا در همۀ آن‌ها سوژه‌گرایی –چه برای شعر زبانی و چه برای شعر بیانی- حاکمیت داشته و سوژه‌زدایی در شعر پست‌مدرن بیشتر به یک نوع ژست ادبی مانند بوده تا چیزی که تعین آن را به صورتی امری فرهنگی ببینیم؛ اما دگرسوژه‌گرایی و کاراکتر تحلیلی که برای نخستین‌بار در تمام ادبیات جهان در سیستم مرکزافزا (مکتب ادبی پدیدارشناسی) به عنوان یکی از سه سیستم فراشعری خود را نشان می‌دهد، این بستر را فراهم می‌کند که این دگرسوژه‌ها کسانی باشند از نژادها، سنت‌ها، ملت‌ها، مذهب‌ها، جنسیت‌ها و حتی تاریخ‌های مختلف، و این خاصیت جهان شعر است، «جهان شعر می‌تواند ملیت را در بستر مکان و زمان به چالش بکشاند اگرچه در فراشعر خود مکان و زمان می‌توانند ساحتی از دگرسوژگی را داشته باشند، یعنی در فراشعر مرکزافزا (مکتب ادبی پدیدارشناسی) فلسفۀ میان‌فرهنگی به بهترین شکل خود را می‌تواند نشان دهد. گفتگوهای چند کاراکتری برای نخستین بار در فراشعر مطرح شده‌اند بدون آنکه کسی دربارۀ دیگری قضاوت کند –حتی نویسنده-، بدون آنکه کسی دیگری را آن‌چنان که خود می‌خواهد بازگو کند -حتی نویسنده-، در فراشعر هر کس و هر چیز خود را آن‌چنان که هست به آشکارگی می‌رساند، اجرای جهان درونی-برونی هر کاراکتر در متن چیزی‌ست آن‌سوی جهان‌بینی‌ها و دغدغه‌ها و حتی حب و بغض‌های نویسنده.» (ر.ک مقدمه آذرپیک رشیدی، همتی، ۱۴۰۰: ۵۸)

«در فراشعر مرکزافزا همه چیز خود زبان است و زبان تجلی‌گاه بیان همه چیز، اگرچه ساحت پلی‌لوگ در مکتب ادبی پدیدارشناسی هرگز نمی‌تواند نافی مونولوگ‌ها و دیالوگ‌ها باشد، شخص می‌تواند هر چه‌قدر که می‌خواهد با خود سخن بگوید اما فردی که دارد تک‌گویی‌های تحلیلی‌اش را از درون-برونی و برون-درونی خود می‌نمایاند خود یک دگرسوژه و یک دگرکاراکتر است، او می‌تواند در حاشیه‌گویی‌های مونولوگی خودش دربارۀ تمام دغدغه‌هایش –چه سلیس و چه تضمنی- سخن بگوید و به خود دروغ بگوید و این دروغ را نفهمد و تنها خوانش‌گر آن را بفهمد آن‌چنان که ما وقتی به خود دروغ می‌گوییم و آن را باور می‌کنیم!» (سلسله درس‌گفتارهای آرش آذرپیک، بهار ۱۴۰۱)

فراشعر می‌تواند تراژدی باشد، کمیک باشد، درام باشد و... اما نمی‌تواند ساحتی از شعر را انکار کند و نمادی از کلمه را تحقیر کند. فراشعر می‌تواند رویدادی دراماتیک را تجسم ببخشد، فضاسازی و صحنه‌سازی داشته باشد اما نباید شعر را در بستر داستان آواره کند، همۀ این‌ها می‌باید در هستی‌شناسی شعر اتفاق بیافتد و در جهان شعر رخ دهد. در فراشعر مرکزافزا می‌توان همه چیز را ۳۶۰ درجه همه‌سویه نگری کرد، می‌توان در جهان درونی خود با تمام دغدغه‌ها چند منظوره سخن گفت در ساحت ایهام‌ها، ابهام‌ها، استعاره‌ها و مجازها، در فراشعر می‌توان از همه چیز سخن گفت و با همه چیز بود اما هر کاراکتر باید خودش باشد نه آنچه که شاعر دربارۀ آن می‌اندیشد.

۶. کتاب‌شناسی

آذرپیک، آرش (۱۳۸۳)، «لیلازانا»، چاپ نخست، ناشر مولف

آذرپیک، آرش، مهدویان، مهری (۱۳۸۴)، «جنس سوم- بیانیه دیدگاه جهان‌شمول عریان در ادبیات هزارهٔ سوم»، چاپ نخست، کرمانشاه: کرمانشاه

آذرپیک، آرش/ اهورا، هنگامه و همکاران، (۱۳۹۶)، چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک، جلد نخست، چاپ سوم، تهران: روزگار

آذرپیک، آرش/ اهورا، هنگامه و همکاران، (۱۳۹۶)، چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: روزگار

آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، «دوشیزه به عشق بازمی‌گردد»، کرمانشاه: دیباچه

آذرپیک، آرش (۱۳۹۹)، «و آنگاه شیخ اشراق عاشق می‌شود»، چاپ نخست، تهران: مهر و ماه

احمدی، طاهره (۱۳۹۹)، «صبح بخیر پرنسس»، چاپ نخست، تهران: دانشیاران ایران

احمدی، طاهره (۱۴۰۰)، «فرازن -پرنسس معابد کامبادن»، چاپ نخست، تهران: ماهواره

آزادبخت، فروزان (۱۳۹۶)، «دیگری»، چاپ نخست، تهران: پایا

باباچاهی، علی، «گزاره‌های منفرد، چاپ دوم»، تهران: دیبایه

تکیه، فرح، (۱۴۰۰)، «خورشید به چشمان فرازن دلباخت»، چاپ نخست، تهران: مهرو دل

تسلیمی، علی (۱۳۹۳)، «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران»، چاپ سوم، تهران: اختران

رشیدی، علی، همتی، آریو (۱۴۰۰)، «جنبش ادبی ۱۴۰۰- آنتولوژی فراشعر نویسان مولتی فونیک»، چاپ نخست، تهران: مهر و دل

ساکی، بهمن (۱۳۹۷)، «فرهنگ گونه‌های نوپدید»، چاپ اول، تهران: عصر داستان

سلیمان‌پور، مهوش، (۱۳۹۸)، ماه‌نوشته‌های یک فرازمینی، چاپ نخست، کرمانشاه: دیباچه

سلیمان‌پور، مهوش، (۱۴۰۰)، «مانگ هه‌لات، چاپ نخست»، تهران: مهرو دل

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، «موسیقی شعر»، چاپ نوزدهم، تهران: آگه

صمصامی، ثنا (۱۳۹۹)، «فرازن عاشقانه‌های یک پرنسس جنوبی»، چاپ اول، دزفول: اهورا قلم

صیدی، یلدا، (۱۳۹۸)، «توفان‌تر از تبسم –عاشقانه‌های یک فرااندیش جوان–»، تهران: اریکه سبز

غلامی، رحمت (۱۳۹۷)، «فاطمه خوشبخت»، کرمانشاه: دیباچه

کریمی، طبیه (۱۳۹۹)، «پرنده‌ها همه بی تو به فکر خودکشی‌اند»، تهران: بایا

مسیح، نیلوفر، (۱۴۰۰)، «جنس سوم –عاشقانه‌های یک فرازن–»، چاپ نخست، کرمانشاه: دیباچه

مولانا، مارال، (۱۳۹۸)، «عاشقانه‌های آخرین ملکه‌ی هخامنشی»، چاپ نخست، تهران: اریکه سبز

نوروزعلی، زینب، (۱۴۰۰)، «جنبش زبانه‌نویسان ایران»، تهران: شاپرک سرخ

نوروزعلی، زینب، (۱۴۰۰)، «فرامرد –معشوق باستانی زن‌های مشرقی–»،چاپ نخست، تهران: شاپرک سرخ

هاشمی، شبنم، (۱۴۰۰) «بانوی واژه‌ها»، کرمانشاه دیباچه

آذرپیک، علیرضا و همکاران، (۱۳۸۹)، «بررسی مفهوم لوگوس از آغاز تا اکنون»، فصلنامهٔ علمی-تخصصی رخسار زبان، سال ششم، شماره بیستم، صص ۸۷-۱۱۳

آذرپیک، آرش، سوشیان، سارا (۱۴۰۱)، «تقابل اکوفمینیسم و فرافمینیسم در ادبیات طبیعت‌گرا»، دوفصلنامهٔ پژوهشی پژوهش‌های نوین ادبی، سال اول، شماره دوم، صص۱-۳۶

آذرپیک، آرش، سوشیان، سارا (۱۴۰۱)، «تقابل اکوفمینیسم و فرافمینیسم در ادبیات طبیعت‌گرا»، دوفصلنامهٔ پژوهشی پژوهش‌های نوین ادبی، سال اول، شماره دوم، صص۱-۳۶

سپیدبری، منیژه، گرامی، سمیه (۱۴۰۱)، «بررسی فراشعر به عنوان ژانر مادر در مکتب اصالت کلمه»، دو فصلنامهٔ پژوهشی پژوهش‌های نوین ادبی، سال اول، شماره دوم، صص۱-۲۶

سوشیان، ستِی سارا (۱۴۰۰)، «نگاهی بر ژانر مرکز افزا»، ماهنامهٔ فرهنگی-ادبی سخن، سال هفتم، شماره ۶۱، صص ۴۸-۴۹

سلسله سخنرانی‌های آرش آذرپیک (از سال ۱۳۸۲ تا ۱۴۰۱) در اندیشکدهٔ کلمه‌گرایان ایران، اندیشکدهٔ فراگرایان ایران، موسسه قلم سبز مرصاد، موسسه فرازنان ایران، موسسه زانان و.../ درج شده در سایت (www.orianism.com)

A research in the literary school of phenomenology

Based on the ideas and textbooks of Arash Azarpeik

Arash Azarpeik, in introducing the literary school of deep-oriented phenomenology, presents three systems of farapoetic writing, These three farapoetry systems are:

1. Synergistic polyphonic
2. Multiphonic
3. Central synergy

Based on the opinions and works of Arash Azarpeik, in addition to the analysis of the literary genre of metapoetry and its systems, this article deals with a special analysis of its third system, the Central synergy, which organizes the structures of the literary school of deep-oriented phenomenology.

Azarpeik believes that until now, in the poetry of the world and the world of poetry, subject-oriented has dominated all literary systems (schools, genres, styles), that is, we have always faced poetry about something, and it has always been these poets who have written something and made their pen dance, but the literary genre of metapoetry (with its three proposed systems) by presenting the following two characteristics

1. Another subject oriented
2. Analytical character

He crosses out the keyword "about" from the dictionary of mind, expression and language, Because in the farapoetic world, these characters are the ones who reveal themselves in the text; That is, the poet transforms his text into an open embrace so that every "event and phenomenon" in it (the text) can be revealed as it is without the interference of the poet's presuppositions and the imposition of poetic ideologies and worldviews -Whether these worldviews are based on the poet's nationality, gender, race, religion, etc. or not-.

Therefore, as an attitudinal and writing genre outside of all theological and ideological systems, the genre of Central synergy presents bio-transcendental methods.

This article, organized in a library, basic, descriptive and analytical form, examines the ideas and lectures of Arash Azarpik.

Keywords: Arash Azarpeik,farapoetic,Synergistic polyphonic, Multiphonic, Central synergy,Another subject oriented, Analytical character