فصل‌نامهٔ علمی-تخصصی شیرین و شکر
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۱ (۲۹۸-۲۷۱)
مقالهٔ پژوهشی

تحلیل و بررسی ژانر «فراداستان»

میثم میرزاپور [۱]

چکیده

فراداستان یکی از ژانرهای ادبی مکتب اصالت کلمه و خاص کسانی است که گرایش هنری قلم‌شان سمت و سوی داستانی دارد. نخستین مؤلفه‌های پیشنهادی برای فراداستان در دههٔ هشتاد و در بیانیهٔ کتاب *جنس سوم* آمده است. در ادبیات تا پیش از مکتب اصالت کلمه با عنوان فراداستان پست‌مدرن مواجه هستیم. تفاوت این دو نوع داستان در نوع نگرش و جهان بینی برخاسته از این دو مکتب است. در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته؛ در پی آن است ابتدا با تعریف فراداستان و بیان ویژگی‌های آن در مکتب اصالت کلمه به تحلیل و بررسی یک متن فراداستانی بپردازد. بنابراین فرداستان پست‌مدرن از لحاظ اصولی مانند، صداها در متن، نوع روایت، پایان‌بندی، ساختار روایت و... دارای تمایزاتی می‌باشد. فراداستان در مکتب اصالت کلمه تک‌بعدی نیست و حاصل آمیخته شدن بعدهای دیگر هم نمی‌باشد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات معاصر، داستان، فراداستان، مکتب اصالت کلمه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱]. کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی، Ma_abanian64@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۴

۱-مقدمه

فراداستان خاص کسانی است که گرایش هنری قلمشان سمت و سوی داستانی دارد و می‌خواهند با فراروی از شریعت داستانی خود، از همهٔ پتانسیل‌های جنسیت داستان با عنایت به اصالت مکان و زمان خاص خود بهره برده و سپس از خودِ ابرشریعتِ داستان نیز فراروی کرده تا قلم تعالی‌گرایشان را از داستان‌محوری و بعدگرایی‌های خاص آن خارج سازند؛ آن را به سوی سرزمین بی‌پایان کلمه‌محوری به پرواز درآورند و در نهایت به هم‌افزایی با سایر پتانسیل‌های کلمه، در دایرهٔ حقیقت آن برسند «و این یعنی هم‌افزایی تمام پتانسیل‌های شعری و داستانی بالفعل و بالقوه و جانمایی آها در متن کلمه‌گرا.» (صیدی،۱۳۹۸: ۲۵) در فراداستان بین شریعت اولیهٔ نویسنده و شریعت ثانویه‌ای که به سمت آن فراروی می‌کند هیچ تضادی وجود ندارد؛ چون آنها از شریعت ادبی خود فراروی کرده و وارد طریقت ادبی فراداستان شده‌اند. طریقتی که از همان ابتدا حقیقت‌مدار و یا کلمه‌محور است. چنین کسی همان‌گونه که تضادی بنیادین بین تزهای مختلف داستانی ندیده، هیچ تضاد بنیادینی نیز بین دو تزِ شعر و داستان مشاهده نمی‌کند؛ تا بخواهد برای رفع آن، یکی را تز قرار دهد و دیگری را آنتی‌تز تا به یک سنتز جدید دست یابد؛ که البته خود این سنتز نوین در اصل، تزی جدید را سامان خواهد داد بلکه می‌خواهد قلمش را از زندگی تک‌بعدی و یا چندبعدی رها کرده و آن را به سوی سرچشمهٔ اصیل و بی‌پایان این ژانرها یعنی دنیای بی‌نهایت کلمه به حرکت درآورد. هر قلمی با توجه به مؤلفه‌های اولیه، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف و با عنایت به سلیقه و شریعت‌های گوناگون می‌تواند در صورت عدم پسند این مؤلفه‌های ثانویه، مؤلفه‌های نوینی ارائه دهد و بنا بر همین اصل، سبک نوشتاری هر کس در این دیدگاه می‌تواند تفاوت‌های بسیاری با دیگران داشته باشد. در واقع فراداستان با فراروی از داستان محوری به سمت کلمه محوری، نخست از سیستم محوری در خود داستان (جنسیت داستان) و سپس از داستان محوری بدون انکار هیچ ساحتی از داستان آشنایی‌زدایی و فراروی می‌کند. (همتی و رشیدی،۱۴۰۰ : ۹۰)

در فراداستان دههٔ هشتاد پیشنهادات ثانویه‌ای در ژانر مادری فراداستان مطرح شده که در صورت نبود یکی از این مولفه‌ها این ژانر ابتر و ناقص خواهد بود. این

پیشنهادات عبارتند از: ۱-عدم قابلیت خلاصه شدن. ۲-عدم قابلیت تعریف شدن. ۳-عدم قابلیت به نمایش درآمدن. حرکت این سه فاکتور با هم است که می‌تواند یک تئوری واحد، منسجم و منحصر به فرد را تشکیل دهد. زیرا هر سه باید در کنار هم قرار بگیرند تا بتوانند بدون تحمیل جبرگرایانهٔ شعریت بر داستانی بودن، نویسنده را از داستان به سوی فراداستان ببرند و سپس با فراروی‌های عمیق‌تر از فراداستان به سوی یک متن متعالی و عریان از همهٔ ایدئولوژی‌گرایی و بعدگرایی‌های ادبی رهنمون سازند و به این وسیله متن را از داستان‌محوری به سوی کلمه‌محوری سوق دهند.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

مکتب اصالت کلمه تنها مکتب جهان شمول ادبی در مشرق زمین است که با وجود عمر کم خود (از دههٔ ۷۰) ژانرهای فراوان شعری و داستانی را به جامعهٔ ادبیات جهان پیشنهاد و در اکثر این ژانرها کتب، پایان‌نامه و رساله‌های دکتری متعددی ارائه داده است. در کنار نوظهور بودن این مکتب، تاثیرگذاری عمیق آن بر تمام مباحث ادبی مشهود و مورد توجه است به‌طوری که بسیاری از منتقدان ادبی ایران، از آن تحت عناوین تنها مکتب جهان شمول، خاتم‌المکاتب و... یاد کرده‌اند. با توجه به این حضور پررنگ و موثر، بررسی ژانرهای متعدد آن در کنار مطالعهٔ مانیفست‌های رسمی و ارائهٔ شده ضروری می‌نماید؛ چراکه دیر یا زود نمود این مکتب فراگیر ادبی در تمام عرصه‌ها بروز یافته و به‌طور رسمی جایگزین سبک‌های گذشته خواهد شد. پژوهش حاضر با درک این ضرورت به بررسی ژانر فراداستان پرداخته و در پی پاسخ‌گویی به این سوالات است که فراداستان چیست و چه ویژگی‌هایی در مکتب اصالت کلمه دارد و آیا فراداستان کلمه‌محور را می‌توان از منظر مرکزافزایی نگریست؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

مقالات و کتب زیادی با پرداختن به موضوع فراداستان، ژانر فراداستان پست‌مدرن را تشریح و بررسی کرده‌اند، اما فراداستان کلمه‌محور به صورت گسترده‌ای مورد بررسی قرار نگرفته است. هر چند در *چشم‌های یلدا کلمه کلید جهان هولوگرافیک*

فراداستان تعریف و پاره‌ای از خصوصیات آن بیان شده اما این موضوع در یک مقالهٔ منسجم تشریح و بیان نشده است لذا این نوشتار درصدد است با تعریف و تشریح فراداستان به بررسی این موضوع بپردازد تا تفاوت فراداستان پست‌مدرن از فراداستان کلمه‌محور مشخص شود.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

روش پژوهش در این مقاله بر مبنای هدف، توصیفی- تحلیلی (بیان مهم‌ترین محورها و توصیف و تحلیل یافته‌ها)؛ بر مبنای پیشینهٔ پژوهش؛ توسعه‌ای ترویجی و بر مبنای روش گردآوری داده‌ها، اسنادی یا کتاب‌خانه‌ای (به صورت مراجعه به منابع و مآخذ نوشتاری اعم از کتاب، مقاله و پایان‌نامه بوده است.)

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱- ویژگی‌های فراداستان

الف- عدم قابلیت خلاصه شدن: خلاصه کردن یک اثر، توهین مستقیم به آن واژگانی است که با تمام بار متنی- فرامتنی خود، آگاهانه از گردونهٔ روایت اخراج خواهند شد. این امر ربطی به کوتاه یا بلند بودن متن ندارد. در فراداستان، هدف این نیست که برای نویسنده تبدیل به واسطهٔ پذیرش یا عدم پذیرش آن ژانر خاص شود بلکه فقط وسیله‌ای است برای احترام به موجودیت تمام واژگانی که در یک متن ارگانیک حضور فعال پیدا کرده‌اند.

ب- عدم قابلیت تعریف شدن: این پیشنهاد سادهٔ ادبی در فراداستان، محدود کردن یک کلمه به جنبهٔ صوتی-تصویری‌اش، کاهش غیرهنری ابعاد دیگر آن واژه است زیرا یک متن کلمه‌گرا را جز با خوانش عمیق آن نمی‌توان دریافت و در هنگامهٔ خوانشِ دانشورانه، تمام ابعاد کلمه حفظ خواهد شد.

پ- عدم به نمایش درآمدن: در صورت به نمایش درآمدن یک داستان مانند تبدیل تمامیت آن به فیلم‌نامه یا نمایش‌نامه، دیگر رغبتی برای خوانش عاشقانهٔ اثر در مخاطب باقی نخواهد ماند. مثلاً وقتی که داستان‌های بینوایان یا سفرهای گالیور را به

نمایش درآوردند کم‌تر کسی به سراغ متن اصلی رفت تا با خوانش عمیق، آنها را دریابد.

در اینجا باید توجه داشت که فراداستان با انواع ادبی مانند داستان-شعر یا نثرهای منظوم تفاوت دارد؛ زیرا از دیدگاه عریانیست‌ها، کلمه بسیط و کلی فراتر از هم‌افزایی اجزاست که هر جزء آن می‌تواند کل را در خود بنمایاند؛ پتانسیل‌های کل ادبیات را نیز دارا می‌باشد و چگونگی ظهور این پتانسیل‌ها بستگی به متنی دارد که کلمه در آن حضور می‌یابد. برای نمونه در یک متن رئالیستی، انرژی‌های رئالیستیِ کلمه استخراج می‌شود؛ یک متن فراداستانی تلاشش عریان‌تر نشان دادن حقیقت کلمات می‌باشد نه ارائهٔ شعر یا داستان و البته چون تمام ساحت‌های ادبی، حاصل دیدگاه و تراوشات هنری کلمه مانند شعر، داستان، ترانه، نمایش‌نامه، کاریکلماتور و... هستند بنابراین آمیزش ژانرها چون در ساحت اصالت کلمه هیچ استقلالی از خود ندارند؛ فاقد معنا هستند و همه پرتوهایی از وجود آفتاب کلمه‌اند.

ولی چه‌طور می‌شود یک داستان را تعریف نکرد مگر این امکان‌پذیر است؟ بله. در این پیشنهاد سادهٔ ادبی در فراداستان، محدود کردن یک کلمه به جنبهٔ صوتی-تصویری‌اش، کاهش غیرهنری ابعاد دیگر آن واژه است زیرا یک متن کلمه‌گرا را جز با خوانش عمیق آن نمی‌توان دریافت. پس می‌توان گفت که در صورت به نمایش درآمدن یک داستان مانند تبدیل تمامیت آن به فیلم‌نامه یا نمایش‌نامه، دیگر رغبتی برای خوانش عاشقانهٔ اثر در مخاطب باقی نخواهد ماند. در جهان کنونی، رایانه به مرحله‌ای از تکامل علمی خود رسیده که به آسانی می‌تواند همهٔ آثار داستانی جهان را حتی در آوانگاردترین گونه‌های ادبی به تصویر بکشد اما یک فراداستان را هیچ‌گاه نمی‌توان به طور کامل و از همه لحاظ با پیشرفته‌ترین جلوه‌های ویژهٔ رایانه‌ای هم نمایش داد. «البته باید یادآور شد که تمرکز تاریخیِ ژانر داستان در تمام گونه‌هایش به روی تصویر، فرو کاستن ارزش حقیقت هنری کلمه در حد همان بُعد خاص بوده است زیرا افزون بر جنبه‌های تصویری دارای ابعاد بی‌نهایت دیگری‌ست و متأسفانه در داستان‌ها بیشتر به همین بُعد از واژه پرداخته شده است.» (آذرپیک و دیگران، ۱۳۹۶، ۳۵۰)

کلمه بسیط و کلی فراتر از هم‌افزایی ساحت‌هاست که هر ساحت آن می‌تواند کل را در خود بنمایاند و چگونگی این پتانسیل‌ها بستگی به متنی دارد که کلمه در آن حضور می‌یابد. مثلاً در یک متن رئالیستی، انرژی‌های رئالیستیِ کلمه استخراج می‌شود. در متن سمبولیستی، انرژی‌های سمبولیک و طبیعتاً در متنی داستان‌محور، پتانسیل‌های داستانیِ کلمه به منصهٔ ظهور می‌رسند. بنابراین نویسندهٔ کلمه‌گرا می‌تواند ادعا کند که یک کار آزاد خلق کرده. متنِ کلمه‌گرا تک‌بعدی نیست؛ حاصل اختلاط ابعاد هم نمی‌باشد بلکه حاصل محلول شدن آنها در هم و هر چه بیشتر عریان شدنِ حقیقت کلمات است. چون تمام ساحت‌های ادبی، حاصل دیدگاه و تراوشات هنری کلمه مانند شعر، داستان، جملات قصار، ترانه، نمایش‌نامه، کاریکلماتور و... هستند بنابراین آمیزش ژانرها فاقد معناست و همه پرتوهایی از وجود آفتاب کلمه‌اند. وقتی که یک نویسنده از مکتب یا همان شریعت ادبی خود، مثلاً سورئالیسم فرارَوی می‌کند از مؤلفه‌های کشف شده در آن مکتب یک واسطهٔ مطلق و هدف نهایی نساخته؛ هر چند که آن مکتب از دیدگاه وی بسیار فراخ‌تر و بنا بر اصالت زمان- مکان و ذوق شخصی‌اش، مطلوب‌تر از شریعت‌های ادبی دیگر باشد بلکه به‌روشنی درمی‌یابد که آن شریعت به هیچ وجه تنها تعریف و بعد شعریت نیست.

باید از همهٔ پتانسیل‌های ادبیِ بالفعل و ژانرهای گوناگون ادبی با هدف کشف فضاهای بالقوه و افق‌های نامکشوف که تا کنون پنهان بوده‌اند؛ فرارَوی شود چرا که در دیدگاه اصالت کلمه، حقیقت هنری کلمه هیچ‌گاه برابر با فقط شعر یا فقط داستان و یا آمیزش ناهدفمند این دو نیست. (مسیح، ۱۴۰۰: ۳۵)

از تفکرات بنیادینی که در دیدگاه اصالت کلمه تئوریزه شده این نگرش وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت است. همهٔ شریعت‌های ادبی ژانرِ داستان با تمام کثرتشان در هنگامهٔ فراروی به سوی جنسیت داستان، خود را در جایگاهی وحدت‌آفرین می‌یابند. بین سبک‌ها و مکتب‌های ادبی یا به بیان دیگر شریعت‌های ادبی تفاوت بسیار است. به راحتی می‌توان تفاوت‌های یک متن رئالیستی را با یک متن سورئالیستی فهمید. (همتی و رشیدی، ۱۴۰۰: ۲۸)

از دیگر ویژگی‌هایی که می‌توان برای فراداستان ذکر کرد؛ ویژگی‌های مشترک با ژانر فراشعر است. از جمله:

ت- صدای مولتی‌فونیک: در متون کلمه‌گرا به پدیدارها اجازهٔ ظهور و بروز داده تا خود بیان‌گر صدای خویش در متن باشند؛ نه این که راوی یا کاراکتری دربارهٔ صدای آنها در متن گفت‌وگو کند. فراداستان پست‌مدرن که نمونهٔ بارز چندصدایی در متن است داستانی دربارهٔ یک داستان بوده اما فراداستان از «دربارهٔ» گذر و از داستان رئالیستی، سورئالیستی و انواع سبک‌هایی با عنوان داستان رئالیسم جادویی، سمبولیستی و... فراروی کرده چرا که در این نوع نوشتارها صدای راوی خود تبدیل به سوژه‌ای دیگر شده که دربارهٔ صداهایی در متن، تصاویری ارائه می‌دهد؛ حال آنکه فراداستان با حذف واسطه‌ای به نام «دربارهٔ» به دیگر پدیدارها و کاراکترها اجازه می‌دهد خود، صدای خویش در متن باشند؛ کما اینکه در زمان اکنون فضای مجازی این فرصت را در اختیار تمام افراد جامعه قرار داده است تا هر کس صدای خود را از طریق خویش به جهانیان رسانده و بدون هیچ واسطه و پیش‌فرضی خود را عرضه و بیان کند؛ پس صدا در متن فراشعر، یک صدای هم‌افزا و تکامل‌یافته بوده و صدای هر جزئی از طبیعت و پدیدارها درست سر جای خودش است؛ مانند انواع سازها که در هم‌افزایی با هم‌دیگر هر یک صدای خاص خودشان را بیان می‌کنند و در نهایت ما یک سمفونی منظم و منسجم و هم‌افزا با هم‌دیگر را می‌شنویم. صداها در متن فراشعر نیز علاوه بر اینکه خود را بیان می‌کنند در هماهنگی با سایر صداها بوده و با آنها به هم‌افزایی می‌رسند؛ بنابراین صداها در فراداستان با صداها در متون پست‌مدرنیستی متفاوتند زیرا در پلی‌فونی هر صدا به‌طور مجزا در صدد بیان خود است و صداها خرده‌روایت‌هایی هستند که با انکار فراروایت‌ها اجازهٔ ظهور و بروز پیدا کرده‌اند؛ در حالی که صداها در متن فراداستان ضمن بازگشت آوانگارد به سمت بنیان‌روایت‌ها درصدد ایجاد و خلق فراروایتی برای آیندگانند؛ پس آنچه از این پدیدارشدگی به وجود می‌آید؛ چیزی ناهمگون، غیرطبیعی و کولاژواره نیست بلکه به‌سان یک سمفونی پر ابهت همهٔ صداها در هماهنگی و نظم به‌خصوصی، خود را از طریق خویش ضمن تحلیل پدیدارشناسانهٔ درونی و بیرونیِ پدیدارها اظهار و بیان می‌کنند.

تحلیل پدیدارشناسانهٔ درون-برونی کاراکترها: چون هر پدیدار خود را از طریق خودش در متن ارائه می‌کند؛ نگاه سوژه و ابژه‌محوری به معنای کلاسیک به نگاه دگرسوژه‌محوری استحاله یافته زیرا هر کاراکتر و پدیداری خود در متن تبدیل به

سوژه شده و جهان را از نگاه خودش بیان می‌کند؛ لذا جهانِ متن کلمه‌گرا جهان کنش و واکنش دگرسوژه‌ها است. (در این مثال مونولوگ هم دگرسوژه محسوب شده است) که «این نوع نگاه نیز محصول تحلیل پدیدارشناسانهٔ کاراکترها در متن بوده و خود نوعی پدیدارشناسی کلمه‌گرا را ارائه می‌دهد که ادامهٔ فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل و فلسفهٔ وجود از نگاه هایدگر است. (ر.ک. مقدمه دوم: همتی و رشیدی، ۱۴۰۰: ۱۳۷) حتی نویسنده و راوی نیز دگرسوژه‌اند و جبرگرایانه نمی‌توانند نوع نگاه و بینش خود را بر متن تحمیل کنند. تنها وظیفهٔ راوی به‌عنوان راوی ناظر و نقل‌کنندهٔ حوادث و رویدادها به‌طور مستقیم در متن است که موجب جهت‌دهی روایت در مسیر درست می‌شود و صدای آنها هرگاه بخواهند پیش‌فرض‌ها، یا احساسات خود را بیان کنند در داخل اپوخه قرار می‌گیرد و از این طریق با مخاطب دیالوگ دارند.

۲-۲- مرکزافزایی در ژانر فراداستان

دغدغهٔ بنیادین این ژانر فرادایره‌اندیشی آن است و این یعنی در مرکزیت قرار گرفتن یک پدیدار، یک موضوع مشخص، یک مفهوم متعین، یک مضمون خاص، یک رخداد (با عنایت به فلسفهٔ آلن بدیو) و یا یک کاراکتر و به دنبال آن تحلیل درون-برونی و برون-برونی ساحت‌های متکثر مرکزیت توسط کاراکترهای دیگر که بی‌واهمه و بدون نگاهی دغدغه‌مند به بیان روایت و ارتباطی که با مرکزیت دارند؛ می‌پردازند. هر بیان و روایتی یک شعاع در فرادایره‌نگری محسوب می‌شود.

مرکزافزایی بر مبنای حقیقت عمیق از هرگون زاویه و بعدانگاری پرهیز کرده و خواستار نزدیکی به نگرگاهی ۳۶۰ درجه به هرگون رخداد و کاراکتر است. فرادایره‌نویسی با تحلیل درون-برونی و برون-درونیِ کاراکترهای محدود مرکزی و نگره‌ها، گفتارها و عملکردهای آنها از نگرهٔ هر آنچه کاراکتر که می‌توانند چه در تقابل، چه در تکامل و چه در تکوین و دگرگون‌نگری در متن نقش ایفا کنند؛ باعث به آشکارگی و عریانیت رسانیدن ساحت‌های متکثر درون-برونی و برون-درونیِ کاراکترِ مرکزی (پروتاگونیست) و حتی آنتاگونیست یعنی شخصیت و پرسونای مقابل کاراکترِ محوریِ اثر می‌شود و بدین‌گون هر کاراکتر که ظاهراً در پس‌زمینهٔ متن حضور دارد و نقشی حاشیه‌ای را می‌زید با حق اظهارنظر دادن به خود و تحلیل ماجرا بر ستون زعم

و پیش‌فرض خویش و با مبدل شدن به یکی از شعاع‌های فرادایرهٔ متن در دموکراسیک‌ترین شاکلهٔ ادبی جهان، خود را به مرکزیت یک ساختار روایی مکمل (پلان شعری) برای تحلیل پدیدارشناسیک آن نقطهٔ مرکزی یعنی فضای حضور کاراکترهای پروتاگونیست و آنتاگونیست در اثر تبدیل کند.

۲-۳- نگاهی کوتاه به فرم در فراداستان «تناروح»

فرافرم: در اصل این حرکت آشنایی‌زدایی از جنسیت داستان از همان آغاز نگرش و نگارش اتفاق می‌افتد یعنی داستان در فرافرم به‌گونه‌ای است که روایت، خود فضایی از داستان به معنای معمول کلمه بوده و بقیهٔ فضاها شعری، داستانی، فراداستانی، فراشعری، فرامتنی و... هستند. نباید نادیده گرفت که این فضاها در خدمت داستان نیستند بلکه ساحت‌هایی گونه‌گون پیش‌برد فضا و حرکت داستانند. در واقع در فرا فرم، از فرم‌ها، ژانرها و اشکال مختلف غیر داستانی در آفرینش یک داستان استفاده می‌شود. در یک روایت مرکز افزا که در شیوهٔ فرافرم نویسی نگارش می‌یابد. روایت نخستین می‌تواند در فضای رئالیستی رخ دهد و روایت مکمل آن در اپیزودِ بعد در فضای سورئال و فانتزیک و روایتی دیگر از آن رخداد یا پدیدار و مرکزی را به نگرهٔ طنز به تصویر بکشد و توسط دگرسوژهٔ دیگر متن که روایت بعد را سامان می‌دهد آن رخداد یا پدیدار در طرزی حماسی یا غنایی نمود یابد و البته فرافرم نویسی فقط در ژانر مرکز افزا نوشته نمی‌شود و قابلیت و ظرفیت پذیرش انواع و اقسام ژانرها و جنسیت‌های ادبی در آن بی‌نهایت است.

می‌رقصم، انگار قاصدکی در باد// اما رقصیدن من، رقصیدن باد نیست// یا قاصدک زخمی، که بال‌هایش زیر یک کفش بی‌حیا جا مانده// رقص مترسکی‌ست غمگین// که در مزرعه کهن‌سالش به گنجشک‌ها رحم نمی‌کنند، سربازها// و به تن دخترکان نیز//

این طرز نوشتار ربطی به کوتاه و بلند بودن اثر ندارد و اصل ارائهٔ فضاهای محتوایی-زبانی-فرمیک می‌باشد. این اثر از چندین اپیزود تشکیل شده که در هر فضا به جای تیپ‌سازی کاراکتر سازی شده حتی متن توانسته است به مترسک جان داده و دنیا را از زاویهٔ نگاه یک مترسک ببیند و تحلیل و تفسیر کند.

- باران؟

- نه!
- باد؟
- نه !
- قاصدک؟
- نه!!
؟؟
زن
... بخوانید سه نقطه (بگومگوی نویسنده) (مسیح، ۱۴۰۰: ۲۵۹)

علاوه بر کاراکترهای تحلیلی در این اثر، در این اپیزود روایت از بگو مگوی بین نویسنده و راوی که یک فضای ذهنی است آغاز می‌شود. در اپیزود بُعدی به فضای رئال استحاله می‌یابد. روایت‌های دیالوگ و مونولوگ‌محور نیز از دیگر خصوصیات این فراشعر مرکزافزای فرافرمیک است که در این دیالوگ‌ها ما با سوژه‌محوری مواجه نیستیم و دگرسوژه نگری و فراسوژه نگری، متن را از تبدیل شدن به ابژۀ صرف باز داشته و انواع فرم‌های شعری در آن نمود یافته است. لذا با توجه به ویژگی‌های مشترک بین فراداستان و فراشعر به تحلیل فراداستان تناروح می‌پردازیم.

۲-۳-۱- تحلیل فرافرمی اثر تناروح

فراداستان تناروح اثر آرش آذرپیک، یکی از بهترین نمونه‌هایی است که در کتاب «عاشقانه‌های آخرین ملکۀ هخامنشی» و پیش از آن در کتاب «فرازن» منتشر شده است. در اثر «تناروح»، نگاهی کلی به متن نشان می‌دهد که متن به گونه‌ای آشنایی‌زدایی از رمان پینوکیو است. داستانی که پیرمرد نجار عروسکی چوبی ساخت و یک‌باره عروسک جان گرفت اما «در این فراداستان یک روح در یک تن چوبی دمیده می‌شود. یکی از کارکردهای متن استفاده از بُعد نمادین اعداد برای بیان مفهوم است.» (میرزاپور،۱۳۹۵: ۵۹)

الف- حضور اعداد

مانند هزار و یکمین نامۀ سیزده شمع/ حس‌های پنج‌گانه/ یک جفت قناری/ هفتمین بار/ چهل دریا/ چهل کویر/ آخرین چکاد/ هزار درخت/ چهار استر/ سه زن/

هفتاد و دو بیرق/ هزار و یکمین کالبد/ یک زن/ یک انسان/ شش رمز/ چهل شب/ چهل چکاد/ لبهٔ دوگانگی/ یکتایی/ نیمه‌های گم شده. (آذرپیک، ر. ک. مولانا،۱۳۹۸: ۱۴۳)

علم اعداد از زمان‌های بسیار دور مورد توجه مکتب‌های عرفانی بوده و مراد عارفان در مورد این اعداد چیزی غیر از تصور متعارف ما در مورد این اعداد است. ولی بدون تردید ذات این علوم از دیدگاه عارفان دارای تقدسی فراوان است. لازم به ذکر است که علم اعداد در عرفان با علم حروف ارتباط مستقیمی دارد چون‌که از این دیدگاه هر حرفی با عددی خاص ارتباط دارد و اعداد روح حروف و کلمات محسوب می‌شوند. هزار و یک، یکی از اعدادی است که در عرفان بسیار مورد توجه بوده است. عدد هزار، هشت بار در هشت آیهٔ قرآن کریم آمده است. خداوند در آیهٔ نود و شش سورهٔ بقرهٔ، دربارهٔ حرص یهود به زندگی دنیا فرموده‌اند: هر یک از آنها دوست دارد هزار سال یعنی طولانی‌ترین و بیش‌ترین عمر را داشته باشد. عدد هزار در اینجا کنایه از کثرت است. گروهی معتقدند که یک روز از روزهای قیامت با هزار سال برابر است. گروهی دیگر بر این باورند که یک روز از روزهایی که خداوند آسمان‌ها و زمین را در آن آفرید برابر با هزار سال است.

«هزار و یکمین نامه را در خود
مچاله می‌کند.» (همان:۱۳۴)

نشان از کثرت نامه‌ها و عذابی است که فرد در این مدت متحمل شده است. در این جمله یک نوع فراروی از زبان متداول و رایج اتفاق افتاده است. مچاله شدن یک صفت انسانی است که به نامه نسبت داده شده و به نوعی با برجسته سازی یا فورگراندینگ در نگرش فرمالیسم است که از زبان عادی و رایج آشنایی زدایی می کند.

سیزده شمع خاموش
بر کیک تولد
- نیمی برای من
نیمی برای... (همان:۱۳۵)

در این متن توجه خاصی به نمادشناسی اعداد شده است. سیزده در نزد اغلب ملل شوم و نامبارک است و همچنین اشاره به نو شدن و زایش دوباره را تداعی می‌کند.

سیزده در تقویم آزتک‌ها عدد مهمی محسوب می‌شود اما در میان یهودیان سیزده عدد مقدسی است چون این عدد بر طبق حروف ابجد معادل (احد: الف۱، ح۸، د۴) به معنی خدا است اما در اینجا سیزده شمع خاموش بر کیک تولد قرار گرفته و هم می‌تواند نماد مرگ در گذشته باشد و هم می‌تواند نماد نوزایی و زندگی درآینده، شمع خاموش نماد مرگ است و به نیستی اشاره می‌کند.

حس می‌کند چیزی دارد پایه‌های صندلی را می‌جود.

یک‌باره برمی‌خیزد (همان:۱۴۳)

پایه به بنیان و اساس هر چیزی اشاره دارد. وقتی پایه‌های صندلی جویده می‌شود امری یا پدیده‌ای از ریشه گاه و بنیاد خراب می شود.

ب- بازی‌های زبانی

یکی دیگر از بازی‌های زبانی متن و فراروی از زبان معمول و رایج و استفاده از کلماتی است که از لحاظ لفظی دارای اشتراک‌اند اما معناهای گوناگونی را در متن تداعی می‌کنند. به‌عنوان مثال: سر می‌کشد دو معنی نوشیدن و سرک کشیدن را تداعی می کند. سر کشیدن به یا درون جایی و نگریستن؛ دوم به معنای یکجا لیوان آب را سر کشیدن. در واقع نویسنده به جای دوبار استفاده از یک کلمه هر دو معنی را در یک کلمه جمع کرده است و ضمن استفاده از آرایۀ ایهام در متن از زبان متداول نیز با یک بازی زبانی فراروی کرده است.

«سرد یا گرم ... »

ایهام دارد. سرد یا گرم از یک طرف به حرارت آب اشاره دارد و از طرف دیگر اشاره به اسلحۀ سرد یا گرم. ادامۀ متن معنای اسلحه را در ذهن مخاطب به سیلان در می‌آورد و ارجاع به جملات پیشین معنای آب را تداعی می‌کند و این یکی از تکنیک‌هایی است که سبب شده است زبان متن از زبان معمول فراروی کند.

میخ‌کوب می‌شود بردیوار (همان)

بازی زبانی است که نویسنده با استفاده از استحالۀ معنایی کلمات میخ و دیوار به آن تشخص و حالت انسانی داده و البته این اصلاح میخ‌کوب شدن؛ بسیار استفاده می‌شود.

پ- حضور فرم شعری کاریکلماتور

«وای این قلم چقدر سپیدی‌های متنم را سیاه پوش می‌کند.» (همان:۱۳۵)

یک کاریکلماتور است که از زبان نثر استفاده کرده تا با یک بازی، گفتنی‌ها را دیدنی کند یا به متن خصلت تصویرپذیری بیشتری ببخشد. روایت فردی را به تصویر می‌کشد که دچار یک اتفاق شوم و نامبارک شده و متن با تمام هر آنچه که از پتانسیل‌های کلمه در اختیار دارد این ناامیدی را به تصویر می‌کشد.

«در چشم‌های آبی قاب عکس
لبریز می‌شود
از آسمان» (همان:۱۳۶)

آبی و آسمان تناسب معنایی دارند و آسمان نماد خداوند نشان عشق ملکوتی و آسمانی است. چیزی فراتر از جسم و در عالم روح و ذهن.

«تا به حلقهٔ انگشتش خیره می‌شود» (همان)

در حلقه، جناس تام وجود دارد. هر دو از لحاظ لفظ و نوشتار یکی هستند اما از لحاظ جوهرهٔ معنایی دو معنای متفاوت را منتقل می‌کنند.

ت- حضور فضاهای متنوع

«(مرخصی حس‌های پنج‌گانه)
- هی حواست کجاست؟ گوشت با من است؟!
- راستی روزنامهٔ فردا را خوانده‌ای؟ (همان)

در آغاز این فضا و از این به بعد، فضا بین واقعیت به فراواقعیت و اکسپرسیون دست و پا می‌زند. فضا درون ذهن اتفاق می‌افتد یعنی جایی فراتر از واقعیت و اکسپرسیون. چون تلاش می‌کند تا شکل و فضای متن از قید بازنمایی عینی و سنتی رها شود.

«تا می خواهد پنجره را ببندد
یک جفت قناری می‌نشینند روی شانه‌هایش» (همان:۱۳۷)

یک جفت قناری اشاره به زوج بودن که نماد نرینه و مادینه است یا نظریه و عمل، حکمت و روش همچنین کور و لنگ که با هم‌اند. تا یکی راه را ببیند و با هم بدان راه بروند. اما عدد دو در نزد چینی‌ها، عدد مادگی است. در اسلام عدد دو مشتمل بر روان

است. افلاطون می‌گوید که عدد دو رقمی بدون معناست زیرا در بردارندهٔ ارتباطی است که عامل سوم را معرفی می‌کند. در کتاب فرهنگ نمادها آمده که در یونان باستان عدد دو به مادر اختصاص دارد.

ث- اسطوره زایی

-پس پیراهنم کجاست؟ (همان)

پری دریایی یا همان پری رودخانه در فرهنگ عامه یک موجود افسانه‌ای، آب‌زی که سروتنه‌ای به شکل یک زن زیبا و دمی شبیه به ماهی دارد. البته در فرهنگ‌های گوناگون شکل پری‌ها هم متفاوت است. در قصه‌های بسیاری پری‌های دریا، غالباً به پیش‌گویی اتفاقات آینده می‌پردازند و گاهی نیروهای فراطبیعی خود را به انسان‌ها می‌بخشند اما در این متن آشنایی‌زدایی صورت گرفته و فراتراز نگاه و فرهنگ عامه، پری دریایی یک انسان است و در میان انسان‌ها زندگی می‌کند. در واقع این پری دریایی قداست دریا را با خود به زندگی انسان‌ها آورده است. اکسپرسیون متن از آنجا آشکار می‌شود که ما مظاهر یک رویا را در جهان رئال متن شاهد هستیم.

«راستی روزنامهٔ فردا را خوانده‌ای؟» (همان:۱۳۵)

یکی از مظاهر پری دریایی پیش‌گویی اتفاقات آینده است. یکی دیگر از خصوصیات فراداستان کلمه‌محور حضور عناصر داستانی چون مونولوگ، سولی لوگ و دیالوگ است که از عناصر اصلی داستان محسوب می‌شوند.

«نیمهٔ خالی یا پر؟

شاید خالی زندگی بخش‌تر است. (همان)

این جمله و این نگاه نیز نوعی فراروی از نگاه و نگرش عامه است. نیمهٔ پر نشان از داشته‌ها و راه‌های رفته است. معمولاً گفته می‌شود به نیمهٔ پر لیوان نگاه کنید در حالی که این متن توجه و نگرش ما را به نیمهٔ خالی دعوت می‌کند. نیمهٔ خالی در واقع تمام پتانسیل‌های وجودی ماست که عرصهٔ ظهور و بروز نداشته و به صورت بالقوه در درون ما نهفته‌اند. در واقع امید توجه به نیمهٔ خالی لیوان است که هنوز پرنشده و تمام چیزهای مثبت و خوبی است که ما می‌توانیم به آنها فکر کنیم. توانمندی‌های هر انسانی همیشه در ناخودآگاه او و به صورت نهفته وجود دارند.

«که یک‌باره سرش گیج می‌رود

و از خودش
می افتد
بر
کف آشپزخانه
«خدای من صدای او ؟» (همان:۱۳۶)

متن سعی دارد با فراوری از جهان عین تصرفی هم در جهان سوبژکیتو داشته باشد تا یک فضای شیزوفرنی را خلق کند. یک فضای وهم‌گونه که کاراکتر اصلی با صداهایی در اطرافش یا بهتر بگوئیم در ذهنش متوجه می‌شود. پری دریایی به نوعی یک معشوق برتر هم می‌تواند باشد که سعی در تعالی و تهذیب نقش زن دارد زیرا در متن به گونه‌ای پنهان ذهن را وادار می‌کند که سیر و سلوک کند. تضاد، بازی زبانی و به کارگرفتن افعالی که در غیر از کاربرد رایج استفاده می‌شوند از دیگر خصوصیات این متن است. مانند: «زن می‌ریزد بر بستر»

ج- حضور فرم شعری نوآیین

یکی از جالب‌ترین قسمت‌های این متن استفاده از نوعی نوشتار است که نویسنده در متن اذعان می‌کند شیوه‌ای نوآئین است و آن را از رودخانه پیر یوش یعنی نیما یوشیج فراگرفته است. این شیوه با توجه به اینکه شعر نیمایی در ادبیات امروز مظلوم واقع شده و عملاً شاعر حرفه‌ای شعر نیمایی نمی‌سراید با توجه به وزن شعر نیمایی ایجاد شده است که آذرپیک در سال ۱۳۷۸ در مجلهٔ عصر پنج‌شنبه نمونه‌هایی از آن را ارائه داده‌اند. این شیوه که از وزن عروضی بهره می‌برد دارای فضایی انتزاعی و روایت‌محور است و هر اپیزود دنبالهٔ اپیزود قبل از خود می‌باشد و آن را تکمیل می کند.

«چشم‌هایم
به ماه چشمک زد رد پایش
به سوی من آمد
ماه رقصید
شاعران باهم ... (همان)

در جاهایی از این متن ما شاهد وزن فعلاتن، فعلاتن، مفاعلن هستیم. گهگاهی در متن مرز بین دنیای رئال و سوررئال شکسته می شود که لحظه ای امیرسیونیستی را خلق می کند مانند (صدای زنگ ناگهان / زن را از خوابش می‌پرند) فضای قبلی همه در ناخوآگاه و عالم خواب زن اتفاق می افتد و صدای زنگ درب خانه این رشته را از هم می گسلد و زن را دوباره به دنیای رئال و عینی بر می گرداند. عجیب تر از همه آنکه نمود عینی اتفاقاتی را که در دنیای ذهن و خواب اتفاق افتاده ما در دنیای عین شاهد هستیم.

چ- حضور فرم شعری طرح

-«تمام یا ناتمام گل همیشه زیباست
چه پای سفرۀ عقد
چه روی تابوت» (همان)

یک طرح زیبا که دوگانگی کاربرد اشیاء را نشان می‌دهد.

ح- حضور فضاهای امپرسیونیستی

«ببخشید خانم این کفش‌ها را دیشب بیرون جا گذاشتید
-اما من...
(در خود به خود بسته می‌شود) (همان:۱۳۷)

امپرسیونیسم یک مکتب در نقاشی است که ارائه دهندگان آن از ارائۀ اشکال با خطوط محیطی واضح سر باز زدند و از روال رنگ‌آمیزی به پیروی از عرف و طبیعت سرپیچی کردند. نظریۀ آنها بر این اصل استوار است که رنگ‌ها به‌جای آنکه روی جعبۀ رنگ با هم ترکیب شوند باید به‌طور خالص روی پردۀ نقاشی ریخته شوند. در اینجا نیز چهارچوب دنیای ذهن مشخص نیست و حتی چارچوب دنیای عینی نویسنده اجاز داده است که خواننده این فضاها را از هم تفکیک کند و خود نیز با کدواژه‌هایی به او کمک می‌کند تا این فضاها را از هم تفکیک کند. در واقع متن مملو از فضاهای سوبژکتیو و ابژکتیوی است که به‌طور کامل از هم تفکیک شده‌اند؛ درست همانند دو رنگ متضاد که برای شکل‌گیری رنگ دیگری بر روی بوم ریخته شده‌اند و تماشاگر در ذهن خود به رنگ سوم پی می‌برد و در این متن خواننده خود به کمک این کد

واژه‌ها فضاها را از هم تفکیک کرده و گاه در می‌یابد که در یک فضا عناصر ابژکتیو و سوبژکتیو به هم افزایی رسیده‌اند.

حالا با من حرف می‌زنی
دیالوگ زن (سکوت)
- اگر باورم کرده‌ای یک نفس آرام بکش
(زن آب دهانش را قورت می‌دهد)
-اگر بیشتر باورم کرده‌ای عمیق‌تر نقش بکش
(زن نفسش بند می‌آید)
-اگر درست همانند گذشته باورم داری با تمام وجود نفس بکش
چند سطر سکوت محض» (همان)

در این چند بند ما شاهد به‌تصویر کشیده شدن بُهت زن در مواجه با صدا یا روحی می‌شویم که مدتهاست با او همنشین است. در این سطور احساسات زن به زیبایی و در چند فرایند پشت سر هم بیان شده‌اند.

«مسافران دالاهو
از چهل دریا تشنگی
چهل کویر باران
بی‌باکانه گذشتند» (همان)

چهل دریا تشنگی و چهل کویر باران، متناقض‌نما هستند و در واقع سعی دارد که به ما بگوید طریق و سیر و سلوک وادی پر از تناقضات و دوگانگی‌هاست و عارف و سالک باید به ریشه‌گاه و بنیان این تضادها و پارادوکس‌ها دست یابد. یعنی در واقع به جنس سوم و بنیادین آنها.

خ- استفاده از زبان نمادین

«تا آنکه بر آخرین چکاد
یک‌باره فریادشان
سیمرغ‌ها را از خواب پراند» (همان)

یکی از خصوصیات فراروی استفاده از انواع نمادها و به‌کارگیری درست و بهینهٔ آنهاست. نمادپردازی در این متن هدف نیست اما ابزاری است که در خدمت کلیت متن است. سیمرغ یکی از نمادهای منطق‌الطیر عطار است که در آخرین مرحلهٔ معنای

آن توسط هدهد بر مرغان آشکار می‌شود. در اینجا هم سیمرغ نماد روح تکامل طلب و حقیقت‌گرای زن است که بیدار شده و روبه سوی عشق حقیقی نهاده است.

«اینجا سرزمین خورشید است» (همان:۱۳۸)

یکی از نکات قابل توجه در این متن توجه به فلسفۀ اشراق و شیخ شهید سهروردی است.

سرزمین خورشید و نیایش آفتاب اشاره به این فلسفه و خلقت از نور و بازگشت به نورالنور و تبعید و ستایش آفتاب که مظهر نور است دارد. اما باید توجه کرد که در بندهای بعدی با یک نکته قابل توجه مواجه می‌شویم و در واقع نویسنده اینجا در جایگاه یک منتقد فرهنگی قرار گرفته و البته نمی‌توان با نگاهی فمنیستی بلکه با نگاهی کاملاً انسان محورانه و با توجه به اصل «جنس سوم» یک معضل و اندیشۀ عوام پسندانه را به نقد می‌کشد. یکی از قوانین صوفیان در زمان‌های گذشته در خانقاه‌ها یا هر جای دیگر این بود که زن حق ورود به آئین مهر و طی طریق به مانند مردان را ندارد.

د- پایان باز

پایان‌بندی متن نه همانند پایان‌بندی داستان‌های کلاسیک است که نویسنده همۀ امور را مشخص کند و تمام کاراکترها به سرانجام نیک برسند و نه همانند داستان پست مدرن است که تمام کاراکترها سرگردان و بدون مدلول هستند. پایان‌بندی متن به گونه ی است که نویسنده، نه پایان داستان را بسته و نه اینکه آن را کاملاً باز گذاشته است. نویسنده در این متن با فراروی از انواع نگارش در داستان نشانه‌ها را به گونه‌ای در اختیار مخاطب قرار داده است که مخاطب خود می‌تواند پایان داستان را در ذهنش رقم بزند. پایان متن به کمک نشانه‌ها و ذهن مخاطب به انجام می‌رسد یا به جنس سومی از انواع پایان‌بندی رسیده است. متن در خودش صداهایی را بیان می‌کند؛ صدای فلاسفۀ گذشته، صدای متون مقدس، صدای باورهای سنتی، صدای پیر، صدای سالک، صدای یک زن تنها، صدای عالم حقیقت، صدای عشق و ... هر یک از این صداها به تنهایی، در صدد ابراز و بیان خود نیستند و حتی اگر مخالف هم باشند؛ سرگردان و رها، تنها به عنوان یک نشانۀ سرگردان که هدفشان ارائه شدن است؛ ارائه شده‌اند؛ بلکه این صداها هم‌راه و هم‌صدا و در خدمت کلیت متن هستند.

یعنی این صداها هم آواز با صدای متن و نویسنده ارائه شده‌اند و نمونه‌ای از صدای مولتی‌فونیک در متن هستند چون صدا در متن کلمه محور مولتی فونیک است.

۲-۳-۲ تحلیل محتوایی اثر تناروح

الف- نگاه جنس سومی به زن

- «آرام باش؛ زن نباید در آنجا قدم بگذارد
-یعنی چه؟! (همان:۱۳۷)

و نویسنده با مطرح کردن روایتی در گذشته که نشان از احیاء پی در پی سنت است یادآوری می‌کند که زن هنوز هم چیزی شبیه اموال مرد و اشیاء است و او را هم‌ردیف درخت و استر می‌شمارند. در نگاه فمنیستی از حق و حقوق زن به‌عنوان یک زن دفاع می‌کند و حتی برای یک زن حق و حقوقی برابر با یک مرد خواستار است اما نکتهٔ جالب توجه در این متن این است که وقتی زن به‌یکباره وارد جم‌خانه می‌شود او را به‌عنوان یک انسان معرفی می‌کند نه یک زن.

- «سایهٔ مر هم بسوزان
- وای نه! یک زن
- بله یک انسان» (همان:۱۳۷)

اوج نظریه و نگرش «جنس سوم» در قالب یک روایت بیان می‌شود که از نهضت‌های فمنیستی و مرد سالارانه فراروی می‌کند.

- زن حیران از گفته‌های یار هم‌راهش
به خانهٔ پیر
و بیرق‌های افراشته بر آن می نگریست
هر کدام بر یک رنگ
هفتاد دو بیرق
باد وحشی
هر لحظه
گیسوانش را به سوی دیگر
پریشان می‌کرد (همان: ۱۳۹)

خانۀ پیر محمل بیرق‌های هفتاد و دو رنگ است و تمام بیرق‌ها تنها به‌سوی طلوع می‌وزند و نشان می‌دهند که شباهت‌های فرهنگی و نژادی هنوز هم وجود داشته و البته یک هدف دارند و آن رسیدن به حقیقت و در حقیقت ماندن است. طلوع اشاره به طلوع این حقیقت در بین ۷۲ ملت دارد. در این متن شاهد ابعاد گوناگون کلمه هستیم. متن با توجه به اقتضای شرایط از ابعاد احساس و عشق، نقد فمنیستی، بازی‌های زبانی، بعد رئالیستی، بعد سورئالیستی و ... استفاده می‌کند. در واقع متن خود را به یکی از این ابعاد محدود نساخته است بلکه با ارتباط بی‌واسطه هرجا که لازم و شایسته بوده از پتانسیل‌های کلمه استفاده کرده است. متن یک کلیت منسجم است که در بند و محدود به هیچ‌کدام از پتانسیل‌های کلمه هم نمانده مثلاً از بعد روان‌شناختی وقتی پیر عریان در برابر یک سایه قرار می‌گیرد؛ نماد و نشان شخص عارف و دانایی است که برای رسیدن به تکامل و وارستگی روح، سایه را که نماد تاریکی‌ها و سرخوردگی‌ها و عقده‌های درونی‌ست محو و نابود می‌کند. در واقع سایه می‌تواند از نگاه یونگ پلیدی‌های روح باشد؛ چون این روان‌شناس بزرگ برای روان انسان چندین لایه در نظر گرفته بود. عقاب، سایه، من، خود که نقاب، سایه و من و انواع من های درونی مانع از تجلی و بروز خود واقعی انسان می شوند.

ب- خلقت آغازین بشر و عشق

همان‌طور که در متن آمده؛ معجزۀ بزرگ آفرینش عشق است و زمین را محملی نه برای رنج کشیدن بلکه سرزمینی مقدس برای درک و فهم عشق می‌داند. یکی دیگر از نکات مهم در متن برای دمیدن روح در تن چوبی و درست کردن تن چوبی اشاره به روز آفرینش و خلقت است. به‌گونه‌ای روایت تلمیحی زیباست از داستان خلقت اما به گونه‌ای زیبایی شناسانه و هنری، در ابتدای متن روح وجود دارد و یک زندگی را از سر گذرانده است که نشان از قدیم بودن روح و ازلی و ابدی بودن خلقت و آفرینش است. می‌روی و تا شش روز میهمان پیرزنی می‌شوی در کوه‌های پردیور تا با نفس حق برای چهل شب در تنی چوبین متولدت کند.

-«چرا چهل شب

- آن تندیس

تا همان هنگام توان بر دوش کشیدن روحش را خواهد داشت

- سرنوشتش سپس چه خواهد شد؟
شعله‌های ناگهان
- می‌توان خاموشش کرد؟
- طوفان نگاه‌بان آن است
- در برابر طوفان خواهیم ایستاد
- هزارهٔ معجزه‌ها به سرآمده است. (همان:۱۳۹)

شعله‌های ناگهان اشارهٔ دیگری به حکمت خسروانی و اشراق است و اوج حرکت و حرارت نور در آتش آشکار می‌شود. سهروردی در آثار خود می‌گوید آتش وظیفهٔ صغرای خداوند است و در اینجا نیز آتش و آفتاب همان کارکرد را دارند. واج‌آرایی معمولاً یکی از صنایع استفاده در غزل و شعر و نثر کلاسیک است.

پ- باورهای عرفانی

در داستان پیونوکیو پیرمرد نجار عروسکی چوبین درست می‌کند اما در اینجا زن می‌خواهد روح شوهر متوفایش را در یک آدمک چوبین دوباره احیاء کند و برای احیاء دوباره به نزد پیرزنی در قلب کوه می‌رود و باز هم عدد شش اشاره به خلقت و آفرینش دارد.

-«در این شش روز ریاضت‌کش به بادامی بسازد
پس چشم‌های او را خود خواهم ساخت.» (همان)
ریاضت کش به بادامی بسازد/ مراکیفیت چشم تو کافی است.

اشاره صریح و تضمینی از شعر باباطاهر است و زنی نیز به تبعیت از این شعر زیبا خودش چشم‌های معشوقش را خواهد ساخت. چشم نمادی از دریچه‌ای به سمت حقیقت است.

ت- ازلی و ابدی بودن هستی

«نه صبح
نه ظهر
نه شب
یک آن
-در بی زمانی محض
از خاک متبرک جایگاه

نقطهٔ بی مکانی محض (همان:۱۴۰)

بندهای فوق اشاره دارند به ازلی و ابدی بودن آفرینش و بی‌مکان و بی‌زمان بودن حضرت حق و این فضا برداشت آزادی است از داستان آفرینش

ث- اشاره به آیات قرآنی

«کالبدی ساخت

شبیه ترین به خود

-همه آنچه هست جمع شوند

(این نخستین اتفاق آفرینش بود)

- می‌خواهم از این کالبد وجودی پدید آید که فاصله‌اش با من تنها یک کمان

چه کسی این زهره را در خود می‌بیند؟ (همان)

کالبدی ساخت شبیه‌ترین... اشاره دارد به آیهٔ هر کس خود را بشناسد خدای خودش را هم خواهد شناخت چرا که انسان در ذات و صفات شبیه خدواند است. کالبد انسان خلق می‌شود و خداوندگار رو به فرشتگان ندا می‌دهد که چه کسی می‌خواهد و می‌تواند در این جسم بدمد چرا که این موجود تنها جانشین و خلیفهٔ من در آفرینش است. «هیچ یک از فرشتگان و ملکوتیان آسمان نمی‌توانند خود را در کالبد بدمند زیرا تنها خداوند است که حی است و قیوم و برپا دارنده و به همین دلیل نویسنده می‌گوید.» (مسیح،۱۴۰۰: ۳۵)

ج- داستان خلقت

- و با همان انس - آن

انسان

اتفاق افتاد» (آذرپیک، ر.ک. مولانا، ۱۳۹۸: ۱۴۱)

زیرا روح انسان از حضرت حق جدا گشته است و قرابت و انس نزدیکی با خداوندگار دارد.

- این چقدر همانند اوست

(قبله‌گاه بر لبهٔ دوگانگی) (همان)

به‌گونه‌ای ظریف اشاره به شک ملائکه و ماجرای سجدهٔ ابلیس دارد که ابلیس به انسان سجده نکرد. برخی نیز چون عطار این عمل شیطان را یک امر توحیدی

دانسته‌اند. شیطان به غیر خدا سجده نکرد اما در واقع خداوند از روح خود در انسان دمید و انسان خلیفه و جانشین حضرت حق شد.

از دیگر نکات برجستهٔ متن اشاره نکردن به گناه اولیهٔ آدم و حوا است. اغلب کتب مقدس انسان و بالاخص زن و مرد را موجوداتی گناه‌کار و وقیح می‌دانند در حالی‌که نویسندهٔ این متن بر خلاف کتب گذشته هبوط را نه هبوط بلکه معراج شکوه‌مندانهٔ نیمه‌های از هم پنهان به زمین می‌شمارد و زمین را جهانی برتر برای کسب تفکر و تعشق می‌داند و آشیانهٔ انسان، نه زن و مرد و نرینگی و مادینگی و صرفاً برای زاد و ولد و تولید مثل. متن می‌خواهد بگوید که روح در آسمان‌ها توان و ظرفیت درک عشق را ندارد و این تن است که این قدرت و ظرفیت را در روح به وجود می‌آورد که عشق را تجربه کند پس تن قفس و بازدارندهٔ تعالی روح و انسانیت نیست بلکه در واقع راه عروج از تناروح می‌گذرد. چون هر یک به تنهایی کاری از پیش نمی‌برند و این تفکر به زیبایی به تصویر کشیده شده است.

چ- تناروح (وحدت تن و روح)

«خواب کودکانهٔ زن
بر بالش خیس
دلش/ میله میله
تنگ‌تر از غروب‌های زندان» (همان)

در این فضا تناروح تشکیل شده اما چون تن هنوز چوبی است و نمی تواند احساسی را درک کند ظرفیت پذیرش عشق را ندارد. چوب نمی‌تواند احساس را درک کند. در تن آدمی علاوه بر پنج حس ظاهری، پنج حس باطنی نیز وجود دارند که علاوه بر دیدن و شنیدن و بوئیدن و لمس کردن و ... احساس‌های متعالی را نیز درک می‌کنند. حیوانات نیز پنج حس ظاهری را دارند اما از درک حواس باطنی عاجزند. حواس باطنی انسان در واقع عشق، درد، ایثار، اخلاق و ... را درک کرده و می‌شناسند. گل چوبین نیز فقط حواس ظاهری را دارد به‌همین دلیل نمی‌تواند درد را درک کند.

ح- حواس باطنی

«موج در موج
چشم‌هایش را می‌دوزد به سیروان

آشفته ترازباد
قله‌ای می‌سازد از جنس خودش
-آتش !
آتش!
تا آخرین نفس در برابر تو خواهیم ایستاد
می‌نشنید
روی تخته سنگ، اناری می‌یابد
کاش می‌شد ببویمش، آبش را بگیرم، بنوشمش
نفرین بر این تن چوبین
انار را محکم می‌کوبد بر زمین
چند لحظه فریاد می‌شود بر سر آتش و آرام آوار می‌شود در خودش
- زمان یک توهم است
زندگی همین اکنون است
وقتی باید آتش گرفت
حتماً چنین خواهد شد
وقتی آتش نیست
می‌توانم کامم را از دریا
بگیرم
اصلاً خود دریا بشوم.» (همان)

یکی از خصوصیات حواس باطنی درک پدیده‌های مأورایی است. تن چوبین می‌تواند ببیند و لمس کند اما نه دیدن و لمس کردن که در آن شور و شوق و احساس متعالی باشد؛ انسان از منظرۀ غروب و صدای پرندگان دچار شگفت و لذتی می‌شود و که فراتر از حواس ظاهری است این لذت و درک توسط حواس باطنی انجام می‌شود و تن چوبین طالب این درک است که حاصل هم‌افزایی تن و روح و تشکیل تناروح است. آتش فقط نماد ظاهری عشق است و عشق در واقع یک حس درونی و متعالی است که تنها تناروح تعالی طلب آن را درک می‌کند تن چوبین خسته از ناتوانی‌های خویش از عشق ظاهری و سوختن به ظاهر در آتش صرف نظر می‌کند.

- می‌توانم کامم را از دریا بگیرم

اصلاً خود دریا بشوم. (همان)

و این نشان از توجه از ظاهر به باطن دارد. دریا نماد زندگی است و عالم معنا و حقیقت، پس تن چوبین نگاهش را از عشق ظاهری متوجه عشق واقعی و عالم معنا می‌کند و در این ورطه دچار امتحان می‌شود. «متن به سبک و سیاق و زبان امروزی حقایق و پندهای را مطرح می‌کند که شعر و نثر کلاسیک از آنها استفاده می‌کرد. در واقع متن آشنایی‌زدایی از شعر و داستان گذشته است.» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۰)

۳- نتیجه‌گیری

با توجه به تعریف مکتب اصالت کلمه از فراداستان و خصوصیاتی که از تحلیل فرمی و محتوای فراداستان به دست آمد؛ می‌توان برای فراداستان خصوصیات کلی زیر را در نظر گرفت.

بر پایه و اساس داستان و فراروی از سیستم‌های تحمیلی داستان استوار است.

حاصل افزایش یک بعد و کاهش بعد دیگر نیست بلکه کلی‌ست فراتر از هم‌افزایی ساحت‌های داستانی و شعری و نمایش‌نامه‌ای و ... کلمه

از تمام پتانسیل‌های داستانی بالفعل و کشف‌شده تا لحظهٔ اکنون در خود استفاده می‌کند.

از سایر پتانسیل‌های کلمه همانند پتانسیل‌های شعر، نمایش‌نامه، متون فلسفی و تاریخ و... نیز به منظور هم‌افزایی و این‌همانی شعر و داستان در ریشه‌گاه خود -یعنی کلمه- بهره می‌برد.

هدف فراداستان رسیدن به «جنس سوم» کلمه و هم افزایی تمام پتانسیل‌های کلمه در یک متن کلمه‌گرا (متن عریان) است.

فراداستان حاصل شکستن قواعد پیشینیان و نادیده گرفتن و رد کردن آن پتانسیل‌ها نیست بلکه حاصل فراروی از نوع نگارش و نگرش پیشینیان نسبت به کلمه است.

در فراداستان، هر کس به فراخور درک و دریافت و توانش ادبی خود می‌تواند به سمت کلمه‌گرا شدنِ متن گام بردارد و در این راه قواعد و قوانین از پیش تعیین‌شده‌ای وجود ندارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱-آذرپیک، آرش و همکاران، (۱۳۹۶)، ***چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک،*** تهران: روزگار.

۲-برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، ***نظریهٔ ادبی،*** ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر.

۳-میرزاپور، میثم (۱۳۹۵)، ***اصالت‌کلمه در آثار آرش آذرپیک و مهری مهدویان،*** پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه.

۴-مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، ***جنس سوم عاشقانه‌های یک فرازن،*** کرمانشاه: دیباچه.

۵-همتی، آریو؛ رشیدی، علی (۱۴۰۰)، ***جنبش ادبی ۱۴۰۰آنتولوژی فراشعر نویسان مولتی فونیک***، تهران: مهر و دل.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی