ادب فارسی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، شمارهٔ پیاپی ۱۰

شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث

محمّد شادروی‌منش
استادیار دانشگاه خوارزمی (تربیت معلّم سابق)
اعظم برامکی
دانشجوی دکتری دانشگاه خوارزمی (تربیت معلّم سابق)
(از ص ۸۳ تا ۱۰۲)
تاریخ دریافت: ۹۱/۰۸/۰۴
تاریخ پذیرش: ۹۱/۱۲/۱۲

چکیده

از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷-۱۳۶۹) روایی بودن آنهاست؛ امّا آنچه به شعرهای روایی او برجستگی ویژه‌ای می‌بخشد و آن را از آثار شاعران معاصرش متمایز می‌سازد، شیوه‌ها و شگردهای او در روایت است. وی در شعر از عنصر روایت به گونه‌ای خاصّ استفاده کرده است که با وجود نقش برجستهٔ بسیاری از شگرد (=تکنیک)ها، ساختار روایی شعر هرگز لطمه‌ای به جوهر شعر نمی‌زند. به عبارت دیگر، در آثار او بیش از آنکه شعر در خدمت روایت داستانی قرار گرفته باشد، عناصر داستانی و روایی به خدمت شعر درآمده‌اند. این مقاله به بررسی و تحلیل شگردهای روایت شامل: شخصیّت‌پردازی، گفت‌وگو، توصیف، فضاسازی، شیوهٔ آغاز روایت‌ها، شیوه‌های بیان نمایشی، نقطهٔ اوج و فرود، مرحلهٔ گذار در منظومه‌های روایی اخوان ثالث می‌پردازد و کارکرد ویژهٔ هر یک را در شعر او نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: مهدی اخوان ثالث، شعر روایی، راوی، شگردهای داستان‌پردازی.

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: shadrooy@tmu.ac.ir

مقدّمه

بخش گسترده‌ای از ادبیّات فارسی ـ از جمله ادبیّات معاصر ـ را شعرهای روایی تشکیل می‌دهند. شناخت ساختار روایت این‌گونه سروده‌ها، ما را در درک زیبایی‌های ادبیِ به‌کاررفته در آنها یاری می‌رساند. در میان شاعران معاصر، مهدی اخوان ثالث بیش از دیگران از روایت و عناصر روایی در شعر خود بهره برده است. از این جهت، بررسی عناصر روایت در شعر او نوعی شناخت انواع روایت در شعر معاصر نیز هست.

مهدی اخوان ثالث اصولاً شاعری راوی است و از روایت برای القای اندیشه‌ها و پیش‌برد اهداف اجتماعی و تبیین هیجان‌های عاطفی خویش بهره می‌برد. ذهن او روایت‌پرداز است و با عناصر داستانی و داستان‌پردازی جدید آشناست و بنابراین، روایت‌هایش، طرح و شکل (form) داستانی دارد.

استفاده از شگردهای داستان‌نویسی ـ مانند خلق شخصیّت‌های زنده و پرتحرّک ـ بهره‌گیری از گفت‌وگوهای طبیعی و شیوهٔ داستان در داستان (frametale/story)، تعلیق (suspense)، گره‌گشایی (denouement)، اوج (climax) و فرود، دخل و تصرّف در روایت، آشنایی‌زدایی و بسیاری جزئیّات دیگر در شعر اخوان به گونه‌ای است که گاه به نظر می‌رسد نقش مهمّی در پیشبرد روایت داستانی ایفا نمی‌کنند، امّا در واقع وجود همان جزئیّات عاملی است که خواندن چندبارهٔ آنها را برای خواننده لذّت‌بخش کرده است. او با استفاده از همهٔ این شگردهای داستانی و ذهن خلّاقش، فضاها و صحنه‌هایی بدیع و نو می‌آفریند که در شعر فارسی، کم‌نظیر است.

نمونه‌ای از شگردهای ویژهٔ اخوان ثالث برای برقراری ارتباط با مخاطب را در روایت «مرد و مرکب» می‌توان دید. راوی داستان در نقل جمله‌ای دچار اشتباه می‌شود، ولی بلافاصله اشتباه را اصلاح می‌کند. بدین‌گونه خواننده احساس می‌کند روایت در حضور او سروده شده است و به این ترتیب مخاطب با شعر ارتباط برقرار می‌کند و شعر بیشترین تأثیر را بر او می‌گذارد:

«گفت راوی: ماه خلوت بود، امّا دشت می‌تابید
نه، خدایا! ماه می‌تابید، امّا دشت خلوت بود» (اخوان ثالث، *از این اوستا*، ۱۳۸۶: ۳۰).

از اخوان و اسلوب شاعری او بسیار سخن گفته‌اند و مقالات و کتاب‌هایی دربارهٔ وی و

اشعارش نوشته شده است، امّا به نظر می‌رسد هنوز جای پژوهشی که به صورت مستقلّ و جدّی «روایت در شعر اخوان ثالث» را موضوع کار خود قرار دهد، خالی است. از کارهایی که در این زمینه به صورت مقاله یا کتاب و پایان‌نامه انجام گرفته است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

پایان‌نامهٔ «*روایت و روایت‌گری در شعر فارسی از آغاز تا امروز*» نوشتهٔ حمیرا سلیمانی تپّه‌سری؛

مقالهٔ «*آمیزش شعر و داستان در آثار اخوان*» نوشتهٔ سیّد مهدی زرقانی؛

مقالهٔ «*شاعر فلاش‌بک‌ها*» نوشتهٔ محمّد هاشمی؛

مقالهٔ «*اخوان، شاعر بزرگ سرزنش جهان*» نوشتهٔ رضا براهنی.

در این آثار به ابعادی از مسئلهٔ روایت‌پردازی در شعر مهدی اخوان ثالث اشاره شده است، امّا چنان‌که گفته شد «روایت و روایت‌پردازی در شعر اخوان» همچنان می‌تواند موضوع مقالات و پژوهش‌های دیگری باشد. آنچه در این مقاله خواهد آمد، بررسی و تحلیل شگردهایی است که اخوان در منظومه‌های روایی خود آگاهانه به کار برده؛ شگردهایی که شعر را از شعر بودن خود دور نکرده، بلکه آن را تقویت کرده است.

تغییر زاویهٔ دید[1]

اخوان در روایت‌های خود از سه زاویهٔ دید اوّل شخص، دوم شخص، سوم شخص استفاده کرده است. گاه روایت به شیوهٔ اوّل شخص است و راوی خود یکی از شخصیّت‌هاست؛ شخصیّت اصلی قصّه یا شخصیّتی فرعی، و گاه روایت به شیوهٔ سوم شخص بیان می‌شود. از زاویهٔ دید راوی دانای کلّ یا دانای کلّ محدود، و گاه نیز از همان آغاز، روایت از زاویهٔ دید دوم شخص و به صورت خطاب شروع می‌شود.

از سوی دیگر، در روایت‌های او، راوی گاه ناظر وقایع است و مداخله‌ای در روایت ندارد (unintrusive narrator)؛ و گاه سهیم در حوادث است و علاوه بر گزارش وقایع، به بیان افکار و احساسات و عقاید شخصیّت‌های داستان می‌پردازد و اعمال و انگیزهٔ شخصیّت‌ها را روایت می‌کند (intrusive narrator) و دربارهٔ آنها اظهار نظر و قضاوت می‌کند، و گاهی نگرش‌ها و دیدگاه‌های کلّی خویش را در باب زندگی و فلسفهٔ حیات، از

زبان خود یا دیگر شخصیّت‌های قصّه بازگو می‌کند.

در باب زاویهٔ دید در روایت‌های اخوان، نکته‌ای که باید بدان توجّه شود، مسئلهٔ تغییر زاویهٔ دید است که نمونه‌های فراوانی از آن در «زندگی می‌گوید...» و روایت‌های دیگر وی وجود دارد. به چند مورد اشاره‌ای گذرا می‌شود:

در «پیوندها و باغ»، شعر از زاویهٔ دید اوّل شخص آغاز می‌شود. آغاز شعر به نثر بسیار نزدیک است، به‌گونه‌ای‌که اگر جملات را پشت سر هم بنویسیم و به شکل مصراع‌های کوتاه و بلند نباشد، با نثر تفاوت چندانی ندارد. در بند آخر شعر، تغییر زاویهٔ دید تغییر می‌کند و از زاویهٔ دید دوم شخص باغ را مخاطب قرار می‌دهد.

در «قصّهٔ شهر سنگستان» روایت به شیوهٔ سوم شخص از زبان راوی دانای کلّ آغاز می‌شود، ولی در میانهٔ داستان، زاویهٔ دید از سوم شخص به اوّل شخص و به زبان شهریار تغییر می‌یابد که سرگذشت خویش و برآوردن اشارات کبوترها و بی‌سرانجامی بشارت‌ها را بازمی‌گوید. سپس حضور راوی اوّل شخص را می‌بینیم و روایت نخست نیز به سرانجام می‌رسد.

در روایت «نطفهٔ یک قهرمان با توست»، روایت از زاویهٔ دید اوّل شخص آغاز می‌شود، و در ادامه، سخنان سرپاسبان را دربارهٔ ماجرایی که اتّفاق افتاده است، بیان می‌دارد:

«در همین مدّت، قضایا "طور دیگر" شد
پیرزن، بدبخت، این نوبت
با عروس باردار خود به دیدار پسر آمد
حیف! حیف!
چند روزی از "قضایا" دیرتر آمد» (اخوان‌ثالث، *سه کتاب*، ۱۳۸۶: ۲۳۳-۲۳۴).

در اینجا زاویهٔ دید تغیر می‌یابد و دختر کرد را مخاطب قرار می‌دهد:

«با توام من، آی دختر جان!
شیردختر!
ای شکوفه‌ی میوه‌دار ایل! تیهوی شاهین‌شکار کُرد» (همان: ۲۳۴).

این‌گونه تغییر زاویه‌های دید ـ که گاه در یک روایت مکرّر می‌شود ـ نقش مهمّی در پویایی و تحرّک شعر بر عهده می‌گیرد و آهنگ روایت را اغلب تندتر می‌کند. این

موضوع در ارزیابی بلاغت شعر روایی، طبعاً اهمّیّت ویژه‌ای دارد.

شخصیّت‌پردازی[۲]

یکی از ویژگی‌های بارز شخصیّت‌ها در روایت‌های اخوان، زنده و پرتحرّک بودن آنهاست. بسیاری از شخصیّت‌هایی که در روایت‌های او به ایفای نقش می‌پردازند، شخصیّت‌هایی زنده و ملموس هستند. مردم، بسیاری از آنها را در زندگی اجتماعی و سیاسی و تاریخی خود دیده یا وصف آنها را شنیده‌اند: «نقّال قهوه‌خانه»، «مرد روستایی»، «کارگران راه»، «بندیان زندان قصر»، «شهریار شهر سنگستان» و... را، هم راوی و هم مخاطب می‌شناسند و حتّی گاه با آنها ـ به تناسب روایت ـ همذات‌پنداری می‌کنند. راز پویایی و تحرّک روایت‌های اخوان را در همین امر می‌توان جست.

در مجموع آثار اخوان، شخصیّت‌های داستان‌هایش گاه از بین طبقات فرودست جامعه ـ چون کارگران، دهقانان، زندانیان، دزدان ـ انتخاب می‌شوند و گاه از بین اشراف و شاهزادگان و درباریان؛ گاه شخصیّت‌هایی اسطوره‌ای و نمادین هستند و گاه افراد کوچه و بازار؛ افرادی که خود با آنها زندگی کرده و همدم و هم‌نشین و سنگ صبور آنان بوده است. امّا مسلّم این است که اخوان همواره کوشیده است شخصیّت‌های داستان‌هایش، موجوداتی واقعی جلوه کنند؛ موجوداتی که مخاطب با آنها احساس یگانگی کند و بتواند برای لحظه‌ای چشمان خود را ببندد و خود را به‌جای شخصیّتی از قصّه قرار دهد؛ مثلاً در «کتیبه» وقتی شخصیّت داستان آب دهانش را می‌مکد و زبانش را تر می‌کند و سخن می‌گوید، با شخصی واقعی روبه‌رو هستیم و کارهایی که انجام می‌دهد همه پذیرفتنی است. در این شعر، پرداختن به شخصیّت‌ها به گونه‌ای بسیار زیبا و هنرمندانه صورت گرفته است و خواننده از راه آشنایی با شخصیّت‌ها، به درون آنها راه می‌یابد و احساسات و حالات درونی‌شان را درمی‌یابد.

اخوان در بسیاری از روایت‌های خود برای معرّفی شخصیّت‌ها از دو شیوهٔ شخصیّت‌پردازی در داستان‌نویسی ـ یعنی «توصیف روایی» و «نمایش رفتار» ــ بهره می‌برد. گاه به شیوهٔ مستقیم و با توصیف روایی به ترسیم حالات درونی و بیرونی شخصیّت‌ها می‌پردازد و گاهی با نمایش رفتار، شخصیّت را به ما معرّفی می‌کند. گاه

شخصیّت از زبان راوی معرّفی می‌شود و گاه از زبان خود شخصیّت و یا یکی دیگر از شخصیّت‌ها، یا در خلال گفت‌وگوی شخصیّت‌ها.

در بیشتر روایت‌ها، شخصیّت‌ها نمادین هستند. نمادهایی از مردم دردمند و اندوهگین روزگار شاعر. راوی، شخصیّت‌های قصّه را از بین مردم و نمادهایی که مردم پذیرای آنها هستند انتخاب می‌کند و با این روش، به اهداف روایت ـ که گاه بیان رنج‌ها و دردهای مردم و جامعه است ـ نزدیک می‌شود.

از نگاه دیگر، شخصیّت او گاه شخصیّتی ایستاست که پس از پشت سر نهادن وقایع و حوادث و پایان ماجرا، همان است که از آغاز بوده است همچون «مرد» در «مرد و مرکب» که همچون آغاز در پایان نیز پوشالی و دروغین است، و گاه شخصیّتی است پویا مانند «پروانه» در شعر «بی‌سنگر» که از آغاز داستان، پیلهٔ خود را رها می‌کند و در حرکتی پیوسته، دگردیسی خود را از کرمی به پروانگی و از پروانگی به پرستویی تجربه می‌کند و سرانجام برای رسیدن به آرمان خود جانش را از دست می‌دهد و در هیچ مرحله‌ای متوقّف نمی‌ماند.

بعضی از آفرینندگان شاهکارهای بزرگ جهان، برای یافتن شخصیّت‌های داستانی خود به محلّه‌های فقیرنشین و بدنام شهر رفته‌اند و با افراد طبقات فرودست نشست و برخاست کرده‌اند و علاوه بر اینکه در خلق شخصیّت‌های داستان خود از آنها بهره گرفته‌اند، گاهی نیز با ترکیب ویژگی‌های چند فرد، شخصیّت ویژه‌ای آفریده‌اند. اخوان بدین مقصود پا به زندان ننهاده، ولی از تجربه‌های آن و مشاهداتش بیشترین بهره را برده است. چنان‌که می‌دانیم او مدّتی (۱۳۳۳ و ۱۳۴۴) در زندان به سر برد و همان‌گونه که اقتضای چنین مکان‌هایی است، با افرادی از طیف‌ها و لایه‌های مختلف جامعه آشنا شد. خیلی از این زندانیان، در حقیقت، نمایندهٔ گروه یا طبقهٔ خاصّی هستند که بدان تعلّق دارند. اخوان در مجموعهٔ *زندگی می‌گوید امّا باز باید زیست* از آشنایی با آنها استفادهٔ هنرمندانه‌ای کرده است؛ برای نمونه، شاید بهترین نمونهٔ شخصیّت، «شاتقی» باشد. او شخصیّتی ویژه و رندی آگاه، یا به تعبیر شاعر، «فیلسوفی امّی؛ عامی، امّا خاصه‌خوان دفتر ایّام» است (اخوان ثالث، *سه کتاب*، ۱۳۸۶: ۱۲۶ و ۱۸۶). اخوان این شخصیّت را آفرید ـ یا برگزید و تثبیت کرد ـ تا افکار و عقاید خود را از زبان او و گاه در خطاب به

او بیان کند. در بسیاری موقعیّت‌ها، شخصیّت شاتقی و راوی یکی می‌شوند. او از هر فرصتی استفاده می‌کند و در اثنای سخن، شاتقی را مخاطب قرار می‌دهد؛ گویی مخاطب خاصّ او در این مجموعه، شاتقی است.

در منظومهٔ بلند «زندگی می‌گوید امّا باز باید زیست»، سیزده شخصیّت حضور دارند که هر یک به دلایلی ـ مشخّص یا نامشخّص ـ در حبس به سر می‌برند. ازآنجاکه در این قصّه، شخصیّت‌ها بیشتر نماد ارزش‌ها یا ضدّ ارزش‌ها یا مظهر گروه‌های اجتماعی خاصّی هستند، نامشان هوشیارانه به گونه‌ای انتخاب شده ـ یا آمده ـ است که معرّف جایگاه اخلاقی و پایگاه اجتماعی‌شان باشد. بنا بر این، اسامی اشخاص قصّه، متناسب با فضا و مکان قصّه ـ یعنی زندان ـ انتخاب شده است؛ زیرا افرادی که به دلایلی چون دزدی و قتل به زندان می‌افتند، اغلب کسانی‌اند که براثر فقر و فلاکت گرفتار بند و زندان شده‌اند و داشتن نام‌هایی چون شاتقی، عینل، زینل، گرگ‌علی برایشان ـ که عموماً از طبقهٔ متوسّط و فرودست جامعه هستند ـ عادی به نظر می‌رسد.

گفت‌وگو[۳]

گفت‌وگو اصولاً نقش‌های چندگانه‌ای در روایت/ داستان دارد. در روایت‌های اخوان، گفت‌وگوها گاه از طریق راوی پیش می‌رود؛ بدین معنی که شاعر اندیشه‌ای را به راوی منتقل می‌کند و راوی از زبان شخصیّت‌های روایت، آنها را بیان می‌کند. بنابراین، در این‌گونه روایت‌ها کمتر با عنصر گفت‌وگو به شیوهٔ مدرن داستان‌پردازی روبه‌رو هستیم، امّا به هر حال او از این عنصر نیز همچون سایر عناصر داستانی، صحیح و بجا استفاده می‌کند. در شعرهای روایی اخوان، منطق گفت‌وگوها، حضور طبیعی شخصیّت‌ها را تأیید می‌کند.

اخوان در روایت‌هایش از دو شیوهٔ «توصیف و گفت‌وگو» (چنان‌که در شعرهای «هنگام»، «قصّهٔ شهر سنگستان»، «سترون»، «مرد و مرکب») و «گفت‌وگو» به تنهایی (چنان‌که در «آواز گرگ»، «گفت‌وگو»، «ندانستن») استفاده می‌کند؛ آن‌گاه که از «توصیف و گفت‌وگو» بهره می‌جوید، روایت با توصیفات راوی و گفت‌وگوهایی که در میان شخصیّت‌های داستان درمی‌گیرد، ادامه می‌یابد؛ و آنجا که از شیوهٔ «گفت‌وگو» به تنهایی

استفاده می‌کند، روایت با گفت‌وگوهای شخصیّت‌ها جان می‌گیرد و فقط با استفاده از همین گفت‌وگوهاست که مخاطب از تمام وقایع آگاه می‌شود؛ برای مثال، در شعر «گفت‌وگو» بدون هیچ‌گونه توصیف و توضیحی، گفت‌وگوی میان دو نفر طرح می‌شود. در اینجا مخاطب فقط از راه جمله‌هایی که این دو به هم می‌گویند، و واکنش هر کدام از دو طرف گفت‌وگو با فضای روایت آشنا می‌شود و به اصل داستان پی می‌برد، تاجایی‌که حتّی از لحن کلام گوینده، به رفتار و واکنش شنونده پی می‌برد و درمی‌یابد که شنونده به نشانهٔ ناباوری و ریشخند، لبخند تمسخرآمیز زده است:

«... و همچنین شنیده‌ام آنجا ...

چی؟

لبخند می‌زنی؟

من روستایی‌ام، نفسم پاک و راستین

باور نمی‌کنم که تو باور نمی‌کنی» (اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۱۲۲).

راوی، در این شعرها حضور نامحسوسی دارد و با استفاده از شیوه‌هایی چون ناتمام گذاشتن جمله‌ها، بازتاب رفتار افراد، واکنش هر یک از دو طرف گفت‌وگو، جای خالی راوی را پر می‌کند. همچنین در «ندانستن» ـ جز دو بند آغازین و بند پایانی ـ بقیهٔ شعر ـ که در واقع بخش اصلی و مهمّ آن است ـ گفت‌وگویی است میان چهار نفر که در خلال آن، حوادث داستان شکل می‌گیرد، چنان‌که می‌توان بخش گفت‌وگوی میان افراد داستان را، بدون توصیفات آغازین و پایانی روایت به تنهایی آورد. آنچه در این روایت اهمّیّت یافته، گفت‌وگوست.

در «قصّهٔ شهر سنگستان»، از شیوهٔ توصیف و گفت‌وگو استفاده می‌کند بدین صورت که ابتدا درخت کهن‌سال و کبوتران و حالات و حرکات آنان را توصیف و سپس گفت‌وگوی میان آنها را بیان می‌کند؛ هر چند «قصّهٔ شهر سنگستان» به طور کلّی بر پایهٔ مکالمه شکل می‌گیرد؛ مکالمه‌ای که با پرسش‌های مکرّر ادامه می‌یابد و راوی از طریق این گفت‌وگوهای طولانی، مخاطب را هرچه بیشتر به فضای داستان می‌برد.

گفت‌وگوها در روایت‌های اخوان در عین موجز بودن، بسیار تأثیرگذارند. علاوه بر این، با وجود نمادین بودن شعر، آدم‌های داستان، واقعی و باورپذیر جلوه می‌کنند.

به‌علاوه، هماهنگی زبان با فضای شعر ـ مثلاً در «مرد و مرکب» ـ از ویژگی‌های برجستهٔ شعر اوست. استفاده از زبانی فخیم در روایت داستانی طنزگونه، بر جذّابیّت و شکوه آن افزوده است. کمال این نوع تناسب را در گفت‌وگوهایی که میان شخصیّت‌های «کتیبه» درمی‌گیرد به خوبی می‌توان حس کرد. همهٔ اجزا و عناصر در حال‌وهوایی هماهنگ آمده‌اند. اینکه شخصیّت‌ها، خسته و مأیوس‌اند و حوصلهٔ سخن گفتن ندارند، از کوتاهی گفت‌وگوها برمی‌آید. راوی، خستگی و بی‌حوصلگی افراد، تلاش و تقلّای آنان برای برگرداندن تخته سنگ، حالت عصبی زنجیریان در خطاب به شخصی که برای خواندن راز تخته سنگ بالا می‌رود و بی‌تابی دیگران را برای شنیدن راز تخته سنگ، در گفت‌وگوی میان آنان به خوبی منعکس کرده است. به گفتهٔ زرقانی «این گفتارهای داستانی علاوه بر پیش بردن مجموعهٔ کرداری داستان، حالات درونی شخصیّت‌ها را نیز به ما منتقل می‌کند و همچنین فضای حاکم بر صحنه داستان را؛ یعنی همان کارکردهایی که در داستان‌نویسی پیش‌رفته برای گفتارهای داستانی لحاظ شده است» (زرقانی، ۱۳۷۹: ۷۵).

توصیف[۴]

تصویر و توصیف، نقش بسزایی در شکل‌گیری روایت دارد؛ زیرا خواننده به یاری تصویرهای زنده و توصیف‌های گویاست که در فضای داستان قرار می‌گیرد و وقایع و رویدادهای قصّه را به درستی درمی‌یابد. بنابراین، راوی برای روایت دقیق واقعیت‌های پیرامون خود به توصیف‌های بسیاری نیاز دارد.

باوجودی‌که برخی از شعرهای اخوان ـ همچون «کتیبه» ــ بر بنیاد ایجاز استوار است، و در آنها بسیاری از فنون داستان‌نویسی مدرن رعایت شده، فنّ شاعری او در شعرهای بلندش مبتنی بر اطناب است که تا حدودی از ویژگی‌های شعر روایی است؛ زیرا در شعر روایی، دقّت در جزئیّات و گزارش زندهٔ آنها، اطناب متناسب را اقتضا می‌کند. با همهٔ این احوال، می‌توان شعر او را دارای نوع خاصّی از ایجاز دانست؛ البتّه ایجازی که در اینجا از آن سخن می‌گوییم، ضرورتاً به معنی مختصرگویی نیست. منظور از ایجاز در شعرهای اخوان، همان مفهوم کلاسیک «لفظ اندک و معنی بسیار» و

«کوشش هدفمندی است که او به کار می‌برد تا شعرش را از کلمات تکراری و اضافی بپیراید و مفاهیم ارزنده و روشنگر را با کمترین کلام در قالب شعرش بنشاند» (عدنانی، ۱۳۸۵: ۲۸۰). برای نمونه، در «طلوع»، آسمان در چهارچوب پنجره، چنین توصیف می‌شود:

«پنجره باز است،
وآسمان در چهارچوب دیدگه پیدا
مثل دریا ژرف
آب‌هایش ناز و خواب مخمل آبی
رفته تا ژرفاش
پاره‌های ابر همچون پلّکان برف
من نگاهم ماهی خون‌گرم و بی‌آرام این دریا» (اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۲۸۱).

به گفتهٔ یکی از پژوهندگان، «هر عبارت، مطلبی تمام‌شده است که در مجموع، معنایی ژرف از نگرش به پهنهٔ آسمان را تداعی می‌کند. معجزهٔ ایجاز همین است که شاعر نه‌تنها با کلمات بازی نمی‌کند، بلکه در نشاندن آن به قالب شعرش به اندازهٔ کافی خسّت می‌ورزد و به جدّ می‌کوشد تا کاربرد ماهوی کلامش را توسعه دهد و تعالی بخشد» (عدنانی، ۱۳۸۵: ۲۸۱).

اخوان در توصیف، بیشتر به شیوهٔ نقّالی عمل می‌کند. توصیف فضاها و شخصیّت‌ها به همان روانی که خود روایت نقل می‌شود صورت می‌پذیرد و همه چیز به صراحت بیان می‌شود و برای تأمّل و تأویل جایی باقی نمی‌گذارد. همچنین توصیفات او گاه بیانی نمایشی دارد. او با نگاه عمیق به درون انسان‌ها و محیط پیرامون، و عینیّت بخشیدن به مفاهیم، توصیفی زنده می‌آورد و روایت را به اثری نمایشی نزدیک می‌کند. نمونه‌های شاخصی از آن را در «مرد و مرکب»، «کتیبه»، «آن‌گاه پس از تندر»، «خوان هشتم» می‌بینیم.

او برای معرّفی شخصیّت‌های قصّه‌هایش، گاه مستقیم آنها را توصیف می‌کند و گاه از زبان یکی از شخصیّت‌ها این کار را انجام می‌دهد. از راه توصیف هر یک از شخصیّت‌ها، نه‌تنها با شخصیّت موصوف، بلکه با شخص واصف و طرز فکرش نیز می‌توان آشنا شد.

نباید فراموش کرد که شخص واصف، گاه خود یکی از شخصیّت‌های روایت است؛ مثلاً در مجموعهٔ «زندگی می‌گوید...» از توصیفاتی که شاتقی برای دیگر شخصیّت‌ها می‌آورد، می‌توان با شخصیّت خود شاتقی و طرز فکرش آشنا شد. همچنین با توصیفات راوی از شاتقی و توصیفات شاتقی از دیگر شخصیّت‌ها، می‌توان به رابطهٔ عاطفی راوی و شاتقی، و شاتقی و دیگر شخصیّت‌ها پی برد؛ مثلاً راوی، شخصیّت عمو زینل و عمو عینل و سیا سرمست و بیچارگانی از این دست ـ و همچنین «حضرت آقای دفتردار» و شخصیّت «دزدِ آقا» ـ را به واسطهٔ شاتقی به خواننده معرّفی می‌کند، ولی لحن شاتقی در معرّفی این شخصیّت‌ها کاملاً متفاوت است. لحن جانب‌دارانهٔ شاتقی در بیان ماجرای عینل و زینل و سیا سرمست، رابطهٔ عاطفی شاتقی با اینان را به خوبی نمایان می‌کند. او معتقد است اینان تیره‌روزانی بخت‌برگشته و بی‌گناه‌اند که بد آورده‌اند، حتّی تا آنجا پیش می‌رود که در ماجرای «شیرزاد پیله‌ور» به‌جای واژهٔ «جرم» از «جذبه» استفاده می‌کند:

«من یقین دارم که در هنگام آن جذبه

ـ یا به قولی جرم ـ

او فقط می‌خواست با تنهایی و غربت درآویزد» (اخوان ثالث، *سه کتاب*، ۱۳۸۶: ۱۷۱).

فضاسازی(۵)

فضاسازی‌های بدیع اخوان، از چیره‌دستی او بر شگردهای روایی حکایت می‌کند. خیلی از این فضاها، بدیع و ساختهٔ ذهن خلّاق شاعر است و شاید در شعر فارسی کم‌نظیر باشد. فضایی که در شعرهای طلوع، برف، زمستان، چاووشی و... ایجاد می‌کند، هم از نظر ساخت ارزشمند است و هم از نظر ابداع در تاریخ شعر فارسی، بسیار چشم‌گیر.

فضاهایی که اخوان در شعرهایش می‌سازد، عموماً کلّی و گاه تا اندازه‌ای ذهنی است؛ چنان‌که در روایت «آن‌گاه پس از تندر»، که در رؤیا یا فضایی رؤیایی اتّفاق افتاده و توالی منطقی حوادث در آن رعایت نشده است. فضای برخی از شعرها دراماتیک است و او زبانی متناسب با این فضارا انتخاب می‌کند. می‌توان گفت فضای بعضی از این روایت‌ها نمایشی‌ترین فضاهای شعر معاصر است؛ مانند «مرد و مرکب»، «کتیبه»، «خوان هشتم»، «آن‌گاه پس از تندر».

اوزانی که او به کار می‌برد، وزن‌هایی است که مناسب شعرهای روایی است؛ وزن‌هایی که تعداد هجاهای بلند در آنها بیش از تعداد هجاهای کوتاه است؛ وزن‌هایی چون «مفاعیلن،...»، «فاعلاتن،...» یا «مستفعلن،...»، زیرا وزن‌هایی که تعداد هجاهای بلند و کشیده در آنها بیشتر است، سنگین‌تر و گاه تأمل‌برانگیزتر است و خواننده را به درنگ وامی‌دارد و این مسئله در ایجاد فضایی روایی نقشی خاصّ دارد. به طور کلّی، همهٔ عواملی که ذکر شد، سبب می‌شوند فضاهای روایت‌های اخوان، فضایی منحصر به فرد شوند و در تاریخ شعر فارسی کم‌نظیر جلوه کنند.

روایت‌های او گاه فضایی اساطیری دارند؛ مانند «قصّهٔ شهر سنگستان»، «آخر شاهنامه»، «میراث». در بیشتر شعرهایی که فضای اساطیری دارند، زبان شعر، فخیم و پرصلابت و کهن‌نما و باستان‌گراست که روی‌هم‌رفته در شکل‌گیری فضای اسطوره‌ای آن نقش مهمّی دارد.

اخوان در بازآفرینی و بازسازی و خلق روایت‌های اسطوره‌ای خود از زبانی کهن و باستان‌گرا (archaic) استفاده می‌کند و با استفاده از واژگان کهن و ساخت‌های دستوری کهن ـ که امروزه منسوخ شده‌اند ـ به شعرهایش فضایی باستانی و کهن‌گونه می‌دهد و در بیشتر مواقع درشتی و استواری زبان شعر به آن لحنی حماسی و شکوهمند می‌دهد که با محتوای حماسی شعر کاملاً هماهنگ است. کاربرد واژه‌هایی چون «چکاد»، «ستوار»، «فتاده»، «خیل»، «ستان»، «دژآیین»، «بشخاییم»، «ورجاوند»، «خفتن‌گاه»، نشان از باستان‌گرایی اخوان در زبان (در حوزهٔ واژگان) دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴-۲۷).

آغازهای روایت

از شگردهای خاصّ و برجستهٔ اخوان در روایت اشعارش، شیوهٔ آغاز آنهاست. این موضوع در شناخت بلاغت شعر او بسیار مهمّ است. وی گاه بی هیچ مقدّمه‌ای وارد روایت می‌شود؛ چنان‌که بر پیشانی «کتیبه» مَثَل معروف عربی «اطمع من قالب الصّخره» نوشته شده است، امّا در واقع راوی بدون مقدّمه وارد روایت می‌شود و ذکر مثل عربی، فقط معرّفی منبع الهام شعر است. گاه روایت‌های خود را به گونه‌ای آغاز می‌کند که

گویی آغاز شعر از میانه‌های گفت‌وگوی شخصیّت‌ها شکل گرفته است؛ همان‌گونه کـه در شعرهای «گفت‌وگو»، «آواز گرگ»، «خـوان هشـتم»، «آن‌گـاه پـس از تنـدر»، «مـرد و مرکب».

در «آن‌گاه پس از تندر»، داستان از میانه‌های آن، چنین آغاز می‌شود:

«... امّا نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم».

«سه نقطه» در آغاز شعر و واژهٔ «امّا» در ابتدای جمله، نشانگر این است که آنچـه در شعر می‌خوانیم آغاز روایت نیست و بخشی از سـخن راوی حـذف شـده اسـت. در شـعر «گفت‌وگو» نیز چنین شیوه‌ای دیده می‌شود. آغاز روایت چنین است:

«... باری، حکایتی است

حتّی شنیده‌ام

بارانی آمده‌ست و به راه اوفتاده سیل» (اخوان ثالث: ۱۳۸۵: ۱۲۰).

علاوه بر «نقطه‌چین» آغاز جمله، واژه‌های «حتّی» و «باری» گویـای ایـن اسـت کـه قصّه‌پرداز، تمام گفت‌وگو را از آغاز روایت نمی‌کند؛ بلکه روایـت از میانـه‌هـای گفـت‌وگـو شروع شده است «و این نحوهٔ شروع، نشان‌دهندهٔ ذهنیّتی مدرن است در نقل یک قصّـه، و سبب می‌شود تا شعر به مرز سمبل نزدیک شود» (گلشیری، ۱۳۷۰: ۱۹۴).

شیوهٔ بیان نمایشی

از دیگر شگردهای اخوان در روایت، شیوهٔ بیان نمایشی (dramatic) است. او مـی‌کوشـد روایتی بیافریند که شخصیّت‌های آن با تحرّک، گفت‌وگو و زاویه‌هـای دیـد گونـاگون، در صحنه‌ای نمایشی، به ایفای نقش بپردازند و برای ایجاد چنین فضا و صحنه‌ای، به ابزارهـا و عناصری دست می‌یازد چون فضاسازی، طرح، گفت‌وگو، شخصـیّت‌پـردازی، توصـیفات نمایشی. از نمونه‌های موفّق شعر نمایشی اخوان، «کتیبه»، «مرد و مرکب»، «آن‌گاه پـس از تندر»، «طلوع» و تا حدودی «زندگی می‌گوید...» را می‌توان نام برد.

فضای «کتیبه» کاملاً دراماتیک است و زبانی که در این شعر به کار رفته، متناسب با فضای شعر، زبانی دراماتیک است. این نکته را ظاهراً نخسـتین بـار رضـا براهنـی مطـرح کرده. او می‌گوید: «ازآنجاکه زبان این شعر، زبانی است دراماتیک. در آن، افعال که نشانهٔ

عمل هستند، بیشتر به چشم می‌خورد تا اشیا. حتّی گاهی در یک سطر، چندین فعل جمع گردیده است: ″فرود آمد، گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد″ و یا ″چه خواندی؟ هان؟ مکید آب دهانش را و گفت آرام″. گاهی به‌جای چند فعل، چند حالت مختلف در یک سطر فشرده گردیده است و ″یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم″» (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۷۰) که همه نشان‌دهندهٔ فضای نمایشی شعر است.

همچنین گفت‌وگویی که او برای شخصیّت‌های قصّه ترتیب می‌دهد، کاملاً با وضع روحی آنان متناسب است. وقتی شخصیّت، خسته و بی‌حوصله است، حرف نمی‌زند و اگر حرفی هست بیشتر با نگاه بیان می‌شود تا زبان. وقتی برای برگرداندن تخته سنگ در تلاش و تقلّا هستند، متناسب با این تلاش و خستگی، سخنان، کوتاه و بریده بریده است و وقتی یکی از زنجیریان برای خواندن راز تخته سنگ بالا می‌رود و دیگران با حالتی عصبی او را مخاطب قرار می‌دهند، این حالتِ شتاب و عصبی بودن را از لحن تند و قاطع آنان می‌توان دریافت. «نمایشی که امید در این شعر به وسیلهٔ کلمات عرضه کرده است، در حقیقت کار کارگردان متبحّر و صاحب‌فکری است که می‌تواند به زبان سینما، حتّی‌الامکان تمام مقصود او را به زبان ″تصویر″ و بی یک کلمه ″حرف″ بیان کند» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۱۵۱).

در «مرد و مرکب»، راوی عموماً با ترسیم فضا و تصویرهای نمایشی، داستان را پیش می‌برد. افکار و اندیشه‌های شاعر را با زبانی خاصّ و گفتاری ویژه و لحنی منحصر به فرد به مخاطب عرضه می‌کند. گفت‌وگو در خدمت داستان است و گاه باعث پیشبرد روایت می‌شود. در این شعر، مقدّمه‌چینی‌ها، اشاره به خصوصیّات قهرمان و دیگر شخصیّت‌ها و فضاسازی، چنان زنده و پرتحرّک است که خواننده خود را در صحنه حاضر می‌بیند و پا به پای مرد و مرکب حرکت می‌کند. توصیف‌ها در حقیقت تماماً «تصویر» هستند. بنابراین، تمام حرکات شخصیّت‌ها و حوادث روایت را می‌توان به یاری حرکت دوربین و با ضبط تصویرها به نمایش درآورد.

اخوان در شعر «طلوع» با به‌کارگیری مجموعه عناصری چون پنجره، آسمان، مرد همسایه، مرد کفترباز، کبوتران، پشت بام، دودکش، آغل ـ که در زمان و مکانی خاصّ

متصوّر می‌شود ـ فضای ویژه‌ای می‌سازد که بر جنبهٔ نمایشی شعر می‌افزاید. خود اخوان، «طلوع» را برای ساختن فیلم مناسب می‌دانست. به گفتهٔ کریم امامی «اخوان از تلفیق شعر با تصویر سخن می‌گفت و از مناسب بودن شعر طلوع برای فیلم... اخوان بارها از چگونگی این موضوع سخن می‌گفت و چگونگی صحنه‌ها را تشریح می‌کرد... شاید طرحی یا فیلم‌نامه‌ای هم برای شعر "طلوع" نوشته بود» (امامی، ۱۳۸۵: ۱۰۵).

دخل و تصرّف در روایت و نو کردن روایت‌ها

گاه اندیشه‌ای در ذهن اخوان نقش می‌بندد و به گونه‌ای ذهن او را به خود درگیر می‌کند که اساس و محور شعرش را می‌سازد. این ایده و اندیشه گاه در قالب نمادهای مختلف ظهور می‌کند. ازآنجاکه عنصر روایت بر شعر او حاکمیّت دارد، او ذهنیّات خود را در قالب روایت برای مخاطب آشکار می‌سازد و در قالب ساختار روایی یا روایت‌گونه است که نمادهایش نیز مجال ظهور می‌یابند. سرچشمهٔ بسیاری از نمادهای اخوان، اساطیر و باورها و اعتقادات ملّی و فرهنگی قوم اوست؛ اعتقادات و باورهایی که ملّت او در طیّ اعصار و قرون متمادی برای بیان اندیشه‌های خود از آنها استفاده کرده‌اند. امّا آنچه به کار اخوان برجستگی و امتیاز خاصّی بخشیده، شیوهٔ خاصّ استفاده از این عناصر باستانی و اساطیری است؛ بدین معنا که اخوان در موارد زیادی برای رسیدن به اهدافش این عناصر کهن را به شیوه و شکلی نو و تازه ارائه می‌کند و با دخل و تصرّفی که در آنها روا می‌دارد، روایت خود را از ویژگی‌هایی منحصر به فرد برخوردار می‌سازد. برای نمونه، در بخشی از شعر «آخر شاهنامه»، داستان اصحاب کهف را دستمایهٔ کار خود قرار داده است. برخلاف آنچه در قصّهٔ آشنای اصحاب کهف آمده که وقتی مردان حقّ از خواب بیدار می‌شوند، می‌بینند دقیانوس مرده و دورهٔ ستم به پایان رسیده، اخوان معتقد است که مردمان در زمانی از خواب جادویی خود بیدار می‌شوند و تصوّر می‌کنند روزگار ستم به پایان رسیده، امّا «دقیانوس» همچنان زنده و بی‌مرگ است. در روایت «خوان هشتم»، برای جهان پهلوان خود، خوانی فراسوی همهٔ خوان‌ها در نظر می‌آورد؛ خوانی بسیار بی‌شرمانه که در واقع آخرین خوان هر قهرمان است. در شعر «دوباره جهانم، آه» دو اسطورهٔ سامی و ایرانی ـ یوسف و سیاوش ــ را به زیباترین شکل ممکن در هم

آمیخته و ترکیب بدیعی آفریده است. همچنین در شعر «چاووشی» در نگاه بـه بهـرام، او را خون‌آشام می‌خواند. در همان شعر به ناهید هم ناخوش‌بینانـه مـی‌نگـرد؛ درحـالی‌کـه ناهید ستارهٔ سعد است و در میان ایزدبانوان با آناهیتا یک‌سان قلمداد مـی‌شـود و ماننـد ونوس و آفرودیت، الههٔ زیبایی و عشق است.

اخوان علاوه بر دخل و تصرّف در نمادها و اسـاطیر کهـن، گـاه اسـطوره‌پـردازی هـم می‌کند؛ بدین گونه که با استفاده از فـرم و سـاختار اسـطوره‌ای، بـه شـعرش سـاختار و شکلی اساطیری می‌بخشد و رویدادهای روزگار معاصـر را در قالـب داسـتانی اسـطوره‌ای بیان می‌کند. مثلاً در «کتیبـه»، اسـطورهٔ کهنـی را بازسـازی نمـی‌کنـد، بلکـه مفهـومی امروزی را در قالب داستانی اسطوره‌ای بیان می‌کند و با به‌کارگیری زبان رمزی و نمادین و استفاده از نمادهایی چون «تخته سنگ»، «مردمان پای در زنجیر»، «زیـر و رو کـردن تخته سنگ»، داستانی اسطوره‌ای خلق می‌کند و موقعیّـت رنـج‌بـار و دردمندانـهٔ انسـان امروز را در حاکمیّت بیداد به نمایش می‌گذارد.

مرحلهٔ گذار[۶]

از نظریّه‌های مهمّ روایت ـ که بیشتر نظریّه‌پـردازان روایـت، از جملـه پـراپ (Vladimir Yakovlevich Propp) (۱۸۹۵-۱۹۷۰)، تودورف (Tzevetan Todorov) (۱۹۳۹)، برمـون (Claude Bremond) (۱۹۲۹) در آن اتّفـاق رأی دارنـد، نظریّـهٔ «مرحلـهٔ گـذار» اسـت. براساس این نظریّه، هر روایت با وضعیّتی پایدار آغاز می‌شود، سپس نیرویی تعـادل آن را برهم می‌زند، آن‌گاه موقعیّتی ناپایدار ایجاد می‌شود، با واکنش معکـوس آن نیـرو، حالـت پایدار بار دیگر پدید می‌آید. حالت پایدار دوم همانند حالت نخستین می‌نمایـد، امّـا ایـن دو یک‌سان نیستند. پراپ این «گذر از یک حالت به حالـت دیگـر را حرکـت مـی‌نامـد و معتقد است که هر قصّه باید حدّاقل دارای یک حرکت باشد تا بتواند قصّه خوانده شـود» (اخوّت، ۱۳۷۱ : ۲۰).

در برخی روایت‌های اخوان، روند داستانی اثـر، براسـاس حرکـت از تعـادل اوّلیّـه بـه حالت ناپایداری و بازگشت به آرامش اوّلیّه است؛ مانند آنچه در «کتیبـه» و «قصّـهٔ شـهر سنگستان» دیده می‌شود. در «کتیبه»، این مرحلهٔ گذار به خوبی نمایان است؛ در حالـت

تعادل اوّلیّه، تخته سنگ یک‌سو و زنجیریان در دیگر سوی قرار دارند. عامل دگرگونی، آوا یا ندایی است که زنجیریان از جایی ناشناس یا در رؤیای خوف و خستگی‌ها می‌شنوند. آنان بر اثر شنیدن این ندا دچار تحوّلی درونی می‌شوند و با تلاشی طاقت‌فرسا تخته سنگ را از این رو به آن رو می‌گردانند. در اینجا وضع اوّلیّه دگرگون شده است؛ هم افراد متحوّل شده‌اند و از افرادی مأیوس و خسته و نومید به افرادی هیجان‌زده و امیدوار تبدیل شده‌اند، هم با شور و اشتیاق، وضع اوّلیّهٔ تخته سنگ را دگرگون کرده‌اند. ولی پس از پی بردن به راز تخته سنگ، بار دیگر به ناامیدی نخستین بازمی‌گردند؛ هرچند حالت تعادل اوّلیّه و ثانویّه یک‌سان نیست. همچنین در «قصّهٔ شهر سنگستان»، در حالت اوّلیّه، «شهزاده» زیر سایهٔ درخت آرمیده و با دستان چشمانش را فروپوشانده است. گفت‌وگوی کبوترها و اشارت‌ها و بشارت‌ها عاملی است که شهزاده را به حرکت وامی‌دارد و او دست به عمل می‌زند، ولی پس از گزاردن بایسته‌های اشارت‌ها، هنگامی که می‌بیند بشارت‌ها تحقّق نمی‌یابند، به ناامیدی اوّلیّه بازمی‌گردد. برای نشان دادن «مرحلهٔ گذار» در شعر اخوان، البتّه نمونه‌های دیگر نیز می‌توان عرضه کرد که ذکر آنها ضروری نیست.

نقطهٔ اوج[۷] و فرود[۸]

بزنگاه یا نقطهٔ اوج، لحظه‌ای است در داستان کوتاه، رمان، نمایش‌نامه یا داستان منظوم که در آن بحران به نهایت رویارویی و تعارض خود می‌رسد و به گره‌گشایی داستان می‌انجامد. نقطهٔ اوج داستان، نتیجهٔ منطقی حوادث پیشین است و همچون آبی است که در زیر زمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است و جاری شدن آب روی زمین، پایان ناگزیر آن است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۷) و گره‌گشایی، پیامد وضعیّت و موقعیّت پیچیده یا نهایی رشتهٔ حوادث است و نتیجهٔ گشودن رازها و معمّاها و برطرف شدن سوءتفاهم‌ها و پایان انتظارهاست. در گره‌گشایی، سرنوشت شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان تعیین می‌شود و آنها به وضعیّت و موقعیّت خود آگاهی پیدا می‌کنند؛ خواه این وضعیّت و موقعیّت به نفع آنها باشد یا به ضررشان (همان).

اخوان از این عنصر روایی هم به زیبایی بهره می‌برد. تعداد روایت‌هایی که او در آنها

از نقطهٔ اوج و فرود استفاده می‌کند، خیلی کم است، امّا استفادهٔ هنری از آن، این کمبود را جبران می‌کند. در شعر «کتیبه» وقتی یکی از زنجیریان که زنجیرش سبک‌تر است برای خواندن راز تخته سنگ بالا می‌رود و دیگر زنجیریان منتظر شنیدن راز تخته سنگ هستند، راوی حالت انتظار و بی‌تابی جماعت را با بیان تصویرگرانهٔ حرکات طبیعی و بازتاب‌های فیزیکی آنان مجسّم می‌کند و شاعر با بهره‌گیری از شگرد تعلیق، گره‌گشایی از راز واقعه را به تأخیر می‌افکند تا به اشتیاق خواننده و بیننده بیفزاید و بدین‌سان داستان به اوج خود می‌رسد:

«خط پوشیده را از خاک و گِل بسترد و با خود خواند
(و ما بی‌تاب)
لبش را با زبان ترکرد (ما نیز آن‌چنان کردیم)
و ساکت ماند
نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند...
... ما خروشیدیم:
بخوان! او همچنان خاموش...» (اخوان ثالث، *از این اوستا*، ۱۳۸۶: ۱۴)

در ادامه، با آگاهی از راز تخته سنگ به نقطهٔ فرود داستان می‌رسیم و اخوان این مرحلهٔ مهمّ از داستان را در چند جمله به صورت مختصر بیان می‌کند:

«مکید آب دهانش را و گفت آرام:
نوشته بود
همان،
کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند» (همان: ۱۵).

به گفتهٔ زرقانی «نقطهٔ اوج داستان در بهترین موقعیّت ممکن قرار گرفته است. احساس انتظار خواننده به اوج رسیده و هر چیزی را می‌تواند پیش‌بینی کند جز آنچه در داستان اتّفاق افتاده است که این در حدّ خود یک ویژگی مثبت برای نقطهٔ اوج است» (زرقانی، ۱۳۷۹: ۷۶).

در منظومهٔ «شکار» هم حادثهٔ اصلی روایت ـ یعنی مرگ پیرمرد که می‌توان آن را نقطهٔ اوج داستان دانست ـ خیلی مختصر و موجز است و در یک بند توصیف می‌شود و

اختصار نقطهٔ اوج، جذّابیّت آن را دوچندان کرده است. هر چند نقطهٔ اوج را تا حدودی می‌شود پیش‌بینی کرد:

«ناگه شنید غرّش رعدی ز پشت سر
وآن‌گاه... ضربتی که به رو خورد بر زمین
زد صیحه‌ای و خواست بجنبد به خود، ولی
دیگر گذشته بود، نشد فرصت و همین...» (اخوان ثالث، *زمستان*، ۱۳۸۶: ۲۰۰).

نتیجه

با بررسی روایت‌های اخوان می‌توان فهمید که اخوان با عناصر داستانی و داستان‌پردازی مدرن آشناست و همین امر سبب می‌شود که در روایت‌های خود خواسته یا ناخواسته تحت تأثیر شگردهای داستان‌پردازی جدید قرار گیرد. استفاده از شخصیّت‌های زنده و پرتحرّک و دیالوگ‌های طبیعی، توصیفات جاندار و ملموس، تعلیق و افزایش انتظار و هیجان خواننده، به اوج رساندن روایت و آن‌گاه استفاده از نقطهٔ فرود بجا و مناسب و پیش‌بینی‌ناپذیر، استفاده از بیان فراواقع‌گرایانه و بیان روایت در فضایی ذهنی، استفاده از شگردهای گوناگون در آغاز روایت، کاربرد وزن‌های مناسب روایت، و عرضهٔ تمام اینها در فضایی واقعی و بدیع ـ که ساختهٔ شاعر است ـ خواننده را به این گمان نزدیک می‌کند که استفاده از شگردهای داستان‌نویسی، سخن او را از جوهر شعر دور کرده است، امّا خواندن شعرها و به تعبیر دقیق‌تر، شعر ـ داستان‌هایش ما را به این یقین می‌رساند که روایت‌های وی با وجود استفاده از شگردهای داستان‌نویسی، همچنان در اصل و جوهر خود، شعر باقی مانده‌اند و مخاطب را از لذّت حاصل از خواندن شعری ناب بهره‌مند می‌کنند. این مطلب، مدّعای او را ـ که معتقد است «روایت را به سطح شعر اوج داده، شعر را به حدّ روایت تنزّل نداده است» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۱۸۵) ــ در بیشتر مصداق‌ها تأیید می‌کند. این نکته، سبب تمایز بسیاری از شعرهای روایی اخوان از برخی سروده‌های روایت‌پردازان معاصرش شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. changing point of view
2. characterization
3. dialogue
4. description
5. creating an atmosphere
6. transition stage
7. climax
8. falling action

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲)، *صدای حیرت بیدار*، زیر نظر مرتضی کاخی، چ دوم، تهران (چ اوّل: ۱۳۷۱)، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۵)، *آخر شاهنامه*، چ نوزدهم، تهران (چ اوّل: ۱۳۳۸)، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۶)، *از این اوستا*، چ پانزدهم، تهران (چ اوّل: ۱۳۴۴)، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۶)، *زمستان*، چ بیست و چهارم، تهران (چ اوّل: ۱۳۳۵)، زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۶)، *سه کتاب (در حیاط کوچک پاییز، در زندان؛ زندگی می‌گوید: امّا باز باید زیست...؛ دوزخ، امّا سرد)*، چ دوازدهم، تهران، زمستان.

اخوّت، احمد، (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان، فردا.

امامی، کریم (۱۳۸۵)، «*چند خاطره با دریغ و درد*»، *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ سوم، تهران، زمستان.

براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس*، تهران، زریاب.

حقوقی، محمّد (۱۳۶۸)، *شعر و شاعران*، تهران، نگاه.

زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۷۹)، «*آمیزش شعر و داستان در آثار اخوان ثالث*»، مجلّهٔ شعر، ش ۲۷.

عدنانی، فرزین (۱۳۸۵)، «*تأمّلاتی در شعر اخوان*»، *باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)*، به اهتمام مرتضی کاخی، چ سوم، تهران، زمستان.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۰)، «*رندی از تبار خیّام*»، *ناگه غروب کدامین ستاره (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)*، ویراستهٔ محمّد قاسم‌زاده و سحر دریایی، تهران، بزرگمهر.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *قصّه، رمانس، داستان کوتاه، رمان*، چ سوم، تهران، علمی.

والاس، مارتین (۱۳۸۲)، *نظریّه‌های روایت*، ترجمهٔ محمّد شهبا، تهران، هرمس.

یوشیج، نیما (۱۳۶۸)، *دربارهٔ شعر و شاعری (از مجموعهٔ آثار نیما)*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه.