



شماره سی و چهارم
زمستان ۱۳۹۴
صفحات ۲۰۷-۲۳۲

ناپرهیزی‌های اخوان ثالث

«درباره اخوان ثالث داستان‌نویس و واکاوی داستان‌های وی»

دکتر مجاهد غلامی*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

مهدی اخوان ثالث علاوه بر اشعار و تحقیقات ادبی، خودآزمایی‌هایی هم در داستان‌نویسی دارد که از آنها به «ناپرهیزی» تعبیر نموده‌است. این داستان‌ها، هرکدام مؤلفه‌ها و شناسه‌هایی دارند. درنگ بر زبان و محتوای آنها، ضمن تبیین چندوچون هنر داستان‌نویسی و تعریف تعلیق و شخصیت‌پردازی، از دیالوگی که در ابواب اندیشگی و زبانی میان داستان‌ها و شعرهای وی برقرار شده‌است پرده برمی‌دارد. همچنین هرکدام از آنها را می‌توان در ساحت‌های گوناگون بررسی کرد. در جنب داستان‌ها، مقدمه اخوان ثالث بر درخت پیر و جنگل نیز به قدر خود درباره نگرش او به مدرنیسم داستانی محل تأمل است که برسیدن آن با برخی مسائل دیگر، خود از سرگردانی روشنفکری ایرانی در میان سنت و مدرنیته خبر می‌دهد. درنهایت آنکه با وجود قدر و قربی که می‌شود برای داستان‌های اخوان ثالث در نظر گرفت، باید پذیرفت که اخوان ثالث صرفاً با این داستان‌ها صرف‌نظر از شعرها و برخی از نوشته‌های تحقیقی، با اخوان ثالثی که می‌شناسیم و می‌ستاییم، قابل مقایسه نیست.

واژگان کلیدی: اخوان ثالث، داستان‌نویسی، عناصر داستان، رئالیسم انتقادی، مدرنیسم

۱- مقدمه

بنابر کم‌توجهی به ضلع داستان‌نویسی شخصیت ادبی اخوان ثالث، این جستار با پیش‌رو گذاشتن داستان‌های وی و به روش تحلیل محتوایی و با گوشه چشمی به مسائل جامعه-شناسی و نیز مقتضیات نظری برخی مکتب‌های ادبی از قبیل رئالیسم انتقادی، مدرنیسم و سمبولیسم و همچنین توجه به مختصات عناصر داستان می‌کوشد تا ضمن ترسیم خطوط اندیشه اخوان ثالث در متن داستان‌هایش از رهگذر تطبیق با برخی شعرهای وی، قوت‌ها و ضعف‌های داستان‌نویسی اخوان ثالث را تبیین نماید و به قدر وسع، جنبه کمتر شناخته‌شده‌ای از شخصیت ادبی وی را مورد تحلیل قرار دهد. در داستان‌های اخوان ثالث گاه برخی مسائل، چه از نظر اندیشگی و چه از نظر تکنیکی و هنری، نسبت به دیگر مسائل برجستگی داشته‌اند. این برجستگی‌ها در مرکز بررسی‌هایی قرار داده شده‌اند که به نحوی بتوانند زمینه‌های این مسأله را تبیین نمایند.

اخوان ثالث، خود را آموخته‌ی فضا و فن شعر می‌داند و نجیبانه اعتراف می‌کند که دستی نه در داستان‌نویسی برای بزرگترها دارد و نه در قصه‌نویسی برای کوچکترها. از این چشم‌انداز در تمام سال‌هایی که بر شیوع آثار اخوان ثالث گذشته‌است نیز وی، انصافاً خود را جز با این چهره به همگان ننموده‌است. از این چشم‌انداز، تا منظرهایی را که در چارچوب آنها، اخوان ثالث محقق، اخوان ثالث منتقد و... چهره نموده‌است نادیده نگرفته باشم؛ که این چشم‌اندازها نیز به جای خود و به قدر خود، نگرستی و براندازکردنی است. ضمن آنکه برخلاف برخی که از منظرهای متفاوت، چهره‌هاشان نیز متفاوت می‌شود، چهره‌هایی از اخوان ثالث که در این چشم‌اندازها آشکار شده، چهره‌هایی نیستند که با دیدنشان به گمان بیفتیم که با اخوان ثالث‌های متعددی سروکار داریم؛ بلکه مواجهه ما با این چهره‌ها، مواجهه با شخصیتی^۱ است به اسم مهدی اخوان ثالث که چهره فردیت یافته خود را در هر کدام از این منظرها و به تناسب با آنها، به وجهی که قابل اشتباه و التباس نباشد می‌آراید و می‌پیراید.

بنابراین نگاه کردن به چهره اخوان ثالث از چشم‌انداز ادبیات داستانی، نگاه کردن به همان اخوان ثالث شاعر (با همان تردستی‌ها در زبان سبک خراسانی و بیان اساطیری-

حماسی و اندیشه ملی - میهنی) و اخوان ثالث محقق و اخوان ثالث منتقد است که در حوزه داستان‌نویسی نیز، طبع‌آزمویی‌هایی نموده‌است با عنوان‌هایی که در پی می‌آید:

۱- شب عیدی (فروردین ۱۳۲۷)؛ ۲- آزدان (اسفند ۱۳۴۴)؛ ۳- درخت پیر و جنگل (فروردین ۱۳۴۹)؛ ۴- مرد جن‌زده (فروردین ۱۳۳۵)؛ ۵- انبوه بی‌شمار شاعران

اخوان ثالث این طبع‌آزمایی‌ها در داستان‌نویسی و قصه‌گویی را خود، از مقوله «ناپرهیزی»، «تختلی» و «تفنن» دانسته‌است (اخوان ثالث، الف ۱۳۸۰: ۲۴). «شب عیدی»، «آزدان»، «مرد جن‌زده» و «انبوه بی‌شمار شاعران»، داستان‌های کوتاهی‌اند که در مجموعه «مرد جن‌زده آمده‌اند». در این میان، «انبوه بی‌شمار شاعران» که نخست‌بار در ضمن مقاله بلند اخوان ثالث در مؤخره/ز/این/اوستا (۱۳۴۴) آمده‌است به خاطر و نقل می‌ماند تا به داستان کوتاه و ظاهراً برحسب شکل روایی‌ای که داشته‌است، به‌مثابه داستان یا قصه یا چیزی در این حدود قلمداد شده و در مجموعه داستان‌های کوتاه اخوان ثالث نیز جایی را از آن خود کرده‌است. اصل قضیه آن است که اخوان ثالث در مؤخره/ز/این/اوستا، ضمن صحبت درباره «وفور ضایعات و تلفات شعر در کشور ما» استشهاد می‌کند به اینکه هم امروز روز، تذکره‌های خاص هر شهر و ولایت و همچنین تذکره‌های عمومی را که ببینیم، درمی‌یابیم که چقدر صفوف شعرا و متوهمان شاعری طویل است و سپس می‌گوید «اینجا داستانی به یادم آمد که نقلش بی‌مناسبت نیست: راوی داستان، دوست فاضل گرامی، حضرت ...» الی آخر (اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۳۸) که حتماً در آن مؤخره خوانده‌اید یا در این مجموعه داستان؛ و اگر هم ماجرای بر ساخته نبوده باشد، اخوان ثالث شاخ و برگ‌هایی بدان داده و ابیاتی برسبیل چاشنی بدان درافزوده و بسیار هم بلاغی و متناسب با مقتضای حال!

درخت پیر و جنگل داستان بلندی است به سبک و سیاق قصه‌های عامیانه، در بدایت امر برای کودکان و نوجوانان و حقیقتاً داستان بلندی در مرز ادبیات کودکان و نوجوانان و ادبیات بزرگسالان؛ شکل ویراسته و پیراسته‌ای از مجموع هفده هجده قطعه ده پانزده دقیقه‌ای که هر هفته، قطعه‌ای از آن توسط اخوان ثالث در برنامه کودکان تلویزیون ملی ایران، روایت و اجرا می‌شده‌است. در چاپ‌های بعدی، مقدمه‌ای نیز بدان افزوده شده و از آنجا که دید و داوری اخوان ثالث را درباره برخی مسائل، از جمله قصه‌گویی برای کودکان، مدرنیسم داستانی و... را آینگی می‌کند، دارای اهمیت است. این داستان‌ها هم

از جهت وقوف بر چند و چون تکنیک‌های داستان‌نویسی نوین که در آنها بازتابیده است (به اعتبار اینکه نوشته‌ی یکی از سرآمدان شعر معاصر پارسی است)، وقوف بر این‌که بازبستگی‌شان به کدام ساحت‌های داستان‌نویسی است و نیز از جهت بده‌بستان‌های اندیشگی (در ایرانیت‌ستایی و عرب و غرب‌ستیزی و...) و زبانی‌ای که میان آنها با شعرهای اخوان ثالث هست، قابل دیدن و بررسی‌اند.

درواقع داستان‌های اخوان ثالث روایت‌های منثوری‌اند از همان اندیشه و زبان تجسدیافته‌ی وی در شعرهایش. هم درد و دغدغه‌های اخوان ثالث در داستان‌هایش به درد و دغدغه‌های وی در شعرهایش می‌ماند و هم زبانی که برای بیان این دردها و دغدغه‌ها به کار برده‌است. پر روشن است که داستان‌های اخوان ثالث نمی‌تواند در جنب داستان‌های پیشکسوت‌های ادبیات داستانی ایران که کارشان از بن داستان‌نویسی است و مقارن با اخوان ثالث مشغول نوشتن آثارشان هستند، برای وی شهرت و محبوبیتی به بار بیاورد. با این‌همه داستان‌های اخوان ثالث نه چنان‌اند که از حدی از هنر داستان‌نویسی بی‌بهره بوده باشند و به خواندن نیرزند؛ اما اعتبار اخوان ثالث نخست از همه به شعرهایش است و سپس و با فاصله‌ای که میانشان باید رعایت شود، به برخی نوشته‌های تحقیقی‌اش، خاصه درباب تئوریزه کردن شعر نیمایی. چنانکه اگر اخوان ثالث، سراینده‌ی «آخر شاهنامه»، «زمستان»، «نادر یا اسکندر»، «چاووشی»، «باغ من»، «تاگه غروب کدآمین ستاره»، «غزل ۳»، و برخی دیگر از شعرهایش بود اما داستان‌های «درخت پیر و جنگل» و «مرد جن‌زده» و «شب عیدی» را نداشت همچنان اخوان ثالث بود، درحالی‌که اگر اخوان ثالث، نویسنده‌ی داستان‌های «درخت پیر و جنگل» و «مرد جن‌زده» و «شب عیدی» بود اما آن شعرها را نداشت، هیچ‌گاه اخوان ثالثی که بود و هست، نمی‌بود.

۲- پیشینه پژوهش

اهتمام جستار پیش‌رو به ارائه‌ی تفسیری از اخوان ثالث در متن داستان‌های کم‌شمار وی، به‌خودی‌خود باعث می‌شود که نتوان کتاب‌ها و مقاله‌های پرشماری را که درباره‌ی جنبه‌های مختلف هنر شاعری اخوان ثالث نوشته شده‌است به عنوان پیشینه‌ی پژوهشی کار مد نظر قرار داد. اما با توجه به اینکه داستان‌های مذکور به‌رحال نوشته‌ی همان اخوان ثالث شاعر است و نظر به مطابقت یا مقارنت زمانی داستان‌ها با برخی اشعار وی و

اشتراکشان از این چشم‌انداز در تأثیرپذیری از تحولات سیاسی - اجتماعی روز و احتوا بر دغدغه‌ها و دریغ‌های همسان و رویکردهای هنری بیان آنها، تواند بود که از برخی بخش‌های این کتاب‌ها و مقاله‌ها بشود به عنوان پیشینه این پژوهش نام برد؛ از جمله فرازهایی از کتاب *ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، نوشته محمدرضا شفیعی کدکنی؛ بخش‌های «دگرگونی‌های اجتماعی و شعر اخوان» و «اندیشه‌های اخوان» از کتاب *نگاهی به مهدی اخوان ثالث* نوشته عبدالعلی دستغیب؛ قسمت‌هایی از تاریخ تحلیلی شعر نو از شمس لنگرودی؛ توضیحات و تفسیرهای محمد حقوقی (۱۳۷۹) از اشعار اخوان ثالث در شعر *زمان ما*: مهدی اخوان ثالث و از این قبیل. حتی در گزارشی که در مقدمه برخی کتاب‌ها از زندگی اخوان ثالث به دست داده شده‌است، گاه اشاره به کاروبار داستان‌نویسی اخوان ثالث و داستان‌های وی از قلم افتاده‌است. در *باغ بی‌برگی: یادنامه مهدی اخوان ثالث* نیز که انتظار می‌رود مقالات کسانی مثل جمال میرصادقی که اساساً داستان‌نویس و تحلیل‌گر داستان است به این جنبه از کار اخوان ثالث معطوف شده باشد، می‌بینیم که باز اخوان ثالث داستان‌نویس در سایه اخوان ثالث شاعر از چشم‌ها پوشیده مانده‌است. از طرف دیگر، همین اعتبار و اقتدار اخوان ثالث به شاعری و البته کم‌پنژی داستان‌های وی در جنب شعرهایش باعث شده که در کتاب‌هایی نظیر *قصه‌نویسی از رضا براهنی* (۱۳۷۱)؛ *نویسندگان پیشرو ایران* از محمدعلی سپانلو؛ *داستان‌نویسان امروز ایران* از تورج رهنما؛ *داستان کوتاه ایران* از محمد بهارلو؛ فصل «نگاهی به داستان‌نویسی معاصر ایران» از کتاب *ادبیات داستانی*، میرصادقی؛ *هشتاد سال داستان کوتاه ایران* از حسن میرعابدینی نیز که چنانکه از نامشان برمی‌آید در تعریف و تحلیل داستان معاصر ایران است، از اخوان ثالث و نوشته‌های داستانی وی نامی برده نشود. هرچند در فرهنگ *داستان‌نویسان ایران*، حسن میرعابدینی (۱۳۸۳) جایی هم به اخوان ثالث داستان‌نویس اختصاص داده شده‌است اما در *صد سال داستان‌نویسی ایران* میرعابدینی، در حدود ده دفعه‌ای که از اخوان ثالث سخنی به میان آمده، باز توجهی به این جنبه از کار وی نشده‌است و جز آنکه بتوانیم نظر میرعابدینی در *دلبستگی اخوان ثالث* شاعر به تعلیم اندیشمندان ایران باستان چون زردشت و مزدک (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۴۰۷/۱) در دوره ادبیات بیداری و به‌خودآیی سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ را به داستان *درخت پیر و جنگل اخوان ثالث* تسری بدهیم، طرفی دیگر از آن کتاب در

ارتباط با موضوع این جستار نمی‌توانیم ببندیم. روی هم‌رفته داستان‌های اخوان ثالث به نسبت شعرها و حتی مقاله‌ها و تحقیق‌های ادبی وی بسیار کمتر دیده و سنجیده شده‌است و شاید نوشته‌های قابل توجه در این باره بیش از انگشت‌های یک دست هم نباشد.

۳- اخوان ثالث؛ سنت قصه‌گویی و نقلی

از شناسندگان ادبیات پارسی معاصر کسی نیست که به کاربلدی اخوان ثالث در سرودن شعرهای روایی و نقلی پی نبرده باشد. روایت، مرکز ثقل شعر اخوان ثالث است، تا جایی که به قولی «او به‌ندرت، مثل در کتیبه، از طریق وصف، مثل نیما، وارد شعر می‌شود» (آتشی، ۱۳۸۲: ۸۲). بهترین سروده‌های اخوان ثالث، از آن سروده‌ها که قدر و قرب وی بدانهاست، عمدتاً آنهاست که ساختی روایی و نقلی دارند. دور از انتظار نیست که اخوان ثالث این کاربلدی را به قلمرو نثر نیز ببرد و داستانی بنویسد به سنت قصه‌های عامیانه و مبتنی بر وتیره نقلی؛ داستانی در اصل برای کودکان و نوجوانان که رویی سوی مخاطب بزرگسال نیز دارد. همچنین اگر داستان اخوان ثالث را از قبیل داستان‌های کودک و نوجوان بدانیم که از دیدگاه بزرگسالان و با نوستالژی و حسرت گذشته نوشته شده (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۷۰)، این نوستالژی نه یک نوستالژی فردی، بلکه نوستالژی‌ای قومی است که ریشه در فرهنگ و آیینی کهن دارد نه در تفریحات و تفننات سال‌های کودکی و نوجوانی. درخت پیر و جنگل به همان شیوه سنتی با یکی بود یکی نبود می‌آغازد. راوی داستان هر جا لازم بداند و بی‌آنکه این کار را با قاعده‌های روز داستان‌نویسی ناسازگار ببیند، وارد داستان می‌شود و به مانند نقل‌ها رو به سمت مخاطبان می‌گرداند و توضیحاتی را بدانها می‌دهد؛ گاه نیز ادامه داستان را پس از گزاره‌هایی چون القصه، بله بچه‌های عزیز و از این دست، پی می‌گیرد. استفاده از این شگرد دیرساله قصه‌گویی ایرانی از آن بابت بوده‌است که اخوان ثالث آن را برای بیان آنچه قصد گفتنش را داشته‌است، مناسب‌تر دیده. ضمن آنکه استفاده از این شگرد از دید اخوان ثالث، کارکردی نیز دارد در جهت گذاشتن تأثیری پروراننده بر کودک و نوجوان ایرانی:

من معتقدم که با قصه‌هایی این‌چنین قدیمی، و بی‌بهره از فن و فضیلت‌های تا سرحد هیچی و پوچی مدرن، می‌توان و باید سررشته‌های گشایش و رهایی به دست کودکان سپرد و نت و نوای ذوق و زیبایی، سادگی و سلامت نقش باید کرد در نگین‌های نازنین دل‌هاشان؛ می‌توان و باید به قصه و شعر و نقاشی‌های قدیمی، اما نه عقیم و یائسه و یا تا سرحد عقیمی و یائسگی مدرن،

خیال آفریننده و فعال نوجوانان و کودکان را تا مرز اندیشه سالم و زاینده رهنمونی و همراهی کرد (اخوان ثالث، الف ۱۳۸۰: ۱۳).

اما اخوان ثالث که به‌سان مولوی، قصه را پیمان‌های می‌داند که به داننده معنا محتوی است، در این قصه چه معانی‌ای را سراغ داده؟ پاسخ بدین پرسش، درونمایه‌های^۱ درخت پیر و جنگل را ترجمانی می‌نماید:

۱- پرهیز از آسیب رساندن به معنویات و مقدسات خودی (که با شناختی که از اخوان ثالث و خوش‌داشت‌ها و ناخوش‌داشت‌هایش داریم روشن است که این معنویات و مقدسات کدام‌اند).

۲- پرهیز از درافتادن به ورطه غرور و منیت، خاصه در مورد پیشوایان و پیران قوم و عزم کردن برای رهایی از این ورطه، در صورت گرفتار آمدن به آن.

۳- کم‌گرفتِ بدرفتاری‌ها و بدگویی‌های بدخواهان و دشمنان و به این وسائط، خود را نباختن و دل از ارزش‌ها و اهداف بلند خود برنداشتن.

موضوع^۲ قصه، سرگذشت درخت کاج - صنوبر پیر و تنهایی است در دامنه کوه بینالود که از زبان وی برای پدر و پسری هیزم‌شکن که به قطع شاخه‌های آن آمده‌اند بازگو می‌شود. درخت، درخت عجیبی است؛ مقدس است و نظر کرده و از همان ابتدای داستان، تعلیق یا هول و ولای دانستن چرایی و چگونگی مقدس شدن آن، خواننده را نیز به مانند پدر و پسر هیزم‌شکن پای سرگذشت درخت می‌نشانند.

اما نه! انتظار مواجهه‌ای با درخت پیر و جنگل از آن‌گونه مواجهه‌ای که می‌توان با «مرقد آقا»ی نیما یوشیج، که آن هم بر مدار یک درخت نظر کرده می‌گردد و در لایه‌های زیرین خود خرافه‌پرستی را می‌نکوهد و به ریشخند می‌گیرد، بی‌نتیجه است. درد دل درخت بدانجا می‌کشد که زمانی زرتشت، برای رفع خستگی به سایه آن درخت پناه برده و در حقیقت دعا کرده و بعدها نیز جوانه‌هایی از درخت صنوبر را بدان پیوند زده و بدین‌سان، درخت این‌گونه مقدس و متبرک شده‌است. پس از اسلام نیز پاکان و پارسایانی چون حلاج، عین‌القضات، نجم کبری و عطار نیز هر کدام به مبارکی و میمنت قدم و دم خود، بر تقدس درخت افزوده‌اند. اما گرفتار آمدن به منیت، این‌همه

1. theme

2. subject/ topic

شکوه و فره را از این کاج - صنوبر نظر کرده ستانده‌است. اینجای داستان به آشکارگی سرنوشت جمشید پیشدادی را فریادها می‌آورد که به روایت شاهنامه همین که منی بدو پیوست، فره ایزدی از او جدا شد و به دست دهاگ ماردوش گرفتار آمد. و چرا علقه و علاقه اخوان ثالث به شاهنامه دلیلی نباشد که این بخش از سرگذشت درخت را رونوشتی از فرجام کار جمشید ندانیم؟

۴- اخوان ثالث؛ مدرنیسم داستانی

اخوان ثالث در درخت پیر و جنگل، به جد و به اصرار شیوه نقلی و روایی سنتی را برگزیده است و خویش را از درافتادن به دام مدرنیسم بازداشته. انتقاد وی به «فوت و فن و به اصطلاح اسلوب و مهارت یا مثلاً مدرن‌بازی و نوآوری» (اخوان ثالث، الف ۱۳۸۰: ۱۲) در قصه‌نویسی برای کودک و نوجوان، البته به لحنی شمول‌پذیر بیان شده و مدرنیسم داستانی را در کلیت خود آماج طعن و طنز اخوان ثالث ساخته‌است. وی مدرنیسم داستانی را یکسره با گسستگی‌های نابجا و نابهنگام، بستگی‌های بهت و ابهام و آخرش هم تاریکی و خستگی فرجام یک کاسه نموده و از این‌همه به وجهی تهکمیه به فن و فضیلت‌های داستان‌های پوچ تعبیر کرده‌است. اگر نیز با فرضیه نسبت زبانی و اینکه بنابر آراء بؤاس و ساپیر، «جهان ما تاحدی ساخته و پرداخته زبان ماست» (نک صفوی، ۱۳۷۹: ۸۶) هم داستان‌نویس و بر فرضیه زبان اندیشه و آراء فودور و استیلینگر هم ایراداتی را وارد بدانیم، در اینکه «زبان، تجلی عینی ایدئولوژی است» (کالر، ۱۳۸۲: ۸۱) چندان اختلاف نظری نیست و بر این بنیان، یادکرد زبانی اخوان ثالث از مدرنیسم داستانی و مؤلفه‌های آن به «مدرن‌بازی»، «فن و فضیلت‌های تا سرحد هیچی و پوچی مدرن» و «... [سرحد عقیمی و یائسگی مدرن] نیز به قدر خود ذهنیت اخوان ثالث از مدرنیسم را تفسیر می‌کند. گذشته از اخوان ثالث داستان‌نویس، اخوان ثالث شاعر نیز از شعرهای قدمایی و سنتی / ارغنون آغاز کرد و پس از تجربه مدرنیسم زمستان و آخر شاهنامه و از این اوستا، دیگر باره به قدمایی‌نگری و سنتی‌نگاری در شعر تو را ای کهن بوم‌وبر دوست دارم رسید؛ یعنی گذر از سنت، رسیدن به مدرنیته و بازگشت به همان سنت! علاوه بر آنکه مدرنیسم شعری اخوان ثالث نیز به سنت آمیخته‌است و در نوسونده‌های وی، واژه‌هایی از قبیل آمدستم و بشخاییم و یازیدن و همی و اندر و ایدون

و نوز و بهل، کم نیست. چیزی که محمد حقوقی از آن به عنوان یکی از اضلاع مثلث زبانی اخوان ثالث یاد کرده‌است (حقوقی، ۱۳۷۵: ۲۳) و پیش‌تر از حقوقی، رضا براهنی، در *طلا در مس*، آن را در جنب زبان ایرج‌میرزا و زبان نیما به عنوان یکی از منابع زبان اخوان ثالث مورد توجه قرار داده (براهنی، ۱۳۷۱: ۲/۱۰۰۷).

جایی در داستان «مرد جن‌زده» نیز که در ضمن دیالوگ برقرار شده میان چیدال و ابراهیم، بر بی‌معنایی در شعر خرده گرفته می‌شود و یکی از این شخصیت‌ها با لحنی آمیخته به اعتراض و انکار از دیگری می‌پرسد: مگر شعر، بدون معنا هم می‌شود؟ (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۰ ب: ۸۷)، از تعریضی به شعر مدرن و عدم قطعیت معنایی در آن خالی نیست. این سردرگمی میان سنت و مدرنیته و گرفتار بودن به تعارض و تناقضی چنین، خاص اخوان ثالث نیست و در جامعه روشنگری ایران شیوع داشته و دارد. چه وقتی که ابراهیم گلستان/اسرار گنج دره جنی را می‌نویسد، آل‌احمد در خدمت و خیانت روشنفکران راه اخوان ثالث مقدمه درخت پیر و جنگل را و فریدون توللی هم پویه و شگرف و بازگشت را در مقوله شعر. گو اینکه باید با گروهی از پژوهشگران از جهت اعتقاد به غموض نسبت میان سنت و مدرنیته برای روشنفکر ایرانی موافقت کرد و به درستی این عقیده اعتراف نمود که اگرچه ایران عصر مشروطه، در دارالسلطنه تبریز در آستانه دوران جدید تاریخ خود قرار گرفت، «اما این حضور در دوران جدید به لحاظ اندیشه حضوری تحمیلی و منفعل بود» (طباطبایی، ۱۳۸۵: ۲۱۱). هم‌جهت با این نظرات، محمدعلی همایون کاتوزیان نیز که تفسیرش از ایران به عنوان «جامعه کوتاه‌مدت» بر سر زبان‌هاست، ایران بین دو انقلاب را ایران تقلید دلبخواه و بی‌ترتیب از اروپا ارزیابی می‌نماید و آن را اساساً نه ایرانی که به درک مدرنیسم رسیده، بلکه ایرانی که رنگ و لعاب «شبه‌مدرنیسم» را به خود گرفته، قلمداد می‌کند؛ ایرانی که تاریخ آن علی‌رغم دور و دراز بودنش، جز «دوره‌های کوتاه‌مدت به هم پیوسته» نیست (همایون کاتوزیان، ۱۳۹۱: ۷۴).

این تعارض و تناقض، خود تنها سایه - روشنی از تصویر روشنگری ایرانی است که علی‌رغم اینکه به طور مهبی شایان قدرشناسی و دفاع است، عمدتاً دچار ناهمی و دست‌کم بدفهمی موقعیت موجود بوده و خیلی وقت‌ها اساساً نمی‌دانسته فریادش بر سر چه کسی است و چه می‌خواهد؟ در این راستا محمد مختاری نیز ضمن آنکه نقد

معرفت‌شناسی اخوان ثالث را نه نقد اندیشه یک تن، که نقد یک ذهنیت تاریخی دانسته، بر آن است که:

زیستن میان ده قرن فاصله فرهنگی، معلق بودن میان دو ذهنیت تاریخی ناهمزمان و نامنطبق بر هم، گیج‌خوردن میان گذشته و اکنون، که ورطه‌ای عمیق آن دو را از هم جدا کرده‌است، جان متناقضی پدید می‌آورد که هم در حکم مسأله خویش دچار تناقض است و هم در راه حل مسأله؛ زیرا اساساً مسأله‌اش انباشته از تناقض است (مختاری، ۱۳۷۸: ۴۳۶).

درواقع سرگردانی و سردرگمی ابراهیم، شخصیت اصلی داستان «مرد جن‌زده»، که خود را در سرزمینش و در میان هم‌سرزمینی‌هایش زیادی می‌داند و در جزیره مقدسی که بویۀ رسیدن بدانجا را دارد و در میان مردمان آن جزیره نیز خود را غریبه می‌یابد، هم نماینده سرگردانی و سردرگمی روشنفکر ایرانی بر سر دوراهۀ سنت و مدرنیته است و هم نماینده سرگردانی و سردرگمی روشنفکری‌ای که نمی‌داند به دنبال چیست. چنین است که «دوره تاریخ جدید ایران، از قاجار تا به امروز، در بزنگاه‌های حساس تاریخی در گذرگاه‌های خشونت و افراط و تفریط شکل گرفته‌است و ساخته شده‌است» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۲۵).

به بازآوری اعتراف صمیمانه‌ای از اخوان ثالث بسنده کنم و از این داستان پرآب چشم، که پژواک پیاپی یک درد دیرساله است بگذرم:

من در این سی‌چهار سال اخیر از عمرم، پس از بیست‌سالگی که دوران کودکی بود، برای خودم هیچ داوری سیاسی نکرده‌ام که چند سال بعدش متوجه نشده باشم که ای بابا، ما چقدر از مرحله پرت بوده‌ایم، چه عوضی فکر و داوری می‌کرده‌ایم، چقدر تحت تأثیر جوسازی و ترفند سیاستمداران جهان و برنامه‌ریزان چنین و چنان بوده‌ایم، درباره فلان مسأله سیاسی روز، فلان مرد سیاسی و تاریخی، فلان جریان جاری زمانه چقدر غلط و عوضی فکر و داوری می‌کرده‌ایم! ای وای، ای وای، به راستی که بسیار تأسف‌انگیز است؛ قضایا به‌طور کلی اصلاً و اساساً چیز دیگری بوده‌است و داوری ما به کلی پرت. این بود که حالا که به این معنی اسفبار پی برده‌ام، به این عبرت هم رسیده‌ام که بهتر آن است که ما اصلاً داوری سیاسی زمان معاصر نکنیم. زیرا فهمیده‌ام که چه بسیار بدان را که من نیک می‌پنداشته‌ام و چه بسیار نیکان را که بد می‌انگاشته‌ام، از دست‌اندرکاران مهم و ستارگان قدر اول سیاست روز. پس عبرت اینکه داوری بس! از کجا معلوم که هم امروز روز نیز اشتباه و غلط داوری نکنیم؟ و زیر تأثیر جوسازی و ترفند سیاست‌گزاران و برنامه‌ریزان نباشیم؟ و باز چند سالی دیگر بفهمیم که عجب! این یکی را هم بد، نادرست، بی‌ربط، عوضی داوری کرده‌ایم. نیک را بد انگاشته، بد را نیک پنداشته‌ایم!

عجب! العجب ثم العجب بین الجمادی والرجب! پس کی این سر می‌خواهد به سنگ بیدارگر بخورد و عبرت‌گرفتن حاصلی داشته باشد؟ این بود که گفتم امروزه دست‌اندرکار سیاست بودن و نیز داوری دربارهٔ امور مربوط به آن، کار هر یقنعلی بقالی نیست تا چقالان کذابی چه گویند؟ (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۲۶).

و اخوان ثالث کی بدین عبرت رسیده‌است؟ در اواخر سال ۱۳۶۷؛ کمتر از دو سال پیش از مرگش! و بعد از همهٔ آن زنده‌بادها و مرده‌بادها و چه و چه. ضمن اینکه علاوه بر عجیب بودن این درک که بهتر است «ما اصلاً داوری سیاسی زمان معاصر نکنیم»، اخوان ثالث در همین سال‌های پی‌بردن به این معنی اسفبار و رسیدن بدین عبرت، باز مشغول داوری سیاسی است!

۵- اخوان ثالث؛ رئالیسم انتقادی

در ادبیات داستانی ایران، رئالیسم انتقادی از قدر و قربی به چشم‌آمدنی برخوردار بوده‌است و در میان داستان‌های پربار و صاحب‌اعتبار پارسی کم نیستند داستان‌هایی که بر این سبک و سیاق نوشته شده‌اند. اساساً گشوده‌شدن کتاب صدسالهٔ داستان‌نویسی ایرانی با یکی بود و یکی نبود جمال‌زاده، گشوده‌شدن آن با رئالیسم انتقادی است. البته این مسأله منتفی نیست که در برخی دوره‌ها، ستارهٔ اقبال رئالیسم انتقادی مدتی را به حسیض افتاده باشد؛ کما اینکه برخی منتقدان یکی از دلایل جمال‌زاده‌زدایی، (پدر داستان‌نویسی و بالطبع پدر رئالیسم انتقادی) در جامعهٔ ادبی ایران را به پای این گذاشته‌اند که جمال‌زاده و رئالیسم انتقادی او در دهه‌های بیست و سی از نظر اجتماعی و سیاسی دیگر مد روز نبوده‌اند و قصه‌های جمال‌زاده به‌واسطهٔ بی‌بهرگی از ناسیونالیسم رمانتیک و چپ‌گرایی رمانتیک، صاحبان این دو ایدئولوژی غالب زمان را راضی نمی‌کرده و برای ارزش‌گذاران و معیاردهندگان شهریور بیست به این طرف از نظر شکل و تکنیک و زبان و به‌ویژه از نظر حرف و محتوا در حد همان یکی بود و یکی نبود باقی مانده بوده‌است (همایون کاتوزیان: ۱۳۸۲؛ ۷۶ و ۱۸).

اخوان ثالث تقریباً در همین دوره است که داستان‌های رئالیست انتقادی خود را نوشته‌است: در دهه‌های بیست و چهل. داستان‌های کوتاه «شب عیدی» و «آژدان» و تا حدی «انبوه بی‌شمار شاعران»، که داستان ندانستنش نزدیک‌تر به صواب است، داستان‌هایی‌اند که برجسته‌ترین رگهٔ شخصیتی آنها رئالیست انتقادی بودنشان است.

در «آژدان» پیکان انتقاد اخوان ثالث با طعنی تلخ، رو به سوی یک افسر شهربانی رژیم شاهنشاهی است. داستان با توصیف آژدانی می‌آغازد که از خارش بیخ گردن به دلیل تنگی و نایلونی بودن لباس فرم کلافه است. صحنه آغازین داستان، به‌مثابه براعت استهلالی است که انتظار مواجهه با کسی را که به‌اصطلاح تنش می‌خارد و عمداً به پروپای این و آن می‌پیچد، برای خواننده پیش می‌آورد. آژدان به دنبال بهانه برای سرکیسه کردن مردم است؛ کاری که نویسنده مبتنی بر دید انتقادی خود به لحنی کنایه‌آلود و تهکمیه از آن به «انجام وظیفه» تعبیر می‌نماید:

آژدان در خود کیف و سرخوشی فراوانی حس می‌کرد و برای انجام وظیفه‌اش، که در آن وقت عبارت بود از قدم‌زدن آهسته و در عین حال پرکیف، در خویش آمادگی فراوانی می‌دید ولی هیچ چیز و هیچ‌کس نبود که بهانه‌ای بگیرد و انجام وظیفه کند (اخوان ثالث، ب، ۱۳۸۰: ۱۲۴).

همین تلقی از وضعیت آژدان به انجام وظیفه، برملاکننده این دید و داوری انتقادی است که نیروی نظامی رژیم گذشته وظیفه‌اش در لابلایگیری، بهانه‌گیری و باج‌خواری تعریف می‌شده است. واردشدن یک امنیه در داستان، که مأمور نظامی حکومت در بیابان‌ها و روستاهاست و وی نیز به همین سنخ انجام وظیفه در حوزه خدمتی خود مشغول است و نویسنده علاوه بر توصیف صریح و بی‌واسطه، در ضمن دیالوگ‌های وی با آژدان به گونه‌ای دیگر پتّه خوی و خیم منحنط و منحرف این دو را روی آب می‌اندازد، راهکاری است برای آنکه اخوان ثالث نگره خود را مبنی بر اینکه این قبیل انجام وظیفه مختص آژدان داستان نیست، بیان دارد. اما ماجرا بدین‌جا نیز ختم نمی‌شود و اخوان ثالث در ادامه پای یک گروهبان یکم ارتشی و یک گروهبان یکم شهربانی را نیز که بدمست و یاره‌گو، ول می‌گردند و جز مواجهه‌ای زودگذر با آژدان نقشی در داستان ندارند، به داستان باز می‌کند تا تقریباً از همه ارگان‌های نظامی شاهنشاهی نمونه‌هایی به دست داده باشد که گرد هم آمدنشان با آن وضعیت، به‌زعم نویسنده فساد کل تشکیلات نظامی پهلوی را به بانگ بلند می‌گویند.

دیالوگ برقرارشده میان آژدان و امنیه همچنین فرصتی است برای بازتاب تمایل اخوان ثالث به نهضت ملی محمد مصدق و خشم فروخورده وی از درافتادن هواخواهان این نهضت به دست بدکاری‌های سرسپردگان رژیم پهلوی:

- [آمنیه:] کار شما شهری‌ها سکه‌س، نه ما بدبختای بیابون و دهات؛ توی ده چی پیدا می‌شه؟ مست آخر شبی؟ توده‌ای؟ مصدقی‌ای؟ کاسب بساط پهن‌کنی؟ چی دارن؟ بیچاره‌ها نوطوق نمی‌کشن؛ آگه سالی، ماهی یک دعوایی چیزی بشه؛ کار شماها خیلی بهتره.

- [آژدان:] کجاش بهتره؟ مخصوصاً پست من می‌بینی که پرندۀ پر نمی‌زنه. به جان بچه‌م نیم ساعته که پستو تحویل گرفتم یک دیوٹ پیدا نشده بگه ابولی خرت به چند؟ حالام که بساط مصدقی، توده‌ای جمع شده بگه علی موندۀ و حوضش (همان: ۱۲۶).

در پایان نیز اخوان ثالث باری دیگر انتقاد خود از تشکیلات نظامی شاهنشاهی و دید خود دربارهٔ بی‌قیدی و هزرگی اعضای آن را در صحنهٔ رفتن آژدان به عرق‌فروشی یک یهودی و عرق‌مجان‌خوردن و آن وقت با یقۀ باز به گشت‌زدن در خیابان و انجام وظیفه ادامه دادن، متمرکز نموده‌است.

در «شب عید» با روایت چند ساعت از زندگی یک پیرزن و تعامل وی با کاسب‌ها و مغازه‌دارهای محل در ساعات نزدیک به تحویل سال نو، خرده‌بورژوازی زیر ذره‌بین انتقاد اخوان ثالث قرار گرفته‌است. لزومی ندارد که این بورژوازی، جنبه‌ای باشد که ریشه در مارکسیسم دارد و به مالکان ابزار تولید و کارخانه‌دارها مرتبط است. بلکه جنبه‌ای از بورژوازی پیش چشم است که به گفتهٔ کرایب، ریشه در هنر آوانگارد دارد و افراد سنت‌گرا، تنگ‌نظر و ملال‌آور و همچنین سبک زندگی ظاهری و کلا، کشیش‌ها، تجار و غیره را پوشش می‌دهد (۱۳۹۲: ۱۷۵).

خرده‌بورژوازی مورد انتقاد اخوان ثالث در وجود یک عطار و یک نانوا نمادینه شده‌است. پررنگ کردن رگه‌های مذهب‌گیری در توصیف شخصیت عطار و تا حدی شخصیت نانوا و در تعارض قرار دادن این اهل خدا و پیغمبر بودن با رفتار این شخصیت‌ها که یا به پول ناچیز پیرزن داستان چشم طمع دوخته‌اند و یا حق وی را ناحق می‌کنند، همچنین از تعریضی به ظاهرالصلاح‌بودگی و ناسرگی مذهبی خالی نیست:

- [پیرزن:] یه قرونم تنباکو؛ اروای خاک بابات تنباکوی خوب بدی. سینم پاک خراب رفته. نماز مخی مرد؟

- [عطار:] خاطر ناجم باش؛ به همو نمازی که هر دو تا ما مخنیم کسب ما حلاله! (اخوان ثالث، ب ۱۳۸۰: ۱۲).

این مسأله را می‌توان در جنب روی‌گردانی شخصیت اصلی داستان «مرد جن‌زده» از اعمال و اوارد اسلامی و ستایش اخوان ثالث از زرتشت و آیین وی در درخت پیرو

جنگل، یا از آن‌هیتا در مرد جن‌زده و در جنب شاخص‌های بسیاری از این‌دست در زندگی و آثار اخوان ثالث دید و بررسید. گزارش اخوان ثالث از مسیحیت بازتابیده در قاب کوچک صحنه‌ای از «مرد جن‌زده» و تجسدیافته در رفتار ابراهیم که سیاه‌مست به خانه آمده و با ملالت‌ها و ملامت‌های ساکت پدرش مواجه شده نیز تهی از طعن و توهینی نیست. حال آنکه اخوان ثالث نه در این داستان‌ها، نه در شعرها و نه در دیگر نوشته‌هایش جز به زبانی پاک و پیراسته از زرتشت، مزدک و مانی و مسائل مرتبط با اینها سخن نگفته‌است. در این راستا حتی بر این نظر و نظریه است که اگر انوشیروان غفلت و حماقت نمی‌کرد و فرم مزدکی را درمی‌یافت و همچنان بر اعمال حکومت طبقاتی و فرم مالیاتی خود پای‌نمی‌فشرد، پای اعراب (و نه روح اسلام) به ایران باز نمی‌شد و از آن پی‌آمدها نیز خبری نبود.

۶- اخوان ثالث؛ سمبولیسم

در «مرد جن‌زده» عنوان داستان آشکارا از مواجهه با یک الیناسیون و استحاله خبر می‌دهد. شخصیت اصلی، ابراهیم، بعد از بیدارشدن از خوابی که در آن کابوسی هم دیده‌است به وضعیت عجیبی دچار آمده: زبان مادری از یادش رفته، کتاب‌ها برایش غیر قابل خواندن شده‌اند، زبان کسی را نمی‌فهمد و خود نیز به زبانی حرف می‌زند که دیگران نمی‌فهمند! دورنمایی از آن واقعیت خشن که اخوان ثالث شاعر را آفریننده آن می‌دانند در «مرد جن‌زده» هویداست؛ «واقعیت خشنی که اطراف ما را از هرسو گرفته‌است و قصد دارد ما را آنچنان مثله و مسخ کند که دیگر چهره‌های یکدیگر را هرگز نتوانیم بشناسیم» (براهنی، ۱۳۷۱: ج ۲، ۱۰۰۲). وضعیت ابراهیم می‌تواند کسی را که مسخ فرانتس کافکا را خوانده باشد به یاد گره‌گوار سامسا بیندازد. دور نیست که اخوان ثالث نیز هنگام نوشتن «مرد جن‌زده»، داستان کافکا را پیش چشم داشته بوده‌است. همچنین به دلیل ارتباط صادق هدایت با نوشته‌های کافکا و نزدیکی ساحت‌های اندیشگی این دو به یکدیگر، آیا هنگامی که اخوان ثالث در تک‌گویی درونی ابراهیم، از خودکشی سخن می‌گوید و آن را علی‌رغم آسان‌بودن، دلیرانه و غیرتمندانه نمی‌داند به صادق هدایت و فرجام کار وی نظری نداشته‌است؟

به‌هر حال همچنان که تبدیل شدن گره‌گوار سامسا به نوعی سوسک، فراموش‌شدگی زبان مادری و غریبگی آنی و ناگهانی ابراهیم با مردمانی که عمری را با آنها گذرانده نیز عجیب است و تأویل‌پذیر. جز این، اجزای دیگری از داستان نیز نشان از نمادینه‌شدن در خود دارند. دریای آزاد، دریای سومی که ابراهیم پس از سفری دشوار به شهری بندری با آن رویاروی می‌شود و دل بدان می‌سپارد کجاست؟ چیدال، پسرچۀ نوجوانی که از هیاهوی امواج آزاد دریا بدان شهر بندری آمده و به زبانی سخن می‌گوید که برای ابراهیم آشناست، کیست؟ جزیره مقدس، این «گل روییده بر دریای آزاد و آب‌های آزادی» (اخوان ثالث، ب ۱۳۸۰: ۹۶) که چیدال اهل آنجاست و ابراهیم را نیز با خود بدانجا می‌برد به چه تأویل‌پذیر است؟

قدر مسلم آنکه ابراهیم پس از دچار آمدن به وضعیتی که ذکر آن رفت، بنا بر آرکی‌تایپ سفر و کارکرد اساطیری، حماسی و عرفانی آن در بازیابی و بازشناسی خویشتن از یاد رفتۀ خویش، به این نتیجه می‌رسد که: «باید رفت. کجا؟ هر جا که اینجا نباشد. کجا؟ هر جا که جای دیگری باشد» (اخوان ثالث، ب ۱۳۸۰: ۷۶). گویا این راوی در وطن خویش غریب شعر «قاصدک» یا راوی دلتنگ شعر «چاووشی»^(۱) است که پژواک تک‌گویی‌اش در پرده‌های صدای ابراهیم انعکاس یافته‌است و این آزرده‌گی دیرپای از تازش تازیان به ایران و لطمه به فرهنگ ایرانی، چنانکه از جای‌جای شعرهای اخوان ثالث، از جای‌جای این داستان نیز برمی‌آید: از لحن اخوان ثالث در توصیف مسجدی پرگردوغبار که به حصیری کهنه مفروش است و تسبیح گلین مادر؛ از رفتار پدر ابراهیم برای عادت‌دادنش به اعمال و اوراد عبادی؛ از پای‌بندی ابراهیم به مذهب و گرفتار آمدنش به شک و روی‌گردانی‌اش پس از مدتی از مذهب؛ و از گفتگوی میان ابراهیم و چیدال بر سر نام‌هایی که بر بچه‌ها می‌گذارند:

- مثلاً اسم بابای تو، گفتی ابوالقاسم؟ ... بو... ل... قا... سم، چه بامزه! خب یعنی چی؟

- یعنی پدر قاسم.

- قاسم کیه؟ داداشت؟ تو که گفتی اسمت ابراهیمه!

- بله، ولی من داداش ندارم [...]

- پس اسم پدرت یعنی پدر کسی که اصلاً نیست و هیچی رو هم همین‌جوری قسمت نمی‌کنه؟

[...]

- خب اسم عموت چیه؟

- عبدالحسین.

- یعنی چی؟

- یعنی بنده کسی که خوشگله و کوچولوست.

[...]

- من دو تا خاله دارم. یکیش اسمش کبراست، یکیش صفرا [...].

- نفهمیدم. گفתי زن بزرگ: کبرا [خاله کوچیکته؟ زن کوچک: صفرا] خاله بزرگت؟ چطور؟
(اخوان ثالث، ب ۱۳۸۰: ۹۱-۸۹).

علاوه بر عرب، ناخوش داشت اخوان ثالث از غرب نیز در داستانش هویداست. روی دیگر سکه این انیرانی‌ستیزی، ایران و ایرانیت‌ستایی اخوان ثالث است، هم در این داستان و هم در سروده‌ها و نوشته‌های فراوانش. بنابراین تصویری را که ابراهیم روی جلد یک مجله نه چندان قدیمی می‌بیند، تصویر کشوری شعله‌ور مانند گوسفندی بریان که از این طرف و آن طرف، دور و نزدیک، خرس و کفتار و گراز و لاشخور با دهان آب‌افتاده بدان می‌نگرند و دوستانه سرگرم تقسیم آن میان یکدیگرند و روبه‌گرگ‌خو و کفتاری تازه‌نفس و جوان (که نمادی از امریکاست) نیز بدانها ملحق می‌شود (همان: ۶۷ و ۶۸)، به‌روشنی می‌توان ترجمان همان درد و دریغ‌های «شهریار شهر سنگستان» و از جمله تفسیر این دغدغه دانست که:

که سکندر که عرب گاهی مغول و اکنون فرنگ یک عروس و چند شوهر ملک دارا را ببین^(۳)
(اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۲۰۲)

کسی هم که در این تصویر، با «کلاه» مخصوص و همیشگی‌اش و با هاله نور مقدس یک مبشر و نجات‌بخش دور سر، در تلاش بی‌ثمر خاموش کردن آتش است، ظاهراً جز رضا شاه نیست که این‌گونه تصویر وی در تصور یک روزنامه‌خود، توسط اخوان ثالث به طنز و ریشخند گرفته شده‌است.

با این‌همه روایت سمبلیک «مرد جن‌زده» می‌تواند در یکی از اضلاع معنایی‌اش، به ضرورت پاسداشت فرهنگ و زبان ملی تأویل شود. می‌گوییم در یکی از اضلاع معنایی‌اش، چراکه نظر به تفاوت نماد با استعاره در اینکه نماد، زیاست و تأویل‌های متعددی را بدون نیازی تخطی‌ناپذیر به قرینه صارفه و علاقه شباهت برمی‌تابد، «مرد جن‌زده» می‌تواند تأویل‌های سیاسی - اجتماعی و حتی فلسفی‌ای را از آیین مه‌آلود خود بنمایاند. چراکه

داستان در سال ۱۳۳۵ نوشته شده‌است؛ تقریباً همزمان با سروده‌شدن «نادر یا اسکندر»، «چاووشی»، «آخر شاهنامه» و «زمستان» و دو سه سالی پس از سقوط دولت ملی محمد مصدق و تکیدن یکباره تمام آرزوهایی که برای خانه‌نشین کردن حکومت ارتجاع و استبداد، در دل شکفته بود. زمانی که مشتهای آسمانکوب قوی، وا شده‌است و گونه‌گون رسوا شده‌است؛ زمانی که جای بوته‌های رنج و خشم و عصیان، پُشکبن‌های پلیدی رسته‌است و تنها دری که در این درنگ سیاه شبانه، در این زمستان اختناق سیاسی و فلسفی بر روی آزادیخواهان خودنفرورخته و جان از مهلکه به سلامت به‌در برده باز می‌تواند بود، در میخانه‌هاست:

شب خسته بود از درنگ سیاهش / من سایه‌ام را به میخانه بردم / هی ریختم خورد / هی ریخت خورد / خود را به آن لحظه عالی خوب و خالی سپردم (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۰۱).

با این تفسیر، «عزیز» داستان مرد جن‌زده که کیل و پیمانۀ هر شبۀ ابراهیم دستش است، «مسیحای جوانمرد» شعر زمستان و تنها کسی است که مخاطب دردها و دغدغه‌های ابراهیم و اخوان ثالث است. همچنین دور نیست منظور اخوان ثالث از جزیره مقدسی که در آب‌های آزاد است و شخصیت اصلی داستان پس از احساس غریبگی در دیار خود بدانجا راه می‌برد اما سرخورده به دیار خود بازمی‌گردد، اتحاد جماهیر شوروی بوده باشد که یک‌چندی با عشوه‌های ایدئولوژی مارکسیستی، دل از روشنفکران چپ‌گرای ایرانی ربوده بود اما در کودتای بیست‌وهشت مرداد، مشتش برای این قبیل روشنفکران باز شده بود و آنها فهمیده بودند چه کلاه گشادی سرشان رفته‌است. اخوان ثالث باری دیگر این منظور را در «آنگاه پس از تندر»، در تصویر خانۀ همسایه که در آن روشنی‌های فراوانی دیده می‌شود^(۳) نیز نمادینه کرده‌است و کسان دیگری نیز؛ و از جمله نیما یوشیج در شعر «خانه‌ام ابری است»: در خیال روزهای روشنم کز دست رفتند / من به روی آفتابم / می‌برم در ساحت دریا نظاره / و همه دنیا خراب و خرد از باد است (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۷۶۲)

۷- اخوان ثالث؛ داستان‌نویسی و عناصر داستان

اخوان ثالث، داستان‌نویس فوق‌العاده کم‌کار دهه بیست تا چهل است؛ یعنی دهه‌هایی که در قبضه پیشکسوت‌های ادبیات داستانی ایران و آثار آنهاست. از دیگر سو، عمده

وجهت هنری وی به شعرهایش است و تعدادی از تحقیقات ادبی‌اش، خاصه آنچه را که در زیربولا کردن شعر نیما و شناساندن خصلت‌ها و خصوصیت‌های شعر نیمایی (مخصوصاً وزن شعر نیمایی) نوشته‌است. نمی‌گوییم اینها داستان‌نویسی اخوان ثالث را تحت‌الشعاع خود قرار داده‌است و مانع از دیده‌شدنشان شده، که با این توصیف کلیشه‌ای قدر و قرب داستان‌های اخوان ثالث بیش از حد استحقاقشان نمایانده می‌شود. با این‌همه اگر اخوان ثالث داستان‌نویس را اخوان ثالثی بدانیم که کارش را بلد است و داستان‌های وی را نیز خواندنی و خوب توصیف نماییم، گزافه و بی‌راه نگفته‌ایم. خاصه از این جهت که امروز و با پشت‌سر داشتن سرمشق یک‌صدساله‌ای در ادبیات داستانی (منهای پیشینه بن‌ساله قصه‌گویی عامیانه)، گاه داستان‌هایی از برخی کسانی که اتفاقاً کارشان هم داستان‌نویسی است صادر می‌شود که نه تنها خوب نیستند، که خواندنشان هم عمر عزیز به چاه ریختن است؛ داستان‌هایی که حتی نسبت به تکنیک‌های داستان‌نویسی پیشامدرن، سهل‌انگارند.

داستان‌های اخوان ثالث، همگی پیرنگی خطی دارند؛ به شیوه سوم شخص روایت می‌شوند و راوی دانای کل، رشته داستان را به دست دارد و هرآنچه را که باید، به خواننده می‌گوید. منتها این راوی دانای کل، آگاهانه یا ناآگاهانه، در داستان‌هایی مثل «شب عیدی» و «آژدان» تا آنجا که می‌تواند داستان را برای بیان توضیحات متوقف نمی‌کند و با تکنیکی که بدان «توصیف در حرکت» (مندی‌پور، ۱۳۸۳: ۷۰) گفته‌اند و نیز از خلال گفتگوی شخصیت‌ها با یکدیگر خواننده را از آنچه باید، می‌آگاهاند. بیان مکان و زمانی که این دو داستان در آنها اتفاق می‌افتند به همین ترفند صورت گرفته. اما در «مرد جن‌زده» به خلاف این عمل شده و داستان برای توضیح مکان و زمان رویدادها نگه داشته شده‌است. مکان رویدادها تا حدی محلاتی بسته از یک شهر است و زمان رویدادها نیز اغلب روزهای مرزی میان دو سال. از این بابت اخوان ثالث، داستان‌نویس حوالی بهارها است! چراکه هم تقریباً همه داستان‌هایش را در فروردین و یا اواخر اسفند نوشته‌است و هم داستان‌هایش عمدتاً در اواخر اسفندماه اتفاق افتاده‌اند و اگر داستان‌هایی دیرباز بوده‌اند از این زمان آغازیده‌اند و در ماه‌های بهاری ادامه یافته‌اند.

در میان عناصر داستان‌های اخوان ثالث، دو عنصر نمودی برجسته دارند:

۱- تعلیق: تعلیق^۱ یا هول و ولا یا انتظار، کیفیتی در داستان است که خواننده را به پی‌گرفتن داستان ترغیب می‌کند. اینکه گفته می‌شود داستانی کشش دارد یا فاقد کشش است، ناظر به برخوردار یا عدم برخوردار بودن داستان از همین کیفیت است. در اهمیت تعلیق داستانی، نقل این گفته بسنده است که «داستانی که واقعاً داستان باشد باید واجد یک ویژگی باشد: شنونده را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد و برعکس، ناقص است اگر کاری کند که خواننده نخواهد بداند که بعد چه خواهد شد و داستانی را که واقعاً داستان باشد فقط با این دو معیار می‌توان نقد کرد» (فورستر: ۱۳۶۹، ۳۳). هرچند که باید میان تعلیق طبیعی و تعلیق مصنوعی که خاص داستان‌های عامه‌پسند است تفاوت قائل شد. نگاهی از این چشم‌انداز به داستان‌های اخوان ثالث، بدین استنتاج خواهد انجامید که در داستان «شب عیدی»، ذکر گذرای نحوست عدد سیزده توسط پیرزن داستان، به‌وجودآورنده هول و ولای اتفاق ناخوشی است که احتمالاً در ادامه برای وی خواهد افتاد؛ تعلیق‌ها در «مرد جن‌زده»، تعلیق‌های شخصیت و مکان‌اند. کسی که ابراهیم را به خانه خود دعوت کرده بوده و ابراهیم پس از رفتن به روستای کوهستانی محل سکونت آن مرد دریافته که اصلاً کسی با آن نشانی‌ها در آنجا زندگی نمی‌کند کیست؟ چیدال، پسرچه نوجوانی که از میان آب‌های آزادی و از جزیره‌ای مقدس به شهر بندری آمده و مصاحب ابراهیم شده کیست؟ و اصلاً آن جزیره مقدس کجاست؟ هرچند که این تعلیق‌ها تا پایان داستان ناگشوده باقی می‌مانند و گره آنها به دست خواننده داده می‌شود تا خود با تأویل، معمای این تعلیق‌های نمادینه را حل نماید.

۲- شخصیت‌پردازی (از جهت کارکرد زبان در پردازش شخصیت‌ها)

تکوین پیرنگ داستان بسته به وجود شخصیت است. شخصیت داستانی می‌تواند «شخص»، یعنی موجود انسانی، و یا جز آن باشد، اما داستان بدون شخصیت وجود نخواهد داشت. بیرون آوردن شخصیت‌های داستان از حالت تیپیک و نوعی و فردیت بخشیدن بدانها، خاصه با اختصاص زبان ویژه‌ای به شخصیت‌ها، از توانمندی داستان‌نویس خبر می‌دهد. مشخص‌ترین ویژگی شخصیت‌های داستان‌های اخوان ثالث، که به واسطه آن فردیت یافته‌اند و هویتی مستقل گرفته‌اند و نیز بسیار حقیقت‌مانند

شده‌اند، زبان آنهاست. در اغلب داستان‌ها زبان راوی از زبان شخصیت‌ها متمایز است و شخصیت‌ها نیز هر کدام متناسب با زیستگاه و پایگاه اجتماعی خود سخن می‌گویند. بهتر است بگویم زبان و لهجه آنها و ناهنجاری‌ها و اغلاطی که در زبان آنهاست، زیستگاه، پایگاه اجتماعی، سن و سواد و برخی دیگر از ملاحظات شخصیتی آنها را می‌شناساند. بهترین نمونه برای این مسأله شخصیت‌های داستان «شب عیدی» اند. پیرزن داستان «شب عیدی» و دیگر مشه‌دی‌های داستان همگی به لهجه مشه‌دی سخن می‌گویند^(۴) و به مقتضای سواد عامیانه خود نیز اغلب واژه‌ها را شکسته‌بسته و خودمانی ادا می‌کنند:

● پیرزن به حمای: «چطور بری همه همی ساخته؟ دیفال به دیفال یک دور دنیا فرقشه. مردم فرسخ فرسخ راه مفتن مین میشد که شب سال تحویل ره اقل کم مشرف برن، اووخ مای بی سعادت در جوار هنجی بزرگواره، ماه تا ماه وقت نمه کم دست به ضری حرصت برسمنم؟» (اخوان ثالث، ب، ۱۳۸۰: ۱۱).

● عطار به شاگردش: «حیون! تا کی نمخی آدم بری؟ زعفرون که نمکشی. تو دیدی مو هنجی مکنم، اما نه برای دو پول سرکه. روغن بادام، کرچک دواپه، سنگش به مثقال. نگا کن، نگا کن! جنم مرگ رفته، ای همه توتون ره ترش و تر کرد. مخواسی همیطو بریزی توی پست بدش بدی بره رد کارش؛ بچه‌ی آدم!» (همان: ۱۴).

در «آژدان» هم به همین ترتیب از خلال گفتگوی آژدان با امنیه، جنس و جنم «انجام وظیفه» آنها برملا می‌شود و نیز آنچه که به تحقیق ویلیام آ. بی‌من در کتاب *زبان، منزلت و قدرت در ایران* از رابطه مستقیم منزلت افرادی که با هم تعامل دارند با کیفیت و ماهیت ادراکات گزینش شده آنها از یکدیگر در موقعیت‌های ارتباطی و الگوی انتظاراتشان (بی‌من، ۱۳۸۱: ۶۵) خبر می‌دهد:

● امنیه به آژدان: «بدشانی یکی از این لامصبا دم چک من، تو حوزه مأموریت من نیست که انجام وظیفه کنم. یکی هس که اونم مال رئیس پستمونه؛ به من چیزی نمی‌ماسه. اما ناحق کوریه؛ رئیس پستمون از همه این حرف‌ها گذشته مرده. گاگداری دم ما رو هم می‌بینه، یا مأموریت اطراف می‌ده که بد نیست؛ خونه کدخدایی، مباشری، سربازگیری و بعضی از این کارهای خردوریز که بدک نیست. مرغ و جوجه و ماست و پنیر برقراره» (همان: ۱۲۷).

نیز در «مرد جن‌زده»، زبان راوی که به فارسی معیار سخن می‌گوید با زبان شخصیت‌ها که شکسته و محاوره‌ای سخن می‌گویند تفاوت دارد؛ در درخت پیر و جنگل

نیز؛ اما در این داستان اخیر گاه زبان راوی یک‌دست نیست و وی گاه به وجه معیار سخن گفته‌است و گاه شکسته و گفتاری.

علاوه بر این مشخصه‌های زبانی که در ارتباط با داستان‌نویسی و شخصیت‌پردازی در داستان‌های اخوان ثالث به نظر آمد، زبان و نثر اخوان ثالث به‌خودی‌خود نیز مختصاتی دارند که قابل یادکرد است؛ مختصاتی که با مختصات زبان شعرهای اخوان ثالث همخوان است و از جمله به این دلیل بوده‌است که در آغاز این جستار گفته شد که اخوان ثالث داستان‌نویس، شخصیتی جدا و مجزا از اخوان ثالث شاعر ندارد. در نثر داستانی اخوان ثالث، نمودهای روشنی از این سه خصلت را می‌شود سراغ گرفت:

۱- ادبیت متن: اینکه چقدر و چگونه این کار با داستان‌نویسی می‌خواند بحث دیگری است و قرار نیز بر این شد که فعلاً نثر اخوان ثالث بی‌ارتباطش با ریزه‌کاری‌های داستان‌نویسی زیر ذره‌بین قرار بگیرد. بنابراین این‌قدر گفته شود که گاه نثر داستانی اخوان ثالث چنان است که می‌نمایند که این اخوان ثالث شاعر است که دارد این قسمت‌ها از داستان را می‌نویسد، با همان تردستی‌ها، نازک‌کاری‌ها و صنعت‌پردازی‌هایی که در ساختن شعرش به کار می‌برد. برای نمونه در داستان «شب عیدی»، این عبارت: سر سوی بالا گرفت. سوی سقف عرق‌کرده چرکین گچش ریخته سربینه و گفت [...] (اخوان ثالث، ۱۳۸۰: ب: ۱۱)، با عبارت‌هایی نظیر «با شبان روشنش چون روز/ روزهای تنگ و تارش چون شب اندر قعر افسانه» که در شعرهای اخوان ثالث آمده و چیزی از تأثیرپذیری زبان اخوان ثالث از زبان نیما یوشیج را انعکاس می‌دهد، پهلو می‌زند. و در نمونه ای دیگر:

● اگرچه جز قبول درد چیزی نداشتند که بده‌بستان کنند و سکوت هم شاهد و شاهین آن ترازو بود و تراز این ناچاری و تسلیم؛ و سکوتی چه گرانبار و درهم‌فشرده که آماده انفجار و آشفشانی می‌نمود و چیزی هم نگذشت که طوفان انفجار سرگرفت، با رعدی که در بغض‌هاشان می‌ترکید و شعله برقی که از نگاه‌های سوزان‌شان می‌جهید و ابری که در چشم‌هاشان کم‌کم آغاز کرده بود به نم‌نم باری آهسته و آرام که از مسامات سکوت‌شان می‌تراوید کم‌کم، چون دیگر داشت تب سکوت می‌شکست و پیکره‌اش به عرق می‌نشست اما حالتی که به‌هیچ‌وجه نشانه بهبود نمی‌نمود چون بهبودی در کار نبود [...] (همان: ۳۹).

● اوج مستی و گرمای مطبوع الکل را در همه قلمرو هستی خود احساس می‌کرد. آن جاذبه خوش و حالت هر دم افزون‌کننده پرهیز و پرواها و آن سبکی رختناک و کیفیت جادویی ریشه در اعصار و قرون که موهبت اعطایی آن‌اهیتا، ایزد آب‌ها و ابرها، از جویباران افسانه و راستین

حقیقی است، مرد غمگین جوان را در اعماق اندوهگنانه‌ترین مستی و سبک‌روح‌ترین بی‌خویشنی‌ها غوطه‌ور کرده بود (همان: ۶۱).

● بله عزیزم! تو دیگه نه بادبز، بلکه کتاب راز و نیاز من، لوحه و بیاض شعر و شور من و آینه سبزی و صفای دست منی؛ من همه عزیزان نظیر تو رو در حریم روح و دلم راه می‌دم و ریشه‌هاشون رو از اعماق جون و جگرم سیراب می‌کنم [...] (اخوان ثالث، ۱۳۸۰ الف: ۶۱).

علاوه بر آنکه بسیاری از بخش‌های داستان اخیر، یعنی درخت پیر و جنگل ریتمیک و آهنگین است و به‌خودی‌خود یا با تغییر آهنگ و مختصر دست‌کاری‌ای تبدیل به شعر تواند شد^(۵).

● ببخشین زمین خانوم! من هم لابد از اینها خیلی دارم/ که حالا، نمی‌دونم کجا گذاشتمشون/ ممکنه یه دقیقه/ بی‌زحمت/ بدین دستم ببینم/ بادبادک‌های من ریزباف‌تره/ یا این یکی مال شما؟ (همان: ۴۹).

● نه به جون خودت و به جون ماه/ که می‌خوام دنیاش نباشه بی‌شما/ عین حقیقتو دارم بهت می‌گم/ تو کاجی! میوه اصلی و بهترین میوه تو/ همین سرسبزی و شادابیه در سرتاسر سال (همان: ۵۶).

درباره آوردن نظم در میان نثر که پایه‌پای سنتی دیرساله بالیده‌است و به داستان‌های امروزی نیز رسیده، شایای یادکرد است که استادی اخوان ثالث در شعر نگذاشته نظم‌های من‌درآوردی سست و شعرهای این و آن به صورت ناهمخوان و نادرست به نثر داستانی وی راه بیابد. اگر در برخی داستان‌ها مثل «درخت پیر و جنگل» و «انبوه بی‌شمار شاعران»، به‌ضرورت اشعاری در ضمن داستان‌ها آمده، اشعاری است سبک‌سنگین شده و سازگار با بافت موقعیتی.

۲- آرکائیسیم واژگانی و نحوی: چنانکه یکی از مشخصه‌های زبان شعری اخوان ثالث نیز همین برخورداری از واژه‌ها و قواعد نحو قدیم، خاصه واژه‌ها و قواعد نحوی رایج در سبک خراسانی است. برخی از موارد آرکائیک بازآمده در داستان‌های اخوان ثالث عبارت‌اند از: طنبی، نگرستن گرفت، نگاه کردن گرفتند، هلاک‌شدگان پیشینیان و غیره.

۳- ترکیب‌سازی و واژه‌سازی: از ترکیب‌های تازه‌ای چون «روبه‌گرگ خوکفتار»، «مرگ‌اندود»، «موسیمچه» و غیره گذشته، اخوان ثالث داستان‌نویس هرچا لازم دیده، خاصه جاهایی که برای بیان مقصود خود لفظی را در زبان پارسی نیافته، واژه‌هایی را پیش خود ساخته و در داستان‌هایش به کار بسته است. تقریباً تمام واژه‌های اختراعی

اخوان ثالث در درخت پیر و جنگل مجال بروز یافته‌اند. واژه‌هایی چون پف‌تره (صدایی که چارپایان هنگام سیری و سرخوشی با لرزاندن لب‌ها و پف‌کردن از دهان بیرون می‌دهند)؛ تف‌تره (صدایی که چهارپایان با لرزاندن لب‌ها و پف‌کردن از دهان بیرون می‌دهند و با پاشیدن آب دهان به اطراف همراه است)؛ مه‌نم (به قیاس شب‌نم، رطوبتی که از مه و دمه بر چیزها نشیند)؛ پروردیار (به قیاس پروردگار، کسی که هم پرورنده است و هم مربی و مددکار)؛ عروس‌وزن (به قیاس خروس‌وزن که در میان وزنه‌برداران مصطلح است).

در ارتباط با راه و رسم داستان‌پردازی اخوان ثالث چیز دیگری نمانده‌است جز آنکه بنابر سنتی بن‌ساله در ادبیات منظوم و منثور ایران، داستان‌های اخوان ثالث نیز چون داستان‌های بسیاری از هم‌روزگاران، مرصع به دُر‌دانه‌های باورها، رسم و راه‌ها، مثل‌ها، ترکیب‌ها و کنایه‌های عامیانه است؛ اما نه چنان به دست‌ودل‌بازی‌ای ناسنجیده که وصلهٔ شینی باشد بر روی کار، بلکه عمدتاً به اندازه و سر جای خود است.

۸- نتیجه‌گیری

این‌که داستان‌نویسی حرفه‌ای به سرودن شعر پرداخته باشد استبعادی ندارد و نه آنکه شاعری حرفه‌ای به نوشتن داستان نیز. مهدی اخوان ثالث که اصالتاً و عمدتاً به شاعری نام برآورده‌است چون نیما، شاملو، احمدرضا احمدی (در این اواخر) و غیره، از جمله شاعران حرفه‌ای است که داستان‌هایی هم نوشته‌است؛ داستان‌هایی که خود آنها را از مقولهٔ «تفنن»، «تخطی» و «ناپرهیزی» قلمداد نموده‌است (اخوان ثالث، ۱۳۸۰ الف: ۲۴).

بنابر به‌چشم‌آمدنی‌ترین خصائل و خصایص در این داستان‌ها، می‌شود آنها را بازبسته به سه ساحت رئالیسم انتقادی، سمبولیسم و سنت قصه‌گویی عامیانه دانست. شب عیدی و *آژدان* به ساحت رئالیسم انتقادی بازبسته‌اند و در یکی خرده‌بورژوازی ظاهر‌الصلاح و در دیگری به‌وجهی همه‌شمول، تشکیلات نظامی رژیم گذشته، ضمن توصیفی واقع‌گرا از انجام وظیفه صنفی و اداری، مورد انتقاد قرار گرفته‌است. مرد جن‌زده نیز که ظاهراً با گوشه‌چشمی به مسخ فرانتس کافکا و نیز برخوردار از بن‌مایهٔ سفر در متون اساطیری، حماسی و صوفیانه نوشته شده‌است، ویژگی‌هایی دارد که دست منتقد را برای بازخوانی سمبولیستی آن باز می‌گذارد. معانی پنهان در داستان درخت پیر و جنگل نیز وجود دارد

اما به گونه‌ای که درونمایه‌های این داستان تلقی شوند؛ داستانی که ساخت آن، ساخت قصه‌ها و نقل‌های سنتی است. «انبوه بی‌شمار شاعران» در اصل بخشی بوده‌است از مؤخره/از/این/اوستا که در مورد تلفات و ضایعات شعری در ایران بدان استشهاد شده و به‌رحال پیش و بیش از آنکه داستان به معنای متعارف آن باشد، خاطره یا چیزی در همین حدود است.

همچنین درنگی بر سر عناصر سازنده این داستان‌ها بدین جا می‌انجامد که بتوان تعلیق و شخصیت‌پردازی را (به‌ویژه از جهت نقش زبان در پردازش شخصیت‌ها)، به‌مثابه قابل‌بحث‌ترین عناصر داستان‌های اخوان ثالث دید و بررسید.

از آنجا که اخوان ثالث نخواست‌است در انواع ادبی گوناگونی که مورد طبع‌آزمایی‌اش قرار گرفته شخصیت‌های متفاوتی از خود به دست دهد و بر این بنیان که داستان‌های مذکور را همان اخوان ثالث شاعر نوشته‌است، می‌توان تردستی‌های سبکی وی در شعرهایش را در این داستان‌ها نیز رصد نمود. به طوری که گذشته از جهات اندیشگی اخوان ثالث در پاسداشت عناصر اصیل فرهنگی و آیینی ایرانی و ناخوش داشت هرآنچه انیرانی (عربی و غربی) است، مختصات زبانی شعرهای اخوان ثالث و یا به تعبیری اضلاع سازنده مثلث زبانی شعرهای وی را هم می‌شود در نثر داستانی وی انعکاس یافته دید. وی علاوه بر آنکه منطبق بر قاعده‌های داستان‌نویسی، زبان راوی را از زبان شخصیت‌ها قابل تشخیص و تمایز می‌سازد و در جهت حقیقت‌مانند شدن داستان و پردازش مطابق اسلوب شخصیت‌ها می‌کوشد که هر شخصیت به زبانی سخن بگوید که از زیستگاه و پایگاه طبقاتی‌اش سراغ بدهد، زبان داستانی‌اش را دست‌کم از سه ویژگی برخوردار می‌سازد که در شعرهای وی نیز هست: ادبیت (و قابلیت تبدیل شدن به شعر با کمی تصرف و تغییر)، آرکائیسیم، و ترکیب‌ها و واژه‌های نوساخته.

روی‌هم‌رفته، داستان‌های اخوان ثالث علی‌رغم برخوردارگی از حدی از تکنیک‌های داستان‌نویسی و ارجحیت بر داستان‌های برخی از کسانی که مثلاً کارشان هم داستان‌نویسی است، آثاری نیستند که توانسته باشند به حد حتی متوسط‌ترین شعرها و یا تعدادی از تحقیقات ادبی اخوان ثالث، برایش پایه و مایه‌ای دست‌وپا کرده باشند.

پی‌نوشت

۱- اخوان ثالث در شعر «چاوشی»، چنین می‌سراید: من اینجا بس دلم تنگ است / و هر سازی که می‌بینم بدآهنگ است / بیا ره توشه برداریم / قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم / بینیم آسمان هر کجا آیا همین رنگ است؟ / [...] / کجا؟ هر جا که اینجا نیست / من اینجا از نوازش نیز چون آزار ترسانم / ز سیلی‌زن ز سیلی‌خور وزین تصویر بر دیوار لرزانم / در این تصویر عمر با سوط بی‌رحم خشایرشا / زند دیوانه‌وار اما نه بر دریا / به گرده‌ی من، به رگ‌های فسرده‌ی من / به زنده‌ی تو به مرده‌ی من (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۶۴).

۲- در شعر «قصه شهر سنگستان» می‌گوید:

سخن می‌گفت سر در غار کرده شهریار شهر سنگستان / سخن می‌گفت با تاریکی خلوت / تو پنداری مغی دلمرده در آتشگهی خاموش / ز بیداد انبران شکوه‌ها می‌کرد / ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را / شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد / غمان قرن‌ها را زار می‌نالید / حزین‌آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد [...] (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۲۵).

۳- از جمله در شعر آنگاه پس از تندر:

از بارها یک‌بار / شب بود و تاریکیش / با روشنای روز یا کی خوب یادم نیست / اما گمانم روشنی‌های فراوانی / در خانه همسایه می‌دیدم / شاید چراغان بود شاید روز / شاید نه این بود و نه آن، باری / بر پشت بام خانه‌مان روی گلیم تیره و تاری [...] (همان: ۴۲).

۴- این تردستی در سروده‌های اخوان ثالث نیز بی‌نمود نیست. چنانکه در دفتر تو را ای کهن بوم‌ویر دوست دارم، غزلی دارد به مطلع:

آی تو که سنبل تو مدی دسته‌گلا به او مدی آتیش به جونت نگیره خوب دل مار آلو مدی
از سر صحب خُنکا تا وخت آفتاب تنکا وَر دل ایته می‌شیننی کهنه‌ته برق نو مدی
(اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۱۰۳)

که به وزن و طرح حراره‌ای عامیانه و آن هم مشهدی و سروده خود وی، گفته‌است.

۵- در نمونه ذکر شده نشانه‌های ممیز بین نوشته‌ها (/)، از نویسنده مقاله است.

منابع

- آتشی، منوچهر (۱۳۸۲)، *اخوان، شاعری که شعرش بود، تهران: آمیتیس*.
 آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۵)، *مشروطه ایرانی، تهران: اختران*.
 اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷)، *تو را ای کهن بوم‌ویر دوست دارم، تهران: زمستان*.
 _____ (۱۳۸۳)، *از این اوستا، تهران: زمستان*.

- _____ الف (۱۳۸۰)، درخت پیر و جنگل، تهران: زمستان.
- _____ ب (۱۳۸۰)، مرد جن زده، تهران: زمستان.
- _____ (۱۳۷۸)، آنگاه پس از تندر: منتخب هشت دفتر شعر، تهران: سخن.
- _____ (۱۳۷۵)، ارغنون، تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۶۰)، از این اوستا، تهران: مروارید.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلا در مس: در شعر و شاعری، تهران: نویسنده.
- بی‌من، ویلیام. ا. (۱۳۸۱)، زبان، منزلت و قدرت در ایران، ترجمه رضا مقدم کیا، تهران: نی.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن، تهران: اختران.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۵)، شعر زمان ما: مهدی اخوان ثالث، تهران: نگاه.
- صفوی، کورش (۱۳۷۹)، درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران: حوزه هنری، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- طباطبایی، جواد (۱۳۸۵)، درآمدی بر تاریخ اندیشه سیاسی در ایران، تهران: کویر.
- کالر، جانانان (۱۳۸۲)، نظریه ادبی: معرفی بسیار مختصر، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- کرایب، یان (۱۳۹۲)، نظریه اجتماعی کلاسیک: مقدمه‌ای بر اندیشه مارکس، وبر، دورکیم و زیمل، ترجمه شهناز مسمی پرست، تهران: آگه.
- مختاری، محمد (۱۳۷۸)، انسان در شعر معاصر (یا درک حضور دیگری)، تهران: توس.
- مندی پور، شهریار (۱۳۸۳)، کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو، تهران: ققنوس.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، صدسال داستان‌نویسی ایران، ۳ ج، تهران: چشمه.
- نیما یوشیج (علی اسفندیاری نوری) (۱۳۸۳)، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، گردآوری، نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
- همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۹۱)، ایران جامعه کوتاه مدت و سه مقاله دیگر، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نی.
- _____ (۱۳۸۲)، درباره جمال زاده و جمال زاده‌شناسی، تهران: شهاب ثاقب.