جنبه­هایی روایی و نمایشی "فریاد" اثر مهدی اخوان ثالث

علیرضا عیسوی

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

Arissavi.art@gmail.com

چکیده

قابلیت روایی و نمایشی ویژگی ارزشمندی است که در هر سروده­ای یافت نمی­شود. این که بتوان یک سروده را در قالب یک اثر نمایشی اجرا کرد، مستلزم داشتن عناصر روایی و نمایشی است که پژوهش پیش رو به آن پرداخته است. در این پژوهش سروده­ی فریاد، اثر مهدی اخوان ثالث، از نظر برخورداری از عناصر داستان و جنبه­های نمایشی بررسی و تحلیل شده است. روش پژوهش توصیفی تحلیلی بوده و منابع به­کار رفته در آن اسنادی و کتابخانه­ای است. دستاوردهای پژوهش گویای آن است که این سروده یک روایت مدرن است که با دارا بودن برجستگی­هایی در پیرنگ، زمان، فضا، مکان و ... قابلیت به اجرا در آمدن در قالب یک نمایش را دارد.

واژگان کلیدی: عناصر داستان، روایت، نمایش، اخوان ثالث، فریاد

مقدمه

هر سروده­ای روایت ندارد و در هر روایتی جنبه­های نمایشی چشمگیر دیده نمی­شود. با تحلیل و تطبیق یک سروده بر مؤلفه­ها و عناصر داستان، می­توان قابلیت روایی آن اثر را تأیید کرد و نیز با بررسی جنبه­های دراماتیک یک روایت، می­توان به جنبه­های نمایشی بودن آن پی برد. هر شخصیت داستانی ویژگی­های فیزیکی، روانی و اجتماعی دارد و آنچه موجب می­شود این شخصیت به شخصیتی نمایشی تبدیل شود، هم­راستایی همه­ی ویژگی­های او برای کنش­مند شدن است تا او به عمل دراماتیک دست بزند. مسئله­ی اصلی این پژوهش، بررسی و تأمل در قابلیت­هایی روایی و نمایشی شعر "فریاد" و دست یافتن به پاسخ این پرسش است که آیا با توجه به الگوی روایی و جنبه­های نمایشی شعر "فریاد" این اثر از قابلیت­ اجرای نمایشی برخوردار است یا خیر؟

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، تحلیلی توصیفی است و از منبع اصلی تحقیق یعنی مجموعه اشعار مهدی اخوان ثالث استفاده شده است. گردآوری اطلاعات به دو شیوه­ی کتابخانه­ای و اینترنتی انجام شده است. برای بیان مبانی نظری تحقیق و گردآوری پیشینه­ی تحقیق، کتاب­ها، پایان­نامه­ها، مقاله­ها و ... مطالعه و استفاده شد. مدخل­های مرتبط با کلیدواژه­های پژوهش (عناصر داستان، روایت، نمایش) استخراج شده، به­صورت تحلیلی و توصیفی به­کار گرفته شد.

پیشینه­ی تحقیق

تاکنون در زمینه­ی روایت­شناسی و جنبه­های نمایشی آثار ادبی پژوهش­های متعددی انجام شده است. برخی از این پژوهش­ها به آثار مهدی اخوان ثالث تعلق دارد. از آن میان می­توان به "قابلیت دراماتیک شعر کتیبه­ی اخوان ثالث" (فرزانه سادات علوی­زاده و امید وحدانی­فر)، "بررسی عناصر روایت در شعر خوان هشتم و آدمک اخوان ثالث" (محمدرضا حاجی آقابابایی و نرگس صالحی) و "مؤلفه­های روایت در سه شعر بلند اخوان ثالث با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت" (رقیه وهابی دریاکناری و مهدی نیک­منش) اشاره کرد. تاکنون هیچ پژوهشی در زمینه­ی روایت­شناسی، عناصر داستان و جنبه­های نمایشی در سروده­ی "فریاد" اخوان ثالث انجام نشده است.

یافته­ها

**یکی از سروده­های برجسته­ی اخوان ثالث شعر فریاد است که موضوع پژوهش حاضر است:**

**خانه­ام آتش گرفته­ست ، آتشي جانسوز.**  
**هر طرف مي­سوزد اين آتش،**

**پرده­ها و فرش­ها را، تارشان با پود.**  
**من به هر سو مي­دوم گريان**

**در لهيب آتش پردود؛**

**وز ميان خنده­هايم، تلخ،**

**و خروش گر­یه­ام، ناشاد،**  
**از دورن خسته­ي سوزان،**  
**مي­كنم فرياد، اي فرياد! اي فرياد!**

**خانه­ام آتش گرفته­ست، آتشي بي­رحم.**  
**همچنان مي­سوزد اين آتش،**

**نقش­هايي را كه من بستم به خون دل،**  
**بر سر و چشم در و ديوار،**

**در شب رسواي بي­ساحل.**

**واي بر من، سوزد و سوزد**

**غنچه­هايي را كه پروردم به­دشواري،**  
**در دهان گود گلد­ان­ها،**

**روزهاي سخت بيماري.**

**از فراز بام­هاشان، شاد،**

**دشمنانم موذيانه خنده­هاي فتحشان بر لب،**  
**بر منِ آتش به جان ناظر.**

**در پناه اين مشبك شب.**  
**من به هر سو مي­دوم،** **گريان ازين بيداد.**  
**مي­كنم فرياد، اي فرياد! اي فرياد!**

**واي بر من، همچنان مي‌سوزد اين آتش**  
**آنچه دارم يادگار و دفتر و ديوان؛**

**و آنچه دارد منظر و ايوان.**  
**من به دستان پر از تاول**

**اين طرف را مي­كنم خاموش،**  
**وز لهيب آن روم از هوش؛**

**ز آن دگر سو شعله برخيزد، به گردش دود.**  
**تا سحرگاهان، كه مي­داند، كه بود من شود نابود.**

**خفته­اند اين مهربان همسايگانم شاد در بستر،**  
**صبح از من مانده بر جا مشت خاكستر؛**

**واي، آيا هيچ سر بر مي‌كنند از خواب،**  
**مهربان همسايگانم از پي امداد؟**

**سوزدم اين آتش بيدادگر بنياد.**  
**مي‌كنم فرياد، اي فرياد! اي فرياد!**

**(اخوان ثالث، 1376: 76- 78).**

پیرنگ

از دیدگاه ارسطو پیرنگ اساسی­ترین ویژگی یک روایت است و داستان شایسته باید آغاز، میانه و پایان داشته باشد. «طرح داستان، پیش از هر چیز، کرانه­های آغاز و فرجام برشی زمانی است. کرانه­های آغاز و فرجام، هر داستانی را از جهان عینی و داستان­های دیگر جدا می­کند و به آن جهانی خاص می­بخشد. ... رعایت اصل زیباشناختی به نویسنده اجازه نمی­دهد که تمام این رخدادها را، چه کوچک و چه بزرگ، روایت کند. نویسنده موظف است که در حد بین دو کرانه­ی آغاز و فرجام، رویدادها را برگزیند. بعضی از آن­ها را برجسته و بعضی را حذف کند. گزینش، آغازی واقعی برای طرح­ریزی ساختارهای هنری است» (محمدی و عباسی، 1380: 179). در ساختار پیرنگ یک روایت سه تغییر وضعیت می­تواند وجود داشته باشد که هر وضعیت در شرایط ویژه­ای و به دلیل عاملی برانگیزاننده دیگرگونه می­شود. بنابر دیدگاه نظریه­پردازان ساختارگرا روایت معمولاً با وضعیتی متعادل آغاز می­شود، سپس به دلیل عامل یا عواملی ویژه این وضعیت عادی دیگرگون می­شود و به­سوی وضعیت نامتعادل پیش می­رود. کنش­های داستانی این وضعیت نامتعادل را نیز دیگرگون می­کنند و آن را به اوج می­رسانند. سرانجام این وضعیت نامتعادل مسیری رو به بالا را پیش می­گیرد و دوباره به وضعیت متعادل می­رسد؛ بنابراین «هر داستان حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطی مورد نظر باشد، فرآیندهای سه­گانه را می­توان به شکل زیر نمایش داد:

فرآیند پایدار نخستین- فرآیند ناپایدار میانی- فرآیند پایدار فرجامین.

هر طرح ساختاری در تلاش است که این سه فرآیند سه­گانه را سازماندهی کند» (همان: 180).

نیروی تخریب­کننده

پاره­ی آغازین

پاره­ی پایانی

پاره­ی میانی

نیروی سامان­دهنده

در این روایت راوی یک بازه­ی زمانی نسبتاً کوتاه را روایت می­کند. داده­های اندکی از پاره­ی آغازین در اختیار مخاطب قرار می­گیرد. این داده­ها از میان مونولوگ­هایی است که تنها شخصیت روایت در پاره­ی میانی بازگو می­کند؛ مردی (ظاهراً تنها) در خانه­ای زندگی می­کند. اهل قلم است و به گل­هایش عشق می­ورزد. او با زحمت و سختی فراوان این زندگی را فراهم ساخته است.

**نقش­هايي را كه من بستم به خون دل،**  
**بر سر و چشم در و ديوار،**

**غنچه­هايي را كه پروردم به­دشواري،**  
**در دهان گود گلد­ان­ها،**

**روزهاي سخت بيماری.**

این، همه­ی چیزی است که از پاره­ی آغازین می­دانیم. آتش نظم پاره­ی آغازین را برهم می­زند و نیروی تخریب­کننده در این روایت است. راوی روایت را با نیروی تخریب­کننده آغاز می­کند: **خانه­ام آتش گرفته­ست، آتشي بي­رحم.**

و با این انتخاب اهمیت فراوان آن را به مخاطب یادآور می­شود. از سویی دیگر این گزینش (آغاز روایت با نیروی تخریب­کننده)، نقطه­ی قوت این اثر از نظر جنبه­های نمایشی یک روایت مدرن است.

بخش بزرگی از روایت را پاره­ی میانی تشکیل می­دهد. این بخش با توصیف جزئیات به تصویر کشیده می­شود. خانه­اش آتش گرفته و آنچه در زندگی اندوخته و پرورده است، نابود می­شود. او سراسیمه در پی فرونشاندن آتش است و آنچه این درد را بر او دشوارتر می­کند، یاری نرسیدن از سوی همسایگانش است.

**خفته­اند اين مهربان همسايگانم شاد در بستر،**

**صبح از من مانده بر جا مشت خاكستر؛**

دشمنانش از این رویداد خرسند هستند و موذیانه خنده­های فتحشان بر لب است.

**دشمنانم موذيانه خنده­هاي فتحشان بر لب،**

**بر من آتش به جان ناظر.**

این روایت نیروی سامان­دهنده ندارد و بدون پاره­­ی پایانی، با پایانی باز مخاطب را تنها می­گذارد. درواقع تعلیقی که در سراسر روایت وجود داشته و مخاطب را به دنبال خود می­کشاند، به سرانجامی نمی­رسد و تا پایان ادامه دارد. راوی در مورد یاری رساندن یا نرساندن همسایگان به قطعیتی نمی­رسد:

**واي، آيا هيچ سر بر مي‌كنند از خواب،**

**مهربان همسايگانم از پي امداد؟**

نیروی تخریب­کننده

آتش­سوزی پاره­ی آغازین

راوی در خانه­ی خود زندگی می­کند

پاره­ی میانی

تلاش برای فرونشاندن آتش

**الگوی کنشی گرمس**

در علم روایت­شناسی، شخصیت در جایگاه بخشی از ساختار کلی متن به­شمار می­آید که کنش­های از پیش تعیین شده به آن هویت می­بخشد. با روی کار آمدن نظریه­های ساختارگرایانه، دیدگاه­ها درباره­ی شخصیت دگرگون می­شود. پس از آن شخصیت نه در جایگاه تقلیدی از انسان­های جهان واقعی و عنصری جدا از متن، بلکه بخشی از ساختار کلی روایت و برخاسته از آن به­شمار می­آید و زمینه­مند می­شود (ریمون کنان، 1387: 47). زمینه­مند شدن شخصیت بدین معناست که شخصیت جدا از متن هیچ موجودیتی ندارد و کنشی نمی­آفریند، بلکه بخشی از ساختار کلی متن است که باید تابع رویدادهای از پیش تعیین شده باشد؛ بدین سان در این دوران، دیگر شخصیت نه در جایگاه آفریننده­ی کنش­های روایت، بلکه اجراکننده­ی کنش­هایی است که پیش از آن تعیین شده است.

گرمس الگوی کنشی را پیش می­نهد که بسیار انتزاعی است و باید بتواند روایت در معنای عام را توصیف و همه­ی عناصر احتمالی یک روایت و انواع ترکیبات این عناصر در متون ادبی و غیرادبی را مشخص کند. گرمس می­کوشد به شیوه­ای یکسر ساختارگرا ساختار بنیادینی را تعریف کند که امکان پدید آمدن معنا را به دست دهد. الگوی گرمس شش نقش کنشی را در جایگاه عناصر بنیادین کار خود مطرح می­کند. از دیدگاه وی نقش­های کنشی شش­گانه و پیوندهای میان آنها، چهارچوب اساسی همه­ی روایت­ها را تشکیل می­دهند. گرمس معتقد است هر پدیده­ای دو جنبه­ی متضاد دارد و این تقابل­ها هستند که به روایت شکل می­دهند و در قالب قواعد پیرنگ آشکار می­شوند. از دیدگاه وی این قواعد پیرنگ در شش «نقش کنشی» قابل اجرا هستند. این شش کنشگر به صورت سه جفت متضاد نمود پیدا می­کنند. وی با کمک این سه جفت کنشگر متضاد «الگوی کنشی» خود را بنیان می­نهد (آستین، 1386: 57) که این بخش­ها را در بر می­گیرد:

فرستنده یا کنش­گزار: او کنشگر را به دنبال خواسته یا هدفی می­فرستد و دستور اجرای فرمان را می­دهد؛

گیرنده یا سودبرنده: کسی است که از کنشگر سود می­برد؛

کنشگر یا فاعل: او عمل می­کند و به سوی هدف می­گراید؛

شیء ارزشی یا هدف: هدف و موضوع کنشگر است؛

کنشگر بازدارنده: کسی است که مانع رسیدن کنشگر به هدف می­شود؛

کنشگر یاری­دهنده؛ او کنشگر را یاری می­دهد تا به هدف برسد (محمدی، 1378: 114).

در این روایت، مردی که خانه­اش در آتش می­سوزد (کنشگر فاعل)، می­کوشد آتش را فرونشاند و خانه و زندگی­اش را نجات دهد (هدف). فرستنده در این الگوی کنشی، عشقی است که مرد نسبت به خانه و برخی چیزهای درون خانه دارد؛ یادگار و دفتر و دیوان و حتی گل­هایی که پرورده است. کنشگر فاعل در این روایت، یاریگر ندارد و حتی همسایگان با یاری نرساندن به مرد، نیروی بازدارنده هستند و رسیدن کنشگر فاعلی را به هدف دشوار یا غیرممکن می­کنند. گیرنده همان کنشگر فاعل است که می­کوشد به هدف برسد.

فرستنده (کنش­گزار)

عشق به داشته­ها

گیرنده

(سود برنده)

مرد

کنشگر فاعل

مرد

بازدارنده

همسایه­ها

دشمنان

یاری­دهنده

ندارد

شیء ارزشی (هدف)

فرونشاندن آتش

شخصیت­پردازی

این روایت یک شخصیت اصلی و تعداد نامعلومی سیاهی لشکر دارد. می­توان گفت شخصیت­هایی را که بیشتر برای ایجاد حال و هوا یا واقع­نمایی حوادث و صحنه­ها در داستان حضور یافته­اند، سیاهی لشکر می­نامیم. این شخصیت­ها عموماً شبیه به هم هستند و اغلب با اسم عام معرفی می­شوند. همسایگان و دشمنان سیاهی لشکر این روایت هستند.

شخصیت­پردازی به شیوه­ی غیرمستقیم انجام می­شود؛ یعنی «نویسنده شخصیت داستانش را به صراحت و آشکارا معرفی نمی­کند، بلکه با توضیحاتی که در مورد آن می­دهد و با نشان دادن عملی از شخصیت، به خواننده می­فهماند که آن شخص چه­کاره است و چه خصوصیاتی دارد» (اسماعیل­لو، 1389: 69). نگرانی مرد برای یادگار و دفتر و دیوان و گل­هایی که پرورده است، شخصیتی فرهیخته و عاطفی را روایت می­کند. مرد واکنش طبیعی غالب انسان­ها، یعنی گریختن از آتش، را انجام نمی­دهد و بی­پروا به فرونشاندن آن می­کوشد:

**من به دستان پر از تاول**

**اين طرف را مي­كنم خاموش،**

**وز لهيب آن روم از هوش؛**

این عبارات شخصیتی را به تصویر می­کشد که هنوز امیدوار است و برای نجات داشته­هایش می­کوشد.

مرد در این روایت شخصیتی بسیار سمپاتیک دارد؛ یعنی همدردی مخاطب را برمی­انگیزد و محور درام است.

**من به هر سو مي­دوم گريان،**

**در لهيب آتش پردود؛**  
**وز ميان خنده­هايم، تلخ،**

**و خروش گر­یه­ام، ناشاد،**  
**از دورن خسته­ي سوزان،**  
**مي­كنم فرياد، اي فرياد! اي فرياد!**

منفعل بودن همسایگان و یاری نرساندن آن­ها به مرد، شخصیت­پردازی غیرمستقیمی است که در مورد آن­ها شکل گرفته و نامهربانی آنان را بازگو کرده است. تنها شخصیت­پردازی مستقیم این روایت، در مورد دشمنان صدق می­کند که راوی با اطلاق واژه­ی دشمن، آشکارا و مستقیم به شخصیت آن­ها پرداخته است.

**از فراز بام­هاشان شاد،**

**دشمنانم موذيانه خنده­هاي فتحشان بر لب،**  
**بر من آتش به جان ناظر.**

زاویه­ی دید

زاویه­ی دید این روایت اول شخص است. در این دیدگاه، نویسنده بازگوکنندة داستان و خود یکی از شخصیت­های داستان است. «مزیت زاویة دید اول شخص آن است که به داستان سرعت بخشیده و آن را واقعی­تر جلوه می­دهد» (مقدادی، 1378: 298). زاویه­ی دید اول شخص هرچند میدانی تنگ‌تر دارد و رخدادها از چشم­انداز یک تن روایت می‌شود، اما همدلی بیشتری را برمی‌انگیزد. این شیوه اثرگذارتر و واقع نماتر است و برای برانگیختن احساس و عاطفه نیرومندتر می­نماید.

در دیدگاه ژنت این زاویه­ی دید، کانون روایت با دیدگاه روبه­رو (زاویه­­ی دید درونی) نامیده می­شود. داستان از نگاه و دیدگاه کسی روایت می­شود که آگاهی­هایش به اندازه­ی یکی از شخصیت­های داستان است. خواننده تنها از درون (حالت­های روانی) و برون (حرکات، شکل) یک شخصیت آگاه است. از درون دیگر شخصیت­ها بی­خبر است و آنها را تنها از روی حرکات و چهره­هایشان می­شناسد. ژنت این دیدگاه را روایت با شعاع کانونی درونی می­نامد (اخوت، 1371: 98). راوی که شخصیت اصلی این داستان است، فقط از درون خود و کنش­ها و ظاهر شخصیت­های دیگر آگاه است و از این طریق به درون آن­ها راه می­یابد. یاری نرساندن همسایه­ها دلیل بی­تفاوتی آن­ها به گرفتاری راوی است:

**خفته­اند اين مهربان همسايگانم شاد در بستر،**

**راوی شادی درون همسایه­ها را از منفعل بودن آن­ها نتیجه می­گیرد. هرچند نظاره­گر بودن و خنده­های موذیانه­ی دشمنان را می­بیند، اما نمی­تواند از زبان آنان چیزی بگوید و آگاهی­اش در حد نتیجه­گیری از کنش­ها است.**

گفت­وگو

این روایت بر اساس مونولوگ شکل گرفته است. «مونولوگ یا تک­گویی، اصطلاحی است با معانی متعدد در هنر نمایشی و سینما؛ اساس و زیربنایی که در آن شیوه فقط یک نفر حرف می­زند؛ یا با خودش یا با تماشاگر» (نوراحمر، 1381: 136). گزینش مونولوگ با انتخاب زاویه­ی ­دید اول شخص، هم­خوانی شایسته­ای دارد که در راستای نمایشی بودن این روایت و تأثیر بر مخاطب و ایجاد همذات­پنداری در مخاطب بسیار مؤثر است.

فضا

فضای داستان، همان حسی است که خواننده هنگام مطالعه­ آن را درک می­کند و این حس ممکن است شادی، غم، هیجان، ترس، خشم و... باشد. این هنر نویسنده است که بتواند حس مورد نظر خود و مطابق با رویدادهای داستان را به درستی در خواننده ایجاد کند. «در واقع جو، فضای ذهنی داستان است و چون جنبة درونی دارد، بسیار حساس و مؤثر است» (میرصادقی، 1392: 395).

هر کدام از حواس پنجگانه و تجربه­های حسی و عاطفی می­تواند فضا را به تصویر بکشد. فضایی که بر این روایت حاکم است، فضای اندوه و نگرانی و درماندگی است. اشاره به خنده­های تلخ، گریه، خروش و فریاد، جنون ناشی از این تنگنا و ناامیدی را نشان می­دهد که بر فضای جامعه حاکم است.

زمان

زمان، ساختار­دهنده­ی هر روایت است. اگر زمان در روایت نباشد محتوای آن داستان هرگز پدید نخواهد آمد؛ زیرا یکی از سازه­های اصلی هر روایتی کنش یا رویداد است که بر اساس حرکت و زمان است. زمان انتخاب شده برای این روایت، شب است که چندین کارکرد نمایشی دارد. انتخاب زمان شب در کنار عنصر بصری نور آتش یک ویژگی نمایشی برجسته است و از دوقطبی نور و تاریکی بهره می­برد. انتخاب این زمان کارکرد نمایشی دیگری نیز دارد که امید داشتن به نور صبح است، هرچند از همسایه­ها (جامعه) ناامید است. آغاز رویداد از شب و حرکت به­سوی صبح در میان این فضای وحشت و درماندگی، می­تواند اشاره­ای به امید داشته باشد.

بررسی ترتیب زمانی هر روایتی سنجش ترکیبی است که در آن رویدادها یا بخش­های زمانمند در بیان روایی آرایش می‌یابند (مارتین، 1389: 44). زمان در روایت شناسی در سه بخش نظم، تداوم و بسامد بررسی می­شود. به چگونگی چیدمان زمانی حوادث در داستان، نظم و ترتیب گفته می­شود. راوی می­تواند ترتیب زمانی رخدادها را با ترتیب روایت آنها در متن داستان، هماهنگ نشان دهد؛ ولی اگر چنین نباشد؛ یعنی ترتیب زمانی روایت با ترتیب زمانی رخدادها در جهان خارج، متفاوت باشد، «زمان­پریشی» به وجود می­آید (ایگلتون، 1392: 145- 146) ژنت این زمان­پریشی را در دو گروه گذشته­نگر و آینده­نگر می­گذارد (ژنت، 1982: 48). در گونه­ی گذشته­نگر، حادثه­ای که پیش از این رخ داده است، در متن بیان می­شود. در روایت پیش رو در یک نقطه به زمان­پریشی از نوع گذشته نگر برمی­خوریم. راوی آنچه را که پیش از رویداد جاری رخ داده است، بازگو می­کند و مخاطب را برای مدت کوتاهی به گذشته می­برد:

**نقش­هايي را كه من بستم به خون دل،**  
**بر سر و چشم در و ديوار،**

**غنچه­هايي را كه پروردم به­دشواري،**  
**در دهان گود گلد­ان­ها،**

**روزهاي سخت بيماري.**

در گونه­ی آینده­نگر نیز رویدادی که هنوز روی نداده است، گفته می­شود. راوی در بخشی از روایت گامی پیشتر می­گذارد و آینده­ای را پیش­بینی می­کند که هنوز به وقوع نپیوسته و خارج از مسیر خطی روایت است.

**صبح از من مانده بر جا مشت خاكستر**

*تداوم*، نسبت بین زمان متن و حجم متن است که در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان به کار می­رود. ­اگر زمان و حجم متن ثابت باشند، به معنی آن است که داستان با شتابی ثابت جریان دارد. اختصاص دادن بخش بلندی از متن به مدت زمان کوتاه از زندگی شخصیت داستان، موجب شتاب منفی آن و تخصیص دادنِ قطعه­ای کوتاه به مدت زمان بلند، سبب شتاب مثبت داستان می­شود. درباره­ی این روایت می­توان گفت شتابی ثابت دارد و این یکی از مهم­ترین مؤلفه­های یک نمایش است؛ یعنی مدت زمانی که وقایع رخ می­دهند با مدت زمان روایت آن­ها نسبت نزدیکی دارد. شتاب ثابت یا نمایش همزمان حالتی است که زمان داستان و زمان بیان آن تقریباً یکسان است. این حالت معمولاً هنگامی پدید می آید که روایت شکل نمایشی به خود بگیرد و یا به شیوه­ی گفت­وگو ارائه شود. در این روایت راوی کارهایی را که انجام می­دهد، بیان می­کند. او نه خیلی به جزئیات می­پردازد و نه از بیان رویدادهای هر لحظه چشم­پوشی می­کند.­ هنگامی که راوی سه بار یاری می­خواهد و در هر بار واژه­ی"فریاد" را سه بار بازگو می­کند، سندی بر این مطلب است:

**مي­كنم فرياد، اي فرياد! اي فرياد!**

مراد از *بسامد،* بیان رابطه­ی بین دفعه­های تکرار یک حادثه در داستان و دفعه­هایی است که این رویداد به طور عملی روایت می­شود. بسامد در این دیدگاه سه گونه است: بسامد مفرد، بسامد مکرر، بسامد بازگو. «­اگر بسامد به صورت یک­بار نقل کردن چیزی باشد که یک­بار اتفاق افتاده، بسامد مفرد، نام دارد. اگر رویدادی تنها یک­بار حادث شود، ولی بارها روایت شود، بسامد مکرر است و اگر حوادثی مکرر تکرار شوند؛ امّا تنها یک­بار روایت شوند، بسامد بازگو نامیده می­شود. بسامدهای مفرد، مکرّر و بازگو، به ترتیب، زمینه را برای ایجاد شتاب ثابت، شتاب منفی و شتاب مثبت در روایت فراهم می­کند» (جاهد­جاه و همکار، 1390: 33). بسامد این روایت از گونه­ی بسامد مفرد است؛ یعنی دفعات وقوع یک رویداد با دفعات بیان کردن آن برابر است. راوی هیچ بخشی را بدون وقوع، تکرار نمی­کند و آنچه را که روی می­دهد، بیان می­کند؛ حتی تکرار فریادها بسامد مکرر پدید نمی­آورد؛ زیرا کاملاً منطقی است که در چنین حادثه­ای شخص بارها فریاد بزند و کمک بخواهد.

*لحن* به بعدی از روایت گفته می‌شود که با دو سطح دیگر یعنی زمان و وجه در پیوند است. از سویی به نسبت زمان روایت رویدادها با زمان وقوع آنها در متن می­پردازد و از سویی دیگر با موقعیت راوی و جایگاهی که در نقل روایت دارد، در پیوند است (ایگلتون، 1392: 146).

روایت ممکن است در زمانی واقع شود که رخدادها در آن به وقوع می­پیوندند. تعریف رویدادها ممکن است بلافاصله پس از وقوع آن­ها صورت گیرد یا آن که پس از وقوع رخدادهای نهایی روایت، این رخدادها روایت گردد. همچنین روایتگر می­تواند به زبان خود حرف بزند یا رخدادها را از زبان دیگران گزارش کند (اسکولز، 1379: 232-233).

در روایت پیش­رو هم­زمانی وجود دارد. روایت جاری یا هم­زمانی روایتی است که ترتیب زمانی رخداد حوادث با ترتیب روایت آن­ها در متن داستان کاملاً هماهنگ است و راوی اتفاق­ها را در زمان وقوع آن­ها نقل می­کند. «بخش‌های نمایشی که با گفت‌وگو همراه است، گزارش‌های بر روی صحنه یا گزارش­های مسابقات ورزشی دارای این کانون روایت است» (همان: 146).

مکان

نویسنده بنا بر سبک و سلیقة شخصی می­تواند داستان خود را در مکان­های واقعی یا خیالی و فانتزی روایت کند. مکان داستان باید ویژگی­های مورد نیاز داستان را داشته باشد. ویژگی­های مکان­هایی که داستان در آنها اتفاق می­افتد و تغییراتی که در آنها پدید می­آید، بخشی از فضای داستان را می­سازد. مکان انتخاب شده برای این روایت، خانه است. این روایت از جنبه­ی نمایش و اجرا تک لوکیشن است. حتی مکان­های دیگر مانند بام و خانه­های همسایه از درون این خانه روایت می­شوند، پس در قالب نمایش تعویض لوکیشن وجود ندارد. این موضوع به پیوستگی اجرا و تأثیرگذاری بر مخاطب بسیار کمک می­کند؛ زیرا تمرکز مخاطب بر یک مکان است. از سویی دیگر تک لوکیشن بودن همراه با زاویه­ی دید اول شخص و مونولوگ بودن روایت هرچه بیشتر مخاطب را به درون روایت می­کشاند.

**حقیقت­مانندی**

یکی از راه­های نفوذ در ذهن خواننده نزدیک بودن داستان به واقعیت­هایی است که برای مخاطب باورپذیر است. «حقیقت­مانندی کیفیتی است که داستان را پیش چشم خواننده قابل قبول و محتمل جلوه می­دهد و موجب پذیرش آن می­شود» (میرصادقی، 1391: 141). البته این پذیرش در افراد گوناگون، متفاوت است؛ زیرا واقعیت­های ذهن افراد مختلف یکسان نیست. حقیقت­مانندی در این روایت بسیار چشمگیر است. احساسات فردی که خانه­اش آتش گرفته است و به یکایک داشته­هایش که در حال نابودی هستند، با حسرت می­نگرد و ملتمسانه یاری می­خواهد، برای هر مخاطبی امری قابل درک است. همچنین انتخاب لوکیشن خانه بر حقیقت­مانندی این روایت افزوده است؛ زیرا برای مثال آتش گرفتن یک مغازه­ (فرش­فروشی) برای هر مخاطبی ملموس نیست، ولی روایت آتش گرفتن خانه می­تواند احساس هر کسی نسبت به خانه­اش را تداعی کند و خود را به شخصیت روایت نزدیک ببیند.

درون­مایه

می­توان گفت یکی از مهم­ترین اهداف نویسنده از روایت یک داستان، ارائة اندیشه­ها و عقاید خود است که درون­مایة داستان را می­سازد و گاهی نیز نویسنده می­کوشد این اندیشه­ها را به مخاطب القاء کند. در حقیقت «نویسنده به کمک درون­مایه از مخاطبانش می­خواهد تا از دید او به موضوع داستان نگاه کنند» (مستور، 1392: 30). بیشتر نویسندگان درون­مایة داستان خود را به صورت غیرمستقیم بیان می­کنند، زیرا با این روش خواننده برای دریافتن درون­مایه کوشش ذهنی می­کند و در نتیجه پیام داستان برای وی تأثیرگذارتر و ماندگارتر خواهد شد. درون­مایه­ی این روایت قرار گرفتن در آستانه­ی نابودی و یاری نرسیدن از جایی است. مؤلف با به تصویر کشیدن صحنه­ی آتش­سوزی عمق فاجعه­ای را نشان می­دهد که خود توانایی برون­رفت از وضعیت ویرانگر را ندارد و دیگران نیز اعتنایی به آن نمی­کنند. جامعه­ای که نظاره­گر فروپاشی خود است، ولی دستی نمی­رساند.

بحث و نتیجه­گیری

سروده­ی فریاد، اثر مهدی اخوان ثالث، به­طور شایسته­­ای از ساختار یک روایت مدرن برخوردار و جنبه­های نمایشی در آن چشمگیر است. برای این روایت می­توان پیرنگی با پایان باز در نظر گرفت که برای نزدیکی به روایت مدرن با نیروی تخریب­کننده آغاز می­شود و بیشترین حجم روایت را پاره­ی میانی تشکیل می­دهد. شخصیت­های این اثر، مردی که خانه­اش آتش گرفته، همسایه­ها و دشمنان هستند که مؤلف برای پردازش به شخصیت مرد و همسایه­ها از شیوه­های شخصیت­­پردازی غیرمستقیم هنرمندانه بهره برده است. شخصیت اصلی داستان دو کارکرد راوی (منِ روایت­کننده) و کنشگر (منِ روایت­شده) را برعهده گرفته است، به­گونه­ای که هم راوی و هم ایفاکننده­ی نقشی در داستان است؛ بنابراین عمل روایت همسان است. زاویه­ی ­دید اول شخص و مونولوگ بودن این روایت نقش بسزایی در ارتباط هرچه بیشتر اثر با مخاطب و تأثیر بر او دارد. فضای داستان از گونه­ی هراس و اندوه و ناامیدی است؛ اما این یأس قطعی نیست، بلکه با تردید همراه است و چنانکه پایان باز این روایت و مونولوگ­های کنشگر نشان می­دهد، کورسوی امیدی به یاری همسایگان وجود دارد و شخصیت روایت این تردید را با پرسش بازگو می­کند.

مؤلف برای زمان روایت، شب را برگزیده تا با حرکت به سوی صبح، این روزنه­ی امید کنشگر را برای مخاطب یادآور شود. خانه تنها لوکیشن این روایت است که برای هر مخاطبی آشنا است. لوکیشن تغییر نمی­کند و با انتقال از مکانی به مکان دیگر از تمرکز و همسویی مخاطب کاسته نمی­شود. درون­مایه­ی این اثر تمثیلی به تصویر کشیدن جامعه­ای غرق در گرفتاری و در آستانه­ی نابودی است که خود یارای گریز از بحران را ندارد. هرچند دوستان از حال او غافل و دشمنان خرسند هستند و دست یاری از سویی نمی­بیند، همچنان با طرح پرسش از خود امید نجات و رهایی به خویش می­دهد.

.

منابع

آستین، آلن (1386)، **نشانه­شناسی متن و اجرای تئاتری**، تهران: سوره­ی مهر.

اخوان ثالث، مهدی (1376)، **زمستان،** تهران: مروارید.

اخوت، احمد (1371)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (1379)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه­ی فرزانه طاهری، تهران: آگه.

اسماعیل­لو، صدیقه (1389)، **چگونه داستان بنویسیم؟،** تهران: نگاه.

ایگلتون، تری (1392)، **پیش­درآمدی بر نظریة ادبی**، ترجمه­ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

جاهد­جاه، عباس و رضایی، لیلا (1390)، **بررسی تداوم زمان روایت در حکایت­های فرعی کلیله و دمنه**، «مجله­ی علمی-پژوهشی بوستان ادب دانشگاه شیراز»، سال 3، شماره­ی 3، صص 48-27.

ریمون­کنان، شلومیت (1387)، **روایت داستانی بوطیقای معاصر**، ترجمه­ی ابوالفضل حُرّی، تهران: نیلوفر.

مارتین، والاس (1389)، **نظریه­های روایت**، ترجمه­ی محمد شهبا، تهران: هرمس.

محمدی، محمدهادی (1378)، **روش­شناسی نقد ادبیات کودکان**، تهران: سروش.

محمدی، محمدهادی و علی عباسی (1380)، **صمد: ساختار یک اسطوره**، تهران: چیستا.

مستور، مصطفی (1392)، **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.

مقدادی، بهرام (1378) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)،** تهران: کریم خان زند.

میرصادقی، جمال (1392)، **عناصر داستان**، تهران: سخن.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (1391)، زاویة دید، تهران: سخن.

نوراحمد، همایون (1381)، فرهنگ اصطلاحات تئاتر، تهران: نقطه.