

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی  
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا  
س ۸، ش ۱ (پیاپی ۱۶)، بهار و تابستان ۱۳۹۶

بررسی سیر تحوّل ساختار در اشعار مهدی اخوان ثالث (با روی‌کرد زیبایی‌شناسی)

دکتر زرین تاج‌واردی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران

لیلا امیری

دانشجوی دکتری ادبیات غنایی دانشگاه شیراز، ایران

### چکیده

جستار حاضر بر آن است تا اشعار مهدی اخوان ثالث را در زمینه‌ی ساختارهای قالبی، زبانی، موسیقایی و هنری با رویکرد زیبایی‌شناسی تجزیه و تحلیل کند و مبنای کار، کتاب‌گزین‌های اشعار اوست. روش کار این است که مباحث مورد نظر به شیوه‌ی توصیفی و تحلیلی؛ با مؤلفه‌های زیبایی، به‌گزینی، تناسب، ابداع و جنبه‌های مختلف موسیقایی واکاوی شده‌اند. اخوان ثالث بر انواع قالب‌های شعری سنتی و نو تسلط دارد. در زمینه‌ی استفاده از ظرفیت‌های زبان، قدرت ترکیب‌آفرینی خارق‌العاده‌ای دارد که نشان از احاطه‌ی او بر زبان پارسی است، در گستره‌ی ابعاد مختلف موسیقایی؛ به‌عروض سنتی تسلط دارد، بدل بلاغی در شکل دهی موسیقی معنوی سروده‌های او نقش ویژه‌ای دارد و عنصر "تکرار" به‌ویژه تکرار جملات طولانی در آغاز و پایان سروده‌ها، در غنای موسیقایی درونی اشعار او سهم دارد. **واژگان کلیدی:** مهدی اخوان ثالث، بدل بلاغی، ترکیب، تکرار، زیبایی‌شناسی، موسیقی شعر.

### ۱- مقدمه

زیبایی امری نسبی است، پس شناخت و بررسی آن نیز کاری دشوار است. ذوق زیبایی شناسی در سرشت تمام انسان‌ها، قطع نظر از درجه‌ی رشد فکری و عقلانی آن‌ها با مراتب مختلف وجود دارد. از گذشته‌های دور حکیمانی چون سقراط، افلاطون و ارسطو مباحثی درباره‌ی زیبایی مطرح کرده‌اند. از متأخرین، "کانت" اعتقاد دارد: زیبایی خود غایت و فرجام کار خویش است. زیبایی در نظر "هگل" نیز عبارت است از «جمع واحد و کثیر و هر چه غلبه‌ی واحد بیش‌تر باشد و نیرو و قدرت آن کامل‌تر باشد، شیء زیباتر است.» (دانشور، ۱۳۷۵، ۲۵۵) "ویل دورانت"، فیلسوف معاصر هم در ارتباط زیبایی و شعر گفته است: «شعر، آن زیبایی را که دیدگان تعلیم نیافته‌ی ما نمی‌توانند ببینند، بر ما مکشوف می‌دارد.» (دورانت، ۱۳۸۳، ۳) برخی زیبایی‌ها نیز به همان اندازه که دریافته‌ی هستند، عوامل آن - به همان اندازه - ناگفتنی می‌نمایند یعنی «هر زیباپسندی به ویژه هر زیباپرستی این زیبایی ناب رازآلودِ فسون کار را در درون خود می‌آزماید، می‌شناسد و با آن پیوند می‌گیرد، اما اگر از او پرسیم که راز این زیبایی در چیست؟ در می‌ماند، می‌داند که زیباست اما از چرایی آن آگاه نیست. به سخنی دیگر "آن"، آن‌گونه از زیبایی است که ما نمی‌توانیم دانشورانه، سخن سنجانه و ادب شناسانه راز آن را بکاویم. این زیبایی برترین گونه‌ی زیبایی در هنر است.» (کزّازی، ۱۳۸۲، ۹۵) این زیبایی در گستره‌های مختلف هنری قابل بررسی است و علم «بوطیقا یا به قول قدما فن شعر، رمز و راز تولید زیبایی است به مدد زبان.» (غیائی، ۱۳۸۷، ۵۸) جمال‌شناسی هنر سنتی بر این اصل استوار است که زیبایی امری کمالی و مطلق است و نهایت زیبایی در نهایت کمال نهفته است؛ به تعبیر دیگر، زیبایی پرده‌ای است که روی کمال کشیده‌اند. در واقع زیبایی در جمال‌شناسی شعر قدیم از تناسب‌ها و هماهنگی‌ها برخاسته است «در صورتی که زیبایی شعر جدید، یعنی مدرن، حاصل گره خوردن متناقضات است یا اموری که از مقوله‌های نزدیک به هم نیستند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸، ۲۶۴)

در این پژوهش، سیر تحوّل ساختار و جلوه‌های صوری و معنایی کلام اخوان ثالث، با رویکرد زیبایی شناسانه بر اساس مؤلفه‌های زیر بررسی شده‌اند.

- به‌گزینی: به‌گزینی هنرمندانه، نشان دهنده‌ی هوش‌مندی شاعر در فراخوانی شایسته‌ی واژه‌هاست و «اگرچه واژه‌ها از پیش ساخته و مهیا هستند، گزینش و تألیف آن‌ها بر عهده‌ی شاعر است.» (عمران پور، ۱۳۸۸، ۱۶۷) پس «شاعرانی که استعداد شاعرانگی بیش‌تری دارند، به همان میزان در فراخوانی واژه‌های متناسب و بهره‌کشی از آن‌ها قدرت بیش‌تری دارند.» (حسن لی، ۱۳۸۳، ۱۰۷) شاعر با آگاهی از توش و توان واژه‌ها و انرژی‌های

نهفته‌ی‌شان، آن‌ها را به کار می‌برد؛ اما گزینش الفاظ با همه‌ی اهمیت‌ی که برای شعر و شاعری دارد تابع هیچ ضابطه و قاعده‌ی معینی نیست و تنها ذوق و استعداد زیبایی‌گزین شاعر است که از میان دستگاه گسترده و پیچیده‌ی لغات زبان، الفاظ به‌تر، مناسب‌تر و تراش خورده‌تر را انتخاب می‌کند و «کلمه در شعر است که معنی دقیق خود را می‌یابد نه در فضای مجرد ترکیب اصوات آن.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸، ۴۵۷) پس باید توجه داشت که در به‌گزینی واژه، بعد موسیقایی آن نیز حائز اهمیت است و در آن ساختار آوایی کلمه «علاوه بر نقش معنائی و رسانگی خویش - از ره‌گذر مجموعه‌ای از اصوات، به گونه‌ای غیر مستقیم، مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند.» (همان، ۳۱۸)

- تناسب: تناسب می‌تواند یکی از عناصری باشد که در زمینه‌های مختلف هنر تأثیرگذار است. کشف این تناسب، تشابه، وحدت و هماهنگی، حتی میان اجزای هستی، به انسان نوعی لذت و تعادل روحی می‌بخشد و او را آرام می‌کند. یکی از رکن‌های اصلی زیبایی در هنر سنتی و نو، تناسب بوده و هست. زیبایی در تعبیر کلاسیکی آن عبارت از هماهنگی، تناسب و اعتدال است. "هگل" نیز در تعریف خود از زیبایی، تناسب را محور قرار می‌دهد. به عقیده‌ی او «اجزای متناسب با یک‌دیگر وقتی یک مجموعه‌ی هماهنگ را تشکیل می‌دهند، زیبایی را نشان داده‌اند.» (دانشور، ۱۳۷۵، ۲۲۶) این زیبایی در عرصه‌ی هماهنگی می‌تواند به صورت تعادل، قرینه‌سازی، توالی، موازنه، توافق و تناسب دیده شود. تناسب هر چه بیش‌تر کلمات به انحاء گوناگون، موجب و موجد موسیقی کلام است و می‌تواند در عین ایجاز و تشخیص زبان، در القای هر چه بیش‌تر مجموع واژه‌ها مؤثر باشد.

- ابداع و نوآوری: وجود سنت نه تنها مانع نوآوری نیست؛ بلکه شرط لازم آن است. سنت‌ها پشتوانه و تکیه‌گاهی استوارند که می‌توان با اتکاء به آن‌ها تغییرات جدید را پدید آورد و دریافت. ملاک نو بودن، در ابداع، خروج و سرشاری پایان‌ناپذیر آن نهفته است و نوآوری در شعر، توان تغییری است که شعر در ارتباط با ما قبل و ما بعد خود دارد؛ «یعنی از یک سو توانایی خروج از گذشته و از دیگر سو توان در بر گرفتن آینده... پس هر ابداعی متضمن نقدی است بر گذشته که از آن خارج شده‌ایم و حالی که آن را تغییر می‌دهیم و می‌سازیم.» (امین پور، ۱۳۸۳، ۱۵) یکی از عوامل نوآوری، پیدایش هنرمندان شایسته با خلاقیت هنری و قشرهای تازه‌ی اجتماعی با علایق جدید، به عنوان مخاطب است. و هدف این خلاقیت هنری «چیزی نیست جز ساختن آینه برای روان انسان در طول تاریخ؛ زلال‌ترین آینه‌ای که هر کس تصویر خویش را در آن تماشا کند، همان که نهصد سال پیش، عین الفضا همدانی گفت، و رولان بارت، در عصر ما می‌گوید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸، ۴۳۶) این ابداع و نوآوری را می‌توان در آشنایی زدایی‌ها دید. عناصر ادبی صوری

نیز می‌توانند تمهیداتی برای عدول از هنجار عادی کلام باشند و با استفاده از آن‌ها، زبان معمول، تقویت، فشرده، موجز و حتی واژگونه می‌شود. در پیشینه‌ی این پژوهش باید گفت، تاکنون نوشتارهای متعددی از اخوان ثالث و اشعار او سخن گفته‌اند، که در این مقاله نیز از آن‌ها استفاده شده است و نام آن‌ها در فهرست منابع خواهد آمد؛ به همین دلیل از تکرار دوباره‌ی آن‌ها خودداری می‌شود.

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- بررسی زیبایی‌شناسی ساختار اشعار مهدی اخوان ثالث:

"ساخت"، مجموعه‌ی اجزاء متشکله‌ی یک اثر است که با هم ارتباط دارند و تحلیل ساختاری شعر به شیوه‌ی نقد و تحلیل صورت‌گرایان بسیار نزدیک است. «در باور یاکوبسن برای درک معنای شعر - و نه معنای نهانی شعر - باید ابتدا دریافت که شعر چگونه ساخته شده است.» (امامی، ۱۳۸۲، ۲۸) در فرآیند تحلیل ساختاری اثر ادبی، متناسب با نوع خاص اثر، جنبه‌های مختلف ساختار آن در پیوند با یک‌دیگر مورد توجه قرار می‌گیرد که از آن جمله است:

۱ - ساختار پیکره یا قالب اثر.

۲ - ساختار زبانی اثر.

۳ - ساختار موسیقایی اثر.

۴ - ساختار هنری اثر.

۲-۱-۱- ساختار پیکره و قالب اثر:

در گذشته قالب ظاهری، همان "صورت" بوده است و «در تحلیل شعر، ابتدا قالب و پیکره‌ی اثر به عنوان عینی‌ترین نمود بیرونی آن در کنار موسیقی کلی شعر از نظر خواهد گذشت.» (امامی، ۱۳۸۲، ۲۹) در زمینه‌ی پیکره‌ی اثر، اخوان ثالث بر انواع قالب‌های شعری تسلط دارد. «او در قصیده به استادان فن قصیده‌سرایان در سبک خراسانی مانند سنایی، ناصر خسرو و منوچهری و حتی انوری و خاقانی و مسعود سعد سلمان؛ و در غزل به استادان غزل در سبک عراقی و از جمله سعدی و حافظ نظر دارد.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۳۱۴) برخی غزل‌های او نیز «به تأثیر شیوه‌ی شهریار است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۱۰) «غزل‌های او در ارغنون شور و احساس فراوان دارد و قصیده‌هایش در این مجموعه، در عین تقلید، رگه‌هایی از استقلال و بینش‌های روز را نمایش می‌دهد و از ذوق آفرینش‌گر او حکایت دارد.» (همان، ۱۱۱-۱۱۰) مثلاً قصیده‌ی "خطبه‌ی اردیبهشت" به تقلید از قصیده‌ی "منوچهری"

نوروز روزگار مجدّد کند همی  
وز باغ خویش باغ ارم رد کند همی  
(منوچهری، ۱۳۹۰، ۱۳۶)

و در پایان این قصیده می‌گوید:

یارد "امید" نیز چنین دست و پنجه نرم  
با احمد بن قوص بن احمد کند همی  
(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۴۳)

اما آغاز آشنایی امید با شعر نیمایی در نخستین شعر مجموعه‌ی زمستان، به نام "یاد" آشکار می‌شود. اشعار "کتیبه"، "قصه‌ی شهر سنگستان"، "آن گاه پس از تندر"، "آواز چگور"، "صبوحی"، "پیوندها و باغ‌ها" و "تاگه غروب کدامین ستاره"، در دفتر "از این اوستا"؛ از شاه‌کارهای شعر فارسی در قالب نیمایی به شمار می‌آیند.

در دفتر دوزخ اما سرد، شش نوخسروانی، که شعری سه مصرعی و از ابداعات اخوان است، دیده می‌شود. «نوخسروانی‌ها وزن خاصی ندارند و شاعر اوزان مختلف را برای آن‌ها به کار گرفته است، که غالباً تازگی دارد.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۶۸) اخوان در مقدمه‌ی نوخسروانی‌هایش آورده است: نوخسروانی «فرم و قالبی مستقل است و به هم ربطی ندارد می‌تواند هر سه مصرع قافیه داشته باشد، می‌تواند مصرع اول و سوم و یا هر طور ذوق پسندد.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۳۰۸) سروده‌ی زیر از جمله، "خسروانیات" اوست:

خسروانی ۱

لبخند او در خواب

آب زلال و برگ گل بر آب

ماند به مه در برکه‌ی مهتاب

وین هر دو چون لبخند او در خواب.

(همان، ۳۰۹)

او درباره‌ی خسروانیات و پیشینه‌ی آن در کتاب بدایع و بدعت‌ها، آورده است: «بعضی از اهل تحقیق معتقدند که سرود "خسروانی" و "لاسکوی" پیش از اسلام نوعی "قول" بوده، منتها اوزان خسروانی و لاسکوی "هجائی" بوده است.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹، ۲۱۱) اخوان هم‌چنین دفتر تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم را با تک بیت‌ها آغاز کرده است. این تک بیت‌ها هر یک می‌توانند غزلی را ضمیمه داشته باشند. «در این تک بیت‌ها نهایت ایجاز را می‌توان از او دید، چنان که شاید بیش از بسیاری غزل‌ها یا قصیده‌ها، اندیشه در ذهن پدید بیاورند.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۴۸) سروده‌ی یکی از تک بیت‌های اوست:

تو بخوان، مرغ چمن

گرچه گلچین نگذارد که گلی باز شود،

تو بخوان، مرغ چمن، بلکه گلی باز شود.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۳۴۴)

دفتر در حیاط کوچک پاییز در زندان نیز سرشار است از «غزلواره‌هایی که خاصّ اخوان است و به هیچ غزلواره‌ی معاصر شبیه نیست. شعر عاشقانه‌ی زمینی سخت ملموس و محسوس، ناب و برهنه.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۲۶۴) در غزلواره‌ی آورده است:

امشب دلم آرزوی تو دارد  
نجواکنان و بی‌آرام، خوش با خدایش  
می‌نالد و گفت‌وگوی تو دارد...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۲۹۳)

در پایان باید گفت: «اخوان طرح و قالب نو را دلیل بر نوجویی و نوگرایی نمی‌دانست و می‌گفت که شاعر اندیشه‌ی نو و حرف تازه را در هر یک از قالب‌های شعر فارسی می‌تواند بیان کند، آن احساس و اندیشه‌ی شاعر است که قالب را انتخاب می‌کند.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۳۳۷)

## ۲-۱-۲- ساختار زبانی و نحوی:

استفاده از زبان و ظرفیت‌های آن می‌تواند حوزه‌ی وسیعی از استفاده‌ی بجا و مناسب از واژه‌ها، ترکیبات و عبارات‌ها و نقش آن‌ها در استحکام و زیبایی شعر را در برگیرد. "فروغ" درباره‌ی زبان اخوان در مقاله‌ای با عنوان "از یک نوشته" آورده است: «نکته‌ای که بیش از هر چیز در شعر او قابل بحث است، زبان اوست. او به پاکی و اصالت کلمه توجه خاص دارد. او مفهوم واقعی کلمات را حس می‌کند و هر یک را آن چنان بر جای خود می‌نشانند که با هیچ کلمه‌ی دیگر نمی‌توان تعویضش کرد.» (همان، ۲۰۶) «درک ذاتی و غریزی او بر هندسه‌ی زبان فارسی و سایه روشن‌های کلمات، به حدّی بود که با هیچ مجموعه‌ای از اصطلاحات سنتی و مدرن قابل توصیف نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۵۱-۵۰) «زیبایی‌شناسی زبان اخوان دارای چنان وسعتی است که واژه‌ها و ترکیب‌های تازه‌ی بسیار، حتی نام آواها، بیان کوچه و بازار و عبارات نادر و غریب آشنا در شعر او وارد می‌شوند، باقی می‌مانند و گاه مأنوس جلوه می‌کنند.» (همان، ۱۶) او زبانی پاک و پالوده دارد. اصولاً اخوان زبان فارسی را «زبانی خلاق، توانا و روان می‌دانست و بر آن بود که اگر شاعری نتواند به خوبی از این زبان استفاده کند، خود فاقد خلاقیت است نه زبان پارسی.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۳۳۸) «زبان او در مثل هم چون دایره‌ی محاط در مثلثی که سه ضلع آن زبان خراسانی (کلاسیک و ادبی)، زبان رایج (متداول و غیر ادبی) و زبان نیماست.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۲۱)

در بررسی عنصر زبان در اشعار مهدی اخوان ثالث، بسامد بالای برخی واژه‌ها در اشعار

او می‌تواند بیان‌گر علاقه‌مندی شاعر به آن‌ها باشد. از جمله‌ی این موارد می‌توان به واژه‌ی "جاوید" اشاره کرد. شاعر در موردی با آگاهی از توانش واژگانی خاص این واژه، آن را در بیان مفهوم "حبس ابد" به کار می‌برد.

سَنّشان از شانزده، تا بیست،  
حبسشان از بیست تا جاوید.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۲۲۲)

از دیگر واژه‌های مورد استفاده‌ی شاعر، می‌توان از واژگان سنتی و باستانی نام برد، که او نسبت به آن‌ها علاقه‌ی خاصی نشان می‌دهد. «صورت‌های کهن زبان، احساس دل‌تنگی برای گذشته و غم غربت نسبت به زمان‌های دور را در خواننده بر می‌انگیزد و موجب تجدید خاطر می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۹۲، ۲۵۴) «اخوان گاه گاه کلماتی را که فراموش شده‌اند، ولی هنوز می‌توانند زندگی کنند بر می‌گزیند و در شعر خویش به کار می‌برد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۶۵) مانند "خوشیدن" در شعر زیر:

درخشان چشمه پیش چشم من خوشید  
فروزان آتشم را باد خاموشید

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۴۵)

او از استعداد واژه‌سازی بی‌نظیری برخوردار است و از این ره‌گذر واژه‌های ابداعی بسیاری به اشعارش راه یافته‌اند. «برای یک شاعر واقعی، واژه‌سازی تجربه‌ی گذشتن از آتش است و با هر واژه‌ای که خلق می‌کند، فکری را می‌آفریند.» (حسن‌لی، ۱۳۸۳، ۱۴۸) واژه‌ی "نفس‌دود" در شعر "تاگه غروب کدامین ستاره؟" در ارتباط با دیگر واژگان بند؛ هم‌چون "شب"، "تاریک"، "مه آلود" و "سایه"، با نهایت دقت شاعر و در جهت زیبایی کلام ساخته شده و به کار رفته است و در تداعی فضای وهمناک سروده نقش دارد.

با آن که شب شهر را دیرگاهی ست  
با ابرها و نفس‌دودهایش  
تاریک و سرد و مه آلود کرده‌ست،  
و سایه‌ها را ربوده‌ست و نابود کرده‌ست...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۷۲)

این توجه شاعر به انتخاب واژه‌ها، در گزینش عناوین سروده‌ها نیز دیده می‌شود. او در موارد متعددی از هنر ترکیب‌سازی شگرف خود استفاده می‌کند و عناوین بدیعی هم‌چون "شبچره‌ی چله" (همان، ۳۵)، "خطبه‌ی اردیبهشت" (همان، ۳۹) و "ملطفه‌ی دعوت" (همان، ۴۶) را به کار می‌برد.

ترکیب‌ها نیز به عنوان یکی از سازه‌های زبانی؛ با جادوی مجاورت، نقش ویژه در توسع زبانی، خلق معانی تازه و ایجاز سخن به شعر او راه یافته‌اند. ترکیبات شعر او «نوآیین است و از نوع دیگر. با صلابت به یک‌دیگر پیوسته‌اند که گویی از سرب ریخته شده‌اند. ترکیباتی پر معنی، که هر کدام به جای خود می‌توانند نقش چندین جمله را به عهده بگیرند و به تناسب مقام و نیازمندی بیان شاعر، ساخته و پرداخته شده‌اند، نه بر اساس بازی با کلمات.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۶۸) بسامد بالای ترکیب‌های وصفی مقلوب، آن را به یک ویژگی سبک شخصی اخوان ثالث تبدیل کرده است. او از سازه‌های "تیره مفرش" و "گوهر آجین خیمه"، در توصیف شب و به تصویر کشیدن آسمان شب استفاده می‌کند.

بیامد که باز آن تیره مفرش بگسترده همان گوهر آجین خیمه‌اش را بپا کند  
(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۵)

سازه‌ها و ترکیب‌های متناقض نما نیز با تقابل معنایی دو جزء خود، با زیبایی خاص به شعر او وارد شده‌اند. جنبه‌ی پارادوکسی این ترکیب‌ها با ابهام هنری و درنگ آفرینی، ذهن را به بازی می‌گیرد و نوعی حیرت شیرین ایجاد می‌کند. "جامه‌ی عربانی" (همان، ۱۹۳) "شب جامه‌ی زیبای عربانی" (همان، ۲۴۴) و "خراب آباد" (همان، ۲۷۰)؛ از این زمره هستند. ترکیب‌های تشبیهی هم با ابهام و بلاغت ادبی خود، به شعر او راه یافته‌اند. مانند تشبیه بلیغ اضافی "شعله ور خونبوت‌هی خورشید"؛ در شعر "طلوع" از دفتر آخر شاهنامه که برجستگی عنصر رنگ سرخ در آن و ارزش صوتی صامت "خ" در دو طرف تشبیه، در زیبایی این همانندی نقش دارد.

کفتران در اوج دوری، مست پروازند  
بال‌هاشان سرخ

زیرا بر چکاد دورتر کوهی که بتوان دید  
رُسته لختی پیش

شعله‌ور خون‌بوت‌هی خورشید

(همان، ۱۰۷)

امثال نیز با وجود نادرتر بودن نسبت به ترکیب‌ها، با قدرت انگیزندگی خود، در کنار اطلاعی که می‌خواهند به مخاطب بدهند، در شعر او دیده می‌شوند. "از اسب افتادن نه از اصل" (همان، ۱۴۴)، "اختیاری چاردیواری" (همان، ۱۹۴) و "آب از جایی خوردن" (همان، ۱۹۹)، از این زمره هستند. برخی ابیات او خود به تنهایی؛ به صورت "مثل سایر" در آمده‌اند. مانند:

دیدنی دلا، که یار نیامد



### گرد آمد و سوار نیامد

(همان، ۳۳)

در زمینه‌ی ساختار نحوی، «حتی تتابع اضافات که در بلاغت غالباً ناپسندیده است و در القاء، معنی‌کنندگی ایجاد می‌کند، با کاربرد به جای او، سبب قوّت تصویر و تأکید مناسب می‌شود.» (شاهین دژ، ۱۳۸۷، ۱۳۴) او این شگرد را «به عمد و به نشانه‌ی قدرت چنان به کار می‌گیرد که ممدوح و منظور آید.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۳۹) مانند:

تا که هیچستانِ نه توی فراخِ این غبارِ آلودِ بی‌غم را  
به تابوتِ ستبرِ ظلمتِ نه توی مرگ‌اندودِ پنهان است

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۱۲)

استفاده از مناداهای بسیار نیز از دیگر ترفندهای اوست. در یکی از غزل‌های خود، شاعر با مخاطبی سخن می‌گوید و از نظر روایی با شبه جمله‌های ندایی، منادای خود را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ منادایی که در هیأت‌های مختلف جلوه می‌یابد و با جنبه‌ی خطابی، خواننده را در سرودن شعر سهیم می‌کند و از مخاطب خود به «غرفه‌ی نور»، «راه روح»، «کلید گشایش»، «روح روئیدن»، «سحرِ سبز جوانه»، «آئینه‌ی روشن بی‌غبار»، «رازِ آن»، «جانِ جمال»، «آبی روشن»، «توشِ آسایش» و «ناز لذت» تعبیر می‌کند.

ای غرفه‌ی نور، در این شب کور  
تو راه روحی، کلید گشایش...  
یاد تو خوش‌ترین عهد و عادت  
تو رازِ آنی، تو جانِ جمالی  
ای آبی روشن، ای آب...  
ای خوب، ای خوبی، ای خواب

(همان، ۲۹۵-۲۹۴)

جمله‌های معترضه هم با ایجاد حشوهای ملیح، در زیبایی سروده‌های شاعر نقش دارند. من - چه پنهان از تو، پنهان از خدا چون نیست -  
گاه این پرسیده‌ام از خویش

(همان، ۲۹۷)

در زمینه‌ی کاربرد صفت نیز، «صفت‌ها را گاه با فاصله‌ای چند از موصوف می‌آورد که خود بدعتی است و در شعر قدیم، بسیار نادر و اندک یاب است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۶۹) در آخر شاهنامه آمده است:

با چک‌چاک مهیب تیغ‌هامان تیز...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۱۲)

### ۲-۱-۳- ساختار موسیقایی:

دکتر شفیع‌ی کدکنی، موسیقی شعر را در چهار بخش معنوی، بیرونی، کناری و درونی مطرح می‌کند. موسیقی معنوی شعر، «از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود.» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۸، ۳۰۷)، موسیقی بیرونی، همان وزن عروضی بر اساس کشش هجاها و تکیه هاست. موسیقی کناری بیت نیز، قافیه و ردیف است که ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست و ایقاع کلمات، تشابه صوتی، وحدت آوایی و مصوت‌های مشترک در زنجیره‌ی مصراع هم، موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد. «در زمینه‌ی موسیقی بیرونی، نیما اوزان شعر کهن را مانند جدول ضربی می‌داند که باید با کلمات پُرش کرد و مواظب بود که کلمه‌ها درست به اندازه‌ای مصرف شوند که وزن اجازه می‌دهد.» (جورکش، ۱۳۸۳، ۱۱۰)، اما «در وزن نیمایی، موسیقی زاده‌ی هم‌نشینی طبیعی کلمات در کنار یک‌دیگر است.» (همان، ۱۱۰) در زمینه‌ی کاربرد اوزان عروضی، اخوان بیش‌تر از دو بحر "رمل" و "هزج" و نه "مجتث" و "مضارع" که سنخیت چندان با شعر روایی ندارند - استفاده می‌کند، که به طبیعت زبان و نثر نزدیک‌تر هستند و اوزانی هستند. «آرام و با خصوصیات روحی شاعر و نیز نحوه‌ی حرف زدن آرام و آرامش پیرانه و بریده بریده سخن گفتن او رابطه‌ی مستقیم دارد و دیگر این که این دو وزن، با ارکان "فاعلاتن" و "مفاعیلن" برای شعرهای وصفی و داستانی و روایی سخت مناسب‌تر است.» (حقوقی، ۱۳۸۹، ۳۲) به عنوان نمونه شعر "چاووشی" از دفتر زمستان را در بحر هزج سروده است.

بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند

گرفته کولبارِ زاد ره بر دوش

فشرده چوب‌دست خیزران در مشت

گهی پرگوی و گه خاموش

در آن مهگون فضای خلوت افسانگی‌شان راه می‌پویند

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۸۱)

همه‌ی اشعار اخوان در دفتر ارغنون، «در چارچوب عروض کهن فارسی است.» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۱۱) «اصولاً طبع این شاعر به ریتم‌های تند و زاویه دار بیش‌تر از ریتم‌های آرام و کشیده مایل است.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۴۰) او شعر بی وزن را، شعر - به معنی خاص آن - نمی‌دانست و اعتقاد او درباره‌ی وزن، این است که «عمر یک شاعر نباید فقط صرف این شود که در قالب چندین و چند "مفاعیلن" یا چندین و چند "فعولن" کلمه بریزد. شاعر برای وجود این وزن‌ها نیست، بلکه این وزن‌ها هستند که

وسائل کار و ابزار بیان شاعرند تا از هر کدام به هر نوع و با هر مناسبت که لازم دارد، استفاده کند.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹، ۱۲۹) «وزن یکی از چند عنصری است که در ارزیابی شعر، محل توجه است.» (همان، ۱۶۱)

در موسیقی کناری، غنای قافیه از اختصاصات شعر اخوان است که از همان انس و عادت او به شعر کهن سرچشمه می‌گیرد. مثل سروده‌ی "آواز کرک" از دفتر زمستان:

... بده... بدبده... دروغین بود هم لبخند و هم سوگند

دروغین ست هر سوگند و هر لبخند

و حتی دل‌نشین آوازِ جفتِ تشنه‌ی پیوند

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۷۹)

تکرار در شکل سنتی آن، یعنی ردیف و قافیه در کنار هم، محور زیبایی در اکثریت اشعار دفتر ارغنون است. در زمینه‌ی استفاده از "ردیف" نیز به عنوان یک سازه در موسیقی کناری ابیات، اخوان با استفاده از ردیف‌های فعلی به کلام خود، تحرک، پویایی و زبایی می‌دهد. مانند ردیف بلند "سر تا پای من گرید" در شعر زیر:

همین از غم نه تنها چشم خون‌پالای من گرید

که هم‌چون نخل باران خورده سر تا پای من گرید

(همان، ۱۹)

در حوزه‌ی موسیقی درونی نیز "تکرار" در سطوح مختلف؛ یعنی "جمله"، "ترکیب"، "واژه" و "واج" در شعر او دیده می‌شود. در تکرارها؛ به ویژه به صورت عبارت یا جمله، اتحاد و هماهنگی و وحدت بین شاعر و خواننده بیش‌تر نمود پیدا می‌کند و سهم خواننده در شعر بیش‌تر می‌شود.

شعر همین از غم:

همین از غم نه تنها چشم خون‌پالای من گرید، شب، چشم، ن، م. (همان، ۱۹)

شعر دریغ: شب قدری نصیبم شد ولی قدرش ندانستم، شب قدر، شب، ش، س. (همان،

۲۱)

شعر عید آمد: عید آمد و ما خانه‌ی خود را نتکاندیم، پیک، پیام، م. (همان، ۲۷)

در نخستین دفتر شعر اخوان ثالث؛ یعنی ارغنون، در موارد متعددی تکرارها یعنی "عنصر مکرر"، در آغاز و پایان یک سروده دیده می‌شود. شاعر با ذکر مصراع تکراری در آغاز و پایان سروده، به ساختاری بی‌آغاز و بی‌پایان دست یافته است و از آن به عنوان یک شگرد در عرصه‌ی موسیقایی شعر خود سود جسته است.

شعر خوشا: صدم غم هست، اما هم‌دمی نیست. (همان، ۱۱)

شعر دریغ: شب قدری نصییم شد ولی قدرش ندانستم. (همان، ۲۱)  
 اما در دفترهای دیگر این تکرار بیش‌تر در آغاز و وسط سروده صورت می‌گیرد:  
 شعر شاتقی، زندانی دختر عمو طاوس:  
 عامی، اما خاصه خوان دفتر ایام  
 امی، اما تلخ و شیرین تجارب را  
 - مثل رند و هفت خط جام -  
 خوانده از دون و ورای خویش.

(همان، ۱۸۳)

شعر هی، فلانی! زندگی شاید همین باشد؟:  
 عقده‌ی خود را فرومی‌خورد،  
 چون خمیر شیشه، سوزان جرعه‌ای از شعله و نشتر  
 و به دُشخواری فرومی‌برد؛  
 لقمه‌ی بغضی که قوتِ غالبش آن بود.

(همان، ۱۸۸)

در زمینه‌ی موسیقی درونی، صدا آوایی برخاسته از بسامد بالای مصوت‌های کوتاه و بلند، این بند از "غزل ۵" را سرشار از تحرک، خیزش و پویایی کرده است و در تداعی معانی کل سروده نیز نقش دارد:  
 خوشا آن نازنین شب‌ها  
 و آن شب‌گردی و شب‌زنده‌داری‌های دور از خستگی تا صبح  
 و آن شاپاش و گه‌گاهی نثار ابرهای عابر خاموش  
 و گل‌باران کوکب‌ها  
 و کوکب‌ها و کوکب‌ها..

(همان، ۲۴۸)

در گستره‌ی موسیقایی معنوی سروده‌ها، می‌توان به تصاویر شاعر که برگرفته از تخیل سرشار او هستند، اشاره کرد. «اخوان ثالث به طور کلی، تصویر ساز نیست؛ ولی تصویر به صورت تشبیه و استعاره در کار او دیده می‌شود.» (شاهین دژی، ۱۳۸۷، ۱۳۹) او در یک بیان متفاوت با ادات تشبیه خاص "به سان"، "زندگی" را به یک "بیشه" مانند می‌کند.  
 زندگی با ماجراهای فراوانش  
 ظاهری دارد بسان بیشه‌ای بغرنج و درهم‌باف.

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۲۳۸)

و در دفتر زندگی می‌گوید هم، با تشبیه "عقده‌ی شاتقی" به "خمیر شیشه"، به خوبی حال شخصیت سروده‌ی خود را برای مخاطب مجسم می‌کند.

عقده‌ی خود را فرومی‌خورد

چون خمیر شیشه، سوزان جرعه‌ای از شعله و نشتر

و به دشواری فرومی‌برد

لقمه‌ی بغضی که قوت غالبش آن بود.

(همان، ۱۸۸)

عقده‌ای که هم‌چون خمیر شیشه و مانند جرعه‌ای از شعله و نشتر از گلوی "شاتقی"، "این ترجمان درد"، "قهرمان درد" فرو می‌رود. شاعر با این تشبیه بدیع و غریب توانسته در القای تصویر مورد نظر و تداعی آن در ذهن خواننده موفق باشد؛ به ویژه که با تکرار این بند در کل سروده، با زیبایی موسیقایی نیز همراه شده است.

استفاده بسیار از "بدل بلاغی" و یا تشبیهاتی که ساختارشان شبیه بدل بلاغی است، به عنوان یک رکن در زیبایی موسیقایی معنوی سروده‌های اخوان نقش اساسی دارد. به عنوان نمونه در شعر "شکر یک بوسه"؛ "حسرت و اندوه"، بدل از "دوستان کهن" می‌شوند.

دوستان کهنم - حسرت و اندوه از دور

با سر انگشت شگفتی بنمودند مرا

در بدل بلاغی «تشبیه را با حذف ادات تشبیه، به صورت بدل آورده‌اند و گویی جهت

تصویر سازی، امری را تعریف دوباره کرده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۱۱) و شاعر این چنین با تشبیه در هیئتی دیگر و شکل نوین ارائه‌ی آن، در کلام خود آشنایی زدایی می‌کند؛ یعنی «یک تشبیه را که به علت تکرار، دست‌مالی شده و نمی‌تواند فعال باشد، از طریقی فعال کردن.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، ۹۶) در موارد متعددی اخوان ثالث، این صنعت را به طرز شگفت‌آور و بی‌بدیلی به کار می‌برد. در شعر "چاووشی" از دفتر زمستان در ساختار بدل بلاغی، برای "بهرام" و "ناهید"، مشبه به‌های نابی بر می‌گزیند.

تو دانی کاین سفر هرگز به سوی آسمان‌ها نیست

سوی بهرام، این جاویدِ خون آشام

سوی ناهید، این بد بیوه گرگِ قحبه‌ی بی‌غم...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۸۲)

«بر مبنای باورها و اسطوره‌های کهن، کوکب لشکریان و امراء ظالم و عناوینی هم‌چون سلح‌شور، خون آلود و خنجرکش را به مریخ نسبت داده‌اند.» (مصفی، ۱۳۶۶، ۷۲۹) «ستاره‌ی زهره را نیز کوکبِ زنان و اهل زینت و تجمل و لهو و شادی و طرب و عشق و

ظرافت نام داده‌اند.» (همان، ۳۴۶) از دیگر بدل بلاغی‌های مورد استفاده‌ی شاعر، "کافکا" از "تاریک خون دل مرده‌ی سودا زده" (اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۵۷)، "مست راستین خیام" از "ابر رند همه آفاق" (همان، ۱۵۷)، "این ترجمان درد"، "قهرمان درد"، "آن یگانه مردِ مردانه" از "شاتقی" (همان، ۱۹۰) و "این نوش خند سال" و "طره‌ای زرنار بر پیشانی پاک و بلند سال" از "آفتاب" (همان، ۳۰۷) هستند.

در گزینش و کاربرد تشبیهات ناب و ابداعی نیز، در شعر "تطفه‌ی یک قهرمان با توست" از دفتر "زندگی می‌گوید"، تشبیهات پی در پی برای دخترِ گُرد به کار می‌برد که بازتاب عاطفه و احساس شاعر در آن آشکار است. این سازه‌های تشبیهی با بار معنایی حماسی، در تداعی ذهنیات شاعر و مفتخر بودن او به شخصیت سروده، نقش دارد.

با توام، ای دختر جان!

شیر دختر، ای شکوفه‌ی میوه‌دار ایل!

تیوه‌ی شاهین‌شکارِ گُرد!

(همان، ۲۳۳)

در جای دیگر، "شب" را به "شب" تشبیه می‌کند: «خوابیده مخمل شب، تاریک مثل شب.» (همان، ۱۶۳) اخوان با شیوه‌ی بیان ابداعی، متفاوت و اغراق هنری و ادعای هم‌سانی؛ حتی یکی دانستن دو جزء تشبیه، این شباهت را بیان می‌کند. در این همانندی، جنبه‌ی ابهام، پیچیدگی و دو پهلوئی بیش‌تری دیده می‌شود. در این ماندگی، شاعر چیزی را به خودش تشبیه کرده است. در چنین تشبیهی «می‌توان توجیه کرد که شاعر نتوانسته چیزی را بر مشبه ترجیح نهد تا مشبه را بدان تشبیه کند. در این صورت؛ اغراق در اوج است.» (شمیسا، ۱۳۸۵، ۱۱۷)

«او در زمینه‌ی کاربرد "استعاره" نیز که "کروچه" از آن به عنوان "ملکه‌ی تشبیهات مجازی" یاد می‌کند.» (کروچه، ۱۳۸۱، ۴۶)، در دفتر دوزخ، اما سرد، استعاره‌های بدیعی برای "خورشید" به کار می‌برد و از آن به "این کهنه زخم زرد" و "مهیب‌ترین عنکبوت زرد" تعبیر می‌کند.

اما شنیده کی بَرَدَم دیده‌ها ز یاد

کاین کهنه زخمِ زرد، بهر روز بامداد

سر وا کند به مشرق و خوناب و زهر و درد

تا مغربِ قلمرو تکرار گسترده

آنک! ببین، مهیب‌ترین عنکبوت زرد

برخاست از سیاه و بر آبی نظاره کرد

تذکارِ رنگ‌های اسارت، به روشنی  
اینک به رویِ ثابت و سیّار گسترده

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۳۱۳-۳۱۲)

«این تشابه نوعی تقدیرگرایی زُروانی را در خود نهفته دارد و همان تلخی و سنگینی و تاریکی نگاه باستان را تداعی می‌کند.» (مختاری، ۱۳۶۸، ۴۸۹) «همان گونه که عنکبوت از مرکز تارهایش به هر سو می‌رود، خورشید روشنایی و گرما می‌بخشد و نشان‌های حیات و سرچشمه‌ی انرژی انسان و کیهان است.» (دوبوکور، ۱۳۷۳، ۸۰) انوری نیز این استعاره را که حتی در افق نگاه امروزین، از ابداع و نوآوری برخوردار است، قرن‌ها قبل (البته در ساختار تشبیهی) در ستایش ممدوح خود به کار می‌برد.

خورشید عنکبوت زوایاء روزنست  
آن قبه قدر اوست که بر اوج سقف او  
(انوری، ۱۳۷۶، ۱۲۳)

#### ۲-۱-۴- ساختار هنری:

منظور از این عنوان، پاره‌ای ویژگی‌های هنری است که نموده‌های آن در اشعار اخوان جلوه‌گر است. شاید بتوان به جرأت "روایت" را یکی از جنبه‌های هنری برجسته در سروده‌های شاعر دانست. استفاده از روایت به عنوان محملی برای ایجاد فضایی شاعرانه، یکی از شگردهای مورد استفاده‌ی اخوان است. «اخوان ذاتاً داستان‌پرداز بی‌همانندی بود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ۶۹) و «یکی از علل موفقیت منظومه‌های او، ناشی از ذهن قصه‌گوی شاعر است.» (محمدی آملی، ۱۳۸۵، ۱۶۰)؛ همین امر سبب می‌شود که در روایت‌های خود خواسته یا ناخواسته تحت تأثیر شگردهای داستان‌پردازی جدید قرار گیرد. «استفاده از شخصیت‌های زنده و پرتحرک و دیالوگ‌های طبیعی، توصیفات جان‌دار و ملموس، تعلیق و افزایش انتظار و هیجان خواننده، به اوج رساندن روایت و آنگاه استفاده از نقطه‌ی فرود بجا و مناسب و پیش‌بینی ناپذیر، استفاده از بیان فرا واقع‌گرایانه و بیان روایت در فضایی ذهنی، استفاده از شگردهای گوناگون در آغاز روایت، کاربرد وزن‌های مناسب روایت و عرضه‌ی تمام این‌ها در فضای واقعی و بدیع.» (شادروی منش، ۱۳۹۱، ۱۰۱)، جلوه‌هایی از عنصر "روایت" در اشعار او هستند. یکی از نمونه‌های موفق این روایت، در "کتیبه" دیده می‌شود. "قصه‌ی شهر سنگستان" از دفتر "از این اوستا" نیز، بر پایه‌ی مکالمه شکل می‌گیرد.

دو تا کفتر

نشسته‌اند روی شاخه‌ی سدر کهن‌سالی

که روییده غریب از هم‌گنان در دامن کوه قوی‌پیکر...

خطاب ار هست: خواهر جان  
 جوابش: جان خواهر جان  
 بگو با مهربان خویش درد و داستان خویش

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۱۳۷)

منابع بسیاری بر "روایت" و اهمیت آن در سروده‌های اخوان تأکید کرده‌اند، که خود نشان از کارکرد ویژه‌ی آن در شعر اوست. «اخوان وصف روایی را دنبال می‌کند و پرسوناهای دراماتیک را به شعر می‌آورد.» (جورکش، ۱۳۸۳، ۲۵۲) در مجموعه‌ی آخر شاهنامه، «اخوان به نقل و روایت در شعر روی می‌آورد. روح روایتگری در بیش‌تر شعرهای او غلبه پیدا می‌کند و در نتیجه شعرش مثل هر نقّال و قصه‌گوی دیگر به سوی توصیف راه می‌گشاید.» (یاحقی، ۱۳۸۸، ۹۵)

گاهی نیز شاعر برای آشنایی زدایی با "آغاز ناگهان" شعر خود را به نوعی بی‌مقدمه آغاز می‌کند؛ گویی مقدمه‌ی آن در ذهن شاعر است. «به گونه‌ای که خواننده، بخش‌های آغازین و نانوشته‌ی آن را خود بازسازی کند.» (حسن لی، ۱۳۸۳، ۲۵۹) در دفتر زندگی می‌گوید، آورده است:

آه، باری بس کنم دیگر  
 هر چه خواهی کن، تو حق داری  
 گر عبث، یا هر چه باشد چند و چون...

(اخوان ثالث، ۱۳۹۱، ۲۳۶)

بعضی سروده‌های اخوان نیز از بُعد زیبایی‌های هنری، با شگرد "پایان ناتمام"، ناتمام رها می‌شوند؛ تا خواننده به چالش کشیده شود و در سرودن شعر سهیم شود.

ور بپرسی راست، گویم راست  
 قصه بی‌شک راست می‌گوید  
 می‌توانست او، اگر می‌خواست  
 لیک...

(همان، ۲۷۷)

در شعر "آدمد دیگر؛ همین حال و حکایت‌ها"، دو شگرد "آغاز ناگهان" و "پایان ناتمام"، در کنار هم به کار رفته‌اند و به رستاخیز کلام او انجامیده‌اند.

که شگفتا! خلق و خوی آدمیت داشت  
 نه همین تنها برای دین،  
 که برای ملک و ملت نیز



غیرت و حمیت داشت...  
و پیمبر را  
با صفای دل ستایش داشت  
طعن در ادیان دیگر هم نمی‌زد هیچ  
و اگر با کس نمی‌گویید، می‌گویم  
جزم او، با در صدی  
بل در هزاری، یک،  
نرمشی چون شک،  
هم به والایی، گرایش داشت  
این بمان تا بعد ...

(همان، ۲۲۱)

### ۳- نتیجه‌گیری

پس از بررسی و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث در جنبه‌های مختلف ساختار می‌توان نتایج زیر را بیان کرد: در زمینه‌ی پیکره‌ی اثر، بر انواع قالب‌های شعری نو و سنتی؛ حتی "نوخسروانی" و "تک بیتی" تسلط دارد. در ابعاد زبانی، از استعداد واژه‌سازی بی‌نظیری برخوردار است. نبوغ واژه‌سازی سرشار اخوان و آشنایی عمیق او با پیشینه و ظرفیت‌های زبان فارسی، زمینه‌ساز آفرینش واژگان ناب و ابداعی در اشعار او شده است. واژگان پرتکرار نیز که نشان از علاقه‌مندی شاعر به آن‌هاست، در اشعار او دیده می‌شود. خلاقیت فوق‌العاده و تسلط بر زبان، به او امکان آفرینش سازه‌ها و ترکیبات شگفتی داده است و در گستره‌های مختلف زبانی؛ اعم از واژگان، نحو و ترتیب اجزای کلام، به زبان سنتی تمایل دارد.

در عرصه‌ی موسیقایی کلام، از دو وزن "فاعلاتن" و "مفاعیلن" که برای شعرهای وصفی و روایی مناسب‌تر هستند، بهره می‌گیرد. با دل‌بستگی به شعر کهن، به وفور از "ردیف" و "قافیه" استفاده می‌کند و در گستره‌ی موسیقی درونی، از تکرار به طرق مختلف با ابداع و نوآوری استفاده می‌کند. کثرت تکرار در شعر او، نه تنها به صورت کلیشه و ابتذال در نیامده است؛ بلکه موجب زیبایی و ایجاد موسیقی شده است. تکرارهایی هنری که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و در پیوند با تداعی معانی، عناصر زبانی را به اوج می‌رسانند. در تکرارها؛ به ویژه به صورت عبارت یا جمله، اتحاد و هماهنگی و وحدت بین شاعر و خواننده بیش‌تر نمود پیدا می‌کند و سهم خواننده در شعر بیش‌تر می‌شود. در پاره‌ای موارد نیز، با ذکر مصراع تکراری در آغاز و پایان سروده‌ها، به ساختاری بی‌آغاز و بی‌پایان دست

یافته است. او در موارد متعددی از این شیوه استفاده می‌کند؛ تا جایی که بتوان ادعا کرد از آن به عنوان یک شگرد ویژه در عرصه‌ی موسیقایی شعر خود سود جسته است. در زمینه‌ی موسیقی معنوی، تشبیهات ابتکاری با ادات تشبیه خاص و شیوه‌ی بیان متفاوت و حتی بدل‌های بلاغی با ادعای همسانی و مشابهت بیش‌تر و آشنایی زدایی و هنجارشکنی برخاسته از آن، در زیبایی سروده‌های او سهم دارند. بسامد بالای بدل‌های بلاغی؛ به عنوان یک عنصر اساسی در موسیقی معنوی کلام با کاربرد بدیع و شگفت شاعر، در شکل دهی موسیقی معنوی اشعار او نقش دارد.

"آغاز ناگهان" و "پایان ناتمام" از ترفندهای او در ساخت هنری اشعار هستند. استفاده از "روایت" نیز به عنوان یک شگرد هنری، به برخی اشعار او مانند "کتیبه" و "قصه‌ی شهر سنگستان"، جنبه‌ی نمایشی و دراماتیک خاصی داده است. اصولاً اخوان شعر ناب نمی‌گوید؛ بلکه شعری می‌گوید که روایت در آن نقش اساسی دارد و فضای نقلی و روایی، باعث شکل‌گیری نوعی قصه‌ی مدرن در اشعارش می‌شود. از روایت در تصویرهای شعری‌اش استفاده می‌کند و این روایت‌گری، شعرش را به نوعی توصیف می‌کشد.

### منابع

- ۱- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). **بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج**، چاپ اول، تهران: بزرگ‌مهر.
- ۲- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱). **گزینه‌ی اشعار**، چاپ دوم، تهران: مروارید.
- ۳- امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). **ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل**، چاپ اول، اهواز: ریش.
- ۴- امین پور، قیصر. (۱۳۸۳). **سنت و نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۵- انوری ابیوردی. (۱۳۷۶). **دیوان انوری**، با مقدمه‌ی سعید نفیسی و به اهتمام پرویز بابایی، چاپ اول، تهران: نگاه.
- ۶- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). **بوطیقای شعر نو: نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیمایوشیج**، چاپ اول، تهران: ققنوس.
- ۷- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.
- ۸- حقوقی، محمد. (۱۳۸۹). **شعر زمان ما (۲)**، مهدی اخوان ثالث: شعر مهدی اخوان ثالث از آغاز تا امروز، چاپ سوم، تهران: نگاه.

- ۹- دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). **شناخت و تحسین هنر**، چاپ اول، تهران: کتاب سیامک.
- ۱۰- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). **رمزهای زنده جان**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- ۱۱- دورانت، ویل. (۱۳۸۳). **لذات فلسفه**، ترجمه‌ی عباس زریاب، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۲- زرقانی، مهدی. (۱۳۹۱). **چشم انداز شعر معاصر ایران**: جریان شناسی شعر ایران در قرن بیستم، چاپ اول، تهران: ثالث.
- ۱۳- شادروی منش، محمد و برامکی، اعظم. (۱۳۹۱). «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث»، **مجله‌ی ادب فارسی**، دوره ۲، شماره ۲، شماره‌ی پیاپی ۱۰.
- ۱۴- شاهین دژی، شهریار. (۱۳۸۷). **شهریار شهر سنگستان**، نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث (م. امید)، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). **حالات و مقامات م. امید (مهدی اخوان ثالث)**، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۱۶- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره‌ی نظریه‌ی ادبی صورت‌گرایان روس**، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۱۷- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). **موسیقی شعر**، چاپ اول، تهران: آگاه.
- ۱۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). **بیان**، چاپ چهارم، تهران: میترا.
- ۱۹- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). **نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: سروش.
- ۲۰- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ اول، تهران: فردوس.
- ۲۱- عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۸). «جنبه‌های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر»، **نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۵، (پیاپی ۲۲)، ص ۱۸۷ - ۱۵۹.
- ۲۲- غیاثی، محمّدتقی. (۱۳۸۷). **معراج شقایق**، تحلیل ساختاری شعر سهراب سپهری، چاپ اول، تهران: مروارید.
- ۲۳- فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). **سبک شناسی: نظریه‌ها، روی‌کردها و روش‌ها**، چاپ اول، تهران: سخن.
- ۲۴- کروچه، بندتو. (۱۳۸۱). **کلیات زیبا شناسی**، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- ۲۵- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۲). **پدیدار شناسی سخن سعدی؛ سعدی شناسی**

- دفتر ششم، به کوشش کورش کمالی سروستانی، تهران: مرکز سعدی شناسی.
- ۲۶- محمدی آملی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *آواز چگور: زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید)*، چاپ اول، تهران: ثالث.
- ۲۷- مختاری، محمد. (۱۳۶۸). *انسان در شعر معاصر*، چاپ اول، تهران: توس.
- ۲۸- مصفی، ابوالفضل. (۱۳۶۶). *فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات فرهنگ و آموزش عالی.
- ۲۹- منوچهری، احمدبن قوص. (۱۳۹۰). *دیوان منوچهری دامغانی: با حواشی و تعلیقات و تراجم*، به اهتمام سید محمد دبیرسیاقی، چاپ پنجم، تهران: زوآر.
- ۳۰- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). *جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبی معاصر ایران*، چاپ اول، تهران: جامی.