فاصله زیباشناختی در داستان سیاوش

اسدالله جعفری
عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور استهبان

چکیده:
تحلیل فاصلهٔ زیباشناختی در داستان، یکی از شگردهای نقد ادبی در ادبیات نوین جهان است که نه تنها در ادبیات داستانی بلکه در شعر نیز قابل بررسی است. در این تحلیل، اغلب فاصلهٔ هنرمندانهٔ میان خواننده و اثر هنری مورد بررسی قرار می‌گیرد.
از آنجا که داستان سیاوش از معدود داستانهای ادبیات فارسی است که در بسیاری جهات با ادبیات نوین داستانی قابل تطبیق است، در این مقاله به بررسی فاصلهٔ زیباشناختی در داستان سیاوش، تحت سه عنوان زیر نظر افکنده‌ایم:
۱ـ فاصله میان نویسنده و عمل داستانی؛ که به بررسی نوسان فاصله میان اثر هنری و نویسنده، در ارتباط با میزان به‌کارگیری بیان عینی (روایت اعمال داستانی) و بیان ذهنی (تحلیل ذهنی نویسنده از اعمال و شخصیتها) می‌پردازد.
۲ـ فاصلهٔ میان نویسنده و خواننده؛ که بستگی کامل به زاویهٔ دید نویسنده و بویژه لحن او در بیان داستان دارد.
۳ـ فاصلهٔ میان خواننده و اثر هنری؛ که به سبب نوسان کاربرد صحنهٔ نمایشی و فراخ منظر در بیان عمل داستانی، مهمترین فاصلهٔ زیباشناختی به شمار می‌آید؛ و در این مقاله، به تفصیل بدان پرداخته‌ایم.

فاصلهٔ زیباشناختی (Aesthetic distance) که از آن با عناوین دیگری چون فاصلهٔ روانشناختی (Psychical distance) و فاصلهٔ هنرمندانه (Artistic distance) نیز یاد می‌شود، یکی از شگردهای مهم در پردازش داستان است، که با عنصر زاویه دید در داستان ارتباط تنگاتنگ می‌یابد. در این معنی، چگونگی فاصله میان نویسنده با عمل و شخصیتهای داستانی، نویسنده با خواننده و نیز خواننده با اثر هنری، تأثیری عظیم در قوت و ضعف داستان و در نتیجه، نمایش میزان پردازش هنری اثر، ایجاد می‌کند.
در میان آثار داستانی کلاسیک فارسی، معدود داستانهایی را می‌توان سراغ گرفت که در آنها، فواصل زیباشناسانه، به شیوه‌ای هنرمندانه رعایت شده باشد. لکن داستان سیاوش، در شاهکار همیشه جاوید فردوسی، از جمله داستانهایی‌ست که نه تنها از این جنبه قابل بررسی‌ست بلکه با بسیاری از شگردهای نوین داستانی نیز همخوانی دارد. در این مقال، نگاهی مختصر خواهیم داشت بر چگونگی فواصل سه گانهٔ زیبا شناختی: یعنی فاصلهٔ نویسنده با شخصیتها و عمل داستانی، فاصلهٔ نویسنده با خواننده، و فاصلهٔ خواننده با اثر هنری در داستان سیاوش. از این میان، دو فاصلهٔ نخست را اندکی گذرا، و مورد آخر را، با درنگی بیشتر به بررسی می‌نشینیم.

۱. فاصلهٔ نویسنده با شخصیتها و عمل داستانی

گاه نویسنده با به کارگیری بیان عینی در داستان، ردپایی از خود در داستان به جا نمی‌گذارد. نمایش، داستان را به اعمال داستانی سپرده و حتّی با نمایش بیرونی شخصیتها و دوری از تحلیل آنها، آنها را به خودشان متکی می‌گرداند. در این حالت، فاصلهٔ میان نویسنده با شخصیتها و عمل داستانی، زیاد شده، در نتیجه وظیفهٔ خواننده در شناخت و تمیز نیک و بد داستان و شخصیتها سنگین‌تر می‌گردد؛ به عکس، گاه نویسنده با به‌کارگیری بیان ذهنی و تحلیل و بررسی زوایای گوناگون اعمال و شخصیتهای داستان، شخصیتها را به تحلیل خود متکی می‌سازد، و به عبارتی دیگر، جای پای خود را در عمل داستانی مشهود می‌گرداند. بی‌گمان در این حالت، خوانندهٔ داستان، کمترین انرژی را در شناخت موقعیّت داستانی و وضعیت شخصیتها و حتّی گزینش شخصیت مورد علاقه خود صرف می‌کند، و طبیعتاً وظیفه کمتری در پیشبرد داستان متوجه او خواهد بود.

فردوسی، با به کارگیری آمیزشی از بیان عینی و ذهنی در داستان سیاوش، گاه فاصلهٔ خود را با داستان و شخصیتهای داستانی زیاد می‌کند، و خواننده را در گزینش شخصیت مورد علاقه مختار می‌سازد. چنان که در ماجرای درخواست نقض صلح افراسیاب از سوی کاووس، فردوسی با حق به جانب جلوه دادن دو شخصیت کاووس و سیاوش، خواننده را در گزینش راه صواب ـ یعنی آرمانگرایی سیاوش یا واقعگرایی کاووس ـ بر سر دو راهی قرار می‌دهد. به طوری که خواننده تا پایان داستان؛ یعنی تا زمانی که عمل داستانی به شهادت سیاوش منجر نشده، همچنان در اینکه آیا حق با سیاوش بوده است یا با کاووس، در کشمکش ذهنی به سر می‌برد. از یک سو، سیاوش آنچنان متخلق به مبادی اخلاق است که حاضر نیست حتّی با سر نهادن، آن را زیر پا نهد. او ایرانی‌ست و اهورایی؛ و چون پیمان بست، نقیض پیمان نمی‌شایدش:

به نزدیک یزدان چه پوزش برم
بد آید ز کار پدر بر سرم
ور ایدونک جنگ آورم بی‌گناه
چنان خیره با شاه تورا سیاه،
جهاندار نپسندد این بد زمن
گشایند بر من زبان انجمن.
و گر بازگردم به نزدیک شاه
به طوس سپهبد سپارم سپاه،
ازو نیز هم بر تنم بد رسد
چپ و راست بد بینم و پیش بد.
نیاید ز سودابه، خود، جز بدی
ندانم چه خواهد رسید ایزدی(۱).
(بیتهای ۱۰۱۵ ـ ۱۰۲۰)

از سوی دیگر، کاووس، بر طینت و نهان افراسیاب آگاهی کامل دارد، و به تجربه بر او ثابت شده است که افراسیاب، جز به مصلحت خویش به صلح دست نمی‌یازد و نیز هیچ گاه بر نگاهداشت پیمان متعهد نبوده و نیست.

بنگرید بیان عینی و دوری فاصله راوی داستان را با عمل و شخصیتهای داستانی در این موضع از داستان:

ندیدی بدیهای افراسیاب
که گم شد زما خورد و آرام و خواب
چو باد افره ایزدی خواست بود

● چگونگی فاصله میان نویسنده با عمل و شخصیتهای داستانی، نویسنده با خواننده و نیز خواننده با اثر هنری، تأثیری عظیم در قوّت و ضعف داستان و در نتیجه، نمایش میزان پردازش هنری اثر، ایجاد می‌کند.

● اگر زاویهٔ دید در داستان، درونی یا «من روایتی» باشد. به این معنی که راوی، «من» داستان باشد، فاصلهٔ میان نویسنده و خواننده کمتر می‌گردد. چه، داستانپرداز با گزینش این زاویه، میزان حقیقت مانندی اثر را در ذهن خواننده افزایش داده و با بهره‌گیری از این فاصله، بسی بیشتر می‌تواند گفته‌های خود را به خواننده بباوراند.

مکافات بدها بدی خواست بود.
(بیتهای ۹۳۳ ـ ۹۳۶)

منه با جوانی سراندر فریب
گر از چرخ گردان نخواهی نهیب.
که من زان فریبنده گفتار او
بسی بازگشتم ز پیکار او.
ترا گر فریبد، نباشد شگفت
مرا از خود اندازه باید گرفت.
(بیتهای ۹۹۰ ـ ۹۳۳)

پیداست که در این حالت، تمام بار داستان را شخصیت و عمل داستانی و در نتیجه خواننده متحمل می‌شود؛ و داستانپرداز خود را به کلی از صحنهٔ داستان دور می‌کند.

گاه به عکس، استاد توس با آوردن صفات خاصّ برای شخصیتها و یا با تحلیل و تفسیر داستان و شخصیتها، فاصلهٔ خود را با شخصیتها و عمل داستانی اندک ساخته و به این ترتیب، رد پای خود را در داستان مسجّل می‌دارد. طبیعی‌ست که در چنین مواضعی، خواننده کمترین تلاش را در شناخت و گزینش شخصیت مورد علاقهٔ خود خواهد داشت. برای نمونه، بنگرید سه بیت زیر را، که به ترتیب، سیاوش، کاووس و گرسیوز، با ذکر صفات خاصّ تفسیر شده‌اند:

به هر کُنج در، سیصد اِستاده بود
میان در سیاووشِ آزاده بود.
(بیت ۱۰۶)

که بسیار دانَست و چیره زبان
هشیوار و بینا دل و بد گمان.
(بیت ۱۵۶)

چو نامه به مُهر اندر آمد، بداد
به زودی به گرسیوز بدنژاد۲.
(بیت ۲۱۱۸)

و یا ابیات تحلیلی زیر، که پس از پایان یافتن اپیزود نخست داستان، یعنی بخشودن سیاوش سودابه را، در پند و اندرز و تعریض بر کاووس گفته شده است:

به جایی که کاری چنین اوفتاد
خرد باید و دانش و دین و داد.
چنان چون بُوَد مردم ترسکار
برآید به کام دل مرد کار.
به جایی که زهر آکَند روزگار
از او نوش، خیره مکن خواستار.
تو با آفرینش بسنده نه‌ای
مشو تیز، گر پرورنده نه‌ای.
چنینست کردار گردان سپهر
نخواهد گشادن همی بر تو چهر.
برین داستان زد یکی رهنمون
که مهری فزون نیست از مهر خون.
چون فرزند شایسته آمد پدید
ز مهر زنان دل بباید برید۳.
(بیتهای ۵۶۱ ـ ۵۶۷)

بدیهی است که این تحلیل و برخورد اندیشگانی داستانپرداز دربارهٔ شخصیتها و عمل داستانی، بی کم و کاست، به خواننده نیز منتقل می‌گردد؛ و به این ترتیب در نظر خواننده، سیاوش انسانی آزاده، کاووس فردی زیرک، زبان‌آور و در عین حال بی‌خرد و بدگمان، گرسیوز شخصی بدنژاد و کینه‌ور، و سودابه زنی پرفسون، شیرین رفتار و شوی فریب جلوه می‌کند. با این ترتیب، فاصلهٔ داستانپرداز با عمل و شخصیتهای داستانی بسی کمتر از فاصلهٔ خواننده با آنها می‌گردد. خواننده با پذیرش قضاوت راوی داستان، خود را در گیرودار شخصیتها و شناخت و داوری دربارهٔ آنها دخالت نمی‌دهد.

۲. فاصلهٔ میان نویسنده و خواننده

دوری و نزدیکی در این نوع فاصله، بستگی کامل به زاویهٔ دید نویسنده و بویژه لحن او در بیان داستان دارد. چنان که اگر زاویهٔ دید در داستان، درونی یا «من روایتی» باشد. به این معنی که راوی، «من» داستان باشد، فاصلهٔ میان نویسنده و خواننده کمتر می‌گردد. چه، داستانپرداز با گزینش این زاویه، میزان حقیقت مانندی اثر را در ذهن خواننده افزایش داده و با بهره‌گیری از این فاصله، بسی بیشتر می‌تواند گفته‌های خود را به خواننده بباوراند. از سوی دیگر، بهره‌گیری از صمیمیّت یا عدم صمیمیّت در لحن، این فاصله را به نوسان می‌افکند. در این معنی، «لحن، طرز تلقی و نگرشی‌ست. که نویسنده می‌خواهد به شنونده بدهد۴.»

داستانپرداز با لحن بیان خود و همدردی و صمیمیّت یا عدم صمیمیّتی که در لحن ایجاد می‌کند، فاصلهٔ میان خود و خواننده را دور یا نزدیک می‌کند. لکن به طور کلّی، صمیمیّت و نزدیکی فاصلهٔ میان خواننده و نویسنده‌ای که راوی دانای کلّ را به عنوان زاویهٔ دید برگزیده است (همچون فردوسی در داستان سیاوش)، به سختی دست می‌دهد. چه، این امر نیاز به مهارت و هنرمندی داستانپرداز

در چگونگی بیان دارد. بی شک بلافاصله بعد از آنکه فردوسی خواننده را در یک صحنهٔ نمایشی با درد دل سیاوش متأثر می‌سازد، گرچه با گریز ناگهانی به صحنهٔ فراخ منظر، فاصلهٔ خواننده را با عمل داستانی زیاد می‌کند، اما از آن سو، با به کارگیری لحن کاملاً عاطفی و صمیمی، فاصلهٔ خود را با خواننده، تا حد ممکن نزدیک می‌سازد. نوسان فاصله را بنگرید:

[سیاوش] چنین داد پاسخ که «چرخ بلند
دلم کرد پر درد و جانم نژند.
که هر چند گِرد آورم خواسته
هم از گنج و هم تاج آراسته،
به فرجام یکسر به دشمن رسد
بدی بد بود، مرگ بر تن رسد.
کجا آن حکیمان و دانندگان
همان رنج بردار خوانندگان
کجا آن بتان پر از ناز و شرم
سخن گفتن خوب و آوای نرم
کجا آن که بر کوه بودش کُنام
رمیده ز آرام وَرَکام و نام.»
«بیتهای ۱۶۱۶ ـ ۱۶۱۲)

نیز همین گونه است گفتاری که او دقیقاً بعد از شهادت سیاوش می‌آورد:

چو از سرو بُن دور گشت آفتاب
سرِ شهریار اندر آمد به خواب.
چه خوابی که چندین زمان برگذشت
نه جنبید و بیدار، هرگز نگشت.
چو از شاه شد کاه و میدان تهی
مه خورشید بادا مَه سر و سهی.
چپ و راست هر سو بتابم همی
سر و پای گیتی نیابم همی.
یکی بد کند نیک پیش آیدش
جهان بنده و بخت خویش آیدش،
یکی جز به نیکی جهان نسپرد
همی از نژندی فرو پژمرد.
(بیتهای ۲۳۴۵ ـ ۲۳۵۰)

بدین ترتیب، این گونه نوسانهای فاصلگانی میان نویسنده و خواننده در داستان سیاوش، نشانه‌ای آشکار تواند بود بر توانمندی استاد توس در پرداخت هر چه نیکوتر داستان.

۳. فاصلهٔ خواننده و اثر هنری

منظور نظر، فاصلهٔ میان خواننده با شخصیتها و عمل داستانی است، که ارتباط مستقیمی با زاویهٔ روایت در داستان دارد، و می‌توان آن را مهم‌ترین نوع فاصلهٔ زیباشناختی به شمار آورد. چنان که حتی برخی، در تعریف فاصلهٔ زیباشناختی، جز این نوع فاصله را قایل نیستند. در «واژه نامهٔ هنر شاعری» آمده است: «فاصلهٔ زیبا شناختی، فاصله‌ای است که باید بین اثر هنری و خواننده وجود داشته باشد تا بتواند تأثیر لازم را در او به وجود آورد.۵»

به این ترتیب، اهمیت این نوع فاصله، لازم می‌دارد که با نگرشی عمیق‌تر بدان نگریسته شود، و از این جهت، پیش از پرداختن به آنها، واجب می‌نماید دربارهٔ دو «صحنهٔ نمایشی» و «فراخ منظر». سخنانی برشماریم، تا ما را در درک و دریافت دقیق موضوع، نیکوتر پیش برد:

صحنهٔ نمایشی، تصویر منظرهٔ داستان از نزدیک و ثبت‌کنندهٔ لحظه‌های خاصّ است؛ لحظه‌هایی که تکرارپذیر نیستند و یک بار بیشتر اتفاق نمی‌افتند. در این صحنه، خواننده همچون دوربین فیلمبرداری. با جریان داستان درگیر می‌شود و گام به گام، جزئیات داستان را پیگیری می‌کند. در مقابل، صحنهٔ فراخ منظر قرار دارد. در این صحنه، منظرهٔ داستان از دور تصویر می‌شود. داستانپرداز چشم‌انداز پهناور و کلّی‌ای از داستان یا بخشی از آن به دست می‌دهد که معمولاً با توصیف یا تفسیر و تحلیل فراگیر همراه است؛ صحنه‌ای متراکم و کلّی و عامّ، که در طول داستان دوام دارد۶ و خواننده را با منظره‌ای مستمر و عامّ مواجه می‌سازد.

برای نمونه، به دو صحنهٔ متوالی و در عین حال متفاوت از داستان «داش آکل» صادق هدایت نظر می‌افکنیم:

الف. «کاکارستم با عقده‌ای که در دل داشته با لکنت زبانش می‌گفت: «سر پیری و معرکه‌گیری! یارو عاشق دختر حاجی صمد شده! گزلیکش را غلاف کرد! خاک تو چشم مردم پاشید. کتره‌ای چو انداخت تا وکیل حاجی شد، و همه املاکش را بالا کشید. خدا بخت بدهد!»

ب. «دیگر حنای داش آکل پیش کسی رنگ نداشت و برایش تره هم خرد نمی‌کردند. هر جا که وارد می‌شد. در گوشی با هم پچ‌پچ می‌کردند و او را دست می‌انداختند.۷»

عبارت «الف» که گفتگوی (Dialogue) یکی از شخصیتهای داستان را شامل می‌شود، در صحنه‌ای نمایشی قرار دارد. تکرارپذیر نیست و یک بار بیشتر اتفاق نمی‌افتد. به عکسِ آن، عبارت «ب» تحلیل و تفسیری فراگیر و مستمر را از زبان راوی داستان ارائه می‌کند که در صحنه‌ای فراخ منظر جلوه‌گر است.

به کارگیری آمیزه‌ای از صحنه‌های نمایشی و فراخ منظر در موقعیتهای گوناگون داستان، فاصلهٔ میان خواننده و اثر هنری را نوسانی هماهنگ می‌بخشد. داستانپرداز باید بداند که داستان را با چه صحنه‌ای آغاز کند، در طول داستان چه صحنه‌هایی را ـ به طور مستدّل ـ به کار گیرد، و با چه صحنه‌ای داستان را پایان بخشد.

صحنهٔ نمایشی، خواننده را با اثر هنری درگیر می‌کند و او را در جریان تامّ اعمال داستانی قرار می‌دهد و حتّی گاه خواننده احساس می‌کند که خود، شخصیت داستان‌ست. به عکس، صحنهٔ فراخ منظر، خواننده را از جریان داستان دور می‌سازد و خواننده قادر خواهد بود به داستان به طور مشرِف‌تر و با دیدی منتقدانه نظر افکند.

در داستان سیاوش، این نوسان فاصله را به خوبی با تبدیل صحنه‌های نمایشی و فراخ منظر مشاهده می‌کنیم. فردوسی تقریباً در هیچ جای داستان ـ به استثنای یک مورد ـ به افراط در صحنهٔ خاصّی نمانده است. شکل افراطی و طولانی‌ترین صحنه فراخ منظر را در این داستان، تنها در توصیف گنگ دژ، در صحنه‌ای منقطع شاهد هستیم (بیتهای ۱۶۲۲ ـ ۱۶۵۷). این صحنه که به شیوه‌ای افراطی توصیف گنگ دژ را در سی و پنج بیت

● صحنهٔ نمایشی، تصویر منظرهٔ داستان از نزدیک و ثبت‌کنندهٔ لحظه‌های خاصّ است؛ لحظه‌هایی که تکرارپذیر نیستند و یک بار بیشتر اتفاق نمی‌افتند. در این صحنه، خواننده همچون دوربین فیلمبرداری. با جریان داستان درگیر می‌شود و گام به گام، جزئیات داستان را پیگیری می‌کند.

● در «واژه نامهٔ هنر شاعری» آمده است: «فاصلهٔ زیبا شناختی، فاصله‌ای است که باید بین اثر هنری و خواننده وجود داشته باشد تا بتواند تأثیر لازم را در او به وجود آورد.۵»

● صحنهٔ نمایشی، خواننده را با اثر هنری درگیر می‌کند و او را در جریان تامّ اعمال داستانی قرار می‌دهد و حتّی گاه خواننده احساس می‌کند که خود، شخصیت داستان‌ست. به عکس، صحنهٔ فراخ منظر، خواننده را از جریان داستان دور می‌سازد و خواننده قادر خواهد بود به داستان به طور مشرف‌تر و با دیدی منتقدانه نظر افکند.

● فردوسی در داستان مورد نظر ما، در یک شکل منظّم و حساب شده، نه صحنهٔ نمایشی را به افراط می‌کشاند و نه صحنهٔ فراخ منظر را به شکلی افراطی ارایه می‌کند. او بیشتر خواننده را در فاصله‌ای مناسب نسبت به اثر هنری قرار می‌دهد: گاه او را به ضرورت به صحنه و عمل داستانی نزدیک می‌کند، گاه از آن دور می‌سازد، و گاه همچنان در حالتی میانه، نگاه می‌دارد

فراخ منظر ارائه می‌کند، می‌تواند ناهماهنگ‌ترین صحنهٔ داستان به شمار آید، که خواننده را نسبت به جریان داستان در دورترین وضع خود نگاه می‌دارد، و به همین سبب، شاید به سختی بتوان این ابیات را سرودهٔ خود فردوسی دانست؛ موضوعی که تقریباً از ذهن هیچیک از مصححین داستان نیز به دور نبوده است.

همین صحنهٔ فراخ منظر، در شکلی خفیف‌تر ـ که در واقع قوی‌ترین صحنهٔ فراخ منظر اصیل در داستان به شمار تواند آمد ـ به صورت تحلیلهای دانای کلّ در آغاز، میانه و پایان داستان متجلی می‌گردد۳.

این تحلیلها در واقع خواننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که در آن، از درگیری با اجزای داستان جدا شده و در سطحی فراگیر و چشم‌اندازی گسترده، به کلیت داستان متوجه می‌گردد. پس به فکر فرو رفته، داستان را از گذشته تا حال مرور می‌کند؛ و به این ترتیب، به تأثیر از این صحنه ـ در واقع تحت تأثیر پندار و تفسیر دانای کلّ ـ به قضاوت و داوری دربارهٔ داستان و شخصیتهای آن می‌نشیند.

حالت میانه، یعنی حد وسطِ صحنهٔ فراخ منظر و نمایشی در داستان مورد نظر ما، زمانی‌ست که دانای کل، خود از زاویهٔ سوم شخص، داستان را روایت می‌کند، اما همین که روایت داستان به گفت و گوی شخصیتها متحول می‌شود، خواننده خواه ناخواه، خود را در صحنهٔ نمایشی حس می‌کند. (و می‌دانیم که بخش بزرگی از داستان مورد نظر ما را، گفت و گوی شخصیتها تشکیل می‌دهد.) در این حالت، فاصلهٔ خواننده با اثر هنری کم شده، او حتّی، خود را در عمل داستانی سهیم می‌پندارد. این صحنهٔ نمایشی، در داستان سیاوش، زمانی به قوی‌ترین وضع خود می‌رسد که شخصیت داستان، در حدیث نفس به سر برد:

بپیچید و بر خویشتن راز کرد
از انجام، آهنگ آغاز کرد
(بیت ۱۵۷)

حدیث نفس، در واقع گونه‌ای جدال درونی‌ست که به صورت کشمکش ذهنی در اندیشهٔ شخصیت داستانی روی می‌دهد. این کشمکش، زمانی که شخصیت داستانی خود را بی‌همراز و تنها احساس می‌کند شکل می‌گیرد؛ وقتی که او کسی را برای رازگویی و در دل نداشته گرفتار گونه‌ای خودخوری و درگیری ذهنی می‌شود. در داستان سیاوش، بزرگ‌ترین جدال در این صحنهٔ نمایشی را در شخصیت سیاوش ـ که اینک به صورت قهرمان جلوه‌گر است ـ می‌بینیم۸.

بنگرید حدیث نفس او را، آنگاه که قصد دارد رفتن به جنگ با افراسیاب را بهانهٔ رهایی از فضایِ ناپاکِ دربار پدر کند:

سیاوش از آن دل پر اندیشه کرد
روان را از اندیشه چون بیشه کرد.
به دل گفت: «من سازم این رزمگاه
به خوبی بگویم، بخواهم ز شاه.
مگر کِم رهایی دهد دادگر
ز سودابه و گفت و گوی پدر.
دگر گر از این کار نام آورم
چنین لشکری را به دام آورم.»
(بیتهای ۵۸۷ ـ ۵۹۰)

می‌بینیم که قوی‌ترین نزدیکی و حتّی ادعای این همانی در فاصلهٔ میان خواننده و شخصیت داستانی، در این صحنه برقرار است. در این حالت، خواننده خود را با شخصیت داستان یکسان پنداشته، حتی درد او را درد خود می‌انگارد؛ گویی خود به جدال درونی گرفتار آمده است.

اما طبیعی‌ست که اگر پردازنده داستان، فاصلهٔ میان خواننده و شخصیتهای داستانی را به تمامی در چنین صحنهٔ نمایشی باقی گذارد، باز اثر، هماهنگی، تعادل و زیبایی خود را از دست می‌دهد.

این گونه است که می‌بینیم فردوسی در داستان مورد نظر ما، در یک شکل منظّم و حساب شده، نه صحنهٔ نمایشی را به افراط می‌کشاند و نه صحنهٔ فراخ منظر را به شکلی افراطی ارایه می‌کند. او بیشتر خواننده را در فاصله‌ای مناسب نسبت به اثر هنری قرار می‌دهد: گاه او را به ضرورت به صحنه و عمل داستانی نزدیک می‌کند، گاه از آن دور می‌سازد، و گاه همچنان در حالتی میانه، نگاه می‌دارد.

پانوشتها:

۱. ابیات از شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی، به تصحیح او. اسمیرا نوا؛ تحت نظر ع. نوشین؛ چاپ مسکو (آکادامی علوم اتحاد شوروی، اداره انتشارات «دانش» شعبه ادبیات خاور)؛ جلد سوم؛ مسکو: ۱۹۶۵. مأخوذ است.

۲. از جمله شواهد تشریح با صفت خاص ـ تا مقطع شهادت سیاوش ـ از این قرار است: ۱۳۴، ۲۱۴، ۵۶۷، ۸۷۳، ۸۴۱، ۱۰۳۰، ۱۱۷۰، ۱۳۶۱، ۱۵۵۷، ۱۵۷۲، ۱۶۷۳، ۱۶۷۹، ۱۶۸۲، ۱۳۳۴، ۱۸۰۴، ۱۸۱۷، ۱۸۱۹، ۱۸۵۲، ۱۸۷۸، ۱۹۱۱، ۱۹۱۴، ۱۹۶۹، ۱۹۸۶، ۱۹۹۸، ۲۰۱۶، ۲۰۳۱، ۲۰۳۲، ۲۰۳۶، ۲۱۳۵، ۲۲۲۰، ۲۲۲۹، ۲۴۸۳، ۲۴۸۶، ۲۵۱۵ و...

۳. دیگر مواضع تحلیل و تفسیر فردوسی از داستان و شخصیتهای آن ـ تا مقطع شهادت سیاوش ـ از این قرار است: بیتهای ۵۹۳ و ۵۹۴ (در تأیید تقدیر)، ۱۶۲۱ ـ ۱۶۰۹ (دریغ اسطوره‌وار بر گذشته ایران و پیش درآمد بر سوگ سیاوش پس از درد دل کردن سیاوش)، ۱۶۵۷ ـ ۱۶۵۴ (در سپاس از خدای در آفرینش گنگ دژ)، ۲۱۸۵ (در تأیید تقدیر)، ۲۳۵۱ ـ ۲۳۴۶ (در بیان کار و روزگار بعد از شهادت سیاوش)، ۲۴۶۶ ـ ۲۴۶۵ (در تأیید و بیان عجز انسان)، ۲۵۷۰ ـ ۲۵۶۵ (در نکوهش کار جهان بعد از شهادت سیاوش).

گاه این تحلیلها از زبان یکی از شخصیتهای داستان صورت می‌پذیرد؛ در حالی که در اصل، از آن فردوسی است. چنان که از زبان گرسیوز (بیتهای ۱۹۷۸، ۱۹۷۹، ۱۹۸۴، ۱۹۸۲)، از زبان سیاوش (بیت ۲۱۷۸)، از زبان سپاهیان سیاوش (بیتهای ۲۲۴۸ و ۲۲۴۹) و از زبان پیلسم (بیتهای ۲۲۵۸ ـ ۲۲۵۶).

۴. عناصر داستان؛ جمال میرصادقی؛ چاپ سوم؛ انتشارات سخن؛ تهران: ۱۳۷۶؛ ص ۵۲۴.

۵. واژه‌نامهٔ هنر شاعری؛ میمنت میر صادقی (ذوالقدر)؛ چاپ دوم، انتشارات کتاب مهناز؛ تهران: ۱۳۷۶، ذیل «فاصلهٔ زیباشناختی».

۶. برگرفته از عناصر داستان؛ جمال میر صادقی؛ ص ۴۲۰ و ۴۲۱.

۷. داش آکل؛ صادق هدایت، برگرفته از کتاب «شاهکارهای جاویدان، شامل برگزیده آثار نویسندگان بزرگ ایران»؛ چاپ اول، انتشارات چاپ البرز، تهران: ۱۳۴۱ ؛ ص ۱۱.

۸. دیگر شواهد حدیث نفس شخصیتهای داستانی ـ تا مقطع شهادت سیاوش ـ از این قرار است: در سیاوش (بیتهای ۱۵۸ ـ ۱۵۴ ـ ۲۷۱ ـ ۲۶۷، ۲۹۰ ـ ۲۸۶، ۵۵۱ ـ ۵۵۰، ۱۰۲۰ ـ ۱۰۱۲، ۱۵۹۷، ۲۰۰۸ ـ ۲۰۰۷ و ۲۳۲۹ ـ ۲۳۲۷)، در سودابه (بیتهای ۳۱۴ ـ ۳۱۱)، در کیکاووس (بیتهای ۳۴۹ ـ ۳۴۷، ۳۷۰ ـ ۳۶۷، ۳۸۱ ـ ۳۷۶، ۴۱۲، ۴۷۷ ـ ۴۷۳)، در افراسیاب (بیتهای ۸۷۸ ـ ۸۷۴)، در پیران (بیتهای ۱۶۹۹ ـ ۱۶۹۳) و در گرسیوز (بیتهای ۱۸۲۹ ـ ۱۸۲۷، ۱۹۱۳ و ۲۰۲۱ ـ ۲۰۱۷).