Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Received: 15/04/2025
Accepted: 01/06/2025

Strategies of Reader Engagement with the Text in Contemporary Fiction: A Case Study of Zoya Pirzad's Selected Stories (*Three Books* and *We'll Get Used to It*)

Mostafa Dashti-Ahangar[*1], Fereshteh Emdadi[2], Hoda Arabzadeh[3]

[*] Corresponding Author's E-mail: m.dashti_a@velayat.ac.ir

Abstract

Contemporary fiction has experienced a fundamental transformation in the relationship between text and reader. While traditional literary approaches considered the author the primary source of meaning, modern reader-oriented theories emphasize the active role of readers in constructing and completing literary texts. Reception Theory and Reader-Response Criticism have demonstrated that literary meaning is not fully contained within the text itself but emerges through the interaction between text and reader. Consequently, contemporary writers frequently employ narrative and linguistic strategies that encourage readers to participate actively in the interpretive process. This study investigates the techniques of reader participation in the narrative works of Zoya Pirzad, one of the most influential contemporary Iranian fiction writers. Drawing upon the theoretical perspectives of Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, and other reader-

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Velayat University, Iranshahr, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0002-1316-6558
2. Graduate of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Velayat University, Iranshahr, Iran.
https://orcid.org/ Iran0009-0007-8306-4454
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Velayat University, Iranshahr, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0001-5658-8390

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

oriented critics, the research explores how Pirzad's narratives engage readers in the production of meaning. Using a descriptive-analytical method, the study examines selected short-story collections and the novel *We'll Get Used to It*. The findings reveal that Pirzad systematically utilizes a variety of participatory techniques, including rhetorical questioning, delay, textual gaps, omission, uncertainty, present-oriented narration, objective description, and parallelism. These techniques require readers to reconstruct missing information, interpret ambiguities, establish connections among narrative elements, and actively contribute to the creation of meaning. The study concludes that reader participation constitutes a central characteristic of Pirzad's narrative style and reflects broader developments in contemporary Persian fiction toward reader-centered literary discourse.

Keywords*:* reader participation, reception theory, reader-response criticism, contemporary Persian fiction, Zoya Pirzad, narrative techniques

1. Introduction

The twentieth century witnessed major changes in literary theory and criticism. One of the most influential developments was the emergence of reader-oriented approaches, which challenged traditional author-centered models of interpretation. Earlier critical traditions generally assumed that meaning originated from the author and could be discovered through textual analysis. In contrast, theorists associated with Reception Theory and Reader-Response Criticism argued that literary meaning is produced through interaction between the text and its readers.

Within this framework, the reader is no longer viewed as a passive recipient but as an active participant whose experiences, expectations, and interpretations contribute to the creation of meaning. As a result, many contemporary writers deliberately employ narrative techniques

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

that require readers to engage intellectually and emotionally with literary texts.

Contemporary Persian fiction has also been influenced by these developments. Many Iranian novelists and short-story writers have moved away from direct narration and explicit explanations, instead creating narratives that invite readers to participate in interpretation. Among these writers, Zoya Pirzad occupies a distinguished position due to her subtle narrative style, realistic characterization, and sophisticated use of reader-oriented techniques.

Pirzad's fiction often focuses on ordinary experiences and everyday life; however, beneath this apparent simplicity lies a complex narrative structure that encourages readers to interpret, infer, and reconstruct meaning. The present study seeks to identify and analyze the principal techniques through which Pirzad engages readers in the interpretive process.

Research Questions

What narrative and linguistic techniques does Zoya Pirzad employ to encourage reader participation, and how do these techniques contribute to the construction of meaning in her fiction?

2. Literature Review

The theoretical foundations of reader participation can be traced to Reception Theory and Reader-Response Criticism. Hans Robert Jauss emphasized the importance of readers' "horizons of expectations," arguing that literary works acquire meaning through their reception by audiences in specific historical contexts. Wolfgang Iser further developed these ideas by introducing the concept of textual gaps, suggesting that literary texts intentionally leave certain elements incomplete so that readers may actively participate in constructing meaning.

Subsequent scholars expanded these perspectives by examining the role of ambiguity, indeterminacy, and interpretive freedom in literary

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

communication. Reader-oriented theories collectively challenge the assumption that texts possess a single, fixed meaning and instead emphasize the multiplicity of possible interpretations.

Several studies have explored different aspects of Zoya Pirzad's fiction, including narrative perspective, realism, characterization, and representations of women. However, relatively little attention has been devoted to the specific mechanisms through which her narratives encourage reader participation. The present study seeks to fill this gap by providing a systematic analysis of the techniques that transform readers into active participants in the narrative process.

3. Methodology

This study adopts a descriptive-analytical approach. The corpus consists of selected short-story collections by Zoya Pirzad as well as her novel *We'll Get Used to It*. Relevant passages were identified through close reading and qualitative textual analysis. The selected examples were then examined in light of concepts derived from Reception Theory and Reader-Response Criticism.

The analysis focuses on identifying narrative structures, stylistic devices, and linguistic patterns that invite reader participation. Particular attention is given to moments where readers are required to infer information, resolve ambiguities, reconstruct omitted events, or establish relationships among narrative elements. Through this method, the study aims to demonstrate how participatory reading is embedded within the structure of Pirzad's narratives.

4. Results

The analysis revealed eight major techniques that contribute to reader participation in Pirzad's fiction.

The first technique is **participatory rhetorical questioning**. Such questions do not merely decorate the narrative but encourage readers to formulate responses and engage in an internal dialogue with the

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

text. This strategy stimulates reflection and promotes interpretive involvement.

The second technique is **delay**, whereby important information is withheld until later stages of the narrative. This postponement creates suspense and encourages readers to actively search for connections and explanations. As a result, reading becomes a process of discovery rather than passive reception.

The third technique is the creation of **textual gaps**. Certain events, motivations, or relationships remain only partially explained, requiring readers to fill these gaps through interpretation. Different readers may therefore produce different meanings from the same text.

The fourth technique is **omission**. Unlike simple brevity, omission functions as a participatory device that compels readers to reconstruct absent elements from contextual clues. Through this process, readers become collaborators in the creation of narrative meaning.

The fifth technique is **uncertainty and ambiguity**. Characters frequently experience hesitation, doubt, or incomplete understanding. This uncertainty prevents the establishment of a single authoritative interpretation and encourages multiple readings.

The sixth technique is the use of **present-oriented narration**. By creating a sense of immediacy, this strategy reduces the distance between narrative events and readers. Consequently, readers experience greater emotional involvement and engagement with the story world.

The seventh technique is **objective description**. Detailed descriptions of settings, objects, and everyday experiences provide a foundation upon which readers construct their own mental images. Rather than imposing a single interpretation, the narrative leaves space for imaginative participation.

The eighth technique is **parallelism**. Similarities among characters, situations, and images create implicit patterns that readers must identify and interpret. Discovering these connections contributes to deeper engagement with the narrative.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Taken together, these techniques demonstrate that reader participation is not accidental but carefully embedded within the structure of Pirzad's fiction. The reader becomes an active agent who contributes to the completion of the text and the generation of meaning. This characteristic aligns Pirzad's works with broader trends in contemporary fiction, where literary communication increasingly depends on interaction between text and reader.

The findings indicate that reader participation constitutes one of the defining features of Zoya Pirzad's narrative style. Through techniques such as rhetorical questioning, delay, textual gaps, omission, uncertainty, present-oriented narration, objective description, and parallelism, her fiction encourages readers to move beyond passive consumption and engage actively in interpretation. These strategies illustrate the transition from author-centered to reader-centered literary discourse in contemporary Persian fiction.

The study contributes to a better understanding of narrative communication in modern literature and highlights the relevance of reader-oriented theories for analyzing contemporary Persian texts. Future research may extend this approach to other Iranian writers and explore the relationship.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۲۱۳-۲۵۶
مقالهٔ پژوهشی

شگردهای تشریک مخاطب با متن در ادبیات داستانی معاصر: نمونه‌پژوهی داستان‌هایی از زویا پیرزاد (سه‌کتاب و عادت می‌کنیم)

مصطفی دشتی آهنگر،*[۱] فرشته امدادی،[۲] هدی عرب‌زاده[۳]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۶ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱)

چکیده

دگرگونی‌های اجتماعی دنیای معاصر، تغییرات عمده‌ای را در برخی از جنبه‌های علوم اجتماعی، هنر و ادبیات پدید آورده است و زیبایی‌شناسی آثار ادبی نیز از این قاعده مستثنی نیست و از این رو نظریات متفاوتی در باب بلاغت متون نو پدید آمده است؛ اگر زمانی بلاغت سخن گفتن به اقتضای حال مخاطب بود، امروزه، با مخاطب بلیغ سروکار داریم که این مخاطب بلیغ با متن در ارتباط است نه مؤلف. یکی از مسائلی که در بررسی متون معاصر فارسی اهمیت دارد، بررسی ویژگی‌های بلاغی آن‌ها با توجه به اقتضائات آفرینش متون در دنیای مدرن است. بسیاری از شگردهای بلاغی دنیای قدیم، امروزه برای بررسی قالب‌هایی مانند رمان و داستان کوتاه، پاسخ‌گو نیستند و باید عناصر زیبایی‌شناسانهٔ این متون به‌طور

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*m.dashti_a@velayat.ac.ir
https://orcid.org/ 0000-0002-1316-6558
۲. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران
https://orcid.org/ Iran0009-0007-8306-4454
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران
https://orcid.org/ 0000-0001-5658-8390

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مستقل و مجزا مورد بررسی قرار گیرند؛ کاری که تاکنون کمتر بدان توجه شده است. به‌نظر می‌رسد در متون بررسی‌شده (مجموعه داستان کوتاه *سه کتاب* و رمان *عادت می‌کنیم*)، شگرد بلاغی تشریک مخاطب با متن، نقش عمده‌ای در همدلی مخاطب با روایات داستانی داشته است. این پژوهش، از منظر دانش معانی، به بررسی «شیوه‌های تشریک مخاطب با متن» در داستان‌های کوتاه زویا پیرزاد پرداخته است. بررسی‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تشریک مخاطب با متن از طریق برخی از شگردها در این متون مشهود است؛ این شگردها عبارت‌اند از حذف، پرسش بلاغی تشریکی، خلأ، ایجاد تردید، تأخیر و ... . به‌نظر می‌رسد این شگردهای بلاغی، در بسیاری دیگر از متون داستانی مدرن قابل بررسی هستند.

واژه‌های کلیدی: معانی، تشریک مخاطب با متن، ادبیات داستانی، نظریهٔ دریافت، *سه‌کتاب*، *عادت می‌کنیم*.

۱.مقدمه

درگذشته، ارتباط متکلم و مخاطب به‌سبب محدودیت افراد باسواد و عدم امکان تکثیر فیزیکی متن، شنیداری بود. همچنین عوامل حاکم بر تولید و قرائت متن (که مهم‌ترین آن اوضاع سیاسی ـ اجتماعی بوده است)، در اغلب موارد، مانع از ظهور شخصیت فردی نویسندگان و تخطی از سنت‌های ادبی می‌شده است و آثار برای مخاطبانی نگاشته می‌شد که میزان دانش و فرهنگ و حد انتظار و توقعشان مشخص بوده است. در دوران معاصر به‌سبب افزونی باسوادان و امکان تکثیر متون، این ارتباط نوشتاری شده است. نویسنده متن را در غیاب خوانندگانی تولید می‌کند که از اطلاعات و احوال آنان آگاهی ندارد و خواننده در غیاب نویسنده و غالباً بدون اطلاع از دانش و احوال او متن را مطالعه می‌کند. همچنین درنتیجهٔ تبادلات فکری با دنیای مدرن، خواننده در فرایند تولید و درک متون، مجال بیشتری دارد. هرچند این بدان معنی نیست که در

ادبیات کهن، متون معطوف به خواننده وجود ندارد، اما در سبک‌های ادبی معمولاً بسامدها اهمیت دارند.

در ادبیات معاصر، پیوند مستقیم کمتری میان صاحب اثر و مخاطب وجود دارد یا این پیوند ازبین رفته است؛ از یک‌سو پیش‌بینی حال مخاطب و میزان دانش او برای نویسنده ناممکن است و از سویی دریافت صریح منظور نویسنده برای مخاطب ناممکن و البته بی‌فایده می‌نماید. پس بلاغت سنتی که نزد قدما عبارت بود از سخن گفتن به‌مقتضای حال و مقام مخاطب، امروزه در برخی موارد کاربردی ندارد و بلاغت معنایی جدید یافته است. در اینجا با نوع جدیدی از بلاغت مواجه هستیم که بیشتر معطوف به خواننده است تا نویسنده؛ این بلاغتِ معطوف به خواننده، برگرفته از شگردهای خاصی است که در این‌گونه از متون تعبیه‌شده و وجه مشترک همهٔ آن‌ها این است که باعث می‌شود مخاطب در مواجهه با متن، به تولیدکنندهٔ معنا تبدیل و به‌نوعی در آفرینش معنا شریک می‌شود؛ برخی از این شگردها عبارت‌اند از ایجاد تردید، حذف، پرسش بلاغی، کاربرد افعال اول‌شخص و زمان حال و.... درواقع خواننده بنا بر شخصیت فردی، با متنی که پدیدآورنده‌اش را نمی‌شناسد، گفت‌وگو می‌کند.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، بررسی روند خلق و خوانش برخی از متون داستانی معاصر و بررسی امکان نظام‌مند ساختن ادبیت آن‌ها با تأکید بر شگردهایی است که باعث مشارکت خواننده در خلق متن می‌شود. متون معاصر، تفاوت‌هایی بنیادین با متون کهن دارند که از سویی ناشی از تغییر و تحولات اجتماعی و رواج مکاتب جدیدی است که در نگارش متون تأثیر داشته است و از سوی دیگر به‌دلیل یافته‌های جدید در حوزه‌های علوم انسانی است که در دریافت مخاطب از متن مؤثرند. در ادبیات معاصر فارسی اما همچنان معیار بلاغت متن بر محور بلاغت سنتی می‌شود و به‌نظر می‌رسد آن

معیارها در موارد زیادی در تشریح ادبیت متون معاصر ساکت هستند. این مقاله با طرح این مسئله درپی پاسخ‌گویی به این سؤالات است که آیا اولاً، به‌طور کلی چه متونی قابلیت تشریک بیشتری دارند و دوم اینکه آیا می‌توان شگردهای مشخص و تکرار شونده‌ای را به‌عنوان شگردهای تشریک مخاطب، در متون ادبی یافت یا خیر. فرضیه این است که هر قدر تفکر مدرن در متون غلبه داشته باشد، مجال بیشتری برای تشریک ایجاد می‌شود و دلیل آن ابهام و شکاف‌هایی است که خواسته یا ناخواسته در متن وجود دارد. همچنین به‌نظر می‌رسد در ادبیات فارسی، در نوشته‌های زنان، میزان بالایی از شگردهای تشریک با مخاطب وجود دارد. هدف این پژوهش تبیین چگونگی سهیم شدن مخاطب در آفرینش و درک متون داستانی معاصر است و سعی دارد برخی از شگردهای تشریک مخاطب با متون مورد بررسی را نشان دهد. به این منظور این پژوهش با روش تحلیلی ـ توصیفی، به بررسی رمان *عادت می‌کنیم و مجموعهٔ سه‌کتاب* پرداخته است. دلیل انتخاب این داستان‌ها، از یک‌طرف اقبال خوانندگان و توجه منتقدان است و از طرف دیگر تقلید بسیاری از داستان‌نویسان از سبک داستانی پیرزاد است.

۲.پیشینهٔ پژوهش

در باب شگردهای تشریک مخاطب با متن در ادبیات، می‌توان به مقالهٔ دشتی آهنگر با عنوان «پرسش بلاغی تشریکی در ادبیات معاصر فارسی» (۱۳۹۵) اشاره کرد؛ در این مقاله، به یکی از شگردهای تشریک مخاطب با متن در ادبیات معاصر اشاره شده و آن پرسش بلاغی تشریکی است؛ نویسنده، پرسش بلاغی تشریکی را پرسشی را می‌داند که از جانب متن و از خواننده سؤال می‌شود و غرض ثانویهٔ آن از منظر علم معانی، شریک شدن مخاطب و متمرکز کردن اطلاعاتش از متن است. این مقاله این شگرد را هم در

شعر و هم در داستان بررسی کرده است. از پژوهش‌های نزدیک به این بحث می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

پورنامداریان نیز در مقالهٔ «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن» (۱۳۸۷) به اهمیت بلاغت معطوف به مخاطب تأکید کرده است. اینکه امروزه به‌دلیل شرایط اجتماعی متفاوت، ارتباط بین مخاطب و نویسنده بر مبنای نوشتار و غیاب شکل گرفته است و باید شگردهای بلاغت قدیم مورد بازبینی قرار بگیرد. این مقاله فتح بابی است در باب بحث و بررسی‌های بیشتر در باب بلاغت معطوف به خواننده.

صادقی در مقالهٔ «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی» (۱۳۸۹)، نقش مهمی را برای سکوت بلیغ در فعال کردن نقش خواننده در خوانش متن قائل شده است. در این مقاله برای سکوت بلاغی شش نقش ذکر شده است: عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، شعری، همدلی فرازبانی که درواقع همان کارکردهای ارتباطی مدنظر یاکوبسن هستند که نه در باب گفتار، بلکه در باب سکوت به‌کار گرفته شده‌اند. این مقاله از منظر زبان‌شناسی می‌تواند نگاه‌های تازه‌ای را به ادبیات فارسی عرضه کند.

صهبا در کتاب *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن* (۱۳۹۲) نیز مفصلاً به نقش خواننده در درک متن پرداخته است. فصل اول کتاب به مباحثی درباب «هرمنوتیک و خوانش متن» اشاره می‌کند و نظریات مربوط به نقش خواننده در ادراک متن را ـ هرچند نه به‌طور منسجم ـ آورده و در فصل دوم دربارهٔ «ابهام و خوانش متن» مسئلهٔ اصلی کتاب را شرح داده و ابهام را از جهات مختلف در ادبیات بررسی کرده است. اما همان‌گونه که از عنوان کتاب هم پیداست، این کتاب مفصل، فقط به یکی از شگردهایی پرداخته که به نقش خواننده در خوانش متن اهمیت می‌دهد.

۳.چارچوب و مبانی نظری

بلاغت را در فارسی به معنی چیره‌زبانی، زبان‌آوری، رسایی و شیوایی آورده‌اند، همایی سخندانی و سخن‌شناسی را معادلی فارسی برای بلاغت قرار داده است (موسوی بجنوردی، ۱۳۸۳، ص. ۴۴۴). درواقع بسیاری از محققان و صاحب‌نظران در این رشته، بلیغ را صفت کسی می‌دانند که می‌تواند آنچه را که در ذهن او می‌گذرد با سخن و زبان خود به مخاطب منتقل کند. هدف نهایی بلاغت خوب رساندن پیام به مخاطب است. در ادبیات هر چیزی که سبب شود پیام اثر هنری، بهتر و کامل‌تر به مخاطب، منقل شود، یک عنصر بلاغی است (جعفری، ۱۳۹۳، ص.۳). همان‌گونه که مشخص است بلاغت در ادبیات سنتی، معطوف به گوینده است، نه حتی نویسنده؛ درواقع، علم بلاغت در اصل علم سخنوری است و مربوط به دورانی است که نوشتار چندان در میان جوامع مرسوم نبوده است؛ بعدها که نوشتار گسترش بیشتری یافت، قواعد مربوط به سخنوری در بسیاری موارد به نوشتار هم تسری پیدا کرد و علم بلاغت در حوزهٔ ادبیات پایه‌گذاری شد.

از کیفیت بلاغت در ادبیات ایران پیش از اسلام، چندان اطلاعی در دست نیست، اما بلاغت در ادبیات فارسی (بعد از اسلام)، به تبعیت از ادبیات عرب، شکل گرفت و معمولاً همان مباحث ادبیات عرب، گاه بدون توجه به ظرفیت‌های متفاوت دو زبان، در ادبیات فارسی باب شد. معمولاً وقتی از بلاغت سنتی سخن به‌میان می‌آید، سه مبحث بیان، بدیع و معانی در ذهن حاضر می‌شود که از جنبه‌های مختلف، متن را بررسی می‌کنند. اگرچه عمدهٔ مباحث بلاغی عربی، در توضیح زیبایی‌های قرآن و اشاره به دلایل اعجاز آن ریشه دارند، اما این علم در ادبیات فارسی، معمولاً ناظر به تحلیل و تبیین زیبایی‌های شعر است و کمتر به متون منثور پرداخته شده است.

در ادبیات معاصر، و به‌ویژه ادبیات داستانی، به‌دلیل تغییرات وسیع و بنیادینی که در نحوهٔ ارتباطات شکل گرفته است، اگر نگوییم بلاغت سنتی به‌طور کلی نارساست، حق آن است که در بسیاری موارد از تبیین ویژگی‌های هنری متن عاجز است و این البته امری طبیعی است؛ وقتی از شگردهای هنری انواع جدید معاصر مثل داستان کوتاه و رمان سخن به میان می‌آید، طبیعی است که بلاغت سنتی در باب آن سکوت کرده باشد. بسیاری از ویژگی‌های انواع جدید ناشی از ویژگی‌هایی است که در دنیای قدیم اصولاً وجود نداشته است. اینجاست که در گام اول باید ضرورت پدید آمدن بلاغتی نو بر پایهٔ متون جدید تبیین شود و در گام دوم شگردهای بلاغی متون نو نیز بررسی شوند. در ادامه به برخی از مهم‌ترین مباحث اختلافی بلاغت سنتی و معاصر اشاره می‌شود.

رابطهٔ لفظ و معنا: برخی از بلاغیون سنتی، برتری را به لفظ و برخی برتری را به معنا می‌دادند؛ در این میان، کسانی مثل عبدالقاهر جرجانی دیدگاهی میانه‌تر را پیش گرفتند. اما تفکیک صورت از محتوا، درنهایت موجب شد تا بلاغت ما، به افراط در صورت‌گرایی بغلتد و در جنبهٔ تزیینی برونهٔ زبان، بیش از جنبه‌های معناشناختی آن مداقه نماید. علم بدیع تماماً و علم بیان در بخش‌هایی، اختصاصاً خود را وقف زیبایی‌شناسی صورت سخن کردند. درنتیجه، آرایه‌شناسی و مطالعهٔ زیبایی صورت و تعریف و تبیین صناعات بر مطالعهٔ معنا و تأثیر و انگیزش و تعامل میان گوینده و مخاطب غالب شد و به فقر و سستی علم معانی و ژرف‌کاری‌های بدیعیان و تقسیم‌بندی‌های شگرف در اقسام تشبیه و استعاره و مجاز انجامید (فتوحی، ۱۳۸۶، صص. ۱۳-۱۴). انتقادی که به نظریهٔ تفکیک لفظ و معنا در نظریه‌های جدید وارد شده است، از سمت فرمالیست‌هاست. قبل از فرمالیست‌ها اعتقاد بر این بود که به جای خواندن و توجه به متن، به شاعر و نویسندهٔ آن متون توجه شود، اما فرمالیست‌ها بر این

باور بودند که هیچ معنایی بدون لفظ وجود ندارد. لفظ همان فرم است؛ درواقع فرمالیست‌ها بر عدم تفکیک لفظ و معنی معتقد بودند.

قطعی یا نسبی بودن معنا: از نگاه سنت‌گرایان، معنا، قطعی است. کلام برای معنایی وضع شده و باید مفید معنی باشد و یا قابل تأویل به معنای قطعی باشد. بلاغتی که بر پایهٔ اعتقاد سنتی به معنی قطعی کلام بنا نهاده شده، تمام همتش معطوف به جست‌وجوی معنای قطعی است (همان، ص. ۱۴). ولی مطرح شدن نظریات پساساختارگرایانه، اعتماد به معنای قطعی را از بین برده است. ریچاردز در کتاب *فلسفهٔ بلاغت* دربارهٔ معنای قطعی متون می‌گوید: به اعتقاد فیلسوفان جدید چیزی به نام معنی قطعی وجود ندارد، وجود معنی حقیقی یک باور خرافی است. این دیدگاه که معانی فی نفسه متعلق به کلمات‌اند، شاخه‌ای از جادوگری و بقایای نظریهٔ جادوگری نام‌هاست (ریچاردز، ۱۳۸۲، ص.۸۱).

گفتار یا نوشتارمحوری: در سنت کهن، گفتار بر نوشتار برتری دارد و در سلسله مراتب ارزشیِ تقابل‌های دوگانه، نوشتار در جایگاه پایین‌تری نسبت به گفتار قرار دارد (ضمیران، ۱۳۸۶، ص. ۹۴). در دوران معاصر اندیشمندانی مثل دریدا به این نحوهٔ تفکر انتقاداتی کردند و سعی کردند تا پیامدهای این طرز تفکر را بر فرهنگ غربی نشان دهند. نوشتارمحوری در نظریات پساساختارگراها مطرح است. دریدا و سایر نظریه‌پردازان بلاغت جدید، به جای مؤلف و متکلم، نوشتار را مهم می‌دانند. طبق نظر دریدا، نوشتار و متافیزیک غیاب دارای اهمیت است و برداشت مخاطب، با توجه به متن دارای ارزش است.

۳ـ۱. نظریهٔ دریافت و تغییر نگرش به متن

تغییر نگرش به بلاغت در ادبیات معاصر، ناشی از تغییر تلقی خوانندگان از «متن» است. متون قدیمی شامل «آثار» شفاهی و مکتوبی بود که از سوی مرجعی فراتر ارسال می‌شد

و بنابراین تمام تلاش مخاطبان باید مصروف بر کشف معناهایی می‌شد که در آن نهفته است. اما امروزه متن ابژه‌ای است که از زبان نشئت گرفته است و خوانده و شنیده می‌شود و برای اشاره به آن چیزهایی به‌کار می‌رود که راهبردهای تفسیری تحلیل ادبی را می‌توان به آن‌ها اعمال کرد (کوش، ۱۴۰۰، ص. ۲۶۱). بنابراین آنچه باید مورد شناخت و درک واقع شود، خود متن است و نه پدیدآورندهٔ آن. راهبردهای تفسیر و تحلیل متن هم امروزه در اکثر موارد ارتباط مستقیمی با پدیدآورندهٔ آن ندارد.

منتقدان معتقدند جاذبهٔ اصلی خواندن متن، آزادی خواننده در گزینش آیندهٔ متن است. بدین‌سان رابطه‌ای میان متن و صحنهٔ بازی برقرار می‌کنند. زیباشناسی دریافت می‌کوشد قوانین این بازی را کشف کند؛ براساس نخستین علامت‌ها، خواننده/ مخاطب فرضیه‌ای می‌سازد؛ سپس آن را با نشانه‌های دیگر می‌سنجد و خواندن چونان سلسله‌ای پی‌درپی از طریق فرضیه‌های اصلی و فرعی پیش می‌رود (لان، ۱۳۹۸، ص. ۱۸۲).

ایگلتون معتقد است، تنها در چارچوب متن می‌توان دریافت که عبارتی ادبی است، چراکه آن را از سایر انواع سخن متمایز می‌سازد (ایگلتون، ۱۳۶۸، ص. ۱۰). این نظر ایگلتون، شمه‌ای از مباحث پیرامون متن در نظریه‌های ادبی را نشان می‌دهد. تعیین حدود و ثغور متن، بسته یا باز بودن آن و مصادیقی نظیر این از مباحث چالش‌برانگیز مکاتب انتقادی قرن گذشته از فرمالیست‌ها گرفته تا ساختارگرایان و... به‌شمار می‌آید. اما چنانچه دامنهٔ بحث را به ارتباط مخاطب با متن محدود کنیم، ناگزیر از پرداختن به دوگانهٔ بارت در این‌باره هستیم. بارت استعداد متن را نیز در نظریهٔ دریافت وارد کرده است؛ بدین معنا که هر متنی قابلیت خواننده‌مدار بودن را ندارد. وی در *اس/زد* می‌گوید هدف کار ادبی این است که خواننده را به تولیدکنندهٔ متن ادبی تبدیل کند و می‌گوید متون دو دسته‌اند: خواندنی و نوشتنی؛ در متون خواندنی (متون کلاسیک)، خواننده

منفعل است درحالی که متون نوشتنی، عموماً تجربی‌اند و می‌طلبند خواننده نقش مولد را برعهده بگیرد (Barthes, 1974, p.4). تامس در توضیح نظر او می‌گوید بارت با این تمایز به این نکته اشاره دارد که متن نوشتنی، الزاماتی را به خواننده تحمیل می‌کند و مخاطب متوجه متن‌بودگی[1] می‌شود. به نظر او، متن خواندنی توسط خواننده قابلیت تبدیل به متن نوشتنی را دارد (تامس، ۱۴۰۰، ص. ۱۲۷). این توجه مخاطب نسبت به متن‌بودگی را می‌توان نوعی از جلب مشارکت خواننده در شکل دادن به روایت تلقی کرد؛ بنابراین میزان مشارکت مخاطب در روایت را می‌توان به‌عنوان معیاری برای تعیین متن نوشتنی درنظر گرفت.

به این ترتیب نحوهٔ برخورد با متن یا به عبارتی صحیح‌تر، «روند خوانش متن» اهمیت می‌یابد؛ اثری موفق است که خواننده از آن لذت ببرد. عوامل لذت متن فراوان‌اند و نویسنده متناسب با شرایط فصاحت و بلاغت از آن استفاده می‌کند تا بر جذابیت متن خود بیفزاید و این کار ممکن است با هنجارشکنی و خروج از نرم معمول زبان انجام گیرد. هر متنی با نوعی لذت و سرخوشی همراه است که ازیک‌طرف با میزان درک و درایت خواننده و از طرف دیگر با توان ادبی نویسنده ارتباط دارد (صهبا، ۱۳۹۲، ص. ۸۲).

تودوروف انواعی از خواندن‌ها را فهرست می‌کند: خواندن طرح‌ریزی شده، خواندن تفسیری و خواندن خوانا. در شیوهٔ خواندن طرح‌ریزی شده، متن به‌واسطهٔ گونه‌ای راهنما مبتنی بر اصولی خارج از خود نظیر زندگی‌نامه یا حوادث تاریخ و اجتماعی خوانده می‌شود. در خواندن تفسیری، شرح و شکل دقیق و جزءبه‌جزء متن صورت می‌گیرد. خواننده در پایان خواندن خوانا، اصول کلی حاضر در متن را کشف می‌کند (نظرزاده، ۱۳۸۲، صص. ۱۷۵-۱۷۶).

بوث[۲] موفق‌ترین خواندن را خواندنی می‌داند که با خودهای آفریده‌شدهٔ[۳] مؤلف در توافق کامل به‌سر برند (به نقل از مارتین، ۱۳۹۱، ص. ۱۲۱). استنلی فیش اصطلاح «توانش خوانش» را به‌کار می‌برد. به این قرار که انتظارهایی که خواننده از متن دارد، با خواندن مداوم متن، برآورده می‌شود. خوانندگان علاوه بر قابلیت زبان‌شناسی، یک قابلیت هنری به معنای درک سنت‌های هنری نیز دارند (نظرزاده، ۱۳۸۲، ص. ۱۸۳).

برای تبیین ضرورت نگاه نو در بلاغت، یکی از نظریات ادبی معاصر که می‌تواند در جنبه‌هایی یاری‌رسان باشد، نظریهٔ دریافت[۴] است؛ براساس نظریهٔ دریافت، مخاطب خود معنا را تولید می‌کند. هر مخاطب براساس موقعیت اجتماعی، تاریخی و تجربهٔ ذهنی‌اش، از متن برداشتی دارد. در خواندن یک اثر، باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشت (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷، ص. ۹۹). نظریهٔ دریافت، پی‌آمد ادبی نگاه‌های پدیدارشناسانهٔ فلسفی هوسرل بود که توسط شاگردش، رومن اینگاردن و اصحاب نقد نو پیگیری شد.

آیزر در ضمن نظریهٔ دریافت به موضوع مهم پدیدارشناسی خواندن[۵] می‌پردازد. او با تکیه بر نظر اینگاردن در تعامل میان متن وخواننده، میان متن، انضمامی‌سازی[۶] متن و اثر هنری تمایز قائل می‌شود. در این تمایز، متن امکان بالقوه‌ای است که در انتظار تحقق به سر می‌برد.[۷] انضمامی‌سازی متن، عبارت است از تحقق متن در ذهن خواننده و اثر هنری که چیزی میان متن و انضمامی‌سازی است (مکاریک، ۱۳۸۵، ص. ۳۴۳). از نظر آیزر همچنان که کنش (خواندن) پیش می‌رود، «مؤلف تلویحی[۸] و شخصیت‌ها و پی‌رنگ، نقطه‌دیدهای گوناگونی را برای مشاهدهٔ آن عرضه می‌کنند. نقش خواننده این است که این دیدگاه‌ها را به هم نزدیک سازد؛ جای تلاقی این دیدگاه‌ها همان معنای متن است که از جایگاهی تخیلی که آن‌ها را درهم می‌آمیزد، دریافت می‌شود» (مارتین، ۱۳۹۱، ص. ۱۲۲).

نظریهٔ دریافت، در ابتدا، بی‌پروا، وجود شعر (و ادبیات) را خارج از فرایندهای ذهنی خواننده انکار می‌کند. این برداشت خام، به زعم ولک و وارن، به هرج و مرج کامل می‌رسد و ختم آموزش ادبیات را اعلام می‌کند. ریچاردز بعداً شعر را تجربهٔ خوانندهٔ «اهل» تعریف کرد که حتی این تعریف هم در نظر ولک و وارن پذیرفتنی نیست، زیرا تجربهٔ خوانش شعر از سوی چنین خواننده‌ای نیز هیچ‌گاه تمام معنی شعر را دربرنمی‌گیرد و عناصر شخصی را به خوانش می‌افزاید (ولک و وارن، ۱۳۹۰، صص. ۱۶۰–۱۶۳). ولک و وارن در خوانش ادبیات، به این قائل هستند که همهٔ نظرها و خوانش‌ها به یک اندازه صحیح نیستند و باید همیشه معین کرد که برخی خوانش‌ها بهتر و عمیق‌تر متن را درک می‌کند. آن‌ها تصریح دارند که درک متن ادبی، بدون درنظرگرفتن برخی از ارزش‌ها ناممکن است و باید داوری ارزشگذارانه انجام شود، این نگاه به نظریهٔ دریافت، آن‌ها را در تقابل با نگاه اینگاردن و پدیدارشناسی هوسرل قرار می‌دهد که می‌خواهد متن ادبی را بدون درنظر گرفتن ارزش‌ها تحلیل کند و اعتقاد دارد که ارزش‌ها بر ساختمان متن تحمیل شده و از آن قابل جداسازی نیست (همان، ص. ۱۷۳). نظر آنان دربارهٔ ارزش متن ادبی این است که ارزش بالقوه در ساختار ادبی وجود دارد، اما زمانی تشخیص داده می‌شوند و درک می‌شوند که خوانندگانی واجد شرایط در آن‌ها تأمل کنند. قضاوت مستدل در مسائل ادبی ضابطه‌مند نمی‌شوند مگر آنکه بر مبنای ذوقی اصیل باشند (همان، صص. ۲۸۹–۲۹۰). برای ضابطه‌مند کردن چنین ارزشگذاری‌هایی در متون معاصر ادبی، ناگزیر از تبیین شگردهای زیبایی‌شناسانه هستیم که بر مبنای آن بتوان از نگاه‌های مختلف متون را بررسی کرد. واضح است که هر دیدگاهی به متون ادبی، نیازمند تبیین شگردهایی متناسب با آن دیدگاه است. مثلاً در پژوهش حاضر، ارزش‌گذاری متن بر مبنای استعداد متن در تشریک مخاطب مورد بررسی قرار گرفته و از این منظر شگردهای بلاغی بررسی شده‌اند.

ایزر به‌عنوان یکی از مشاهیر نظریهٔ دریافت به خلق معنا نزد خواننده و استقلال معناپردازی نزد مخاطب تأکید بیشتری دارد و خواننده با توجه به قصد و نیتی که دارد، به معناپردازی متن می‌پردازد. برخلاف نگرش سنتی، او معتقد است که معنا ثابت نیست و خواننده در فرایند خلاقانه به خلق معنا می‌پردازد. در الگوی فرایند خوانش ایزر، معنا نه اختیاری است و نه ثابت، بلکه همواره در جریان کنش‌های رمزگشایی و جذب یک متن، از طریق همگرایی متن و خواننده شکل می‌گیرد. متن و خواننده، دو قطب یک رابطه، یکی هنری (آفرینش مؤلف) و دیگری زیبایی‌شناسانه (تجسم خواننده) است (پین، ۱۳۸۲، ص.۴۸). معنای متن فراتر از واژه‌های به‌کاررفته در آن و پیوندهای ضمنی و بیان‌نشدهٔ بین اجزاء اثر است و نحوهٔ دریافت معنا از متن بستگی به چارچوب ذهنی خواننده درخصوص ماهیت واقعیتی است که برای خود ساخته است. ایزر معتقد است که متن یک ساختار بالقوه است که مخاطب با توجه به ارزش‌ها و تجربهٔ شخصی، آن را در ذهن خود تصویرسازی می‌کند. به عقیدهٔ آیزر، کار مخاطب دریافت یک معنای پنهان در متن نیست، زیرا در آثار ادبی طیفی از معانی متفاوت وجود دارد و هر خواننده‌ای بنابر ذهنیت خود، به برداشتی از متن نائل می‌شود و همیشه در اثر ادبی جاهایی خالی وجود دارد که مخاطب باید با تفسیرهای شخصی خود آن را پرکند.

۵.بحث و بررسی

۵ـ۱. پرسش بلاغی تشریکی

پرسش معمولاً متعلق به حوزهٔ دستورزبان و پس از آن به جهت دارا بودن مقاصد بلاغی، مربوط به دانش معانی است. در فرهنگ *اصطلاحات ادبی* آبرامز، پرسش بلاغی این‌گونه آمده است: «جمله‌ای است در ساختار پرسش که هدف از آن رسیدن به آگاهی

و یا انتظار پاسخ نیست؛ بلکه دستیابی به تأثیر بیانی بزرگ‌تری نسبت به بیان مستقیم است» (Abrams, 1999, p.271).

پرسش در کاربرد زبان روزمره، در مواردی به‌کار می‌رود که گوینده از امری مطلع نیست و می‌خواهد کسب اطلاع کند اما از منظر بلاغی، می‌توان از پرسش برای معانی دیگری نیز استفاده کرد؛ درواقع، استفاده از پرسش، سطح زبان را از حالت عادی خارج و آن را وارد قلمرو ادبیات می‌کند و خواننده را به دوباره اندیشیدن، یافتن نتایج تازه و نگاه کردن به مسئله از دیدگاه دیگر دعوت می‌کند.

فرهنگ سخن، تشریک را اسم مصدر و به معنی شریک کردن آورده است (انوری، ۱۳۸۵، ج۳/ ص. ۱۷۴۶). در تشریک مخاطب با متن، به خواننده القا می‌شود که تلاش و دقت بیشتری را برای درک به کار گیرد و شکاف‌های و خالی‌های متن را خود درک کند و به این‌سان در آفرینش معنا شریک شود.

پرسش بلاغی تشریکی، توجه خواننده را به ماهیت موضوع جلب می‌کند و او را از سوی نویسنده به تفکر و تعمق تشویق می‌کند. این نوع پرسش، بخشی از فرایند خواندن را مصروف دقت برای یافتن پاسخ می‌کند و حس مشارکت در فهم داستان را به مخاطب القا می‌کند، چراکه پاسخ دادن به این پرسش‌ها نیازمند درک وقایع کل متن، دقت و جزءنگری در متن داستان و احیانا تفسیر منحصر به‌فرد آن می‌شود. از آنجا که متن کلیتی منسجم است، مخاطب برای پاسخ به این پرسش‌ها نیازمند درک نظام متن است و این پرسش‌ها به متن ویژگی خواننده‌محور بودن می‌دهد. درواقع متن به خواننده این مطلب را القا می‌کند که تلاش و دقت بیشتری را برای درک به‌کار گیرد و به این سان او را در آفرینش معنا شریک می‌کند (دشتی آهنگر، ۱۳۹۵، ص۱۲۱).

- در داستان «نیمکت روبه‌رو» شخصیت اصلی داستان، در پارک، سعی می‌کند وضعیت زندگی فردی را که در نیمکت روبه‌روی او نشسته تصور کند:

انگار غمگین است شاید اتفاقی برایش افتاده، با زنش دعوا کرده، در اداره با کسی حرف شده، شاید هم اخراجش کردند. فکر اخراج از اداره به ذهنش چسبید. خود را جای آن مرد گذاشت. اگر اخراجش می‌کردند چه می‌کرد؟ ... اگر اخراجش می‌کردند پیرزن از غصه مریض می‌شد اجاره‌خانه را از کجا بیاورند؟... حتماً خواسته اثاث خانه را بفروشد. قبل از همه فرشی را که مسلماً قسطی خریده‌اند. زنش حتماً گریه کرده، التماس کرده که فرش را نفروشند. مردم چه می‌گفتند؟ (پیرزاد، ۱۳۸۵، ص. ۲۵، ۲۶).

به‌نظر می‌رسد مخاطب سؤالاتی که نویسنده در این قسمت از متن مطرح می‌کند، خواننده است؛ این سؤالات در میانهٔ داستان به خواننده اجازه می‌دهد تا خودش بتواند داستان کوچکی از جواب‌های این سؤالات خلق کند و برای پرداختن به این جواب‌ها خودش را قسمتی از واقعهٔ در حال جریان ببیند. حتی با این سؤالات، خواننده می‌تواند راجع به شخصیت اصلی حدس‌هایی بزند که در داستان از آن‌ها چیزی گفته نمی‌شود.

- یک زن مگر از زندگی چه می‌خواهد؟ خانم ف با خودش می‌گوید "خوشبختم." و خانم ف خوشبخت است و مادر خانم ف هر صبح شنبه برای دخترش اسفند دود می‌کند (همان، ص. ۵۶).

در مثال بالا از داستان «خانم ف زن خوشبختی است»، خانم ف زنی است که زندگی ساده و معمولی‌ای دارد؛ زنی که باید به فکر همه چیز باشد و به‌خاطر دیگران مدام از خودش بگذرد؛ راوی با شگرد آشنایی‌زدایی به حقارت داشته‌های خانم ف اشاره می‌کند اما عجیب اینکه خود خانم ف پیوسته سعی دارد با فریب دادن خودش، به همین چیزها بسنده کند و خود را خوشبخت بداند. با پرسش بلاغی فوق، خواننده

داشته‌های خانم ف را در ذهن مرور می‌کند و به حال او تأسف می‌خورد. در واقع این سؤال ضربه‌ای است که خواننده را به خود می‌آورد و او را به تأمل دربارهٔ ماهیت خوشبختی یک زن دعوت می‌کند و اینکه خواسته‌های او از زندگی چیست.

- در داستان «طعم گس خرمالو» که روایت زندگی زنی از جوانی تا پیری است و در آن از گذر زمان و تغییرات و از دست رفتن دوست‌داشتنی‌ها سخن به میان می‌آید، یکی از شخصیت‌ها، درختی خرمالوست که میوه‌های آن در بین فامیل معروف است و صاحب درخت عمری به آن دل‌بسته است، اما رفته‌رفته باید از آخرین یادگار گذشته هم دست بکشد؛ اینجاست که در داستان به یک پرسش بلاغی تشریکی مواجه می‌شویم:

خیره به گل‌ها قیچی [باغبانی] را باز کرد و بست. باز کرد و بست. سربلند کرد و رو به درخت خرمالو گفت «حالا دیگه برای کی؟» (همان، ص. ۲۰۸). خواننده در پاسخ به این پرسش باید کارکرد این درخت خرمالو و میوه‌های آن را یک‌بار دیگر در ذهن مرور کند و پاسخی را در ذهنش برای آن بیابد.

- «تا وارد دفترخانه شد، زرجو از صندلی نزدیک در بلند شد سلام کرد. آرزو فقط فرصت کرد موهای کوتاه‌شده را ببیند، با سر جواب سلام بدهد و فکر کند چرا این‌قدر زود آمده؟» (پیرزاد، ۱۳۸۴، ص. ۶۲). آرزو در ظاهر این سؤال را از خودش می‌پرسد، اما درواقع این پرسشی از طرف متن و از خواننده است؛ متن به خواننده حس مشارکت در فهم داستان را القا می‌کند. خواننده پس از درک وقایع کل متن و خوانش دقیق رمان می‌تواند به این سؤال‌ها پاسخ دهد: دلیل زود آمدن زرجو، حس عاطفی‌ای است که به آرزو دارد.

- «در چهل‌ویک‌سالگی هنوز برایش مشکل بود به مادرش بگوید می‌خواهد شام با مردی بیرون برود؟» (همان، ص. ۱۲۹). متن سؤالی را مطرح می‌کند که نشان‌دهندهٔ این است‌که آرزو با اینکه زنی مستقل است، ولی عادت کرده که تحت تأثیر اطرافیانش و به‌خصوص مادرش باشد و نمی‌تواند برای خودش مستقلاً تصمیم بگیرد. البته درنهایت بر این ضعف شخصیتی‌اش غلبه می‌کند.

۵-۲. ایجاد تأخیر

در این شگرد، گاهی اجزای داستان در جای خود قرار نمی‌گیرند و عمداً به تأخیر می‌افتند؛ این کار با هدف شرکت دادن مخاطب در روند تولید متن انجام می‌شود و فقط خوانندهٔ فعال، بعد از خواندن کل متن و با احاطه به آن، می‌تواند تأخیر را دریابد. اگرچه تأخیر، یکی از اصول روایت‌گری است و دربارهٔ آن گفته شده که تأخیر عدم ارائهٔ اطلاعات در مکان مقرر در متن و به تأخیر افکندن آن تا مراحل بعدی داستان است (ریمون‌کنان، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۱)، اما در متونی که به مخاطب اجازهٔ تشریک در متن را می‌دهد، این شگرد اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. تأخیر، فرایند خوانش را با تلاش خواننده برای کشف یک معما (رویدادی که به تأخیر افتاده) همراه می‌سازد و خواننده در این فرایند با متن همراه می‌شود تا بتواند تأخیر ایجادشده را کشف کند. درواقع در این شگرد، سرعت فهم خواننده از رویدادهای روایت‌شده دچار کندی می‌شود و خواننده مجبور به بازخوانی و یافتن سرنخ‌هایی می‌شود تا این تأخیر را جبران کند و یا کشف نماید.

پشت پنجره‌ای، زنی پرده را کنار می‌زند و بیرون را نگاه می‌کند... آن‌طرف کوچه جلوی خانهٔ روبه‌رو، آمبولانسی از لابه‌لای دانه‌های برف پیداست... دست زن پرده را چنگ می‌زند و دست دیگرش با رگ‌های کبود در جیب دامن سیاهش گم می‌شود.

از خانهٔ روبه‌رو، دو مرد جوان هیکل نحیف زنی را روی برانکار بیرون می‌آورند. دانه‌های برف روی موهای نقره‌ای زن می‌ریزد. درهای عقب آمبولانس باز می‌شود. پشت پنجره، چشم‌های سبز گربه، دانهٔ برفی را دنبال می‌کند و چروک‌های دور چشم‌های زن در هم می‌رود. روی برانکار سر زنی می‌چرخد و به پنجرهٔ روبه‌رو نگاه می‌کند. پشت پنجره، زن با دودست دهان نیمه‌بازش را می‌پوشاند. از لابه‌لای نخ‌ریز برف، دو نگاه راه باز می‌کنند و پیش می‌روند و به هم می‌رسند (پیرزاد، ۱۳۸۵، ص. ۱۶).

در داستان «زمستان» نویسنده با ایجاد تأخیر در داستان سعی برجذب بیشتر ذهن مخاطب دارد. نویسنده ابتدا حالتی را به تصویر می‌کشد که گویا برای یک خانواده اتفاق ناخوشایندی در حال رخ دادن است اما با خواندن داستان متوجه می‌شویم که زن نحیف روی برانکار نزدیکی عجیبی با زنی دارد که از پشت پنجره صحنه را می‌بیند. گویا این دو با هم بزرگ شده‌اند یا خاطرات مشترکی دارند و تقریباً تمام مراحل زندگی را با هم گذرانده‌اند (یا دست‌کم، داستان این‌گونه روایت می‌شود). با پیش‌رفت روایت است که خواننده درمی‌یابد اتفاقی که برای یکی از آن‌ها افتاده، پیری و مرگ است و به همین دلیل هم آن دیگری هم متأثر می‌شود، زیرا مطمئن است این مرحله نیز به زودی سراغ او خواهد آمد.

- در *عادت می‌کنیم*، وقتی برای اولین بار آرزو و سهراب همدیگر را می‌بینند، زمانی است که آرزو یک خانهٔ کلنگی را به سهراب نشان می‌دهد.

سهراب می‌گوید: «درها قشنگ‌اند ولی دستگیره‌ها نه» (پیرزاد، ۱۳۸۴، ص. ۲۱). بعدها و با تأخیر متوجه می‌شویم که سهراب در کار قفل و دستگیره است و به زیبایی آن‌ها اهمیت می‌دهد.

- آرزو دلال ملک است و اسم دفترش هم «بنگاه معاملات ملکی صارم و پسر» است (همان، ص. ۸). در ابتدای این رمان به درستی متوجه نمی‌شویم که منظور از صارم و پسر کیست، اما با خواندن کلیت داستان، و با اطلاعاتی که بعدها ارائه می‌شود، خواننده درمی‌یابد که «صارم و پسر» آرزویی برباد رفته بوده است (همان، ص. ۳۵).

۵-۳. ایجاد خلأ

خلأ در داستان از طریق عدم ارائهٔ اطلاعات لازم و ایجاد شکاف‌های معنایی انجام می‌شود. خواننده وقتی برای درک اجزایی از داستان، اطلاعاتی که باید را نداشته باشد، به بازسازی خلأهای متن از طریق دیگر نشانه‌ها و ذهنیت خودش دست می‌زند. تفاوت خلأ با حذف این است که در حذف، پاره‌ای از داستان به قرینهٔ لفظی یا معنوی حذف می‌شود که این حذف با توجه به قرینه معمولاً به راحتی قابل درک است، اما در خلأ، هر خواننده‌ای بنا بر تجربیات و ادراکات خودش، ممکن است به نحو متفاوتی شکاف‌هایی را که در متن تعبیه شده است پرکند و از این رو متونی که خلأ دارند، کمتر تن به برداشت‌های یکسان می‌دهند. تفاوت خلأ با تأخیر در این است که در تأخیر اطلاعات درنهایت ارائه می‌شود، اما در خلأ اطلاعات و برداشت‌های متن را خود خواننده باید ارائه کند.

وجود فاصله در متن باعث تلاش خواننده برای پرکردن آن می‌شود. آشکارترین خلأ در ادبیات داستانی خلأهای هرمنوتیکی است. جنبه‌های هرمنوتیکی خواندن ناشی از شناسایی معنا، جست‌وجوی نشانه‌ها، فرضیه‌پردازی و رسیدن به فرضیه است. در بعضی از متن‌ها، سؤالات توسط خود متن پاسخ داده می‌شوند. فاصله در متن، همیشه کنجکاوی و علاقهٔ خواننده را بیشتر می‌کند و باعث مشارکت پویای خواننده می‌شود (ریمون‌کنان، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۳). خلأهای هرمنوتیکی از خلأهای بی‌اهمیت و پیش‌پاافتاده تا خلأهایی را شامل می‌شوند که اهمیت آن‌ها در روایت چنان است که به محور اصلی فرایند خواندن تبدیل می‌شوند. خلأها ممکن است موقت یا دائم باشند، خواننده در فرایند خواندن متن نمی‌تواند نوع آن را مشخص کند و این عدم قطعیت نشان پویایی فرایند خواندن متن است؛ خواننده در فرایند خواندن متن، بخشی از این فرایند را صرف پر کردن خلأها می‌کند، به گذشته و عقب برمی‌گردد و ممکن است تا پایان متن نتواند خلأهای ایجادشده را پر نماید و یا اینکه خود متن در ادامه خوانش این خلأها را پر کند؛ در هر صورت در این فرایند، خواننده پویاست و در تولید متن مشارکت دارد (همان).

> زن گردنبند را دور انگشت پیچاند و به‌عکس نگاه کرد. «پسرم در جنگ کشته شد و همسرم و همهٔ بستگانم.» زن طره‌های مو را که به پیشانی عرق کرده‌اش چسبیده بود کنار زد. همسر و پسرتان در کدام جنگ کشته شدند؟ زن عکس، چند لحظه چشم‌هایش را بست. بعد باز کرد. بعد دست دراز کرد و لیوان چینی دسته‌داری را از قفسه برداشت. این لیوان را شوهرم برای پسرمان خریده بود (پیرزاد، ۱۳۸۵، ص. ۱۳).

در متن فوق با یک سؤال خلأ ایجاد شده است؛ جنگ و پیامدهای آن همیشه ناخوشایند است و مهم نیست که در چه زمان و مکانی رخ‌داده باشد. متن به سؤال فوق تا پایان پاسخی نمی‌دهد و پاسخ را باید خود خواننده حدس بزند.

- در داستان «زمستان» (همان، صص. ۱۶–۱۸) دو شخصیت زن مسن وجود دارند: یکی روی برانکارد و یکی پشت پنجره؛ توصیفاتی که در داستان می‌آید تصریحی ندارد که این دو زن یکدیگر ا می‌شناسند، اما در خاطراتی که در ذهن زن پشت پنجره می‌گذرد دو زن وجود دارند که تمام مراحل زندگیشان را با یکدیگر گذرانده‌اند؛ اینکه آیا این دو زن با یکدیگر دوست بوده‌اند یا نسبتی دارند و یا اینکه غریبه هستند و فقط زندگی‌شان شبیه به هم بوده، خلأیی است که در داستان وجود دارد و هر خوانده ممکن است تفسیری منحصربه‌فرد از آن داشته باشد.
- در داستان «لکه‌ها»، روایت زندگی زنی به نام لیلا و علی روایت می‌شود؛ علی چندان به فکر زندگی نیست و پیوسته از زیر بار مسئولیت شانه‌خالی می‌کند و لیلا هم پیوسته به فکر پاک کردن لکه‌هاست (کنایه‌ای از سرگرم بودن در کارهای روزمرهٔ خانه)؛ در این بین علی با زنان دیگر نیز ارتباط دارد و لیلا این را می‌فهمد. در این قسمت از زبان رویا، دوست لیلا، آمده است:

«بگو قضیه رو فهمیدی. بگو خیلی پسته. بگو اگه یه دفعه دیگه –

لیلا کپهٔ دستمال را از روی صورتش برداشت. "اگر یک دفعهٔ دیگه چی؟"»

(همان، ص. ۹۸). برای درک شکافی که در این قسمت از داستان ایجاد شده، خواننده باید به عقب برگردد و متن را بازخوانی کند، رفتار منفعلانهٔ لیلا را به یاد بیاورد و نشانه‌هایی را که علت این رفتار علی است، بازخوانی کند. اطلاعاتی که این شکاف را پر می‌کند، در کلیت متن به دست می‌آید.

- «وقتی که شروع کرد به خوردن آرزو فکر کرد "خدا را شکر کارد و چنگال دست گرفتن بلدی"» (همان، ص. ۱۰۱). این جمله نشان می‌دهد که آرزو فقط به خود زرجو اهمیت نمی‌دهد، بلکه نظر اطرافیانش به‌خصوص مادرش که خود را مبادی آداب و از طبقه بزرگان می‌داند این نکته می‌تواند یک ویژگی مثبت درمورد پذیرش او از طرف مادرش باشد.
- «به چایخانه گوشهٔ مرکز خرید اشاره کرد – قهوه می‌خوریم، بعد حرف می‌زنیم. "دست انداخت زیر بازوی ایه و رفت طرف چایخانه. آرزو نگاهی به بردهٔ سیاه‌پوست انداخت و زیر لب گفت" تا آخر دنیا باید این چراغ بی‌ریخت را به دوش بکشی آی می فهممت» (همان، ص. ۱۴۴). خوانندهٔ دقیق، شکافی را که در این قسمت آمده با توجه به وضعیت زندگی آرزو و بار مسئولیت‌های او در قبال مادر و دخترش پر می‌کند؛ او خود را همان بردهٔ سیاه می‌داند.

۵-۴. حذف

منظور از حذف، حذف به قرینه‌ای لفظی یا معنایی است؛ طبعا از نظر هنری، حذف به قرینهٔ معنایی ارزش بیشتری دارد و حذف به قرینهٔ لفظی تا حدی مکانیکی است. اگرچه استفاده از شگرد حذف در متون ادبی سنتی نیز به شیوه‌های مختلف وجود دارد؛ مثلاً انواع ایجاز را می‌توان از این نوع دانست، اما در این پژوهش، منظور از حذف، حذف پاره‌ای اطلاعات از متن است با این هدف که خواننده اجزای حذف‌شده را با توجه به دیگر نشانه‌های موجود در ذهنش حاضر کند. فرایند حاصل از کنار هم قرار دادن نشانه‌های حاضر و غایب، باعث مشارکت خواننده در روند تولید و واسازی متن شود.

در حذف، خواننده فاصلهٔ خالی متن را پر می‌کند و از این طریق میان او و متن مناسبتی فعال برقرار می‌شود. این شگرد، حس لذت و کنجکاوی همراه با مشارکت را ایجاد می‌کند و ملالت واپس‌نگری و گذر زمان را فراموش می‌کند. آیزر می‌گوید، هر زمان جریان قطع شود و ما در مسیرهای غیر منتظره هدایت شویم، این فرصت به ما داده می‌شود که استعدادمان را وارد بازی کنیم برای ایجاد ارتباطات و پر کردن شکاف‌هایی که به‌وسیلهٔ متن رها شده است (آیزر، ۱۳۷۲، ص. ۲۵). یک متن وقتی به پویایی می‌رسد که با مشارکت فعال خواننده، کشف این حذف‌ها صورت پذیرد. صادقی می‌گوید حذف زمانی رخ می‌دهد که عنصری که وجودش از لحاظ ساختاری لازم است ناگفته باقی بماند و به‌گونه‌ای این ناکامل بودن باعث نشانه‌داری و دلالت‌مندی متن می‌شود و خواننده از سکوت درمی‌یابد که متن چیزی بیش از آنچه می‌گوید، بیان می‌کند (صادقی، ۱۳۸۹، ص. ۷۳). نمونه‌ای از چنین حذفی در داستان «طعم گس خرمالو»:

> [خانم] شام شب را می‌چشید که گلبانو پخته بود و به ابراهیم می‌گفت «غروب دیدی آسمون چه رنگی داشت؟ به گمانم امشب برف بباره.» و ابراهیم می‌دانست که آن شب باید مدام کشیک باریدن برف را بدهد برای هرچه زودتر روفتن پشت‌بام گلبانو زیرلب می‌غرید و وقعی نمی‌گذاشت به «آش شور شده» و «خورش جانیفتاده»های خانم (پیرزاد، ۱۳۸۵، ص. ۱۹۹).

در نمونهٔ فوق، «غرزدن‌های مکرر خانم و حساسیت او به خانه و ادارهٔ امور خانه» حذف شده است، اما از آنچه که آمده است متوجه این حذف می‌شویم. همچنین این حذف، برای خواننده دقیق می‌تواند نشان‌دهندهٔ روند تغییر اخلاق شخصیت و تبدیل شدن خانمی جوان به زنی سالمند و غرغرو را نشان می‌دهد.

نمونه‌های دیگر:

- حذف به قرینهٔ معنایی: «آسانسور ایستاد و مهناز داشت می‌رفت بیرون که پاش به چیزی گیر کرد و- فرامرز کمکش کرد بلند شود» (همان، ص. ۱۰۹) «افتاد» حذف شده است.
- [حسن] یادش آمد که سازدهنی را صبح از توی ساک وسایل ماهیگیری برداشته بود. فکر کرده بود «اگه مغازه خلوت بود از آقای کمالی بپرسم که-» (همان، ص. ۱۷۷)؛ حذف در این قسمت با توجه به کلیت داستان می‌تواند سؤالی راجع به وضعیت شراکت حسن و آقای کمالی یا سؤالی در باب نواختن سازدهنی باشد. حذف پاره‌ای از جمله، شکافی را در درک صریح و سادهٔ معنا برای خواننده ایجاد کرده و او باید دربارهٔ پارهٔ حذف‌شده تصمیم بگیرد. در زبان عادی معمولاً مخاطب اختیار چنین گزینش‌هایی را ندارد.
- حذف به قرینهٔ لفظی: دختر جوان تاج گل را بر سر گذاشت و چرخید طرف آینه. خندید. لباسش بلند بود و سفید. سرآستین‌ها و دور یقه‌اش تور و مروارید داشت. نور شمع‌ها آینه را روشن کرد. زن با خودش گفت «بیا ببین شکوفه‌مان-» (پیرزاد، ۱۳۸۵، ص. ۲۹). شکوفه در این اینجا نمادی از خاطرات خوش زن است. در داستان سه بار این متن با تغییراتی تکرار شده:

پاشو، بیا ببین! درخت شکوفه کرده (همان، ص. ۲۸)

پاشو بیا ببین درخت_____(همان، ص. ۲۹)

جملهٔ اول کامل است، اما جملهٔ بعد را می‌توان مطابق آن بازسازی کرد.

- «راست گفتی. بس که خودم عادت نداشتم که-» (پیرزاد، ۱۳۸۴، ص. ۱۱). حذفی که در جملهٔ فوق واقع شده، مربوط به گذشتهٔ آرزو و شکست او

در زندگی مشترک است؛ در صورت توجه به اطلاعاتی که در کلیت داستان داده می‌شود، حذف این پاره از متن به‌تدریج قابل درک می‌شود.

- «آرزو گفت: سلام منیرجان – همین الان رسیدم – باید چند جا می‌رفتم – آره، بردمش دانشگاه – مهمانی خوش گذشت؟ – چه عالی» (همان، ص. ۱۲). در این گفت‌وگوی تلفنی بین آرزو و مادرش، گفته‌های مادر حذف شده است. برخی از این حذف‌ها، پیش‌پاافتاده هستند و برخی هم آن‌قدر بااهمیت که به نکتهٔ اصلی در فرایند خواندن بدل می‌شوند و تشریک مخاطب با متن را، به وجود می‌آورند. در اینجا، این حذف‌ها نشان سلطهٔ ماه‌منیر بر کار و امور روزمرهٔ آرزوست (چیزی که در بقیهٔ داستان نیز از سوی این شخصیت بروز یافته است). کمی بعد از این قسمت، با تکرار همین تکنیک، اقتدار و کنترل آرزو بر روی همکارانش دیده می‌شود (همان، ص. ۱۳).

۵-۵. ایجاد تردید

تردید در متن وضعیتی است است که از سوی یکی از شخصیت‌ها در متن ایجاد می‌شود و به خواننده القا می‌کند که این شخصیت در موقعیتی قرار گرفته که خودش چندان از آن آگاه نیست و یا در حالت بلاتکلیفی مانده است. تردید در داستان، باعث می‌شود تا خواننده، برای جمع‌بندی اطلاعات داستان و عرضه کردن این تردید با آن اطلاعات فرصتی بیابد. تردید خواننده را در جایگاهی قرار می‌دهد که می‌تواند تصمیم بگیرد و امکان انتخاب داشته باشد، به علاوه، جزمیت متن و استبداد نویسنده را نیز ازبین می‌برد و به خواننده احساس همدلی بیشتری می‌دهد. تودورف معتقد است

نویسنده با ارائهٔ بازنمودی از واقعیت، خواننده را در دنیای داستان درگیر می‌کند. نویسنده ابتدا حس واقعی بودن را القا کرده و سپس با ایجاد شک و تردید، خوانندهٔ خود را در بطن داستان وارد می‌کند تا با عدم اطمینان به آنچه ارائه‌شده، خود خواننده نیز در ساخت معنای داستان مشارکت فعال داشته باشد و خود را در ساختن و تعیین نتیجه داستان دخیل بداند (صهبا، ۱۳۹۲، ص.۱۷۴).

- «آرزو لیوان را گذاشت روی میز و چشم‌ها پر از اشک شد "نمی‌دانم چه مرگم شده خسته‌ام بی‌حوصله‌ام تحملم کم شده این از دختر و این از مادرم"» (پیرزاد، ۱۳۸۴، ص. ۵۰). متن به صورتی تعبیه شده که نشان‌دهندهٔ تردید آرزو در باب احساسات شخصی‌اش است و خواننده می‌تواند دربارهٔ علت این تردید بدهد.
- «از سر عذاب وجدان بود یا برای دلجویی از دختر و مادر یا همهٔ این‌ها با هم، فکر کرد همین‌الان به آیه بگوید تصمیم گرفته بفرستدش فرانسه» (همان، ص. ۹۹). آرزو خودش هم نمی‌داند چرا بلأخره با رفتن آیه موافقت کرده است. آن‌گونه که در داستان آمده، شاید دلیل موافقت، خستگی، یا برنامه‌ریزی برای ادامهٔ زندگی راحت‌تر خودش است.
- «انگار در روز تولدش ازدواج کرده بود یا در روز ازدواجش متولد شده بود» (همان، ص. ۲۰). تردید شخصیت داستان، شکافی در معنای متن به‌وجود آورده است و نشان‌دهندهٔ این معناست که ازدواج تغییر بنیادینی در او ایجاد کرده است.

- «خانم ف به آقای ف نگاه کرد. فکر کرد "موهایش چقدر سفید شده!" بعد با خودش گفت "شاید هم به خاطر نور پنجره است که صاف به موهایش می‌تابد"» (همان، ص. ۴۰).

شگرد تردید (سفیدی مو به‌سبب گذر زمان یا تابیدن نور)، خواننده را مجبور به بازخوانی داستان و درک این نکته می‌کند که در آن دو شخصیت آن‌قدر از هم دورند که با وجود زندگی مشترک، از ظاهری‌ترین تغییرات هم مطلع نیستند.

۵-۶. استفاده از مشتقات زمان حال

در این شگرد، نویسنده برای روایت داستان، از زمانی استفاده می‌کند که به زمان حال نزدیک است؛ این شگرد از آنجا اهمیت دارد که هر زمان که خواننده داستان را بخواند، گویی داستان در همان لحظه در حال رخ دادن است؛ جریان خواندن داستان و اتفاقات داستان به صورتی موازی یا نزدیک به هم پیش می‌روند و این نزدیکی باعث می‌شود مخاطب خود را در روند داستان شریک بداند. شبیه آنچه در بازی‌های ویدئویی اتفاق می‌افتد و بازیکن با اتفاقات بازی آنچنان هم‌ذات‌پنداری می‌کند که ناخواسته واکنش‌هایی فیزیکی‌ای را انجام می دهد که در بازی مورد نیاز است. این واکنش‌های غیرارادی وقتی در حال گوش دادن به خاطره‌ای پرحرارت هستیم نیز اتفاق می‌افتد. هم‌زمانی بین روایت و اتفاقات داستانی و عمل خواندن، تأثیری متافیزیکی بر مخاطب می‌گذارد که بنابر آن، خواننده خود را نزدیک به اتفاقات رخ‌داده می‌بیند. استفاده از مشتقات زمان حال در داستان به خواننده این اجازه را می‌دهد وقایع اتفاق افتاده در داستان را به‌صورت لحظه‌به‌لحظه دنبال کند که ایجاد و ارائهٔ چنین موقعیتی، به تقویت تعلیق متن منجر می‌شود و زمان حال داستان را برای خواننده محسوس‌تر می‌کند.

- «هرروز با خودم می‌گویم "امروز داستانی خواهم نوشت." اما شب، بعد از شستن ظرف‌های شام خمیازه می‌کشم و می‌گویم "فردا، فردا حتماً خواهم نوشت"» (همان، ص. ۳).
- «ظرف‌های شام را شسته‌ام، آشپزخانه را تمیز می‌کنم و می‌روم جلو تلویزیون می‌نشینم. با خودم می‌گویم. داستانی را که در ذهن دارم در چند جمله می‌نویسم و کاغذ را می‌چسبانم به آینه» (همان، ص. ۳)
- «گنجشکی که راز گنجشک بودنش را تنها من می‌دانم. می‌خواهم همین‌جا پشت این پنجره روی درگاهی بنشینم و توت خشک بخورم. می‌خواهم هر روز روی نردهٔ فلزی پیچ‌درپیچ پنجره را با چشم خیال دنبال کنم. می‌خواهم با نگاه از نرده‌ها بالا بروم. پایین بیایم» (همان، ص. ۹).
- آیه چشم گشاد کرد. «اگر می‌خواهی غر بزنی، همین‌الان برگردیم. باید همه‌جا را بگردم. تازه، کفش بسکت هم لازم دارم» (پیرزاد، ۱۳۸۴، ص. ۱۴۱).
- «همه فکر می‌کردند و فکر می‌کنند دیوانه‌ست. من فکر می‌کردم و فکر می‌کنم نابغه‌ست» (همان، ص. ۲۰۶، ۲۰۷).

۵-۷. توصیفات عینی

توصیف داستانی در ایجاد حس تشریک نقش مهمی دارد؛ از این رو که هر قدر هم که توصیفات جزیی باشند، باز هم خواننده مجال گسترده‌ای برای تخیل و بازآفرینی توصیفات متن نوشتاری در ذهن خودش دارد. از دیرباز توصیف یکی از پایه‌های متون ادبی بوده و با آن پیوند خورده، توصیف به جای آنکه چیزی را صریح بگوید آن را به

نمایش می‌گذارد و این وظیفهٔ هنر است. در این نمایش، اختیار درک به خواننده داده می‌شود تا متن را مطابق میل خودش تفسیر کند.

توصیف جزئیات، به عنوان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمان‌های رئالیستی مطرح بوده است، اما توصیفات رئالیستی لزوماً در جهت ایجاد تشریک با مخاطب گام برنمی‌دارند؛ توصیفات رئالیستی معمولاً به‌عنوان جزئی جداافتاده از سایر اجزای داستانی و صرفاً برای القای حس توهم واقعیت و عکس‌برداری از صحنه ارائه می‌شد، در حالی که توصیف جزئیات در رمان‌های مدرن با هدف تشریک مخاطب در روند درک و فهم داستان رخ می‌دهند و اغلب حاوی تصاویری سمبولیک، امپرسیونیستی یا اکسپرسیونیستی و... هستند که دست خواننده را برای بازآفرینی تصاویر در ذهن باز می‌گذارند.

توصیف با نگاهی ایستا به متن، تصویری غیرزمانی می‌سازد و زمان‌های برتر توصیف، زمان‌های حال و ماضی استمراری هستند. هر توصیف بیانگر نگاهی است که نویسنده دربارهٔ افراد و جهان دارد و به این شیوه ذهنیتش را نشان می‌دهد. توصیف، مکانی مناسب برای مداخله‌های جانبی راوی است که با ایجاد وقفه در روند حوادث داستان و پدید آوردن زمانی برای فعال ساختن خلاقیت خواننده؛ امکان پیش‌برد حوادث را به‌وجود می‌آورد (ر.ک. اعلایی و شکریان، ۱۳۹۲، ص. ۱۰۰).

- «پیرزن با موهای یکدست سپید و بلند و تنک که با دو شانهٔ چوبی بالای سر جمع می‌شد، با چارقدی که زمستان‌ها پشمی بود و تابستان‌ها از ململ، با هیکل لاغر تکیده به گذشته‌ها سفر می‌کرد» (پیرزاد، ۱۳۸۵، ص. ۴۶) در نمونهٔ فوق، علاوه بر اینکه توصیفات بسیار جزئی و عینی ارائه شده است، اما در

عین حال «سفرکردن به گذشته» توصیفی ذهنی ساخته است. ترکیب این توصیفات دقیق عینی و ذهنی به تشریک مخاطب با متن می‌افزاید.

- «زن حس کرد دارد توی دشتی پر برف و سفید پیش می‌رود و برف داغ است. بعد کم‌کم برف خنک شد، سرد شد، سردتر شد. چشم‌هایش را باز کرد. تنش یخ زده بود. تودهٔ کنارش تکان خورد...» (همان، ص. ۶۴). این قسمت از متن توصیفات عینی با «حس کرد» در ابتدای جمله، عین و ذهن را با هم آمیخته؛ در داستان خبری از برف و سردی نیست و این احساسی است که به شخصیت از یک موقعیت دست داده است. «داغ بودن برف» نشانه‌ای است که ذهنیت را قوت می‌بخشد و «یخ زدن» و «سرد بودن» در عینی بودن توصیفات موثر هستند. ترکیب این دو در کنار هم به قوت تشریک متن افزوده است.
- «رنو سرمه‌یی جلو ایوان ایستاد. نصرت با لباس گلدار از پله‌های پهن پایین آمد. شبیه مرغ چاق و چله‌ای بود با پرهای رنگارنگ که روی نرده‌های مرغدانی ورجه وورجه کند. از وقتی آرزو یادش بود لباس‌های نصرت گلدار بود، با دامن‌های پرچین و یقه‌های قلاب‌بافی که خودش می‌بافت و به لباس‌ها می‌دوخت» (پیرزاد، ۱۳۸۴، ص. ۵۵).

۵-۸. موازی‌سازی

منظور از موازی‌سازی، شگردی است که در آن عنصری به عنصری دیگر همانند می‌شود؛ در اصل می‌توان آن را تشبیه مرکب مضمر دانست اما معمولاً قرینه‌ای برای این شباهت وجود ندارد مگر تأکیدهایی از طریق تکرار و یا متناظر ساختن دو عنصر با هم. در ادبیات معاصر یکی از کارکردهای تشبیه مضمر، تداعی است که با دیدن مشبه‌به، یاد

مشبه در ذهن خواننده زنده می‌شود و این عامل تداعی شباهت است (اقبالی و محمدی، ۱۳۹۲، ص. ۲۴). در موازی‌سازی، خواننده در متن شباهت‌هایی را بین عناصر مختلف می‌یابد که در ظاهر ربطی به هم ندارند؛ این بی‌ربط بودن باعث پدید آمدن شکافی می‌شود که خواننده باید آن را پرکند و همین مشارکت، باعث تشریک خواننده با متن می‌گردد.

گاهی موازی‌سازی اساس ساختار داستان را شکل می‌دهد:

در داستان «قصهٔ خرگوش و گوجه فرنگی» (پیرزاد، ۱۳۸۵، صص. ۳-۵)، با روایت زندگی زنی خانه‌دار مواجه هستیم که در آن، زن خانه‌دار قصد دارد داستانی دربارهٔ خرگوشی بنویسد که در سوراخی گیر کرده است؛ روایت داستان به شکلی نشانه‌گذاری شده‌اند که خوانندهٔ دقیق می‌تواند توازی و تطابقی برقرار کند بین زندگی زن که گرفتار کارهای روزمره شده و خرگوشی که به دام افتاده است.

در داستان «درگاهی پنجره» (همان، صص. ۸-۱۰)، راوی با درختی چنار موازی شده است و اتفاقاتی که برای یکی می‌افتد به گونه‌ای دیگر برای دیگری هم تکرار می‌شود؛ مثلاً در جایی که آب به درخت چنار نمی‌رسد، راوی هم چیزی برای خوردن ندارد: «... و انبوه روزنامه‌های خیس راه آب جوی مجاور را چند خیابان بالاتر بستند و درخت چنار روزها و روزها بی‌آب ماند. برای من دیگر توت خشکی برای خوردن نبود. مادرم می‌گفت "توت گران شده"».

در مواردی هم اجزائی در داستان با دیگر اجزا توازی ایجاد می‌کنند:

- «کلاغی آمد نشست روی آنتن تلویزیون. کلاغ دیگری آمد نشست کنار کلاغ اولی. مهناز و فرامرز توی آسانسور ساختمانی که محل کار هر دوشان بود با هم آشنا شدند» (همان، صص. ۱۰۸ -۱۰۹). متن، آشنایی دو شخصیت را به

نزدیک شدن دو کلاغ با یکدیگر موازی کرده است. خوانندهٔ دقیق، با خواندن کلیت متن، متوجه می‌شود آشنایی این دو با هم درنهایت ازدواج موفقی را نساخته و لذا موازی کردن آن‌ها با دو کلاغ دلالتمند است.

- «شیرین به شاخه‌های لخت پیچک‌ها نگاه کرد روی دیوارهای حیاط... شیرین سر بلند کرد و آرزو صندلی را چرخاند رو به حیاط و به بته‌های لخت نگاه کرد» (پیرزاد، ۱۳۸۴، ص. ۹۳). شاخه‌های لخت پیچک با توجه به زندگی تهمینه و مادرش معنادار است؛ تهمینه پدرش را از دست داده، برادرهایش یکی شهید شده، یکی اعدام و دیگری معتاد است. بنیان خانواده‌اش از هم گسیخته و مادرش نیز بیمار است.

۶.نتیجه

با توجه به تغییر شرایط حاکم بر روند ایجاد متن در دوران معاصر، تدوین نظامی جدید برای خوانش متون ادبیات فارسی اهمیت زیادی پیدا کرده است. یکی از وظایف پژوهشگران در حوزهٔ ادبیات معاصر تدوین چنین نظام‌هایی است که از سویی شگردهای سنتی بلاغت را در پرتو نظریات جدید بازخوانی کند و از سوی دیگر با توجه به نوآوری‌هایی که در متون معاصر وجود دارد، شگردهای جدید تأثیرگذاری آن‌ها را کشف و ساماندهی کند. بر این مبنا، این پژوهش در روایت داستانی معاصر، به بررسی مشارکت مخاطب در فرایند تولید و درک معنا پرداخته است. توضیح اینکه یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های نوشتارهای سنتی و معاصر، مؤلف‌محوری و استبداد متن در ادبیات سنتی و مخاطب محوری و چندصدایی در ادبیات معاصر است. این چندصدایی منبعث از ادبیات مدرن غرب، باعث شده که مؤلف دیگر آن خدای همه‌چیزدان

روایت‌های سنتی نباشد و با شگردهایی مخاطب را در ایجاد معنای متن مشارکت دهد. کلیت چنین روندی در نظریهٔ دریافت (عمدتاً تحت عنوان ابهام) بررسی شده است، اما به شگردهایی در متن که باعث تشریک مخاطب می‌شود، معمولاً اشاره‌ای نشده است. این مقاله، هشت شگرد ایجاد تشریک مخاطب را تبیین کرده و نمونه‌هایی از کاربرد این شگردها را در مجموعهٔ *سه‌کتاب* و رمان *عادت می‌کنیم* زویا پیرزاد به دست داده است. این شگردها عبارت‌اند از: پرسش بلاغی تشریکی، ایجاد تأخیر، ایجاد خلأ، حذف، ایجاد تردید، استفاده از مشتقات زمان حال، توصیفات عینی و موازی‌سازی.

پرسش بلاغی تشریکی، خواننده را تشویق می‌کند با توجه به اطلاعاتی که متن در اختیار او گذاشته، به سؤالات آن پاسخ دهد؛ این پاسخ ممکن نیست مگر با تعمق و دقت در ارتباط بین اجزاء و کلیت متن. در شگرد ایجاد تأخیر، از آنجا که برخی از اجزای داستان که روند درک را شکل می‌دهند یا تسهیل می‌کنند، در جای خود ذکر نشده‌اند، خواننده پیوسته باید مشارکتی فعالانه در روند ایجاد معنا داشته باشد. اهمیت این شگرد در ایجاد دقت و تأخیری است که به خواننده تحمیل می‌شود. شگرد خلأ از طریق عدم ارائهٔ اطلاعات، باعث ایجاد ابهامات و گسل‌هایی در متن شده است. خواننده می‌تواند این شکاف‌ها را آن‌گونه که خود درک می‌کند با توجه به دیگر اجزایی که متن در اختیار او گذاشته پر کند، اما تفاوتش با شگرد تأخیر این است که در خلأ استنباط خوانندگان در پرکردن این شکاف‌ها کاملاً شخص‌محور است، اما در تأخیر اطلاعاتی که درنهایت ارائه می‌شود، درک را متن‌محورتر می‌کند. حذف، به‌عنوان یکی دیگر از شگردهای تشریک مخاطب در داستان‌های مزبور، موجب دلالت‌مندی و نشانه‌داری متن می‌شود. در مواردی که این‌گونه حذف اعمال شده است، مخاطب خود به تکمیل روایت می‌پردازد و در عین حال از معنایی قطعی فاصله می‌گیرد. تفاوت شگرد حذف با

خلأ این است که در حذف، جزئی از متن به قرینهٔ لفظی یا معنایی حذف شده که با قرائن موجود در متن، نسبتاً به آسانی قابل درک است اما در خلأ، همان‌گونه که قبلاً ذکر شد، درک کاملاً شخصی است. حذف از شگردهایی است که در بلاغت سنتی نیز به شکل‌های گوناگون از آن استفاده شده است، اما در اغلب موارد هدف حذف در ادبیات مدرن با ادبیات سنتی متفاوت به‌نظر می‌رسند. با ایجاد شگرد تردید، متن عامدانه تحکم و جزمیت خود را ازبین می‌برد و به خواننده این فرصت داده می‌شود تا هم‌تراز با شخصیت‌های متن در روند معنا سهم داشت باشند. در این شگرد، مخاطب درگیر وضعیتی می‌شود که شخصیت‌های داستانی در آن قرار دارند. نگه‌داشتن مخاطب در وضعیت حال از طریق استفاده از مشتقات زمان حال، موجب همراهی بیشتر با جریان روایت می‌شود. این موضوع حتی واکنش‌های هیجانی در مخاطب را برمی‌انگیزاند. در نتیجهٔ به‌کارگیری این شگرد، حقیقت‌مانندی داستان تقویت می‌شود و از این طریق متن مؤثرتر می شود. ورود به فضای داستانی از طریق وصف جزئیاتی که به مکان و زمان موردنظر نویسنده شکل می‌دهد، خلاقیت مخاطب را در پیش‌برد حوادث داستان برمی‌انگیزاند. نویسنده با توسل به این شگرد، به فضای ذهنی مجال گسترش می‌دهد. در موازی‌سازی، خواننده در متن شباهت‌هایی را بین عناصر مختلف می‌یابد که در ظاهر ربطی به هم ندارند؛ این بی‌ربط بودن باعث پدید آمدن شکافی می‌شود که خواننده باید آن را پرکند و همین مشارکت، باعث تشریک خواننده با متن می‌گردد.

تشریک‌پذیری این شگردها یکسان نیست، بلکه برخی از شگردها مثل ایجاد خلأ و موازی‌سازی، تشریک بیشتر مخاطب با متن را ایجاد می‌کنند و برخی دیگر مانند حذف، قابلیت کمتری دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. Textuality
2. W .C .Booth

۳. تصویری که مؤلف از خود و خواننده‌اش می‌سازد.

4. Reception Theory
5. The Phenomenology of Reading
6. Concretization

۷. به اعتقاد اینگاردن، ابژهٔ هنری فقط به‌واسطهٔ کنش شناختی خواننده به‌وجود می‌آید (مکاریک، ۱۳۸۵، ص. ۳۴۳. ذیل مدخل نظریهٔ دریافت. نویسنده روبرت. سی هولاب).

8. Implied Writer

منابع

اعلایی، م.، و شکریان، م. (۱۳۹۵). کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی. فصلنامهٔ *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۴۲، ۸۷ـ ۱۱۸.

اقبالی، ا.، و علی‌محمدی، ج. (۱۳۹۲). تشبیه مضمر در شعر سنت‌گرای معاصر، انواع و کارکردهای آن. *زبان و ادب فارسی*، ۲۲۸، ۱-۳۲.

آیزر، و. (۱۳۷۲). فرآیند خواندن: نگرش پدیدارشناختی. ترجمهٔ روبرت صافاریان. *کیهان فرهنگی*، *۱۰۱*، ۲۴-۲۶.

ایگلتن، ت. (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ ع. مخبر. ویراست دوم. تهران: نشر مرکز.

پورنامداریان، ت. (۱۳۸۷). بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن. *نقد ادبی*، *۱*، ۱۱-۳۷.

پیرزاد، ز. (۱۳۸۴). *عادت می‌کنیم*. تهران: مرکز.

پیرزاد، ز. (۱۳۸۵). *سه‌کتاب*. تهران: مرکز.

پین، م. (۱۳۸۲). *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته*. ترجمهٔ پ. یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.

تامس، ب. (۱۴۰۰). *روایت (مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل)*. ترجمهٔ ح. پاینده. تهران: مروارید.

جعفری، م. (۱۳۹۳). نقدی بر بلاغت سنتی. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، *۱۶*، ۱۱-۴۲.

دشتی آهنگر، م. (۱۳۹۵). پرسش بلاغی تشریکی. *فنون ادبی*، *۱۶*، ۱۱۹-۱۳۶.

ریچاردز، آ. ا. (۱۳۸۲). *فلسفهٔ بلاغت*. ترجمهٔ ع. محمدی آسیابادی. تهران: قطره.

ریمون‌کنان، ش. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ا. حری. تهران: نیلوفر.

صادقی، ل. (۱۳۸۹). نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی. *فصل‌نامهٔ علمی‌پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، *۹۱*، ۲۱۱-۱۸۷.

صهبا، ف. (۱۳۹۲). *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*. تهران: آگه.

ضیمران، م. (۱۳۸۶). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. تهران: هرمس.

فتوحی، م. (۱۳۸۶). نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنتی. *ادب‌پژوهی*، ۳، ۹-۳۷.

کوش، س. (۱۴۰۰). *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*. ترجمهٔ ح. پاینده. تهران: مروارید.

لان، ک. (۱۳۹۸). *ویتگنشتاین و گادامر (به‌سوی فلسفهٔ پساتحلیلی)*. ترجمهٔ م. عابدینی‌فرد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

مارتین، و. (۱۳۹۱). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: هرمس.

مکاریک، ا. ر. (۱۳۸۵). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگاه.

معین، م. (۱۳۷۸). *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.

موسوی بجنوردی، ک. (۱۳۸۳). *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. ج ۱۲. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

نظرزاده، ر. (۱۳۸۲). هر متن ناتمام است (سیری در پدیدارشناسی نظریهٔ دریافت مخاطب). *فارابی*، *۵۰*، ۱۷۳_ ۱۹۰.

ولک، ر.، وارن، آ. (۱۳۹۰). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ض. موحد و پ. مهاجر. تهران: نیلوفر.

سلدن، و ویدسون، پ. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

References

A'laii, M., & Shakarian, M. (2016). The function of description in several contemporary Persian short stories. *Quarterly Journal of Research in Persian Language and Literature*, 42, 87–118. [in Persian]

Abrams, M. H. (1999). *A glossary of literary terms*. Heinle & Heinle.

Barthes, R. (1974). *S/Z* (R. Miller, Trans.). Blackwell.

Dashti Ahangar, M. (2016). Participatory rhetorical question. *Literary Techniques*, No. 16, 119–136. [in Persian]

Eagleton, T. (1989). *An introduction to contemporary literary theory* (A. Mokhber, Trans.; 2nd ed.). Markaz. [in Persian]

Eqbali, E., & Alimohammadi, J. (2013). Implicit simile in contemporary traditionalist poetry: Its types and functions. *Persian Language and Literature*, No. 228, 1–32. [in Persian]

Fotouhi, M. (2007). A critical look at the theoretical foundations and methods of traditional rhetoric. *Adab-Pazhoughi*, No. 3, 9–37. [in Persian]

Iser, W. (1993). The reading process: A phenomenological approach (R. Safarian, Trans.). *Keyhan-e Farhangi*, No. 101, 24–26. [in Persian]

Jafari, M. (2014). A critique of traditional rhetoric. *Studies in Literary Criticism and Stylistics*, No. 16, 11–42. [in Persian]

Koosh, S. (2021). *Principles and foundations of literary text analysis* (H. Payandeh, Trans.). Morvarid Publications. [in Persian]

Lawn, C. (2019). *Wittgenstein and Gadamer: Toward a post-analytic philosophy* (M. Abedini-Fard, Trans.). Parseh Book Translation and Publishing House. [in Persian]

Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theory* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah Publications. [in Persian]

Martin, W. (2012). *Recent theories of narrative* (M. Shahba, Trans.). Hermes Publications. [in Persian]

Moein, M. (1999). *Persian dictionary*. Amir Kabir. [in Persian]

Mousavi Bojnourdi, K. (2004). *The great Islamic encyclopedia* (Vol. 12). Center for the Great Islamic Encyclopedia. [in Persian]

Nazarzadeh, R. (2003). Every text is incomplete: A survey of the phenomenology of reader-response theory. *Farabi*, 13th year, No. 50, 173–190. [in Persian]

Payne, M. (2003). *A dictionary of cultural and critical theory from the Enlightenment to postmodernity* (P. Yazdanjoo, Trans.). Markaz. [in Persian]

Pirzad, Z. (2005). *We get used to it*. Markaz. [in Persian]

Pirzad, Z. (2006). *Three books*. Markaz. [in Persian]

Pournamdarian, T. (2008). Audience rhetoric and dialogue with the text. *Literary Criticism*, No. 1, 11–37. [in Persian]

Richards, I. A. (2003). *The philosophy of rhetoric* (A. Mohammadi Asiabadi, Trans.). Qatreh. [in Persian]

Rimmon-Kenan, S. (2008). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (A. Hari, Trans.). Niloufar. [in Persian]

Sadeghi, L. (2010). The roles of communicative silence in reading literary narrative texts. *Scholarly Quarterly of Research in Persian Language and Literature*, No. 91, 187–211. [in Persian]

Sahba, F. (2013). *The function of ambiguity in the process of text reading*. Agah Publications. [in Persian]

Selden, R., & Widdowson, P. (1998). *A reader's guide to contemporary literary theory* (A. Mokhber, Trans.). Tarh-e No. [in Persian]

Toolan, M. (2021). *Narrative: A critical linguistic introduction* (H. Payandeh, Trans.). Morvarid Publications. [in Persian]

Wellek, R., & Warren, A. (2011). *Theory of literature* (Z. Movahed & P. Mohajer, Trans.). Niloufar. [in Persian]

Zeymaran, M. (2007). *Jacques Derrida and the metaphysics of presence*. Hermes. [in Persian]