

پرسش بلاغی تشریحی در ادبیات معاصر فارسی

مصطفی دشتی آهنگر *

چکیده

این پژوهش به نقد علم معانی سنتی و کارکرد آن از دیدگاهی نو می‌پردازد. از گذشته تا کنون، در کتب بلاغی برای جملات پرسشی، اغراضی را برشمرده اند مانند امر، نهی، بیان تحسر، ترغیب و ... این موارد تقریباً معانی ثانوی بیشتر جملات پرسشی موجود در متون کهن را شامل می‌شود. در دوره معاصر، به دلیل روی‌کرد خواننده‌مدار به متن، به پرسش‌هایی برمی‌خوریم که علم معانی سنتی درباره آنها سکوت کرده است؛ زیرا در ادبیات قدیم نمونه‌های آنها به‌ندرت دیده می‌شود. این جملات پرسشی که در اشعار، به‌ویژه در داستان‌های دوره معاصر دیده می‌شود، به دلیل متکثر کردن معنای متن ادبی اهمیت دارد. تکثیر معنا با سهیم کردن خواننده در آفرینش متن صورت می‌گیرد؛ به این ترتیب که متن از خواننده چیزی می‌پرسد و با این شگرد، به صورت غیرمستقیم از او می‌خواهد متن را معنا کند. این نوع پرسش‌ها در این مقاله، پرسش‌های بلاغی تشریحی نامیده شده‌اند. این مقاله بعد از آنکه درباره ضعف علم معانی سنتی در تبیین این شگرد بحث می‌کند، از مباحث زبان‌شناسان و منتقدان ادبی در تبیین نظری جایگاه این نوع پرسش یاری می‌گیرد و در پایان، نمونه‌هایی از جملات پرسشی در شعر و داستان معاصر را ذکر می‌کند.

کلیدواژه‌ها: علم معانی، اغراض ثانویه جملات، جملات پرسشی، گفتمان، نظریه کارگفت، روی‌کرد خواننده‌مدار به متن

۱- مقدمه

بلاغت سنتی در مواجهه با متون امروزی دچار بحران شده است و از این رو نیازمند بازنگری انتقادی است. در نقد بلاغت سنتی، جست‌وجو و گریخته و در کتاب‌های بلاغی معاصر به مطالبی اشاره شده است؛ اما به طور مبسوط و تخصصی، محمود فتوحی در بلاغت تصویر و همچنین مقاله‌ای با عنوان «نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنتی» مطالب مفیدی را بازگو کرده است که اگرچه ذکر آن از حوصله این مقاله بیرون است اما به طور مختصر، فتوحی نیز بر آن است که بلاغت سنتی ما به لحاظ تئوری، پویایی لازم برای حرکت، همگام با تحولات زمان را ندارد و نارسایی آن در مواجهه با نظام‌های نوشتاری و تحلیل زیبایی‌های متون، به‌ویژه نوشتار معناگرایی معاصر، آشکار است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۰-۱۱). همچنین نویسندگان مقاله‌ای با عنوان «نقدی بر تصویر هنری از دیدگاه بلاغت سنتی» نیز برآنند که بلاغت قدیم در نتیجه عواملی، در فهم جزئی از تصاویر و تمرکز بر جنبه‌های شکلی متوقف مانده است (رضایی هفتادار، ۱۳۹۱: ۱۰۷).

سکاکي، از علمای بلاغت در قرن ششم هجری، معانی را قواعدی می‌داند که با آن احوال لفظ شناخته می‌شود. احوالی که با آنها لفظ با مقتضای حال برابری می‌کند (سکاکي، بی تا: ۱۳۰). تفتازانی هم نتیجه علم معانی را رعایت مطابقت سخن با مقتضای حال دانسته است (عرفان، ۱۳۸۳: ۱۵۷). صفا نیز در دوره معاصر، معانی را اصول و قواعدی می‌داند که با آن کیفیت مطابقت کلام با مقتضای حال و مقام شناخته می‌شود و فایده این علم را آگاهی بر اسرار بلاغت در نظم و نثر می‌داند (صفا، ۱۳۶۳: ۱۴). شمیسا مبحث مهم علم معانی را بحث در باب معانی ثانوی جملات می‌داند؛ به بیان دیگر، در علم معانی جملاتی قابل بررسی هستند که بدون قرینه‌ای لفظی در معنای خود به کار نمی‌روند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵). جملات خبری، پرسشی، امری و عاطفی ممکن است علاوه بر کارکردهای خودشان، کارکردهای معنایی دیگری هم داشته باشند؛ مثلاً ممکن است جمله پرسشی در معنای خبری به کار برود یا جمله خبری در معنای سرزنش چیزی یا کسی.

علم معانی به عنوان یکی از شاخه‌های بلاغت در ادبیات فارسی، ناگفته‌های فراوانی دارد. نظریات این علم از قدیم‌الایام بیشتر بر مبنای ادب عربی توضیح داده شده و فقط در دوره‌های متأخر است که گاه کتاب‌هایی درباره این علم و بر مبنای ادبیات فارسی نگاشته شده است. از این رو، تحقیقاتی که علم معانی را علمی و امروزی بررسی کند، لازم و حتی ضروری است؛ زیرا تبیین هنری آثار کهن و نو، تا حد زیادی وابسته به این علم است.

۱-۲- سابقه بحث

در باب پرسش بلاغی و در کتب بلاغی قدیم، این بحث از زیبایی‌شناسی قرآن ریشه گرفته است. زمخشری اولین کسی است که به معانی ثانوی پرسش‌های قرآن اشاره کرده است (شوقی ضیف، ۱۳۸۳: ۳۴۳). از آن پس، همه کتب بلاغی به نحوی به این بحث وارد شده‌اند. کتب بلاغی ادبیات فارسی نیز آشکارا تحت تأثیر بلاغت عربی بوده‌اند و گاه به ترجمه صرف آن کتاب‌ها اکتفا شده است. از این رو، به این بحث در فارسی چنان‌که باید و شاید توجه نشده است.

در میان نوشته‌هایی که به شکلی تخصصی به معانی ثانوی جملات پرسشی پرداخته‌اند، می‌توان به مقاله «سؤال و اغراض ثانوی آن در غزلیات حافظ» اشاره کرد که همان‌گونه که از عنوان مقاله برمی‌آید، نویسنده درباره پرسش‌های بلاغی در غزلیات حافظ بحث کرده است. همچنین مقاله «کارکرد استفهام بلاغی در شعر قیصر امین‌پور» در حوزه شعر معاصر به بررسی پرسش بلاغی پرداخته است. در مقاله دیگری با عنوان «اهمیت پرسش در متون عرفانی» آمده است: «بسامد بالای پرسش بلاغی مربوط به متون ادبی کهن است و در ادبیات معاصر دیده نمی‌شود و بیشتر در رمان‌ها با سؤالات ایجابی مواجه هستیم» (آقاحسینی، ۱۳۹۰: ۱۳۵).^۱ در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش‌های معنایی جملات پرسشی و امری در قصاید خاقانی» نیز نویسنده، ۲۹ کارکرد را برای جملات پرسشی ذکر کرده است. نویسندگان مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیلی بر مبحث پرسش در کتب بلاغی فارسی» از منظری کلی‌تر به مبحث پرسش‌های بلاغی پرداخته‌اند. در این مقاله، هم به نکاتی پرداخته شده که به علت پیروی صرف کتاب‌های بلاغی فارسی از بلاغت عربی پدید آمده است و هم اشاره شده که هنوز همه اغراض ثانوی پرسش‌های بلاغی به تمامی ذکر نشده است (آقاحسینی و سیدان، ۱۳۹۲: ۲۲).

کتاب‌هایی که به بحث «معانی» پرداخته‌اند، به صورت عمومی‌تری جملات پرسشی را بررسی کرده‌اند. یکی از کتاب‌هایی که تقریباً به طور جامع به کارکردهای ثانوی جملات پرسشی پرداخته، معانی سیروس شمیسا است که ۲۸ کارکرد را برای جملات پرسشی برشمرده است به این شرح: ۱- اخبار به طریق غیرمستقیم و مؤدبانه ۲- امر به طریق غیرمستقیم و مؤدبانه ۳- تشویق ۴- نهی ۵- توبیخ و ملامت ۶- استفهام انکاری ۷- استفهام تقریری ۸- اظهار مخالفت و بیان عجز ۹- تمنی و آرزو ۱۰- طنز و مسخره و تحقیر ۱۱- تعظیم ۱۲- بیان تعجب و حیرت ۱۳- بیان کثرت ۱۴- اثبات عقیده خود و بطلان عقیده مخاطب ۱۵- اظهار یأس ۱۶- اظهار امیدواری ۱۷- تقاضا و کسب اجازه ۱۸- شمول حکم ۱۹- اغراق ۲۰- تنبه و عبرت ۲۱- برای تأکید و تقریر خبر و جلب توجه ۲۲- تجاهل مفید اغراق ۲۳- بیان تردید همراه با آرزو ۲۴- اظهار بی‌تابی ۲۵- بیان منافات و استبعاد ۲۶- اظهار ندامت ۲۷-

برای استیناس ۲۸- تهدید (همان: ۱۴۵-۱۳۵).

این کارکردهای جملات پرسشی، معمولاً در بسیاری از متون کهن و نو ادبیات فارسی وجود دارند و علاوه بر این ۲۸ مورد، ممکن است موارد دیگری هم در کتب معانی ذکر شده باشد. اما به نظر می‌رسد کاربرد جملات پرسشی در معانی استیناس کمتر در متون کهن ادبی مشاهده می‌شود. کزازی یکی از کاربردهای جملات پرسشی را «گشودن در سخن» می‌داند که همان استیناس در نزد شمیاسست و یک مثال از *شاهنامه* می‌آورد که گفت‌وگوی رستم و سهراب است:

ز رستم پرسید خندان دو لب / تو گفتی که با او به هم بود شب

که شب چون بدی؟ روز چون خاستی؟ / ز پیکار دل بر چه آراستی (کزازی، ۱۳۸۵: ۲۱۶).

این مثال کزازی، در واقع گفت‌وگوی شفاهی بین دو شخصیت داستانی است و نه سؤال بلاغی که شاعر آن را طرح کرده باشد و در واقع نمی‌توان ارزش بلاغی برای آن قائل شد.

شمیاس نیز درباره این کارکرد می‌گوید انس گرفتن با مخاطب و سر صحبت را باز کردن؛ مثالی که او می‌آورد هم در واقع مثالی زبانی است و نه ادبی؛ اینکه کسی در صف اتوبوس به شما بگوید «روز خوبی است، اینطور نیست؟»؛ سپس گریزی می‌زند به نقش همدلی^۲ که مدنظر یاکوبسن بوده است (شمیاس، ۱۳۸۶: ۱۴۳). به نظر می‌رسد کارکردی که کزازی و شمیاس به آن استیناس و گشودن باب سخن گفته‌اند، بیشتر در پرسش‌های زبانی (و نه ادبی) دیده می‌شود و از مثال‌های آنان این نکته به‌خوبی آشکار است.

فرضیه ما این است که در ادبیات، این پرسش‌ها کارکردی بیش از استیناس دارند و می‌توان گفت هدف از این پرسش‌ها، سهیم کردن خوانندگان متن در آفرینش ادبی و درک هنری است؛ به همین دلیل، ما نام این نوع پرسش‌ها را «پرسش‌های بلاغی تشریحی» نهاده‌ایم. نکته مهم این است که از آنجا که متن کلیتی منسجم است، مخاطب برای پاسخ به این پرسش‌ها نیازمند درک نظام متن است که بلاغت سنتی معمولاً از درک چنین نظامی عاجز است. این نوع جملات پرسشی بیشتر در متون نو ادبیات فارسی دیده می‌شود؛ زیرا این متون بیش از گذشته و به صورتی خودآگاه، سعی دارند خوانندگان را در خوانش سهیم کنند. به بیان دیگر، این جملات به متن ویژگی خواننده‌محور بودن می‌دهد و به این ترتیب، متون از سیطره مؤلف رها می‌شوند.

در صورت صحت این فرضیه می‌توان چند کارکرد دیگر پرسش‌های بلاغی را نیز در این کارکرد ادغام کرد؛ مانند آنچه تحت عنوان بیان تردید همراه با آرزو آورده شده است یا کارکردی که به عنوان اظهار ندامت یا تحسر ذکر شده است. همچنین در پژوهش‌های بعدی می‌توان به این نکته پرداخت که در ادبیات فارسی، علاوه بر جملات پرسشی تشریحی، چه گزاره‌های دیگری این کارکرد را دارند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- محدودیت‌های علم معانی سنتی

طبق یک سنت کهن، گفتار بر نوشتار برتری دارد. افلاطون در «رساله فدروس» و در طی مباحثه سقراط با فدروس، به این برتری اشاره می‌کند. در طی این مباحثه، افلاطون از قول ارسطو داستانی را نقل می‌کند که طی آن خدایی به نام «توت»^۳ روزی به نزد پادشاه مصر به نام تاموس رفته و هنرها (اختراعاتی) را به او عرضه می‌کند تا مصریان دیگر از آن برخوردار شوند. یکی از این هنرها «نوشتن» است که به نظر توت هم برای حافظه و هم برای پرورش عقل مفید است. تاموس ظاهراً این هنر را نمی‌پذیرد و به توت می‌گوید این هنر باعث فراموشی می‌شود؛ زیرا آموزندگان، دیگر حافظه خود را به کار نخواهند بست و رفته‌رفته باعث تهی شدن افراد از دانش می‌شود. سقراط (افلاطون) با این مقدمات نتیجه می‌گیرد خطاست اگر کسی تصور کند هنر را با نوشتن می‌توان تثبیت کرد یا اینکه نوشته چیز صریح و قابل‌اعتمادی است (افلاطون، ۱۳۸۲: ۱۴۴-۱۴۲). در واقع افلاطون در این

گفت‌وگو، نوشتار را مکمل و جانشینی برای گفتار به شمار آورده؛ یعنی در سلسله‌مراتب ارزشی تقابل‌های دوگانه، نوشتار در جایگاه پایین‌تری نسبت به گفتار قرار دارد و متن، نوشتاری جانشین شناخته شده است. جانشینی سخت فریبنده و خطرناک؛ زیرا به علت غیاب گوینده یا نویسنده، مدلول گم می‌شود (ضیمران، ۹۴: ۱۳۸۶). این طرز تفکر مدت‌های مدیدی بر جریان تفکر غربی سایه انداخته است، اما در دوره معاصر اندیشمندانی به این نحوه تفکر انتقاداتی کردند و سعی کردند تا پیامدهای این طرز فکر را بر فرهنگ غربی نشان دهند. دریدا یکی از مهم‌ترین افرادی بود که در دوره معاصر در این باب بحث کرد. در فرهنگ ایرانی هم این طرز تلقی رواج داشت مثلاً ناصر خسرو در *زاد‌المسافرین*، قول را بر کتابت مقدم می‌داند؛ زیرا به نفس نزدیک‌تر است و زنده روحانی است؛ در برابر کتابت که مرده جسمانی است (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۰۴).

آنچه برای ما در اینجا مهم است تأثیر این نگرش در فنون بلاغت و نحوه نگرش دانشمندان مسلمان به علوم بلاغی است. قول معروف در باب بلاغت، سخن گفتن به مقتضای حال [مخاطب] است، ظاهراً این تعریف بلاغت بیشتر مربوط به فنون سخنرانی است و بعدها هم که اشعار به صورت شفاهی خوانده می‌شد، اعتبار خود را حفظ کرده و به نوعی مربوط به «متافیزیک حضور» است. اما آیا این تعریف در باب متون امروزی هم صادق است؟ اگرچه نمی‌توان منکر شد که متن ادبی مخاطبی فرضی دارد، ساده‌انگارانه است اگر بپنداریم متن ادبی به مقتضای حال همه خوانندگان نوشته شده است. به نظر می‌رسد لازم است به طور جدی در تعریف مبانی بلاغت برای آثار ادبی امروزی تلاش کرد؛ زیرا مبانی و تعاریف سنتی تا حد زیادی کارآیی خودشان را از دست داده‌اند.

علم معانی به صورت قدمايي، بیش از آنکه دال‌محور باشد، مدلول‌محور است (به معنایی که مد نظر پسا‌ساختارگرایان است)^۴ و سعی دارد به مقتضای حال مخاطب توجه کند (به‌ویژه مواردی که درباره معانی ثانوی جملات بحث می‌کنند)؛ اما کدام مخاطب؟ متون امروزی برخلاف آثار کهن، محدود به طیف خاص و محدودی از مخاطبان نیستند که پدیدآورنده اثر بتواند به اقتضای احوال آنها توجه کند. به نظر دریدا هیچ چیز بیرون از متن وجود ندارد و ما نمی‌توانیم متن را به سوی چیزی جز خود آن هدایت کنی مثلاً به سوی یک مدلول یا واقعیتی متافیزیکی، تاریخی، روان‌شناسانه و... (همان ۳۹۳). به این ترتیب علم معانی به شیوه کنونی، ناخواسته، معنای متون ادبی را محدود می‌کند؛ از این رو، حتی اصطلاح «معنای ثانویه» هم در علم معانی دقیق نیست؛ زیرا در بعضی موارد ممکن است متن بیش از دو معنا ایجاد کند؛ مثلاً یک جمله خبری، علاوه بر خبر، ممکن است در نزد کسی امر باشد و در نزد دیگری تحذیر. حتی در زبان هم ممکن است کسی بگوید «پلنگ» و هدفش این باشد که دیگران فرار کنند، اما ممکن است کسی واکنش دیگری از خود نشان دهد و مثلاً خشکش بزند یا به طرف خطر فرار کند (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۷۶).^۵ به هر حال، مقتضای حال و مقام در ادبیات نو متغیر است و نمی‌توان برای آن سنجه‌هایی هم‌زمانی و همه‌مکانی وضع کرد.

در زبان‌شناسی، از سوسور به بعد، این موضوع مطرح شد که نشانه‌ها در یک نظام، معنا می‌یابند و معنا و حیات نشانه، بازیسته به نظامی است که در آن می‌زید؛ نشانه فقط مفهومی تحلیلی است (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۹۸). بنابراین، در ادبیات و در علم معانی هم معنایی که ممکن است از جملات مختلف برداشت شود، تابع نظام‌های مختلفی است: نظامی که این جملات در آن وجود دارند (متن ادبی)، نظام ادبی‌ای که متن در آن شکل گرفته است، نظام فرهنگی‌ای که متن ادبی در آن شکل گرفته است و...، اما آنچه برای ما مهم است، نظام‌هایی است که خواننده متن، این نشانه‌ها را در آن تفسیر می‌کند؛ نظام فرهنگی، اندیشگانی، زمانی، مکانی و...؛ خوانندگان مختلف ممکن است از نشانه‌های ثابت، معناهای متفاوتی را درک کنند. جای خالی این نکات در علم معانی مشهود است. البته تا آنجایی که علم معانی ادبیات کهن را بررسی می‌کند، این محدودیت‌ها شاید کمتر به چشم آید، اما حداقل، برای مطالعه ادبیات معاصر باید علوم بلاغی را هم بازنگری کرد.

رومن یاکوبسن در طرح نظریه ارتباط می‌گوید پیام از فرستنده به گیرنده می‌رسد؛ این پیام از راه تماس جسمانی یا روانی و در قالب رمزگانی ارائه می‌شود و به یک زمینه یا بافت ارجاع می‌دهد. یاکوبسن، بر این مبنا، شش نقش زبانی را مطرح می‌کند که عبارت‌اند از نقش عاطفی،^۶ نقش ترغیبی،^۷ نقش ارجاعی،^۸ نقش فرازبانی،^۹ نقش همدلی و نقش شعری^{۱۰} یا ادبی. در نقش عاطفی جهت‌گیری پیام به سمت گوینده است؛ این نقش تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد. در نقش ترغیبی جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است؛^{۱۱} صدق یا کذب این گونه ساخت‌ها قابل بررسی نیست. در نقش ارجاعی پیام به سمت موضوع خودش جهت‌گیری می‌کند و صدق و کذب آن از طریق محیط قابل بررسی است. در نقش فرازبانی، جهت‌گیری پیام به سوی رمز است و گوینده و مخاطب قصد دارند که از مشترک بودن رمزی که از آن استفاده می‌کنند مطمئن شوند. در این نقش، از زبان برای صحبت درباره خود آن استفاده می‌شود. جهت‌گیری زبان در نقش همدلی به سوی مجرای ارتباطی است؛ هدف از این پیام‌ها برقراری، ادامه، قطع یا حصول اطمینان از عمل کردن مجرای ارتباطی است^{۱۲} و سرانجام، در نقش ادبی جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است و پیام خودش کانون توجه است (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۴-۳۲).

از شش نقشی که یاکوبسن برمی‌شمرد، آنچه برای ما در توضیح پرسش‌های بلاغی تشریحی مهم است، نقش‌های ترغیبی و همدلی است. در نقش ترغیبی، جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب است. بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی ندا و امر هستند و صدق یا کذب این گونه ساخت‌ها قابل بررسی نیست. بنابراین، ساخت‌های این نقش مربوط به جملات انشایی است. همچنین بعضی از جملات پرسشی با ژرف‌ساخت امری هم ساخت ترغیبی دارند؛ مثلاً به بچه‌ای که امتحان دارد و بازیگوشی می‌کند گفته شود: «چرا درس نمی‌خوانی؟» که ژرف‌ساخت معنایی چنین جمله‌ای، جمله امری «برو درسات را بخوان!» است. کاربرد چنین ساختی در ادبیات می‌تواند در پاره‌ای از جملات پرسشی بلاغی نمایان شود.^{۱۳}

همچنین گفته شده در ساخت‌های نقش همدلی، هدف برقراری، ادامه یا حصول اطمینان از عمل کرد ارتباط است. نظیر این ساخت زبانی در ادبیات، در شگردهایی مشاهده می‌شود که متن پیوسته تلاش می‌کند توجه مخاطب را به خودش جلب کند؛ مانند پرسش بلاغی تشریحی.

آنچه را یاکوبسن به عنوان نقش‌های ترغیبی و همدلی بیان کرده، می‌توان توسعه داد و از سطح تحلیل گفتمان بررسی کرد؛ اما قبل از آن بهتر است پنج نوع اصلی گفتمان‌ها را برشمریم:

گفتمان برنامه‌مدار یا رفتار-ماشین که در این گفتمان رابطه بین دو کنشگر بر مبنای برنامه‌ای از قبل تعیین شده اتفاق می‌افتد. کنشگر در این گفتمان نمی‌تواند بر اساس خواسته‌ها، احساسات، یا عواطف خود چیزی از برنامه بکاهد یا به آن بیفزاید. در این نظام، یکی از دو طرف باید به برنامه دیگری تن دهد و بر اساس قرارداد به اجرای برنامه از پیش تعیین شده بپردازد.

در نوع دیگری از گفتمان، نظام بر اساس رابطه‌ای یک طرفه و برنامه‌ای دیکته‌شده وجود ندارد بلکه این گفتمان، بر اساس برنامه‌ای تعاملی از نوع القایی میسر است. در این نظام، هر دو طرف کنش در تعامل با یکدیگر سبب تعیین کنش یا شکل‌گیری آن می‌شوند؛ به این ترتیب که یکی از دو طرف تعامل باید طرف دیگر را به اجرای کنش متقاعد کند. این متقاعد کردن، القایی است و از راه‌هایی مانند چاپلوسی، وسوسه، اغوا، تحریک، تهدید، رشوه دادن و

در گفتمان نوع سوم، یکی از دو طرف بر اساس اخلاق اجتماعی-فرهنگی یا وظیفه اخلاقی-مرامی حاصل از باورهای ریشه‌ای و بنیادی، به کنش رو می‌آورد.

گفتمان نوع چهارم بر خود تعامل تکیه دارد؛ یعنی آنچه دو طرف رابطه در هنگام ارتباط حس می‌کنند. این تعامل حسی که بر اساس حضور شکل می‌گیرد، تعاملی حضوری است و شیوه عمل کرد یا حضور هر یک از دو طرف موجب احساس در طرف دیگر می‌شود که به واکنش یا حرکت کنش‌گر می‌انجامد. در این گفتمان، تغییر یا ایجاد معنا بر اساس شرایط و در بافت یا موقعیت مورد نظر و در لحظه رقم می‌خورد و از این رو هیچ چیزی قابل پیش‌بینی نیست و فقط حسی که در رابطه تعاملی بین

دو طرف درگیر در جریان ارتباط ایجاد می شود مهم است. کنشگرها در این گفتمان شرایطی مساوی دارند و آنچه برایشان مهم است تراز کردن جایگاهشان با توجه به جایگاه طرف مقابل است. این نظام گفتمانی را نظام تعاملی همترازی نامیده اند که بر اساس ایجاد حس مشترک است. این نظام به گونه ای مسری عمل می کند و سرایت احساسات از یکی به دیگری، جریان تعامل را به پیش می برد و تعیین کننده نظام ارتباطی است.^{۱۴}

گونه رخدادی، آخرین نوع تعاملی است که با گفتمان شکل می گیرد. در این نوع گفتمان، معنا محصول جریانی نامنتظر از نوع حسی- ادراکی است؛ به طوری که کنشگر با کنشگر دیگری تعامل ندارد؛ زیرا رابطه ای حسی- ادراکی در میان است که می تواند با هر دنیایی اعم از انسانی و غیرانسانی پیوند برقرار کند. آنچه در این تعامل شکل دهنده معناست، کنش نیست بلکه احساس و ادراک است که بر اساس آن معنا به طور ناگهانی تولید می شود (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۷-۲۳).

از انواع گونه های گفتمانی، گفتمان القایی (گونه دوم) به نقش ترغیبی در نظریه ارتباطی یا کوبسن بسیار نزدیک است. در نقش ترغیبی جهت گیری پیام به سوی مخاطب است و معمولاً ساخت های این نقش جملات انشایی هستند؛ در گفتمان القایی هم یکی از دو طرف تعامل باید طرف دیگر را به اجرای کنشی متقاعد کند، البته روند متقاعد کردن به شیوه ای القایی صورت می گیرد و نه به صورت مستقیم. شعیری می گوید در هر عملیات القایی، حضور بدعت گذاری^{۱۵} لازم است که کنشگر را با به کارگیری ابزارهای متفاوت، به عملی وادار می کند. او گونه های القایی را چنین فهرست می کند:

الف- گونه القایی مبتنی بر تشویق: در این نوع، بدعت گذار با وعده هایی کنشگر را به انجام عملی ترغیب می کند؛ مثلاً پدر به فرزندش بگوید اگر در امتحانات نهایی شاگرد اول شود، برایش دو چرخه بخرد.

ب- گونه القایی مبتنی بر اغوا: بدعت گزار با ارائه تصویری بسیار مثبت از کنشگر و چاپلوسی، او را در شرایط انجام کنشی قرار می دهد؛ مثلاً پدری به فرزندش بگوید تو بهترینی، تو از همه با هوش تری و می توانی بهترین نمره ها را کسب کنی، کافی است که بخواهی ...

ج- گونه القایی مبتنی بر تهدید یا ایجاد رعب و وحشت: در این حالت، بدعت گذار با تهدید کنشگر او را مجبور به کنش می کند. مثلاً پدری فرزندش را تهدید کند که در صورت عدم قبولی در امتحان او از مسافرت تابستانی محروم است.

د- گونه القایی مبتنی بر تحریک: بدعت گذار با تحریک کنشگر و ارائه تصویری منفی از بی لیاقتی های او، باعث تحریک او می شود و او را به عمل کنشی وامی دارد؛ مثلاً پدری به فرزندش بگوید تو که لیاقت نداری و نمی توانی شاگرد اول بشوی (شعیری، ۱۳۸۵: ۶۶-۶۷).

به نظر می رسد بتوان گونه های القایی دیگری را بر این فهرست اضافه کرد، در ادبیات گونه هایی وجود دارد که در دایره این گونه ها و تعاریف محدودشان نمی گنجد. به قطعه شعر زیر دقت کنید:

در این عصر تشویش فرزاندگی ها

چرا جنگ از صلح

چرا مرگ از زندگی بهتر است؟

چرا بوی باروت از بوی شبدر

چرا رنگ خون از گل سرخ این باغ های رها در دل بادها خوش تر است؟

نمی دانم این لاله ها را ندیدند؟

و پیغام این رودها را شنیدند؟

نمی دانم این باغ فرزاندگی ها چه کم دارد از جبهه جهل [؟]

نمی دانم آرامش دشت هایی که فرهاد و مجنون در آن راه رفتند

چرا خوش تر از گیرودار خیابان تزویر بیهودگی نیست [۴]؟

دریغا که تاریخ خونین این باغ‌ها را

به جز سینه‌سرخ می‌خواند امروز... (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۸)

در این شعر، خواننده به عنوان یکی از طرف‌های تعامل، با پرسشی از سوی متن، به عنوان طرف دیگر تعامل (آنچه شعیری به آن بدعت‌گذار گفته است) مواجه است؛ این پرسش بر چه مبنایی است؟ از آنجایی که این پرسش بر مبنای تشویق یا تهدید و ارباب نیست (موارد الف و ج)؛ می‌توان تصور کرد که این شعر مبتنی بر اغوا یا تحریک باشد، ولی تعاریف این دو گونه، این تصور را تایید نمی‌کند. به نظر می‌رسد اگر نخواهیم گونه‌هایی این‌چنین را در چهار گونه فوق‌جای دهیم، باید به فکر گونه جدیدی باشیم. می‌توان این گونه جدید را «گونه القایی مبتنی بر ایجاد حس مشارکت» (یا چیزی شبیه به این) نامید و آن را این گونه تعریف کرد: در این گونه، یکی از طرف‌های تعامل (بدعت‌گذار)، با استفاده از جملاتی که صدق و کذبشان قابل تأیید نیست (جملات انشایی)، طرف دیگر تعامل را به هم‌فکری یا هم‌یاری در چیزی فرامی‌خواند؛ مثلاً اینکه پدری به فرزندش بگوید «ای کاش درس می‌خواندی تا خیال من از تو آسوده می‌شد». ساخت‌هایی این گونه در ادبیات نیز وجود دارند و در این مقاله، نوع پرسشی آن پرسش بلاغی تشریحی نامیده شده است. مانند قطعه شعر فوق از سیروس شمیسا یا این نمونه از **بوف کور**:

«آیا این مردمی که شبیه من هستند که ظاهراً احتیاجات و هوا و هوس من را دارند، برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟ آیا آنچه حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فاصله دارد؟» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۵۴)

پس می‌توان گفت در ساخت‌های ادبی این گونه‌ها، متن ادبی (به عنوان کلیتی منسجم)، به عنوان یکی از طرف‌های تعامل، مخاطب را به تلاش بیشتر برای درک خود فرامی‌خواند، اما این فراخوانی به صورت مستقیم نیست، بلکه با شگردهای گوناگونی صورت می‌گیرد که یکی از این شگردها پرسش بلاغی تشریحی است. در واقع، متن به خواننده این مطلب را القا می‌کند که تلاش و دقت بیشتری را برای درک به کار گیرد و به این‌سان او را در آفرینش معنا شریک می‌کند.

این بحث را می‌توان با نظریه کارگفت^{۱۶} آستین بهتر تبیین کرد. وی در این نظریه بر آن است که در بعضی از بافت‌های زبانی، گفته‌ها به خودی خود کاری را انجام می‌دهند؛ به عبارتی، صرف سخن گفتن، برابر با انجام کار است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۳۶). او با طرح این نظریه، با سه اصل عمده‌ای که مبنای نگرش زبان‌شناسان به زبان و معنی بود، مخالفت کرد؛ این سه اصل عبارت بودند از: ۱- جملات خبری گونه اصلی جملات زبان اند. ۲- کاربرد اصلی زبان اطلاع دادن از طریق جملات است. ۳- صدق یا کذب معنی پاره‌گفتارها را می‌توان تعیین کرد. بنابر نظر آستین، زبان فقط برای اطلاع دادن به کار نمی‌رود و ارزش صدق بسیاری از جملات زبان قابل تعیین نیست (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۷۴-۱۷۳).

تحت تاثیر نظریه کارگفت، پنج نوع کارکرد کلی را برای کارگفت^{۱۷} ذکر کرده‌اند:

کارگفت تقریری / اعلام که بیان آنها به تغییر اوضاع جهان خارج منجر می‌شود مثلاً اینکه داور بازی به مربی تیم فوتبال بگوید شما از بازی اخراجید! که در این صورت همین گفته باعث اخراج مربی از زمین می‌شود.

کارگفت توصیفی که گوینده با به کارگیری آن کلمات را با جهان باورهایش هماهنگ می‌کند و نشان دهنده باور گوینده از درستی اوضاع امور است: کره زمین مسطح است.

کارگفت بیان احساس که با آن گوینده احساسش را از جهان خارج ابراز می‌کند: من واقعاً متأسفم.

کارگفت امری - ارشادی یا جهت دهنده که گوینده با به کارگیری آن‌ها دیگری را به انجام کاری وامی‌دارد و بنابراین بیانگر خواسته‌های گوینده است و شامل فرمان، درخواست و پیشنهاد است. گوینده از طریق این کنش، جهان خارج را از طریق شنونده با کلمات هماهنگ می‌کند: ممکن است یک خودکار به من بدهی؟

کارگفت تعهدآور که در آن‌ها گوینده خود را ملزم به انجام کاری در آینده می‌کند و بیانگر قصد گوینده است: برمی‌گردم (یول، ۱۳۸۷: ۷۴-۷۵).

به نظر سرل، هر کارگفت (کنش گفتاری)، نکته‌ای غیر بیانی دارد که بر حسب وضع روانی گوینده و با توجه به محتوای کارگفت، در تطبیق با جهان خارج تولید می‌شود. سرل برای تعیین به‌جا یا نابه‌جا بودن پاره‌گفتارهای بیانی، شرایطی را مطرح می‌کند و آنها را شرایط پیشین، گزاره‌ای، صداقت در عمل و بنیادین نام می‌نهد و اظهار می‌کند فقدان هر یک از این شرایط می‌تواند به نابه‌جایی یک کارگفت منجر شود؛ مثلاً در یک پرسش، دو شرط پیشین وجود دارد؛ اول اینکه گوینده از موضوع بی‌اطلاع باشد و دوم اینکه مخاطب نداند درباره‌ی آن موضوع صحبت کند (زیرا در آن صورت دیگر نیازی به پرسش نیست). شرط گزاره‌ای موضوعی است که قرار است پرسیده شود. شرط صداقت در عمل این است که گوینده واقعاً موضوعی را نداند و بخواهد اطلاعی به دست آورد. شرط بنیادی هم این است که پاره‌گفتار او مخاطب را وادار کند تا اطلاعات مورد نیاز او را در اختیارش قرار دهد (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۸۰-۱۷۹). آشکار است که این مباحث سرل درباره‌ی زبان است و نه ادبیات؛ زیرا در پرسش‌های بلاغی معمولاً این شرایط وجود ندارند. مثلاً وقتی حافظ می‌گوید:

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو/ تو را که گفت این زال ترک دستان گفت؟

شروط صداقت در عمل و بنیادی وجود ندارد.

از این دسته از کارگفت‌ها، به نظر می‌رسد کارگفت امری-ارشادی، با بحث ما تناسب بیشتری داشته باشد، در این نقش، گوینده با ادای پاره‌گفتاری سعی می‌کند دیگری/دیگران را به کاری وادار کند که مطابق خواسته‌اش باشد. در ادبیات این کارگفت متناظر است با بحث معانی ثانوی جملات و درباره‌ی ارزش بلاغی این کارگفت می‌توان بحث کرد.

از این مقدمات می‌توان نتیجه گرفت که در زبان، گوینده با ساخت‌هایی می‌تواند مخاطب را به کاری ترغیب کند، توجه او را جلب کند یا از او چیزی بخواهد. در نظریه‌ی یاکوبسن، نقش ترغیبی، در انواع گفتمان، گفتمان تعاملی القایی و در نظریه‌ی کارگفت آستین، کارگفت امری-ارشادی، ساخت‌هایی از این نوع هستند. معمولاً در این ساخت‌ها، درخواست از مخاطب به صورت غیرمستقیم است.

۲-۳- بررسی‌های ادبی

به نظر دریدا، در خواندن متن باید به مناسباتی ویژه رسید که نویسنده آنها را طرح نکرده؛ مناسباتی میان آنچه او از زبانی که به کار برده انتظار داشته و آنچه انتظار نداشته (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۸۸). در دوره‌ی معاصر و به ویژه بعد از جریان ساختارگرایی، بسیاری از رویکردهای ادبی به متن، بر پایه‌ی نقش خواننده در درک و آفرینش معنا شکل گرفته‌اند؛ مثلاً از دیدگاه نظریه‌ی دریافت،^{۱۸} هر اثر ادبی با هر درجه‌ای از انسجام، گسل‌هایی دارد و خواننده باید این گسل‌ها را پر کند. اثر ادبی سرشار از عناصری نامعین است که به تفسیر خواننده نیازمند است و می‌توان آنها را به طرق مختلف و حتی متضاد تفسیر کرد. اثر ادبی مجموعه‌ای از طرح‌ها یا جهات کلی است که خواننده باید به آنها تحقق ببخشد (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۱۰۶). این برداشت ریشه در نگاه پساساختارگرایانی مانند دریدا دارد که به دلالت معنایی و منطق استوار بر کلام محوری^{۱۹} باور نداشتند. دریدا در پی فهم معنای نهایی متن نبود (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۸۷). پساساختارگرایان برآنند که خواننده معنا را به وجود می‌آورد و مرکز ثقل معنا را باید در او و رابطه‌اش با متن جست‌وجو کرد نه در شخصیت مؤلف. البته این به آن معنا نیست که تفسیری که از روی میل شخصی خواننده ارائه شود معتبر است. خواننده‌ای که در پساساختارگرایی مطرح است، شخص (من و شما) نیست بلکه فضایی است که گفتمان‌های متناقض در آن کنش می‌کنند. از این رو، آنان به خواندن به منزله‌ی یک کنش گفتمانی توجه دارند نه به خواننده به عنوان یک شخص منفرد (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۷).

بر مبنای چنین نظریاتی بود که هانس روبرت یاس بحث افق انتظارات را مطرح کرد و مرادش از آن، نظام یا ساختاری از

انتظارات است که خواننده از متن دارد. متون در محضر افق انتظار خواننده می‌شوند و وظیفه پژوهش‌گر ادبی، عینیت بخشیدن به افق است. همچنین ولفگانگ آیزر، برای بررسی تعامل میان متن و خواننده به ویژگی‌هایی از متن توجه کرد که آن را قابل خواندن می‌کند یا خواندن را متأثر می‌کند. او بین متن، انضمامی‌سازی^{۲۰} آن و اثر هنری تمایز قائل می‌شود. منظور او از متن جنبه هنری کار است؛ همان امکان بالقوه یا طرح‌ها و جهات کلی که در انتظار تحقق به سر می‌برند. انضمامی‌سازی محصول فعالیت خلاقانه خواننده است و تحقق متن در ذهن خواننده که با پر کردن خلأها و جاهای خالی عملی می‌شود و اثر هنری که نه متن است و نه انضمامی‌سازی بلکه چیزی در میانه این دو است. اثر هنری در نقطه هم‌گرایی متن و خواننده حادث می‌شود و نمی‌توان این نقطه را به طور کامل شناسایی کرد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۴۲-۴۳). آنچه در اینجا بیشتر برای ما مهم است، مفهوم انضمامی‌سازی است. رومن اینگاردن هم مبنای انضمامی‌سازی را در اعمال ذهنی خوانندگان می‌بیند که البته ریشه در خود متن ادبی دارد. حتی او اذعان دارد که انضمامی‌سازی می‌تواند باعث انحراف عمده معنا شود^{۲۱} (ولک، ۱۳۸۸: ۵۴۶).

اگر از بعضی از استثناها صرف نظر کنیم، در ادبیات فارسی، هر اندازه متون به فضای ادبیات کهن نزدیک‌تر باشند، خلأهای کمتری در آنها مشاهده و معمولاً فقط صدای پدیدآورنده متن شنیده می‌شود و مجالی برای سهمیم شدن خواننده در روند آفرینش ادبی وجود ندارد. علت این ویژگی ادبیات کهن را می‌توان در عوامل حاکم بر تولید و قرائت متن جست‌وجو کرد. پورنامداریان اوضاع سیاسی-اجتماعی، سنت ادبی، فرستنده پیام و گیرنده آن را چهار عامل مهم در تولید و قرائت متن می‌داند و می‌گوید اوضاع سیاسی و اجتماعی در شعر کلاسیک فارسی، به علت ویژگی‌های استبدادی‌اش، از سویی مانع ظهور شخصیت فردی می‌شد و از سویی از سنت‌های ادبی تخطی نمی‌کرد. در دوره کلاسیک، شعر برای مخاطبانی سروده می‌شد که میزان دانش و فرهنگ و حد انتظار و توقعشان مشخص بود^{۲۲} (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۸-۱۷).

همان گونه که قبلاً اشاره شد، بیشتر جملات پرسشی در ادبیات کهن، جملاتی قالبی هستند که در آنها نه فقط هدف متن از پرسش، واقعاً پرسش نیست، بلکه متن می‌خواهد چیزی را بر خواننده دیکته کند (مثال بارز آن استفهام انکاری یا تقریری). بیشتر این جملات تک‌صدایی، با محوریت صدای نویسنده شکل گرفته‌اند. البته شاید بتوان آنچه را تحت عنوان «بیان تردید همراه با آرزو» آورده شده یا کارکردی که به عنوان «اظهار ندامت» ذکر شده است، تا حدی از این قاعده کلی مستثنا دانست.

در دوره معاصر و پس از آشنایی شاعران و نویسندگان با تفکرات نو و مدرن، رفته‌رفته می‌توان تغییر و تحول متون ادبی را از تک‌صدایی به چند صدایی تشخیص داد. در این دوره، هر اندازه متون به تفکر مدرن نزدیک‌تر باشند، خواننده برای شریک شدن در فرایند تولید و درک متن ادبی مجال بیشتری دارد. پورنامداریان می‌گوید شرایط جدید سبب شد خواندن متن در غیاب پدیدآورنده آن صورت بگیرد و پیوند میان او و مخاطبان گسسته شود. پدیدآورنده متن مطابق شخصیتش و متأثر از انگیزه‌هایش، در متن، با خودش گفت‌وگو می‌کند و خواننده نیز بنا بر شخصیت فردی [و انگیزه‌های خاص خودش]، با متنی که پدیدآورنده‌اش را نمی‌شناسد، گفت‌وگو می‌کند (همان: ۲۲). این نگرش بر روند تولید و دریافت متن تأثیرات مهمی دارد؛ به طوری که حتی گاهی در متون روایی، متن، نقش راوی را در روایت کم‌رنگ می‌کند و در عوض به خواننده این امکان را می‌دهد تا در روند آفرینش ادبی و درک خلاقانه متن سهمیم شود.

علاوه بر تفکر مدرن، نداشتن نگرش و تفکر استبدادی، عامل دیگری است که شاید بتوان آن را نیز در تولید متون چندصدایی مؤثر دانست. به نظر می‌رسد تحقیقی جامع بر متونی از این دست، زوایای جالب و تفکر برانگیزی از نویسندگان معاصر ایرانی و جنبه‌های روان‌کاوانه در آثار آنها را آشکار خواهد کرد؛ مثلاً به نظر می‌رسد در ادبیات معاصر فارسی، متونی که نویسندگان زن آنها را پدید آورده‌اند، واجد جنبه‌های بیشتری از شگردهای چندصدایی باشند.

از منظر شکلی نیز اصولاً جایی برای این نوع نگرش و طرح پرسش بلاغی تشریحی در شعر سنتی فارسی وجود ندارد؛ زیرا شعر سنتی در محور افقی شکل می‌گیرد و ساختار کلی منسجمی را - در مقایسه با اشعار نو- ندارد؛ در حالی که طرح این پرسش

در ساختاری کلی صورت می‌گیرد.

در ادبیات معاصر، گاهی به جملات پرسشی به عنوان ظرفیتی نگریده شده که می‌تواند طرح‌ها یا خالهایی را در متن ایجاد کند.^{۳۳} این پرسش‌ها را خوانندگان ممکن است به طرق مختلفی پاسخ دهند، در اینجا، ما به جملات پرسشی‌ای می‌پردازیم که با هدف کلی «مشارکت خواننده در درک اثر هنری» در متن تعبیه شده است. این جملات، نمود بارز نقش خواننده در درک متن ادبی است و یک ویژگی منحصر به فرد دارد: اینکه متن ادبی، آگاهانه، اختیاراتی را به خواننده تفویض می‌کند. این ویژگی در ادبیات سنتی دیده نمی‌شود.

در ادامه نمونه‌هایی از پرسش بلاغی تشریکی در ادبیات معاصر آورده می‌شود با ذکر این نکته که هدف از این نمونه‌ها صرفاً آشنایی هرچه بیشتر با مسئله است و نه تحلیل متون ادبی معاصر؛ که بی‌شک چنین کاری، مستلزم مجال بیشتری است و در این مختصر نمی‌گنجد.

۲-۳-۱- پرسش بلاغی تشریکی در شعر معاصر

در شعر معاصر فارسی بسامد چنین پرسش‌هایی نسبتاً کم است و شاید علت آن تأثیر شعر سنتی بر شعر معاصر است. شعر معاصر فارسی اگرچه در بسیاری از جنبه‌ها راهش را از شعر سنتی جدا کرده است، اما طبیعتاً ریشه‌های پابرجایی در آن دارد. اصولاً شعر به نسبت نثر، ویژگی‌های تک‌صدایی بیشتری دارد و ذاتاً نگاهی فردی به دنیا و مافیها دارد. اما برای نمونه سعی شده است از شعر معاصر نمونه‌هایی آورده شود. در شعر «آفتابی» سهراب سپهری، چند جمله پرسشی آمده است:

صدای آب می‌آید مگر در نهر تنهایی چه می‌شویند؟...

چرا مردم نمی‌دانند

که لادن اتفاقی نیست [؟]

نمی‌دانند در چشمان دم‌جنبانک امروز برق آب‌های شط دیروز است

چرا مردم نمی‌دانند

که در گل‌های ناممکن هوا سرد است؟ (سپهری، ۱۳۷۹: ۳۸۳)

به نظر می‌رسد پرسش‌های بلاغی این قطعه شعر از نوع تشریکی باشد؛ زیرا متن سعی دارد چیزی را برای خواننده برجسته کند و از رهگذر این برجسته‌سازی او را در روند درک هنری سهیم می‌کند. این تشریک در واقع بیان دم‌غنیمت‌شمی است که دیگران نمی‌دانند؛ اما متن آبرونی وار مسلم گرفته است که خواننده از آن باخبر است. خواننده فقط زمانی می‌تواند به این سؤالات پاسخ دهد که کل متن را خوانده باشد. اما به نظر نمی‌رسد پرسش بلاغی شعر زیر را بتوان پرسش بلاغی تشریکی دانست:

ای شبیه

مکت زیبا

در حریم علف‌های قربت!

در چه سمت تماشا

هیچ خوش‌رنگ

سایه خواهد زد؟

کی انسان مثل آواز ایثار

در کلام فضا کشف خواهد شد؟ (همان، ۴۵۴)

در بررسی پرسش بلاغی تشریکی باید به این نکته توجه داشت که تنها پرسش‌هایی ارزش بلاغی دارند که از خواننده متن پرسیده شوند نه یکی از شخصیت‌های موجود در متن؛ در حالت دوم پرسش صرفاً جنبه‌ای زبانی دارد و هیچ یک از کارکردهای

بلاغی را نمی توان برای آن متصور شد. در شعر فوق هم روی سخن متن با کسی یا چیزی است که- به شیوه کنایه از موصوف، - «شبیبه مکث زیبا» شمرده شده است. چنین پرسشی در خواننده، برانگیختگی خاصی برای شراکت در درک متن ایجاد نمی کند. نمونه دیگر این نوع پرسش را می توان در شعر زیر از شاملو مشاهده کرد:

کی بود و چگونه بود

که نسیم

از حرام تو می گفت؟

از آخرین میلاد کوچکات

چندگاه می گذرد؟

...

کی بود و چگونه بود

که زیر قدم هامان

خاک

حقیقتی انکارناپذیر بود؟

به زایش دیگر باره امید

چند گاه باقی است؟ (شاملو، ۱۳۸۳: ۹۳۶)

در این شعر هم مخاطب پرسش ها، خواننده متن نیست، بلکه «تو» در اوایل شعر، مخاطب پرسش های متن است. گاهی نیز متن خواننده ای فرضی و معین را در نظر می گیرد و او را مخاطب پرسش قرار می دهد که این پرسش ها هم پرسش بلاغی تشریحی نیستند:

مرا

تو

بی سببی

نیستی.

به راستی

صلت کدام قصیده ای

ای غزل؟

ستاره باران جواب کدام سلامی

به آفتاب

از دریچه تاریک (همان: ۷۲۲)

در شعر شاملو از این نوع پرسش ها فراوان است،^{۲۴} اگرچه به ندرت نشانی از پرسش بلاغی تشریحی در شعر شاملو دیده می شود. اما در شعر فروغ فرخزاد، نمونه هایی از پرسش بلاغی تشریحی مشاهده می شود:

آیا دوباره گیسوانم را

در باد شانه خواهم زد؟

آیا دوباره باغچه ها را بنفشه خواهم کاشت؟

و شمعدانی ها را

در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟

آیا دوباره روی لیوان‌ها خواهم رقصید؟

آیا دوباره زنگ در مرا به سوی انتظار صدا خواهد برد؟ (فرخزاد، ۱۳۸۰: ۳۲۴)

در این قطعه شعر برای رسیدن به پاسخ، خواننده باید نشانه‌های موجود در متن را درک کند و درک این نشانه‌ها در گرو درک نظام درهم‌تنیده کل متن است؛ مثلاً اینکه منظور از باد چیست؟ منظور از رقصیدن روی لیوان‌ها چیست؟ چرا صدای زنگ راوی را به سوی انتظار می‌برد و ... خواننده فقط از رهگذر خوانش دقیق متن^{۲۵} می‌تواند این نشانه‌ها را معنا کند و سپس به سؤالات متن پاسخ دهد. سؤالات زیر نیز در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از همین نوع است:

من از کجا می‌آیم؟

من از کجا می‌آیم؟

که این چنین به بوی شب آغشته‌ام؟

در این شعر، یک پرسش دیگر هم چندین بار تکرار شده است که می‌توان به آن نیز اشاره کرد: «چرا نگاه نکردم». در شعر «وهم سبز» (تولدی دیگر) هم پرسشی ترجیع وار تکرار شده است که می‌توان آن را نیز پرسش بلاغی تشریحی دانست: «کدام قله کدام اوج؟»^{۲۶}.

۲-۳-۲- پرسش بلاغی تشریحی در نثر معاصر

قالب‌های داستانی به‌ویژه رمان، طبیعتاً دارای ظرفیت‌های بیشتری برای چندصدایی هستند. از نظر باختین، چندصدایی مشخصه ممتاز نثر ادبی است که سبب می‌شود صداهای متعدد و رقیب، موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوعی را نمایش دهند و بتوانند به طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت از سوی نویسنده، در این گفت‌وگو سهیم شوند؛ بنابراین هیچ دیدگاهی بر سایر دیدگاه‌ها برتری نمی‌یابد. این بازی آزادانه، در نهایت مانع از تسلط دیدگاه نویسنده بر سایر دیدگاه‌ها می‌شود (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۰۱). اما اگر منظور باختین از چندصدا بودن، این بود که شخصیت‌های یک رمان بتوانند صداها و نیت‌های مختلفشان را جدا از یکدیگر و جدا از نویسنده بیان کنند، به نظر می‌رسد چندصدایی را با توجه به خوانندگان هم می‌توان طرح کرد. به این معنا که خوانندگان متن چه چیزی از آن دریافت می‌کند. در همین زمینه، تزوتان تودوروف، رابطه مطلوب میان منتقد و متن را، نوعی رویارویی یا مکالمه دو صدای جداگانه می‌داند که هیچ یک بر دیگری برتری ندارد. منتقد با متن حرف می‌زند و این متن یک گفتمان زنده است (همان: ۴۱۸).

یکی از معروف‌ترین داستان‌های ادبیات مدرن فارسی، *بوف کور* است که راوی اول شخص آن در جای‌جای داستان، تجاهل می‌کند و پی‌درپی پرسش‌هایی را می‌پرسد و از این رو، بسامد پرسش در این داستان، بسیار بالاست (و از این نظر معنادار)؛ این پرسش‌های پی‌درپی متن از خواننده (که در داستان به صورت پرسش راوی از خودش نمایان است)، آن را واجد ویژگی‌های چندصدایی کرده است:

«همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد، چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت. آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام؟ یا در خواب به من الهام شده بود؟ نمی‌دانم...» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۶۳) برای تفسیر این قسمت از متن پیوسته باید به قبل و بعد ارجاع داد؛ مثلاً شمیسا در تفسیر این جملات می‌گوید: «این تصویر- که بعدها هم مدام تکرار می‌شود و از اصلی‌ترین موتیف‌های کتاب است- سمبلیک است. پیرمرد همان راوی است که عزا گرفته و زیر درخت سرو نشسته است؛ زیرا بعداً می‌خوانیم که زن اثری را در پای درخت سرو دفن کرده بود...» (همان).

یا در جای دیگر:

«من اصلاً چطور می توانستم رفتار و اخلاق رجاله‌ها را یاد بگیرم... آیا صورت ظاهر او مرا شیفته خودش کرده بود یا تنفر او از من؟ یا حرکات و اطوارش بود و یا علاقه و عشقی که از بچگی به مادرش داشتم؟ و یا همه این‌ها دست به یکی کرده بودند؟» (همان: ۲۵۷).

ریمون-کنان ایجاد تأخیر و خلأ در روایت را دو عاملی می‌داند که خواننده به خواندن متن ترغیب می‌شود؛ تأخیر از ندادن اطلاعات متن ناشی می‌شود، در زمانی که خواننده انتظار دارد این اطلاعات در اختیارش باشد. تأخیر ایجاد تعلیق می‌کند. شایع‌ترین نوع ایجاد خلأ هم خلأ اطلاعاتی است. خلأهای اطلاعاتی می‌تواند خیلی جزئی و پیش‌پاافتاده باشند که به صورت خودکار پر می‌شوند؛ یا خلأهایی که اصلاً پر نمی‌شوند؛ مانند انبوه خلأها در کتب مقدس. بعضی از خلأها هم آن قدر حائز اهمیت‌اند که به نکته اصلی در فرایند خواندن بدل می‌شوند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۵). پرسش‌های بلاغی تشریحی در داستان‌هایی مانند **بوف کور** توجه خواننده را به خلأهایی از نوع اخیر معطوف می‌کنند و بسامد بالای جملات پرسشی در این متن باعث می‌شود بخش عظیمی از فرایند خواندن، صرف یافتن پاسخ برای همین پرسش‌ها شود.

در رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** نیز نمونه‌های فراوانی از این نوع پرسش وجود دارد که به چند مورد آن اشاره می‌شود: «چرا به آلیس یادآوری نکردم سر ازدواج من و آرتوش چه بلوایی به پا کرد؟... چرا به آلیس نگفتم که حتی بعد از ازدواج مدت‌ها با گوشه و کنایه، چه در غیاب و چه در حضور عذابم داده بود که: آرتوش اول می‌خواست با من ازدواج کند.» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۳۴).

در این نمونه، شخصیت اصلی رمان، ظاهراً این سؤال‌ها را از خودش می‌پرسد؛ اما در واقع این پرسشی است از طرف متن و از خواننده؛ در حقیقت متن به خواننده حس مشارکت در فهم داستان را القا می‌کند و خواننده فقط پس از درک وقایع کل متن و دقت و جزئی‌نگری هرچه بیشتر در این رمان می‌تواند به این سؤال‌ها پاسخ دهد؛ مثلاً چنین پاسخی: «به علت اینکه تو زنی ضعیف‌النفس هستی و اجازه می‌دهی افراد و اشیاء اطراف تو را متأثر کنند». این پاسخ را فقط خوانندگان پس از خواندن و تحلیل دقیق رمان می‌توانند ارائه کنند. واداشتن خواننده به این تحلیل و خوانش دقیق، تا حد زیادی به تحریک و القای همان پرسش بلاغی تشریحی صورت گرفته است. به گفته مارتین، کسی که خود را در خواندن محو می‌کند (خواننده دقیق)، هنگام خواندن، تداعی‌ها و اندیشه‌هایی به ذهنش خطور می‌کنند که ممکن است به ذهن دیگرانی که متن را می‌خوانند خطور نکند. این تداعی‌ها و اندیشه‌ها زمانی به معنا منجر می‌شوند که بخش‌های مختلف متن به هم ربط پیدا کنند (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۲۵). در جای دیگری از این رمان آمده است: «من کی تعریف کردم؟ چرا آلیس لفظ قلم حرف می‌زند؟ چرا همه شهر امروز عصر جمع شده‌اند توی آشپزخانه من؟» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۱۵۸) نمونه‌های فراوانی از این نوع پرسش در این رمان وجود دارد.^{۲۷}

در این رمان، متن علاوه بر جملات پرسشی، با شگردهای دیگری نیز خواننده را در خلق معنای داستان شریک می‌کند: «نمی‌دانم برای اینکه از شوهرم بلندتر نباشم کفش پاشنه بلند نمی‌پوشیدم یا واقعاً با کفش پاشنه تخت راحت‌تر بودم» (همان: ۴۵). در اینجا متن تردیدش را نسبت به چیزی ابراز می‌کند و این تردید باعث ایجاد خلئی می‌شود که خواننده باید آن را پر کند.

در رمان **دکتر نون زئش را بیشتر از مصدق دوست دارد**، پرسش‌های بلاغی تشریحی به این صورت مشاهده می‌شود: «پس از کجا معلوم که ملک‌تاج مخصوصاً خودش را به مردن زده بود تا به روح دکتر نون آسیب بیشتری برساند؛ بیشتر از آسیبی که زمانه به آن رسانده بود» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۱۰).

این پرسش بلاغی تشریحی، در حالی صورت گرفته که پیوسته راوی داستان از اول شخص به سوم شخص در حال تغییر است. سؤال فوق را راوی سوم شخص از خواننده پرسیده است اما در جای دیگری راوی اول شخص از مخاطب می‌پرسد: «وقتی خمیده و آهسته از خانه بیرون می‌رفت، گوشه پرده را کمی کنار زده بودم و یواشکی تماشايش می‌کردم. از صدای بلند تپش قلبم فهمید نگاهش می‌کنم؟» (همان: ۶۴).^{۲۸}

دربارهٔ راوی باید به نکتهٔ خاصی توجه کرد و آن این که پرسش‌های بلاغی تشریحی در رمان‌هایی که راوی اول شخص دارند، راحت‌تر امکان بروز می‌یابند. در این‌گونه رمان‌ها، راوی (نویسنده)، چیزی را از مخاطب می‌پرسد و او را در آفرینش معنا سهیم می‌کند. از طرفی، راوی اول شخص بیشتر در رمان‌های مدرن دیده می‌شوند و همان‌گونه که قبلاً هم اشاره کردیم، پرسش بلاغی تشریحی معمولاً در متون مدرن امکان بروز می‌یابد، اما این بدان معنا نیست که راوی سوم شخص نتواند خواننده را در امر آفرینش معنای متن سهیم کند. همان‌گونه که در مثال فوق هم مشاهده شد، گاهی در متونی که راوی سوم شخص دارند هم پرسش بلاغی تشریحی دیده می‌شود. از سویی، نویسندگان می‌توانند علاوه بر جملات پرسشی با شگردهای دیگری هم خواننده را در روند آفرینش ادبی سهیم کنند؛ مثلاً: «آرزو از جعبه ای که کسی جلوی گرفت شیرینی برداشت و نفهمید تشکر کرد یا نکرد» (پیرزاد، ۱۳۸۴: ۱۸۱). در واقع، با این شگرد، راوی تردیدش را از چیزی بیان می‌کند و به شیوه‌ای القایی از خواننده هم‌فکری و یاری می‌خواهد: «نگاه به کوه‌ها فکر کرد شاید حق با آیه است. شاید ازدواج مال وقتی بود که جوان بود و حق داشت هر کار که دلش می‌خواست بکند» (همان: ۲۳۵).

نتیجه

علم معانی سنتی از توضیح بسیاری از شگردهای هنری متون نو ناتوان است و این ناتوانی ریشه در فلسفهٔ وجودی بلاغت قدیم دارد که بیشتر بر مبنای گفتار شکل گرفته بود تا نوشتار؛ همچنین متون ادبیات قدیم، متونی تک صدا هستند و به دلایلی، در آنها کمتر به مخاطب توجه می‌شود. اما امروزه، پس از طرح نظریات پساساختارگرایان، رویکردهایی شکل گرفت که در آنها بر محوری بودن متن و نقش خوانندگان در ایجاد معنا تأکید می‌شود.

در بسیاری از متون معاصر فارسی، خوانندگان می‌توانند در آفرینش معنا مشارکت کنند و نظرهای خاص خودشان را در متن اعمال کنند. این مشارکت به شیوه‌های مختلفی امکان‌پذیر است که یکی از این شیوه‌ها، پرسش‌های بلاغی تشریحی است. در پرسش بلاغی تشریحی، متن از خواننده سؤالی می‌کند و هدفش تعامل معنایی با مخاطب است. در واقع، متن برای پر کردن خلأهای معنایی‌اش، نظر خواننده را نیز جویا می‌شود و مستبدانه نظرهای پدیدآورنده را اعمال نمی‌کند. از این رو، پرسش بلاغی تشریحی در متون استبدادی و تک‌صدایی مجال بروز نمی‌یابد و یکی از دلایلی که این پرسش بلاغی در قدیم رواج نداشته یا نادر بوده است، ماهیت تک‌صدایی متون کهن است.

در ادبیات معاصر، پرسش بلاغی تشریحی در متون نثر بیش از شعر دیده می‌شود و علت آن، جدا از ماهیت شعر، عمدتاً، تک‌صدایی بودن شعر معاصر است؛ میراثی که از شعر سنتی فارسی به جا مانده است.^{۲۹}

پی‌نوشت‌ها

۱- در مقاله مذکور ۱۶ کارکرد برای پرسش ذکر شده است. در قسمت نتیجه‌گیری این مقاله به سهیم نمودن مخاطب در سخن اشاره شده است اما در متن مقاله به چنین کاربردی اشاره نشده است.

2- phatic

3- Thought

۴- بارت در مقاله «از اثر تا متن» هفت گزاره را بیان می‌کند و در آنها تفاوت‌های اثر و متن را بیان می‌کند. در یکی از این گزاره‌ها می‌گوید متن در ارتباط با دال تجربه می‌شود و اثر به گرد مدلول حلقه می‌زند و محدود می‌شود (بارت، ۶۰: ۱۳۷۳).

۵- به جمله‌ای نظیر «پلنگ» کنش غیربیانی می‌گویند و به واکنش‌هایی که از این گفته حاصل می‌شود کنش پس‌بیانی؛ الزامی وجود ندارد که کنش پس‌بیانی مخاطب دقیقاً همانی باشد که گوینده انتظار دارد (صفوی، ۱۷۶: ۱۳۸۷).

6- emotive

- 7- conative
- 8- refrential
- 9- metalinguistic
- 10- poetic

۱۱- مثلاً: درسات را بخوان!

۱۲- مثلاً: حواست به من هست دارم چی میگم؟

۱۳- مثلاً: تا کی اخر چو بنفشه سر غفلت در پیش؟ / حیف باشد که تو درخوابی و نرگس بیدار (سعدی، ۶۶۳: ۱۳۷۵) در این بیت، جمله پرسشی کارکرد نهی دارد که نوعی امر است.

۱۴- این شیوه متناظر است با آنچه یاکوبسون از آن به عنوان نقش همدلی یاد کرده است.

۱۵- منظور شعیری از بدعت گذار کسی است که حرکت یا کنشی را با به کارگیری ابزارهایی پایه گذاری می کند و کنشگر را وادار به عمل می کند. در مباحث ادبی شاید به نظر برسد اگر به جای بدعت گذار از نویسنده استفاده شود بهتر است اما برای ما آغاز خوانش با متن آغاز می شود و مؤلف اختراعی است که دیگر سودی ندارد (احمدی، ۳۸۷: ۱۳۸۸).

16- Speech Act Theory

۱۷- مترجمان کتاب *کاربرد شناسی زبان*، صلاح دیده اند به جای اصطلاح «کارگفت» از کنش گفتاری استفاده کنند.

18- Reception theory

19- Logocentrism

20- Concretization

۲۱- اینگاردن نقد ادبی را مسئول نظارت بر تحریف های انضمامی شدن می داند و بازسازی اثر در قالب و زمینه آن و مراقبت در تفسیر درست را از مسئولیت های نقاد می داند (ولک، ۵۴۶: ۱۳۸۸).

۲۲- تعبیر دیگری از این دسته متون، همان است که بارت آنها را به عنوان «اثر» می شناسد - در برابر متن - و البته تأکید دارد مبنای تمایز اثر از متن تقویمی بودن آنها نیست؛ کهن ترین آثار ادبی نیز می توانند صفحاتی از متن را دارا باشند و بسیاری از محصولات ادبی معاصر، متن نیستند (بارت، ۵۸: ۱۳۷۳).

۲۳- البته این خلأها یا گسل ها، همیشه به صورت جملات پرسشی نیستند و گاهی شگرد متن، سکوت یا ابراز تردید نسبت به امری است. تفصیل این مطلب، مجال جداگانه ای می طلبد؛ اما فی الحال مثالی ذکر می شود؛ در رمان *عادت می کنیم*، با اینکه راوی سوم شخص است، گاهی عامدانه گسل هایی در متن ایجاد می شود: «آرزو چند بار پلک زد، شاید چون چتر مو داشت می رفت توی چشم ها یا شاید چون منظور شیرین را نفهمید» (پیرزاد، ۸۱: ۱۳۸۴) در این نمونه، راوی دانای محدود و از ذهن شخصیت اصلی رمان (آرزو) آگاه است. همچنین در باب «سکوت» صادقی می گوید سکوت خواننده را درگیر خوانش متن و مشارکت خلاقانه می کند و نقش مهمی در ایجاد کنش فعال در خوانش متن دارد (صادقی، ۲۰۹: ۱۳۸۹).

۲۴- نمونه های دیگر در صفحات ۵۷۲، ۵۹۳، ۶۴۹، ۷۲۲، ۹۳۸

25- Close Reading

۲۶- نمونه های دیگر این نوع پرسش را می توان در اشعار «پنجره» و «تنها صداست که می ماند» مشاهده کرد.

۲۷- از جمله در صفحات ۵۵، ۵۷، ۸۱ و ۱۳۹.

۲۸- (نمونه دیگر در صفحه ۸۵)

۲۹- در پایان لازم می دانم از دوست بزرگوارم، آقای مظفر امینی، سپاسگزاری کنم که نکاتی سودمند را متذکر شدند.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *ساختار و تاویل متن*، چ ۱۱، تهران: مرکز.

۲. افلاطون. (۱۳۸۲). چهار رساله. مترجم محمود صناعی، چ ۴، تهران: هرمس.
۳. آقا حسینی، حسین و دیگران. (۱۳۹۰). «اهمیت پرسش در متون عرفانی»، کاوش‌نامه، ۲۲، ۱۶۰-۱۳۱.
۴. آقا حسینی، حسین و الهام سیدان. (۱۳۹۲). «نقد و تحلیلی بر مبحث پرسش در کتب بلاغی فارسی»، ادب و زبان، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش ۳۳، ص ۱-۲۶.
۵. ایگلتون، تری. (۱۳۸۶). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، مترجم عباس مخبر، چ ۶، تهران: مرکز.
۶. بارت، رولان. (۱۳۷۳). «از اثر تا متن»، مترجم مراد فرهادپور، ارغنون، ۴، ۶۷-۵۷.
۷. پاینده، حسین. (۱۳۹۰). داستان کوتاه در ایران، ج سوم (داستان‌های پسامدرن)، تهران: نیلوفر.
۸. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۷). «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن»، نقد ادبی، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، ۱۱-۳۷.
۹. پیرزاد، زویا. (۱۳۸۶). چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، تهران: مرکز.
۱۰. _____ . (۱۳۸۴). عادت می‌کنیم، تهران: مرکز.
۱۱. رحیمیان، شهرام. (۱۳۸۳). دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد، چ ۲، تهران: نیلوفر.
۱۲. رضایی هفتادری، غلام عباس و حسین چراغی‌وش. (۱۳۹۱). «نقدی بر تصویر هنری از دیدگاه بلاغت سنتی»، ادب عرب، ش اول، ۱۰۵-۱۲۸.
۱۳. ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، مترجم ابولفضل حری، تهران: نیلوفر.
۱۴. سپهری، سهراب. (۱۳۷۹). هشت کتاب، چ ۲، تهران: طهوری.
۱۵. سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: علم.
۱۶. سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۵). کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: ناهید.
۱۷. سکاکی، ابویعقوب. (بی تا). مفتاح‌العلوم، قم: کتابخانه ارومیه.
۱۸. شاملو، احمد. (۱۳۸۳). مجموعه آثار، چ ۵، دفتر یکم: شعرها، تهران: نگاه.
۱۹. شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان، تهران: سمت.
۲۰. شعیری، حمیدرضا و ترانه وفاپی. (۱۳۸۸). راهی به نشانه-معناشناسی سیال، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). معانی، تهران: میترا.
۲۲. _____ . (۱۳۸۸). زندگانی قدیمی است، تهران: علم.
۲۳. صادقی، لیلا. (۱۳۸۹). «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش نوزدهم، ۲۱۱-۱۸۷.
۲۴. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳). آیین سخن، چ ۱۱، تهران: فردوسی.
۲۵. صفوی، کورش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۱، تهران: چشمه.
۲۶. _____ . (۱۳۸۷). درآمدی بر معناشناسی، چ ۳، تهران: سوره مهر.
۲۷. ضیمران، محمد. (۱۳۸۶). ژاک دریدا و متافیزیک حضور، تهران: هرمس.
۲۸. ضیف، احمد شوقی عبدالسلام. (۱۳۸۳). تاریخ تطور علوم بلاغت، ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت.
۲۹. طاهری، حمید. (۱۳۸۷). «سوال و اغراض ثانوی آن در غزلیات حافظ»، فصل‌نامه علمی-پژوهشی دانشگاه الزهراء، ش ۶۸ و ۶۹، ۸۷-۱۱۸.
۳۰. عرفان، حسن. (۱۳۸۳). کرانه‌ها (شرح فارسی مختصرالمعانی تفتازانی)، چ ۴، ج اول، قم: هجرت.

۳۱. فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). «نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنتی»، *ادب‌پژوهی*، ش سوم، ۹-۳۷.
۳۲. فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۰). *دیوان اشعار*، ج ۲، تهران: اهورا.
۳۳. کاردانی، چنور. (۱۳۸۸). «بررسی نقش‌های معنایی جملات پرسشی و امری در قصاید خاقانی»، *کاوش‌نامه*، ۱۵۲، ۱۹-۱۲۳.
۳۴. کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۵). *معانی (زیبایی‌شناسی سخن پارسی ۲)*، ج ۶، تهران: کتاب‌ماد.
۳۵. مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*، مترجم محمد شهباز، تهران: هرمس.
۳۶. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، مترجم مهران مهاجر و محمد نبوی، ج ۳، تهران: آگه.
۳۷. مقیمی، فاطمه و نیک‌منش، مهدی. (۱۳۹۲). «کارکرد استفهام بلاغی در شعر قیصر امین‌پور»، *جستارهای ادبی*، ۱۸۱، ۱۲۱-۱۴۴.
۳۸. ولک، رنه. (۱۳۸۸). *تاریخ نقد جدید*، مترجم سعید ارباب شیرانی، ج ۷، تهران: نیلوفر.
۳۹. هدایت، صادق. (۱۳۸۳). *بوف کور*، (به نقل از *داستان یک روح*، سیروس شمیسا) تهران: فردوس.
۴۰. یول، جرج. (۱۳۸۷). *کاربردشناسی زبان*، مترجم محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهر توانگر، ج ۳، تهران: سمت.

