Recherches en Langue et Traduction Françaises. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Automne et hiver 2022

L'Etude de L'incipit et de La Clôture dans *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites* de Marc Levy

Mitra Moradi [1] (Auteur correspondant)
PhD in French literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Ali Abbasi
Professor of Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Résumé

La partie initiale du roman, appelée *incipit*, constitue la base du texte. L'incipit est le lieu où la voix narrative commence à apparaître dans le monde imaginaire du récit. Cette relation établie entre le lecteur et le texte par l'incipit se termine finalement à la clôture ou à la fin du texte. Or, la partie finale revêt une signification stratégique car elle fait état des données spatio-temporelles essentielles pour le lecteur. Dans cette recherche, nous étudions l'incipit et la clôture dans *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites*, de Marc Levy. Nous nous penchons sur cette question épineuse qui pourrait établir une connexion entre les deux extrémités du roman. La structure de ce roman ressemble à un cycle, d'où l'intérêt d'analyser comment l'histoire prend forme et atteint sa fin. Des liens tissés entre ces deux parties nous révèlent des secrets sur le statut des personnages et leur présence dans la formation de l'histoire. Nous essayons alors de présenter, tout d'abord, des bases méthodologiques et des explications sur la notion de l'incipit et de la clôture et ensuite, nous procédons à l'analyse du texte. Les résultats de cette recherche montrent que l'auteur, en utilisant des techniques telles que in medias res, a amené le lecteur directement dans l'histoire, puis a utilisé la technique de l'énigme de texte pour encourager la poursuite de la lecture. De plus, les similitudes entre l'incipit et la clôture démontrent l'habileté de l'auteur à utiliser les techniques de langage dans le traitement de ces deux éléments narratifs.

Mots-clés: clôture, incipit, Levy, position stratégique, voix narrative.

[1]. E-mail: mitra17moradi@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81373.1076
https://orcid.org/0000-0003-0511-7024

Reçu: 27 Février 2023 Révisé: 10 Avril 2023 Accepté: 10 Avril 2023

French Language and Translation Research. Vol. 5. No. 2. S/N. 9. Autumn and Winter 2022

The study of the incipit and the closure in *All those things we never said* by Marc Levy

Mitra Moradi [1] (Correspondant author)
PhD in French literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Ali Abbasi
Professor of Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract

The beginning section of the novel, incipit, is the basis of the text. Incipit is where the narrative voice appears in the imaginary world of the story. The relationship created between the reader and the text is discontinued in the final section of the text, thus, the closure has also strategic significance because it involves time-space where the reader is separated from the text. This study examines the incipit and the closure of the novel *All Those Things We Never Said* written by Marc Levy. The study tries to see what mechanisms the author used to process these two positions. The structure of this novel is like a cycle; that is why it is interesting to study how the story takes shape and how it comes to an end. The links between these two positions reveal secrets about the presence of the characters in the formation of the story. First, methodological issues and explanations on the notion of incipit and closure are presented, and then the text is analyzed. The results showed that the author, using techniques such as in medias res, brought the reader directly into the story, then used the technique of enigma of text to encourage the reader to continue reading. The similarities between the incipit and the closure show the author's skill in using the language techniques dealing with the incipit and the closure.

Keywords: incipit, closure, strategic position, Levy, narrative voice.

[1]. E-mail: mitra17moradi@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81373.1076
https://orcid.org/0000-0003-0511-7024

Received: 27 February 2023 Revised: 10 April 2023 Accepted: 10 April 2023

نشریهٔ علمی پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، دورهٔ پنجم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۹)، پاییز و زمستان ۱۴۰۱

بررسی پیش‌گویه و خاتمه در رمان *حرف‌هایی که نگفتیم* اثر مارک لوی

مقالهٔ پژوهشی

میترا مرادی (نویسندهٔ مسئول) [1]
دانش‌آموخته دکترای ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران ، ایران
علی عباسی
استاد دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

بخش آغازین رمان که ما از آن تحت عنوان پیش‌گویه یاد می‌کنیم، شالوده و اساس متن است. پیش‌گویه جایی است که صدای روایی[2] شروع به ظاهر شدن در دنیای خیالی داستان می‌کند. از سوی دیگر این رابطه‌ای که توسط پیش‌گویه بین خواننده و متن ایجاد می‌شود، محکوم به این است که سرانجام در جایی که همان بخش پایانی یا خاتمهٔ متن است قطع شود، در نتیجه بخش پایانی نیز دارای اهمیتی استراتژیک است، زیرا دربرگیرندهٔ زمان ـ مکانی است که خواننده از متن جدا می‌شود. در این بررسی برآنیم تا بخش‌های آغازین و پایانی رمان حرف‌هایی که نگفتیم[3] نوشتهٔ مارک لوی[4] را مورد مطالعه قرار دهیم. می‌خواهیم بدانیم نویسنده از چه مکانیسم‌ها و تکنیک‌هایی جهت پردازش این دو جایگاه استراتژیک استفاده کرده است؟ ساختار این رمان مانند چرخه است، به همین دلیل بررسی چگونگی شکل‌گیری داستان و چگونگی پایان آن بسیار جالب بوده و پیوندهای میان این دو قسمت رازهایی را دربارهٔ جایگاه شخصیت‌ها و حضور آن‌ها در شکل‌گیری داستان آشکار می‌کند. لذا ابتدا مبانی روش‌شناختی و توضیحاتی دربارهٔ مفهوم پیش‌گویه و خاتمه ارائه کرده و سپس به تحلیل متن می‌پردازیم. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده با به‌کارگیری تکنیک‌هایی نظیر داستان‌پردازی فوری و شروع در میانهٔ رویدادها خواننده را مستقیماً وارد داستان کرده و سپس با بهره‌گیری از تکنیک معمای متن خواننده را ترغیب به ادامهٔ خوانش می‌نماید. به‌علاوه، شباهت‌هایی که بین پیش‌گویه و خاتمه مشاهده می‌شود، بیانگر مهارت نویسنده در به‌کارگیری بازی‌های زبانی در پردازش دو آستانهٔ آغازین و پایانی داستان است.

کلیدواژه‌ها: پیش‌گویه، خاتمه، جایگاه استراتژیک، لوی، صدای روایی.

---

[1]. E-mail: mitra17moradi@gmail.com DOI: https://doi.org/10.22067/RLTF.2023.81373.1076
https://orcid.org/0000-0003-0511-7024

2 . Voix narrative
3 . *Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites.*
4 . Marc Levy

تاریخ دریافت: ۰۸ اسفند ۱۴۰۱ تاریخ بازبینی: ۲۱ فروردین ۱۴۰۲ تاریخ پذیرش: ۲۱ فروردین ۱۴۰۲

۱. مقدمه

نویسنده در حین نگارش رمان مجموعه‌ای از تکنیک‌های روایی را به‌کار می‌گیرد که در ابتدا امکان عبور از دنیای تجربیات (بیرون از متن) به دنیای خیالی و داستانی متن را فراهم می‌کنند و در پایان رمان، برعکس بخش آغازین، امکان خروج از دنیای خیال و بازگشت دوباره به جهان عینی و ملموس را ایجاد می‌کنند. در واقع می‌توان گفت در هر متن با دو آستانهٔ آغازین و پایانی مواجه هستیم؛ این ویژگی آستانه به این دو جایگاه استراتژیک، کارکردی منحصر به‌فرد می‌دهد که نشان‌دهندهٔ پتانسیل بی‌نهایت ظرافت زبانی و ترکیبی متن داستانی است، زیرا اثر هنری که به لحاظ فضایی محدود است، معرف مدلی از یک جهان نامحدود است.

«نقد ساختارگرا و روایت‌شناسی معاصر، رمان، داستان کوتاه و نمایشنامه را به‌عنوان متنی در نظر می‌گیرد که دارای نظامی بسته، واحد و کامل است و همچون فضایی دلالت‌شناختی[1] است که با ترکیبی خطی عینیت یافته و در اختیار خواننده قرار می‌گیرد» (Hamon, 1975, p.495).

لذا می‌توان گفت پدیدآورندهٔ یک متن ادبی در حین آفرینش این فضای دلالت‌شناختی به برخی جایگاه‌های ویژه، نظیر بخش‌های آغازین و پایانی، توجه بیشتری مبذول می‌دارد و پیرو همین امر، این دو بخش ازجمله جایگاه‌های استراتژیک محسوب می‌شوند.

پیش‌گویه به‌عنوان یک جایگاه استراتژیک در متن، نحوهٔ خوانش را طرح‌ریزی می‌کند. لذا باید در پیش‌گویه به دنبال شناسایی شاخصه‌های گفته‌پردازی[2] باشیم. طرح‌وارهٔ روایی[3] مفهومی است که خاستگاه آن زبان‌شناسی ساختاری سال‌های ۱۹۶۰ است؛ براساس این تئوری، هر داستان از توالی منطقی مجموعه‌ای از مراحل به‌وجود می‌آید. در همین راستا تودوروف[4] می‌گوید:

> یک حکایت مطلوب با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود که به هر دلیل نیرویی در آن اخلال می‌کند و به نوعی حالت عدم تعادل می‌انجامد: به‌وسیلهٔ کنشی که از نیرویی ناشی می‌شود که در جهت عکس هدایت شده، باز تعادل برقرار می‌شود؛ تعادل دوم شبیه اولی است، اما این دو به هیچ وجه با هم یکی نیستند. درنتیجه در یک حکایت دو نوع اپیزود[5] داریم، یک دسته آن‌هایی که حالتی را به تصویر می‌کشند (تعادل یا عدم تعادل) و دستهٔ دیگر آن اپیزودهایی که گذار از یک حالت به حالت دیگر را ترسیم می‌کنند. نوع اول نسبتاً ایستا و ساکن و

1 . Sémiotique
2 . Énonciation
3 . Schéma narratif
4 . Tzvetan Todorov
5 . Épisode

می‌شود گفت تکراری است: یعنی این‌که یک گونه از کنش می‌تواند تا بی‌نهایت تکرار شود. در عوض نوع دوم پویاست و اصولاً یک بار بیشتر اتفاق نمی‌افتد (تودوروف، ۱۳۸۸، ص.٦٧).

بر همین اساس می‌توان گفت در پیش‌گویه شاهد توصیف تعادل اولیه هستیم که همان وضعیت آغازین در طرح‌وارهٔ روایی است. خاتمهٔ متن نیز همان تعادل ثانویه محسوب می‌شود؛ همانگونه که تودوروف می‌گوید این دو وضعیت شباهت‌هایی به هم دارند، اما با این حال به‌هیچ‌وجه با هم یکی نیستند.

۱ـ۱. مسئلهٔ اصلی تحقیق

در این پژوهش برآنیم تا با بررسی پیش‌گویه و خاتمه در رمان حرف‌هایی که نگفتیم اثر مارک لوی به این سؤال اساسی پاسخ دهیم که نویسنده از چه مکانیسم‌ها و تکنیک‌هایی جهت پردازش این دو جایگاه استراتژیک متن استفاده کرده است؟

۱ـ۲. پرسش‌های تحقیق

همچنین با انجام این بررسی قصد داریم به پاسخ سؤالاتی دست یابیم نظیر این‌که: آیا بین پیش‌گویه و خاتمه شباهتی وجود دارد؟ نویسنده از چه تکنیک‌هایی جهت ورود خواننده به متن و ترغیب وی به ادامهٔ خوانش استفاده کرده است؟

۱ـ۳. فرضیه‌های تحقیق

فرضیهٔ اصلی ما در این پژوهش این است که نویسنده از ترفندها و مکانیسم‌های داستان‌پردازی متناسب با ساختار و پیام موردنظر خود بهره می‌برد تا پیش‌گویه و خاتمهٔ متن ادبی را به‌عنوان دو جایگاه استراتژیک در متن به خوبی شکل دهد. فرضیهٔ دیگر از این قرار است که عناصر مشترکی بین پیش‌گویه و خاتمه وجود دارد که نه‌تنها بیانگر مهارت نویسنده در به‌کارگیری بازی‌های زبانی است، بلکه موجب انسجام متن نیز می‌شوند. براساس آخرین فرضیهٔ این پژوهش، یکی از دلایل اهمیت پیش‌گویه آن است که نویسنده تمام تلاش خود را می‌کند تا با به‌کارگیری تکنیک‌های مناسب خواننده را وارد جهان خیالی داستان کند و سپس وی را به ادامهٔ خوانش ترغیب نماید.

۱ـ۴. هدف تحقیق

هدف از این پژوهش شناخت نقش دو جایگاه آغازین و پایانی متن در انتقال پیام نویسنده و آشکار ساختن مکانیسم‌ها و تکنیک‌های ادبی و زبانی مورداستفادهٔ نویسنده جهت وارد کردن خواننده از جهان برون‌متنی به جهان خیالی متن و نیز ترغیب وی به پیگیری و ادامهٔ خوانش متن است. همچنین ما به دنبال مقایسهٔ دو وضعیت آغازین و پایانی در طرح‌وارهٔ روایی به منظور کشف شباهت‌های موجود بین این دو وضعیت هستیم.

۱ـ۵. روش تحقیق

روش ما به یک رویکرد نظری خاص محدود نیست، خود مفهوم «جایگاه استراتژیک» مستلزم تحلیل مجموعه‌ای از عناصر است که به آغاز و پایان متن بعدی استراتژیک و قابل اهمیت می‌دهند. روشی که در این بررسی دنبال

می‌شود مبتنی بر نشان دادن جنبه‌های معتبر در تولید و پذیرش متن و نیز واکاوی بُعد معناشناختی متن مورد بررسی است. به‌علاوه تحلیل آغاز و پایان متن به‌عنوان جایگاه‌های استراتژیک مستلزم آن است که آن‌ها را به‌عنوان طبقه‌بندی‌های رسمی در نظر بگیریم که نیازمند یک مسیر تحلیلی هستند که اولویت را به مکانیسم‌های ساختاری پنهان در ترکیب‌بندی اثر می‌دهند. از این رو، بررسی حاضر در محل تلاقی چندین رویکرد نقد ادبی همچون روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد، زیرا تحلیل آغاز و پایان متون مستلزم این امر است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

برخی چهره‌های شاخص نقد نو همچون ژرار ژنت[۱]، رولان بارت[۲] و ژان روسه[۳] به بررسی پیش‌گویه در آثار ادبی همت گمارده‌اند.

> رولان بارت ضمن بررسی و تفسیر اولین جملهٔ در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته[۴]، اثر به یاد ماندنی مارسل پروست[۵]، نشان می‌دهد که درون‌مایهٔ این جمله، یعنی خواب، نه‌تنها ارزشی بنیادین در پیکره‌بندی رمان دارد، بلکه با مضمون اصلی اثر، یعنی زمان ـ که در همین جملهٔ نخست دوبار به آن اشاره می‌شود ـ پیوندی تنگاتنگ برقرار می‌کند (قویمی، ۱۳۸۵، ص.۱۱۷).

لویی آراگون[۶] در سال ۱۹۶۹ مسئلهٔ آغاز داستان را از منظر یک نویسنده در کتاب خود با عنوان من هرگز نوشتن را نیاموختم، یا پیش‌گویه‌ها[۷] بررسی کرده است که در آن شاهد مجموعه‌ای از تأملات و اندیشه‌های نویسنده درمورد ابتدای رمان‌هایش هستیم. او نخستین عبارت رمان را به‌عنوان خط هادی کل متن تلقی می‌کند؛ همین عبارت است که کارکرد متن را تنظیم می‌کند.

کلود دوشه[۸] از منظر جامعه‌شناختی به بررسی پیش‌گویه می‌پردازد، وی پیش‌گویه را «آستانهٔ میان دو جهان واقعی یعنی خارج از متن[۹] و جهان خیالی یعنی متن[۱۰]» می‌داند. از نگاه او «گذار از جهان واقعی به جهان خیالی از طریق تکنیک‌های واقع‌نمایی محقق می‌گردد» (Duchet, 1973, p.9).

در حوزهٔ نشانه‌شناسی، فیلیپ هامون روی جنبهٔ فرازبانی آغاز و پایان متون کار کرده است. وی آغاز و پایان متون را به‌عنوان جایگاه‌هایی تلقی می‌کند که یک گفتمان تفکری در آن‌ها متمرکز می‌شود که دربرگیرندهٔ کدهای اثر ادبی است.

---

1 . Gérard Genette
2 . Roland Barthes
.3 . Jean Rousset
4 . *À la recherche du temps perdu*
5 . Marcel Proust
6 . Louis Aragon
7 . *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit.*
8 . Claude Duchet
9 . Hors-texte
10 . Texte

شارل گریول[1] در مقالهٔ خود با عنوان «تولید جذابیت داستانی»[2] به نظریه‌پردازی پیش‌گویه و خاتمهٔ متن می‌پردازد. وی رویکردهای مختلفی را مورد بررسی قرار می‌دهد، اما نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی غالب‌تر هستند، زیرا او رمان را به‌عنوان نشانه مورد مطالعه قرار داده و فرایندهای زیبایی‌شناختی و روایی را که موجب کارکرد جذب‌کنندگی متن می‌شوند واکاوی می‌نماید.

منسجم‌ترین کاری که درمورد خاتمهٔ رمان ارائه شده، متعلق به گی لارو[3] است[4]. وی در سال ۱۹۹۵ با تقطیع سکانس‌های روایی پایانی به بررسی سیر نشانه‌شناختی و روایی داستان‌ها پرداخته است.

ژاک دوبوآ[5] در مقالهٔ خود بیست پیش‌گویهٔ روگون ماکار[6] اثر زولا[7] را بررسی کرد. کریستین موآتی[8] در سال ۱۹۸۴ مطالعات کلود دوشه، ژاک دوبوآ و فیلیپ هامون را از سر می‌گیرد تا پیش‌گویه و خاتمهٔ چند رمان از مالرو[9] به‌خصوص سرنوشت بشری[10] را مورد مطالعه قرار دهد. وی از کلمهٔ «گشایش» در معنایی گسترده استفاده می‌کند: «از پیش‌گویه تا پایان سکانس اول، که توسط یک فضای خالی تایپوگرافیک مشخص شده است» (Moatti, 1984, p.113). بخش پایانی نیز به‌عنوان سکانس نهایی در نظر گرفته شده است.

در زبان فارسی منسجم‌ترین پژوهشی که در زمینهٔ بخش‌های آغازین و پایانی رمان‌های ایرانی صورت گرفته متعلق به مهوش قویمی است که در سال ۱۳۸۵، در قالب یک طرح پژوهشی تحت عنوان «بررسی آغاز و پایان در مشهورترین داستان‌های معاصر فارسی» به انجام رسیده است و مقاله‌ای نیز با عنوان «در آستانهٔ متن» از همین طرح پژوهشی مستخرج و به چاپ رسیده است. قویمی در نتیجه‌گیری این مقاله اذعان داشته که بررسی پیش‌گویه راهی است برای کشف و درک اهداف اصلی نویسنده از آفرینش داستان و نگارش اثر، همچنین گرایش‌های اخلاق‌گرایانه یا تعهدات اجتماعی او. در عین حال وی به اهمیت بخش پایانی متن و راهگشا بودن بررسی این بخش به‌عنوان جایگاهی کلیدی اشاره کرده است.

پژوهش حاضر این مزیت را دارد که هم‌زمان به بررسی هر دو جایگاه آغازین و پایانی متن در یک رمان پرداخته و با بهره‌گیری از چندین رویکرد نقد ادبی، مکانیسم‌های پنهان در ساختار و پیکربندی متن ادبی و سهم آن‌ها در انتقال پیام نویسنده را آشکار می‌کند.

1 . Charles Grivel
2 . «Production de l'intérêt romanesque»
3 . Guy Larroux
4 . *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*.
5 . Jacques Dubois
6 . *Les Rougon-Macquart*
7 . Émile Zola
8 . Christianne Moatti
9 . André Malraux
10 . *La Condition humaine*

۳. چارچوب نظری

پیش‌گویه و خاتمه در واقع مکان‌هایی هستند که در آن بازی‌های زیبایی‌شناختی و معناشناختی شکل می‌گیرند؛ در همین جاست که مفاهیم کدگذاری[۱]، فرازبان[۲]، پذیرش[۳]، برنامه‌ریزی[۴] و مسائل خوانش‌پذیری متن[۵] مطرح می‌شوند.

روایت‌شناسی به ما اجازه می‌دهد که ساختار روایی آغاز و پایان متون را مطالعه کنیم؛ به بیان دیگر در این راستا ما سعی می‌کنیم به سؤالاتی نظیر این‌که «چگونه داستان از طریق نخستین واحد روایی آن ایجاد شده است؟» یا «چگونه متن سخن راوی را به مخاطب منتقل می‌کند؟» پاسخ دهیم.

نشانه‌شناسی این امکان را فراهم می‌آورد که گسترش نشانه‌های آغازین و پایانی ازجمله نشانه‌های فرازبانی[۶]، چاپ و حروف‌چینی[۷] و موقعیت مکانی[۸] را در متن تحلیل کنیم.

به‌علاوه پیوند میان بخش آغازین و پایانی به ما اجازه می‌دهد تا چارچوب‌بندی سیر روایی سوژه‌های گفتمانی را بررسی کنیم و به‌عنوان ابزاری برای رمزگشایی تکنیک‌های به کار رفته در رمان برای گذار از برون متن به متن و سپس از متن به برون‌متن به کار می‌رود. این گذار به خواننده اجازه می‌دهد که با پذیرش بازی تخیل، از دنیای واقعی به دنیای خیالی وارد و در پایان از آن خارج شود. لذا امکان تحلیل پروتکل‌های ورودی و خروجی متن برای ما فراهم می‌شود. این پروتکل‌ها پل‌هایی در دو آستانهٔ متن ایجاد می‌کنند که امکان ورود خواننده به دنیای خیال و در پایان خروج از آن را فراهم می‌آورند.

۳ـ۱. اهمیت پیش‌گویه و خاتمه

«اولین قدم چقدر می‌ارزد؟» این سؤال که توسط ژان ـ ژاک لوسرکل[۹] مطرح شده است، نشان‌دهندهٔ اهمیت و ارزش آغاز یک متن برای نویسندهٔ آن است. از طرفی، لوسرکل[۱۰] در نخستین سطرهای مقالهٔ خود همین سؤال را از منظر خواننده نیز عنوان می‌کند: «حال باید از خود پرسید برای منِ خواننده، عبور از آستانهٔ آغازین متن چقدر اهمیت دارد؟» (Lecercle, 1997, p.102). درحقیقت رابطهٔ دیالکتیکی بین تولید و پذیرش متن وجود دارد و ما را ملزم می‌دارد تا این موضوع را هم از منظر نویسنده و هم از منظر خواننده مورد بررسی قرار دهیم و همین رابطهٔ دیالکتیک است که موجب می‌شود بخش آغازین یک متن به‌خصوص متن ادبی دارای ارزشی تعیین‌کننده هم در

1 . Codification
2 . Métalangage
3 . Réception
4 . Programmation
5 . Lisibilité du texte
6 . Métalinguistique
7 . Typographique
8 . Topographique
9 . «Combien coûte le premier pas ? Une théorie annonciative de l’incipit»
10 . Jean-Jacques Lecercle

حوزهٔ نگارش و هم در زمینهٔ خوانش ایفا کند. به‌علاوه می‌دانیم که هر آغازی الزاماً باید پایانی نیز داشته باشد، بر همین مبناست که نقد ادبی مفهوم «حلقهٔ متن» را مطرح کرده است؛ هر متنی، از آنجا که دارای یک بخش آغازین است، تنها می‌تواند به‌صورت حلقه‌ای باشد، زیرا پایان متن چیزی جز بازگشت به آغاز، پس از طی مسیر روایی نیست. بنابراین این دو «جایگاه استراتژیک» (de Biasi, 1990, p.26) (یعنی آغاز و پایان متن) رابطه‌ای مستقیم با هم دارند و نمی‌توان آن‌ها را به‌طور مستقل و بدون پرداختن به ارزش ترکیبی و معناشناختی اثر موردنظر بررسی کرد.

به گفتهٔ باختین[1] «کرونوتوپ[2] آستانهٔ رمان همواره، گاهی به صورتی ضمنی اما اغلب به‌طور صریح و عینی، استعاری و نمادین است» (Bakhtine, 1978, p.389).

باختین به این کرونوتوپ آستانه، کرونوتوپ بحران نیز گفته است؛ چراکه سؤالاتی مطرح می‌شود ازجمله این‌که چطور باید متن را آغاز کرد و چطور باید آن را به پایان رساند؟

۳ـ۲. تعریف پیش‌گویه

بخش آغازین که منتقدان فرانسوی برای آن از واژهٔ incipit استفاده می‌کنند، در واقع آستانهٔ ورود خواننده به دنیای خیالی داستان است. در زبان فارسی واژهٔ «پیش‌گویه» را به‌عنوان معادل incipit برگزیده‌اند. واژهٔ incipit از زبان لاتین وام گرفته شده است و معنای آن «او شروع می‌کند» است. این واژه به‌طور کلی بیانگر نخستین جملهٔ یک متن است و در آغاز در حوزهٔ مذهب و موسیقی به‌کار می‌رفته و به «نخستین کلمات یک سند کلیسایی یا فرمانی از سوی پاپ» و یا «نخستین سلسله اصوات یک آهنگ، یک سرود یا یک تصنیف» اطلاق می‌شده است (Larousse,1964 tome6).

پس از مدتی مفهوم این واژه گسترش یافته و به «نخستین کلمات و اولین جملهٔ یک دست‌نوشته یا کتاب» اشاره می‌کند (Robert, 1977, p.978). «اولین جملات در هر داستان وضعیت اولیه (α) را مشخص می‌کند» (درخشان‌نسب و همکاران، ۱۳۹۹، ص.۸۹). پراپ می‌نویسد:

هر قصه معمولاً با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود؛ مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه با آن‌که کارکرد محسوب نمی‌شود، یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است (پراپ، ۱۳۸۶، ص.۶۰).

1 . Mikhail Bakhtine

۲. واژه‌ی «کرونوتوپ»، از نظر ادبی به معنای «زمان-مکان» است و باختین آن را به عنوانِ «پیوستگی ذاتی روابطِ زمانی و فضایی که به‌گونه‌ای هنری در ادبیات بیان می‌شوند» تعریف می‌کند.

پس از مدتی مفهوم این واژه گسترش یافته و به «نخستین کلمات و اولین جملهٔ یک دست‌نوشته یا کتاب» اشاره می‌کند (Robert, 1977, p.978). «اولین جملات در هر داستان وضعیت اولیه (α) را مشخص می‌کند» (درخشان‌نسب و همکاران، ۱۳۹۹، ص.۸۹). پراپ می‌نویسد:

> هر قصه معمولاً با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود؛ مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه با آن‌که کارکرد محسوب نمی‌شود، یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است (پراپ، ۱۳۸۶، ص.۶۰).

منتقدانی مانند کلود دوشه و ریمون ژان[1] این تقطیع را به نخستین عبارت، با تکیه بر ریشهٔ کلمهٔ incipit، محدود کردند.

در سال‌های اخیر پس از بازنگری‌های فراوان مفهوم پیش‌گویه باز هم گسترش یافته و در فرهنگ ادبیات به‌عنوان «نخستین پارهٔ یک متن»، بدون آن‌که الزاماً به نخستین جملهٔ متن محدود باشد، تعریف می‌شود (Demougin, 1985, p.757). گراهام فالکنر[2] و ژاک دوبوآ برای اشاره به پیش‌گویه از اصطلاح «ورود به موضوع»[3] استفاده کردند.

از آنجا که پیش‌گویه در واقع یک برش[4] انتزاعی است، لذا مستلزم یک تعریف انتزاعی نیز هست، از این رو ما تعریف آندره‌آ دل لونگو[5]، استاد دانشگاه تولوز و نظریه‌پرداز در حوزهٔ بوطیقای نثر، را که مبتنی بر تعیین حدومرز این برش است بیشتر می‌پذیریم. بدین‌ترتیب پیش‌گویه را می‌توان این گونه تعریف کرد:

> برشی از متن که در آستانهٔ ورود به دنیای خیال شروع می‌شود (...) و در پایان نخستین گسست مهم متن پایان می‌یابد؛ یک دکوپاژ متنی که به واسطهٔ موقعیت گذرگاهی‌اش، می‌تواند روابط مستقیمی به‌خصوص به‌طور مجازی با متون قبل و بعد خود داشته باشد. پیش گویه نه تنها یک جایگاه جهت‌گیری است، بلکه همچنین یک ارجاع همیشگی برای متن بعدی محسوب می‌شود (Del Lungo, 2003, p.137).

از منظر آراگون جملهٔ نخست یک متن ادبی «هدیه‌ای از سوی خدایان، ضمیر ناخودآگاه یا یک اثر ادبی دیگر» است، وی بر این باور است که سرتاسر متن کشف و واکاوی همان امکانات زبان‌شناختی است که در پیش‌گویه ارائه شده است (Aragon, 1981, p.89).

از دیگر سو، پیش‌گویه محل تلاقی تمایلات نویسنده با انتظارات خواننده است. در همین فضاست که اهداف نویسنده محقق شده و پلی است که خواننده را وارد سرزمین ناشناخته‌ای می‌کند که نویسنده با ظرافت و حساسیت فراوان خلق کرده است.

1 . Raymond Jean
2 . Graham Falconer
3 . Entrée en matière
4 . Découpage
5 . Andrea Del Lungo

«درحقیقت پیش‌گویهٔ یک رمان یا یک داستان کوتاه، محل تلاقی دو دنیا، دنیای واقعی و دنیای خیالی، است؛ سرحد متن و مرز مسلم اثر است و نیز حد فاصل بین سکوت و گفتار، سپیدی اوراق و نوشتار برای نویسنده، قلمروی گاه مبهم و پیش‌بینی‌ناپذیر برای خواننده، در گذر از جهان واقعی و بیرونی به دنیای درونی داستان که سرزمین تخیل است» (قویمی، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۱).

براساس نظریهٔ یاکوبسن[1]، متن نوعی پیام تلقی می‌شود که در واقع موجب برقراری ارتباط زبان‌شناختی می‌شود. لذا نویسنده همان فرستندهٔ پیام و خواننده، گیرندهٔ پیام محسوب می‌شود. بر همین مبنا، پیش‌گویه نیز لحظهٔ آغازین برقراری تماس بین فرستنده و گیرنده تلقی می‌شود. در این نوع پیام نقش غالب «نقش شعری» یا به عبارتی «نقش ادبی» است (Jakobson, 1977, p.77).

لیکن از آنجا که بین تولید پیام توسط فرستنده (نویسنده) و دریافت آن توسط گیرنده (خواننده) فاصلهٔ زمانی قابل توجهی واقع می‌شود، فرستنده ملزم به بذل توجه ویژه به نقش ترغیبی[2] پیام نوشتاری است. این بدان معناست که نویسنده باید در پیش‌گویه با توسل به تکنیک‌ها و ترفندهای خاص، نظر خواننده را جلب کند و در وی اشتیاق و تمایل جهت حفظ و تداوم این ارتباط زبان‌شناختی پدید آورد.

در واقع می‌توان به پیروی از آراگون پیش‌گویه را محل تلاقی چند مسیر نوشتاری[3] دانست، به زعم وی پیش‌گویهٔ «چهارراهی است بین گفتن و خاموش ماندن، بین مرگ و زندگی، بین خلاقیت و سترونی» (Aragon, 1981, p.91).

«پیش‌گویه را می‌توان تبلور تلاش سبک‌شناختی نویسنده و جلوه‌گاه جست‌وجوهای زیبایی‌شناختی او دانست که برانگیختن شور و شوق مطالعه در ذهن خواننده را آماج خود قرار می‌دهد» (قویمی، ۱۳۸۵، ص.۱۲۳).

از نظر برخی پژوهشگران نقد نو پیش‌گویهٔ چکیده‌ای از تمام داستان است، برخی دیگر نیز بر این باورند که پیش‌گویه تجلی‌گاه فضای خاص و منحصربه‌فرد هر رمان بوده و مضامین غالب روایت به نوعی در پیش‌گویه نمود پیدا می‌کنند.

۳-۳. حدومرز پیش‌گویه

از منظر نقد نو پیش‌گویه «پاره‌ای از متن است که در آستانهٔ ورود به دنیای تخیلی آغاز می‌شود» (Del Lungo, 2003, p.51). گاهی آستانهٔ ورود به متن محدود به عبارت آغازین است و گاه صفحهٔ نخست را دربرمی‌گیرد، گاهی نیز از آن فراتر می‌رود.

1 . Roman Jakobson
2 . Fonction conative
3 . Parcours d’écriture

از نظر برخی پژوهشگران نقد نو پیش‌گویهٔ چکیده‌ای از تمام داستان است، برخی دیگر نیز بر این باورند که پیش‌گویه تجلی‌گاه فضای خاص و منحصربه‌فرد هر رمان بوده و مضامین غالب روایت به نوعی در پیش‌گویه نمود پیدا می‌کنند.

۳-۳. حدومرز پیش‌گویه

از منظر نقد نو پیش‌گویه «پاره‌ای از متن است که در آستانهٔ ورود به دنیای تخیلی آغاز می‌شود» (Del Lungo, 2003, p.51). گاهی آستانهٔ ورود به متن محدود به عبارت آغازین است و گاه صفحهٔ نخست را دربرمی‌گیرد، گاهی نیز از آن فراتر می‌رود.

ژان کورنی[۱] که پیش‌گویهٔ رمان بیگانه[۲] اثر ماندگار آلبر کامو[۳] را مورد تحلیل قرار داده است، فصل نخست این رمان را به‌عنوان پیش‌گویه تلقی کرده است (Corneille, 1976, p.49).

با این وصف می‌توان مدعی شد که در حال حاضر مفهوم پیش‌گویه تنها به نخستین جمله یا پاراگراف متن محدود نبوده و گسترهٔ وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد. لذا تشخیص محدودهٔ پیش‌گویه ما را به شناخت نقطهٔ پایانی پیش‌گویه و گسستگی میان پیش‌گویه و ادامهٔ متن ملزم می‌دارد.

آندره‌آ دل لونگو در مقالهٔ خود با عنوان «برای بوطیقای پیش‌گویه»[۴] این حدومرز را مشخص کرده و با بررسی آثاری که پیش از او در این زمینه منتشر شده‌اند، یک طبقه‌بندی کاربردی از پیش‌گویه‌ها ارائه کرد.

به گفتهٔ دل لونگو، برای تعیین محدودهٔ پیش‌گویه باید «به دنبال یک نشانهٔ پایان یافتن پیش‌گویه باشیم، نوعی گسست در متن که می‌تواند در ظاهر متن قابل تشخیص باشد یا این‌که ضمنی باشد که به هر صورت نخستین واحد متن را از بقیهٔ متن جدا می‌کند» (Del Lungo, 1993, pp.135-136). پس گاهی این پایان پیش‌گویه به صورت ظاهری و ساختاری قابل تشخیص است و گاه به لحاظ معنایی.

قویمی در مقالهٔ خود با عنوان «در آستانهٔ متن» به برخی معیارهای غالباً صوری جهت تشخیص پایان پیش‌گویه اشاره کرده است (قویمی، ۱۳۸۵، صص.۱۱۹ـ ۱۲۰) که وی نیز به سهم خود آن را از رسالهٔ آندره‌آ دل لونگو (Del Lungo, 2003, p.52) به عاریت گرفته است، در زیر به اختصار به این معیارها اشاره می‌کنیم:

۱. وجود اشارات یا توضیحات نویسنده، اشاراتی که در صفحه‌آرایی کتاب قابل رؤیت‌اند، از جمله پایان بند یا فصل، یا وجود فاصله‌ای بین پیش‌گویه و ادامهٔ متن.

۲. تغییر راوی یا تغییر سطح روایی (به‌ویژه در «داستان در داستان»). در واقع در این حالت صدای روایی[۵] و نیز سطح روایت تغییر می‌کند و داستانی در بطن داستان نخست جای می‌گیرد.

۳. گذار از روایت به توصیف یا برعکس آن.

۴. پایان یک گفت‌وشنود و یا تک‌گویی، یا گذار از گفت‌وشنود به تک‌گویی و برعکس.

۵. تغییر در زمان یا تغییر در مکان داستان.

۶. وجود جلوه‌های پایانی در روایت (مانند تکرار تصویر اول) به شکلی که گویی دایره‌ای بسته شده است و راوی برون‌داستانی[6] از نقطه‌ای آغاز کرده که دوباره به آن بازمی‌گردد، بنابراین بخشی را که بین دو جمله تقریباً مشابه وجود دارد، می‌توان پیش‌گویه تلقی کرد.

اغلب اگر داستان مربوط به زمان حال باشد، زمان افعال نیز به صورت حال به‌کار می‌رود، لیکن اگر داستان به زمان گذشته مربوط باشد، زمان افعال در پیش‌گویه به صورت ماضی استمراری است و پایان پیش‌گویه با به‌کارگیری زمان گذشتهٔ ساده آغاز می‌شود که به معنای ورود به کنش اصلی از طریق نیروی برهم‌زنندهٔ تعادل است. البته این امر همواره به‌طور کامل به‌خصوص درمورد رمان‌های مدرن که در آن‌ها جریان رویدادها الزاماً تابع نظمی منطقی نیست، صدق نمی‌کند.

۳ـ۴. کارکردهای پیش‌گویه

پیش‌گویه دارای چهار کارکرد است که عبارت‌اند از: کارکرد کدگذاری، کارکرد جلب‌نظر، کارکرد اطلاع‌رسانی و کارکرد داستان‌پردازی.

۱. کارکرد کدگذاری اجازه می‌دهد کد متن را ایجاد کرده و پذیرش متن را جهت‌دهی کنیم، زیرا خواننده تمایل دارد کامل‌ترین ایدهٔ ممکن را از سبک متن و کدهای هنری که باید برای درک متن در ذهن خود فعال کند، دریافت نماید. این اطلاعات به‌خصوص در بخش آغازین متن حاصل می‌شوند. پیش‌گویه نشان‌دهندهٔ انتخاب‌های سبک‌شناختی نویسنده است.

بدین ترتیب، پیش‌گویه معرف چشم‌اندازی کلی از اثر است، بدان معنا که خواننده با مطالعهٔ پیش‌گویه از ژانر متن آگاهی یافته و افق انتظاری برای وی شکل می‌گیرد که رابطهٔ میان نویسنده و خواننده بر مبنای آن ایجاد می‌شود.

این رابطهٔ کمابیش ضمنی و دوجانبه میان نویسنده و خواننده همان چیزی است که از آن تحت عنوان «قرارداد خوانش» یاد می‌شود.

پیش‌گویه همچنین گونهٔ کاربردی زبان را معرفی می‌کند که مربوط به ویژگی‌های گفتمانی متن است؛ بدان معنا که خواننده با مطالعهٔ پیش‌گویه گونهٔ کاربردی زبان متن را درمی‌یابد.

به گفتهٔ دل لونگو این کارکرد ممکن است:

1 . Jean Corneille
2 . *Étranger*
3 . Albert Camus
4 . « Pour une poétique de l’incipit »
5 . Voix narrative
6 . Extradiégétique

– مستقیم باشد: وقتی متن به صراحت کد، ژانر و سبک خود را آشکار می‌کند،

– غیرمستقیم باشد: وقتی آغاز متن توسط فرایندهای بینامتنی و معماری متنی به سایر متون ارجاع می‌دهد،

– ضمنی باشد: وقتی پیش‌گویه به‌طور پنهان و مخفی کد متن را ارائه می‌کند.

۲. کارکرد جلب‌نظر یا همان جذب‌کنندگی از طریق ایجاد علاقه به طرق مختلف نمایان می‌شود؛ در واقع پیش‌گویه باید کشش و گیرایی لازم را برای جلب توجه و اشتیاق خواننده داشته باشد تا وی را به ادامهٔ خوانش ترغیب کند؛ نویسنده برای نیل به این مهم معمولاً از تکنیک‌هایی بهره می‌گیرد تا کنجکاوی خواننده را با پدید آوردن معماهایی در ذهن وی تحریک کند و وی را وادارد تا برای یافتن پاسخ این معماها خوانش متن را ادامه دهد. در این زمینه دل لونگو به سه تکنیک اشاره می‌کند:

– معمای متن که توسط «جای خالی‌های معنایی» ایجاد می‌شود، خواننده وادار می‌شود در ذهن خود این جاهای خالی را با حدس و گمان پر کند. این جاهای خالی معنایی مستلزم نوعی فقدان اطلاعات است که اهمیت معمای متن را افزایش می‌دهند.

– پیش‌بینی‌ناپذیری داستان باعث ایجاد حس انتظار و نوعی «عدم قطعیت» درمورد آنچه در طول داستان اتفاق خواهد افتاد، می‌شود.

– داستان‌پردازی فوری، که از آن با عنوان تکنیک شروع در میانهٔ رویدادها[1] یاد می‌شود، نیز می‌تواند موجب جلب توجه و علاقهٔ خواننده شود، زیرا به‌طور مستقیم خواننده را وارد سیر حوادث داستان می‌کند و به این طریق خواننده را به سمت کشف و شناسایی مسیر و پایان داستان روایت شده سوق می‌دهد.

۳. کارکرد اطلاع‌رسانی یکی از نقش‌های بنیادین پیش‌گویه است. درحقیقت پیش‌گویه باید به سه سؤال اصلی که هنگام خوانش متن در ذهن خواننده مطرح می‌شود پاسخ دهد: چه کسی؟ چه زمانی؟ کجا؟. در نتیجه در پیش‌گویه شاهد «ترفند پاسخ‌گویی» هستیم که ایتالو کالوینو[2] به آن «آیین اصلی تشخیص» می‌گوید.

نویسنده بنا بر سبک و شیوهٔ نگارش خاص خود و نیز براساس الزامات داستان‌پردازی گاهی در پیش‌گویه این ارکان اساسی داستان را بسیار دقیق و گاه به صورت مبهم در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

نویسنده با ذکر زمان و مکان واقعی که به دنیای برونی ارجاع می‌دهد و برای خواننده ملموس است، جلوه‌هایی از واقعیت[3] را در اثر خود متجلی می‌سازد. او به این شیوه پلی ارتباطی بین جهان واقعی و جهان روایی پدید می‌آورد که خوانش‌پذیری[4] متن را سهولت می‌بخشد. در واقع اشاره به مکان‌هایی معلوم و مشخص و

1 . In medias res
2 . Italo Calvino
3 . Effets du réel
4 . Lisibilité

تاریخ‌هایی دقیق، اطمینان خاطری در خواننده به وجود می‌آورد، زیرا او احساس می‌کند که برای آشنایی با جهان تخیلی داستان و درک و تفسیر آن، اولین عناصر شناخت را در اختیار دارد (قویمی، ۱۳۸۵، ص.۱۲۵).

کارکرد اطلاع‌رسانی می‌تواند به سه کارکرد فرعی تقسیم شود:

– یک کارکرد مضمونی[1] که مبتنی بر ارائهٔ اطلاعات طبق ترتیبی خاص یا کلی است، حتی اطلاعاتی که مربوط به دنیای واقعی است.

– یک کارکرد فراروایی[2] که مربوط به سازماندهی صوری روایت است.

– یک کارکرد ترکیب‌بندی[3] که مربوط به داستان به‌عنوان محتوای روایی[4] است؛ این کارکرد از طریق برجسته‌سازی طبقه‌بندی‌های روایی مانند شخصیت، زمان، مکان و ... نمایان می‌شود.

۴. کارکرد داستان‌پردازی مربوط به چیدمان و شکل‌گیری داستان روایت شده است. این چینش داستان (داستان‌پردازی) می‌تواند فوری باشد و خواننده خود را در برابر داستانی بیابد که از قبل و بدون هیچ مقدمه‌ای شروع شده است، در این صورت همانطورکه پیش از این گفتیم با پیش‌گویهٔ در میانهٔ رویدادها سروکار داریم. این نوع داستان‌پردازی می‌تواند با تأخیر نیز صورت گیرد یعنی «وقتی متن در لحظهٔ شروع داستان متفاوت می‌شود» (Del Lungo, 1993, p.145)، در این صورت پیش‌گویه را پساورویدادی[5] می‌نامیم. عناصری که قبل از شروع داستان در متن گنجانده شده‌اند در واقع به‌عنوان مقدمه‌ای تلقی می‌شوند که حس انتظار خواننده را برمی‌انگیزند.

کارکردهای کدگذاری و جلب‌نظر کارکردهای ثابت و همیشگی پیش‌گویه هستند، زیرا همواره و لو به صورت ضمنی در همهٔ پیش‌گویه‌ها وجود دارند، و از کارکردهای اطلاع‌رسانی و داستان‌پردازی به‌عنوان کارکردهای متغیر یاد می‌شود، «زیرا این دو کارکرد باید انتظار دوگانهٔ اطلاع‌رسانی به خواننده و وارد کردن خواننده به داستان پاسخ دهند» (Kotin-Mortimer, 1985, p.15).

با این حال ونسان ژوو از میان کارکردهای پیش‌گویه کارکردهای اطلاع‌رسانی و جلب‌نظر را مهم‌تر از سایر کارکردها تلقی می‌کند، به زعم وی:

1 . Thématique
2 . Métanarrative
3 . Vonstitutive
۴. ژرار ژنت، داستان (histoire) را به عنوان یک محتوای روایی (contenu narratif) در نظر می‌گیرد و آن را از یک طرف از روایت (récit) به عنوان "دال، گفته‌ی گفتمانی، یا خود متن روایی" و از سوی دیگر از عمل روایتی (narration) به عنوان عمل روایی تولیدکننده و به‌طور کلی مجموعه شرایط واقعی یا تخیلی که در آن عمل روایی شکل می‌گیرد» متمایز می‌کند. (Genette, 1972, p. 72)
5 . Post res

«در هر پیش‌گویه می‌توان تنش و کششی را بین دو نقش متفاوت ـ اطلاع‌رسانی و جلب‌نظر ـ آشکار ساخت که تا حدودی با یکدیگر در تناقض‌اند. اگر اطلاع‌رسانی شامل توضیح و توصیف است (و این امر شرح داستان را به تعویق می‌اندازد)، جلب نظر خواننده، ورود هر چه سریع‌تر به بطن حادثه را ایجاب می‌کند» (Jouve, 2001, p.19).

وقتی می‌گوییم پیش‌گویه اطلاعات ضروری را برای طرح‌ریزی خوانش در اختیار ما قرار می‌دهد بدان معناست که در پایان مطالعهٔ پیش‌گویه، خواننده باید فرضیه‌هایی درمورد خوانش در ذهن خود داشته باشد ازجمله چارچوب زمانی ـ مکانی، شناخت اجمالی شخصیت‌های داستان، آشنایی مختصر با موضوع داستان.

۳ـ۵. تعریف خاتمه

خاتمه[1] یا همان بخش پایانی داستان به نوعی نتیجه‌گیری نهایی کنش اصلی محسوب شده و نقش جمع‌بندی پایانی را دارد. در این بخش از داستان درواقع مسیر طی‌شده ارزیابی می‌شود و ما شاهد تحول روان‌شناختی شخصیت اصلی داستان هستیم. از این رو می‌توان گفت خاتمهٔ رمان به نوعی گره‌گشایی یا طبق آنچه تودوروف می‌گوید همان تعادل ثانویه است که با تعادل اولیه که عموماً در پیش‌گویه شاهد آن هستیم تفاوت دارد. درحقیقت می‌توان گفت خاتمهٔ رمان نوعی گره‌گشایی محسوب شده و سرنوشت شخصیت اصلی داستان در همین خطوط پایانی رمان رقم می‌خورد.

آرمین کوتن مورتیمه[2] واژهٔ «خاتمه»[3] را همراه با صفت «روایی»[4] به کار می‌برد؛ طبق تعریف او:

مفهوم خاتمهٔ روایی اغلب وابسته به یک احساس رضایت است که براساس آن همهٔ داده‌های روایت به هدف نهایی خود رسیده‌اند و مسائلی که توسط عمل روایی مطرح شده بود، حل شده‌اند و هیچ چیز ناتمامی به لحاظ روایی وجود ندارد و همهٔ نشانه‌های تشکیل‌دهندهٔ جهان روایی به‌طور کامل محقق شده‌اند و در واقع هر آنچه که باز و ناتمام بود، بسته شده است (Kotin-Mortimer, 1985, p.15).

این تعریف چندان کامل نبوده و برای همهٔ متون ادبی قابل کاربرد نیست؛ گاهی با رمان‌هایی مواجه هستیم که در پایان رمان مسائل به‌طور کامل حل نشده‌اند یا حتی رمان‌هایی داریم که دارای پایان باز هستند.

1 . Clausule, clôture
2 . Armine Kotin-Mortimer
3 . Clôture
4 . Narrative

فردریک شویلوت[1] مفهوم شروع دوباره[2] را مطرح می‌کند. وی این مفهوم را از نشانه‌شناسی مدرن الهام گرفته است. بدین ترتیب از نظرگرمس[1] و کورتز[2]،

> با توجه به این‌که گفتمان‌های روایی اغلب فقط از یک شاخه از طرح‌وارهٔ روایی مرکزی استفاده می‌کنند، این موضوع که آن‌ها در یک لحظهٔ خاص از این طرح‌واره متوقف شده و به نوعی بسته می‌شوند، جریان قابل پیش‌بینی حوادث داستان را به حالت تعلیق درمی‌آورد؛ در این حالت خاتمهٔ گفتمان، همان شرط اصلی امکان باز شدن و شروع دوبارهٔ آن است (Greimas & Courté s, 1993, p.38).

تنها زمانی می‌توان خاتمهٔ متن را به‌منزلهٔ خاتمهٔ معنا در نظر گرفت که متن به‌عنوان یک کلیت بسته و کامل در نظر گرفته شود. عثمان بن طالب[3] تعریف دقیق‌تری برای خاتمهٔ متن ارائه می‌دهد؛ از نظر وی

«خاتمهٔ متن جایگاهی از متن است که در پایان روایت واقع شده و نقش آن آماده‌سازی و ارائهٔ پایان عمل روایی است (...) . همچنین می‌توان خاتمهٔ متن را به‌عنوان مکان ـ زمانی از خوانش تلقی کرد که در آن عمل خوانش به پایان می‌رسد» (Ben Taleb, 1984, p.131).

در اینجا خاتمه به معنای یک مکان ـزمان عمل روایی و خوانش محسوب می‌شود، اما این تعریف هم کامل نیست، چراکه گاهی با داستان‌هایی مواجه هستیم که با توقف نهایی عمل روایی به پایان نمی‌رسند و باز هم در حوزهٔ ادبیات مدرن با آثاری برخورد می‌کنیم که هم در سطح ساختاری و هم در سطح روایی و داستانی ناتمام هستند.

به گفتهٔ گی لارو به اتمام رساندن[4]، همان اشباع برنامهٔ روایی محقق‌شده و «پایان‌یافته» پس از طی مسیر روایی است. به بیان دیگر ما زمانی از «به اتمام رسیدن» سخن می‌گوییم که همهٔ احتمالات روایی محقق‌شده، اشباع شده باشند (Larroux, 1995, p.33).

با توجه به آنچه گفته شد نتیجه می‌گیریم که خاتمه یکی از جایگاه‌های استراتژیک متن است که در آخرین بخش معنایی و ساختاری یک متن واقع شده است و متن را متوقف می‌کند؛ توقف متن همواره به معنای پایان معنایی آن نیست، بلکه در این جایگاه خوانش متن به پایان رسیده و متوقف می‌شود.

۳ـ۶. علائم و نشانه‌های خاتمهٔ متن

علائم خاتمهٔ متن را می‌توان به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد:

– علائمی که به طور صریح پایان روایت را با زبانی واضح و مستقیم بیان می‌کنند، مثلاً: «این همهٔ چیزی بود که می‌خواستم برایتان تعریف کنم». به این روش خاتمه دادن به متن روند بیانی[5] گفته می‌شود.

– علائم مربوط به نشانه‌های ظاهری پایان‌دهنده. این نشانه‌ها شامل همهٔ تغییرات و گسست‌هایی است که یک‌نواختی بخش پایانی متن را ازبین می‌برند، ازجمله تغییر در زمان افعال روایت؛ مثلاً گذار از گذشته به حال که

1 . Frédérique Chevillot
2 . Réouverture

به آن «ورود به حال»[6] می‌گوییم یا گذار از حال به آینده که به آن «پایان ـ آغاز»[7] می‌گوییم. یا تغییر در نوع نقل‌قول‌ها، تغییر در شخص مثلاً گذار از اول شخص به سوم شخص و ...

۴. خلاصهٔ داستان

حرف‌هایی که نگفتیم، هشتمین رمان مارک لِوی، در سال ۲۰۰۸ به‌چاپ رسید. لوی، در این اثر، داستان جولیا[8] را روایت می‌کند که قرار است چند روز بعد با آدام[9] عروسی کند، اما مرگ و مراسم تدفین پدرش که سال‌هاست جولیا با او ارتباط نداشته و به دلایلی از او متنفر است، برنامهٔ عروسی را به تعویق می‌اندازد. چند روز بعد از دفن پدر، جولیا در آپارتمانش با بستهٔ بزرگ و عجیبی مواجه می‌شود که در آن یک مجسمهٔ مومی در ابعاد انسان قرار دارد که در واقع گویا کپی بی‌نقصی از پدرش، آنتونی والش[10]، است، این یک ربات مکانیکی با ظاهر انسانی است که حافظهٔ آنتونی را داراست و فقط شش روز زندگی می‌کند تا آنتونی و جولیا بتوانند همهٔ چیزهایی را که در هنگام حیات آنتونی به هم نگفته بودند به هم بگویند. آنتونی جولیا را متقاعد می‌کند که در این مهلت شش روزه با هم سفر کنند. آن‌ها به مونترال می‌روند و جولیا روی میز یک نقاش خیابانی پرتره‌ای از توماس[11]، اولین عشق خود را بازمی‌شناسد، توماس روزنامه‌نگاری آلمانی بود، هنگامی که دیوار سقوط کرد، جولیا برای تماشای سقوط دیوار به برلین رفته بود و توماس را در برلین ملاقات کرد. آن‌ها بلافاصله عاشق هم شدند و چند ماه با مادربزرگ توماس زندگی می‌کردند: او در این دوره دانشگاه را ترک کرد؛ اما پدرش به دنبال او می‌آید و او را به زور با خود به آمریکا برمی‌گرداند.

پس از آن توماس و جولیا از طریق نامه با هم در ارتباط بودند و جولیا سخت کار می‌کرد تا بتواند بلیت تهیه کند و نزد توماس برگردد. در همین زمان توماس برای تهیهٔ گزارش به افغانستان می‌رود و در افغانستان در اثر انفجار یک بمب به شدت آسیب می‌بیند، اما چون جولیا خبری از او دریافت نمی‌کند، تمام این سال‌ها گمان می‌کند توماس از دنیا رفته است، جولیا همان زمان به‌دلیل کینه‌ای که از پدر به دل گرفته خانه را ترک می‌کند و حال پس از بیست سال آنتونی به جولیا می‌گوید که شش ماه پس از آن حادثهٔ انفجار نامه‌ای از توماس دریافت کرده است.

1 . Algirdas Julien Greimas
2 . Joseph Courtés
3 . Othman Ben Taleb
4 . Épuisement
5 . Cadence déclarative
6 . Arrivée au présent
7 . Fin-commencement
8 . Julia
9 . Adam
10 . Anthony Walsh
11 . Tomas

جولیا و پدرش برای پیدا کردن توماس به برلین می‌روند. جولیا به سراغ کناپ[1]، دوست توماس، می‌رود اما او در تمام این سال‌ها که توماس منتظر جولیا بوده و بسیار رنج کشیده، جولیا را مقصر می‌دانسته، به همین دلیل اطلاعات دروغی به جولیا می‌دهد مبنی بر این‌که توماس روزنامه‌نگاری را کنار گذاشته و با همسر و فرزندانش در ایتالیا زندگی می‌کند و در آنجا رستوران دارد. واقعیت این است که توماس در ایتالیا مشغول تهیهٔ گزارش است و با زنی به نام مارینا[2]، یک رابطهٔ کاری و دوستانه دارد. وقتی کناپ متوجه می‌شود که جولیا از زنده بودن توماس مطلع نبوده، به او خبر می‌دهد که توماس همان روز به برلین برمی‌گردد. جولیا به فرودگاه می‌رود، اما وقتی از دور مارینا را در کنار توماس می‌بیند ناامید شده و گمان می‌کند توماس ازدواج کرده است و برمی‌گردد. توماس کناپ را ملاقات می‌کند و کناپ همهٔ ماجرا را برای او تعریف می‌کند.

توماس جولیا را پیدا می‌کند و جولیا به او می‌گوید که قرار بود چند روز پیش با آدام ازدواج کند اما پدرش از دنیا رفته و مراسم به تعویق افتاده است. صبح روز بعد توماس از پنجرهٔ هتل آنتونی را می‌بیند و گمان می‌کند جولیا به او دروغ گفته است، به همین دلیل جولیا را ترک می‌کند.

جولیا به نیویورک بازمی‌گردد. آنتونی با نقشه‌ای آدام را به آپارتمان جولیا می‌کشاند. جولیا همهٔ ماجرا را برای آدام تعریف می‌کند و او جولیا را ترک می‌کند. جولیا که حالا پدرش را از زوایای دیگری شناخته به او دلبستگی پیدا کرده، اما مهلت شش‌روزه تمام شده است. فردای آن روز در حالی که جولیا هنوز خواب است آنتونی یک نامه برای او می‌نویسد و به داخل جعبه می‌رود. وقتی جولیا بیدار می‌شود نامهٔ سرشار از محبت پدر را می‌خواند. سپس طبق توصیه‌ای که آنتونی در نامه‌اش کرده از خانه بیرون می‌رود تا وقتی از طرف شرکت برای بردن ربات می‌آیند آنجا نباشد. کمی بعد آنتونی از جعبه بیرون آمده و از آپارتمان خارج می‌شود و سوار اتومبیل منشی مخصوصش که منتظر اوست، می‌شود. یک کامیون هم برای بردن جعبهٔ خالی می‌آید. درحقیقت آنتونی نمرده بود و این خود آنتونی بوده که نقش ربات را بازی می‌کرد؛ همهٔ آنچه گذشت در واقع نقشهٔ آنتونی بود برای آن‌که به جولیا نزدیک شود و ناگفته‌هایشان را به هم بگویند و مانع از ازدواج بدون عشق جولیا با آدام شده و این فرصت را به جولیا بدهد تا توماس را پیدا کند.

در آخرین صحنهٔ رمان جولیا به همراه دوستش استنلی[3] در مغازهٔ کفش‌فروشی در حال امتحان کردن کفش است که استنلی متوجه توماس می‌شود که نتوانسته دوری جولیا را تاب آورد و به دنبال او آمده و حالا بیرون مغازه ایستاده و از پشت ویترین محو تماشای جولیاست. جولیا از چهارپایه پایین آمده و به سمت او می‌دود.

1 . Knapp
2 . Marina
3 . Stanley

۵. بررسی پیش‌گویه و خاتمه در *حرف‌هایی که نگفتیم*

برای بررسی پیش‌گویه و خاتمهٔ رمان حرف‌هایی که نگفتیم باید در ابتدا محدودهٔ پیش‌گویه و خاتمه را تشخیص دهیم. با توجه به آنچه پیش از این گفته شد، با اندکی تأمل درمی‌یابیم که پیش‌گویه کل فصل اول کتاب را دربرمی‌گیرد و پایان فصل نخست همان پایان پیش‌گویه است. در واقع پایان پیش‌گویهٔ این رمان از طریق اشارات مربوط به صفحه‌آرایی کتاب قابل‌تشخیص است، زیرا در فصل دوم موقعیت روایت با تغییر در مکان و زمان و شخصیت‌های حاضر در صحنهٔ روایت دچار تغییر می‌شود. در پیش‌گویه جولیا و استنلی در مغازهٔ حراجی حضور دارند، فصل دوم مربوط به روز بعد می‌شود و با توصیف صحنهٔ مربوط به تحویل جسد آنتونی والش در فرودگاه جان فیتزجرالد شروع می‌شود و استنلی، والاس، منشی مخصوص آنتونی، و آدام نیز در کنار جولیا حضور دارند. خاتمهٔ این رمان نیز شامل فصل آخر یعنی فصل بیست و چهارم می‌شود، در پایان این فصل است که خوانش متوقف می‌شود.

حال می‌توان به مطالعهٔ کارکردهای پیش‌گویه پرداخت. کارکرد کدگذاری این متن از نوع مستقیم است، زیرا متن به صراحت ژانر و سبک خود را آشکار می‌کند و خواننده با مطالعهٔ پیش‌گویه که شامل توصیفات زمانی و مکانی و موقعیتی کاملاً ملموس و عادی است درمی‌یابد که با رمانی روبه‌روست که گونهٔ کاربردی زبان آن از نوع رایج[1] است.

لوی از یک سو با بهره‌گیری از تکنیک معمای متن خواننده را ترغیب به ادامهٔ خوانش می‌کند. خواننده در پیش‌گویه با جای خالی‌های معنایی مواجه می‌شود مانند این‌که چرا جولیا از پدرش متنفر است و حتی تمایل ندارد دربارهٔ پدرش حرفی بزند یا چیزی بشنود؟ چرا از شنیدن خبر فوت او حتی متأثر نیز نمی‌شود؟ چرا مدت‌هاست از پدرش بی‌خبر است؟ چرا با داشتن پدری ثروتمند جولیا سخت کار می‌کند و با درآمد محدود خود زندگی می‌کند تا جایی که مجبور است لباس عروسی خود را از حراجی تهیه کند؟

«ببخشید که با حقوق یه گرافیست نمی‌تونم چیز بهتری بخرم» (لوی، ۱۳۹۲، ص.۷).

«با پولی که پدرت داره، می‌تونست...» (همان، ص.۸).

«آخرین باری که پدرم رو دیدم، شیش ماه پیش پشت چراغ قرمز بودم و ماشینش داشت تو خیابون پنجم به سمت پایین حرکت می‌کرد. پایان صحبت!» (همان، ص.۸).

«دیگه درموردش با من صحبت نکن، گفتم که ماه‌هاست ازش بی‌خبرم» (همان، ص.۱۱).

«من هیچ احساسی ندارم استنلی! نه کوچک‌ترین دردی تو سینه‌م دارم و نه اشکی که گریه کنم» (همان، ص.۱۵).

1 . Courant

از سوی دیگر، نویسنده با استفاده از تکنیک داستان‌پردازی فوری خواننده را به‌طور مستقیم وارد سیر حوادث داستان کرده و این‌گونه خواننده را به کشف پیشینهٔ حوادث و نیز شناسایی مسیر داستان ترغیب می‌کند.

در این پیش‌گویه ما شاهد هر سه قسم کارکرد اطلاع‌رسانی، یعنی مضمونی، فراروایی و ترکیب‌بندی هستیم، زیرا هم اطلاعات دقیقی مربوط به دنیای واقعی وجود دارد، هم سازماندهی صوری روایت به خوبی صورت گرفته است و هم عناصر سازندهٔ داستان مانند شخصیت، زمان، مکان و ... به خوبی تشریح شده‌اند.

با مطالعهٔ پیش‌گویهٔ رمان حرف‌هایی که نگفتیم درمی‌یابیم که شخصیت اصلی داستان جولیا، یک گرافیست است که شخصیت‌های کارتونی طراحی می‌کند، او در آستانهٔ ازدواج با آدام قرار دارد و حالا چهار روز قبل از مراسم عروسی همراه با بهترین دوستش استنلی در حال خرید لباس عروسی از یک حراجی است.

به لحاظ چارچوب زمانی ـ مکانی نیز پیش‌گویه اطلاعاتی در اختیار ما قرار می‌دهد ازجمله این‌که حوادث داستان در نیویورک و در قرن بیست‌ویکم و در ماه ژوئن روی می‌دهند. همانطور که می‌بینیم نویسنده با اشاره به مکان و زمان‌های واقعی و ملموس که ارجاع بیرونی در دنیای حقیقی دارند، جلوه‌هایی از واقعیت را در متن متجلی ساخته و با ایجاد اطمینان خاطر در خواننده، خوانش‌پذیری متن را تسهیل کرده است.

«پرنسس من، نقاش! بخدا من از این کلمهٔ قرن بیست و یکم بیزارم» (لوی، ۱۳۹۲، ص.۸).

نیویورک در روشنایی طلایی رنگ ماه ژوئن شناور بود (همان، ص.۱۵).

به لحاظ چیدمان داستان نیز همانگونه که گفتیم، با پیش‌گویهٔ دینامیک و در میانهٔ رویدادها مواجهیم، زیرا خواننده با داستانی روبه‌روست که از قبل شروع شده و در ادامه نویسنده با تکنیک‌هایی نظیر فلش‌بک و صداهای خارج از قاب هم به حوادث گذشته اشاره می‌کند و افکار شخصیت اصلی (جولیا) را بیان می‌کند و به این ترتیب علاوه بر آن‌که شخصیت‌پردازی عمق بیشتری پیدا می‌کند، به معماهایی که در پیش‌گویه در ذهن خواننده پدید آمده نیز پاسخ می‌دهد.

با مقایسهٔ پیش‌گویه و خاتمهٔ این رمان درمی‌یابیم که شخصیت اصلی داستان، جولیا، از پیش‌گویه تا خاتمهٔ داستان مسیری روایی را طی می‌کند و دچار تحول می‌شود و همین تغییر در بستری از ثبات است که معنا را می‌آفریند. جولیا که در آغاز داستان از پدر به‌سبب تمامی رفتارهایش در گذشته متنفر بود و حتی شنیدن خبر مرگ پدر وی را به‌لحاظ عاطفی تحت تأثیر قرار نداده بود، در پایان داستان حس دلتنگی برای پدر را تجربه کرده و نفرت جای خود را به عشق می‌دهد.

تحول روان‌شناختی شخصیت اصلی داستان کاملاً مشهود است، در آغاز داستان حس غالب جولیا غرور و خودخواهی بود که بر همین مبنا هر چیزی را که خلاف میل و نظر او باشد برنمی‌تابد و بخشی از نفرتش از پدر نیز به‌خاطر رفتارهایی است که وی برخلاف میل جولیا انجام داده است؛ ازجمله جدا کردن جولیا از نخستین عشقش توماس، و بازگرداندن اجباری جولیا از آلمان به امریکا.

در پایان داستان پس از سفر شش روزهٔ جولیا با ربات آنتونی (که در اواخر داستان خواننده متوجه می‌شود ربات نبوده و خود آنتونی است)، جولیا زوایای دیگری از شخصیت آنتونی را شناخته و حال درک برخی رفتارهای پدر که ناشی از دغدغه‌ها و دلواپسی‌های پدرانه بوده، برای او آسان‌تر می‌شود. اینجاست که غرور جولیا بدل به تواضع شده و نگاه جولیا که در آغاز داستان از بالا به پایین بود، حالا تغییر کرده و از پایین به بالا می‌نگرد؛ این تحول به شخصیت اصلی داستان عمق می‌دهد. از سوی دیگر، این تنها شخصیت اصلی داستان نیست که دچار تحول روان‌شناختی می‌شود، بلکه همگام با جولیا در ذهن خواننده نیز نفرت به عشق بدل می‌شود. در ابتدای داستان خواننده به جولیا حق می‌دهد که از پدر متنفر باشد، اما در مسیر خوانش، هنگامی که خواننده حوادث را از منظر آنتونی می‌نگرد به او نیز حق می‌دهد و بسیاری از رفتارهای او توجیه می‌شوند. پایان این داستان دارای ارزش اخلاقی است، چراکه خودمحوری و خودخواهی شخصیت اصلی داستان جای خود را به فروتنی و مهرورزی می‌دهد. لذا در این رمان با پایانی خوش روبه‌رو هستیم این نوع گره‌گشایی مثبت بیانگر مثبت‌اندیشی مارک لوی است که در تمامی رمان‌هایش شاهد آن هستیم. وی تمامی کارکردهای گره‌گشایی داستانی ازجمله بستن طرح داستان و تحت تأثیر قرار دادن خواننده را محقق می‌سازد.

نویسنده به طرزی بسیار هنرمندانه و مسلط از شیوه‌های داستان‌پردازی برای توصیف شخصیت اصلی داستان بهره می‌گیرد؛ بدین صورت که در نخستین سطر داستان جولیا را ایستاده بر روی چهارپایه توصیف می‌کند که به صورت نمادین بیانگر غرور جولیا و نگاه از بالا به پایین جولیاست. در خاتمهٔ داستان باز هم با صحنه‌ای مشابه روبه‌رو هستیم، جولیا روی چهارپایه ایستاده و در حال امتحان کردن کفش است. این بار نیز بهترین دوستش، استنلی، او را همراهی می‌کند، پس در اینجا بین دو صحنهٔ آغازین و پایانی نوعی شباهت به‌لحاظ مکانی (مغازه)، شخصیت‌ها (جولیا و استنلی) و موقعیتی (امتحان کردن و خرید) وجود دارد، بازگشت به نقطهٔ آغازین به نوعی مبیّن بازگشت به اصالت و خاستگاه است، لیکن اگر بین دو تعادل اولیه و ثانویه هیچ تفاوتی وجود نداشته باشد، درحقیقت هیچ معنایی تولید نشده است. در این داستان معنا آنجایی پدید می‌آید که جولیا از روی چهارپایه پایین آمده و پابرهنه به سمت بیرون مغازهٔ کفش‌فروشی، جایی که توماس ایستاده و غرق تماشای اوست می‌دود، اوج تجلی پیدایش معنا نیز در واپسین سطور داستان است که نشان‌دهندهٔ نگاه از پایین به بالای جولیا، و دلتنگی برای پدر است. درحقیقت در ابتدای داستان با سبکی خنثی و بی‌روح مواجه هستیم، مانند تلگرامی که تنها نقش انتقال پیام را دارد، حال آن‌که در پایان رمان با سبکی شاعرانه و تغزلی که به مدد به‌کارگیری تصاویر شاعرانه شکل گرفته مواجه می‌شویم:

جولیا به آسمان نگاه کرد، یک ابر آسمان نیویورک را می‌پیمود، او با دیدن شکلی که ابر به خود می‌گرفت لبخند زد:

«دلم خیلی براش تنگ می‌شه».

«برای کی؟»

«پدرم، حالا بیا، می‌ریم پیاده‌روی، باید شهرم رو به تو نشون بدم».

«پابرهنه‌ای!»

جولیا جواب داد: «واقعاً! اهمیتی نداره» (لوی، ۱۳۹۲، ص.۳٦۰).

٦. نتیجه

بررسی بخش‌های آغازین و پایانی متن ادبی، با آشکار ساختن برخی ترفندهای داستان‌پردازی، ما را در شناخت ساختار و پیکربندی متن یاری می‌کند. نویسنده هنگام طرح‌ریزی پیش‌گویه با به‌کارگیری تکنیک‌هایی نظیر داستان‌پردازی فوری و شروع در میانهٔ رویدادها خواننده را به‌طور مستقیم وارد داستان کرده و سپس با بهره‌گیری از تکنیک معمای متن تلاش کرده است تا خواننده را به ادامهٔ خوانش ترغیب کند. به لحاظ اطلاع‌رسانی نیز با متنی قوی روبه‌رو هستیم، چراکه وقتی خواننده با داستانی روبه‌رو می‌شود که حوادث آن در قرن بیست‌ویکم و در نیویورک روی می دهد، به خوبی با فضای داستان ارتباط برقرار می‌کند و همین امر موجب تسهیل خوانش‌پذیری متن می‌شود. لذا نویسنده با به‌کارگیری تکنیک‌های واقع‌نمایی امکان ورود خواننده از دنیای برون داستانی به دنیای خیالی داستان را فراهم کرده است.

انواع تکرار در پیش‌گویه و خاتمهٔ رمان موجب نوعی انسجام متن در این مرزهای آغازین و پایانی می‌شوند. در همین راستا می‌توان گفت شباهت‌هایی که بین پیش‌گویه و خاتمهٔ متن مشاهده می‌شود، بیانگر مهارت نویسنده در به‌کارگیری بازی‌های زبانی و تصویرسازی‌های ناب مارک لوی در پردازش دو آستانهٔ آغازین و پایانی داستان است. در واقع می‌توان چنین استنباط کرد که برای تبیین پایان رمان باید همواره به بخش آغازین که همان پیش‌گویه است رجوع کنیم، چراکه نوعی پاراللیسم و توازی[1] بین ساختار و پیام نویسنده وجود دارد.

منابع

پراپ، و. (۱۳۸٦). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمهٔ ف. بدره‌ای. ج ۲. تهران: توس.

تودوروف، ت. (۱۳۸۸). بوطیقای نثر پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت. ترجمهٔ ا. گنجی‌پور. تهران: نشر نی.

درخشان‌نسب، ع.، فهیم کلام، م.، و محسنی، م.ر. (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی ساختار روایی افسانهٔ «گنبد مشکین» و «صادق» ولتر با تکیه بر مؤلفه‌های ریخت‌شناسانهٔ ولادیمیر پراپ. پژوهش‌های زبان و ترجمهٔ فرانسه، ٤، ۸۳ـ ۱۰۳.

1 . Parallélisme

قویمی، م. (۱۳۸۵). در آستانهٔ متن. پژوهش زبان‌های خارجی، ۳۳، ۱۱۵ـ ۱۳۲.

لوی، م. (۱۳۹۲)، حرف‌هایی که نگفتیم. ترجمهٔ ف. برقی علیائی. تهران: افراز همزمان.

Referneces

Aragon, L. (1981). *Je n᾽ai jamais appris a é crire ou Les incipit*. Paris: Flammarion.

Bakhtine, M. (1978). *Esthé tique et thé orie du roman*. Paris: Gallimard.

Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

Ben Taleb, O. (1984). La clôture du ré cit aragonien. *Le Point final*. Acte du colloque international de Clermont-Ferrand. Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand. 129-144.

Corneille, J.-L. (1976). Blanc, semblant et vraisemblance. *Littérature*, *23*, 49-55.

De Biasi, P.-M. (1990). Les points straté giques du texe. *Le grand Atlas des littératures*, *Encyclopaedia Universalis*, *35*, 26-28.

Del Lungo, A. (1993). Pour une poé tique de l᾽incipit. *Poétique*, 94 avril 1993, 131-152.

Del Lungo, A. (2003). *L᾽incipit romanesque*. Paris: Seuil.

Demougin, J. (1985). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*. Paris: Larousse.

Dubois, J. (1973). Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste. *Poétique*, *16*, 491-498.

Duchet, C. (1971). Pour une sociocritique ou variation sur un incipit. *Littérature*, *1*, 5-14.

Duchet, C. (1973). Éléments de titrologie romanesque. *Littérature*, *12*, 7-24.

Duchet, Claude et Tournier, I. (1996). *Genèses des fins*. Saint-Denis: P.U.V.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Grand Larousse Encyclopédique. (1964). Paris: Larousse.

Greimas, Algirdas-Julien et Courtès, J.(1993). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

Grivel, Ch. (1973). *Production de l᾽intérêt romanesque*. La Haye-New-York: Ed. Mouton.

Hamon, Ph. (1975). Clausules. *Poétique, 24*, 495-526.

Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil.

Jean, R. (1978). *Pratique de la littérature*. Paris: Seuil.

Jouve, V. (2001). *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin.

Kotin-Mortimer, A. (1985). *La clôture narrative*. Paris: José Corti.

Larroux, G. (1995). *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*. Paris: Nathan.

Lecercle, J.-J. (1997). Combien coûte le premier pas? Une théorie annonciative de l'incipit. *L'incipiit*. Publication de la Licorne (hors série-colloque III), UFR, des langues et littératures de l'université de Poitiers. 102-128.

Moatti, Ch. (1984). Ouverture et clôture d'un roman engagé. *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*. n 690. Université de Wroclaw. 111-126.