

در آستانه متن*

مهوش قویمی

استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی،
تهران، ایران**

تاریخ وصول: ۸۵/۰۶/۱۹

تاریخ تأیید نهایی: ۸۵/۰۹/۰۴

چکیده

نخستین بندهای يك رمان یا هر اثر ادبی دیگر، از جمله جایگاه های کلیدی متن است. آستانه قطعی ورود خواننده به دنیای تخیل و گذرگاهی بین سکوت و گفتار برای نویسنده است. منتقدان فرانسوی برای اشاره به این بخش از اثر، واژه *incipit* را به کار می‌برند و از دیدگاه‌های گوناگون به مطالعه آن می‌پردازند. مقاله حاضر، پس از نگاهی کوتاه به تحول این کلمه و پیشنهاد معادلی فارسی برای آن، اهمیت ویژه «نخستین بخش متن» را خاطر نشان می‌کند. سپس چگونگی تعیین حد و مرز و نقش‌های ویژه آن را یادآور می‌شود و مفاهیمی چون «ارکان اصلی دنیای تخیل»، «عناصر پیرامتن» و «قرارداد خوانش» را بررسی می‌کند. شایان ذکر است که در توضیح مقوله‌های فوق و بررسی مفاهیم، همواره از رمان‌ها و داستان‌های کوتاه فارسی نمونه‌هایی ارائه می‌شود تا درک و دریافت مطالب مورد بحث، با سهولت بیشتری میسر گردد.

واژه‌های کلیدی: اثر ادبی، پیش‌گویی *incipit*، ارکان اصلی دنیای تخیل، عناصر پیرامتن، قرارداد خوانش.

* بخشی از مقاله حاضر مستخرج از طرح پژوهشی «بررسی آغاز و پایان در مشهورترین داستان‌های معاصر فارسی» به شماره ۶۰۰/۳۰۷۵ است که با حمایت مالی معاونت محترم پژوهشی دانشگاه شهید بهشتی به انجام رسیده است.

مقدمه

نقد ساختارگرا و روایت‌شناسی معاصر، زمان، داستان کوتاه و نمایشنامه را به عنوان متنی *texte* در نظر می‌گیرد که دارای نظامی بسته، واحد و کامل است و همچون فضایی دلالت‌شناختی *sémiotique* است که با ترکیبی خطی عینیت یافته و در اختیار خواننده قرار می‌گیرد (هامون، ۱۹۷۵، ۴۹۵). با چنین نگرشی به اثر ادبی، می‌توان هر متن را شامل جایگاه‌های کلیدی، نقاط عطف یا بخش‌هایی مهم‌تر تلقی کرد که نویسنده به هنگام نگارش آنها، تلاش و دقت بیشتری به کار می‌برد و خواننده نیز آگاهانه یا ناخودآگاه توجه دقیق‌تری به آنها مبذول می‌دارد و توانش درک و استنباط خود را به هنگام خوانش آنها گسترش می‌دهد.

از جمله جایگاه‌های کلیدی متن، «بخش آغازین» یا *incipit* اثر است که ما واژه «پیش‌گویه» را به عنوان معادل آن برگزیده‌ایم و در این مقاله خواهیم کوشید تا بر اهمیت ویژه آن از دیدگاه خواننده، نویسنده و ناقد ادبی تأکید کنیم. به علاوه در این مختصر، به نقش‌های گوناگونی که پیش‌گویه در آثار کلاسیک بر عهده دارد، اشاره خواهیم کرد و با ارائه نمونه‌هایی از داستان‌های معاصر فارسی می‌کوشیم تا مطلب را روشن‌تر و ملموس‌تر جلوه‌گر سازیم.

پیش‌گویه، مفهوم و تحول کلمه

اما قبل از هر گونه بحث و بررسی، توضیح معنای واژه «پیش‌گویه» لازم به نظر می‌رسد. معادل این کلمه یعنی *incipit* که در ادبیات و نقد امروز فرانسه کاربرد فراوانی دارد، از زبان لاتین وام گرفته شده، به معنی «او شروع می‌کند» است که ابتدا بیشتر کاربردی مذهبی و موسیقایی داشت. این واژه به «نخستین کلمات یک سند کلیسایی یا فرمانی از سوی پاپ» اطلاق می‌شده یا به «اولین سلسله اصوات یک آهنگ، یک سرود یا یک تصنیف» اشاره می‌کرده است (لاروس، ۱۹۶۲، جلد ششم). سپس کلمه مورد نظر مفهومی عام‌تر یافته و «اولین واژه‌ها و نخستین جمله یک دستنویس یا کتاب» را متمایز کرده است (روبر، ۱۹۷۷، ۹۷۸). در چارچوب این معنای اخیر از «پیش‌گویه»، بسیاری از نویسندگان قرون نوزده و بیست درباره آن بحث و گفتگو کردند و برخی از منتقدان نقد نو، از جمله رولان بارت، ژان روسه و ژرار ژنت به مطالعه و تحلیل آن در آثار ادبی پرداخته‌اند.

در واقع برخی از ادیبان مانند ژوزف آرتور گوبینو با طرح

پرسش‌هایی چون «از کجا باید شروع کرد؟» یا «چطور باید شروع کرد؟» دشواری آغاز سخن را، به هنگام نگارش رمان و داستان کوتاه یادآور شدند؛ برخی دیگر مانند آندره برتون و ژولین گراک بر جنبه تصنعی و اختیاری نخستین جمله متن تأکید کردند و سرانجام تعداد محدودی نیز مانند پل والری برای محکوم کردن آثار تحلیلی و سبک‌یکنواخت و بی‌لطف جمله اول، از طنز و کنایه بهره جستند. برعکس، نویسندگانی چون لویی آراگون و ایتالو کالوینو و ناقدان صورتگرا و ساختارگرا، دیدگاه‌های نوینی پیرامون اولین جمله آثار ادبی و ارزش و اهمیت آن ارائه دادند. آراگون که نخستین جمله متن را «هدیه‌ای از سوی خدایان، ضمیر ناخودآگاه یا یک اثر ادبی دیگر» می‌داند، معتقد است که تمامی متن، کشف و کاوش آن امکانات زبانشناختی است که در پیش‌گویه رخ می‌نمایند (آراگون، ۱۹۸۱، ۸۹) و رولان بارت ضمن بررسی و تفسیر اولین جمله در **جستجوی زمان از دست رفته**، اثر به یاد ماندنی مارسل پروست، نشان می‌دهد که دروغ‌نمایی این جمله، یعنی خواب، نه تنها ارزشی بنیادین در پیکره‌بندی رمان دارد، بلکه با مضمون اصلی اثر، یعنی زمان-که در همین جمله نخست دو بار به آن اشاره می‌شود - پیوندی تنگاتنگ برقرار می‌کند (بارت، ۱۹۸۴، ۳۲۵-۳۱۳). همین منتقد در رساله‌ای دیگر، اولین جمله داستان کوتاه سارازین، اثر بالزاک، را بررسی می‌کند و به این نتیجه دست می‌یابد که این جمله شامل رمزگان‌های پنج‌گانه‌ای است که همگی به مدلول‌های متن پیوند می‌خورند (بارت، ۱۹۷۰، ۲۶-۲۵).

این گونه برداشتها و مطالعات منتقدان درباره پیش‌گویه، حتی در همین معنای محدود کلمه، نتایج جالب و ارزنده‌ای به ارمغان آورد و بسیاری از علاقه‌مندان به ادبیات را بر آن داشت تا از نظریه‌های پیش‌تازان نقد نو پیروی کنند. با این همه در سال‌های اخیر مفهوم واژه **incipit** بار دیگر بازنگری شد و پژوهشگران ابعاد گسترده‌تری به آن دادند. **فرهنگ ادبیات** پیش‌گویه را «نخستین پاره‌یک متن» توصیف می‌کند (۱۹۸۵، ۷۵۷). ونسان ژوو در **بوطیقای رمان** «اولین سطرهای داستان» را پیش‌گویه می‌نامد (۲۰۰۱، ۱۸) و در مثال‌هایی که ارائه می‌دهد گاه دو پاراگراف و گاه پاراگرافی شامل ۴۳ سطر را به عنوان پیش‌گویه در نظر می‌گیرد (همان، ۲۰ و ۱۲۹). ژان میلی در **بوطیقای رمان** «اولین کلمات یا اولین پاراگراف‌های» یک اثر ادبی را پیش‌گویه می‌خواند (۲۰۰۱، ۴۵-۴۴) و در نمونه‌هایی که ذکر می‌کند، حداقل دو پاراگراف و حداکثر ۵ پاراگراف-حدود ۶۰ سطر- را شامل آن برمی‌شمرد (همان،

۵۵-۴۸) و سرانجام ژان کورنی در تحلیل پیشگوییۀ ژمان مشهور **بیگانه** اثر آلبر کامو، تمامی فصل اول را به عنوان پیشگوییۀ در نظر می‌گیرد (کورنی، ۱۹۷۶، ۴۹). پس به صراحت می‌توان گفت که در نقد ادبی بیست سالۀ اخیر، واژۀ پیشگوییۀ تحول یافته و دیگر به مفهوم نخستین کلمات یا اولین جمله متن نیست، بلکه گستره‌ای بسیار وسیع‌تر را شامل می‌شود.

اما با توجه به ابعاد بسیار متفاوتی که هر یک از منتقدان برای پیشگوییۀ در نظر می‌گیرند، این سؤال مطرح می‌شود که محدوده دقیق پیشگوییۀ کجاست و به چه علت پیشگوییۀ ژمانی نظیر **سرخ و سیاه** اثر استاندال، تنها دو پاراگراف -۱۶ سطر- را در بر دارد، حال آن که پیشگوییۀ ژمانی دیگر، مانند **ژاک جبرگرا**، نوشته دونی دیدرو، بیش از پنج پاراگراف - حدود ۶۰ سطر- را شامل می‌گردد. از سوی دیگر، می‌توان از خود پرسید که اهمیت پیشگوییۀ از کجا نشأت می‌گیرد و این بخش از اثر ادبی چه نقش‌هایی را بر عهده دارد.

محدوده پیشگوییۀ

تعیین حد و مرز پیشگوییۀ از دیدگاه نظری مسئله‌ای اساسی و بنیادین است. یکی از دلایل اصلی تحول مفهوم کلمه - که پیش از این یاد آور شدیم - آن است که تحلیل اولین جمله متن در بسیاری از آثار، تنها لحن نویسنده را آشکار می‌کند، فرایند آغازین را قابل پیش‌بینی می‌سازد یا حتی عباراتی تکراری و بیش از حد متداول را شامل می‌شود که فقط نوع ادبی اثر را مشخص می‌کنند. به عنوان مثال بیشتر قصه‌های فارسی با جمله «یکی بود یکی نبود» شروع می‌شود و در بسیاری از حکایات، عبارت «آورده‌اند که...» به چشم می‌خورد. به همین سبب حیطه‌های جدید نقد ادبی، تعریف تازه‌ای از پیشگوییۀ ارائه داده‌اند و آن را معادل «نخستین واحد متن» تلقی می‌کنند؛ نخستین واحدی که می‌تواند کم و بیش طولانی و مبسوط یا موجز و کوتاه باشد و «پاره‌ای از متن است که در آستانه ورود به دنیای تخیلی آغاز می‌شود» (دل لونگو، ۲۰۰۳، ۵۱) و تشخیص پایان آن نیز بر اساس معیارهای صوری یا مضمونی صورت می‌پذیرد.

بدین ترتیب جمله اول اثر ادبی - که بنابر اعتقاد نظریه-پردازان اواخر قرن بیست، می‌باید «جمله آغازین» *attaque* یا *phrase d'attaque* نامیده شود- تنها سر آغاز پیشگوییۀ است و لازم است که پایان «نخستین واحد متن» نیز مرز و حصار احساس شود و یا بین پیشگوییۀ و ادامه متن نوعی گسستگی، جلوة پایانی یا فروبستگی

effet de clôture ملموس باشد. در میان معیارهایی که برای تعیین خاتمه پیشگویه به کار می‌روند، می‌توان به چند مورد صوری ساده‌تر اشاره کرد که ما آنها را از رساله آندره آدل لونگو، استاد دانشگاه تولوز و نظریه‌پرداز در زمینه بوطیقای نثر، به عاریت می‌گیریم (همان، ۵۲):

۱- وجود اشارات یا توضیحات نویسنده، اشاراتی که در صفحه آرایی کتاب قابل رؤیت‌اند؛ از جمله پایان بند یا فصل، یا وجود فاصله‌ای بین پیشگویه و ادامه متن. به عنوان مثال در رمان **فرنگیس** اثر سعید نفیسی، «مکتوب آخر» را می‌توان پیشگویه داستان دانست (نفیسی، ۱۳۴۳، ۷-۸) زیرا این نامه کوتاه که در آغاز رمان آمده، از نظر صفحه‌آرایی از بقیه متن متمایز و مجزا می‌شود.

۲- تغییر راوی یا تغییر سطح روایی (به ویژه در «داستان در بطن داستان»). به عنوان نمونه، چهار صفحه اول رمان **پریچهر** اثر محمد حجازی را می‌باید پیشگویه اثر تلقی کرد (حجازی، ۱۳۰۷، ۷-۳) زیرا در این صفحات اولیه، راوی نخست که مسافری عازم فرنگستان است، چگونگی دیدار خود را با راوی دوم - علی - شرح می‌دهد و پس از این توضیح تقریباً مفصل، خواننده با ماجراهای زندگی علی - به قلم خود او - آشنا می‌شود. بنابراین آوای روایی *voix narrative* و نیز سطح روایت تغییر می‌کند و داستانی در بطن داستان نخست جای می‌گیرد. لازم به یاد آوری است که در پایان شرح اولین ملاقات‌های راوی نخست با راوی دوم، وجود علائم نشانه‌گذاری به شکل سه ستاره (همان، ۷) نیز در تشخیص انتهای پیشگویه نقشی مهم ایفا می‌کنند.

۳- گذر از روایت به توصیف یا برعکس آن، برای مثال در **چشم-مایش** نوشته بزرگ علوی، حدود دو صفحه نخست به توصیف شهر تهران و وضعیت کشور اختصاص دارد و سپس روایت سرگذشت شخصیت اصلی، بعد از جمله «در چنین اوضاعی در سال ۱۳۱۷ استاد ماکان درگذشت» آغاز می‌شود (علوی، ۱۳۸۱، ۷-۸).

۴- پایان يك گفت و شنود یا تك گویی، یا گذر از گفت و شنود به تك گویی و برعکس. به عنوان مثال **فتنه** اثر علی دشتی، با توصیفی بسیار موجز و گفتگوی گروهی دوست و آشنا آغاز می‌شود. سپس یکی از میهمانان به نام فرامرز، رشته کلام را در دست می‌گیرد و ماجرای را که برای دوستش اتفاق افتاده است، شرح می‌دهد (دشتی، ۱۳۴۴، ۵-۶). پس آغاز گفتار فرامرز را می‌توان انتهای پیشگویه این داستان کوتاه در نظر گرفت.

۵- تغییر در زمان یا تغییر در مکان داستان. به عنوان نمونه **بوف کور** شاهکار صادق هدایت، با يك تك گویی به زمان حال آغاز می‌شود، سپس راوی به شرح ماجرای می‌پردازد که خاطره آن را هرگز فراموش نخواهد کرد و شرح این خاطره با توسل به زمان گذشته ساده (ماضي مطلق) صورت می‌پذیرد. (هدایت، ۱۳۸۳، ۱۰) بنابراین تغییر در کاربرد زمان افعال، پایان پیش‌گویه را خاطر نشان می‌کند.

۶- وجود جلوه‌های پایانی در روایت. به عنوان مثال **شازده احتجاب** اثر هوشنگ گلشیری با این جمله آغاز می‌شود: «شازده احتجاب توی صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود» (گلشیری، ۱۳۸۱، ۷). سپس توضیح مختصری از حال شازده و آنچه سرشب انجام داده، ارائه می‌گردد. پس از این بازپس‌نگری *analepse* کوتاه، خواننده بار دیگر با این جمله روبه‌رو می‌شود: «(شازده احتجاب) مثل صندلی راحتی‌اش آرام نشسته بود» (همان، ۹). وی با تکرار همان تصویر اول، با جمله‌ای تقریباً مشابه، جلوه‌ای پایانی را ایجاد می‌کند، به شکلی که گویی دایره‌ای بسته شده است و راوی برون داستانی *extradiégétique* از نقطه‌ای آغاز کرده که دوباره به آن بازمی‌گردد، بنابراین بخشی را که بین دو جمله تقریباً مشابه وجود دارد، می‌توان پیش‌گویه رمان گلشیری تلقی کرد.

البته معیارهای صوری دیگر، نظیر تغییر زاویه دید یا دیدگاه راوی *focalisation*، گذر از سطح روایی به سطح استدلالی یا برعکس آن، تغییر نوع گفتمان و غیره، و هم چنین معیارهای مضمونی از جمله پایان يك سفر، رویایی که به اتمام می‌رسد یا ملاقات و برخوردی پیش‌بینی شده یا غافلگیرکننده و نظیر آنها نیز غالباً در جهت تشخیص محدوده نهایی پیش‌گویه به کار گرفته می‌شوند. ما برای اجتناب از اطناب کلام به توضیحات فوق بسنده می‌کنیم، زیرا به نظر می‌رسد که همین مختصر می‌تواند دلیل تفاوت ابعاد پیش‌گویه را در رمان‌های مختلف آشکار کند.

اما مطلب عمده‌ای که اکنون باید به آن پرداخت، ارزش و اهمیت پیش‌گویه و دلایل توجه ویژه‌ای است که خواننده، نویسنده و منتقد به آن مبذول می‌دارند.

اهمیت پیش‌گویه

نخستین بندهای يك رمان یا هر اثر ادبی دیگر، جایگاهی به منتهی درجه حساس و سرنوشت‌ساز است. در واقع با خواندن همان بندهای اول است که خواننده مصمم می‌شود، مطالعه را پی بگیرد یا کتاب را به گوشه‌ای می‌گذارد و از دنبال کردن مطلب چشم

می‌پوشد. برای نویسنده نیز لحظات نگارش نخستین جملات و بندهای آغازین، لحظاتی دشوار و گاه پر تردید است. زیرا در اینجا است که او اولین خشتهای بنای تخیلی را کنار هم می‌چیند، شیوة نگارش و نوع ادبی متن را تا حدودی مشخص می‌سازد، اطلاعاتی درباره داستان در اختیار می‌گذارد، دلیل یا دلایل شرح روایت را توجیه می‌کند و متن را به سوی مورد نظر خود هدایت می‌کند.

در حقیقت پیش‌گویی 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، قلمرویی گاه مبهم و پیش‌بینی‌ناپذیر برای خواننده، در گذر از جهان واقعی و بیرونی به دنیای درونی داستان که سرزمین تخیل است. وانگهی، پیش‌گویی جایگاه برخوردار تمایلات نویسنده با انتظارات خواننده، فضای تحقق اهداف داستان-پرداز و حتی تراکم خواسته‌های او از اثری که می‌نویسد، و آستانه ورود خواننده به دیاری ناشناخته و روبه‌رو شدن با سبک و روالی غالباً ناآشناست.

از سوی دیگر، چنانچه متن را یکی از صور ارتباط زبان‌شناختی در نظر بگیریم و بنابر نظریه یاکوبسن آن را پیامی تلقی کنیم، در این صورت پیش‌گویی را می‌باید لحظه برقراری تماس بین فرستنده و گیرنده پیام دانست. در این پیام، نقش مسلط یا برتر *la dominante* (یاکوبسن، ۱۹۷۷، ۷۷) البته «نقش شعری» یا به طور کلی‌تر «نقش ادبی» است، اما برقراری تماس در اکثر متون نوشته شده، با فاصله زمانی انجام می‌پذیرد و گیرنده پیام، حضوری ملموس ندارد. پس نقش ترغیبی *fonction conative* پیام نوشتاری، که فرستنده عهده‌دار آن است، در جهت حفظ و دوام این ارتباط زبان‌شناختی از اهمیتی بارز برخوردار است. این نقش در پیش‌گویی یک اثر ادبی با توسل به مجموعه‌ای از نشانه‌ها، علائم، هشدارها و نیز به صورت راهنمایی و هدایت خواننده نمود کامل پیدا می‌کند و ترفندهای جلب نظر گیرنده، با پدید آوردن علاقه و اشتیاق در او، تداوم این ارتباط زبان‌شناختی را میسر می‌سازد. پس مسلماً توفیق هر اثر ادبی در گرو همین عوامل تعیین‌کننده است. اما بدیهی است که پدید آورندگان شاهکارهای ادبی، بی‌نیاز از هر گونه نظریه زبان‌شناختی یا روایت‌شناختی، این مهم را به فراست دریافته‌اند و در نگارش پیش‌گویی کمال دقت و توجه را مبذول می‌دارند.

سخنانی که نویسندگان درباره بخش آغازین داستان‌های خود بر

زبان رانده اند و هم چنین دستنویس‌های آثار، غالباً بیانگر تردیدها، دو دلی‌ها، گاه دشواری‌ها و نیز تلاش و کوششی است که آنها در این زمینه بر خود هموار داشته‌اند. استعاره‌ای که لویی آراگون پیرامون این مطلب به کار می‌برد و به هرکول، دلاور افسانه‌ای اشاره دارد که مردد و سردرگم بر سر چهار راهی ایستاده است (آراگون، ۱۹۸۱، ۹۰)، به روشنی نشان می‌دهد که رمان‌نویسان، حتی تواناترین و زبردست‌ترین آنها، تا چه اندازه ممکن است در نگارش پیش‌گویی اثر دستخوش شک و تردید شوند. وجود نسخه‌های متعدد، مثلاً از پیش‌گویی **هرودیا** اثر گوستاو فلوبر یا تصحیحات بی‌شمار در پیش‌گویی **در جستجوی زمان از دست رفته** نوشته مارسل پروست، گواه این گفته است.

شاید ارائه تنهایی نمونه در این باره کفایت کند. هونوره دو بالزاک یکی از برجسته‌ترین و پرکارترین نویسندگان واقع‌گرای قرن نوزدهم فرانسه است که به داشتن ذوق و قریحه‌ای خدادادی مشهور بود و چنان سریع و سیال می‌نوشت که ضرباهنگ آثارش شگفت‌انگیز می‌نمود. اما هم او، برای رمان موسوم به کشیش تور دست کم شانزده پیش‌گویی متفاوت نوشت، تا سرانجام به کمال مطلوب خود دست یافت. این شانزده پیش‌گویی که امروزه حفظ و نگهداری می‌شوند و در چاپ کتابخانه پلئیاد (**کم‌دی بشری**، جلد چهارم) در دسترس قرار دارند، گواهی صادق و معتبر از دو دلی‌های نویسنده ارائه می‌کنند. در واقع بالزاک از سویی تمایل داشت که پیش‌گویی‌های «روایی» بنویسد و در آن، ورود یک بیگانه به میدانی در شهر تور را شرح دهد و از سویی دیگر به پیش‌گویی‌های «توصیفی» متمایل بود تا همان میدان و کلیسای جامع شهر را وصف کند. وجود ۹ پیش‌گویی روایی و ۵ پیش‌گویی توصیفی، بیانگر مسیری طولانی، سرشار از شک و تردید و کوشش‌های فراوان در بازنویسی‌های پی‌اپی است. البته بالزاک پس از آزمودن شیوه‌های متفاوت، به تعادلی بین دو گرایش مذکور رسید و پیش‌گویی‌های نوشت که همزمان هم توصیفی و هم روایی بود (دل لونگو، ۲۰۰۳، ۲۶۵-۲۶۰). اما تلاش پیگیر او به خوبی نشان می‌دهد که وی وقوف کاملی از اهمیت پیش‌گویی داشته و از این نکته آگاه بوده است که هر یک از گونه‌های مختلف «اولین واحد متن»، اثر وی را به سویی سوق می‌دهد که با آن دیگری، تفاوت چشمگیری خواهد داشت.

در حقیقت همان طور که آراگون خاطر نشان می‌کند، جملات آغازین متن، تلاقی‌گاه چند مسیر نوشتاری *parcours d'écriture* است، «چهار راهی بین گفتن و خاموش ماندن، بین مرگ و زندگی، بین خلاقیت و سترونی»

(آراگون، ۱۹۸۱، ۹۱). وانگهی بر مبنای این تصور منطقی که آغاز سخن در ابداع و آفرینش يك اثر ادبی نقشی به سزا دارد، پیش‌گویه را می‌توان تبلور تلاش سبک‌شناختی نویسنده و جلوه‌گاه جستجوهای زیبایی‌شناختی او دانست که برانگیختن شور و شوق مطالعه در ذهن خواننده را آماج خود قرار می‌دهد.

شایان ذکر است که برقراری تماس اولیه که در چارچوب پیش‌گویه صورت می‌پذیرد، گرایش و نگرش ویژه‌ای را از سوی گیرنده پیام ایجاد می‌کند: خواننده‌ای که به آستانه اسرارآمیز اثر ادبی پای می‌گذارد تا به سرزمینی ناشناخته سفر کند و به فضای زبانشناختی تازه‌ای وارد شود، باید از همان ابتدا گفتار متن را پذیرا باشد و از نظر عاطفی با جهان رمان ارتباط برقرار سازد. او باید در پیدایش این باور در ذهن خود کوشش کند که آنچه نویسنده یا راوی شرح می‌دهد، حقیقتی در بر دارد و کلام راوی، از آن نیرو و اقتداری برخوردار است که می‌تواند وی را به دنیایی دیگر، دنیایی سرشار از «لذت متن» رهنمون گردد. البته خواننده تمام آنچه را که نویسنده شرح می‌دهد به عنوان واقعیت‌هایی بی‌چون و چرا نخواهد پذیرفت، اما قبول و تأیید گفتمان متن *discours du texte*، به هنگام مطالعه پیش‌گویه، چنین ایجاد می‌کند که خواننده، مثلاً در يك رمان واقع‌گرا، از نظر احساسی درحوادث داستان شرکت جوید و رفتاری مبتنی بر آن داشته باشد که از برانگیخته شدن حس بدگمانی و ناباوری خود، عملاً و به اختیار جلوگیری کرده است. این همان نوع رفتاری است که منتقدان انگلیسی زبان با کار بُرد اصطلاح *willing suspension of disbelief* به آن اشاره می‌کنند، معادل فرانسه آن را *suspension volontaire de l'incrédulité* قرار داده‌اند و در فارسی می‌توان اصطلاح «تعلیق ارادی دیرباوری» را برای آن برگزید.

نقش‌های پیش‌گویه

«در هر پیش‌گویه می‌توان تنش و کششی را بین دو نقش متفاوت - اطلاع‌رسانی و جلب نظر- 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 ایجاد می‌کند» (ژوو، ۲۰۰۱، ۱۹).

همان‌طور که از نقل قول فوق استنباط می‌شود، یکی از نقش‌های بنیادین پیش‌گویه، نقش اطلاع‌رسانی است. ارائه اطلاعات به منظور پاسخ به سه پرسش عمده خواننده به هنگام مطالعه يك داستان، صورت می‌گیرد. این سه پرسش اولیه به ارکان اصلی جهان تخیل یعنی

زمان، مکان و اشخاص داستان مربوط می‌شوند: حادثه در کجا اتفاق می‌افتد؟ در چه زمان؟ چه اشخاصی درگیر حادثه‌اند؟ در واقع نویسنده در جهت شرح دسیسه‌ی روایی می‌باید هر چه زودتر این سه مقوله اصلی را به خواننده بشناساند. به همین سبب نویسندگان دو قرن اخیر، به ویژه پس از جلوس واقع‌گرایی در اروپا، غالباً در همان نخستین واحد متن، این عناصر بنیادین جهان تخیل را آشکار می‌سازند و این امر در میان نویسندگان ایرانی نیز بسیار متداول است.

تهران مخوف اثر مشفق کاظمی، که یکی از اولین رمان‌های واقع‌گرای فارسی است، با این جمله آغاز می‌شود: «عصر روز دوشنبه هفدهم ماه شعبان‌المعظم سال ... ۱۳۳ قمری باد سختی در تهران پایتخت کشور ایران، همان کشوری که در مقابل عالم به داشتن تمدن کهن و شعرای بزرگ و نامی مفتخر است، می‌وزید...»^۱ (مشفق کاظمی، ۱۳۴۰، ۵) و نویسنده در پایان پیش‌گویه یکی از شخصیت‌های داستان یعنی جواد را معرفی می‌کند: «این جوان که در حدود بیست و پنج سال به نظر می‌آمد، صورتی گندم‌گون، بینی کشیده و قلمی و چشمانی میشی‌رنگ و بسیار گیرنده داشت» (همان، ۶).

محمد حجازی در رمان **پریچهر**، بی‌درنگ به مکان ملاقات راوی با قهرمان داستان اشاره دارد: «به فرنگستان می‌رفتم، سه روز قبل از حرکت کشتی، به بندر پهلوی رسیدم» (حجازی، ۱۳۰۷، ۳) و در صفحه بعد شخصیت اصلی را به صحنه می‌کشاند: «[جوان] قوی‌الجثه و خوش‌سیما بود، الا آنکه زخم بزرگی روی پیشانی داشت [...] آنچه بخصوص جلب توجه می‌کرد، جوانی چهره و سفیدی موی سر بود» (همان، ۴).

بزرگ علوی پیش‌گویه رمان **چشم‌هایش** را با این جمله شروع می‌کند: «شهر تهران خفقان گرفته بود» (۱۳۸۱، ۷) و در انتهای پیش‌گویه با جمله‌ای موجز که قبلاً نقل کردیم، زمان داستان یعنی سال ۱۳۱۷ را دقیقاً مشخص می‌سازد و نامی از شخصیت اصلی، استاد ماکان، به میان می‌آورد.

در داستان‌نویسی امروز ایران نیز اشاره به زمان، مکان و اشخاص داستان در ابتدای متن، روشی بسیار رایج است. گلی‌ترقی در آغاز داستان کوتاه **دوست کوچک** می‌نویسد: «تابستان هزار و نهمصد و هشتاد و چهار؛ ساحل مدیترانه پوشیده از آدم است [...] نگاهم بی‌تفاوت از روی بدن‌ها می‌گذرد، دور می‌زند، برمی‌گردد و

۱- در نقل قول از آثار رسم‌الخط مأخذ رعایت شده است.

روي صورتی نیمه آشنا می‌ماند. نزدیک به من، زنی تنها، که سن و سال مرا دارد، روی ماسه‌ها دراز کشیده است و حسی غریب بهم می‌گوید که من این زن را می‌شناسم» (۱۳۷۳، ۳۲).

چنان که در نمونه‌های فوق مشاهده می‌شود، اطلاعاتی که نویسنده پیرامون ارکان اصلی داستان در اختیار می‌گذارد، گاه بسیار دقیق، گاه کلی و گاه کاملاً مبهم است. حجازی سال رخداد حوادث را ذکر نمی‌کند، مشفق کاظمی نامی از شخصیت‌های اصلی به میان نمی‌آورد و کلی ترقی به کشور یا شهر ساحلی مشخص اشاره ندارد. با این همه تمام این پیش‌گویی‌ها و نیز پیش‌گویی‌های بیشتر داستان‌ها را می‌توان شامل «ترفند پاسخگویی» دانست که ایتالو کالوینو اصطلاح «آیین اصلی تشخیص» را برای توصیف آن به کار می‌برد.

نکته دیگری که در بررسی اطلاعات ارائه شده در پیش‌گویی باید مد نظر قرار داد، آن است که نویسنده با ذکر زمان و مکانی واقعی که به دنیای برونی ارجاع می‌دهد و برای خواننده ملموس است، جلوه‌هایی از واقعیت *effets de réel* را در اثر خود متجلی می‌سازد. او به این شیوه پُلی ارتباطی بین جهان واقعی و جهان روایی پدید می‌آورد که خوانایی *lisibilité* متن را سهولت می‌بخشد. در واقع اشاره به مکان‌هایی معلوم و مشخص و تاریخ‌هایی دقیق، اطمینان خاطر 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. البته تمام اطلاعاتی که در پیش‌گویی به چشم می‌خورند، به جهان پیرامون ما ارجاع نمی‌دهند بلکه بخشی از آنها در ساخت و شکل‌گیری دنیای تخیلی رمان دخالت دارند. به عنوان مثال، توضیح و توصیف موقعیت اجتماعی یکی از شخصیت‌های داستان، به ویژه در ساخت و پرداخت دیسپت رمان و نه در پیدایش جلوه‌هایی از واقعیت، مؤثر است.

دومین نقش پیش‌گویی، همانطور که یادآور شدیم، جلب نظر خواننده است. اولین بندهای اثر ادبی باید آن کشش و گیرایی را داشته باشد که لذت شروع و ادامه مطالعه را در خواننده پدید آورد، علاقه و اشتیاق او را برانگیزد و وی را در تار و پود داستانی که هم اینک آغاز شده است، محصور کند. نویسنده برای نیل به این هدف غالباً می‌کوشد در پیش‌گویی کنجکاو خواننده را تحریک کند و پرسش‌هایی در ذهن او بیافریند.

مشفق کاظمی در توصیف وضع ظاهری جواد که یکی از شخصیت‌های رمان اوست، وی را از میان جمعیت مشتریان قهوه‌خانه متمایز

می‌کند، تا تضاد رفتار او را با دیگران شرح دهد و بر «مغایرتی» که بین چهره خوشایند و ظاهر مسکین اوست تأکید می‌ورزد و سپس می‌نویسد: «گویی در آن موقع افکار زیادی او را مشغول داشته بود، چه گاه‌گاه سر را بلند کرده و به اطراف نگرسته و مجدداً به دریای هم و غم فرو می‌رفت» (مشفق کاظمی، ۱۳۴۰، ۶). نویسنده **تهران خوف** با این شیوه، توجه خواننده را به این شخصیت جلب می‌کند و سؤالاتی را در ذهن او پدید می‌آورد: چرا در میان مشتریان قهوه خانه فقط جواد تنهاست؟ مغایرت بین چهره و لباس‌های ژولیده و مندرس او از کجا نشأت می‌گیرد؟ غم و اندوه او به چه علت است؟

راوی رمان **پریچهر** نیز از ترفند مشابهی بهره می‌جوید. او در پیش‌گویه مرد جوانی را به ترسیم می‌کشد که مویی سفید دارد، از همه کس دوری می‌کند، مبتلا به مرض قلبی است و پزشک پس از معاینه او می‌گوید: «این شخص یا وقتی مسموم شده یا زیادتر از قوه خود کار کرده و یا رنج عشق فراوان کشیده است» (حجازی، ۱۳۰۷، ۵). وانگهی راوی به صراحت می‌نویسد که این جوان «چون خیلی عادی نبود، حس کنجکاوی مرا فوق‌العاده تحریک کرد (همان، ۴). پس بدیهی است که حس کنجکاوی خواننده نیز تحریک می‌شود و به شنیدن ماجرای زندگی مرد جوان که ظاهری معصوم دارد، اما خود را قاتل و جنایتکار می‌خواند و در عین حال سرگذشت خود را بسیار عبرت‌انگیز توصیف می‌کند، ترغیب می‌شود.

گلی ترقی در ابتدای **دوست کوچک**، پیری زودرس قهرمان زن داستان را گوشزد می‌کند: «چیزی حریص‌تر از زمان، زیبایی و طراوتش را خورده است. زشت و پیر شده و به نظر افسرده و آسیب دیده می‌آید [...] دلم می‌گیرد. دلم می‌سوزد. باورم نمی‌شود» (۱۳۷۳، ۳۳). نویسنده با چنین جملاتی سبب پدید آمدن معماهایی در اندیشه خواننده می‌شود و او را به مطالعه ادامه داستان علاقه‌مند می‌کند.

برخی از داستان‌پردازان نیز در ابتدای متن، سؤالاتی مطرح می‌کنند و حس کنجکاوی خواننده را به شیوه‌ای مستقیم‌تر برمی‌انگیزند. محمود دولت‌آبادی که **جای خالی سلوچ** را با یک تک‌گویی آغاز می‌کند، از زبان قهرمان زن داستان می‌گوید: «راستی سلوچ رفته است؟ کجا رفته است؟! [...] سلوچ رفته! کدام گوری رفته؟ ما را به امان کی گذاشته و رفته؟! ها؟!» (۱۳۸۲، ۱۰). و اینها دقیقاً همان پرسش‌هایی اند که به هنگام مطالعه پیش‌گویه رمان برای خواننده نیز مطرح می‌شوند و وی را، برای یافتن

پاسخ، به دنبال کردن متن تشویق می‌کنند.

باید افزود که شیوة آغاز رمان یا داستان کوتاه نیز در جلب توجه خواننده تأثیری بسزا دارد. پیش‌گویی‌های توصیفی - مانند اکثر نمونه‌هایی که ذکر شد- البته اطلاعات کامل‌تری در اختیار می‌گذارند، اما اشتیاق کمتری در خواننده ایجاد می‌کنند. بر عکس پیش‌گویی‌های روایی، به ویژه زمانی که از همان ابتدا خواننده را در میانه حوادث داستان قرار می‌دهند، گاه چنان سحر و افسونی در بردارند که خواننده نمی‌تواند لحظه‌ای مطالعه را کنار بگذارد. به عنوان مثال جلال آل احمد رمان **مدیر مدرسه** را به این ترتیب آغاز می‌کند: «از در که وارد شدم، سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم. همین طوری دنگم گرفته بود فُدم باشم. رئیس فرهنگ که اجازه نشستن داد، نگاهش لحظه‌ای روی دستم مکث کرد و بعد چیزی را که می‌نوشت، تمام کرد و می‌خواست متوجه من بشود که رونویس حکم را روی میز گذاشته بودم» (۱۳۸۱، ۹). نویسنده سپس گفت و شنود بین این دو شخصیت را به روش نقل قول مستقیم ذکر می‌کند، اما تا پایان پیش‌گویی کوچک‌ترین اشاره‌ای به زمان و مکان داستان ندارد و قهرمان اصلی را معرفی یا توصیف نمی‌کند. به این ترتیب خواننده در ابتدای متن ناگهان با شخصیت‌هایی ناشناخته و فضایی تازه و غافلگیر کننده روبه‌رو می‌شود. این امر اگر چه تا حدودی سردرگم کننده است، اما همین احساس سردرگمی، افزون بر جنبه غیر قابل پیش‌بینی آغاز روایت، خصلت پویای پیش‌گویی و صحنه زنده و پرجنب و جوشی که نویسنده به تصویر می‌کشد، خواننده را درگیر داستان می‌کند و او را به مطالعه ادامه اثر وامی‌دارد.

پس به طور خلاصه می‌توان گفت که شروع در میانه رویدادها *in medias res* و پدید آوردن معماها و پرسش‌هایی در ذهن گیرنده پیام، از جمله ترفندهای ماهرانه برای جلب توجه و تشویق خواننده برای دنبال کردن متن است. البته علاوه بر دو نقش اطلاع رسانی و جلب نظر که تا کنون متذکر شدیم، پیش‌گویی نقش مهم دیگری نیز ایفا می‌کند. اما با عنایت به این نکته که بخشی از این نقش بر عهده عناصر پیرامنی است، ما این عملکرد را به طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌دهیم.

قرارداد خوانش

ابتدای رمان در عین حال از این نظر حائز اهمیت است که نویسنده در این مرحله «قرارداد خوانشی» *contrat de lecture* را به خواننده ارائه می‌کند. منظور از قرارداد خوانش، رابطه بین

نویسنده و خواننده است، نوعی توافق نامه کم و بیش ضمنی که نشان می‌دهد قالب و محتوای اثر در کدام جهت کلی باید فهم و ادراک شود. اصطلاح «قرارداد خوانش» استعاره‌ای برگرفته از حوزه حقوق و اصول قضایی است که رابطه‌ای زیبایی‌شناختی را عینیت می‌بخشد (بواسه، ۲۰۰۲، ۱۷۱)، الزامات دو جانبه‌ای را میان خواننده و نویسنده پدید می‌آورد و بر اعتماد حاکم بین این دو تأکید می‌کند. البته همانطور که ژرار ژنت منتقد معروف فرانسوی می‌گوید، قرارداد خوانش اصطلاحی بیش از حد خوش‌باورانه درباره نقش خواننده است، زیرا خواننده در مجموع تعهدی نمی‌پذیرد و می‌تواند در هر لحظه که خواست، قرائت را متوقف کند و یا ادامه دهد. اما شاخص‌های مربوط به هر نوع ادبی و نیز شاخص‌های دیگر، تعهداتی برای نویسنده پدید می‌آورد و اوست که بیش از آنچه غالباً تصور می‌شود، به رعایت آنها گردن می‌نهد (ژنت، ۱۹۸۲، ۹).

در واقع قرارداد خوانش به این معناست که نویسنده در همان پیش‌گویی متن با ایما و اشاراتی درباره ماهیت کتاب، خواننده را یاری می‌دهد، تا چشم‌اندازی کلی از اثر به دست آورد. خواننده نیز به گونه‌ای کم و بیش آگاهانه این اشارات را دریافت می‌کند و بر مبنای آنهاست انتظاراتش از متن، شکل می‌گیرند. زیرا بدیهی است که افراد تمام متون را به شیوه‌ای یکسان مطالعه نمی‌کنند و به عنوان مثال از یک زمان پلیسی و یک زمان تاریخی، انتظارات مشابهی ندارند. آنها به همین گونه بر این نکته آگاهند که برای مثال یک داستان واقع‌گرا و یک افسانه شگفت‌انگیز، از قواعد و قوانین همانندی پیروی نمی‌کنند. به عنوان نمونه زمانی که کتابی با جمله «یکی بود یکی نبود» آغاز می‌شود، خواننده درمی‌یابد که با یک زمان واقع‌گرا روبه‌رو نیست و رویدادهای متن مورد مطالعه او ممکن است از چهارچوب واقعیت‌های شناخته شده، فراتر روند. به همین ترتیب نیز وقتی در پیش‌گویی کتاب با جمله‌ای همچون «تابستان هزار و نهصد و هشتاد و چهار؛ ساحل مدیترانه پوشیده از آدم است» روبه‌رو می‌شود، بی‌درنگ درمی‌یابد که به احتمال زیاد با افسانه‌ای شگفت‌انگیز سروکار خواهد داشت و حوادثی که داستان در بردارد، به قرن بیستم مربوط‌اند.

بنابراین، پیش‌گویی، نوع ادبی خاص متن را مشخص کرده و افق انتظاری horizon d'attente را ترسیم می‌کند که بر اساس آن ارتباط بین خواننده و نویسنده شکل می‌گیرد. مسلماً منظور این نیست که متن همواره و دقیقاً مطابق با پیش‌بینی‌های خواننده بسط و گسترش خواهد

یافت، اما اصولی کلی بر هر نوع ادبی حاکم است که خواننده نقض و انکار آنها را بر نمی‌تابد.

البته همان طور که گفتیم قرارداد خوانش تنها در محدوده پیش‌گویه منعقد نمی‌شود، بلکه مجموعه عناصری که پیرامون متن قرار دارند، یعنی عنوان و زیرعنوان کتاب، پیشگفتار، مقدمه، سرلوحه *épigraphe* و غیره نیز بخشی از قرارداد خوانش‌اند. این عناصر که «پیرامتن» *paratexte* نامیده می‌شوند و ژرار ژنت رساله‌ای نسبتاً طولانی را به بررسی آنها اختصاص داده است (ژنت، ۱۹۷۸)، در معرفی کتاب نقشی اساسی بر عهده دارند که غالباً طرحی کلی از مضمون و چگونگی دریافت متن را ارائه می‌دهند و نیز طریقه فهم و درک اثر را تا حدودی مشخص می‌کنند.

این نکته را می‌توان با ذکر چند مثال بارزتر گرداند: عنوان *رُمان* شیخ موسی کلبودر آهنگی، یعنی **عشق و سلطنت یا فتوحات کورش کبیر** آشکارا نشان می‌دهد که هدف نویسنده در نگارش اثر، پدید آوردن *رُمانی* تاریخی است که در عین حال جنبه‌هایی احساسی و عاشقانه نیز دربر داشته باشد. عنوانی نظیر **شوهر آهو خانم** نوشته علی محمد افغانی، خاطرنشان می‌سازد که لااقل یکی از مضامین اصلی کتاب روابط حاکم بین یک زوج است و دسیسه اصلی داستان پیرامون شخصیت‌هایی دور می‌زند که جدا از خصلت‌های فردی شان، موقعیت اجتماعی خاصی به عنوان «زن و شوهر» دارند. این عناوین در عین حال نقشی هدایت‌کننده ایفا می‌کنند، به این معنی که خواننده را یاری می‌دهند تا به هنگام مطالعه اثر، دیدگاه صحیح و مناسبی را برگزینند. برای مثال عنوان *رُمان* شیخ موسی، نظر خواننده را به قدرت و شوکت کورش معطوف می‌سازد و عنوان *رُمان* علی محمد افغانی این نکته را یادآور می‌شود که خواننده باید برای شرایط قهرمان زن داستان، به منزله یک زن شوهردار، اهمیت ویژه‌ای قائل شود.

دیگر عناصر پیرامنتی نیز به همین شیوه می‌توانند مورد بحث قرار گیرند، تا ارزش و اهمیت هر یک از آنها و هم چنین نقش‌های گوناگونی که ایفا می‌کنند، آشکار شود. اما چنین بحثی مجال دیگری می‌طلبد و ما در این جا به یادآوری این نکته بسنده می‌کنیم که پیرامتن نیز مانند پیش‌گویه، بخشی از همان ترفند آغاز *stratégie du début* است که نویسنده برای پدید آوردن انگیزه و کشش در خواننده و ارائه اطلاعاتی چند به او، از آن بهره می‌جوید. البته پیش‌گویه نسبت به عناصر پیرامنتی برتری‌های آشکاری دارد. دل لونگو در این باره می‌نویسد:

«در واقع به نظر می‌رسد که پیرامتن، خوانشی همراه با شك و تردید را ایجاد می‌کند، زیرا هر بخش از آن می‌تواند به معنای دقیق کلمه برداشت شود یا به عنوان نشانه‌ای معکوس، مانند حيله یا تزویری در نظر گرفته شود. به این دلیل که در اینجا آواهای ناهم‌هنگ و متفاوت بر هم منطبق می‌شوند. برعکس پیش‌گویی متن، از خلال گفتاری که يك راوي واحد مسئولیت آن را برعهده می‌گیرد، راه به جهانی می‌گشاید که حقیقت درونی خاص خود را پی می‌ریزد» (۲۰۰۳، ۶۱).

در عین حال ارزش و برتری مسلم پیش‌گویی نسبت به عناصر پیرامتنی، از این ویژگی سرچشمه می‌گیرد که پیش‌گویی، آستانه قطعی ورود به جهان تخیل است؛ جایگاهی که گفتار متن - گفتاری که تا پایان کتاب خواننده را همراهی خواهد کرد - ابتدا در آن متجلی می‌شود و ماهیت متن را متمایز می‌کند. برخی از منتقدان حتی بر این باورند که پیش‌گویی را می‌توان، به نوعی، چکیده‌ای از تمام داستان دانست و برخی دیگر بر این نکته تأکید می‌ورزند که فضای خاص زمان در پیش‌گویی تجلی می‌یابد و در همین جاست که غالباً مهم‌ترین مضامین روایت، البته به گونه‌ای کم و بیش محسوس، جلوه‌گر می‌شود.

نتیجه‌گیری

اهمیت و حساسیت پیش‌گویی و نقش‌های متفاوتی که این بخش از داستان ایفا می‌کند، در عصر حاضر نه تنها منتقدان ساختگرا و روایت‌شناس، بلکه پژوهشگران دیگر حیطه‌های نقد ادبی - از جمله نقد جامعه‌شناختی و نقد تکوینی- را به مطالعه و تحلیل این «اولین واحد متن» برانگیخته است. اما هر اثر ادبی بدون شك جایگاه‌های کلیدی دیگری نظیر مرحله آغاز بحران یا گره افکنی، نقطه اوج حادثه، مرحله گره‌گشایی و به ویژه بخش پایانی *Clausule* را نیز شامل می‌شود که بررسی آنها می‌تواند بسیاری از ترفندهای داستان نویسی را آشکار سازد که نه تنها در شناخت ساختار و پیکره‌بندی متن مؤثر است بلکه دلالت‌های گوناگون اثر را نیز نمایان می‌سازد.

در میان نتایج متعدد و متنوعی که این گونه پژوهش‌ها می‌توانند در پی داشته باشند، کشف و درک اهداف اصلی نویسنده از آفرینش داستان و نگارش اثر، و هم‌چنین گرایش‌های اخلاق-گرایانه یا تعهدات اجتماعی او، از وجهه و اعتبار بیشتری برخوردارند. اما این مهم با مطالعه و تفسیر پیش‌گویی تحقق نمی‌یابد و بدیهی است که بررسی سایر جایگاه‌های کلیدی و به

خصوص بخش پایانی متن می‌توانند در این زمینه راهگشا باشند.

کتابشناسی

- آل احمد، جلال. (۱۳۸۱). *مدیر مدرسه*، چاپ نهم. تهران: انتشارات فردوس.
- ترقی، گلی. (۱۳۷۳). *خاطره‌های پراکنده*، تهران: انتشارات باغ آینه.
- حجازی، محمد. (۱۳۰۷). *پریچهر*، تهران: انتشارات سینا.
- دشتی، علی (۱۳۴۴). *فتنه*، چاپ هفتم. تهران: انتشارات جاویدان علمی.
- دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۷۷). *جای خالی سلوچ*، چاپ هفتم، تهران: نشر چشمه-فرهنگ معاصر.
- علوی، بزرگ. (۱۳۸۱). *چشم‌هایش*، چاپ پنجم. تهران: انتشارات نگاه.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۱). *شازده احتجاب*، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۴۰). *تهران مخوف*، تهران: انتشارات ابن سینا.
- نفیسی، سعید. (۱۳۴۳). *فرنگیس*، چاپ ششم، تهران: انتشارات گوهرخای.
- هدایت، صادق. (۱۳۸۳). *بوف کور*، تهران: انتشارات صادق هدایت.

Aragon, Louis, (1981). *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, Flammarion, Paris.

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

---. (1984). *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris.

Boisset, Emmanuel, (2002). «Lyrisme dans les années vingt: règles et régulation» in *Littérature sous contrat*, PUR, Rennes.

Corneille, Jean-Louis, (1976). «Blanc, semblant et vraisemblance» in *Littérature* no 23, PP. 49-55.

Del Lungo, Andrea, (2003). *L'incipit romanesque*, Seuil, Paris.

Genette, Gérard, (1987). *Seuils*, Seuil, Paris.

---. (1982). Palimpsestes, *la littérature au second degré*, Seuil, Paris.

Hamon, Philippe, (1975). «Clausules» in *Poétique* no 24, Paris, PP. 495-526.

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

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

Milly, Jean, (2001). *Poétique des textes*, Nathan, Paris.

Ouvrages généraux

Le Petit Robert, (1977). Société du Nouveau Littré, Paris.

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

Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, (1985). Larousse, Paris.