تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۷/۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۸
10.22034/nf.2024.211743

انواع روابط زندگی‌نامه‌ای در ادبیات: از هم‌حسی تا بازتابندگی

سعید صادقیان* (پژوهشگر گروه ادبیات تطبیقی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران)

چکیده: این مقاله درصدد ارائهٔ گونه‌ای دسته‌بندی از انواع روابطی است که می‌توان میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش متصور شد. نخستین رابطهٔ محتمل رابطه‌ای است مبتنی بر نوعی «هم‌حسی» که به نویسنده امکان می‌دهد سوژه را در حالات مختلف تصور بکند و به تصویر بکشد. در این صورت، گاه نویسنده، همچون اغلب زندگی‌نامه‌نویسان ایرانی، بر ویژگی‌های برجستهٔ سوژه متمرکز می‌شود تا به راه تقدیسِ «قهرمانِ» تاریخی برود. اما گاه زندگی‌نامه‌نویس می‌کوشد عادی‌ترین جلوه‌های زندگی را به واژه دربیاورد تا از این طریق نسخه‌ای انسانی‌تر از سوژه ارائه بدهد که فرسنگ‌ها با تصویر «مردان نامیِ» ستوده در زندگی‌نامه‌های سنتی فاصله دارد. این تقابل با سنت زندگی‌نامه‌نویسی ممکن است به‌قدری عیان باشد که به یکی از وجوه بارز متن تبدیل شود و نوع دیگری از رابطهٔ زندگی‌نامه‌ای را شکل بدهد که ما آن را رابطهٔ «انتقادی» نامیده‌ایم: خواه موضوعِ انتقاد قواعد ژانری باشد، خواه هدفش تخریبِ شخصیتِ تاریخی. ورای تقدیس و نقد، حالت سومی را نیز می‌توان متصور شد که رواجش میان نویسندگان فرانسوی کم نیست و حکایت از نوعی «بازتابندگی» دارد؛ آن وقتی است که زندگی‌نامه‌نویس با روایتِ زندگیِ «دیگری» می‌کوشد تا گره‌های وجودیِ خویش را آینه‌وار بکاود یا از روایتِ «دیگری» محملی بسازد برای گفتمانی عاریه‌ای که، در عین سکوت، به او امکان بیان دغدغه‌هایش را می‌دهد. بالطبع پیمودن هر یک از این مسیرها از تلقیِ خاص هر نویسنده از زندگی و ادبیات تأثیر می‌گیرد و بر شکل‌گیریِ دریافتِ مخاطب از ژانر زندگی‌نامه، ظرفیت‌ها و چالش‌هایش اثر می‌گذارد.

کلیدواژه‌ها: رابطهٔ زندگی‌نامه‌ای، هم‌حسی، انتقاد، بازتابندگی، سنت زندگی‌نامه‌نویسی، زندگی‌نامه‌نویس معاصر

* ssaeedsadeghian@gmail.com

مقدمه

شاید بتوان اصلی‌ترین مرز میان نگارشِ تاریخی و پرداختِ داستانیِ یک زندگی را در نوع رابطه‌ای جست‌وجو کرد که میان نویسنده و شخصیتی که زندگی‌اش زندگی‌نامه می‌شود شکل می‌گیرد. فرض بر این است که رابطهٔ میان مورخ و شخصیت تاریخی رابطه‌ای «ابژکتیو»، بی‌طرفانه و خالی از احساسات است (تصوری که در صحت یا عدم‌صحتش بسیار گفته و نوشته‌اند) و رابطهٔ میان نویسنده و قهرمان داستانش «سوبژکتیو» و برآمده از نوعی هم‌حسی. همین مسئله ایجاب می‌کند قدری در نوع رابطه‌ای که زندگی‌نامه‌نویس با سوژه‌اش برقرار می‌کند دقیق شویم تا انواع این رابطه را دسته‌بندی کنیم و بر این مبنا افق‌های ممکنِ پیشِ روی زندگی‌نامه‌نویس را از نظر بگذرانیم. برای این مقصود، از میان شمار کثیری از رمان‌ها و نوشته‌های داستانی یا صرفاً ادبیِ فارسی و فرانسوی، که به ژانرِ زندگی‌نامه تعلق دارند، چند نمونه را که در تبیین این دسته‌بندی گویاترند برگزیده‌ایم. بررسی آثار فرانسوی این امکان را فراهم می‌کند که، ضمن تنوع‌بخشیدن به دسته‌بندیِ خود، رویکردهای متفاوتِ ادبی به ژانر زندگی‌نامه را نیز تحلیل کنیم.

اگر رابطه‌ای عاری از احساس و به‌تعبیری زدوده از «منِ» نویسنده را، که مشخصهٔ فرضیِ تاریخ‌نگاری است، کنار بگذاریم، محتمل است که سه نوع رابطه میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش برقرار شود. نخست رابطه‌ای است متکی بر «هم‌حسی» که در آن، نویسنده می‌کوشد حالات و حرکات و سکناتِ شخصیت تاریخی را تصور بکند و آنگاه آن را در قالبِ کلمات بریزد. در این صورت، نویسنده اغلب می‌کوشد تصویری «قهرمانانه» از یک زندگی بسازد تا، ضمن بزرگ داشتن سوژه و ستایشِ او، الگویی آموزنده ارائه و احساسات مخاطب را تهییج بکند. اتفاقی که، اگر نگوییم در همه، در عموم زندگی‌نامه‌های داستانی فارسی روی می‌دهد. اما گاه نویسنده در پی به تصویر کشیدنِ بزرگی و عظمت یا ارائهٔ چهره‌ای آرمانی از قهرمان نیست. به دیگر سخن، موجبی که نویسنده را به زندگی‌نامه‌نویسی کشانده است بزرگیِ سوژه و ترسیمِ والاییِ او نیست. برخی از نویسندگان معاصرِ فرانسوی این شیوه را سرلوحهٔ کار خود قرار داده‌اند و خود را در سرخوردگی‌ها، حرمان‌ها و حقارت‌های سوژه مشترک می‌دانند. اما ورای هم‌حسی، گاه رابطه سویه‌ای «انتقادی» به خود می‌گیرد، خواه موضوعْ انتقاد از سنتِ زندگی‌نامه‌نویسی باشد و خواه مقصودْ انتقاد و چه‌بسا تخریبِ شخصیت تاریخی و باورهایش. نوع سومی از رابطه را نیز می‌توان متصور شد که حاکی از نوعی «بازتابندگی» است؛ وقتی خویشتنِ نویسنده با خویشتنِ دیگری درهم می‌تند تا زندگی‌نامه‌ای آفریده شود که مرزهایش دیگر چندان با حسب‌حال (زندگی‌نامهٔ خودنوشت) مشخص نیست. در این مقاله، کوشیده‌ایم تا، ضمن ارائهٔ نمونه‌هایی از انواع روابط زندگی‌نامه‌ای، قدری در باب سنت زندگی‌نامه‌نویسی و تغییراتی که طی چند دههٔ اخیر به خود دیده است تأمل کنیم.

پیش از آن، توضیحی دربارهٔ پیکرهٔ مطالعه ضروری است. شرح فرازوفرودِ زندگی‌نامه‌نویسی در ایران و فرانسه در این مختصر نمی‌گنجد. همین‌قدر باید گفت که ادبیات فرانسه از دههٔ ۱۹۸۰ شاهد رونقِ دوبارهٔ زندگی‌نامه‌نویسی است و این رونق به تنوعِ زندگی‌نامه‌ها دامن زده است اما یافتن

بارقه‌هایی از تحولی مشابه در ادبیاتِ فارسی چندان آسان نیست. در کمال شگفتی، شمار آثار ایرانی در این زمینه از لحاظ کمّی با تعداد عناوین فرانسوی برابری می‌کند اما بیشتر آنها از انعکاس اندیشه‌ای ژانری ناتوان‌اند. به عبارت دیگر، آنچه ادبیات فرانسه را در این زمینه متمایز و مطالعهٔ آن را حائز اهمیت می‌کند، نگرش ژانریِ منعکس در این آثار و تأثیری است که این نگرش بر گفتمان ادبی معاصر داشته است. به همین دلیل، از میان انبوه آثار ایرانی تنها به دو نمونه اکتفا کرده‌ایم تا دو شیوهٔ متفاوت از به‌متن‌درآوردنِ «تقدیس» را نشان دهیم (دو بازنماییِ داستانی از زندگیِ فردوسی: دیباچهٔ نوین شاهنامه (۱۳۶۹) از بهرام بیضایی و فرزندِ ایران (۱۳۹۲) از جلال‌الدین کزازی)، اما ارجاعاتمان به آثار فرانسوی را تنوع بخشیده‌ایم تا خوانندهٔ فارسی‌زبان، ضمن آشنایی با رویکردهای ادبی معاصرِ فرانسه، بر تنوعِ امکانات ژانر زندگی‌نامه نیز وقوف پیدا کند. نویسندگان و آثاری که نامشان در ادامه می‌آید، به اتفاق نظر همگان بر جریان زندگی‌نامه‌نویسیِ معاصر در فرانسه اثرگذار هستند: پیر میشون[1] (زندگی ژوزف رولن[2]، ۱۹۸۸: زندگی یکی از مدل‌های ون‌گوگ[3] نقاش؛ استادان و پیشکاران[4]، ۱۹۹۰: زندگی نقاشانْ فرانسیسکو گویا[5]، آنتوان واتو[6] و لورانتینو دارتزو[7]؛ رَمبوی پسر[8]، ۱۹۹۱: زندگی آرتور رَمبو[9]، شاعر پرآوازهٔ قرن نوزدهم)، ژرار مَسه[10] (واپسینِ مصریان[11]، ۱۹۸۹: زندگیِ شامپولیون[12]، رمزگشای هیروگلیف؛ زندگی‌های متقدم[13]، ۱۹۹۱: چند زندگی‌نامهٔ گزینشیِ کوتاه)، پاسکال کینیار[14] (درس موسیقی[15]، ۱۹۸۹: سه حکایت کوتاه مملو از اشاراتِ زندگی‌نامه‌ای؛ همهٔ صبح‌های دنیا[16]، ۱۹۹۱: زندگی ژان دُ سنت‌ـکُلُمب[17] و شاگردش مارَن ماره[18]، موسیقی‌دانان قرن‌های هفدهم و هجدهم)، کلود لوئی-کُمبه[19] (روزگارِ رز[20]، ۱۹۹۷: زندگی سَنت رُز اهل لیما[21]) و اریک شوویار[22] (تخریبِ نیزار[23]، ۲۰۰۶: زندگی دزیره نیزار[24]، سیاست‌مدار و ادیب نیمهٔ نخست قرن هجدهم؛ دینو اژر[25]، ۲۰۱۱: زندگی‌نامه‌ای ساختگی).

پیش از پرداختن به سه نوع رابطهٔ مذکور، ذکر نوعِ چهارمی از رابطهٔ زندگی‌نامه‌ای نیز خالی از لطف نیست: رابطه‌ای مبتنی بر اصل «تصاحب»، که در آن نه ارائهٔ گفتمانی ابژکتیو مقصودِ نویسنده است و نه هیچ‌یک از سه رابطهٔ فوق را می‌توان در اثرش ملاحظه کرد. شاید به همین سبب شمار زندگی‌نامه‌های ایرانی از تعداد عناوینِ زندگی‌نامه‌ای در فرانسه کمتر نیست ولی اغلب در ارائهٔ گفتمانی ژانری و بسط تفکری ادبی کمیتشان لنگ است. در واقع، چه میلی جز

1. Pierre Michon
2. *Vie de Joseph Roulin*
3. Vincent van Gogh
4. *Maîtres et Serviteurs*
5. Francisco de Goya
6. Antoine Watteau
7. Lorentino d'Arezzo
8. *Rimbaud le fils*
9. Arthur Rimbaud
10. Gérard Macé
11. *Le dernier des Egyptiens*
12. Jean-François Champolion
13. *Vies antérieures*
14. Pascal Quignard
15. *La Leçon de musique*
16. *Tous les matins du monde*
17. Jean de Sainte-Colombe
18. Marin Marais
19. Claude Louis-Combet
20. *L'âge de Rose*
21. Sainte Rose de Lima
22. Éric Chevillard
23. *Démolir Nisard*
24. Désiré Nisard
25. *Dino Egger*

«تصاحب» می‌تواند رابطهٔ زندگی‌نامه‌نویس را با بیست شخصیتِ تاریخیِ مختلف توجیه کند که زندگی‌نامه‌شان تنها در عرض یک سال و با تکیه بر منابع سهل‌الوصول از پی هم ردیف شده‌اند؟[۱]

۱. رابطهٔ هم‌حسی

در میان انواع الگوهای ارتباطی میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژهٔ زندگی‌نامه، بی‌تردید، «هم‌حسی» رایج‌ترین و بدیهی‌ترین رابطه است. از طریق برقراری این نوع رابطه نویسنده می‌کوشد، نهانی یا گویا، «دیگری» را در حالات و اوضاع مختلف تصور و زندگی‌اش را در قالب کلمات بازسازی کند. این درست همان شیوه‌ای است که ژرار مَسه، به تأسی از سنت دیرینهٔ زندگی‌نامه‌نویسی، در زندگی‌های متقدم پیش گرفته است، سنتی که به تصریح نویسنده «پیش‌تر زندگی‌های موازی، خیالی، مختصر و حتی حقیر را به ما ارزانی داشته است»[۲] (مسه، ۱۹۹۱: پشت‌جلد)؛ شاهدش شعری است از بودلر که در پیشانی‌نوشت کتاب آمده است: «شاعر این موهبت بی‌بدیل را دارد که می‌تواند انتخاب کند خودش باشد یا دیگری؛ مانند ارواح سرگردانی که در پی جسمی برای تجسدند و هر وقت بخواهند درونش حلول می‌کنند، در وجودش.» (همان ۹)

با این حال، همین رابطه در متون فارسی و فرانسوی شکلی متفاوت به خود می‌گیرد. نوشته‌های ایرانی بر پایهٔ سنت زندگی‌نامه‌نویسیِ ایرانی، در پس هم‌حسی، راه «ستایش قهرمان» را پی می‌گیرند و بر اساس اصل تقدیس می‌کوشند جلوه‌ای از عظمت و بزرگی بیافرینند. در چنین رابطه‌ای، همه چیز بر شیفتگی و ستایش استوار است. «دیگری» موضوع جست‌وجویی می‌شود برآمده از جذبه و شیدایی و اگر زندگی‌ای نوشته می‌شود بیشتر به قصد ستودن عظمت «دیگری» است. حال آنکه رابطهٔ هم‌حسی در میان نویسندگان فرانسوی وجهه‌ای یکسر متفاوت به‌خود می‌گیرد. سوژه از طریق عادی‌ترین نمودها یا، به تعبیر لوران دومانز[۳]، «بر پایهٔ امر پیش‌پاافتاده و متداول» (دومانز، ۲۰۰۷: ۲۴۴) بازنمایی می‌شود و ستایشی اگر هست، نثار «سرخوردگی‌ها» است و «حرمان‌ها».

---

۱. نمونه‌های کاسب‌کارانهٔ کاربرد زندگی‌نامه برای پرشمار جلوه‌دادن فهرست عناوین چاپی در صنعت نشر ایران کم نیست. مسئلهٔ نقش نشر و سیاست‌های انتشاراتی در توفیق یا عدم‌توفیق ژانرِ زندگی‌نامه مسئله‌ای جدی است که بسط آن در این مقاله نمی‌گنجد. محض نمونه، از میان ۷۷ عنوان کتاب مطبوع ناشری در نخستین سال تأسیس انتشارات (۱۳۹۷)، ۱۰ عنوان به هنر آشپزی، ۱۰ عنوان به ترجمه، ۱۵ عنوان به شهر تهران و ۴۲ عنوان به زندگی‌نامه اختصاص یافته است. از این ۴۲ زندگی‌نامه، ۲۸ عنوان را دو تن نوشته‌اند.

۲. اشاره به: زندگی‌های موازی یا زندگی مردان نامی، اثر مشهور پلوتارک؛ زندگی‌های خیالی، اثر مارسل شاب، از هم‌عصران ویکتور هوگو، یکی از الگوهای اصلی زندگی‌نامه‌نگاری معاصر؛ زندگی‌های مختصر، اثر ژان اُبری، فیلسوف طبیعت‌گرای قرن هفدهم انگلیس؛ زندگی‌های حقیر، نوشتهٔ پیِر میشون به سال ۱۹۸۴، از کلاسیک‌های معاصرِ ادبیات فرانسه.

3. Laurent Demanze

۱.۱. ستایش تقدیس‌وار

عموماً ستایش شخصیت تاریخی دلیل راه نویسندهٔ ایرانی در زندگی‌نامه‌نویسی است. در این نوع زندگی‌نامه‌ها، همان‌گونه که گفته شد، هدف اغلب خلق جلوه‌ای از شکوه و بزرگی است. حتی وقتی صحبت از حرمان و سرخوردگی است، این احساسات به والاترین شکل توصیف می‌شود. در این نوشته‌ها، پرداختِ سوژهٔ تاریخی بر اصول قهرمان‌پردازیِ داستانی متکی است؛ رجوع به گذشته بیشتر بر پایهٔ «نوعی گرامرِ هویت‌سازی» (همان ۲۴۳) استوار است که عناصرش عبارت‌اند از: انتقال ارزش‌های آموزنده، خلق میراث فرهنگی، ارائهٔ الگو به نسل جوان و تهییج مخاطب. از این منظر، هر چه تصویرِ شخصیت ستودنی‌تر باشد، در تهییج احساسات هویتی و در ارائهٔ الگو و آموزندگی کاراتر می‌افتد. در بسیاری از زندگی‌نامه‌های فارسی، به سبب دل‌بستگی به آیین دیرینِ قهرمان‌پروری، بیش از اینکه بدانیم آیا زندگی‌نامه‌نویس چنین دغدغه‌ای دارد یا نه، باید به‌دنبال بررسیِ **نحوهٔ** برانگیختن ستایش نزد مخاطب باشیم و اینکه تقدیس چگونه از طریق رمزگانِ روایی و عاطفی در متن وجههٔ عملی به خود می‌گیرد. در واقع، تقدیس ممکن است حالت تجویزی داشته باشد و دریافت عاطفی مستقیم تحمیل شود یا می‌تواند سازه‌ای روایی باشد مبتنی بر پرداختی بوطیقایی که به‌تدریج در حین مطالعه شکل می‌گیرد. برای نشان‌دادن تفاوت‌هایی که این دو صورتِ تقدیس را در سطح متن متمایز می‌کنند، دو بازنمایی از فردوسی را از نظر می‌گذرانیم تا شیوه‌های مختلف به متن کشیدنِ تجلیل و آفرینش حس ستایش نزد مخاطب را بررسی کنیم.

کزازی در دیباچهٔ کتاب برنامه‌اش را چنین معرفی می‌کند: بازسازی زندگی «آن نیاک‌نیاک (=جدّالاجداد) پاک‌مَنشی و فرهنگی، آن که شالودهٔ ناخودآگاهی تباری ایرانیان را ریخته است و چیستی ایران و ایرانی را، جاودانه، بر آن استوار گردانیده است» (کزازی ۱۲) و از نخستین سطر متن به سراغ همین مضامین می‌رود تا مرزهای متن و پیشامتن را بزداید و تقدیس را به ویژگیِ بارز متن خود بدل سازد: «هر که او را می‌دید، فسونزدهٔ فرّ و فروغ مینوی او، از خود می‌پرسید که این مرد کیست؟ او بزرگْ‌مرد اندیشه و ادب ایران، پیر پاک و پارسای دری، فرزانهٔ فرّمند توس، انگیخْتگار فرهنگ و منش ایرانی، شالوده‌ریز چیستی و هستی نهادین و ناخودآگاهانهٔ ایرانیان، فردوسی بود» (همان ۱۴). حضور پررنگ راوی برون‌متنی و شخصیت‌پردازی مستقیم او از طریق ردیف‌کردن صفات ارزشی ـ سنجشی، توانایی فعلیت‌بخشی را از خواننده می‌گیرد و بال خیال او بی‌درنگ در مواجهه با تصویر ثابت و فرمایشیِ سوژه چیده می‌شود. اینجا به همان میزان از نوشتار بی‌طرفانه و عینی مرسوم در نظام تاریخ‌نگاری دوریم که از «توهم ارجاعی[1]»، توهمی که مشخصهٔ اصلی نظام داستانی است. ونسان ژووو[2] در کتاب جلوه‌شخصیت در رمان[3]، که یکی از کامل‌ترین مطالعات دربارهٔ شخصیت داستانی به شمار می‌رود، اشاره می‌کند که چنین توصیفاتِ ارزشی، اگر درآغاز متن بیایند، ممکن است «جلوهٔ زندگی» را به‌کل ویران کنند:

1. Illusion référentielle 2. Vincent Jouve 3. *L'effet-personnage dans le roman*

> شخصیت، در مقام نشانه‌ای تهی که رمان به‌تدریج آن را می‌آکند، تا پایان داستان نامشخص باقی می‌ماند. این ویژگی نقشی اساسی در توهم ارجاعی دارد: پیش‌بینی‌ناپذیر بودن نسبی شخصیت به او همچون «موجودی زنده» اعتبار می‌بخشد. همچون هر آدمی که در طول عمر شکل می‌گیرد شخصیت نیز بر بستری از زمان ساخته می‌شود. زندگی حرکت است: موجود نه وجود که امکان وجود است. توهم ارجاعی ارائه‌ای تدریجی از شخصیت را در قالب آشکارسازی گام‌به‌گام ایجاب می‌کند. (ژوو ۱۱۵-۱۱۶)

حتی اگر به‌سبب سابقهٔ ذهنی خواننده نتوانیم سوژهٔ زندگی‌نامه را، به‌سان شخصیت‌های داستانی، نشانه‌ای تهی بپنداریم، به‌سختی بتوان نقش شرحِ روایی را در شکل‌گیریِ تصویر سوژه نادیده گرفت. این شرح و روایت در اثر کزازی به صورت صفاتِ متجانس در توصیف تجویزیِ شخصیت جلوه‌گر می‌شود: «بالابلند و شکوهمند»، «رخشان و مهرافروز»، «گران‌مایه»، «درونکاو و رازآزمای»، «پیراسته و آراسته»، «نهان‌پژوه»، «فرزانهٔ فرخ‌نهاد»، «خداوندگار سرود و سَرْوداد»، «استادانْ‌اوستاد» و قس علی هذا. درحقیقت، شمار فراوان صفات کیفی در صفحات نخستِ کتاب خواننده را با تصویری ثابت از فردوسی مواجه می‌کند که از پیش روشن است و خواننده در ساختن آن هیچ نقشی ایفا نخواهد کرد زیرا ادامهٔ داستان در شکل‌گیری این تصویر کارکرد چندانی ندارد و تنها خطوطِ ازپیش‌ترسیم‌شده را پررنگ‌تر می‌کند. همان‌طور که ونسان ژوو اشاره می‌کند، «خواننده علی‌رغم پَرسه‌های شخصی‌اش (که اغلب اوقات به ویژگی‌های ثانویهٔ شخصیت مربوط می‌شود) به‌طور کلی پیرو الزامات متن است. هر چه این الزامات دقیق‌تر باشند خلاقیت مخاطب کمتر برانگیخته می‌شود» (همان ۵۱). در واقع، فردوسی نزد کزازی محملی است برای تمثیلی قهرمانانه. از این منظر، تمام «فرایندهای جانشینی»[1] مورداستفادهٔ کزازی ــ که دامنهٔ آن، به گفتهٔ فیلیپ اَمونِ[2] منتقد، «از صفت اشاره (این یکی) و اسم خاص (ژولین) شروع و به توصیف (او یک مرد جوان بور بود) ختم می‌شود» (اَمون ۹۷) ــ طوری کنار هم ردیف شده‌اند که تمثالی از شاعر خلق‌کنند «به‌گونه‌ای که هر کس او را می‌دید به‌ناگزیر وی را بزرگ می‌داشت.» (کزازی ۱۳)

نویسنده دوران کودکی سوژه را نیز به پیروی از همین منطق مدیحه‌سراییِ توصیفی ـتجویزی روایت می‌کند. آنچه کزازی از کودکی فردوسی به ما می‌آموزد مسیری است خیالی که نه از حوادث روان‌شناختی یا عاطفی بلکه از توصیفات پیامبرانه بار می‌گیرد. کزازی نه‌تنها با تکیه بر استعاره سرزمین ایران را گهوارهٔ فردوسی نوزاد می‌داند بلکه بر این باور است که مادر فردوسی، «با پیش‌آگاهی و دریافتی نهان‌گرایانه و وخشورانه، می‌دانست که آن کودک کودکی است دیگرسان و زاده شده است تا کاری بزرگ و بی‌همانند را به انجام رساند» (همان ۱۹) و باز بر پایهٔ همین منطق پیامبرانه است که پدرِ شاعر کودک را با این کلمات خطاب قرار می‌دهد: «سروش در دل من افکنده است که تو فرزند برومند و بالابلند ایرانی و هم او که ایرانیان چشم به راه اویند» (همان ۳۱). از این

1. Procédés de substitution
2. Philippe Hamon

منظر، فردوسی در متن کزازی به یک «تیپ» فروکاسته می‌شود: او هست، نمی‌شود. به‌زعم ژوو، شخصیت از طریق شکاف میان بودن و شدن (ژوو ۱۴۲) تجسد می‌یابد و به این شکل «مسیر تحول» گشوده می‌شود، حال آنکه فردوسیِ کزازی عموماً از این تحول بی‌بهره است زیرا از بدو تولد در اوجِ بودنش تصور شده است. درحقیقت، نزدیکانش هستند که او را مرحله‌به‌مرحله به سرنوشتش آگاه می‌کنند. خودش حتی به نقش خویش نیز واقف نیست. ما با تقدیسی فرمایشی مواجهیم که از تجویزهای مؤلف فراتر نمی‌رود و بدین‌ترتیب، امکان دریافتِ عاطفی و هم‌حسیِ احتمالی را از مخاطب می‌گیرد. این دست تقدیس‌های شبه‌تجویزی در آثار ایرانیِ تهییج‌محور و الگوپرور کم نیست. تنها برای ذکر نمونه، از نادر ابراهیمی یاد می‌کنیم که در مردی در تبعید ابدی، رابطهٔ پدر ملاصدرا با فرزندش را با این کلمات روایت می‌کند: «ادراکِ سخنان آن نورسیدهٔ جوان، که در پرتوِ هزاران شمع، انبوهی از کتاب‌ها و رسالات بزرگان حکمت و دیانت را خوانده بود، برایش دشوار می‌نمود» (ابراهیمی ۲۳-۲۲) یا باز پدر سهروردی در ماه تنها در آسمان می‌گردد فریبا کلهر به همسرش چنین اعتراف می‌کند: «آرزوها و خواسته‌های پسرمان دورتر از اینجاست. دورتر از این دهکدهٔ کوچک...» (کلهر ۸).

به‌خلاف بسیاری از پرداخت‌های زندگی‌نامه‌ایِ فارسی، تقدیس در اثر بیضایی، به‌دور از این تجلیلِ توصیفی‌ـتجویزی، فرایندی است که خواننده باید تکمیلش کند. اثر او با تعلیقی شگرف آغاز می‌شود. گفت‌وگویی را می‌خوانیم دربارهٔ هویت شخصیت زندگی‌نامه: نخستین کس او را «ملعون» (بیضایی ۶) می‌خواند؛ دومی که از نامیدنش طفره می‌رود می‌گوید: «زبان ببر! نام نامبارکش بر زبان نمی‌برم که ثوابم به کفر نیامیزد و کفر نام او به ثواب همچو منی. پاک شود دنیا از هر نام همچو وی! ببَرید این جنازه را تا نزدم» (همان ۷). شروع با این تعلیق به نویسنده امکان می‌دهد تردید را در دل متنش بنشاند و از این طریق با آگاهیِ ثابت و کلیشه‌ای دربارهٔ شخصیت بازی کند. می‌دانیم که شخصیت اصلی در زندگی‌نامه به دستهٔ «شخصیت‌های ارجاعی» به تعبیرِ فیلیپ اَمون تعلق دارد. او در توضیح این شخصیت‌ها چنین می‌گوید:

> شخصیت‌های تاریخی (ناپلئون سوم در روگون‌ـماکار، ریشلیو در آثار دوما)، اسطوره‌ای (ونوس، زئوس...)، تمثیلی (عشق، نفرت...) یا اجتماعی (کارگر، شوالیه...). اینها همه به معنای کامل و ثابتی اشاره دارند که یک فرهنگ تثبیتشان کرده و خوانش‌پذیریِ آنها با میزان شناخت خواننده از این فرهنگ ارتباط مستقیم دارد. (امون ۹۵)

از این منظر، فرض بر این است خواننده ذهنیتی از سوژهٔ زندگی‌نامه در ذهن داشته باشد و این خود چالشی است پیش روی زندگی‌نامه‌نویس، چرا که در عین وفاداری به این نسخهٔ تاریخی، باید نسخهٔ بدیلی بیافریند که بتواند خود را از نسخهٔ اصلی متمایز و در مقام آفرینشی مستقل و طبعاً سوبژکتیو معرفی کند. اگر نویسنده، در برخی متون فرانسوی یا فارسی (مثلاً محمود دولت‌آبادی در بازآفرینی زندگی امرؤالقیس (آن مادیانِ سرخ‌یال)، یا جواد مجابی در داستان‌سازی از زندگی عبید

زاکانی (عبید بازمی‌گردد)، شکاف میان نسخهٔ تاریخی و بازآفرینیِ روایی خویش را عیان می‌کند و نگاه سوبژکتیوِ خود را فاش می‌گوید، در اثر بیضایی چیدمان عناصر روایی این وظیفه را برعهده دارد. آنجا که کزازی با تکیه بر توصیفات و تجویزات می‌کوشد تصویری ثابت و معین از فردوسی ارائه بدهد، بیضایی، با تکیه بر خصوصیتِ گفت‌وگویی متنِ خویش، فضایی چندآوایی ایجاد می‌کند که می‌بایست تصویر شخصیت را به‌تدریج به‌سان پازل شکل بدهد. هم از این روست که تصویر سوژه از خلال مشاجره‌های متعدد شکل می‌گیرد. ساختار روایی متن بر ردوبدل شدن سریع گزاره‌های متضاد مبتنی است؛ شخصیت‌ها دم‌به‌دم تغییر رأی می‌دهند تا، در نهایت، تردید به هستهٔ اصلی روایت بدل شود و تصویر فردوسی از دل آن بیرون بیاید. نمونه‌ای از این تردید، که قرار است فردوسی بیضایی را بسازد، در این تک‌گویی ذهنی همسایه خطاب به فردوسی مشهود است: «نه! شاید تو بُرده‌ای و من باخته‌ام. هوم ــ تو و بُردن؟ تو هر بُردی را پس می‌زدی. تو همیشه بازنده بودی. تو ــ تو عمری را بر سر هیچ نهادی! از همان اول بار که آغاز جوانی کردیم. یادت هست؟» (بیضایی ۲۴)

در واقع، به‌خلاف فرزند ایران، که اشارات توصیفی ـ تجویزی قرار است به شکوه فردوسی جان دهد، در اثر بیضایی ارجاعات غیرمستقیم این نقش را ایفا می‌کنند، خواه ارجاعات اسطوره‌ای: «امروز تهمینه از چشمان من گریست و دیروز زال زر در دلم» (همان ۹۸)، خواه ارجاعات تاریخی: «نه! من تنها نیستم! رودکی با من است و دقیقی و بوشکور و صدها مانندهایشان، و آنها که در کوه‌ها زبان پدران می‌گویند، و آن کس که سال‌ها پس از این شما و مرا داستان کند» (همان ۸۷-۸۸). با این کار، بیضایی گنجینهٔ فرهنگی مخاطب را برای بازسازی تصویر فردوسی به یاری می‌گیرد و در نتیجه ستایش را نه مستقیماً تجویز که غیرمستقیم ترغیب می‌کند (تصویر سوژه ساخته می‌شود، به فعل درمی‌آید). به‌علاوه شبکه‌ای از زندگی‌ها و سرنوشت‌ها می‌آفریند که به شخصیت فردوسی حجمی تاریخی‌اسطوره‌ای می‌بخشد. این حجم‌دهی به زندگی و این همسان‌سازی سرنوشت‌ها در میان نویسندگان فرانسوی نیز بسیار رایج است، هرچند آنجا وجه شبه عموماً در صفتی آرمانی نیست، برعکسِ «ایثار» که در این تصویر از فردوسی و رودکی و دقیقی منعکس شده است.

اگر در اطلاعاتی که بیضایی دربارهٔ فردوسی به ما می‌دهد قدری عمیق‌تر شویم، مفهوم ایثار و البته تقدیسی که او در پی تبلورش در ذهنِ خواننده است روشن‌تر می‌شود. اگر نخواهیم تقدیس را به شیوهٔ تجویزی در متن بنشانیم، باید در پی عمق بخشیدن به رابطهٔ عاطفی میان شخصیت و خواننده باشیم. ژوو نخست توضیح می‌دهد که «ویژگی رمزگان عاطفی این است که بر بستر برخی از سازوکارهای روانی انسان عمل می‌کند» (ژوو ۱۳۲) و سپس بر پایهٔ همین سازوکارها تأکید می‌کند که صمیمیت ما نسبت به شخص زاییدهٔ آگاهیِ ما از عوالم درون اوست: «هر چه بیشتر دربارهٔ کسی بدانیم، آنچه بر سرش می‌آید برایمان مهم‌تر می‌شود» (همان‌جا). او در ادامه چهار

مضمون را بررسی می‌کند که از نظر معناشناختی به خواننده امکان «شناخت» بیشتر عوالم درونِ شخصیت را می‌دهد: کودکی، عشق، رؤیا، مصیبت. به نظر می‌رسد که این مضامین حس صمیمیت میان مخاطب و شخصیت را به بهترین شکل ایجاد می‌کنند و فردوسیِ بیضایی، منهای مضمون کودکی، تجسدی است بی‌نقص از مضامین یادشده. طرفه‌تر اینکه فردوسیِ بیضایی شخصیتی است خلاصه‌شده به همین مضامین یعنی به عشق‌ها و مصائبش. در واقع، اگر بیضایی دست‌به‌دامان خیال می‌شود، برای دست‌یابی به این مضامین است ـــ مضامینی دست‌نیافتی و چه‌بسا ممنوعه برای روایت تاریخی ــ تا از این طریق شخصیتی بیافریند که از نظر روانی بسیار فربه است. از این روست که برای فردوسی خود رؤیا می‌آفریند (بیضایی ۳۵-۳۶). و از همین روست که فردوسی او موجودی است مردد میان عشق به خویشان و سرنوشت مردمان. این تردید در زندگی فردوسی به‌حدی پررنگ تجسم شده است که عموماً وجههٔ مصیبت پیدا می‌کند و در این میان، انتخاب شاعر تا جایگاه فداکاری و ایثار بالا برده می‌شود، درست به‌سان شهید. و درست همین‌جاست که فردوسیِ بیضایی از «فرزند ایران» فاصله می‌گیرد. اگر همهٔ اهل شهر، از پیر و جوان، فردوسی کزازی را می‌شناسند و «هر کس سخن‌سرای بزرگ را می‌دید او را نیک گرامی می‌داشت و در آسایش و آرامش او می‌کوشید» (کزازی ۱۲)، فردوسیِ بیضایی راندهٔ شهر است و مطرود شهریاران: «بزنید مرا ــ سنگپاره و تپانچه و تازیانه‌های شما بر من هیچ نیست. [...] ترکه‌های شما مرا نوازش است و دوال‌ها پرسیمرغ. [...] بزنید ــ که تیغ دشمنم گواراتر پیش دشنام مردمی که برایشان پشتم خمید و مویم به سپیدی زد و دندانم ریخت و چشمم ندید و گوشم نشنید» (بیضایی ۸۶-۸۷). اینجا مصیبت در اوج به تصویر کشیده شده است؛ آغشته به طعم تلخ تنهایی، طردشدگی و حرمان، درد و خون؛ تجسد بی‌بدیلی از شهید که ما را به توصیف رولان بارت[1] از سوژه نزدیک می‌کند: «"سوژه" برای ما (از آغاز مسیحیت؟) کسی است که زجر می‌کشد: آنجا که زخمی هست سوژه نیز هست [...] و هر چه زخم در بطنِ تن (دل) کاری‌تر باشد، سوژه سوژه‌تر می‌شود: زیرا سوژه عبارت است از راز درون.» (بارت ۲۲۴)

با این حال و به‌رغم تمام تفاوت‌هایی که فردوسیِ بیضایی و کزازی را در زمینهٔ بازنماییِ روایی از هم جدا می‌کند، نمی‌توان یا مشکل بتوان مقصود واحدی را که در پس هر دو متن است نادیده گرفت: ارائهٔ تصویری قهرمانانه و گاه قدسی از فردوسیِ شاعر، خواه به قصد انگیختنِ حس ستایش و تجلیل، خواه به منظور ارائهٔ الگویی آموزنده و ایجاد هویتی ملی، یعنی همان مقاصد و مضامین متعلق به عصر «قهرمان‌پروریِ» زندگی‌نامه، که ادبیاتِ معاصر فرانسه چندین دهه است از آن فاصله گرفته است.

1. Roland Barthes

۱.۲. انسان‌شناسیِ امر ناچیز

هم‌حسی در متون ادبیات فرانسوی گاه رنگی متفاوت با نمونه‌های فارسی بـه خـود می‌گیـرد. اگرچـه در برخی آثار پرمخاطب همچنان اصل بر سنتِ ستایش قهرمان و ارائهٔ الگویی تهییجی و نقشهٔ راهی بـرای زندگی «موفق» است، برخی از زندگی‌نامه‌نویسـان از سـنتِ پلوتـارکی زنـدگی «مـردان نـامی» فاصـله می‌گیرند: فاصله‌ای آگاهانه و خودخواسته که شاید طلیعه‌دارش در ادبیاتِ فرانسه[1] پیِر میشـون باشـد در کتابِ زندگی‌های حقیر[2] (۱۹۸۴)؛ روایتی دلربا بـا نثـری گیـرا از زنـدگی هشـت تـن از خویشـان دور نویسنده. وجه مشترک این زندگی‌ها «بی‌اهمیت» بودنشان از منظر تاریخ است. با این حال، می‌توان، به پیروی از مَسه، دیدگاه زندگی‌نامه‌ای میشون را در تداوم سنت پلوتارک انگاشت. درست است! علاقـه‌ای که در روایت میشون به «ناچیزانش» مـنعکس اسـت چیـزی کـم نـدارد از اشـتیاق پلوتـارک بـه مـردان نامی‌اش، و نه حتی از اشتیاقِ سوئتون[3] به زندگی دوازده قیصر[4]ش. اما اینجا اشتیاق، و چه بسا سـتایش، دیگر نه رنگ‌وبوی عظمت دارد نـه جلـوه‌ای از بزرگـی. بـه تعبیـر لـوران دومـانز، «در حـالی کـه روش مورد استفادهٔ پلوتارک مبتنی است بر رقابتی قهرمانانه که زندگی‌نامـه‌نویس را وامـی‌دارد خـود را تـا حـد الگویش بالا بکشد و نیز مبتنی است بر هویتی انسان‌شناختی که تنـوع و گونـاگونی را یکسـان می‌کنـد، زندگی‌های حقیر، برعکس، نوعی انسان‌شناسیِ امر ناچیز را پـیش می‌بـرد» (دومـانز، ۲۰۰۷: ۲۴۴). در واقع، آنچه در رویکرد میشون با سنتِ زندگی‌نامه‌نویسی متفاوت است، اکراه او به قهرمان‌پروری و خلق یادمان است. همین به میشون امکان می‌دهد سوژه‌اش را ورای کلیشه‌ها تصور کند و وجوه تیره‌وتـار او را از خلال خلأها و شکست‌هایش تجسم کند. ون‌گوگ را در نظر آوریم که برای میشون «مردی اسـت بـا جثه‌ای محقر» و «بسیار فرومایه‌تر یا بی‌فرهنگ‌تر از آنکه بخواهد به [رم] بیندیشد» (میشـون، ۱۹۸۸: ۴۴). به همین منوال، در تصورات نویسنده، فرانسیسکو گویا در میان کسانی جا می‌گیرد «که از شهرستان می‌آیند و چیزی ندارند جز بلاهتشان» (میشـون، ۱۹۹۰: ۱۴). در ایـن رویکـرد، زندگی‌نامـه‌نویس به‌سـبب نبـوغِ شخصیت یا اهمیت او برای تاریخ به سراغش نمی‌رود. جسـت‌وجوی او از لـونی دیگـر اسـت. پرداخـتِ زندگی‌نامه‌ای در اینجا به اسطوره‌زدایی و تقدس‌زدایی میل دارد و نباید تصور کرد کـه ایـن زیباشناسـیِ امـر ناچیز به آثار میشون ختم می‌شود. در بازنمایی‌های زندگی‌نامه‌ایِ کینیار نیز وضع به همین منوال اسـت: نـه عظمت که عزلت، نه بزرگی که مصیبت، نه شکوه که ماتم مضامین اصلی آثار او به شـمار می‌رونـد. بـرای نمونه، نه موهبتی آسمانی (به سیاق فردوسیِ کـزازی) و نـه مقـام رفیـع وطن‌دوسـتی (بـه سـیاق فردوسـیِ بیضایی)، بلکه این ضعفِ مارَن ماره[5] است که او را به حلقهٔ شاگردان سنت کُلُمب[6] راه می‌دهد: «استاد بـه

---

۱. نباید تحولات در عرصهٔ ادبیات فرانسه را از تحولات در دیگر شاخه‌های علوم انسانی جدا دانست. ریشه‌های این تغییر نگرش به روایت زنـدگی را می‌توان در خُردتاریخ (micro-histoire) مورخان یا مطالعات جامعه‌شناختی پیِر بوردیو و همراهانش بر گروه‌های حاشیه‌ای جست‌وجو کرد.

2. *Vies minuscule* 3. Suétone (Suetonius) 4. *Vie des douze Césars*
5. Marin Marais 6. *Sainte-Colombe*

شاگردِ آینده‌اش می‌گوید: "با این حال صدای لرزان شماست که مرا به وجد آورد. برای رنجی که می‌کشید شما را قبول می‌کنم نه برای هنرتان"» (کینیار، ۱۹۹۱: ۱۴). در پایان همان قصه، پیش از آنکه استاد سرانجام «موسیقی‌دان خرده‌پا» را به راز هنرش آگاه کند، از او دربارهٔ انگیزه‌اش و نیز هدف موسیقی می‌پرسد: خدا، پادشاه، شنیدن، طلا، افتخار، سکوت، عشق، عزلت و نه حتی کیکی کوچک به سیاق مادلِن معروف پروست. «نه و نه» هیچ‌یک از این مقاصد، از لاهوتی‌ترین تا ناسوتی‌ترینشان، از شگرف‌ترین تا حقیرترینشان، نمی‌تواند دلیل وجودِ موسیقی باشد! آن دلیل چیزی نیست مگر «سایهٔ کودکان.» (همان ۷۸). از نظر کینیار، موسیقی آن بیان متعالی روح نیست که برای مدح خدایان، شاهان یا ستایش سرزمین نواخته می‌شود. رسالت موسیقی «تنها سخن‌گفتن از چیزی است که سخنْ قادر به گفتنش نیست» (همان ۸۰). اینجا نیز، به‌رغم نگرش شاعرانهٔ کینیار، اشاره به ناتوانی، درد و محرومیت عیان است و ما را از اغراق‌های قهرمانانه دور می‌کند.

باز در همین زمینه، به ظرافت پرداختِ بوطیقاییِ شخصیت شامپولیون در واپسینِ مصریانِ ژرار مَسه نگاهی می‌اندازیم. پشت جلد کتاب، خطوط عمدهٔ زندگی «دانشمند بزرگ» را از قلم نویسنده چنین می‌خوانیم:

> در مورد شامپولیون نخست فهمیدم که همراهِ بناپارت در مصر نبوده است، از سنگ روزتا چیزی جز چند نسخهٔ کم‌وبیش سرسری ندیده، از نقرس و از پاهایی به آماسیدگی پاهای ادیپ درد می‌کشیده، در نامِ کلئوپاترا صدای غرش شیری می‌شنیده و وقتی به راز هیروگلیف پی برده، مقابل برادرش از هوش رفته است. (مَسه، ۱۹۹۷: پشت جلد)

هیچ نشانی از قهرمانان در این زنجیرهٔ افعال (نبودن، ندیدن، درد کشیدن، از هوش رفتن) نیست مگر نام شاهان و امپراتوران. این عبارات به‌خوبی نشان می‌دهند چه تصویری از زندگی «دانشمند بزرگ» انتظارمان را می‌کشد. همان‌طور که خود مَسه در متن کتاب می‌گوید، نام‌های متعددی که شامپولیون در طول زندگی برای خود برمی‌گزیند تداعی‌گر «هزار و یک شیوهٔ انسان بودن» (همان ۲۴) است. مَسه با یادآوریِ این که شامپولیون «جنونِ تغییر نام داشت» (همان ۲۸) فرصتی می‌یابد تا برداشت‌های قهرمانانه از زندگی «دانشمند بزرگ» را به چالش بکشد. در واقع، جز «Lion» (=شیر) که در نام شامپولیون مستتر است، مَسه برای نامیدن او اغلب لقب‌هایی را می‌آورد که همگی مضامینی فروتنانه دارند (درست برخلاف فرایندهای جانشینیِ کزازی): «cadet» (=پسر دوم، کهتر)، «شامپولیون جوان»، «صغیر» و «دوفینی جن‌زده». در یکی از معدود دفعاتی که قرار است صحنه‌ای از زندگیِ شامپولیون وجهه‌ای قهرمانانه به خود بگیرد، یعنی «تولد معجزه‌وار همچون رامسس»، نویسنده بی‌درنگ از لحن «رسمی» هرمین هارتلِبن[1] (مصرشناس

1. Hermine Hartleben

آلمانی که نخستین بار به سال ۱۹۰۶ زندگیِ شامپولیون را به آلمانی نوشت) فاصله می‌گیرد و در پایان روایت معجزه‌آسای تولد شامپولیون به نقل از زندگی‌نامه‌نویس آلمانی اضافه می‌کند: «حتماً اگر چنین قصه‌هایی به گوش شامپولیون می‌رسید خنده‌اش می‌گرفت، قصه‌هایی که بیشتر درخور افسانه‌های زرین[1] یا زندگی قدیسان با آن نقاشی‌های بدوی‌شان است» (همان ۷۳). مَسه با این کار نه‌تنها از رویکرد پیامبرانهٔ زندگی‌نامه‌نویسی سنتی انتقاد می‌کند، بلکه با اشارهٔ ضمنی به سنت تذکره‌نامه‌نویسی مسیحی، نگاه پیامبرانه به سوژه را مضحک قلمداد می‌کند. در عوض، اگر به‌واسطهٔ رمزگشایی هیروگلیف در روایتِ زندگی شامپولیون جلوه‌ای از قهرمانی نهفته است، مَسه آن را به رویکرد تقدس‌زدایانه و اسطوره‌زدایانهٔ شامپولیون نسبت می‌دهد:

> اما شاید او با احیای تمدنی که گمان می‌رفت برای همیشه مرده است و با رمزگشایی از هیروگلیف‌هایی که پیش از او، اگر از زمرهٔ علوم خفیه به شمار نمی‌رفت، به چشم رموز مذهبیِ اعجاب‌آور یا پنداشت‌های فلسفیِ شگرف به آن می‌نگریستند، فقط معنایی بکرتر به پیشگویی آدمی شارلاتان داده باشد. (همان‌جا)

به پیر میشون برگردیم که گرایش به «امر حقیر» و «انسان‌شناسی امر ناچیز» را به اوج خود رساند. او نه‌تنها از پرداخت یادمانیِ شخصیت پرهیز می‌کند بلکه از نشاندن آدم‌های حاشیه‌ای در مرکز متونش هیچ ابایی ندارد. به تعبیر آلکساندر ژفن[2]، ژانر زندگی‌نامه به قلم او «برابری‌طلب» (ژفن، ۲۰۰۷: ۵۶) می‌شود. هم از این‌روست که سوژه‌ها یا شخصیت‌هایی که روایت‌های او را پر کرده‌اند همگی «خم می‌شوند تا برچینند، همگی خم می‌شوند، همگی بر چهره سایه دارند، و این چانه‌های زمختی که دارند، این کراهتِ رقیق کراهتِ روح نیست، نه مادام، این درد است، درد بسیار» (میشون، ۱۹۹۰: ۲۸). کراهت و درد، حرمان و خلأ، اینها هستند رنگ‌ها و شمایلی که تابلوهای میشون را می‌پوشانند، تابلوهایی اغلب آکنده از سرخوردگان، از فراموش‌شدگان، از محرومان. با این حال نباید فراموش کرد که میشون به دنبال این نیست که واقعیت را قربانی «اقتضائات هنر» (همان ۸۰) کند. اینجا خبر از حرکتی سطحی نیست که تنها مقصودش آفرینش «کلامی فاخر» یا «گفتمانی جامعه‌شناختی» با تکیه بر درد «دیگری» باشد. همان‌طور که ژاک شابو[3] توضیح می‌دهد، برنامهٔ میشون به هیچ‌یک از رویکردهای ادبی رایج تعلق ندارد:

> زیرا این زندگی‌های حقیر از ناتورالیسمِ زولایی، از بینوایانیسم، از ساده‌لوحیِ عوام‌پسند، از ادبیات معروف به پرولتاریایی و مهم‌تر از همه از رئالیسمِ معروف به اجتماعی فارغ است. البته نه از رئالیسم

---

۱. La Légende dorée. در تداول عام، کلمهٔ Légende به معنی افسانه یا حکایت است. با این حال، معنای اصلیِ آن داستان زندگی قدیسان (چیزی شبیه به تذکرهٔ اولیا یا مناقب‌نامه) است که در نیایش‌های صبحگاهی خوانده می‌شود. افسانهٔ زرین نام مجموعه‌ای است از زندگی قدیسان مسیحی که به‌قلم ژاک دو ووراجین (Jacques de Voragine) و به سال ۱۴۸۱ نوشته شده است. اینجا نویسنده با اشاره‌ای ضمنی به عنوان این کتاب بر آن بوده است که سنت تذکره‌نگاری را تلویحاً نقد کند.

2. Alexandre Gefen

3. Jacques Chabot

شکوهمند فلوبر وقتی فروتنانه شاعرانه می‌شود؛ در واقع، این زندگی‌های حقیر باید هم‌ردیف سه قصهٔ[1] فلوبر جا بگیرد، در کنار داستان کوتاه و شگفت دلی ساده[2]. (شابو ۲۳)

در واقع، دشوار است همدردیِ منعکس در آثار میشون را نادیده بگیریم. زندگی‌نامه‌نویسی برای او حرکتی است برادرانه؛ رنگ‌وبوی «خویشاوندی» دارد، خواه خویشاوندیِ ادبی خواه خویشاوندیِ انسانی. همدردی او نگرش زندگی‌نامه‌اش را به‌کلی دگرگون می‌کند. از این پس، عنصر فرعی است که به جای اصل می‌نشیند: نقاش (ون‌گوگ) از منظر مدلش (ژوزف رولن) ترسیم می‌شود، شاعر (رمبو) از نگاه عکاسش (کارژا) به کلام درمی‌آید. به تعبیر دومینیک ویار[3]، در آثار میشون با یک «مرکزگریزیِ سنجیده» (ویار، ۲۰۰۷: ۵۱) روبه‌روییم که ترجیح می‌دهد به سوژه از طریق شخص ثالث نزدیک شود. شیوه‌ای «مایل» از روایت زندگی یا به‌تعبیر ژان‌ـپیر ریشار یک «مایل‌گونگی» (همان) که حاشیه را به مرکز توجه می‌آورد. این‌چنین، زندگی رَمبو بهانه‌ای است برای میشون تا طرحی از زندگی اتینِ کارژا[4]، عکاس معروف اواخر قرن نوزدهم، بیفکند: «می‌دانیم ـــ کتاب‌ها می‌دانند ـــ که او از خانواده‌ای حقیر بود؛ که مادرش صاحب آلونک سرایداری‌ای بود ته یکی از حیاط‌های ساختمان‌های پاریس، در محلهٔ حریرفروشان، حیاطی بسیار عمیق و کوچک، درنتیجه و شاید متعفن، [...] اما نمی‌دانیم آیا برای پذیرش مادرش، گودالی به اندازهٔ این حیاط در درون خود حفر کرده بود. دیباچه‌های مختصر کاتالوگ‌هایی که به او پیشکش شده‌اند تا آنجا پیش نرفته‌اند: زیرا او پسرکی حقیر بود. افسانه‌ای زرین نداشت» (میشون، ۱۹۹۱: ۸۵). میشون، با اشاره به سنت تذکره‌نویسی (افسانهٔ زرین) و در معنایی وسیع‌تر با اشاره به بازنمایی قهرمانانهٔ زندگی، به اثرش بُعدی انتقادی می‌دهد که به اینجا و این چند سطر نیز ختم نمی‌شود. میشون، در پس همدردی با این زندگی‌های حقیر، انتقاد را در متن اثرش می‌نشاند. اگر «حقیر» تنها تداعی‌گر «مختصر» است، اگر زندگی کارژا جذابیتی برای دیباچه‌نویسان کاتالوگ‌هایش ندارد، ما با نقصی ساختاری مواجهیم که نویسندهٔ معاصر فرانسوی بیان آن را مقصود اصلی خود می‌داند. به‌زعم دومینیک ویار، درست به سبب همین وجه انتقادی است که صفت «معاصر» به او نسبت داده می‌شود:

> از این منظر، «معاصر» هنرمندی است هم‌حس؛ او همراه با آن که تداعی‌اش می‌کند یا زندگی‌اش را بازسازی می‌کند، احساس می‌کند و درد می‌کشد، اما این هم‌حسی منتقدانه است زیرا هم در قبال پنداشت‌های ما دربارهٔ شخصیت‌هایی که تداعی می‌کند و هم در قبال علاقه و شیفتگی خودش به این شخصیت‌ها رویکردی انتقادی دارد. او اعصار و قرون را به گفت‌وگو وامی‌دارد، زیباشناسی‌های متضاد یا صرفاً متفاوت را نقد می‌کند و بازی‌های آینه‌ای‌اش را. عصر ما در واقع عصری است که در عین برملا کردن توهم‌های خیالی نقد، دوباره با قدرت نقد خیال[5] آشنا می‌شود، خیالی که امکان دست‌یابی به وضعیت‌های دیگر یا سطوح دیگر حقیقت را فراهم می‌آورد.» (ویار، ۲۰۰۲: ۲۱۸)

1. *Trois contes*
2. *Un cœur simple*
3. Dominique Viart
4 Étienne Carjat
5. fiction

۲. رابطهٔ انتقادی

شکاف میان زندگی‌نامه‌های داستانی‌ادبیِ فارسی و فرانسه زمانی معنادارتر می‌شود که به رویکرد منتقدانه می‌رسیم. در واقع، تلاش متون ایرانی برای خلق یادمانی از یک قهرمانْ پرداختی مثبت از شخصیت تاریخی را ایجاب می‌کند. شخصیت تاریخی باید در متعالی‌ترین وضع خود تصویر شود، در بی‌نقص‌ترین وضعیت وجودی‌اش؛ حتی وقتی صحبت از کاستی‌های سوژه می‌شود، نگاه نویسندهٔ ایرانی قهرمان‌پرورانه است. فردوسی را به یاد آوریم که در روایت کزازی همچون پادشاهی ناجی با کودکیِ نبی‌وار ترسیم می‌شود و در متن بیضایی همچون منجی شهیدی که خویش را پیش سنگ مردمان می‌افکند. در عوض، متون فرانسوی در اغلب اوقات آگاهانه از هر بزرگ‌نمایی می‌پرهیزند. سوژه در انسانی‌ترین وضع خود، ــ یا، به تعبیر میشون، در «نزدیک‌ترین حالت به زمین» ــ تصویر می‌شود. در اینجا، گذشته از آنکه تقدس‌زدایی به نویسنده امکان می‌دهد فاصله‌اش را با سوژه حفظ کند، دیگر ویژگی‌های انتقادی بالقوهٔ متن نیز، به‌واسطهٔ رویکرد عاری از توهم، بالفعل می‌شود. در واقع، در این نوع از رابطهٔ انتقادی، کلیتِ نظامِ بازنماییِ زندگی‌نامه‌ایِ سنتی است که آماج انتقاد زندگی‌نامه‌نویس معاصر قرار می‌گیرد، از انتخاب سوژه گرفته تا نوع بازنمایی آن. در اینجا ما با موضع‌گیری آشکاری در برابر قواعد ژانری روبه‌روییم؛ نویسنده نگرش انتقادی‌اش را فاش می‌گوید و به‌نوعی در مقابل میراثی تثبیت‌شده قد علم می‌کند. پیش از آنکه نمونه‌هایی از این نوع رابطهٔ انتقادی ارائه دهیم، باید اشاره کنیم که مقصود ما انتقاداتی است که به‌صراحت بر ضد نوشته‌های زندگی‌نامه‌ای سنتی مطرح می‌شود، وگرنه نمی‌توان رویکرد انتقادی‌سیاسی برخی از متون ایرانی را نادیده گرفت، به‌ویژه اگر تأثیر شدید نظام سیاسی بر نوشته‌های زندگی‌نامه‌ای فارسی را در نظر بگیریم.

۲.۱. نقدِ ژانر در متنِ کار

همان‌طور که در بالا اشاره شد، متون معاصر فرانسه از اسلوب سنتی زندگی‌نامه‌نویسی فاصله می‌گیرند. نتیجهٔ این شکافْ تفکرِ ژانریِ نسبتاً ریشه‌داری است که برچسبِ «معاصر» را (در تلقی زیباشناختیِ آن) برای نویسندگان یادشده به ارمغان می‌آورد. اما آنچه این شکاف را حائز اهمیت می‌کند جا گرفتن آن در دل متن است. به عبارت دیگر، اینجا انتقاد از سنت زندگی‌نامه‌نویسی است که بخش اصلی زندگی‌نامه را تشکیل می‌دهد. به‌خلاف در دفاع از رمانِ نو[1]، که رب‌گریه آن را در ۱۹۶۳ همچون کتابی مستقل نگاشت تا از ارزش‌های زیباشناختی نویسندگان رمان نو دفاع و فهرستی از ایرادهای رئالیسم بالزاکی ارائه کند، نویسندگان معاصر متن خود را محملی می‌سازند برای تفکرات فرمیِ آشکار. دیگر قرار نیست در برون‌متن به مسائل ژانری پرداخته شود. اگر این کار لازم

1. Pour un nouveau roman

است، چرا در خود متن اتفاق نیفتد؟ پیش‌تر دیدیم که مَسه به‌وضوح به هرمین هارتلِبن ارجاع می‌دهد تا لحن «رسمی» او را دربارهٔ «پیشگوییِ یک شارلاتان» (مَسه، ۱۹۹۷: ۷۳) به باد انتقاد بگیرد. اینجا، حالت استهزا و خندهٔ احتمالیِ شامپولیون است که آینه‌وار انتقادِ مَسه را از بازنمایی‌هایی پیشگویانه و ساده‌لوحانهٔ زندگی عیان می‌کند.

نزاع میان گفتمان زندگی‌نامه‌ای معاصر و سنت زندگی‌نامه‌نویسی را به شکلی بسیار واضح‌تر در روزگارِ رُز می‌بینیم که اساساً گفت‌وگویی است میان کلود لوئی ـکومبه، نویسندهٔ معاصر، و زندگی‌نامه‌نویسِ ناشناسی که زندگیِ سَنت رُز را به سال ۱۸۳۵ نگاشته است. تقابل عیانِ نویسندهٔ معاصر با سنت تذکره‌نویسی تا جایی پیش می‌رود که گاه زندگی‌نامه به عرصهٔ کارزار بدل می‌شود. نمونه‌ای بسیار گویا از این گفت‌وگو، که روند روایی متن بر آن استوار است، در قطعهٔ زیر دیده می‌شود، جایی که نویسنده به واکاوی جنبه‌های اخلاقی و مذهبی مسئلهٔ عذرت می‌نشیند:

> زندگی‌نامه‌نویسِ ۱۸۳۵ تأیید می‌کند که رُز از پنج‌سالگی آرزوی عذرت خود را قلباً به زبان آورده است. اگرچه گفته‌اند کلام قدیسان دیرباور است، کلام تذکره‌نویسان هم دست کمی از آن ندارد. عقل سلیم اکراه دارد آن را بپذیرد. از خودمان می‌پرسیم عذرت در پنج‌سالگی چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ کودک چه شناختی از خودش، از بدنش، از دنیا، از آلت، از خدا و از گناه می‌توانسته داشته باشد ــ و اینکه آیا به جای خوابیدن، بیشتر خواب نمی‌دیده یا هنوز چیزی نشده اشراق‌های فراطبیعی بر حس‌های درونی‌اش غلبه نداشته است؟ آیا صرفاً کلمهٔ عذرت را از دهان اطرافیانش نشنیده؟ و آن کس که می‌توانسته باشد؟ و اگر این اشراقی نیست که تنها با ایمان قابل‌درک است، رُز چطور توانسته در این سن تصاویر سنتیِ باغ محروس یا زمین نکاویده و این قصه‌های والای خیال را که عبارت‌اند از عذرت، عصمت و دست‌نخوردگی به تصویر بکارت ربط بدهد؟ (لویی-کُمبه، ۱۹۹۷: ۹۷)

نویسنده با این زنجیرهٔ سؤالات می‌کوشد تا از نسخهٔ پیامبرانهٔ زندگی رُز فاصله بگیرد و زندگی‌نامه‌اش را بر نوعی تقدس‌زدایی بنا کند. شخصیت از هالهٔ خیالی وارهیده و تذکره از بار قهرمانانه و قدسی تهی شده است. مهم‌تر آنکه نسخهٔ قراردادی قداست به‌وضوح انکار می‌شود: حالا ما با زندگی‌نامهٔ قدیسی روبه‌روییم که از هر ادعای تذکره‌نویسی عاری است. با این حال، چنین انتقادی از رویکرد تذکره‌نامه‌نویسی سنتی به معنای روی‌آوردن به ابژکتیویسم تاریخ‌نگاری روش‌مند نیست. هم‌حسی‌ای که از آن پیش‌تر سخن رفت و زندگی‌نامه‌نویس را به سوژه‌اش پیوند می‌دهد هنوز همچون مرز بیان ادبی و گفتمان تاریخی پابرجاست: «دانشگاهی‌ای که به چنین موضوعی می‌پردازد حتی لازم نیست از اعتقادات یا از ایمان از کف‌رفته‌اش حرفی بزند. دورادور، با تکیه بر کتاب‌ها، به سنجشِ آنها می‌نشیند، به بازسازیِ زندگی‌ها به‌مدد اطلاعاتِ کاملاً موثق» (همان ۹۰) اما در مقابل لویی-کُمبه، در آغاز این فصل، فروتنانه به «بی‌کفایتی‌اش برای پرداختن به موضوع قداست با تکیه بر یک زندگی» اعتراف می‌کند و صادقانه عجزش را از انتخاب مسیر تاریخ یا ادبیات بیان می‌کند: «نمی‌دانم در چه زمینی بازی کنم» (همان‌جا). با این حال، ضمن

اشاره به نبودِ رابطهٔ هم‌حسی در آثار تحلیلی، نیز با دوری جستن از ارائهٔ الگویی آموزنده که به نسخه‌ای کلیسایی از قداست خلاصه می‌شود، متنش را به‌سمت فضایی میان‌ژانری هدایت می‌کند، جایی میان تاریخ و داستان (همان ۹۲).

مصمم‌تر از کلود لویی-کُمبه در این نوع سوگیری‌های انتقادی، پیِر میشون است که گفتمان انتقادی را به یکی از عناصرِ اصلی آفرینش زندگی‌نامه‌ای بدل می‌کند. پیش‌تر دیدیم که چطور نویسنده از قهرمان‌پروری‌های روایی رویگردان است و ما را در برابر چهره‌هایی سرخورده و شکسته یا صرفاً کم‌اهمیت و حقیر می‌نشاند. نویسنده، خواه با پرداخت زیباشناسانهٔ خود خواه از طریق انتخاب شخصیت، از سنت پلوتارکی زندگی‌های مردان نامی و آرمان «بزرگ‌مرد» فاصله می‌گیرد. با این حال، انتقاد میشونی صورت‌های محسوس‌تر دیگری نیز به خود می‌گیرد، تا آنجا که گاه به‌وضوح به زندگی‌نامه‌نویس‌های دیگر و سایر شیوه‌های زندگی‌نامه‌نویسی اشاره می‌کند. ارجاع‌های او به دیگر زندگی‌نامه‌نویسان ون‌گوگ و کارهای «مفتون» و «مسحورشان» را به خاطر آوریم (میشون، ۱۹۸۸: ۳۷) یا باز ارجاعاتش را به «دیباچه‌های مختصر کاتالوگ‌ها» که به کارژا به‌سبب نداشتن «افسانه‌ای زرین» زیاد نپرداخته‌اند (میشون، ۱۹۹۱: ۸۵). با این حال، به شکلی مشخص‌تر در استادان و پیشکاران در مقام تبلوری از زندگی‌نامه‌نویسانِ سنتی، به جورجو وازاری[1]، نقاش، معمار و تاریخ‌نگار هنریِ ایتالیایی، اشاره می‌کند. میشون سومین قصه از کتابش را، که در آن به زندگی لورانتینو دارتزو می‌پردازد، با ارجاعی مستقیم به زندگی‌نامه‌نویس ایتالیایی شروع می‌کند: «وازاری، یا همان افسانه، چنین تعریف می‌کند که [...]» (میشون، ۱۹۹۰: ۸۷). میشون، فارغ از اینکه بخواهد از ارزش کار وازاری بکاهد، سوبژکتیو بودن کار او و البته کار هر زندگی‌نامه‌نویس دیگر را برجسته می‌کند. این بار، رویکرد عالمانهٔ گفتمان تاریخی است که آماج انتقاد قرار می‌گیرد. با همین لحن است که کمی جلوتر می‌افزاید: «وازاری، نقاش بی‌نبوغ و نویسندهٔ دوست‌داشتنی، داستان‌سرا بود» (همان ۸۸). اما آنچه اشاره به زندگی‌نامه‌نویس ایتالیایی را معنادارتر می‌کند این است که او زندگی لورانتینو را از اساس نادیده گرفته است. اگر وازاری در زندگی بهترین نقاشان، مجسمه‌سازان و معماران[2] اشاره‌هایی جزئی به زندگی لورانتینو می‌کند، دلیلش فقط استادِ او است: «داستان ما در زندگی پیِرو دلا فرانچسکا[3]ی وازاری در ده خط آمده است، یعنی در پرانتزی کوچک، زیرا چهرهٔ سرگشتهٔ لورانتینو دانجلو، به خودی خود، ارزش ده یا بیست صفحهٔ لازم برای شرح داستان یک زندگی را نداشته است» (همان ۹۴). مانند کارژای عکاس، اینجا نیز یکی دیگر از جاافتادگان سنت زندگی‌نامه‌نویسیِ مبتنی بر اسطورهٔ «ابرمرد» توجه

1. Giorgio Vasari
2. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*
3. Piero della Francesca

میشون را جلب کرده است. او مصرّانه این تفکرِ نهادینه را، که «آدم‌های حاشیه‌ای» را کنار می‌گذارد، به انتقاد می‌گیرد و درست به همین منظور به تأکید و تکرار بر ناگفته‌های وازاری انگشت می‌گذارد: «وازاری کلامی از آن نمی‌گوید» (همان ۸۸)؛ «صحنه جذاب است و به نظر می‌رسد از سده‌ای بسیار کهن به ما رسیده. وازاری آن را تعریف نمی‌کند» (همان‌جا)؛ «وازاری از این ماجراهای آشپزی حرفی به میان نمی‌آورد» (همان ۹۴)؛ «لورانتینو[...] به این دهقان می‌اندیشد که وازاری حتی از آن حرف هم نمی‌زند» (همان ۱۰۱)؛ «وازاری به این مسئله وارد نمی‌شود، او زندگیِ لورانتینو را نمی‌نویسد» (همان، ۱۳۰)؛ و با این همه تأکید و کنایه، جای تعجب ندارد که میشون به این داستان قدرنادیده به دید «زیباترین چیزی که احتمالاً روی زمین اتفاق افتاده است» می‌نگرد (همان‌جا). البته میشون در مقام «کودکی روستایی» می‌داند که چه مایه توخالی است نوشتن از فقر، نوشتن از حقارت، وقتی آدمی خود مستغنی و بی‌نیاز است: «[فرزندان خردسال نقاش] می‌گفتند: "بابا، بدون پول چه‌طور خوک می‌خرید؟" و وازاری، وقتی پنجاه‌سال بعد آسوده‌خاطر در قصر آشفتهٔ خود در همان آرتزو قلم به دست گرفته است، در واتیکان کوچکش که ساختهٔ دست خود اوست، دستی به همان‌اندازه ناشی در نقاشی که عالی در نگارش، برای ما تعریف می‌کند که لورانتینو به فرزندانش می‌گوید نیازهایش را یک قدیس تأمین خواهد کرد» (همان ۸۸-۸۷). فضا همان فضای زندگی‌های حقیر است و هم‌حسی عمیق میشون با این انسان‌های ازقلم‌افتادهٔ سنت زندگی‌نامه‌نویسی به‌وضوح به چشم می‌خورد. باز در همین فضاست که، برخلاف تمام سنت تاریخ هنر، زندگی ژوزف رولن، یکی دیگر از فراموش‌شدگان و «ناپیدایان» که «دنیا نمی‌خواستش؛ دنیا نمی‌دیدش؛ که ممنوعه بود و ناپیدا» (میشون، ۱۹۸۸: ۲۴)، در پرتوِ زندگی ون‌گوگ جان می‌گیرد. در اینجا، ویژگی اصلی روایت در مرکزگریزیِ هدفمندِ آن است: اینجا مدل است که اشاره به استاد را توجیه می‌کند. میشون، بر پشت جلد، در معرفی کتاب می‌گوید: این ون‌گوگ است «از دید کسی‌که نمی‌داند اثر هنری چیست» (همان، پشت جلد). در واقع، حاشیه است که مرکز متن می‌شود و از طریق همین مرکزگریزی، نه‌تنها میشون تصویر جدیدی از نقاش ارائه می‌دهد بلکه نقاشی و «معمای هنرهای زیبا» را از دیدگاه کسی «که چیزی از نظریه نمی‌داند» (همان ۴۱) نشان می‌دهد. نویسنده در کنار مدل قرار می‌گیرد (همان رابطهٔ هم‌حسی) تا گفتمان ممکنی را طرح‌ریزی کند که کارکردش کنار زدن گفتمان رسمی است: «نه رولن نه من در این اثر چیزی جان‌فشانانه نمی‌بینیم» (همان ۳۷). با این کار، میشون تمام ظرفیت‌های انتقادی نوشتار زندگی‌نامه‌ای را به کار می‌گیرد: نخست، با انتخابی «برابرطلب»، به سنتی پشت می‌کند که بر زندگی «ابرمرد» و ظرفیت بالایش برای الگوبرداری استوار است؛ سپس، با اجتناب از پرداخت یادمانی و با تکیه بر تقدس‌زدایی، خود را در تقابل با زندگی‌نامه‌نویسانی قرار می‌دهد که در زندگی نقاش، تبلور یک اسطوره را می‌جویند، و لو این برنامه از اساس محکوم به شکست باشد: «و البته من موفق به این کار نخواهم شد. اسطوره

بسیار قوی‌تر از اینهاست؛ هرگونه تلاش برای طفره‌روی را به درون خود می‌کشد، به درون مدار خود می‌کشد و از آن تغذیه می‌کند و چند سکه به خزانهٔ این قصهٔ پول‌ساز می‌افزاید، تا ابد.» (همان‌جا)؛ و در نهایت، با اتخاذ نگاهِ مدلی ناآگاه، به انتقاد از گفتمان رسمی در باب هنر می‌نشیند.

پیش از طرح نوع دیگر رابطهٔ انتقادی، لازم است این نکته را ذکر کنیم که در آثار یادشده ما با داستان‌سازی از حقارت و حرمان مواجه نیستیم و همین مسئله هم ما را از اثری همچون کیمیا خاتون دور می‌کند، کتابی که در آن، سعیده قدس با تکیه بر همین شگردِ مرکزگریزی می‌کوشد خواننده را با شمه‌هایی از زندگی شمس و مولانا آشنا کند. در کیمیا خاتون زندگی دختر مولانا و همسر آتی شمس نقطهٔ مرکزی داستان است: کیمیا خاتون، قربانی ازدواجی ناخواسته و خشونت همسری پیر، در پایان داستان به‌شدت مورد ضرب‌وجرحِ شمس قرار می‌گیرد و جان می‌دهد. در اینجا نیز تقدس‌زدایی ممکن است یکی از جنبه‌های اصلی متن در نظر گرفته شود اما بیشتر زیر سایهٔ نوعی فمینیسم قرار می‌گیرد زیرا سرانجام از تقدسِ عارف بزرگ کاسته نمی‌شود، مگر به‌قیمت پرداختی اغراق‌گونه از قهرمان زن داستان. به همین منوال، بُعد انتقادیِ اثر به‌سبب سیطرهٔ توصیفات خیالی متن، که عموماً زاییدهٔ احساسات، عواطف و هیجانات نویسنده است، نادیده گرفته می‌شود. در واقع، مرکزگریزی در اینجا بیش از اینکه نوعی رابطهٔ انتقادی میان زندگی‌نامه‌نویس و قواعد زندگی‌نامه‌نویسی سنتی باشد، تکنیکی روایی است برای پرداختن به سوژه‌ای تابو. رویکرد انتقادی به‌سبب حضور پررنگ عناصر داستانی، سیر خطی روایت و پرداخت رمانتیک شخصیت‌ها بسیار زود رنگ می‌بازد. در واقع، تنها اثر داستانی سعیده قدس را بیشتر باید در امتداد جریان رمان‌های عاشقانهٔ پرمخاطب، همچون ملت عشق[1] الیف شفق[2]، دانست که با تکیه بر چند واقعهٔ موثق می‌کوشند به ترسیم «عشق» در زندگی مولوی بپردازند و ــ به قول میشون ــ «چند سکه به خزانهٔ این قصهٔ پول‌ساز» بیفزایند، بی‌آنکه ژانر زندگی‌نامه و چه بسا خودِ زندگی مسئلهٔ اصلی آنها باشد.

۲.۲. انتقاد شوویاری

تا اینجا نشان دادیم که چگونه متون فرانسوی یادشده خود را در رابطه‌ای انتقادی با میراث زندگی‌نامه‌نویسی تعریف می‌کنند. با این حال، در آثار اریک شوویار این انتقاد آن‌قدر عمیق می‌شود که سرانجام به یکی از ارکان اصلی دنیای ادبی او بدل می‌گردد و نوشته‌های او را به سلاحی بر ضدّ پیش‌فرض‌های ادبی تبدیل می‌کند. همان‌طور که آلکساندر ژفن تصریح می‌کند، «همه‌جا این طور به نظر می‌رسد که گویی آثار شوویار هیچ هدفی ندارند جز پرهیز از معناآفرینی، پرهیز از اثرآفرینی، پرهیز از ادبیات» (ژفن، ۲۰۱۵: ۴۴). در واقع، متون شوویار ابزاری است برای نقد کلیشه‌ها و معیارهای قراردادی ژانرها، همان‌طور که خود نویسنده نیز به آن معترف است:

1. *Aşk* 2. Elif Şafak

من همیشه کارم را با بازی با قواعد ژانری که در آن می‌نویسم شروع می‌کنم [...] تا خودم را از کلیشه‌هایی که این ژانرها تولید و بازتولید می‌کنند بر حذر دارم. هر ژانر قواعدی دارد که در نهایت آن را عقیم می‌کند. دوست دارم آنها را دوباره زنده کنم نه اینکه الزاماً بی‌اعتبارشان کنم اما این کار قطعاً از طریق تیشه زدن به ریشهٔ آن قواعد عملی خواهد شد، وظیفه‌ای که بر دوش کنایه است. (شوویار، ۲۰۰۷: ۱۰۰)

نمونه‌های این تیشه به ریشه زدن در آثار شوویار پرشمارند: در سرخ‌گوش[1] (۲۰۰۵) قواعد سفرنامه‌نویسی را به باد انتقاد می‌گیرد؛ در آثار مطبوع توما پیلاستر پس از مرگش[2] به رویکرد سنت‌بوو[3]یِ خوانش اثر در پرتو زندگیِ مؤلف می‌تازد؛ در در باب جوجه‌تیغی[4]، حسب‌حال‌نویسی را می‌کوبد. در واقع، آثار شوویار از اساس انتقادی‌اند، نوعی سرکشی در آثارش موج می‌زند، «نوعی خشم یا طغیان» (شوویار، ۲۰۱۵: ۲۳۱). بر اساس همین رویکرد انتقادی است که شوویار، «مفتونِ روایت زندگی‌نامه‌ای» (ژفن، ۲۰۱۵: ۴۰)، می‌کوشد تا در تخریبِ نیزار و دینو اژر به قواعد ژانر زندگی‌نامه بتازد. اینجاست که هر انتخاب نویسنده به تیری می‌ماند بر پیکر سنت زندگی‌نامه‌نویسی. دینو اژر، در واقع، نگاتیو یک زندگی‌نامه است، زندگی‌نامهٔ آدمی که می‌توانست وجود داشته باشد ولی ندارد. اگرچه اثر به سبب ارجاع ندادن به شخصیتی واقعی در رده‌ای متفاوت دسته‌بندی می‌شود، تلاش نویسنده درخور تأمل است آنگاه که می‌کوشد اسطورهٔ نابغه و ایدهٔ «ابرمرد» را به باد انتقاد گیرد: اسطوره‌ای که سرمنشأ آن زندگی‌نامه‌هایی است که قصدشان ستایش از مردان نامی و تهییج مخاطب است. از نخستین سطر کتاب، نویسنده با ردیف‌کردن نام نابغه‌های بشر برنامه‌اش را فاش می‌گوید:

بالاخره یکی از آنها را یافتم و به‌زودی خواهیم فهمید. به‌زودی خواهیم فهمید. به‌زودی خواهیم فهمید! به‌زودی پاسخی برای این سؤال می‌یابیم که از روزی که، اتفاقی یا در پی تفکری هدفمند، به ذهن کسی رسیده لحظه‌ای او را آرام نگذاشته است: دنیا چه وضعی داشت اگر هومر یا مارکو پولو وجود نداشتند؟ یا افلاطون. یا فیثاغورث. یا لئوناردو داوینچی. یا موتزارت، اینشتین، ارشمیدس، کریستوف کُلُمب، رامبرانت، مارکس، نیوتون، شکسپیر، سروانتس [...] این بار، خواهیم فهمید. این را خواهیم فهمید زیرا من یکی از آنها را یافتم، من اژر را یافتم، و اژر -حداقل این اژر ــ دینو اژر ــ این دینو اژر حداقل ــ هرگز وجود نداشته است. و لاجرم باید پذیرفت دنیا شبیه به چیزی نیست که اگر اژر وجود داشت شبیهش می‌شد. چاره‌ای نداریم که بپذیریم: وضع دنیا این‌چنین است چون دینو اژر هرگز وجود نداشته است. (شوویار، ۲۰۱۱: ۷-۸)

شوویار بیش از اینکه زندگی‌نامهٔ محتمل شخصیتی خیالی را بیافریند می‌کوشد دربارهٔ پیش‌فرض‌های ژانر زندگی‌نامه به تفکر بنشیند. در واقع، اگر دنیا نتیجهٔ یک غیبت جلوه‌گر می‌شود، بیشتر فرصتی است تا اصولِ رایج در زندگی‌نامه‌نویسی به نقد کشیده شود: «خیالاتِ واهی‌ای که حافظهٔ

1. *Oreille rouge*
2. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*
3. Sainte-Beuve
4. *Du hérisson*

جمعی ما را به تباهی می‌کشاند، علاقهٔ ما به حرف‌وحدیث و تمایل ما به دروغ، به اغراق، به استنتاج، و خلاصه تمامِ سرهم‌بندی‌هایی که واقعیت تاریخی در طول زمان متحمل می‌شود» (همان ۱۰). نگرشِ شوویار، که بر سرتاسر کتاب سایه انداخته است، دینو اژر را به مجموعه‌ای از خطاهایی که باید از آنها اجتناب ورزید تبدیل می‌کند. باز همین رویکرد انتقادی و همین تفکر ژانری است که به دیگر اثرِ زندگی‌نامه‌ای نویسنده یعنی تخریبِ نیزار جان می‌بخشد. این بار نیز نویسنده فاصله‌اش را با زندگی‌نامه‌های معیار حفظ می‌کند و این مسئله نیز که دزیره نیزار یک شخصیت تاریخی واقعی بوده است مانع نمی‌شود که او به‌نوعی قواعد ژانر را به بازی بگیرد. اما این بار نقد ژانر توأم می‌گردد با نقد سوژهٔ روایت، نقدی که بسامد پایینش در میان روایت‌های ادبی خبر از نادر بودن آن دارد:

> زیرا مقصود نویسندهٔ این صفحات عیان و مثل روز روشن است: قرار است دِزیره نیزار به خاک‌وخون کشیده شود، آن‌وقت است که کتاب کار خودش را کرده است. همین‌جا قسم می‌خورم. سگ‌هایم را به جانش خواهم انداخت، بازهای شکاری‌ام را به سرش گسیل خواهم کرد، باغ‌هایش را غارت خواهم کرد، دودمانش را به باد خواهم داد، می‌شنوید؟ دِزیره نیزار را نابود خواهم کرد. (شوویار، ۲۰۰۶: ۷-۸)

بلافاصله این سؤال پیش می‌آید که چرا باید دِزیره نیزار را از قعر چاه فراموشی بیرون کشید تا بعد «ذره‌ذره‌اش را با جدیت تمام زدود و مراقب ماند تا اثری از او برجا نماند که خاطره‌ای از او را به یاد انسان‌ها بیاورد» (همان ۲۱)؟ نخستین پاسخ می‌تواند در محافظه‌کاری نیزار نهفته باشد که در سال ۱۸۳۵ ادعا داشت: « افول محتوم ادبیات فرانسه از اواخر قرن هفدهم و با مرگ بوسوئه[1] آغاز شده است» (همان ۷). شوویار نیز، با اشاره به روحیات و ذهنیاتِ نیزار، این گفتمان انتقادی معاصر را، که بی‌وقفه از افول و مرگ ادبیات فرانسه سخن می‌گوید، به باد انتقاد مستقیم می‌گیرد. نیکولا زانتوس[2] می‌گوید:

> این مسئله نشان می‌دهد که موضعِ شوویار، فارغ از اینکه صرفاً ناامیدانه یا تفننی باشد [...]، از مسئله‌ای بوطیقایی فراتر می‌رود. برخلاف تفکری بی‌قریحه که از مرگ یا محال بودن آفرینش داستانی دم می‌زد، شوویار می‌خواهد وجود سرزمین‌های دیگر را جار بزند، سرزمین‌هایی که رمان ــ و خوانندگانش ــ می‌توانند با شعف به کشفشان بپردازند. (زانتوس)

فارغ از این لایهٔ کم‌وبیش واضح نقد، می‌توان لایه‌ای دیگر، نهان‌تر اما مهم‌تر، را نیز در این اثر سراغ گرفت که با ژانر زندگی‌نامه رابطهٔ مستقیم دارد. در واقع، خصومتی که سرمنشأ این زندگی‌نامه است، با تکیه بر بازی ظریفِ اغراق، می‌کوشد معیارهای آفرینش زندگی‌نامه‌ای را، که در یک زندگی‌نامهٔ مبتنی بر هم‌حسی طبیعی و کاملاً مشروع به نظر می‌رسند، نخست برجسته و سپس تخریب کند. اگر در یک زندگی‌نامهٔ معیار از زندگی‌نامه‌نویس دعوت می‌شود تا به درون جسم سوژه‌ای بخزد و به یک «زندگی‌خوار» (دوس[3] ۱۳۰) بدل شود و دیگری را در خود هضم کند، همین وضعیت («همهٔ حس‌هایم روی این کار متمرکز است» شوویار، ۲۰۰۶: ۳۲) در تخریب

1. Jacques-Bénigne Bossuet 2. Xanthos 3. Dosse

نیزار رابطه‌ای مضحک به نظر می‌رسد. اینکه زندگی‌نامه‌نویس خودش را جای سوژه‌اش بگذارد در اینجا حالتی افراطی به خود می‌گیرد، تا جایی‌که راوی بی‌نام‌ونشانِ داستان، از فرط خوددیگری‌پنداری برای عملی‌کردن هدف اصلی کتاب، یعنی «زدودن ریزترین نشان دزیره نیزار» (همان ۶۰)، در انتهای کتاب خود را غرق می‌کند.

شوویار همین رویکرد انتقادی را در استفاده از اسناد و رجوع به کتب مرجع نیز دنبال می‌کند. بی‌تردید، او از این طریق به دنبال ارائهٔ تصویری مطابق با واقعیت نیست بلکه می‌کوشد این حقیقت را برملا کند که تصویری که هر زندگی‌نامه‌نویسی از سوژه‌اش ارائه می‌دهد خواه‌ناخواه منطبق است بر امیال و برنامه‌های او. او با ارجاع آگاهانه به فرهنگ جامع قرن نوزدهم[1] پیِر لاروس[2] یا متون مطبوعاتی و نیز متونی از کورنِی[3] و بربه دُرویئی[4]، که اینجا ترکیب‌بندی و چیدمانشان دستخوش بازی زیرکانه‌ای شده است، نشان می‌دهد این متون تاریخی، که در عمل می‌بایست بی‌طرف و خنثی باشند، درست مثل انجیل هستند که «جبهه‌گیری‌ها و ازخودبی‌خودشدن‌های خودش را دارد» یا مثل کتاب قانون که «برگزیدگان و طردشدگان خودش را» (همان ۷۴-۷۳). این مشخصه درست همان چیزی است که لوران دومانز بر آن انگشت می‌گذارد: شوویار «از معرفتْ ابزاری کنایه‌ای و استنتاجی می‌سازد که بیش از اینکه مؤید دانشِ پیشین باشد آن را متزلزل و مشوش می‌کند» (دومانز، ۲۰۱۵: ۸۴). با این حال، همان‌طور که دومانز می‌افزاید، «این تشویش نه تنها شیوه‌های علمی و وجوه علوم را تحت تأثیر قرار می‌دهد بلکه می‌کوشد اقتدار خواننده و خوانش متن را نیز از اعتبار ساقط کند» (همان‌جا). شوویار، در مقام دشمن نظام نقدی که می‌کوشد واقعی را از ساختگی جدا کند، در قبال خوانندگانِ درگیر معنا نیز سخت‌گیرانه عمل می‌کند. از این منظر، شوویار در برابر قراردادهای تفسیری قد علم می‌کند و یکی دیگر از کلیشه‌های زندگی‌نامه‌نویسی را هدف انتقاد قرار می‌دهد. خواننده چطور می‌تواند خودش را جای اژرِ ساختگی یا نیزارِ منفور بگذارد؟ کدام‌یک از آنها می‌تواند نقش الگو را برای او ایفا کند، او را تهییج و به زندگی قهرمانانه امیدوار سازد؟ شاید بهترین تصویری که خصومت شوویار را با این رویکرد آموزشی زندگی‌نامه نشان می‌دهد استعارهٔ آکواریوم از کتاب آثار مطبوع توما پیلاستر پس از مرگش باشد، جایی‌که نویسنده با تشبیهی ظریف می‌کوشد مخاطب دل‌نگران درس‌اخلاقی را با تماشاگری مقایسه کند که تنها دغدغه‌اش در برابر فضای عظیم آکواریوم یافتن چیزی برای خوردن است:

> در آکواریوم گرمسیری. دلقک‌ماهی، فرشته‌ماهی، گورامی، کاردماهی پشت‌برهنه، تترای لیمویی. اما عموم تماشاگران بیشتر دوست دارند به آنها توضیح دهند که آیا می‌شود این‌ها را خورد یا نه ــ این سؤال اصلیِ آنهاست که مقابل هر آکواریوم با صدای بسیار بلند از خود می‌کنند (همین‌ها در برابر هر کتاب

1. *Grand Dictionnaire du XIXe siècle*
2. Pierre Larousse
3. Pierre Corneille
4. Jules Barbey d'Aurevilly

یک سؤال بیشتر ندارند: این کتاب چی می‌خواد بگه؟)، و بیشتر از جزئیاتِ ماهی‌شناختی که جلو دیدگانشان است خوشحال‌تر می‌شوند اگر چند دستورالعمل عجیب‌وغریب خوشمزه به آنها یاد داده شود تا همهٔ این ساردین‌ها را مزه‌دار کنند. (شوویار، ۱۹۹۹: ۱۳۷)

۳. رابطهٔ بازتاباننده

از منظری دیگر، می‌توان گرایش نویسندگان معاصر فرانسوی به بازخوانی و بازنویسی زندگی‌های گذشته را یا در پرسمانی عمیق جست‌وجو کرد که چیستی انسان را واکاوی می‌کند یا در رابطه‌ای تأویلی که به زندگی‌نامه‌نویسی بُعدی فلسفی می‌دهد. در این حالت، به تعبیر فرانسوا دوسِ مورخ، «دیگر مسئلهٔ ژانرْ هم‌حسی یا برانگیختن آن نیست بلکه هدفْ رویکردی است که در آن، "دیگری" هم خودِ دیگرِ[1] نویسنده است و هم با او متفاوت» (دوس ۲۵۲). برخلاف عموم زندگی‌نامه‌های ایرانی، که احیای زندگی‌های گذشته را بیشتر به هدف الهام‌بخشی و الگوسازی صورت می‌دهند، زندگی‌نامه‌نویس فرانسوی نوعی بازی آینه را به بهانهٔ «عمق‌بخشیدن به پرسمان‌های خویش» (ویار، ۱۹۹۹: ۱۱۶) در دل روایت جای می‌دهد. بنابراین، احیای «دیگری»، ورای کاربرد آموزندهٔ آن، به نویسنده امکان می‌دهد که به بیان دغدغه‌های شخصی‌اش بپردازد. اینجاست که مرز میان زندگی‌نامه و حسب‌حال (زندگی‌نامهٔ خودنوشت)، میان خود و «دیگری» برداشته می‌شود. با وجود این، باید تأکید کرد که اینجا مقصود ما «رمان خانوادگی» نیست که، به‌زعم فروید، زیربنای همهٔ آفرینش‌های ادبی و هنری است، یا اینکه بخواهیم در پسِ تصویری که نویسنده از سوژه‌اش می‌دهد انعکاس ناخودآگاهش را بجوییم و مثلاً فردوسیِ کزازی را که در بیشتر بخش‌های روایت، در دفترستان خویش گرم خواندن و نوشتن است (کزازی ۲۷، ۳۵، ۴۵، ۵۴، ۶۷) به تصور نویسنده‌اش از دنیای نویسندگی، و فردوسیِ مطرود و قدرنادیدهٔ بیضایی را به سرنوشتِ نویسندهٔ او ارتباط دهیم. اینجا، عناصری از زندگیِ نویسنده عامدانه و آگاهانه به زندگی‌نامهٔ دیگری سرایت می‌کند. با این وصف، افق نهایی نویسندگان نه هم‌حسی با سوژه، نه تقدیس یا نقد آن، که درک خویشتنِ خویش و بیان آن از طریق بازسازی زندگیِ «دیگری» است. این حالت می‌تواند به موقعیت خاص نویسندهٔ معاصر نیز مربوط باشد که خود را گرفتار وضعیتی دوگانه می‌بیند: از یک سو می‌خواهد با ایدئولوژی مدرنیسم، که با انکار گذشته در پی بازآفرینی هویت خود بود، مقابله کند، و از سوی دیگر، به سبب کثرت تولیدات ادبی، خود را غرق در «هیاهویی» فزاینده می‌بیند که خواه‌ناخواه او را به سکوت وامی‌دارد. در این دوراهی، میان «ساکت کردن و ساکت ماندن»، نویسندهٔ معاصر راه سومی را برمی‌گزیند: سپردن رشتهٔ کلام به دیگری.

1. Alter ego

۳.۱. بازتاباندن خویش در آینهٔ دیگری

همان‌طور که در باب رابطهٔ هم‌حسی اشاره شد، بازسازی زندگی عموماً متکی است بر نوعی اتحاد درونی میان نویسنده و سوژه، نوعی آمیزش اندیشه‌ها، رابطه‌ای که در آن نویسنده بخشی از خود را کنار می‌گذارد تا بخشی از دیگری را جانشین کند. این جانشینی گاه ایجاب می‌کند که نویسنده در قالب «دیگری» رود و «دیگری» شود تا دنیا را از جایگاه او نظاره کند. این دقیقاً چیزی است که مَسه از آن با عبارت «لذت تغییر لباس» (مَسه، ۱۹۹۷: ۶۵) یاد می‌کند. در صفحات نخست زندگی‌های متقدم، وقتی به خیال‌پردازی دربارهٔ زندگی «کاتب نشسته» (نام مجسمه‌ای معروف در موزهٔ لوور بازمانده از مصر باستان) می‌پردازد، اعتراف می‌کند که «در خلوت، وضعیتِ کاتب را آزموده است» (مَسه، ۱۹۹۱: ۱۱). باز در بخش دیگری از کتاب («تقویم ابدی») که روایتی است از زندگی سو رِنشان[1]، نقاش چینی قرن نوزدهم، مَسه به‌صراحت خواننده را از تلاش خود برای تقلید از نقاش آگاه می‌کند، از «تلاشش برای روایت زندگی خود به‌سان سو رِنشان، و شروع هر سال به اشتیاق افزودن دو یا سه خط به سطور زندگی‌اش» (همان ۶۲). به همین سیاق و به منظور تأکید بر این نوع رابطه با «دیگری» که «دیگری» در آن از «خویش» سبقت می‌گیرد، شامپولیونی را به تصویر می‌کشد که «به سیاق شرقیان لباس پوشیده است و عبای کلاه‌دار سفیدی به تن دارد» (مَسه، ۱۹۹۷: ۶۷). با این حال، نباید این تغییر لباس را با تغییر هویت و، مهم‌تر از آن، ازخودباختگیِ هویتی اشتباه گرفت. به تصریح رضا بولعابی[2]، این رابطه برای مَسه یک «مسیر فرعی است و نه اقامت در دیگرْجای» (بولعابی ۴۹۶). درست همین تصویر است که او بر شامپولیون خود می‌افکند. اگرچه شامپولیون در نامه‌هایش انزجارش از پاریس را مخفی نمی‌کند و معترف است که «هوای پاریس [او را] می‌کُشد و مثل سگ‌های هار به سرفه می‌اندازدش و توانش را تحلیل می‌برد» (لابریِر[3] ۵۰) و دلش می‌خواهد ظاهرِ شرقی‌اش را نگه دارد، مَسه، در مقام زندگی‌نامه‌نویسِ معاصر، او را چنین توصیف می‌کند: «شامپولیون در پایان سفر خودش را باز می‌جوید [...] حس می‌کند اگر بخواهد فاصلهٔ درونی‌ای که ما را از "دیگری" جدا می‌کند بردارد، فقط دستِ فراعنه را از گنجینه‌هایشان کوتاه خواهد کرد، یا دست سرخ‌پوستان را از پوستین‌هایشان.» (مَسه، ۱۹۹۷: ۶۸)

پیِر میشون نیز دربارهٔ رابطه با گذشته از استعارهٔ «تغییر لباس» استفاده می‌کند. به همین منوال، او نیز تأکید می‌کند که رجوع به گذشته فقط برای بیان دغدغه‌های امروز است. در واقع، آنچه بازگشت گذشته به نظام معاصر تفکر تاریخی را توجیه می‌کند، معاصر بودن مسائل طرح‌شده است. کاری که مشابهش را می‌توان در بازسازی زندگی مسعود سعد سلمان به قلم مجتبی عبدالله‌نژاد در کتاب گفت‌وگو با مسعود سعدسلمان یافت وقتی که، در مصاحبه‌ای خیالی، نظر

1. Su Renshan 2. Boulaâbi 3. La Brière

مسعود سعد سلمان دربارهٔ حوادث آشویتز پرسیده می‌شود (عبدالله‌نژاد ۱۳۱-۱۳۲)، با این تفاوت که در آثار فرانسوی یادشده، با سفری خیالی در زمان روبه‌رو نیستیم. بازخوانی «دیگریِ» متقدم، بدون اتکا به داستان‌پردازی‌های خیالی، بهانه‌ای است برای بیان دغدغه‌های معاصر:

> ما لباس‌های دورانی دیگر را می‌پوشیم تا به چیزی بپردازیم که نمی‌شود به آن پرداخت. مسائل خودمان است که در قالب پوستین‌های گذشته به تن می‌کنیم. تن‌پوشْ مسیری فرعی را ممکن می‌سازد که جوهر مسئله را شفاف می‌کند، هم‌عصریِ ابدی‌اش را. اگر می‌خواهیم این مسئله در قرن هفدهم هم معنا بدهد، باید تا دوران ما نیز دوام آورده باشد: من از آدم قرن هفدهم یا قرن نوزدهم حرف نمی‌زنم بلکه از چیزی می‌گویم که طی تمام این قرون، در آدم، با آرایش‌های مختلف، مشترک بوده است. (میشون، ۲۰۰۷: ۲۸-۲۷)

اینجاست که نوعی «بازتابندگی»[1] با کارکرد شناختی در رابطه‌ای که زندگی‌نامه‌نویس را به سوژه‌اش پیوند می‌دهد رخ می‌نماید. زندگی‌نامه‌نویسی فرصتی است برای دستیابی به شناختی جدید از خود. همان‌طور که مَسه در این باره می‌گوید، اگر او تصمیم به یادگیری زبانِ چینی گرفته است فقط به این سبب بوده که به درک بهتری از رابطه‌اش با زبان مادری برسد:

> نفعی که از این کار بردم [...] درک بهتر رابطه‌ام با زبان فرانسه بود، با شعر. در کل، غوطه‌ورشدن در زبان‌ها مسیری اجتناب‌ناپذیر است، همان کاری است که از طریق سفر انجام می‌دهیم: چشیدنِ بیگانه است ولی در عین حال چشیدنِ بخشِ بیگانهٔ وجود خودمان نیز هست که از این راه می‌آموزیم آن را بشناسیم. (مسه، ۲۰۱۰: ۱۲)

این رابطه که در آن به شناختِ «دیگری» به مثابهٔ «مسیری اجتناب‌ناپذیر» برای خودشناسی نگریسته می‌شود، یکی از ویژگی‌های مشترک داستان‌های زندگی‌نامه‌ای معاصر فرانسه است. در واقع، همان‌طور که جامعه‌شناسان نشان داده‌اند، مدرنیته تکیه‌گاه‌های موروثی را واژگون کرد، خواه از طریق برهم‌زدن نهادها، خواه از طریق تأکید بر سوبژکتیو بودن آرا. نویسندهٔ مدرن قالب‌ها و آیین‌ها را کنار زد، قواعد و سنت‌ها را زیر پا گذاشت تا استقلال خود را به دست آورد. بدین ترتیب، متجددینی که طرفدار «لوح سفید»[2] بودند گذشته را که در نظام تفکرِ تاریخیِ سنتی سرچشمهٔ شناخت به شمار می‌رفت انکار کردند، حال آنکه ادبیات معاصر، در مواجهه با این تکیه‌گاه‌های موروثی‌اش، گذشتهٔ اجدادی را به مثابهٔ منبعی برای شناخت و آفرینش می‌بیند. به تصریح دومینیک ویار، «انسان عصر ما، که به خواسته‌هایش نمی‌رسد و حتی خودش را قادر به تشخیص آنها نمی‌داند، تنها می‌تواند خود را از طریق دیگری بشناسد» (ویار، ۱۹۹۹: ۱۱۶). از طریق گذشته و از طریق خوانش‌نگارشِ «دیگری»، نویسندهٔ معاصر می‌تواند محدودیت‌های خود را بسنجد و مسائل خود را از سر بگذراند. گفت‌وگویی که به این سیاق میان انسان معاصر و «دیگریِ» متقدم برقرار

1. Réflexivité
2. Tabula rasa

می‌شود نه به قصد ستایش او، که برای دیدن خود در آینهٔ اوست. همان‌طور که لوران دومانز دربارهٔ آثار مَسه می‌گوید، «ژرار مَسه می‌داند که شناخت خویش بدون دیدارِ "دیگری" ارزشی ندارد. بنابراین، برای دستیابی به خویش همیشه به بدلی نیاز است، نویسنده‌ای متقدم یا نیایی گزینشی، قهرمانی خیالی یا شخصیتی واقعی، در مواجهه‌ای که نقش‌ها دست‌به‌دست می‌شوند و هویت‌ها خدشه‌دار.» (دومانز، ۲۰۰۹الف: ۵۷)

بدین‌ترتیب، خویشتن و «دیگری» در گفت‌وگویی بی‌پایان به هم می‌آمیزند که در آن، مرز میان آن دو، مرز میان زندگی‌نامه و حسب‌حال، محو می‌شود. بی‌سبب نیست که مَسه برای روایت زندگی شامپولیون، از میان انبوه اسناد مربوط به زندگی او، نامه‌ای را می‌جوید که قادر باشد دغدغه‌های انسان‌شناسانهٔ خود او را مطرح کند. به همین سیاق، می‌توان نشانه‌های زندگی شخصی زندگی‌نامه‌نویس را در تصویری که از شخصیتش ارائه می‌دهد دنبال کرد. شامپولیون در واپسینِ مصریان شخصیتی است گرفتار نقرس که مجبور شده‌اند رمان‌های فنیمور کوپر را با صدای بلند برایش بخوانند، در حالی که می‌دانیم این تصویر ریشه در کودکی مسه و بی‌سوادی مادربزرگش دارد، همان‌طور که خود نویسنده نیز در مصاحبه‌ای بدان اعتراف می‌کند: «اگر مادربزرگی بی‌سواد نداشتم، هرگز دربارهٔ شامپولیون نمی‌نوشتم. اول اینکه اشتیاقم برای نشانه‌ها از آنجا سرچشمه می‌گیرد، اما این صحنه به‌ویژه چیز دیگری برایم داشت: اینکه ما با صدای بلند برای مادربزرگم کتاب می‌خواندیم» (مَسه، ۲۰۱۱: ۹۰). این برهم‌نماییِ تصاویر وقتی محسوس‌تر می‌شود که بدانیم مادربزرگ نویسنده درست مثل شامپولیون از درد پا در عذاب بوده و مَسه «همیشه او را با پایی لنگ می‌دیده است» (همان‌جا). در واقع، همان‌طور که کارین گرو[1] تصریح می‌کند، «اگر مَسه به گذشتهٔ فرهنگی رجوع می‌کند، نه برای تقلید از آن که برای بیان خویش و یافتن خویش از طریق تبدیل خوانده‌ها به رؤیاپردازی‌های ادبی بوده است.» (گرو ۱۸۲)

اما مَسه تنها کسی نیست که دیگری را بهانه‌ای برای گفتن از خویشتنِ خویش می‌سازد. برداشتن مرز میان زندگی‌نامه و حسب‌حال را در بسیاری دیگر از آثاری که در مجموعهٔ «یکی و دیگری»[2] انتشارات گالیمار به طبع رسیده‌اند می‌توان دید. عنوان و برنامهٔ انتشاراتی این مجموعه کاملاً نشان‌دهندهٔ این رابطهٔ درونی است میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش: «یکی و دیگری: نویسنده و قهرمان مکتومش؛ نقاش و مدلش. رابطه‌ای صمیمی و عمیق میانشان. مرز میان پرترهٔ دیگری و پرترهٔ خویش کجاست؟» در همین دورنماست که ژان پیر مارتن[3] از «کونو[4]ی خودم» سخن می‌گوید، یا میشون از «رَمبوی خودم» حرف می‌زند. کریستین گارسن[5] همین ذهنیت را پی می‌گیرد و در داستانش در مورد بورخس می‌نویسد: «مجموعه‌ای که این سطور برای آن نگاشته‌شده‌اند "یکی و دیگری" نام دارد. اما "یکی" کیست و "دیگری" کدام است؟ بورخس و من؟

1. Gros
2. L'Un et l'Autre
3. Jean Pierre Martin
4. Reymond Queneau
5. Garcin

یا بهتر است بگویم بورخس و بورخس؟» (گارسن ۴۹-۵۰) این حضورِ صریح خویشتن در روایت زندگی «دیگری» را می‌توان در آثار کلود لویی‌ـکُمبه نیز دید. همان‌طور که خود نویسنده معترف است، «سائقِ حسب‌حال‌نویسی» (لویی‌ـکُمبه، ۲۰۱۲: ۳۱۲) هرگز در آثار او غایب نبوده است. با این حال باید تصریح کرد که متون ما حسب‌حال به معنای واقعی کلمه نیستند. راوی زندگیِ خود را روایت نمی‌کند. قرار هم نیست به سیاق شاتوبریان در قرن نوزدهم به شرح «درد دل خویش، با نسبت دادنش به دیگری» دست ببرد. مقصود نهایی که نویسنده در پی نیل به آن است گره‌گشایی از زندگی‌اش «در آینهٔ رؤیاهای جمعی و فردی» است (لویی ـکُمبه، ۱۹۹۸: ۶۸). تداعی «دیگری» در این‌جا نوعی شگرد استتار به شمار نمی‌رود که به نویسنده امکان خودابرازی بدهد. بسیار فراتر از آن، محرکی است که زندگی‌نامه‌نویس بدون آن خود را ناتوان از دستیابی به این بخش نهان، تیره و دست‌نیافتنی وجود خویش می‌بیند: «من داستان یک قدیسه را نمی‌نویسم. تنها از فرصت رُز بهره می‌برم تا بخشی از مصائبم را دنبال کنم» (لویی ـکُمبه، ۱۹۹۷: ۱۰۶) و از همین‌جاست که روایت زندگی‌نامه‌ای به صحنه‌ای بدل می‌شود که هرکس از «دیگری» سخن می‌گوید، زندگی‌نامه‌نویس از سوژه‌اش و سوژه از خالقش؛ صحنه‌ای که صداها در آن به هم می‌آمیزند، جای یکدیگر را می‌گیرند تا سمفونی‌ای بیافرینند که تشخیص آواها از هم دیگر ممکن نیست:

> برخلاف تمام قواعد، به باور من، در قصهٔ یک زندگی برای نویسنده مهم آن است که خودش را تا حد ممکن جای شخصیتی بگذارد که می‌خواهد تداعی‌گرش باشد، حتی به قیمت اینکه تمام عناصر زندگیِ تاریخی یا افسانه‌ای ــ چه فرقی می‌کند؟ ــ را از دید خویش تأویل کند و آنها را با سایهٔ خودش بپوشاند، در خود بکشدشان و شبیه‌سازیشان بکند تا جایی که دیگر معلوم نشود چه کسی و از که حرف می‌زند: زندگینامه‌نویس و دلش، قدیس و روحش، متن و منطقش. (همان ۷۲-۷۲)

این خلط میان زندگی‌نامه و حسب‌حال این مجال را نیز به نویسندهٔ معاصر می‌دهد که امکانی دیگر را بیازماید، امکان خودابرازی در عین احترام به سکوتی که روزبه‌روز نیاز به آن پررنگ‌تر می‌شود.

۳.۲. سکوتی هنرمندانه

در مقدمه، به‌اختصار به فراوانی تولیدات زندگی‌نامه‌ای و به تورمی که عموماً از آن با عباراتی چون پرگویی و هیاهو یاد می‌شود اشاره کردیم. این وضع بالطبع واکنش برخی از نویسندگان معاصر را به دنبال دارد که همگی در «آرزوی سکوت» مشترک‌اند. ژان استاروبَنسکی[1]، منتقد فقید سوئیسی، در مصاحبه‌ای با مَسه می‌گوید: «در دنیای امروز چیزی که مشکل است شکستنِ سکوت نیست بلکه مقاومت یا صرفاً خودداری در برابر هیاهویی است که مدام بر حجم آن افزوده می‌شود» (استاروبَنسکی ۱۰). استاروبنسکی نه اولین و نه تنها کسی است که لزوم سکوت را یادآور می‌شود و بر دشواریِ واکنش

1. Starobinsky

به آن در آغاز قرن بیست‌ویکم تأکید می‌کند. نویسندهٔ معاصر در هر گام با همان سؤالی مواجه است که ابتدا رَمبوی شاعر مطرحش کرد و از آن زمان به اسطوره‌ای ادبی بدل شد. لوران نونه[1] در کتابی با عنوان نویسندگان بر ضد نوشتن[2] به این مضمون در میان ادیبان فرانسوی می‌پردازد. نونه، به دنبال ژان پولان[3]، منتقد ادبی نیمهٔ نخست قرن بیستم، در این سکوت نوعی کشتار می‌بیند، نوعی «ترور». برای او، «تروریست» نویسنده‌ای است که نوشته‌هایش بر ضدِ ادبیات است و «ترور» تمایل این نویسندگان به نوشتن در باب بیهودگی «نوشتن». به خاطر آوریم جملهٔ معروف پل والری[4] را که می‌گفت: «ادبیات پر است از آدم‌هایی که درست نمی‌دانند چه می‌خواهند بگویند اما متکی‌اند به نیازشان به نوشتن» (۵۷۵). امیل سیورانِ[5] فیلسوف می‌گفت: «ادبیات که اساساً پُرگوست، عمرش را مدیون زیادیِ واژگان است، مدیون سرطان کلمات» (۲۵). بی‌تردید، نویسندهٔ معاصر در مقام میراث‌خوار عصر بدگمانی نمی‌تواند به چنین نقدهایی بی‌اعتنا باشد و اینجاست که تردیدی میان میل به نوشتن و لزوم سکوت دامنش را می‌گیرد. تردیدی حل‌ناشدنی که اثرش را در این گفته‌های پیِر میشون به‌وضوح می‌توان یافت:

> در هر خواننده صدایی خفیف وجود دارد که پشت سرش، خطاب به نوشته‌ای که می‌خواند، می‌گوید: همه‌ش حرف مفته. بدتر اینکه وقتی خودم دارم می‌نویسم، صدایی خفیف ناگهان در درونم به من می‌گوید: همه‌ش حرف مفته. خب معلوم است، دست نگه می‌دارم، ساکت می‌شوم. به همین خاطر است که اغلب متن‌هایم نیمه‌تمام‌اند، حتی اگر الزاماً معلوم نباشد. (میشون، ۲۰۰۷: ۱۴۶)

این تردید نزد کینیار، نویسندهٔ «مسحورِ موسیقی» و «مفتونِ سکوت» (کینیار، ۱۹۹۹: ۳۶۱)، بسیار واضح‌تر است. او که کتاب آرزوی سکوت[6] خود را به یکی از جدی‌ترین چهره‌های «ترور» در تلقی پولان و نونه، یعنی لوئی‌رُنه دِ فوره[7]، نویسندهٔ رمان حرّاف[8]، تقدیم می‌کند بسیار زود حساسیتش را به مسئلهٔ سکوت و خشونت صوتیِ عصر مدرن بیان می‌کند. جمله‌ای که پشتِ جلد نفرت از موسیقی[9] آمده است به‌وضوح گویای مقاومتِ نویسنده در برابر این هیاهوی فزاینده است: «وقتی موسیقی نادر بود، نواختنش منقلب‌کننده بود، درست مثل اغواگری‌اش که سکرآور است. وقتی نواختن تمامی ندارد، موسیقی پس می‌زند. سکوتْ مستیِ مدرن‌شده است. نشئگی‌اش» (کینیار، ۱۹۹۶: پشت جلد). کینیار در درس موسیقی، پس از روزی پرکار، آرزوی «شست‌وشوی گوش‌ها در سکوت» (کینیار، ۱۹۸۷: ۱۱۳) را به چانگ لیان[10] نسبت می‌دهد. سکوت یا ــ به تعبیر خود نویسنده ــ «میل به سکوت» مضمونی رایج در نوشته‌های کینیار و یکی از دغدغه‌های اصلی اوست. همان‌طور که تیموته پیکار[11] تصریح می‌کند، در نوشته‌های نظری و مصاحبه‌های کینیار، «سکوت نقشی اساسی ایفا می‌کند، سکوتی در پیوند توأمان با ملودی و نوشتار، که به هر دو به‌سان مقاومتی در انزوا، در برابر غوغای علی‌السویه‌شدهٔ

1. Laurent Nunez
2. *Les écrivains contre l'écriture*
3. Jean Paulhan
4. Paul Valéry
5. Emil Cioran
6. *Vœux du silence*
7. Louis-René des Forêts
8. *le Bavard*
9. *La haine de la musique*
10. Tch'eng Lien
11. Timothée Picard

هیاهوی مدرن نگاه شده است» (پیکار ۳۹). با این وصف، می‌توان گفت موسیقی‌ای که کینیار در اشتیاق آن می‌سوزد چیزی نیست جز روی دیگر سکوت: «صدای موسیقی صدایی است که سکوت را نمی‌شکند» (کینیار، ۱۹۸۷: ۱۱۴). و نگرش ادبی نویسنده را باید در همین دورنمای ظاهراً متناقض جای داد. نوشتن برای او روشی است برای سخن‌گفتن در عین سکوت:

> من از سر هوس، از سر عادت، از سر اراده یا از سر اجبار نمی‌نویسم. می‌نویسم تا زنده بمانم. می‌نویسم چون این تنها راه حرف‌زدن در عین سکوت است. سخن‌گفتن الکن، سخن‌گفتن ابکم، چشم‌به‌راه کلمه‌ای ماندن که جایش خالی است، خواندن و نوشتن هر دو یک چیزند. (کینیار، ۱۹۹۵: ۶۲)

سخن‌گفتن «الکن» و «ابکم» به‌خوبی تنشی را که در نوشتار کینیار وجود دارد نشان می‌دهد. شاید همین مسئله دلیلی باشد برای اشتیاق نویسندهٔ معاصر به زندگی‌بخشیدن و بالطبع کلام‌بخشیدن به «دیگری»، «دیگری» درونی یا متقدم، از طریق رابطهٔ خویشاوندی یا ادبی، انسانی یا فرهنگی. اگر قدری در این فرضیه پیش برویم، خواهیم دید که سرنوشت نویسندهٔ معاصر بی‌شباهت به الههٔ اکو[1] نیست. در اسطورهٔ نارسیس، اکو، به عقوبت پرحرفی‌اش، محکوم می‌شود به سکوت و می‌بایست فقط هجایی را که به گوشش می‌رسد تکرار کند؛ نه می‌تواند عشقش را بیان کند نه از زبان خود چیزی بگوید، چند واژه‌ای هم که اجازهٔ بیانشان را دارد واژه‌هایی عاریه‌اند. اگر قدری از بار تراژیک اسطوره بکاهیم، خواهیم دید که نویسندهٔ معاصر با سخن‌گفتن از «دیگری» و عاریه گرفتن سخنان او شیوه‌ای یافته است تا، در عین احترام به سکوت، حرف خود را نیز بزند. نویسندهٔ معاصر برای وداع با ذهنیت «لوح سفید»، که مدرن‌ها آن همه عزیزش می‌داشتند، و در عین حال برای پرهیز از دمیدن بر آتش هیاهوی معاصر، کلام را به گذشتگان می‌دهد و هویت خود را در آینهٔ دیگری تعریف می‌کند. این فرضیه زمانی قوت بیشتری می‌گیرد که مثلاً شمار زیاد نقل‌قول‌ها را در واپسینِ مصریان از نظر بگذرانیم. در واقع، زندگی‌نامه‌نویس معاصر بیشتر خود را در نقش مترجم یا «ترجمان» می‌بیند، درست به سیاق شامپولیون، «که به نوبهٔ خود ترجمانی بود بین دوران عتیق و ما و چه بسا بین زندگان و مردگان» (مَسه، ۱۹۹۷: ۶۹). نویسندگان فرانسوی نیز با خودی‌کردن کلام دیگری و ایفا کردن نقش ترجمان به نوعی موقعیت دوگانه‌ای را که ذکر آن رفت حل کرده‌اند. بدین‌ترتیب، زندگی‌نامه‌نویسی به میدانی بدل می‌شود که هویت‌ها در آن خلط می‌شوند و صداها به هم می‌آمیزند، یکی ترجمان دیگری می‌شود و دیگری سخنگوی او. همان‌طور که لوران دومانز تصریح می‌کند، در این نوع از رابطه، «زندگی‌نامه‌نویس و مدلش یکدیگر را رمزگشایی می‌کنند، هرمنوتیکِ زندگی‌نامه‌ای در درون خود نوعی هرمنوتیکِ

1. Écho

خویشتن را نیز دارد» (دومانز، ۲۰۰۹ب: ۲۲۷). این گفته نزدیکمان می‌کند به نوعی برهم‌نمایی خودی و دیگری در صفرِ مرزیِ رابطه و این درست همان چیزی است که بسیاری از منتقدان ادبی آن را یکی از تمایزهای اصلی زندگی‌نامه‌های ادبی معاصر و سنت زندگی‌نامه‌نویسی معرفی کرده‌اند:

> مواجههٔ معاصر زندگی‌نامه و حسب‌حال یکی از ویژگی‌های اصلی فرهنگ ادبی معاصر را تعریف می‌کند: نیاز به اندیشیدن به خود «به مثابهٔ دیگری»، همان‌طور که عنوان مشهور کتاب پل ریکور[1] حکایت از آن دارد، نیاز به دیدن خویش در «دیگری» و یافتن «دیگری» در خویش. (ژفن، ۲۰۰۷: ۶۳)

نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر کوششی بود برای شناسایی و دسته‌بندی انواع روابطی که می‌توان میان زندگی‌نامه‌نویس و سوژه‌اش متصور شد. نخستین نوع رابطه از میان روابطی که در اینجا ذیل عنوان «رابطهٔ زندگی‌نامه‌ای» و در سه دسته به آنها پرداخته شد رابطهٔ «هم‌حسی» است که شرط نخست زندگی‌نامه‌نویسی ادبی در نظر گرفته می‌شود و به نویسنده کمک می‌کند حالات و حرکات و سکنات سوژه‌اش را به مدد خیال تصور کند. اما به‌رغم عمومیت آن، هم‌حسی در آثار ایرانی به تقدیس و در پی آن به الگوسازی و خلق هویت میل دارد، در حالی که هم‌حسی نویسندگان معاصر فرانسوی بیشتر به برجسته کردن امور معمولی و پیش‌پاافتاده در زندگی سوژه می‌انجامد. در واقع، زندگی‌نامه‌های معاصر فرانسوی آگاهانه و عامدانه از قهرمان‌پروری، که ویژگی بارز زندگی‌نامه‌های سنتی است، فاصله می‌گیرند و همین شکاف به ما امکان می‌دهد نوع دومی از رابطه را با شناسهٔ رابطهٔ «انتقادی» مطرح کنیم، خواه پیکان این انتقاد متوجه قواعد و معیارهای زندگی‌نامه‌نویسی سنتی باشد، خواه شخصیتی تاریخی را نشانه رود. در هر صورت، آنچه این رویکرد انتقادی را در مقام ویژگی معاصر برجسته می‌کند عیان بودن آن است. در حقیقت، انعکاسِ پررنگِ تفکرِ ژانری است که این آثار را «معاصر» می‌سازد. نویسندهٔ معاصر در متن خود به ژانر و قواعد ژانری می‌اندیشد و پیش‌فرض‌های آن را آشکارا می‌آزماید و خطاهایش را برملا می‌کند. اندیشیدن به زندگی‌نامه در مقام ژانر، در مقام بستر، یک ابزار، یکی از مسائل اصلی این نوشته‌هاست، حال آنکه زندگی‌نامه برای زندگی‌نامه‌نویس ایرانی عموماً محملی است برای داستان‌سازی از امر تاریخی، همان‌طور که مثلاً در پشت جلدِ ماهِ غمگین، ماه سرخ، که به آخرین روزهای زندگی عشقی شاعر

1. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*

می‌پردازد، چنین می‌خوانیم: «جولایی شخصیت‌های تاریخی را با استفاده از تخیل شگفتش تبدیل کرده به قهرمان‌های داستانی». سومین رابطه‌ای که اینجا ردش را باز در آثار فرانسوی یافتیم، رابطه‌ای بود مبتنی بر «بازتابندگی». نشان دادیم که نویسندهٔ معاصر فرانسوی در زندگی «دیگری» متقدم، آینه‌ای می‌یابد قادر به انعکاس عوالم درونی خویش، و به رابطه‌ای می‌رسد ورای «هم‌حسیِ» مرسوم که به محو کردن مرز میان خویشتن و «دیگری» می‌انجامد و متن را میان زندگی‌نامه و حسب‌حال جای می‌دهد. شاید بتوان تعلق متون ما به این فضاهای مرزی، جایی میان تاریخ و داستان، جایی میان خویشتن و دیگری، جایی میان خوانش و نگارش را بخشی از خیز بلند ادبیات معاصر فرانسه به سوی دیگر قلمروهای علوم‌انسانی و فاصله گرفتن از داستان‌سازی صِرف و نیز استفادهٔ روزافزون عالمان این علوم از فرم‌های ادبی دانست.

منابع

ابراهیمی، نادر (۱۳۷۵)، مردی در تبعید ابدی، تهران، روزبهان.
بیضایی، بهرام (۱۳۶۵)، دیباچهٔ نوین شاهنامه، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.
جولایی، رضا (۱۳۹۹)، ماه غمگین، ماه سرخ، تهران، چشمه.
عبداللهنژاد، مجتبی (۱۳۹۶)، گفت‌وگو با مسعود سعد سلمان، تهران، هرمس.
قدس، سعیده (۱۳۸۶)، کیمیا خاتون، تهران، چشمه.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۱)، فرزند ایران، تهران، معین.
کلهر، فریبا (۱۳۷۷)، ماه تنها در آسمان می‌گردد، تهران، نشر فرهنگ اسلامی.

Barthes, Roland (1971). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Tel quel.
Boulaâbi, Ridha (2011). *L'Orient des langues au XXe siècle: Aragon, Ollier, Barthes, Macé*. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner.
Chabot, Jacques (2004). «Vie de Joseph Roulin: une vie minuscule». in *Pierre Michon. l'écriture absolue*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, pp.23-37.
Chevillard, Éric (1999). *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris: Minuit.
------ (2006). *Démolir Nisard*. Paris: Éditions de Minuit.
------ (2007). «Des crabes, des anges et des monstres, entretien avec Mathieu Larnaudie». in *Devenirs du roman*. Paris: Actes Sud, pp.95-108.
------ (2011). *Dino Egger*. Paris: Éditions de Minuit.
------ (2015). «L'auteur en entretien, entretien avec Agnès Castiglione». in *La littérature sans la littérature*. Paris: Classiques Garnier, pp.227-239.
Cioran, Émile (1987). *Syllogismes de Vamertume*. Paris: Gallimard.
Demanze, Laurent (2007). «Les illustres et les minuscules: Pierre Michon lecteur de Plutarque». in *Fictions biographiques: XIX^e - XXI^e siècles*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, pp.235-247.
------ (2009 a). *Gérard Macé: l'invention de la mémoire*. Paris: José Corti.

------ (2015). «Meurtre en bas de page». in *La littérature sans la littérature*. Paris: Classiques Garnier, pp.83-91.
------ (2009 b). «Gérard Macé: une hantise biographique». in *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*. Paris: Broché, pp.219-229.
Dosse, François (2011). *Le pari biographique: écrire une vie*. Paris: La découverte.
Garcin, Christian (2012). *Borges, de loin*. Paris: Gallimard, coll. «L'un et l'autre».
Gefen, Alexandre (2007). «"Soi-même comme un autre": présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine». in *Fictions biographiques: XIX^e - XXI^e siècles*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, pp.55-77.
------ (2015). «La littérature sans la littérature». in *Éric Chevillard dans tous ses états*. Paris: Classiques Garnier, pp.39-50.
Gros, Karine (2009). *L'œuvre de Gérard Macé, une oltracuidansa poetica*. Montréal: Éditions Nota bene.
Hamon, Philippe (1972). «Pour un statut sémiologique du personnage». *Littérature*, No. 6, 86-110.
Jouve, Vincent (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France.
La Brière, Léon de (1897). *Champollion inconnu: lettres inédites*. Paris: Plon, Nourrit.
Louis-Combet, Claude (1997). *L'âge de Rose*. Paris: José Corti.
------ (1998). *Ecrire de langue morte*. Mazamet: Bebel éditeur.
------ (2012). «Réactions de Claude Louis-Combet». in *Claude Louis-Combet: fluences et influences*. Franche-Comté: Presses Universitaires de Franche-Comté,.
Macé, Gérard (1991). *Vies antérieures*. Paris: Gallimard.
------ (1997). *Le dernier des Égyptiens*. Paris: Gallimard, «Folio».
------ (2010). «Une vue de l'esprit, entretien avec Linsen Qian sur la Chine». *La Revue des sciences humaines*. No. 297, 11-24.
------ (2011). «Interview with Akane Kawakami Davise». *Romance Studies*, No. 29-2, 81-92.
Michon, Pierre (1988). *Vie de Joseph Roulin*. Paris: Verdier.
------ (1990). *Maîtres et serviteurs*. Paris: Verdier.
------ (1991). *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard.
------ (2007). *Le roi vient quand il veut: propos sur la littérature*. Paris: Albin Michel.
Picard, Timothée (2010). «Le topos de la "musique du silence" dans la stratégie identitaire de la France au XX^e siècle». in *Écriture et silence au XX^e siècle*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, pp.29-45.
Quignard, Pascal (1991). *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, «Folio».
------ (1987). *La Leçon de musique*. Paris: Gallimard, «Folio».
------ (1995). *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard.
------ (1996). *La Haine de la musique*. Paris: Calmann-Lévy.
------ (1999). *Vie Secrète*. Paris: Gallimard, «Folio».
Starobinski, Jean (2009). *La parole est moitié à celuy qui parle: entretiens avec Gérard Macé*. Genève: Dogana.
Valéry, Paul (1960). *Œuvres*. vol. 2. Paris: Gallimard (Pléiade).
Viart, Dominique (1999). «Filiation littéraire». *Ecriures contemporaines*. No. 2, 115-141.

------ (2002). «Les “fictions critiques” de Pierre Michon». in *Pierre Michon: l’écriture absolue*. Saint-Étienne: Publications de l’université de Saint-Étienne, pp.203-219.
------ (2007). «Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques». in *Fictions biographiques: XIX^e - XXI^e siècles*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, pp.35-55.
Xanthos, Nicolas (2009). «Définir Chevillard. L’inconcevable vraisemblance de Démolir Nisard». *temps zéro*, No. 2, https://tempszero.contemporain.info/document385 (آخرین بازدید در ۱۴۰۳/۳/۱۲)

❑