از پیرامتن به متن، بررسی شکافی گونه‌شناختی در سه‌گانهٔ داستانی کزازی

ایلمیرا دادور*
استاد ادبیات تطبیقی، دانشکدهٔ زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

سعید صادقیان**
دانشجوی دکترای ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۰۶/۲۵، تاریخ تصویب: ۹۴/۱۱/۲۶)

چکیده

داستان‌های زیست‌نگارانه (زندگی‌نامه‌ای)، یکی از رایج‌ترین گونه‌های نوشتاری در ادبیات معاصر اروپا به شمار می‌روند. نوشته‌هایی که با محور قراردادن زندگی شخصیتی حقیقی، سعی در بازآفرینی آن به شیوه‌های گوناگون دارند. هر چند شمار این نوشته‌ها هنوز در ایران انگشت‌شمارند، اما هستند در این میان آثاری که مطالعهٔ آنها ما را در فهم ظرایف خاص این گونهٔ ادبی و آشنایی با ظرفیتهای آن یاری می‌کنند. از جمله سه‌گانهٔ داستانی جلال‌الدین کزازی، *فرزند ایران* (۱۳۹۱)، *پدر ایران* (۱۳۹۲) و *وَخشور ایران* (۱۳۹۳) که به ترتیب با الهام از زندگی و سرگذشت فردوسی، کوروش و زرتشت به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. مجموعه‌ای که بررسی آن می‌تواند ما را با برخی از ویژگی‌های داستان زیست‌نگارانه و تفاوت‌های آن با زندگی‌نامهٔ تاریخی آشنا کند. به همین منظور و برای شناخت بهترِ این گونهٔ ادبی، مقالهٔ حاضر با تکیه بر مطالعات گونه‌شناختی صورت‌گرفته در فرانسه سعی در دسته‌بندی برخی از ویژگی‌های شناخته‌شدهٔ این گونهٔ ادبی خواهد داشت.

واژه‌های کلیدی: داستان زیست‌نگارانه، زندگی‌نامه تاریخی، ادبیات، تخیل، تاریخ، نقد گونه‌شناختی، کزازی.

* E-mail: idadvar@ut.ac.ir
** E-mail: saeedsadeghian@ut.ac.ir

مقدمه

زیست‌نگاری آن هم به سیاق داستانی، سابقهٔ چندان دامنه‌داری در ایران ندارد و آنچه گهگاه در این عرصه می‌روید، بیشتر حاصل ذوق (یا نیاز) فردی نویسنده است تا برآمده از سنتی ریشه‌دار، مکتبی معین یا حتی گرایشی نوظهور. هر چند شمار تذکره‌اولیاها در ایران به‌نسبت کم نیست، اما آنچه داستان زیست‌نگارانه[1] را از این سنت نوشتاری جدا و به‌طبع از آن گرایشی نو می‌سازد، قصد و نیت مؤلف برای ارائهٔ اثر خود در قالبی داستانی است. اتفاقی که آگاهانه و نه صرفاً از سر ذوق، به قلم میر جلال‌الدین کزازی، در سه‌گانهٔ داستانی‌اش رخ داده است: *فرزند ایران* (۱۳۹۲)، *پدر ایران* (۱۳۹۲) و *وَخشور ایران* (۱۳۹۳)، سه‌گانه‌ای که به‌ترتیب برپایهٔ سرگذشت فردوسی، کوروش و زرتشت به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. درواقع آنچه این اثر را حائز اهمیت می‌کند، آگاهی نویسنده از موضوع یادشده است، همان‌طور که خود او در مقدمهٔ هر سه کتاب و نیز در مصاحبه‌های خود از ذکر آن غافل نماده است: «ما هنوز در داستان‌نویسی پارسی به شیوه‌ای پایدار، پیگیر چونان گونه‌ای از ادب داستانی، داستان‌هایی را که بر پایهٔ سرگذشت و زیست‌نامهٔ بزرگان نوشته شده است، نداریم. کارهایی پراکنده در سالیان پیش انجام گرفته است اما بیشتر داستان‌های تاریخی بوده است» (کزازی، c ۱۳۹۲). کزازی در ترسیم زندگی بزرگان مرزی مشخص میان داستان زیست‌نگارانه به‌عنوان روش و سیاقی نو و داستان‌های تاریخی می‌کشد و با این کار نه تنها سه‌گانهٔ خود را در دسته‌بندی نخست قرار می‌دهد بلکه آن را «آزمونی نوآیین و بی‌پیشینه در داستان‌نویسی ایرانی» (کزازی، ۱۳۹۱: ۸) قلمداد می‌کند. لذا در مقالهٔ حاضر سعی بر این خواهد بود تا این سه‌گانه را به‌عنوان اثری «داستانی» و با معیارهای ادبی مورد سنجش قرار دهیم تا از این خلال نه تنها به ترسیم برخی از ویژگی‌های داستان زیست‌نگارانه بپردازیم، بلکه بتوانیم اثر نویسنده را با توجه به این ملاک‌ها توصیف نماییم: سه‌گانهٔ کزازی از نقطه‌نظر گونه‌شناختی کجا به موقعیت تاریخی زندگی‌نامه نزدیک می‌شود و کجا با فاصله‌گرفتن از آن، به موقعیت هنری یک اثر ادبی نایل می‌آید؟ برای پاسخ به این سؤال مطالعهٔ خود را بر دو سطح متمرکز کرده‌ایم: سطوح تَرامتنیت

۱. انتخاب معادل داستان زیست‌نگارانه برای (fiction biographique) به‌منظور بهره‌برداری از حداکثر ظرفیتی است که این ترکیب در بازنمایی مسائل مختلف این گونهٔ ادبی در اختیار ما قرار می‌دهد؛ هرچند این معادل در جای خود نیاز به بحث و بررسی بیشتر دارد. شایان ذکر است این اصطلاح که آفریدهٔ «دومنیک ویار» به شمار می‌رود بیشتر در میان منتقدان فرانسوی رایج است و با اصطلاح زندگی‌نامهٔ داستانی (biographie fictionnelle) و زندگی‌نامهٔ خیالی (biographie imaginaire) متفاوت است.

(transtextuel) و سطوح متنیت (textuel). این‌چنین در گام نخست به بررسی پیرامتن و مسائل مرتبط با آن می‌پردازیم و در گام بعد به مطالعهٔ متون و برخی از سطوح متنیت خواهیم پرداخت.

۱- سنجش با کدام معیار!؟

همان‌طور که در بالا آمد، هدف این مقاله بررسی سه‌گانهٔ کزازی به‌عنوان اثری «داستانی» با «معیارهای ادبی» است. اما این معیارها کدام‌اند؟ «ادبیت» (littérarité) رومن یاکوبسون، فاصله‌ای که نویسنده از «درجهٔ صفر نوشتار» (l'écriture) (degré zéro de) بارت می‌گیرد، یا «انحراف اندکی» (l'écart minimal) که متن، به‌زعم توماس پاول از دنیای واقعیت پیدا می‌کند؟ اینکه «چه چیزی از یک متن، ابژه‌ای هنری می‌سازد؟» سؤالی نیست که به‌راحتی بتوان برای آن پاسخی یافت مگر همچون ژنت، به‌ناچار، به مشخصه‌ای کلی و البته چالش‌انگیز بسنده کنیم، پاسخی که خود به سؤالی نو می‌ماند: تنها «اثر هنری بودن» است که متنی را ادبی می‌کند و از آن ابژه‌ای هنری می‌سازد (ژنت، ۱۹۹۲: ٤٠). همان‌طور که کزازی نیز در ابتدای نخستین جلد از سه‌گانهٔ خود در این مورد می‌نویسد: «پرسش‌هایی از این دست که: داستان چیست و ویژگی‌ها و بایسته‌های بنیادین و ساختاری آن کدام است؟ پرسش‌هایی‌اند، در سرشت و چگونگی، آن‌چنان پیچیده و تودرتوی و دارای سوی‌ها و روی‌های گوناگون و گهگاه ناساز و وارونهٔ یکدیگر که هر پاسخی بدان‌ها داده بشود، حتی اگر نغزترین و استوارترین نیز باشد، به ناگزیر، پاسخی است لرزان و شناور که همواره می‌توان در آن به‌گمان افتاد و به پاسخی استوارتر و نغزتر اندیشید» (کزازی، ۱۳۹۱: ۷). این پیچیدگی را شاید تنها بتوان با محدود کردن مرزها و تعیین چارچوب‌هایی برای نقد حل کنیم. درواقع اگر نخواهیم به شیوهٔ خالق سه‌گانه هر گونه بحثی پیرامون «چیستی این نوشته» را «بی‌فرجام» بدانیم، می‌توانیم با پیروی از برخی معیارهای سبک‌شناختی و روایت‌شناختی و نیز مقایسهٔ این اثر با موارد مشابه به ارزیابی‌ای از آن دست یابیم.

بنابراین مطالعهٔ حاضر در سطوح مختلف، به دنبال جلوه‌هایی (effet) خواهد بود که ما را قادر به ارزیابی سه‌گانهٔ کزازی به‌عنوان اثری داستانی می‌کند. اما از آنجا که هنوز داستان زیست‌نگارانه در ایران به‌عنوان گونه‌ای رایج و مشخص شناخته نشده و به‌طبع ویژگی‌های روایی و سبکی آن به‌طور نظام‌مند تبیین نگردیده است، برای بررسی مضامین مطرح در سه‌گانهٔ کزازی و محورهای متنی مختلف آن، به‌ناچار به برخی از آرای منتقدان فرانسوی که در این

زمینه شناخته‌شده‌اند ارجاع داده می‌شود، منتقدانی همچون: دومنیک ویار (Dominique Viart)، دانیل مادلنا (Daniel Madelénat)، فرانس فورتیه (Frances Fortier)، روبر دیون (Robert) Dion)، آلکساندر ژفن (Alexandre Gefen)، لوران دومانْز (Laurent Demanz) و...[1] درواقع از آغاز دهۀ هشتاد، ادبیات فرانسه با هجمۀ آثاری روبه‌رو شد که زندگی اشخاص حقیقی-تاریخی را مورد بازنویسی قرار می‌دادند. اقبال این آثار میان مخاطبان باعث گردید، منتقدان بسیاری از دهۀ نود به این حیطه گرایش پیدا کنند و به بررسی این آثار بپردازند. دومنیک ویار در کتاب خود *ادبیات فرانسه در عصر حاضر* این گونۀ ادبی را چنین توصیف می‌کند: «این "زندگی‌ها" که می‌تواند تداعی‌گر زندگی‌نامه‌های معمولی باشند، درعمل به‌طور بنیادی با آنها متفاوت‌اند. این آثار به همان اندازه از سنت فرانسوی در این زمینه دورند که از کارهای آمریکایی سرشار از مستندات؛ آنها بیشتر از طریق تداعی عمل می‌کنند تا بازسازی‌های واقعی، به خیال‌پردازی‌های روایی نویسنده فضا می‌دهند، تردیدها و فرضیه‌ها را به نمایش می‌گذارند و فضا را برای تفسیر و تخیل باز می‌گذارند. بدون بلندپروازی در مورد جامعیت، اغلب به فلان تکه از زندگی یا فلان واقعه اولویت می‌دهند که الزاماً نه مرکزی است نه از پیش تعیین‌کننده» (ویار در ویار و ورسیه، ۲۰۰۸: ۱۰۳). درواقع توضیحاتی از این دست که به تشریح ویژگی‌های داستان‌های زیست‌نگارانه به‌عنوان گونه‌ای جدید می‌پردازند، معیار مقایسه و سنجش ما در این مقاله خواهند بود. معیارهایی که علی‌رغم بیگانه بودن، ما را با ظرفیت‌های بی‌شمار این گونۀ ادبی آشنا می‌کنند. پس از این گفتار مختصر پیرامون چارچوب‌ها و معیارهای سنجش، بررسی اثر را با جنبه‌های تَرامتنیت آن آغاز می‌کنیم.

۲- از متنی به متنی دیگر: تحول در سطوح تَرامتنیت

در بررسی چیستی متون و ارزیابی آنها مطالعۀ سطوح تَرامتنیت شامل نام و کارنامۀ نویسنده، عنوان و عنوان فرعی، مقدمه و مؤخره، یادداشت‌ها و پاورقی‌ها، مصاحبه‌ها و ... هر چند نه به اندازۀ خود متن، اما بسیار تعیین‌کننده است. پیرامتن فضایی است راهبردی برای نویسنده تا بتواند ذهن مخاطب را به مسائل مورد نظر خود جلب کند، در عین حال فضایی است نسبتاً باز برای مخاطب تا بتواند پیش از ورود به متن به جهت‌گیری‌هایی در مورد اثر بپردازد. اگر به مدل تحلیلی-تطبیقی‌ای که ژان- میشل آدان (Jean-Michel Adam) و اوت

۱. منتقدانی که شاید در طول این مقاله به‌طور مستقیم به آنها ارجاع داده نشده باشد، اما نظراتشان در جمع‌بندی‌های ما بی‌تأثیر نبوده است.

ادمن (Ute Heidmann) در مقالهٔ خود با موضوع ژانریت (généricité) یک اثر ارائه می‌کنند نگاهی بیندازیم به‌خوبی به اهمیت «آستانهٔ متن» در تعیین تأثیرات و جلوه‌های مختلف یک متن پی خواهیم برد: «درواقع ژانریت بر پایه‌های مختلف متنیت و تَرامتنیت تأثیرگذار است، و درمقابل، این پایه‌های مختلف، ژانریت یک متن را به شیوه‌های اغلب نابرابر نمایان می‌سازند» (ژان–میشل آدان و اوت ادمن، ۲۰۰٤: ٦٨). به‌طبع سه‌گانهٔ کزازی نیز به‌عنوان یک متن از این قاعده مستثنا نیست، به‌ویژه اینکه هر سه اثر از پیرامتن پُر پَر و پیمانی برخوردارند.

۱-۲- پیش‌متن (عنوان- مقدمه)

در این راستا شاید نخستین موردی که جلب توجه می‌کند روی آوردن «دکتر میر جلال‌الدین کزازی» به‌عنوان یک پژوهشگر به عرصهٔ داستان‌نویسی است؛ مسئله‌ای که با در نظر گرفتن پیشینهٔ او قدری چالش‌انگیز می‌نماید. همان‌طور که خود او نیز بر آن اذعان دارد و سه‌گانهٔ خود را با این اعتراف شروع می‌کند: «من داستان‌نویس نیستم؛ دست‌کم، تا کنون نبوده‌ام، نیز به درستی و روشنی نمی‌دانم که آنچه در این کتاب از خامهٔ من تراویده است، داستان است یا نه» (کزازی، ۱۳۹۱: ۷). تردیدی که بر روی جلد کتاب خبری از آن نیست یا حداقل نمی‌توانسته باشد، چرا که هر سه اثر به‌طور کاملاً واضح با عنوان فرعی «داستان» آراسته شده‌اند. این مسئله پاسخی است به چیستی کتاب زیرا «معمولاً این پیرامتن است که در مورد تخیل کلامی (fiction verbale) در نظام نوشتار عهده‌دار تخیلی بودن متن می‌شود، چه با اشارات ژانری مبرهن، چه به طرق نامحسوس‌تر» (شِفر، ۱۹۹۹: ١٦٣). درواقع اگر نویسنده قصد بازی با قواعد ژانری را نداشته باشد، همین عبارت سادهٔ «داستان» کفایت می‌کند تا نوشته به حیطهٔ تخیل کلامی وارد شود و زین‌پس با معیارهای این عرصه مورد سنجش و واکاوی قرار گیرد. به دیگر کلام، نیت کزازی برای خلق داستان از لحاظ کارکردشناختی کافی است تا اثر او را داستان بدانیم زیرا «داستان حاصل یک تصمیم‌گیری است، یا بهتر بگوییم یک قرارداد ارتباطی (pacte communicationnel)» (شِفر: ۲۰۰۲). اما این ورود به عرصهٔ داستان یا «عالم تخیل» تازه آغاز راه است: از اینجا دیگر چیستی اثر مطرح نیست بلکه چگونگی آن مطرح می‌گردد. اینکه داستان کزازی چقدر در خلق عالم تخیل موفق بوده است و اینکه آیا این عالم می‌تواند پاسخگوی افق انتظار مخاطب به‌عنوان خوانندهٔ داستان باشد یا خیر.

نخستین جایی که می‌توان پاسخی برای این پرسش و پرسش‌هایی از این دست یافت، مقدمهٔ سه کتاب است. جایی که نویسنده به‌وضوح و با فراغ بال در مورد اثر خود و اهداف و

دغدغه‌هایش سخن می‌گوید. آنچه در اینجا مهم می‌نماید بررسی محتوای مقدمه‌هااست که از کتابی به کتابی دیگر متحول شده است. اگر کزازی در *فرزند ایران* تنها درگیر هویت اثر خود به‌عنوان اثری مستقل می‌ماند در *وخشور ایران* اما، از دیدگاهی کلان‌تر، به مسئلهٔ ژانر می‌اندیشد. کزازی جلد اول خود را در ذهن مخاطب، هنرآموزی تازه‌کار می‌بیند و نگران از داوری‌های او، خود را ملزم می‌دارد تا او را در جریان کاری که کرده است بگذارد. او نخست به توضیحی دربارهٔ چیستی اثر می‌پردازد و پیشاپیش هر گونه داوری را در این مورد «بی‌فرجام» می‌خواند. سپس به توضیح «ساختار درونی» داستان می‌پردازد و درنهایت با تأکید بر «زبان نگارین و آراسته و هنرورزانهٔ» متن، این ویژگی اثرش را «نوآئین‌ترین و نابیوسان (غیرمنتظره)ترین ویژگی آن» برمی‌شمرد (کزازی، ۱۳۹۱: ۱۱). همین توضیحات در مقدمهٔ *پدر ایران* که کوتاه‌ترین مقدمه در میان سه کتاب است نیز تکرار می‌شود با این تفاوت که در اینجا دیگر صحبتی از قضاوت دربارهٔ چیستی اثر نیست و بی‌هیچ بحثی «*پدر ایران* داستانی است زیستنامه‌ای [...] که در ساختار، به‌یکبارگی، به *فرزند ایران* می‌ماند» (کزازی،a ۱۳۹۲: ۷). اگر در *فرزند ایران*، نویسنده نسبت به هویت اثر خود مردد بود در اینجا به‌صراحت سخن از «داستان زیستنامه‌ای» به میان می‌آید، البته بی‌آنکه توضیحی پیرامون آن داده شود. توضیحات به مقدمهٔ کتاب سوم یعنی *وخشور ایران* موکول می‌شود، جایی که دیگر نویسنده به‌قدر کافی در مورد ژانری که در آن مشغول به قلم‌رانی است اطلاعات به دست آورده تا بتواند به‌عنوان یک داستان‌نویس به توصیف سختی‌ها و موانع آفرینش در این حیطه بپردازد. این‌چنین می‌توان ادعا کرد دغدغهٔ کزازی در طول سه‌گانه‌اش از موقعیت مردد و فردی «اثر» به موقعیت تثبیت‌شده‌تر و عمومی‌تر «ژانر» تعالی یافته است. امری که در توضیحات چهار صفحه‌ای او در مقدمهٔ *وخشور ایران* پیرامون داستان زیست‌نگارانه به‌وضوح مشخص است.

به همین ترتیب می‌توان سیری تحولی را در هدف و برنامهٔ نویسنده از آفرینش سه‌گانه‌اش دنبال کرد. هرچند هدف کزازی در مقدمهٔ *فرزند ایران* به‌صراحت مشخص نگردیده است، اما با توجه به برخی از دیگر نشانه‌های تَرامتنیت می‌توان به گمانه‌زنی‌هایی در این مورد پرداخت. نویسنده بارها در مصاحبه‌های خود تأکید ورزیده که با یادآوری عظمت و بزرگی گذشتهٔ ایرانیان در پی هشیار کردن ناخودآگاهی آنهاست: «در این روزها من به آیندهٔ ایران می‌اندیشم. چون به آیندهٔ ایران می‌اندیشم، به ناچار به گذشتهٔ ایران نیز. زیرا آینده‌ای که من برای ایران می‌خواهم، آینده‌ای است که از دل گذشته ایران برمی‌آید» (کزازی، ۱۳۹۳b). همین مسئله در عنوان مجموعه نیز به‌نحوی منعکس گردیده است: سرنوشت هر سه شخصیت به‌طور تنگاتنگی

با سرنوشت ایران گره خورده. و درست با همین رویکرد است که کزازی در مقدمهٔ *فرزند ایران*، فردوسی را این گونه در پیوندی عمیق با سرشت و سرنوشت ایرانیان توصیف می‌کند: «آن نیاک‌نیاک (= جدّالاجداد) پاک مَنشی و فرهنگی، آن که شالودهٔ *ناخودآگاهی تباری* ایرانیان را ریخته است و چیستی ایران و ایرانی را، جاودانه، بر آن استوار گردانیده است» (کزازی، ۱۳۹۱: ۱۲). کمی آن طرف‌تر در خودِ متن نیز همهٔ عناصر داستان به‌گونه‌ای در ارتباط با ایران شکل می‌گیرند: شاعر «ایرانی نو بود که می‌زاد» (۱۸)، مادرش «می‌دانست که با جنباندن گهوارهٔ کودک، ایران را می‌جنباند» (۱۹) و پدرش می‌دانست که «بیداری [او] بیداری ایران‌زمین است» (همان: ۲۰). این تأکیدها بر رابطهٔ میان «ایران» و قهرمان داستان، رفته‌رفته در طول سه مجموعه کم‌رنگ‌تر می‌شود تا بدانجا که در *وخشور ایران* نویسنده تنها به چند اشارهٔ ضمنی اکتفا می‌کند. در این صورت می‌توان گفت هدف نویسنده نیز از موقعیتی کلان و آرمانی به وضعیتی ملموس‌تر و دست‌یافتنی‌تر بدل می‌گردد، همان‌طور که در مقدمهٔ *وخشور ایران* می‌خوانیم: «خواست من نوشتن داستان بوده است بر پایهٔ زیستنامه، نه به دست دادن زیستنامهٔ زرتشت، به گونه‌ای پژوهشگرانه و دانشورانه» (کزازی،a ۱۳۹۳: ۸).

نکتهٔ دیگری که ذکر آن در اینجا می‌تواند تأمل‌برانگیز باشد (هر چند شامل سطوح تَرامتنیت نمی‌شود) نوع توصیفاتی است که نویسنده در طول سه‌گانهٔ خود از «ایران» ارائه می‌کند. بی‌تردید شرایط ایرانِ دوران فردوسی در میان سه دوره‌ای که اثر کزازی به آن می‌پردازد، نه تنها متزلزل‌ترین که نابه‌سامان‌ترین نیز هست. اما کزازی کاملاً برعکس و گویی پیروِ واکنشی دفاعی، ایرانِ *فرزند* را بسیار پرشکوه و باعظمت توصیف می‌کند و از لحاظ اقتصاد متنی در میان سه کتاب بیشترین جایگاه را در این کتاب به «ایران» می‌دهد: «ایران، آن سبزترین و سرافرازترین درخت جهان که هزاره‌ها، بر پای و برجای مانده است و پایدار و استوار، گران‌ترین گزندها و آزارنده‌ترین آسیب‌ها را تاب آورده است و سترگ‌ترین و سهمگین‌ترین توفان‌ها و تندبادها را که کهن‌ترین و کلان‌ترین درختان را ریشه برمی‌توانسته‌اند کند و از بن برمی‌توانسته‌اند انداخت، تناور و تنومند، به چالش گرفته است و به ریشخند» (کزازی، ۱۳۹۱: ۱۷). اما پیروِ سیر تحولی آثار، توصیفاتی از این دست نیز رفته‌رفته از کاری به کاری دیگر فروکش می‌کنند تا سرانجام ایران در *وخشور ایران* همان «ایران‌ویجِ» تاریخی باقی بماند، بی‌آنکه خبری از توصیفات پرطمطراق یا تمجیدات اسطوره‌ای باشد. پیرو توضیحات بالا و تا آنجا که به مقدمهٔ کتاب‌ها مربوط می‌شود می‌توان این‌گونه گمان برد که کزازی رفته‌رفته جایگاه خود را به‌عنوان داستان‌نویس-زیست‌نگار تثبیت‌شده می‌یابد، امری که

می‌تواند ریشه در واکنش مخاطبان و نظرات منتقدان و نیز افزایش تجربیات او در این زمینه داشته باشد.

۲-۲- پس‌متن (یادداشت‌های پایانی)

اما آنچه قدری گمانِ بالا را با چالش روبه‌رو می‌کند، وجود یادداشت‌های پرشماری است که در بخش پایانی داستان‌ها آمده‌اند و فضای کار را از ساحتی «تفننی» (ludique) به ساحتی «جدی» بدل ساخته‌اند، زیرا این توضیحات و یادداشت‌ها در اصل «متعلق به حوزهٔ فعالیت "جدی"اند درحالی‌که بازی‌های تخیلی و نیز تخیل‌های هنری به حوزهٔ "تفنّنی" تعلق دارند، به این معنا که ما آزادانه و به‌خاطر حس رضایتمندی ذاتی‌ای که برای ما به همراه دارند، به آنها می‌پردازیم» (شفر، ۲۰۰۲). درواقع وجود چنین یادداشت‌هایی برای مخاطب داستان قدری عجیب و دور از انتظار است. هر چند نباید فراموش کرد که ادبیات معاصر خالی از این ارجاعات علمی «جدی» نیست و در این زمینه می‌توان به انبوه اصطلاحات حشره‌شناسی که در آثار پیر برگونیو (Pierre Bergounioux) یا داده‌های فیزیک و زیست‌شناسی که در متون میشل اوئلبک (Michel Houellebecq) هست اشاره کرد. در این میان شاید نزدیک‌ترین مثال به مورد ما آثار ژرار مَسه (Gérard Macé) باشد که عموماً با یادداشت‌ها و توضیحاتی پرشمار پایان می‌یابند. اما اگر از نزدیک نگاهی به محتوای این یادداشت‌ها بیندازیم تفاوت فاحشی میانشان خواهیم شد: همان‌طور که خود کزازی نیز در موقعیت‌های مختلف به آن اشاره دارد، عمده کارکرد یادداشت‌های پایانی او کارکرد ارجاعی‌شان است؛ به دیگر کلام هدف نویسنده از ذکر آنها تنها روشن کردن مطلبی یا ذکر منبعی بوده است: «اگر از این آبشخورها گاهی بهره جسته‌ام از آن روی بوده است که می‌خواسته‌ام بخش‌هایی را که از آنها در داستان آورده‌ام به گونه‌ای روشن، پایور در یادداشت‌های پایانی کتاب نشان دهم، آشکار بدارم که سخنی که در دل داستان از آبشخوری برگرفته است و در آن آورده، از کجاست» (کزازی، ۱۳۹۲c). درواقع یادداشت‌ها در نقشِ حامی متن عمل می‌کنند، چرا که در اینجا هدفْ مجاب کردن مخاطب است. اما این یادداشت‌ها در آثار مَسه کارکردی ارجاعی ندارند یا اگر دارند این کارکرد آنها در اولویت نیست. به عبارت دیگر یادداشت‌ها در اینجا فضایی باز در اختیار نویسنده قرار می‌دهند تا او بتواند، فارغ از محدودیت‌های سبکی و چارچوب‌های ساختاری متن، به داستان‌سرایی و خیال‌پردازی از دستی دیگر بپردازد. همان‌طور که لوران دومانز نیز در این مورد توضیح می‌دهد: «ژرار مسه به‌نحوی فضای دانش و قواعد علمی را واژگون می‌سازد تا از دل آن

نیرویی داستانی بیرون بکشد. چرا که یادداشت‌ها و توضیحات آخر کتاب، به همان اندازه که متن را واضح می‌کنند، مکان‌هایی برای پَرسه و مسیرهایی انحرافی‌اند» (دومانز، ۲۰۱۰). درواقع اینجا کارکرد ارجاعی یادداشت‌ها جای خود را به کارکرد زیباشناختی آن می‌دهند، کارکردی که نمی‌تواند دغدغهٔ کتاب‌های عمومی و (در این مورد) آثار کزازی باشد، چرا که «ورود به تخیل، خروج از حیطهٔ رایج استعمال زبان است؛ حیطه‌ای که مشخصه‌اش دغدغهٔ حقیقت داشتن یا متقاعد کردن است، مشخصه‌ای که بر قواعد ارتباطی و الزمات گفتمان حکمفرماست» (ژنت، ۱۹۹۲: ۱۹).

البته نباید از ذکر این نکته غافل ماند که در اینجا نیز با تحولی در رویکرد نویسنده نسبت به یادداشت‌ها مواجهیم. هر چند در سراسر سه‌گانه یادداشت‌ها مصرانه کارکرد ارجاعی خود را حفظ می‌کنند، اما نویسنده رفته‌رفته سعی می‌کند تفکیکی میان داده‌های تاریخی و مواد داستانی برقرار کند و از ذکر برخی از اطلاعات تاریخی به‌صورت خام و دست‌نخورده در متنِ اصلی خودداری کند. برای مثال اگر بخواهیم روندِ «ذکر تاریخ» را در سه اثر بررسی کنیم خواهیم دید که تاریخ‌ها در *فرزند ایران* بدون هیچ تمهیدی به‌صورت مستقیم و به سیاق متون تاریخی به‌وسیلهٔ راوی اعلام می‌شوند، در *پدر ایران* اما، تاریخ‌ها به بخش یادداشت‌ها انتقال یافته‌اند و متن اصلی به‌کلی از هر گونه اعلانِ دقیقِ زمانی پیراسته است. این در حالی است که تاریخ‌ها در *وخشور ایران* به متن کتاب برمی‌گردند با این تفاوت که این بار توانسته‌اند در سیر داستان و در دل گفته‌های شخصیت‌ها جایی برای خود بیابند. تحولی که البته در بقیهٔ موارد خبری از آن نیست، چرا که در بسیاری موارد نویسنده بی‌هیچ وسواسی از داده‌هایی خام در متن خود استفاده می‌کند که نه تنها به سیر روایی داستان لطمه می‌زنند، بلکه عالم تخیل را به‌کلی از فضای «تفننی» آن خارج می‌کنند. شاید توضیحی که دوستِ فردوسی در مورد پیشینهٔ واژهٔ بوم می‌دهد مثالِ مناسبی برای تأیید این مدعا باشد: «مرا بوم می‌خوانی! چنین باد! من بومم؛ اما شوم نه. بومم به باور ایرانیان، نه نیرانیان. در *باورهای کهن نیاکانی، بوم مرغی است خجسته که آن را مرغ بهمن می‌خوانند و وخشور مرغان می‌دانند*» (کزازی، ۱۳۹۱: ۵۵). قسمتی که در اینجا بر آن تأکید کرده‌ایم، به‌راحتی و بی‌هیچ تغییری می‌تواند در فرهنگ واژگان، ذیل واژهٔ «بوم» بیاید. این‌چنین می‌توان عنوان کرد که کزازی در تلفیق داده‌های «جدی» و مواد «تفننی» چندان موفق عمل نکرده است و این موجب شده متن او بیشتر به وضعیت «آگاهی‌دهندهٔ» متون تاریخی نزدیک شود تا وضعیت «سرگرم‌کنندهٔ» متون داستانی. درست برعکس آنچه در زیست‌نگاری معاصر با آن مواجهیم زیرا «نویسندهٔ معاصری که به زیست‌نگاری روی می‌آورد،

عموماً به محتوای آگاهی‌دهندهٔ منابع کمتر اهمیت می‌دهد تا به *تأثیرات لحظه‌ای* (*effets ponctuels*) آنها، تأثیراتی که کم‌وبیش و کاملاً بسته به موقعیت، در پیوند با تمایلات، جهت‌گیری‌ها و ذهنیتِ خود زیست‌نگار است» (مائیگان لوپَژ و روبر دیون، ۲۰۰۷: ۱۲).

۳- بررسی عناصر داستان زیست‌نگارانه در سطوح متنیت

پس از پَرسه‌ای کوتاه به دور از متن، اینک نوبت به بررسی سطوح متنیت می‌رسد. اَدان و ادمن در مدل تحلیلی-تطبیقی خود که پیش‌تر به آن اشاره شد، از شش سطح به‌عنوان سطوح یا پایه‌های متنیت یاد می‌کنند: سطح معناشناختی، سطح گفتمانی، سطح کارکردشناختی، سطح سبکی، سطح ترکیبی (niveau compositionnel) و سطح مادی رسانه (niveau matériel du média). قصد این مقاله پرداختن به تمامی سطوح یادشده نیست، بلکه آنچه در اینجا مد نظر است آشکار ساختن برخی از ظرفیت‌های متنی داستان‌های زیست‌نگارانه، با توجه به سه‌گانهٔ کزازی است؛ ظرفیت‌هایی که به هر شکل و روی به یکی از سطوح یادشده مربوط‌اند.

شاید بتوان در مطالعهٔ حاضر اولویت را به مواد اولیهٔ اثر و مضامین آن داد (سطح معناشناختی)، هم از آن روی که نویسنده خود به طور مفصل در مقدمه‌های سه کتاب در این مورد توضیحاتی ارائه کرده است، هم به این دلیل که یکی از مهم‌ترین مسائل در داستان‌های زیست‌نگارنه، به‌هم‌تنیدگی داده‌های تاریخی و ابزار داستانی است. همان‌طور که کزازی تقریباً هیچ‌جا از ذکر آن غافل نمانده است، سه‌گانهٔ او بر سه شالودهٔ تاریخ، افسانه و پندار (تخیل) شکل گرفته است و شاید از همین روست که نویسنده قدری در «داستان» نامیدن آن تردید داشته است (مسئله‌ای که در بالا به آن پرداخته شد). درواقع وجود نسخه‌های تاریخی-افسانه‌ای از یک زندگی، همیشه چالشی است بر سر راه آفرینش داستانی، چرا که داستان‌نویس برای خلق داستانش مجبور به حرکت در دالان‌های درنوشتهٔ تاریخ است. حرکتی که کزازی در مقدمهٔ *وخشور ایران* این گونه توصیفش می‌کند: «نوشتن داستان‌هایی از این گونه دشوارتر می‌تواند بود و از دید داستان‌شناسی، کاری باریک‌تر و نغزتر؛ زیرا دو بخش ناگزیر دیگر [تاریخ و افسانه] در داستان در کارند و خواه و ناخواه، ناوردگاه پندار را تنگ می‌دارند و بر آن لگام می‌زنند، تا پندار، آن‌چنان سر بر نیفرازد و نیز نتازد که از مرزهای دو بخش دیگر در گذرد و داستان را از گونهٔ داستانی زیست‌نامه‌ای به داستانی یکسره پندارینه، دیگرگون سازد» (کزازی، a ۱۳۹۳: ١٤). لذا داستان‌نویس-زیست‌نگار برای آفرینش خود مجبور به پیمودن راه‌هایی جز مسیرهای رایج تاریخی و پرسه‌زدن در کوچه پس کوچه‌های ادبیات است،

پرسه‌هایی که به‌رغم هم‌پوشانی با دالان‌های درنوشتهٔ تاریخ، نویسنده را به منزلگاه‌های متفاوت و البته متعددی رهنمون می‌سازد. در اینجا از میان انواع پرسه‌هایی که می‌توان متصور شد، دو مورد به‌نسبت کلی‌تر را می‌آزماییم: نخست بهره‌برداری داستانی از داده‌های تاریخی موجود (بازی با قطعات موجود پازل) و دوم سرمایه‌گذاری روایی روی ناگفته‌های تاریخی.

۳-۱- بهره‌برداری داستانی از داده‌های تاریخی

یکی از ویژگی‌های بارز زیست‌نگاری‌های معاصر، وجههٔ چیدمانی یا ترکیبی آنهاست (سطح ترکیبی). حال که خواننده به‌واسطهٔ نسخه‌های تاریخی با یک زندگی آشنا شده است، زیست‌نگار معاصر نسخه‌ای دگرگون‌شده به او ارائه می‌دهد؛ نسخه‌ای که در عین شباهت به اصل خود، القاگر حسی جدید و یادآور «امر غریب» (inquiétante étrangeté) است. در اینجا دیگر اتفاقات به ترتیب سیر تاریخی‌شان یکی پس از دیگری ردیف نمی‌شوند و نویسنده در پس حوادث به دنبال تصور منطقی دیگرگون و کشف رابطه‌ای نو است. او به واسطهٔ دسترسی به تمام قطعات پازل، به تغییر در چیدمان آنها و بازی با ترتیبشان می‌پردازد تا موفق به ترسیم تصویری متفاوت و آفرینش زندگی‌ای نو شود. این‌چنین است که گاه هم‌نشینی دو صحنه بر اساس فنون خلط زمانی (anachronie) تصویر یا تصوری یکسره متفاوت از سوژهٔ شناسا را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. آلن بوئیزین (Alain Buisine) نخستین گام را در نوشتن زیست‌نگاری، داشتن چنین برنامه یا پروژه‌ای می‌داند، پروژه‌ای که درنهایت دو اثر را که هر دو با مواد اولیهٔ یکسان (داده‌های تاریخی) شکل گرفته‌اند به‌تمامی از هم مجزا می‌کند: «مشکل عمدهٔ زیست‌نگاری‌ها این است که عمده‌شان هیچ پروژه‌ای ندارند و صراحتاً به این رضایت می‌دهند که وقایع یک زندگی را به‌ترتیب تاریخی آن نقل کنند. منظور من در اینجا از پروژه، یک شکل‌دهی (mise en forme) تفسیری است که نیازمند برخی تطابقات میان فرم ادبی زیست‌نگاری و اثر-زندگی‌ای (œuvre-vie) است که قرار است بدان پرداخته شود. برای هر مورد جدید، باید فرمی نو و مخصوص از زیست‌نگاری را ابداع کرد. زیست‌نگاری مارسل پروست نمی‌تواند فرم زیست‌نگاری پل ورلن یا پیر لوتی را داشته باشد» (بوئزین، ۲۰۰۱، ۱۵۳). در اینجاست که زیست‌نگاری داستانی به آفرینشی تبدیل می‌شود که خلاقیت نویسنده نقش نخست را در شکل‌دهی به آن ایفا می‌کند. اینجا دیگر قلمروی تاریخ نیست و نویسنده برای خلق اثری داستانی می‌بایست بارها و بارها به مرور زندگی سوژه بپردازد و ساعت‌ها با متون و داده‌های تاریخی کلنجار رود تا سرانجام چیزی بیابد که ارزش داستان شدن را داشته

باشد (چیزی که الزاماً موردی شگرف یا منحصربه‌فرد نیست). در اینجا دیگر خبر از زنجیرهٔ طولانی و گاه خسته‌کنندهٔ وقایع نیست که با ترتیبی دقیق یکی پس از دیگری در برابر دیدگان خواننده ردیف می‌شوند. اتفاقی که باید پذیرفت در سراسر سه‌گانهٔ کزازی بی هیچ کم‌وکاستی روی داده است و نویسنده پیرو منطقی تاریخی، خود را موظف کرده است پیشرفت خطی متن (progression textuelle linéaire) را با انبوه نمایانگرهای زمانی قوت بخشد. برای توضیح این مطلب می‌توان روند پیشرفت متن را در *فرزند ایران* با ذکر نمایان‌گرهای زمانی آن دنبال کرد:

«سیصد سالی پس از تازش تازیان» (۱۷)، «در یکی از روزهای دومین دهه از سدهٔ چهارم» (۱۸)، «آن روز» (۲۲)، «روزی» (۲۵)، «در آدینه روزی» (۳۵)، «هفته‌ای چند گذشت» (٤۲)، «پسینگاهان آدینه را بدین گفت‌وگوها ویژه می‌داشتند» (٤۳)، «در یکی از روزها» (٥٤)، «سالی چند سپری شد» (٥٤)، «در یکی از روزهای بهار» (٦۰)، «در یکی از شب‌های نخستین ماه پاییز» (٦۲)، «چندی پس از سروده‌شدن بیژن» (٦۳)، «ماهی چند گذشت» (۷٦)، «ماهی چند گذشت» (۸٤)، «چندی گذشت» (۸۷)، «روزی از روزها» (۹٤)، «روزها و ماه‌ها در پی هم می‌گذشتند» (۹۸)، «روزی» (۱۰٦) «سالی چند گذشت» (۱۱٦)، «ماهی چند پیش از آن» (۱۱۸)، «چندی پس از آن [...] بیست‌وپنجمین روز از ماه [اتمام شاهنامه]» (۱۱۸)، «چندی گذشت» (۱۲۹)، «چندین روز بدین گونه گذشت» (۱۳۰)، «سرانجام آن روز فراز آمد» (۱۳۷) «روزی چند سپری شد» (۱٤۰)، «آن‌گاه که روز سپری شد» (۱٤۱)، «در شامگاهان یکی روزها» (۱٤۲)، «آنگاه که خورشید دمید» (۱٤۸)، «روزی» (۱٥۳)، «پگاهان فردا» (۱٥۳)، «هفته‌ها در راه بودند» (۱٥۹)، «با این همه در سالیان سپس» (۱٦۰)، «چندی سپهر گردان روان گشت و روزگار گذشت» (۱٦۰)، «پس از چند هفته» (۱٦۱)، «پس از سال‌ها» (۱٦۲)، «چندی گذشت» (۱٦۲)، «در این سالیان» (۱٦۲)، «سالی چند دیگر نیز سپری شد» (۱٦٦)، «در این سالیان» (۱٦٦).

شاید چنین ترتیب درهم‌تنیده، دقیق و سراسر همگام با «پیکانِ زمان»، برای یک روایت داستانی معمولی مشکلی ایجاد نکند، اما در جایی که از لحاظ معرفت‌شناختی (épistémologie) روایتگری چون تاریخ وجود دارد (که اغلب از همین روش به بازنمایی سوژه می‌پردازد)، ادبیات برای هویت یافتن مجبور به آزمودن مسیرهایی جدید است. مسیری که نه تنها سه‌گانهٔ کزازی بدان راهی نمی‌جوید بلکه به‌دلیل وجود فهرستی که سیر وقایع را به

شیوه‌ای کاملاً سنتی در ابتدای آثار ترسیم می‌کند، یکسره از آن دور می‌ماند: «نوجوانی، جوانی، مردی [...]». نباید فراموش کرد که از لحاظ روایی، تکرار پی‌درپی و گاه ملال‌آور برخی از صحنه‌ها همچون گفت‌وگوهای عصرهای آدینه در *فرزند ایران*، یا اشتباهات پدر زرتشت در *وخشور ایران*، نمی‌تواند در دور ماندن کزازی از مسیرهایی که زیست‌نگاری معاصر برای خود ترسیم کرده است، بی‌اثر باشد.

درست به همین منوال وجود پیش‌آگهی‌های متعدد، موقعیت متن کزازی را به‌عنوان اثری داستانی با چالش روبه‌رو می‌کند، چرا که پیشوازهای زمانی (prolepse) در اینجا کارکرد خلاقانهٔ (fonction poétique) خود را از دست می‌دهند و به‌سختی با قالب داستانی کار عجین می‌شوند. به عبارت دیگر نویسنده در مقام دانای کل، نخست همهٔ واقعه را در یک جمله عرضه می‌کند، سپس به بسط توصیفی-روایی آن می‌پردازد. برای مثال، در *پدر ایران* این‌گونه می‌خوانیم: «در ده سالگی او [کوروش]، رخدادی کودکانه و ساده پرده از رازِ گرانِ ناگشاده برانداخت و زمینهٔ آشنایی و پیوند نیا را با نواده فراهم ساخت» (کزازی،a ۱۳۹۲: ٦٢). او سپس به توضیح این رخداد می‌پردازد، درحالی‌که خواننده پیشاپیش پایان ماجرا را می‌داند. این پیش‌آگهی‌ها که در هر سه کتاب فراوان‌اند و به اَشکال مختلف از جمله عناوین بخش‌های کتاب یا انبوه صفات کیفی-ارزشی (qualicatif-évaluatif) دیده می‌شوند مانعی بر سر خلاقیت خواننده به شمار می‌آیند و این‌چنین شاید قدری ادبیت اثر را به چالش می‌کشند. در این صورت می‌توان تصور کرد که کزازی نتوانسته آنچنان که باید از چارچوب‌های تاریخی یا آنچه ما دالان‌های درنوشتهٔ تاریخ نامیدیم بیرون بیاید. درواقع همان‌طور که فورتیه و دیون اذعان دارند، «تمام برنامه‌های زیست‌نگارانه مجبورند به دلایل خوانایی اثر، ماجراسازی (dramatisation) یا خیلی ساده حذف زواید، قدری نسبت به مواد اولیهٔ زیست‌نگاری آزادانه‌تر عمل کنند» (فورتیه و دیون، ۲۰۱۰: ۱۵). امتیازی که نویسندهٔ سه‌گانهٔ به‌واسطهٔ پایبندی به روایات تاریخی از آن روگردان بوده است و درست همین‌جاست که تردید زیست‌نگار در انتخاب میان جایگاه «اطلاع‌دهندهٔ» تاریخ‌دادن و موقعیت «آفرینندهٔ» نویسنده تأثیر خود را در انتخاب‌های بعدی او نیز می‌گذارد، انتخاب‌هایی که بی‌شک در تعیین موقعیت متنی اثر او بسیار حیاتی‌اند.

به‌عنوان نمونه زیست‌نگار می‌تواند، در پی انتخاب موقعیت «آفریننده»، با انتخاب اتفاقی جزئی، پیش‌پاافتاده، دست دوم و بسیار کم‌اهمیت، و تمرکز روی آن، در عین وفاداری به چارچوب‌های تاریخی، به تفسیری نو از یک زندگی دست دهد. مسئله‌ای که مارسل شاب

(Marcel Schwob) (به‌عنوان یکی از پیشگامان این عرصه) بسیار پیش‌تر، در قرن نوزدهم بدان اشاره کرده است: «هنر زیست‌نگار فقط به انتخاب او مربوط می‌شود. او نباید درگیر حقیقی بودن باشد. او باید در بی‌نظمی کامل (chaos)، ویژگی‌های انسانی را خلق کند. لایبنیتس (Leibnitz) می‌گوید خدا برای ایجاد دنیا، از میان چیزهای ممکن بهترین را برگزید. زیست‌نگار نیز در مقام خداگونه‌ای فروتر می‌داند چگونه از میان چیزهای ممکنِ انسانی، آنچه را یگانه است انتخاب کند» (شاب، ۱۸۹۶: ۸). در اینجا دیگر ارائهٔ تصویری جامع از سوژه مطرح نیست و اتفاقی خرد نقطهٔ ثقلی می‌شود برای داستان‌سرایی، نقطهٔ ثقلی که نمی‌توانسته و نمی‌تواند از نقطه‌نظر تاریخی مرکزیت داشته باشد. این‌چنین اتفاق ساده‌ای که تاریخ‌دان بی‌صدا از کنار آن می‌گذرد، بهانه‌ای می‌شود تا زیست‌نگار صفحات متعددی از کار خود را به آن اختصاص دهد. درواقع این مسئله حاکی از تفاوت نظام ارزش‌گذاری در حکایت‌های واقعی (در اینجا تاریخ) و حکایت‌های تخیلی (در اینجا داستان زیست‌نگارانه) است. آنچه در حیطهٔ «جدی» تاریخ‌نگاری، پیش‌پاافتاده، کم‌اهمیت و سطحی تلقی می‌شود، هسته و اساس کار را در حیطهٔ «تفننی» زیست‌نگاری تشکیل می‌دهد. امری که نویسندهٔ سه‌گانه در مقام یک پژوهشگر به‌خوبی آن را درک کرده است و در مصاحبه‌ای به آن اشاره می‌کند: «من در کتاب *فرزند ایران* این بخش‌ها را برجسته‌تر و پرشورتر نوشته‌ام؛ زیرا از گرانیگاه‌های داستان شمرده می‌شوند؛ از کانون‌های شور و شرار و تاب‌وتب داستان؛ زیرا که از دید داستان‌شناسی بسیار اثرگذارند. آن کارمایهٔ داستان‌شناختی، عاطفی و روان‌شناختی در این بخش‌ها، آن‌چنان است که می‌تواند دست‌مایه‌ای بشود برای نوشتن داستانی بسیار شورانگیز، کارساز و دلنشین.» (کزازی، ۱۳۹۲b) اما آیا این اتفاق در متن داستان‌ها نیز می‌افتد؟ به‌عبارت دیگر آیا نویسنده به هنگام عمل و در موقعیتِ خلاقانهٔ نویسنده نیز توانسته این معیار را رعایت کند؟ باید گفت به‌ندرت! نخست به این دلیل که پایبندی نویسنده به روال تاریخی وقایع و اصرار او به عرضهٔ چهره‌ای جامع از سوژه، مانع از تمرکز او بر وقایع خاص می‌شود. دوم اینکه اگر تمرکزی هست (که هست!) بیشتر بر روی دانسته‌ها و معلومات گردآوری‌شدهٔ کزازی به‌عنوان یک پژوهشگر است نه عناصری که به گفتهٔ خود او از گرانیگاه‌های داستان شمرده می‌شوند. برای مثال اگر بخواهیم از نقطه نظر اقتصاد متنی به *فرزند ایران* نگاهی دوباره بیندازیم، خیلی زود درمی‌یابیم که حدود یک‌چهارم از کار به گفت‌وگوهای فردوسی با پدر یا دوستش پیرامون تاریخ ایران، قهرمانان *شاهنامه*، چیستی افسانه و ... اختصاص داده شده است. مباحثی که می‌توانند به‌صورت مجزا و بی‌هیچ خلطِ معرفت‌شناختی‌ای در حیطه‌های «جدی» (غیرتفننی) مورد استفاده قرار گیرند.

هرچند نویسنده سعی کرده است با ذکر توصیفاتی از طبیعت و وارد ساختن تعلیقاتی موضعی به پیکرهٔ گفت‌وگوها، فضای کار را به داستان نزدیک کند، اما این مواد به‌سختی در روند داستان هضم می‌شوند و درنهایت مرزی مشخص و واضح میان داده‌های غیرداستانی و فضای داستانی کار باقی می‌گذارند. در این صورت است که می‌توان به‌راحتی سه عنصر تاریخ، افسانه و پندار را در دل داستان از هم تفکیک کرد، چرا که به اذعان خودِ نویسنده، تلاش او بیشتر صرف پر کردن نقاط خالی و فضاهایی شده است که سیر خطی زندگی قهرمان را خدشه‌دار کرده‌اند: «من کوشیده‌ام داستان پیکره و ساختاری درهم‌تنیده، ستوار و بسامان داشته باشد، در آن بخش‌های پندارینه، آنچه من پنداشته‌ام و بر داستان افزوده‌ام، به راستی شالوده و خاستگاه پنداشته‌های من، همان یافته‌های پایه‌ور دربارهٔ "شاهنامه" و فردوسی است که در شاهکار ورجاوند او آورده شده است.» (همان) درواقع «پندار» نویسنده نیز برآمده از تاریخ است و عموماً در همان راستا حرکت می‌کند. به همین علت می‌توان ادعا کرد آنچه او از زندگی قهرمانان تاریخی خود ارائه می‌دهد نخست «اطلاع‌دهنده» است و دوم «کلی‌گو»: اطلاع‌دهنده از آن جهت که هدف «آشنایی افزون‌تر با یکی از برومندترین و بالابلندترین فرزندان ایران‌زمین» (کزازی،a ۱۳۹۳: ۱۵) است؛ و کلی‌گو، از آن روی که نه تنها نویسنده علاقهٔ چندانی به جزئیات ندارد بلکه معمولاً از ارایهٔ هر گونه اطلاعاتی در مورد سوژه دریغ نمی‌کند. برای مثال در واپسین سطرهای *وخشور ایران* می‌خوانیم: «اروپا که در این خجسته روزگار بر و بار هر آنچه را، در سده‌های سرشار از شور و شرارِ نوزایی، نشانده و افشانده بود برمی‌چیند، در میان پرشمارْ فرهیختگان و خردوران، زرتشت را چونان نمادِ خردوری و فرهیختگی، برمی‌گزینند» (همان: ۱۲۷–۱۲۸). عباراتی که بیشتر به مؤخرهٔ کتب تاریخی–تحلیلی می‌مانند تا شایستهٔ فرجامین سطور یک داستانِ معاصر.

این‌چنین شاید بتوان اهمیتی را که جزئیات در بازسازی ادبی یک زندگی دارند در مقایسهٔ دو نسخهٔ متفاوت از زندگی فردوسی باز یافت. در یکی از آخرین بندهای *فرزند ایران* می‌خوانیم که دختر فردوسی، سوگوار از مرگ پدرش، دِهِش محمود غزنوی را رد می‌کند و این گونه پاسخ او را می‌دهد: «مرا نیازی بدین پاداش نیست، به همان‌سان که پدرم را نبود [...]» (کزازی، ۱۳۹۱: ۱۷۳) واقعه‌ای به‌ظاهر معمولی که با اندکی جابجایی (transposition) و البته خلاقیتِ نویسنده، هستهٔ فیلمنامه‌ای گردیده است (*دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ۱۳٦۵) که در آن بهرام بیضایی به ترسیم شمایلی کاملاً متفاوت از زندگی فردوسی می‌پردازد. در اینجا می‌توان برای روشن‌ساختن تفاوت میان جزئی‌نگری و کلی‌گویی از تقسیم‌بندی دومنیک ویار بهره برد

که بـه تفکیـک دو رویکـرد متفـاوت در برخـورد بـا جزئیـات پرداختـه اسـت: «گردآورنـده» (accumulatif) که در گرایشات سنتی و تاریخی زنـدگی‌نامـه‌نویـسی رایـج اسـت و «شـیفته» (fasciné) که مشخصهٔ نوشته‌های ادبی در این حوزه است. ویار این‌چنین تمایل ادبیاتِ معاصر را به جزئیات توضیح می‌دهد: «ادبیات همیشه به جزئیات گیر می‌دهد، روی آنها مکث می‌کنـد و در این صورت است که زندگی‌نامه‌بن (biographème)، خلاصهٔ زندگی‌نامه می‌شود» (ویـار، ۲۰۰۱: ۱۶). درست به مانند اتفاقی که در نسخهٔ بیضایی از زندگی فردوسـی مـی‌افتـد. صـحنهٔ مرگ فردوسی چنان پرداخته و حجیم می‌شود که خیلی زود به بازنمایی‌ای از کل زندگی شاعر (و نه بازنمایی‌ای کلی) بدل می‌گردد.

۳-۲- سرمایه‌گذاری روایی روی ناگفته‌های تاریخی

اما گام بعدی در راستای فاصله گـرفتن از مـسیرهای تـاریخی، گـام نهـادن در جـاده‌هـا و مکان‌هایی است که تاریخ بدانها وارد نشده یا نپرداخته است. در اینجا دیگر تاریخ کنار گذاشته می‌شود تا جا برای تخیل نویسنده بیشتر باز شود. درواقع اگر هـدف نویـسنده ارائـهٔ نـسخه‌ای وفادار به تاریخ و درعین‌حال بی‌سابقه از زندگی قهرمـان اسـت، بایـد راهـش را خیلـی زود از تاریخ جدا کند: «داستان‌نویس هم‌زمان باید هم دِین خود را به تاریخ ایفا کند هم آن را مرخص کند [...] او از تاریخ به‌سبب ارزش معرفت‌شناختی آن استفاده مـی‌کنـد (وقـایع را بـرای تأئیـد حکایت خود نقل می‌کند) و درعین‌حال می‌خواهد زود از آن کنده شود (آن را پس از جمله‌ای عزل می‌کند) [...] در اینجا برخلاف زندگی‌نامهٔ تاریخی نویسنده به نظر تمام تلاشش را می‌کند تا هر چه زودتر عناصری را که به نظرش شناخته‌شده یا بیش از حد شناخته‌شـده‌انـد از سـرش باز کند» (سرکیگلینی در سرکیگلینی و تَدیه، ۲۰۱۳: ۳۴۱). اما آنچه در سـه‌گانـهٔ کـزازی بـا آن روبه‌روییم درست عکس این توصیف است. در اینجا نه تنها صحبت از مرخص کردن داده‌های تاریخی نیست بلکه گاه این خودِ تاریخ اسـت کـه جـای قهرمانـان داسـتان را مـی‌گیـرد (اگـر قهرمانان داستان را فرزند و پدر و پیامبر ایران بدانیم و نه خود ایران). بـرای مثـال در جـایی از *وخشور ایران* می‌خوانیم که زرتشت، فرستاده‌ای را به نزد یکی از سران توران می‌فرسـتد تـا او را به آئین خود دعوت کند (کزازی،a ۱۳۹۳: ۷۸-۸۲). این‌چنین برای مـدتی تمرکـز روایـت از روی زرتشت به‌عنوان قهرمان اصلی داستان برداشته می‌شود تا خواننده به‌ناچار مجبور به دنبـال کردن سیر تاریخی وقایع شود. این عدم تمرکز روی شخصیت‌ها و حالات درونـی‌شـان، نقطـهٔ انفصال دیگری میان حکایت‌های تاریخی و داستان‌های زیست‌نگارانه است که در آن «نویسنده

بیشتر روی بازخوردهای روانی وقایع مکث می‌کند تا خود وقایع. این‌چنین علی‌رغم قابل‌اعتماد بودن منابع، راه به سوی رمان کردن زندگی یا *رمان‌سازی* (*romanisation*) کاملاً باز است» (فورتیه و دیون، ۲۰۱۰: ۳۵). به دیگر کلام، تمرکز زیست‌نگار معاصر بر خود سوژه و درونیات او به مرزی مشخص و واضح میان پرداخت‌های ادبی و تاریخی یک زندگی بدل می‌گردد. درواقع رجوع به کانون درونی (focalisation interne) یکی از روش‌های اصلی آفرینش ادبی به‌ویژه در حیطهٔ زیست‌نگاری به شمار می‌رود. نویسنده با تمرکز بر درونیات قهرمانِ خود به ترسیم شک‌ها و تردیدها، عشق‌ها و نفرت‌ها، دغدغه‌ها و امیدها، ترس‌ها و اضطراب‌ها و حتی خواب‌ها و رؤیاهای او می‌پردازد و از این طریق در عین پیمودن مسیری مستقل از تاریخ، به قهرمان خود بُعد و عمق بیشتری می‌بخشد. این در حالی است که ترجیح تاریخ ترسیم وقایع است و پرداختن به درونیات سوژه را جز با ذکر منبع و رجوع به تحلیل‌های موثق جایز نمی‌داند. درست همان‌گونه که ژنت در توصیف برخی از تفاوت‌ها میان حکایت‌های واقعی و حکایت‌های تخیلی می‌نویسند: «حکایت واقعی ترجیحاً مخالف هیچ تبیین روانشناختی نیست اما لازم است هر یک از آنها را با ذکر منبعی توجیه نماید [...] جایی که رمان‌نویس با تخیلی ساختن شخصیت خویش به خود اجازه می‌دهد تا یک بیان قاطع به‌کار ببرد، حکایت واقعی سعی می‌کند آن را تلطیف ساخته و به عبارت دقیق‌تر آن را با نشانه‌های آشکار حدس و تردید ملایم‌تر کند» (ژنت، ۱۹۹۲: ۷۷). و این درست همان کاری است که کزازی به‌کرار در سه‌گانهٔ خود انجام داده است. درواقع او با حساسیت یک تاریخ‌دان به مسائل می‌نگردد و آنجا که با سکوت منابع مواجه می‌شود، ترجیح می‌دهد به این سکوت احترام بگذارد و به حرکت در دالان‌های درنوشتهٔ تاریخ ادامه دهد. برای مثال دوستی که در سروده شدن *شاهنامه* نقش اصلی را بازی می‌کند و حضورش در رمان به‌واسطهٔ گفت‌وگوهای طولانی‌مدت با قهرمان داستان پررنگ‌تر می‌شود، در سراسر داستان بی‌نام می‌ماند چون در منابعِ تاریخی سخنی از این مسئله به میان نرفته است: «[...] من گاهی آگاهانه پروا کرده‌ام از اینکه بر چهره‌های داستان نامی بنهم. ما با این چهره‌ها در "شاهنامه' به گونه‌ای آشنا هستیم؛ اما این آشنایی بسیار اندک است. نمونه‌ای بیاورم: دوستی که بارها از او در *فرزند ایران* سخن رفته است که فردوسی را به این کار بزرگ و دشوار، پافشارانه برمی‌انگیزد. من همواره او را "دوست دیرین' نامیده‌ام؛ نخواسته‌ام نامی بر او بنهم؛ زیرا که نام او بر ما روشن نیست» (کزازی، b ۱۳۹۲). حال آنکه خلأهایی از این دست ممکن است به باورپذیری شخصیت‌ها لطمه زند و روند کلی داستان را با چالش روبه‌رو کند.

در اینجا عدم رعایت توازن در پرداخت شخصیت‌ها موجب شده است که آنها عموماً شخصیت‌هایی متضاد به نظر آیند. شاید پدر زرتشت نمونهٔ مناسبی برای بیان این تضاد باشد. همان‌طور که نویسنده توضیح می‌دهد، پوروشسب از بلندپایه‌ترین پیشوایان دینی در عصر خود بوده است. او با درک و بصیرتی مینوی از همان آغاز، به واسطهٔ خندهٔ فرزندش در هنگام تولد می‌داند که «این کودک خندان، هرآینه، کودکی است یگانه و بی‌همانند. با زادن او، جهان از تیرگی‌های رنج و اندوه و گمراهی، از بیداد و آزار و تباهی، از سختی و ستم و سیاهی خواهد رست» (کزازی،a ۱۳۹۳: ۱۹). با این حال همین پدرِ «نهاندانِ نشانْ‌ناشناس» است که در ادامه بارها از روی ساده‌لوحی محض پسر خود را به تیغ دیوان و درندگان می‌سپارد. درواقع عدم پرداخت به درونیات شخصیت‌ها و پایدار بودن به سیر تاریخی وقایع باعث می‌گردد که مخاطب درک درستی از اقدامات متضاد پدر قهرمان نداشته باشد و یا او را دیوانه تلقی کند یا توضیحات اولیهٔ نویسنده را در مورد او بی پایه و اساس بداند. و درست همین تضاد است که گریبان‌گیر قهرمانان داستان نیز می‌شود. آنها به‌رغم پیش‌نوزادی، نوزادی و کودکیِ پیامبرانه‌ای که نویسنده برایشان متصور است، در ادامه و در سیر تاریخی وقایع، همچون انسانی معمولی و چه بسا فروتر از آن، بدون یاری همراهان خود، ناتوان از انجام هر کاری هستند. این دوست فردوسی است که با «نصایح» پرشمار او را به سرودن *شاهنامه* تشویق و حتی مجبور می‌کند؛ این میدیوماه است که در بسیاری از مراحلِ داستان، عهده‌دارِ رسالتِ زرتشت است و این غیبتِ هارپاکان (و نه زرتشت به‌عنوان قهرمان داستان) است که سبب‌سازِ شکست کوروش در واپسین جنگِ خود و درنهایت مرگِ او می‌شود. درواقع اگر بخواهیم سیر تحول شخصیت‌های اصلی را بررسی کنیم، خواهیم دید که آنها به‌گونه‌ای نسبتاً واژگون متحول می‌شوند. آنها از شروعی پیامبرانه به سمت پایانی انسان‌گونه حرکت می‌کنند بی‌آنکه هیچ تحول درونی در آنها رخ دهد، زیرا همان‌طور که در بالا نیز آمد شخصیت‌ها از درونیات تُهی‌اند و این سیر وقایع است که بیشترین نقش را در ترسیم زندگی آنها ایفا می‌کند.

این ادعا می‌تواند با مطالعهٔ گفت‌وگوها در سه متن قدری جدی‌تر دنبال شود (سطح گفتمانی). چرا که یکی از پرکاربردترین ابزارهای تخیل‌سازی (fictionalisation) در اینجا گفت‌وگوهاست. همان‌طور که هامبورگر (Hamburger) در کتاب خود *منطق ژانرها* (هامبورگر، ۱۹۸۶: ۱۵۵–۱۵۶) نشان می‌دهد یکی از ویژگی‌های متون تخیلی وجود گفت‌وگوهاست، به‌ویژه وقتی فاصلهٔ میان زمان داستان (le temps de l’histoire) و زمان نقل آن (le temps de la narration) زیاد باشد، درست مثل مورد مطالعهٔ ما. اینجاست که استفادهٔ

پرشمار از گفت‌وگوهایی که دسترسی به آن به هیچ وجه ممکن نبوده است، متن را از حیطهٔ «جدی» به حیطهٔ «تفننی» وارد می‌کند. بااین‌حال طولانی بودن بسیاری از این گفت‌وگوها که گاه تا ۹ صفحه به درازا می‌کشد (کزازی،a۱۳۹۳: ۳۵–۴۳) آنها را قدری از وضعیت گفتمانی خود جدا می‌کنند و حالت تک‌گویی و خطابه را به آنها می‌دهد. به‌ویژه اینکه محتوای «جدی» برخی از این گفت‌وگوها، عرصه را برای ظهور تخیل تنگ‌تر و تنگ‌تر می‌کند. برای نمونه می‌توان از گفت‌وگوی فردوسی و دوستش در مورد تفاوت تاریخ و افسانه یاد کرد (کزازی، ۱۳۹۱: ۷۲–۷۶) که نه تنها از لحاظ محتوا هیچ نشانی از تخیلی بودن ندارد بلکه از لحاظ ظاهری نیز از فرم دوپارهٔ گفت‌وگو فاصله گرفته است چون فردوسی در حالت تک‌گویی به بیان نظریات خود در این باره می‌پردازد. درواقع همان‌طور که شفر (Schaeffer) بر این مسئله تأکید می‌ورزد، استفاده از گفت‌وگوها در متون تاریخ باستان، همچون متون هردوت (Hérodote) امری نادر نیست و وجود گفت‌وگوها فقط نشانه‌ای از تخیل‌سازی است که می‌بایست از لحاظ کارکردشناختی (pragmatique) مورد سنجش قرار گیرد. (شفر در شفر و دوکرو، ۱۹۹۵: ۳۲۰–۳۲۱) در اینجا نیز اگر به کارکرد این گفت‌وگوها نگاهی بیندازیم (سطح کارکردشناختی) در خواهیم یافت که آنها عموماً اطلاعاتی را به خواننده منتقل می‌کنند که نه تنها در ترسیم ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها تأثیر چندانی ندارند، بلکه حذف آنها نیز در پیشبرد داستان خللی ایجاد نمی‌کنند. لذا باید پذیرفت که گفت‌وگوها در اثر کزازی، به‌دلیل چشم‌پوشی از درونیات، نمی‌توانند حامل مناسبی برای موقعیت تخیلی متن باشند و کارکردشان به ترسیم وقایع و نه بازخورد درونی آن روی شخصیت‌ها خلاصه می‌شود.

مطالعهٔ سبک اثر، ما را به آخرین مرحله از بررسی می‌رساند. با این توضیح که عمدهٔ مسائلی که تا اینجا مطرح شد خارج از حیطهٔ سبک‌شناسی مدرن (سطوح سبکی) نیست و آنچه در این سطور پایانی مد نظر ماست صرفاً نوع زبان نویسنده است. زبانی که کزازی در نگارش سه‌گانه از آن بهره جسته است، به‌زعم او یکی از بارزترین نمودهای آفرینش و نوآوری هنری‌اش به شمار می‌رود چرا که «در داستان‌نویسی پارسی، پیشینه و همانندی ندارد» (کزازی،a۱۳۹۲: ۹۲). درواقع نویسنده تمام تلاش خود را در خلق زبانی نگارین و آهنگین به کار برده است، تا بدانجا که شمار ترکیبات موزون دوتایی در برخی از صفحات تا مرز بیست مورد (کزازی، ۱۳۹۱: ۱۳٤) و گاه حتی چهل مورد (کزازی،a۱۳۹۳: ۷۷) نیز می‌رسد. اما این مسئله به‌تنهایی نمی‌تواند اثر را به اثری ادبی بدل سازد. همان‌طور که هامبورگر در تحلیل ویژگی‌های زبان‌شناختی متون تخیلی از آن یاد می‌کند، «برای ارسطو، مفهوم "ادبیات" منحصراً به هنر بازنمایی و شکل بخشیدن به

انسان‌هایی مربوط می‌شود که دست به عملی می‌زنند و به‌هیچ‌وجه به "گفته‌ها"یی مربوط نمی‌شود که ویژگی بارزشان عروضشان است، حال این عروض هر چه می‌خواهد باشد» (هامبورگر، ۱۹۸٦: ۳۲). به دیگر کلام از نظر ارسطو هنر نویسندگی به تخیل نویسنده در داستان‌سرایی و ترسیم اعمال (actions) مربوط می‌شود و نه صرفاً به نحوهٔ بیان او(diction). اما اگر نخواهیم چنین قاطعانه مرزی میان تخیل نویسنده و نحوهٔ بیان او ترسیم کرده باشیم، باید به این سؤال پاسخ دهیم که زبان نویسنده تا چه حد در خلق موقعیت داستانی اثر مؤثر بوده است؟ به دیگر کلام، آیا زبان داستان به‌عنوان یکی از عناصر عالم تخیل با سیر وقایع و موقعیت‌های داستان همراه است یا همچون عنصری مجزا سیری قائم به ذات دارد و در روند داستان دخالت چندانی ندارد؟ اگر به یکی از مثال‌های بالا یعنی صفحه‌ای که نویسنده برای روایت خود از چهل دوتایی آهنگین استفاده کرده است و زرتشت را در حالت خطابه به فرستاده‌اش نشان می‌دهد نگاهی دوباره بیندازیم، خیلی زود درخواهیم یافت که این هم‌نشینی واژگان مترادف نمی‌تواند از لحاظ روایی کارکرد خاصی در پیشبرد داستان داشته باشد. در اینجا دیگر زبان نویسنده نمایانگر موقعیتی که حامل آن است، نیست چرا که نحوهٔ بیان او در تناسب با موقعیت داستان و پستی بلندی‌های روایی آن شکل نمی‌گیرد، بلکه به پیروی از خط مشی‌ای کلی تنها از جفت کردن کلمات مترادف و هم‌آهنگ پدید می‌آید، درست مثل زبان نویسنده در مصاحبه‌های شفاهی‌اش. این‌چنین زبان اثر نه می‌تواند خالق موقعیت داستانی باشد نه حامل آن: نه می‌تواند از پیش با تغییر ضرب‌آهنگ در مورد سیر وقایع پیش‌آگهی دهد و نه می‌تواند با فراز و فرود آن همراه گردد. این‌چنین می‌توان ادعا کرد که زبان نویسنده همیشه همچون عنصری ثابت و خلل‌ناپذیر از پیش همان‌جاست و انتخاب واژگان بیشتر از آنکه پیرو موقعیتِ داستانیِ متن باشد حاصل تصمیم نویسنده بر پارسی‌گویی و سره‌نویسی است. لذا نگارین بودن سه‌گانهٔ کزازی نه تنها به اثر او جنبه‌ای داستانی نمی‌بخشد بلکه گاه افراط در آن، فضای کار را ساختگی و زبان اثر را تکلف‌گرا (maniérisme) جلوه می‌دهد.

نتیجه‌گیری

بررسی سه‌گانهٔ کزازی به‌عنوان داستانی زیست‌نگارانه ما را با یکی از عمده چالش‌های این گونهٔ ادبی آشنا می‌کند: تقابل داده‌های تاریخی و ابزارهای ادبی در بازآفرینی یک زندگی. درواقع نویسنده برای خلق اثری داستانی مجبور است از میان انبوه نوشته‌ها و داده‌های تاریخی راهی به ادبیات و متون تخیلی بیابد تا به اثر خود هویتی ادبی و مستقل از تاریخ ببخشد. گذار

یا گذری که سنجش و ارزیابی آن معیار ما در تبیین چیستی و چگونگی اثر کزازی بود. بررسی‌های ما در سطوح تَرامتنیت نشان داد که نویسنده به‌ویژه در مقدمه‌های خود رفته‌رفته توانسته است نسبت به موقعیت خود به‌عنوان نویسندهٔ اثری داستانی (و نه پژوهشی-تاریخی) آگاه‌تر شود و از تردیدهای خود در این مورد بکاهد تا بدانجا که از موقعیت مردد و فردی «اثر» به موقعیت تثبیت‌شده‌تر و جمعی‌ترِ «ژانر» تعالی یابد. حال آنکه این اتفاق به‌ندرت در سطوح متنیت می‌افتد و در این سطوح دیگر خبری از سیر تحولاتِ یادشده نیست؛ هر سه اثر استوار بر داده‌های تاریخی با سبک و سیاقی یکسان شکل می‌گیرند و خیلی سخت به معیارهای معاصرِ داستان‌های زیست‌نگارانه تن می‌دهند. مسئله‌ای که شاید بی‌ارتباط با پیشینهٔ کزازی به‌عنوانِ پژوهشگر نباشد. بر اساس این فرضیه می‌توانیم سطوح تَرامتنیت را عرصه بروزِ «منِ» پژوهشگرِ نویسنده بدانیم که مطالعات و تجربیاتش به‌مرور موقعیت او را در این حیطه تثبیت‌شده‌تر می‌کند؛ حال آنکه متن و سطوح متنیت، ساحتی است برای ظهور «منِ» آفرینندهٔ نویسنده. در اینجا دیگر صحبت از پژوهش‌های تاریخی نویسنده نیست و خلاقیت‌های فردی اوست که باید اثر را از موقعیت «جدی» نوشتهٔ تاریخی به حیطهٔ «تفننی» آفرینش ادبی وارد سازد، خلاقیتی که در اینجا زیر هجمهٔ سنگینِ پژوهش‌ها گم می‌شود و فرصتی برای عرض اندام نمی‌یابد. در نتیجه می‌توان این‌طور ادعا کرد که کزازی به‌عنوان پژوهشگر در عرصهٔ داستان زیست‌نگارانه از اثری به اثری دیگر متحول گردیده و توانسته است به شناختی نسبی از مسائل این گونهٔ ادبی دست یابد، حال آنکه به‌عنوان نویسنده و در دل متن، نتوانسته است هم‌جهت با معیارهای معاصرِ این گونهٔ نگارشی پیش رود. اتفاقی که درنهایت به بروز شکافی گونه‌شناختی از فرامتن به متن انجامیده است.

منابع

کزازی، جلال‌الدین، (۱۳۹۱) *فرزند ایران*، تهران، انتشارات معین.

_____، (۱۳۹۲a)، *پدر ایران*، تهران، انتشارات معین.

_____، (۱۳۹۲b)، «داستانی فراخور شاهنامه»، گفت‌وگو با آیدین فرهنگی در تاریخ ۱۳۹۲/۳/۱: http://www.bookcity.org/news-3208.aspx

_____، (۱۳۹۲c)، «کزازی از *فرزند ایران* می‌گوید»، گفت‌وگو در تاریخ ۱۳۹۲/۶/۱۶، *فارس*: http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=256560

_____، (۱۳۹۳a) *وخشور ایران*، تهران، انتشارات معین.

_____، (۱۳۹۲b)، «روایت یک پارسی‌گو از *فرزند ایران*»، گفت‌وگو با حمیده صفامنش در تاریخ ۱۳۹۳/۱۲/۲٤، *ایسنا*: http://www.isna.ir/fa/news/93122414010

Adam Jean-Michel and Heidmann Ute (2004), « Des genres à la généricité», *Langages* (n° 153) : 62-72.

Buisine Alain *(*2001), « Écrire des biographies », *Revue des sciences humaines* (n° 263) :149-159.

Demanze Laurent (2010), « Gérard Macé: l'entour et le détour ». *@ nalyses*.

Dion Robert and Fortier Frances (2010), *Écrire l'écrivain: formes contemporaines de la vie d'auteur*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Dion Robert and Mahigan Lepage (2007), « L'archive du biographe : usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine », *Portée* (vol 35. n° 3) : 11-21

Genette Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris : Seuil.

Hamburger Kaït (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris: Seuil.

Schaeffer Jean-Marie, (1999), *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil.

_____, (1995), and Ducrot Oswald, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil.

_____, (2002), « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*.

Schwob Marcel, (1896), *Vies imaginaires*, http://www.feedbooks.com.

Tadié Jean-Yves and Cerquiglini Blanche, (2013), *Le roman d'hier à demain*. Paris: Gallimard.

Viart Dominique and Vercier Bruno, (2008), *La Littérature française au présent*, Paris: Bordas.

_____, (2001), «Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique», *Revue des sciences humaines* (n° 263) : 7-33.