فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و ششم، تابستان ۱٤۰٤، شمارهٔ ٦٥، صفحات ۱۵۷– ۱۹۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2025.21942.3601

از پُل وجودی کافکا تا پل سوررئال حسینی *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر فیروز فاضلی[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان
مینا مهرآفرین
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان

چکیده

پل، همچنان‌که از نامش برمی‌آید می‌تواند پیونددهنده‌ای میان ادبیات داستانی دو سرزمین و رسیدن به تفکری جهان‌وطنی باشد. یک‌سوی آن، داستانی کوتاه از کافکا و سوی دیگر، نخستین داستان فلسفی بلند از نویسندهٔ ایرانی، قدسی حسینی؛ زنی که همزمان با سفر حقیقی از آلمان به کانادا برای ملاقات خواهر محتضرش در بیمارستان، سفری معنوی را آغاز می‌کند و همگام با عبور از پل به مدد روایت تودرتوی خویش و گفتگومندی باختینی در یک فضای سوررئالیستی و معناگرا می‌کوشد تا ناامیدی فروپاشانهٔ پل وجودی کافکا را با یافتن خود، در دیگری بزرگ لکانی، دگرگون سازد. در هر دو داستان، امر نمادین و امرشخصی با کارکرد زبانی همدلی و زیبایی‌شناختی به هم گره خورده‌اند و همزمان در متن حضور دارند.

این پژوهش با رویکردی نشانه‌شناسی به شیوهٔ تحلیلی توصیفی به بررسی دو داستان هم‌نام پرداخته است و پژوهشی نوین در میان پژوهش‌های آثار کافکا، محسوب می‌شود که نشان می‌دهد همبستگی چشمگیری میان اجزای کلام، در انتقال پیامی واحد در پل کافکا وجود دارد؛ به صورتی‌که جنبه‌هایی از اگزیستانسیالیسم در آن برجسته شده، حال آنکه تنوع نمادها و ارجاعات بینامتنی گسترده در پل حسینی بر تعداد پیام‌های متن افزوده است. پیام‌هایی معنوی و اخلاق‌گرا که احتمالاً متأثر از خاستگاه شرقی نویسنده بوده‌اند. لحن لطیف و روند آهستهٔ پل حسینی نیز در قیاس با زمختی لحن و ضرباهنگ کوبنده و پر تنش پل کافکا می‌تواند متاثر از جنسیت راویان باشد. اگرچه پل در اثر کافکا از ابژه به سوژه مبدل شده و در اثر حسینی به صورت معبر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۳/۰۵/۰۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۳/۱۲/۲۷
۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: drfiroozfazeli@guilan.ac.ir

باقی مانده است؛ اما عناصر دیگری در روایت حسینی وجود دارد که نشانهٔ درهم آمیختگی ابژه و سوژه است. این درهم‌تنیدگی دو عامل گفتمانی که نمایانگر خودِ نهفتهٔ سوژه در امن‌گاه ابژه است، می‌تواند مهمترین وجه اشتراک دو روایت متفاوت از پل باشد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی، نقد نشانه‌شناسی، بینامتنیت، کافکا، قدسی حسینی، پل.

۱- مقدمه

پل به عنوان سازه‌ای پیوند دهنده، می‌تواند کارکردی فراتر از معماری در برقراری پیوند میان ادبیات دو سرزمین داشته باشد. اُبژه‌ای که در دو داستان متفاوت فارسی و آلمانی زبان با همین نام، تبدیل به سوژه یا منجر به تجلی سوژه‌های دیگر می‌شود و از این جهت قابلیت نقد و بررسی می‌یابد.

نخستین پل، قطعه‌ای منثور از فرانتس کافکا (Franz Kafka) نویسنده آلمانی زبان، یکی از مهم‌ترین چهره‌های ادبیات قرن بیستم به ویژه در حوزه ادبیات اگزیستانسیال است که در سال ۱۹۱٦-۱۹۱۷ م. نوشته شد و پس از مرگ وی توسط ماکس برود (Max Brod) در سال ۱۹۳۱ م. آن را منتشر کرد. کافکا در سال ۱۹۲٤ م. در آستانه چهل‌سالگی بر اثر بیماری سل در وین درگذشت و پس از جنگ جهانی دوم بود که چهره‌ای جهانی شد. سیمای او در نظر دوستانش همچون فرزانه‌ای با حساسیت‌های منحصر به فرد بود. زخم‌های کودکی‌اش که ناشی از استبداد پدر بود، مسبب آشفتگی روحی و روان‌رنجوری او شد؛ اگرچه نشانی از آنها در ظاهرش وجود نداشت (استراترن،۱۳۸۷:۲۷-۱٤). با این همه کافکا با ورود به جهان متن، موفق به برون‌ریزی و بازنمایی واقعیت در تخیلات خود شد و خوره‌های خیالش را به شکل هنری تمام و کمال بازآفرینی کرد و شکلی ارجاعی و رمزنگاری شده به داستان‌هایش بخشید. «تمامی آثار ادبی، در همان لحظه‌ای که به زبان ارجاعی سخن می‌گویند، نوعی پیام جانبی نیز دربارهٔ فرآیند شکل‌گیری‌شان مجدداً تولید می‌کنند و مابقی آنچه که خوانده می‌شود،

همانی اســـت که در صـــورت متن پیش رویمان قرار می‌گیرد»(جیمســـون به نقل از هاوکس،۱۳۹۸: ۹۱). داستان پل کافکا را در تقسیم‌بندی ادبیات توسط بارت (Roland Barthes)، می‌توان در زمره آثاری قرار داد که خواننده را در خود دخیل می‌دانند؛ دال‌ها آزادند و متضمن ةچ ارجاع خودکاری به مدلول نیستند. در این متون نویسنده‌مدار، رابطه میان دال و مدلول نه قطعی بلکه ســـست اســت و اجازه ورود رمزگان‌ها به بازی تعیین شده توسط خودمان را می‌دهند.

پل‌دوم، نخســـتین اثر قدســـی حســـینی(همچنین منتشـــر شـــده به زبان‌های آلمانی وانگلیسی) یک داستان بلند فلسفی سوررئالیستی با رگه‌هایی از عرفان و معنویت آمیخته به اسطوره‌ها و نشانه‌های درون فرهنگی و بینافرهنگی است که طی سفری معناگرایانه برای دو خواهر به نام‌های آپانا(افسانه) ساکن کانادا و نانا (قدسی-نویسنده) ساکن آلمان به وجود می‌آید؛ این سفر چندروز پیش از مرگ آپانا آغاز می‌شود تا ورای استدلال‌های معقول و منطقی به درک فلســـفهٔ مرگ و انگیزه‌های زندگی به ویژه پس از مهاجرت بیانجامد. حسینی رویدادها و اشخاص واقعی را با فضاهای ذهنی و شخصیت‌های خیالی به شکلی هنرمندانه درهم تنیده است. بر طبق بیانیه سوررئالیسم توسط آندره برتون (André Breton) در سال ۱۹۲٤ م. (مصادف با زمان درگذشت کافکا)، «دستیابی به واقعیت برتر، تنها با رهائی ذهن از زیر سلطهٔ عقل و منطق میسر است. نزد شعرای ســوررئالیســت واقعیت برتر همان واقعیت جامعی‌ست که در اعماق ضمیر ناخودآگاه آدمی مدفون شـــده اســـت و تنها در رویاها و اوهام انســـان نمایان می‌شـــود... شـــاعر یا نویســـنده با جدا کردن ذهن خود از دنیای واقعی و بیرونی پیرامونش، خود را به دســـت جریان ذهن می‌سپارد و از این راه به نوعی کشف و شهود انسانی و ورود به دنیاهای فراواقعیت توفیق می‌یابد» (داد،۱۳۹۲: ۲۹۸-۲۹۷). به قول نویســـنده: «در دنیای تخیل می‌توانی کرگدن‌های پرنده و فیل‌های بندباز را تماشـــا کنی.»(حســـینی،۱۳۹۹:٤٥) و از

رهگذار این تماشاست که مخاطب به خواندن آثار دیگر وی همچون «دل‌ودلیر» ترغیب می‌شود.

احساس همدلی و همذات‌پنداری که با خولندن هر دو اثر در خواننده برانگیخته می‌شود، نقطهٔ مشترکی است که نگارندگان این سطور را بر آن داشت تا درصدد پاسخگویی به این سؤالات برآیند: به جز تشابه در عنوان، چه ارتباط دیگری میان این دو پل است؟ آیا در هر دو اثر صرفاً به جنبهٔ نمادین پل توجه شده یا کارکردهای دیگری نیز داشته است؟ آیا عناصر دیگری در برجسته‌سازی نقش پل در بافت دو داستان موثر هستند؟ پیام دو داستان متفاوت در ساختار و محتوا با عنوان مشترک چیست؟ باتوجه به اینکه هر دو نویسنده با فاصله زمانی تقریبا یک قرن، از دو زادگاه متفاوت ساکن آلمان بوده و هرکدام به نحوی از یکی از مکاتب ادبی فرانسوی بهره برده‌اند، آیا تفاوت در خاستگاه غربی و شرقی دو نویسنده و جنسیتشان بر روایت آنها موثر بوده است؟

از آنجا که «نقد نیز خود گونه‌ای برداشت و تاویل است از سوی خواننده‌ای که یک نکتهٔ مهم را می‌داند: برای بازگرداندن اثر به خود اثر ابتدا باید آن را به قلمروهای فلسفه، تاریخ، روانکاوی، نظریه‌ادبی و غیره کشاند.»(بارت، ۱٤۰۰:۵) این پژوهش مبتنی بر آراء باختین(Mikhail Mikhailovich Bakhtin)، بارت(Roland Barthes)، لکان (acques Marie Émile Lacan)، سوسور (Ferdinand de Saussure) و یاکوبسن (Roman Jakobson) صورت گرفته است و در نمادشناسی به فرهنگ نمادهای شوالیه (Jacques Chevalier) تکیه دارد.

۱- ۱- پیشینه پژوهش

با وجود برجستگی آثار و شهرت جهانی کافکا و ترجمه‌های متعدد و نقد و بررسی داستان‌های او در ایران، تاکنون بررسی مقایسه‌ای چندانی میان داستان‌های ایرانی با آثار

کافکا صورت نگرفته است. نصراصفهانی و جعفری در مقالهٔ «مقایسه شیوه پردازش شخصیت در گاو ساعدی و مسخ کافکا»(۱۳۸۹) نشان می‌دهند منطق حاکم بر داستان گاو گفتگو محور است؛ درحالی‌که دیالکتیک مسخ، کنش و عمل است. خواننده داستان کوتاه گاو می‌شنود، اما در داستان مسخ می‌بیند و این تفاوت عمدهٔ دو اثر است.

شمسی در مقالهٔ «مطالعه تطبیقی مایگان در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا»(۱۳۹۸) نزاع عمیق درونی و بیگانگی قهرمانان با خویشتن، مرگ‌اندیشی و هراس از مرگ، آشفتگی فکری، بی‌ثباتی، انزوا، تنهایی، پوچی، گم‌گشتگی و مرگ به عنوان فرجام قهرمانان را، از مضامین مشترک هر دو نویسنده برشمرده و تفاوت در سبک و شیوه نگارش کافکا را از رهگذر ایجاد موقعیت داستانی و حادثه برای پیشبرد کنش داستانی در مقابل روش توصیف هدایت دانسته و به تفاوت برداشت دو نویسنده از نقش‌مایه حیوان اشاره‌کرده است.

عیسی‌زاده وهمکاران در مقالهٔ «نمادشناسی تطبیقی عزاداران بیل ساعدی و مسخ کافکا»(۱۳۹۸) نمادهای دو داستان را به سه دسته انسانی، غیرانسانی(مکان ها و اشیا) و حیوانی تقسیم‌کرده و اذعان می‌دارند اگرچه مسخ‌شدگی در هر دو اثر جسمانی و زندگی پس از آن محدود به یک چهاردیواری کوچک(لتاق و طویله) و مختوم به مرگ است، اما موسرخه ساعدی نماد قحطی و گرسنگی و حشره عظیم‌الجثه کافکا نماد انسانی است که در کشاکش روزمرگی از درون تهٔ و با دیگران بیگانه می‌شود.

دهقان و ولی‌زاده دز مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی مولفه‌های دلهره وجودی در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا»(۱۴۰۰) صرف‌نظر از وجوه مشترک هویت‌باختگی، معناباختگی، تنهایی، تعلیق، ترس، کنش‌های ذهنی و عینی شخصیت‌های داستان‌های هردو، دلهره‌های هدلیت را به حوزه معرفت شناختی و روان‌شناختی، اما دلهره‌های کافکا را به دلهره‌های عمیق اعتقادی متعلق می‌دانند.

بخشی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی رمان «مسخ» اثر کافکا و «سامسا» اثر سلطان العمیمی»(۱٤۰۱) تکنیک‌های روایی، صحنه‌پردازی، نماد حیوانی و استحاله شخصیت‌های اصلی دو داستان را واکاوی می‌کند. همانطور که ملاحظه شد، اکثر پژوهش‌ها حول محور داستان‌های *مسخ*، *محاکمه* و *قصر* کافکا انجام شده است. از این جهت، موضوع و رویکرد پژوهش حاضر تازگی دارد.

۲- روایت‌شناسی

دغدغهٔ روایت‌شناسی، «شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای متکرر روایت و تحلیل انواع گفتمان در روایت است»(داد، ۱۳۹۲: ۲٥٤).

۲- ۱- راوی/ گفتگو/ شخصیت

راوی تمام بخش‌های داستان *پل* حسینی، دانای کل است. اما *پل* کافکا، روایتی‌ست غمبار از دیدگاه پل به صورت تک‌گویی‌درونی. در این شیوه «راوی با گفتن ذهنیات خود، داستان یا به عبارتی رخدادها، کنش‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها ورابطه‌ها را بازگو می‌کند.» بدین‌سان «داستان از نظر راوی–درواقع نویسنده– هر آن چیزی است که در ذهن، فکر، احساسات و تخیل خودش می‌گذرد»(بی‌نیاز، ۱۳۹٤ :۸٥). داستان کافکا با این جملات آغاز می‌شود: «پلی بودم سخت و سرد، گسترده به روی یک پرتگاه...» (کافکا، ۱۳۸۸: ٤۱۰). تک‌گویی‌های پل به شکلی عاطفی عرصهٔ گفتار را در جایگاه گفتار نامستقیم آزاد قرارمی‌دهد که «از نظر زبان‌شناسان یکی از مهمترین ارکان نقل به‌شمارمی‌رود و در کشورهای آلمان و سوئیس از آن به عنوان گفتار تجربی یاد می‌کنند. شماری از نظریه‌پردازان در این گونه نه فقط درباره حضور و وجود دوصدا، بلکه درباره صدای راوی و احساس یا ادراک پیش‌زبانی هم بحث می‌کنند و عده‌ای از آن تحت

عنوان پدیده «درونه‌گیری» یاد می‌کنند. به این معنا که گفتار آزاد نامستقیم را چیزی بین دو نقطه کانونی (یا یک نقطه کانونی و یک نقطه) قرار می‌دهند.»(بی‌نیاز، ۱۳۹٤ :۱۲۱). نمونه این دو صدایی را پس از شنیدن صدای گام‌های مرد توسط پل می‌خوانیم که گویی از قول او نقل شده است: «ای پل، اندام خود را خوب بگستران»،... تا پایان جملهٔ «او را به ساحل پرتاب کن»(کافکا، ۱۳۸۸: ٤۱۱). این نوع گفتار به دلیل توانایی در بازسازی زبان از این قابلیت برخوردار است که جریان آگاهٔ، خصوصاً تک‌گویی درونی نامستقیم را بیان کند.

پل به عنوان «من» راوی از دیدگاه نشانه–معناشناختی هم سوژه‌ای کنشی است، هم شناختی و هم احساسی؛ چرا که بیرون از خود، طبیعت و خویش را به‌ویژه در حال تغییر می‌بیند. سوژه‌ای متغیر که به کنش‌های خود و محیط پیرامونش آگاه است و در جستجوی هویت خویش می‌کوشد به آگاهٔ تازه‌ای دست یابد و توامان لذت، درد و رنج را به انحاء گوناگون بیان می‌کند. همانطور که «ادبیات اگزیستانسیالیسم اعم از نمایش و داستان، بر بیان دقیق آگاهی شخصیت اصلی نسبت به حالات درونی(غیر از ضمیر ناخودآگاه) خویش استوار است. هرچند انسان حالت روانی از پیش تعیین شده‌ای مثل رنج و شادی ندارد. این حالات حاصل آگاهی اوست»(داد، ۱۳۹۲: ٤۹). پل کافکا نمایانگر انسانی آگاه است. از سوی دیگر آمیختن گفتار راوی یا زبان شخصیت یا شیوهٔ تجربی او افزون بر ارتباط قوی خواننده با داستان، سبب همدلی خواننده با شخصیت و بازسازی آن در ذهنش می‌شود؛ مانند حسی که خواندن این جملات القا می‌کند: «از دردی جانکاه، وحشت‌زده به خود آمدم، بی‌خبر از همه‌جا، این چه کسی بود؟یک کودک؟ یک رویا؟...یک ویرانگر؟» (کافکا، ۱۳۸۸: ٤۱۱).

کافکا شخصیت‌هایی را از زندگی واقعی وام می‌گرفته است که به شدت متأثرش می‌کرده‌اند و همان‌گونه که خود گفته، با نوشتن داستانی در مورد آنها، سعی بر آن داشته که از ذهن طردشان کند. با توجه به اینکه «شخصیت نمادین، نویسنده را قادر می‌کند

مفاهیم اخلاقی یا کیفیت‌های روحی و روشنفکرانه را به قالب عمل درآورد. وقتی اعمال و گفتار شخصیتی، فکر یا عقیده یا کیفیتی را ارائه می‌دهد، می‌توان او را چون شخصیت نمادین گرفت، بنابر این هٔچ شخصیتی نمی‌تواند نمادین باشد، مگر آنکه حاصل جمع اعمال و گفتارش، خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی کند»(میرصادقی، ۱۳۹٤: ۱۵۱-۱۵۰). شخصیت راوی(پل) نمادین است؛ زیرا مجموع توصیف‌ها و گفتارش در تقابل با مرد (احتمالاً پدر)، سیمای یک زن رنج کشیده را تداعی می‌کند، زمانی که از دامن بالاپوش و موهای پرپشت و نزدیکی زجرآور مرد و لمس ویرانگر و نوازش وحشیانه‌اش با اشاره به نوک تیز عصای آهنی‌اش سخن می‌گوید. بر این اساس در بررسی ساختارگرایانهٔ *پل* کافکا به تقابل‌های دوگانه می‌رسیم. به زعم سوسور (Ferdinand de Saussure) زبان، از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تشکیل شده که در تقابل با نشانهٔ دیگر، معنا یافته و این تقابل به رفع ابهام کمک می‌کند. او استخراج معنی از دال را «ناشی از ویژگی‌های ذهن بشر می‌داند که پدیده‌ها را از رهگذر ضد آن‌ها؛ یعنی تفاوتی که میان یک دال با ضد آن وجود دارد، درک می‌کند. از این رو برای درک هرچیز ذهن انسان به استقرار یک نظام دوگانه از تقابل‌ها می‌پردازد و مثلا برای درک مفهوم مرد نیازمند زن است»(داد، ۱۳۹۲: ۸۱). در واکاوی معانی ضمنی پل در بحث نمادها، تقابل میان زن و مرد بارز می‌شود و نشان می‌دهد پل کیست؛ با این‌حال به چیستی پل نیز پرداخته می‌شود.

«در نقد تحلیل گفتمان و در نقد منطق مکالمهٔ باختین، گفتمان ادبی پدیده‌ای است که در صدای شخصیت‌های انسانی و در تبادل پویای عقاید، نظریات، احساسات و سایر تظاهرات بیانی ضمیر خودآگاه ابراز می‌شود»(همان: ۹۷)؛ از این نظر، وجه قابل‌توجه داستان بلند *پل* (حسینی) پویایی و گفتگومحور بودنش است که آن را وارد حوزه چندصدایی (پلی‌فونی Polyphony) می‌کند. به‌گونه‌ای‌که در آن «گفت‌وگو، پرسش‌وپاسخ‌ها و جدل‌های دو شخص با بینش‌ها وگفتمان‌های جداگانه است که

می‌تولند به همدیگر نزدیک شـــود و نتیجه و ســـنتزی تازه را ارلئه کند. در فرآیند این گفت‌وگو و بینامتنیت اسـت که شـخص و متن از موضـع تک صـدایی و فردیت دلخواه قدرت حاکم بیرون می‌آید و خصلتی اجتماعی و چندسویه پیدا می‌کند»(تسلیمی،۱۳۹۵: ۵۸). همان‌طور که نانا و آپانا طی گفتگوهایی که با یکدیگر و دیگر موجودات حاضر در داستان دارند به دیدگاهی پخته‌تر و گاه متناقض با تفکر و احساس پیشین خود می‌رسند. شـــخصـــیت‌ها/ موجوداتی که در طول داســـتان با راوی یا خواهرش همراه یا همکلام می‌شوند، در جدول۱ (مقایسه کلی دو داستان) به آنها اشاره شده‌است.

«در باور باختین، رمان چندآوایی رمانی اسـت که در آن هر یک از شـخصـیت‌ها در حکم ملودی‌ای اســت که با صــدای دیگر شــخصــیت‌ها و صــدای خود راوی ترکیب می‌شـــود و نوعی چندآوایی هارمونیک ایجاد می‌کند. چنین رمانی ترکیبی اســـت از هم‌خوانی صـداهای مختلف»(مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۳). جالب آنکه بازهم با نگاهٔ بینامتنی در یکی از گفتگوهای غاز با نانا می‌خوانیم: «به صـــدای ســـمفونی جهان گوش کن. در این یگانه آهنگ زندگی که همه ســهمی در نواختن بخشــی از این موســیقی بی‌عیب ونقص دارند و هارمونیک هستند، همه بخشی از سمفونی بزرگی به نام جهان، به نام هست و به نام هستی هستند»(حسینی،۱۳۹۹: ۲۶).

۲- ۲- فضا و صحنه

از دیگر عناصر موفق در برانگیختگی مخاطب در هر دو اثر، ایجاد فضا و صحنه‌پردازی است. توصیف دقیق جزئیات فیزیکی موجودات، رنگ‌ها، خصایص و حالات انسانی به ویژه در *پل* حسینی، مثل برمودایی‌ست که مخاطب را به درون داستان می‌کشد. «فضا و رنگ در ادبیات با مجموعه‌ای سـر و کار دارد که از صـحنه، توصـیف و گفتگو تشـکیل می‌شود و علاوه بر جزئیات جسمانی و روانی آن مجموعه، تأثیر مفروض بر خواننده را هم در بر می‌گیرد. به تعبیر دیگر، فضـا و رنگ، هوایی اسـت که خواننده به محض ورود

به دنیای مخلوق اثر ادبی، استنشاق می‌کند»(داد، ۱۳۹۲: ۳٦۱)؛ اما از آنجا که «در داستان کوتاه به علت محدودیت حجم، فرصت کمتری برای برقراری رابطه حسی بین خواننده و متن وجود دارد و تمرکز باید بر«بی‌واسطگی» باشد»(بی‌نیاز، ۱۳۹٤: ۱۱۲) که از طریق صحنه یا همان لحظه‌پردازی به دست می‌آید. کافکا در این پردازش موفق عمل کرده است و در حین معرفی شخصیت و برجسته‌سازی زمان و مکان حادثه، بحران داستان را تشدید می‌کند. به‌ویژه آنجا که پل، ناگهان صدای گام‌های مرد را می‌شنود که به سوی او می‌آید؛ «در آن شامگاه تابستانی...» به نظرمی‌رسد توصیفات به‌کاررفته در این داستان از نوع اکسپرسیونیستی و مبتنی بر ذهنیت و شرایط روحی نویسنده است. اگرچه گفته شده «در فضای داستان کافکا همه چیز در حال نوسان است و مرزی بین خیال و واقعیت وجود ندارد»(رهنما، ۱٤۰۰: ٦۸). برخلاف روایت حسینی که این مرز در آن قابل‌تشخیص است. البته کافکا از طریق یادداشت‌های روزانه‌اش نشان داده که قصه‌هایش نه محصول یک رویای درهم و مغشوش، بلکه حاصل یک تماس دینامیک با حوادث روزمره زندگی است که به آن‌ها در چارچوبه‌ای خواب‌مانند رنگ تراژیک می‌دهد (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۱۹). استفاده نمادین از پل و شیوه روایت کافکا، مُهر تاییدی ست بر باور کاسیرر(Ernst Cassirer) که «هم زبان و هم علم، انسان را از بی‌واسطگی تجربه زیسته‌اش جدا می‌کنند و حوزه‌ای نمادین را بین انسان و واقعیت به وجود می‌آورند»(همرمایستر، ۱۳۹۹ :۱۹۹). از این‌منظر، هر دو داستان، نمونه‌های خوبی برای «تشخیص عملکرد رمزگان هرمنوتیک» هستند؛ زیرا پل کافکا ما را وا می‌دارد تا بی‌درنگ بپرسیم این پل سخنگو کیست یا چیست؟ آیا اساساً هستی او فراتر از یک شیء است؟ و سیر داستان حسینی در جهت پاسخ به پرسش‌های‌انسان نسبت به مرگ و معنای زندگی پیش می‌رود. رمزگان هرمنوتیک به باور بارت شامل «تمامی واحدهایی‌است که نقش‌شان تولید یک پرسش، پاسخ به آن و تنوعی از رویدادهایی‌ست

که می‌توانند پرسش را شکل‌بندی کنند یا پاسخ را به تاخیر بیاندازند، حتی می‌توانند معمایی را پدید بیاورند و مسیر حل این معما را معلوم کنند»(هاوکس، ۱۳۹۸: ۱۵۳).

۲- ۳- تکرار

یکی از مسائل اساسی زیبایی‌شناسی هنر و ابزاری کارآمد در تأثیر متن بر مخاطب، تکرار است که به عنوان یک مشخصهٔ سبکی، از مؤثرترین و بهترین ابزار القای عقیده یا فکری به مخاطب است. در هر دو اثر، یک رویداد تکراری چندین بار نقل می‌شود؛ مثلاً در *پل* کافکا، تعداد دفعات اشاره به گسترده بودن پل بر پرتگاه و انتظارکشیدن (۲بار) یا فروریختن وسرگردلندن پل(۳ بار) یا در روایت حسینی، زن عریانی که ابتدای پل خودش را به پائین پرتاب کرده بود. (۳ بار)(حسینی، ۱۳۹۹: ۵،۸۹ و ۱۰۲)

-تکرار واژه در داستان کافکا: پل(٦بار)، آب، تنم، ناگهان(۲ بار) و پا، دست و «شامگاه»(۳ بار) که افزون بر قید زمان و نیز اشاره غیرمستقیم به بازهٔ زمانی هم‌بستری دردآلود برای زن (پل)، می‌تواند بیانگر فضای تیره وسرد روابط زناشویی باشد.

- در داستان حسینی؛ درخت(٦۰بار)، زن(۵۵ بار)، مرد(۳۷ بار)، زندگی(٤۳ بار)، درد(۳۸ بار)، زمان(۳٦ بار)، پل(۳۳ بار)، عشق و رودخانه(۲۹ بار)، انسان، مرگ، پرواز و رنج (۲٦ بار)، آبشار(۲۲ بار)، حقیقت(۲۰ بار)، گرگ(۲۱ بار)، نور(۱۸ بار)، آرزو(۱۷ بار)، تاریکی(۱۱ بار)، موسیقی(۱۰ بار)، سمفونی و رستاخیز(۵ بار).

- تکرار عبارت در داستان کافکا: «به سوی من» و «این سو و آن سو»(۲بار)، که به همسانی دوسویگی نقش زن به عنوان مادر و همسر، تاکید می‌ورزد یا ترکیب‌های دامن بالاپوش و موهای پل (۲ بار) که بر جنبه‌های زنانهٔ پل صحه می‌گذارند. نوک عصا و گام‌های مرد (۲ بار) که توأمان ترس و تردید را القا می‌کنند.

– ترکیب‌ها در داستان حسینی: بندهای نامرئی (۹ بار)، زن زیبا (٤ بار)، گرگ درون (۳ بار)، صدای اغواگر (۲ بار) و مواردی از نوع «تکرارکامل افزوده میانی»مانند؛ میلیون‌هامیلیون، پستو در پستو(حسینی، ۱۳۹۹: ۲٤) و هزاران‌هزار (همان: ۹۰).

از آنجا که «پیوند دادن همهٔ سطوح وصداها از طریق صنعت تکرار، خود یک دغدغهٔ ذهنی است»(کالر، ۱۳۹۰: ۱۵۰). هردو نویسنده از این جنبه دغدغه‌مند بوده و برای برانگیختگی مخاطب از آن بهره برده‌اند. به صورتی‌که واژه‌ها یا عبارت‌های پرتکرار در *پل* کافکا بر جنبه‌های اگزیستانسالیستی و مفاهیم برجستهٔ وجودی در فلسفهٔ غرب افزوده و در پل حسینی تداعی‌گر تلفیقی از مفاهم انتزاعی و واقعی ست که به زیست انسان شرقی معناگرا و رؤیاپرداز نزدیک هستند. اما به سبب توزیع تقریباً یکنواخت مفاهم مرتبط با جنسیت در هر دو داستان، نمی‌توان در تاثیر تفاوت جنسیت نویسندگان در این دو اثر وجه تمایزی قائل شد. مگر آنکه زمختی لحن و ضرباهنگ پر تنش پل کافکا را در قیاس با لحن لطیف و ریتم آهستهٔ پل حسینی متأثر از جنسیت راویان در نظر بگیریم.

۳- نشانه‌شناسی و شبکه معنایی برساخته از نشانه‌ها

نشانه‌شناسی(Semiology/Semiotics) دانش بررسی نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است و شامل اشارات، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها و رمزگان‌ها است و به پیام‌های متنوعی توجه دارد که این انواع نشانه‌ها در انتقالشان به مخاطب دخیل هستند. به زعم یاکوبسن (Roman Jakobson) «هر نشانه از دو وجه برخوردار است؛ یکی معنای اولیه که در همان آن درک می‌شود و دیگری معنای ثانویه‌ای که تعبیر می‌شود»(هاوکس، ۱۳۹۸: ۱٦۸). بنابراین هر واژه با طیفی از معنا و امکان برقراری شبکه‌های معنایی و تصویر در اختیار نویسنده قرار دارد. در هر دو اثر، با تجمع واژگان متداعی مواجهیم، نمونه‌هایی از این واژه‌ها در بخش نماد شناسی بررسی شده است.

هردو داستان، سرشار از نشانه هستند و «کارکرد نشانه، انتقال اندیشه به وسیله پیام است»(گیرو، ۱۳۸۰: ۱۹). نشانه‌های بینامتنی در هر دو داستان، علی‌رغم تفاوت با یکدیگر حاوی پیام‌هایی از مخزن اندیشه و تفکر غالب کافکا و حسینی در مواجهه با رنج هستند. این مفاهیم، واژگان و نشانه‌ها با عواطف نویسندگان گره خورده و به یاری آنها در ارجاع به داستان‌ها یا الگوها از بیان مستقیم خودداری و در عین حال امکان برداشت چند معنایی را فراهم می‌کنند. ساده‌ترین مثال، خود عنوان پل است. از میان شش کارکرد زبانی به پیشنهاد یاکوبسن (Roman Jakobson): عاطفی، کوششی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و زیبایی‌شناختی، «کارکردهای ارجاعی (عینی-شناختی) و عاطفی (ذهنی، بیانی) دو شیوه مهم بیان نشانه‌ای هستند»(همان: ٢٤). داستان پل کافکا دارای کارکرد کوششی «عنصر اصلی؛ نقش گیرنده» در دریافت نشانه‌ها و پیام است. همچنین می‌تولند دارای کارکرد ارجاعی، همدلی و زیباشناختی باشد. در کارکرد ارجاعی زمینه یا موضوع، عامل بیرون از پیام و تمرکز بر آن است. در کارکرد همدلی رسانه و خود ارتباط، عنصر اصلی است و در کارکرد زیباشناختی، پیام عنصر آن است؛ البته نه عنوان ابزار، بلکه به عنوان موضوع ارتباط. داستان *پل* حسینی، دارای کارکردهای ارجاعی، فرازبانی که «عنصر اصلی آن رمز و کدهای خاص بین فرستنده وگیرنده» است، همدلی و زیبایی‌شناختی است (ن.ک. تسلیمی،۱۳۹۵: ۸۳-۸٤). به نظر می‌رسد کافکا و حسینی هر یک با انگیزه‌ای متفاوت در اثر خود، از پل و دیگر نشانه‌ها بهره می‌جویند تا پیوندی از هم‌گسسته را ترمیم کنند؛ چه میان پیام و خود(به عنوان فرستنده)، چه با مخاطب(گیرنده).

۳- ۱- نشانه‌های بینامتنیت

برخلاف روایت ساده، خطی و یک‌دست کافکا، حسینی در چند بخش از شیوه روایت‌های تودر تو برای شرح مضامین مورد نظرش بهره‌برده است. در یکی از این

روایت‌های درون متن، به داستان زنی روستایی اشاره می‌کند که زمان پر کردن کوزه‌اش از آب چشمه، آه می‌کشد و ناگهان با پسرکی خوش‌چهره به نام آه مواجه می‌شود که در سه مرحله آرزوهای زن را تحقق می‌بخشد که آخرینش بازگشت به همان وضعیت نخستین است. نویسنده از این داستان برای توصیف خدا استفاده می‌کند تا در پاسخ به سؤال خواهرش آپانا که خدا چه شکلی است؟ بگوید «او به شکل آرزوهای ماست و البته همیشه مثل آرزوهای ما ناقص»(حسینی، ۱۳۹۹: ٦٦)، اما نکته جالب بینامتنیتی ست که این قصه با قصه «*تلخون و آه*» از صمد بهرنگی دارد. «به قول ژاک لامت (Jacques Lamet) تمام متن‌ها به واسطه نخ‌های برگرفته شده از دیگر متن‌ها تنیده می‌شوند، حال چه مولف به آن آگاه باشد یا نباشد. یک متن به شیوه‌های گوناگونی به یک متن دیگر ارجاع می‌دهد»(نامورمطلق، ۱٤۰۰: ۲٤۳). جللب آنکه حتی این تعبیر لامت نیز در متن داستان نمود یافته است. زمانی که چارلی، سگ همراه نانا، قانون دوم پل را برایش توضیح می‌دهد: «قانون بندهای نامرئی. هدایتی نامحسوس و غیرقابل تعریف که انواع و اقسام زیادی دارد مثل بندهای نامرئی احساسات، تقدیر، فیزیک و متافیزیک. بندهایی که منشاء درهم تنیدگی داستان‌هایی می‌شوند که در گذر شب‌ها و روزها در حرکت پل، می‌شود آن را زندگی کردن نامید»(حسینی، ۱۳۹۹: ۷).

در داستان *پل* حسینی، زمانی که نانا برای ملاقات خواهرش به بیمارستان «هتل خدا» رفته و پرستاران نتوانستند اتاق آپانا را از روی اسمش پیداکنند، «یاد رمان ۱۹۸٤جورج اورل (George Orwell) می‌افتد. شماره پرونده‌ها از اسم اشخاص معتبرتر بودند»(حسینی، ۱۳۹۹: ٤۱). در جای دیگر، پس از گفتگوی سنجاقک با آپانا، او در برابر واژگانی چون مرگ، زندگی، درهم تنیدگی «خودش را مانند شازده کوچولوی کتاب محبوبش می‌دید که در سیاره کوچکش فقط مسئول گل‌سرخی خودخواه بود و دو آتشفشان خاموش. برای یافتن پاسخ سوالاتش بی‌شک او هم باید سیاره کوچکش را رها می‌کرد» (حسینی، ۱۳۹۹: ۱٦). این اشارات مستقیم به هرحال ارجاعی هستند و

برای آنکه مخاطبان بتوانند با مولف همذات‌پنداری داشته باشد نیاز به رجوع به داستان‌های مذکور و یافتن پیوند آن‌ها با داستان مورد خوانش است. «خوانش بینامتنی در فرآیندی کل‌نگر و خوانشی کلان که بر پایه خوانش تمامیت اثر می‌باشد، استوار شده است»(نامورمطلق، ۱٤۰۰: ۲۳۸). «بینامتن از آنجا که خود موجب چندلایه شدن متن می‌گردد، امکان خوانش چندلایه را نیز فراهم می‌آورد..به قول ریفاتر؛خوانش بینامتنی یک رمزگشایی مستقیم و بی‌واسطه ساختارهاست»(همان: ۲۳۹).

هنگامی که نلنا از شاهزاده زال سخن می‌گوید، نوعی بینامتنیت درون‌فرهنگی صورت گرفته است؛ اما زمانی‌که از اسطورهٔ اطلس یا شازده کوچولو صحبت می‌شود، «چون دو متن از دو فرهنگ متفاوت برخاسته‌اند، به آن بینامتنیت بینافرهنگی می‌گویند و از آنجا که در تمام این حالت‌ها دو متن مورد اشاره به یک نظام نشانه‌ای، یعنی کلامی تعلق دارند، رابطه بینامتنی آن‌ها از نوع درون نشانه‌ای ست» (همان: ۲٦۱). به این ترتیب اسطوره به عنوان یک الگوی قابل تکرار ماٴتی بینامتنی می‌یابد. «درمیان اساطیر کیهان‌شناختی یونان، تنبیه زئوس برای اطلس –به دلیل شرکت در جنگ با خدایان– این بود که طاق فلک را بر دوش نگه دارد»(گریمال، ۱۳٤۱: ۱۲۷). در داستان حسینی می‌خوانیم: «نلنا مانند اطلس نفرینی خدلیانی بود که محکومش کرده بودند تا زمین را تا ابد بر دوشش نگه دارد. اطلسی که آرزو داشت، سنگ شود؛ ولی از این نفرین آزاد گردد»(حسینی، ۱۳۹۹: ۸۷). گویی رنج مواجهه با مرگ آپانا برای راوی حکم آن نفرین ابدی را داشت.

نمونه‌های دیگر بینامتنیت در پل حسینی عبارتند از: تداعی بیت «مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک/ چندروزی قفسی ساخته‌اند از بدنم» (از همام تبریزی منسوب به مولوی)؛ «گاهی جسم آدم قفس روحش است...رابطه عجیبی بین انسان‌ها و قفس‌هاست. نانا گاهٔ فکر می‌کرد که محبوس کردن یک قناری زرد در قفسی سرد و آهنین، پیامی

دردآلود است از اسارت همیشگی بشر به خودش. آیا روح آپانا چون مرغکی مشتاق پرواز بود در قفس نیمه جان تنش؟» (حسینی، ۱۳۹۹: ۸۳).

«تن‌پوش سبز درخت پدید بر تن نانا»(همان: ۹۷) نیز اشارتی ست به اسطوره «مادر زمین»(همان: ۸۸) که پیش‌تر خود راوی به آن اشاره می‌کند.

راوی در سکوت سیال میان نانا و آپانا که حاکی از عظمت درد است، می‌گوید: «گاهی بهتر است خاموش بود و هیچ نگفت. گاهی سکوت از هر سخنران ماهری، سخنورتر است. گاهی هیچ توضیحی به گویایی سکوت نیست و البته هستند سکوت‌هایی که ناشی از خلایی ست که با هیچ کلام و معنایی نمی‌شود بیانش کرد»(همان: ۸۲). به قول ویتگنشتاین: «از آنچه نمی‌توان درباره‌اش سخن گفت، باید به سکوت گذشت»(تسلیمی، ۱۳۹۵: ۲۱۸).

نانا هنگام مراقبه‌ای عمیق یاد غازهای سپید وحشی افتاد که می‌توانند در سکوت آسمان، «صدای روح جمعی دیگر موجودات را بشنوند»(حسینی، ۱۳۹۹: ۱۰۰) و این‌سان اندیشه «روح جهانی هگل» را یادآوری می‌کند.

از دیگر شواهد بینامتنی، اشاره به یک نظریه علمی به نام Butterfly Effect است. جایی که نانا در آب دریا غوطه‌ور بود و می‌ترسید توسط نهنگ‌ها بلعیده شود (این قسمت به داستان حضرت یونس اشاره دارد و نماد تولد دوباره است)، اما ناگهان یادش آمد پلانکتون‌ها ذرات ناچیزی در اقیانوس بزرگ، مهمترین حلقه غذایی موجودات عظیمی چون نهنگ‌ها بودند. نهنگ‌ها به او می‌گویند: «هیچ چیز در جهان ناچیز نیست؛ بال زدن پروانه‌ای بر شاخه گل، می‌تواند عامل طوفانی تا دورترین نقاط زمین شود»(همان: ۱۳۲). البته ایدهٔ اینکه پروانه‌ای می‌تواند باعث تغییری آشوبناک شود، نخستین بار در ۱۹۵۲ در داستان کوتاهٔ به نام آوای تندر اثر ری بردبری(Ray Bradbury)، نویسنده آمریکایی، در ژانر رئالیسم جادویی مطرح شد.

۳- ۲- نمادشناسی

نماد می‌تواند پدیدآورندهٔ حس همذات‌پنداری یا پیوند با نیرویی فوق فردی باشد. یا به قول شیلر(Schiller): «به طرزی خودآگاه بیانگر درک جدایی‌مان از طبیعت و احساس اینکه اشیائی که قائم به خود در طبیعت تقرر دارند، همان چیزهایی هستند که ما پیش‌تر بوده‌ایم و همان چیزهایی هستند که باید بار دیگر بشویم»(گایر و دیگران، ۱٤۰۰: ۱٤۳). گاه خاستگاه نماد، تعابیر علومی خاص از اشیاء، حیوان و رویدادها برای تبیین تمایلات ناخودآگاه انسان است. حتی ژاک لکان(acques Marie Émile Lacan)، نشانه‌شناسی را بر روانکاوی فرویدی تطبیق داد و ضمیر ناخودآگاه را مثل زبان، ساختاری از نشانه‌ها تعریف کرد. بر این اساس، دریافت پیام نماد و نوع آن، بستگی به بافت متن یا عوامل پیرامون آن دارد. به عقیدهٔ لوی استروس(Claude Lévi-Strauss) «یکی از کاربردهای نماد، پیوند دادن چندین زمینه به یکدیگر است»(شوالیه، ۱۳۸٤: ٦۰). نمادها در هر دو داستان چه انتزاعی و چه عینی در پیوند با اندیشه و عواطف نویسندگان تکه‌هایی از یک پازل هستند و «نمادگرایی، تجسم احساسی هستی‌ها و ماهیت‌هایی ست که قبلا درک نشده باشد و جز به شکل نمادین خاصی هم قابل درک نباشد...نماد از عین به ذهن می‌رود»(میرصادقی، ۱٤۸:۱۳۹٤). پس «اگر بخواهیم دنیای اجتماعی و فرهنگی خود را درک کنیم، نه به اشیاء مستقل، بلکه ناگزیر باید به ساختارهای نمادین آن‌ها بپردازیم؛ یعنی نظام‌های روابطی که از طریق معنی‌دار کردن اشیاء و اعمال به دنیای انسانی شکل می‌دهند»(کالر، ۱۳۹۰: ٦٦).

۳- ۲- ۱- سازه‌های انسانی

«معماری دارای ویژگی‌های‌خاص نشانه‌ای است؛ زیرا در عین واقعی‌بودن متنی نیز هست؛ یعنی هم فضایی برای زندگی است و هم به عنوان یک متن ساخته و پرداخته شده توسط هنرمند و معمار قلمداد می‌شود»(نامورمطلق، ۱٤۰۰: ۳۳۳).

أ- خانه

در اثر حسینی همچون *پل* کافکا عنصر جاندار، فرض شده است. راوی آن را این‌گونه به تصویر می‌کشد: «آپانا...در گوش خانه چیزی گفت و خانه آهسته خندید. سالخورده و خسته»(حسینی، ۱۳۹۹: ۱۰). «خانه آهسته و با عشق از نانا سپاسگزاری کرد»؛ «اولین روزی که خانه را دیده بود؛ پیر، فرسوده، متروک و مطرود و در آستانه بلعیده شدن»؛ «خانه و نانا یکدیگر را در نقطه تلاقی رفت و آمدشان پیدا کرده بودند»؛ «در همین نقطه تلاقی، خانه آخرین تلاشش را کرده و به نانا گفته بود که او را از ته دلش بخواهد و آرزو کند»(همان: ۱۱).

میدانچی، فروتن و دژدار، معنای خانه را با سه رویکرد پدیدارشناسانه، رواشناسانه و علوم اجتماعی مورد بررسی قرار داده و اذعان داشته‌اند: «سابقهٔ پرداختن به موضوع خانه، به میزان سابقه زیستن انسان است... دیدگاه‌های نظری مختلف، خانه را در پیوند با سرشت انسان و هستی و موجودیت او تلقی نموده و حضور انسان در خانه را در راستای چگونگی تجربه آن، بسیار تعیین کننده می‌دانند، چراکه خانه، مراکز تجارب انسان‌ها و مبتنی بر نوعی آگاهی و ادراک هستند که آنها را به عنوان مراکزی عمیق از هستی بشر و ارزش‌های بشری معرفی می‌نمایند» (میدانچی و همکاران، ۱۳۹٤: ۸). مطابق این مقایسهٔ تطبیقی، معانی خانه که با پژوهش حاضر همخوانی بیشتری داشته‌اند، از منظر پدیدارشناسی عبارت‌است از: «معنی از طریق تجربهٔ زیستن (تجارب، ارتباطات اجتماعی، احساسات و افکار و افراد)» و از منظر روانشناسی محیط «خانه به عنوان محیط(بررسی رابطه فرد با محیط کالبدی، روانی(رفتاری و شناختی-عاطفی) و اجتماعی، خانه به عنوان سرپناهٔ از دنیای بیرون، شاخص شخصیت فردی، ساختار کالبدی» و از دیدگاه علوم اجتماعی «خانه به عنوان محیط کالبدی انسان ساخت، بیشتر پدیده‌ای اجتماعی است». بر این اساس شاهد یک ارتباط ژرف و معنامند میان خواهر راوی و خانه هستیم.

ب- کلید

در نمادگرایی، نقش کلید «هم برای بازکردن و آغاز یک راه باطنی‌ست و هم بازشناخت این راه...قدرت کلید آنچنان است که اجازه به هم بستن و ازهم گسستن آسمان‌ها را در اختیار دارد... هدف دو وجهٔ آن به قول دانته رسیدن به بهشت آسمانی و بهشت زمینی است...در قرآن نیز... شهادت لااله الا الله را کلید بهشت خوانده‌اند»(شوالیه و گربران، ۱۳۸٤: ٥٩٦-٥٩٥). همانطور که تلقین و بیان شهادتین یکی از اجزاء لاینفک در آئین آماده‌سازی فرد در حال احتضار برای مرگ، نزد ایرانیان مسلمان است، به نظر می‌رسد قرار گرفتن کلید در دستان آپانا نشانه‌ای نمادین از اجرای این آئین باشد. «نانا که در جستجوی مامنی، چشمانش را بسته و خانه را از ته دلش خواسته بود، در لحظه‌ای خاص همراه موسیقی عجیبی، احساس کرده بود بندهای نامرئی خانه در دستانش گذاشته می‌شوند. وقتی که چشمانش را باز کرده بود، کلید قدیمی و زنگار بسته خانه در دستانش بود»(حسینی، ۱۳۹۹: ۱۲).

ج- پل

در نمادگرایی پل دو عامل مطرح می‌شود: نخست نمادگرایی عبور که خصوصیت خطربار این عبور، ویژگی سفرهای عرفانی‌ست (که با روایت حسینی سازگاری دارد) و دیگری معبری از زمین به آسمان از مرحله انسانی به فراانسانی، از عالم محسوسات به عالم ماوراء. (شوالیه، ۱۳۸٤، ج ۲: ۲۳۳). اما بر خلاف روایت کافکا که مرد به جای عبور، پل را ویران می‌سازد، زن در اثر حسینی عابر است و «پل نماد عبور میان دو مرحله درونی، میان دو میل متلاقی ست. می‌توان پل را نتیجهٔ یک کشمکش درونی دانست. باید از پل عبور کرد- اجتناب از عبور چیزی را حل نمی‌کند»(همان: ۲۳٤). «آنسوی دروازه پلی بزرگ بود. پلی مانند ماری سیاه که انتهایش در مه ناپدید می‌شد»(حسینی، ۱۳۹۹: ٤). «چارلی روبه نانا گفت: حرکت مهمترین قانون پل

اســـت»(همان: ص ۷). «نانا به قانون دیگری از پل پی برده بود، اگرچه چارلی به آن اشاره‌ای نکرده بود؛ برای ورود به دنیای پل هم، بلعیده شدن تنها راه بود»(همان، ص۹). «در عبور از پل نمی‌توانستیم خیلی چیزها را با خود بیاوریم. می‌بایست سبکبار باشیم» (همان: ۵۸). «نانا آن شب تنها از پنجره آشپزخانه‌اش نگاهی به سویی انداخت که پل بود. به راستی از پل خبری نبود. از اول هم پلی در کار نبود»(همان: ۱۳٤).

د- حفاظ

حفاظ یا درواقع حصـــار را در نظریه‌های تحلیلی جدید، نماد موجودیت درونی می‌دانند...(شـــوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ج ۳: ۱۷). در روایت کافکا، مرد، پل را - که در برابر مرد، کاملاً بی‌دفاع اســت- الوار بی‌حفاظ خطاب می‌کند. آنچه ورای فروپاشـی پل وجود دارد، از دست رفتن یک کل منسجم است. پایان‌بندی تراژیک پل، اشارتی است به فروپاشـی جسـم وخود- یعنی آنچه لکان امرنمادین می‌نامد. پل با پذیرفتن فروپاشـی جسـم با امکانی که زبان در ارتباط با گسـسـت مفهوم به خود می‌دهد، وارد امر نمادین می‌شود (ر.ک.کالر، ۱۳۹۰: ۹٤).

ه- عصا

شاید بتوان کشمکش پل با آن را، به عنوان آلت مردانه در نمادگرایی چوبدست (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤ج ۲: ۵۳۸) فراتر از آزار جسـمی دانسـت. همانگونه که ویویان لیسـکا (Vivian Liskas) محقق‌واسـتاد ادبیات مدرن آلمانی، تفسـیر می‌کند، پل منتظر قهرمان خود اســت. تجاوز دردناکی رخ می‌دهد. او ســر می‌چرخاند مانند همســر لوط [1] و مرد خشن را با خویش به ورطهٔ نابودی می‌کشاند (von Jagow& Jahraus,2008: 68).

۳- ۲- ۲- عناصر طبیعی

أ- پا

در عین حال که پل کافکا از فرورفتن پاهایش در زمین می‌گوید، مرد با دو پا بر تن پل جست می‌زند و آوارش را آغاز می‌کند. قدرت و ضعفی که توأمان در یک عنصر و قاب قرارگرفته دو خوانش متفاوت می‌دهد: «به عقیده روان‌شناسان (فروید، یونگ و دیگران) پا مفهوم جنسی مردانه است»(شوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ج ۲: ۱٦۲)؛ اما از این منظر که تکیه‌گاه انسان در هنگام سرپاایستادن است، نماد نیروی روح به شمار می‌رود. پای آسیب‌پذیر نشانهٔ یکی از ضعف‌های روحی است (همان: ۱٦٤) و می‌تواند تداعی‌گر جنبهٔ ضعیف زنانهٔ پل باشد.

ب- باد

نخستین بار باد است که دامن بالاپوش پل را تکان می‌دهد و سپس جای خود را به نوک آهنی عصای مرد می‌دهد. این قرینه‌سازی که به نوعی تساوی قرار دادن باد و مرد است، ما را به جنبه‌های نرینهٔ باد رهنمون می‌سازد. همانگونه که می‌تواند عامل تولد یک انسان باشد، به همان نسبت می‌تواند ویرانگر باشد (ر.ک. شوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ج ۲: ۱۰-٦). مرد از نگاه پل کافکا ویرانگر یاد می‌شود.

ج- آب

به عنوان ماده‌ای کامل، بارور، ساده، شفاف و مقدس(شوالیه و گربران، ۱۳۸٤: ۱۲) که در هر دو داستان به آن اشاره می‌شود، تداعی‌گر معصومیت، زنانگی و باروری ست. همچنین «نماد دوگانگی...در ادبیات عامیلنهٔ یهودی است. خداوند پس از خلقت میان آب‌های بالا و پائین جدائی به‌وجود می‌آورد. این جدایی نشانهٔ تقسیم آب‌ها به مذکر و مؤنث است و نماد امنیت و ناامنی است. نشانهٔ زن و مرد است»(همان: ۱۵). در این

وجه زمین در ارتباط با ماه اســـت. به ویژه که زمین، در اینجا (گِل ترد) نماد باروری است (همان: ۱۸-۱۹). از این رو واژه شامگاه در متن داستان به انضمام عناصر دیگری همچون کوهستان، به عنوان ناف جهان (همان، ج ٤: ٦٤٥)، ظن ما را نسبت به زنانگی عناصر موجود در داستان کافکا قوی‌تر می‌کند.

د- درخت

یکی از مضامین نمادین غنی و رایج در میان تمام ادیان، آئین‌ها و عرفان‌های سراسر جهان است که تفسیر آن به تنهایی یک کتاب خواهد بود. نماد زندگی، مرگ، هبوط به زمین، صعود به آسمان، باروری از نور وحقیقت، دو قطبی نر و ماده‌ای، درخت مقدس کیهان، نماد دانش و آگاهی و معرفت، شـــکلی نمادین از یک کلیت و فراتر از آن که به یک وسیلهٔ آئینی بدل شده است (ر. ک. شوالیه و گربران، ۱۳۸٤: ۱۸۷-۲۰۳). در روایت حسینی می‌خوانیم: «درختان این تیمارگران همیشگی مسافران و زائران درک و شناخت. درختان نقطه آغاز پیامبران و بودا در سیر و سلوک معرفت وخودیابی»(حسینی، ۱۳۹۹: ۳۰). چنانکه مشاهده می‌شود درخت در متن حسینی نه تنها به عنوان ابژه‌ای مبدل به ســـوژه شـــده (در گفتگوی درخت پدید و نانا)، بلکه به عنوان یک کلیدواژه بینامتنی از جهان اساطیر و کهن‌الگوها به جهان متن پل زده و بر غنا و استحکام ساختار داستانش افزوده است.

۳- ۲- ۳- باورها

بخشی از این باورها، باورهای عامه و متعلق به افسانه‌ها و قصه‌ها هستند و برخی با نمادها و کهن‌الگوها در آمیخته و بعضـــی دیگر باورهای نو، متعلق به جهان پســـامدرن هستند که نویسنده با مهارتی تمام همچون شهرزاد هزار و یکشب آن‌ها را در یک سیر به ظاهر خطی با یکدیگر تلفیق کرده است تا نقش درمانگری‌اش را به شکلی هوشمندانه

ایفا کند. راوی، خود به شکلی بینامتنی به این مورد اشاره می‌کند: «نانا هم در هزارتوی سکوت، هزار پری‌قصه‌گو را خاموش می‌کند» (حسینی، ۱۳۹۹: ۸۲). با این تفاوت که «هیچ شفایی، معجزه‌ای و کمکی در کار نبود» (همان: ۸۳).

- دیو و زائو: «دیوها هرگز نباید به چشمان زنی که کودکی در شکم دارد بنگرند»(همان: ۷۹ و ۸۱).
- اعتقاد به وجود همزاد: «درد، همزاد همیشگی بشر»(همان: ٧٦)؛ «قفس این عجیب‌ترین اختراع بشری، می‌توانست یادآور رنجی همزاد و خانه‌زاد باشد.»(همان: ۸۳)؛ «اتو رنک در مقالهٔ «همزاد به مانند خود نامیرا» از جفتی سخن می‌گوید که همزمان با هر انسانی زاده شده ... و به همزادهای فراطبیعی اشاره می‌کند. هرانسانی روحی نامیرا دارد که گاهی فرشتهٔ نگهبان و گاه مایهٔ مرگ اوست»(تسلیمی، ۱۳۹۳: ٥٦– ٥٧).
- رستاخیز مسیح (حسینی، ۱۳۹۹: ٨٤)
- آب مقدس و برکت‌دهنده: «عابدان ومومنان مختلف ادیان و باورهای گوناگون، تن به آب رود می‌زدند تا گناهانشان شسته شود و خاکستر مرده‌هایشان را به رود می‌سپردند تا به خانه ابدی‌شان برسند...کشاورزانی دیده می‌شدند که هدیه‌هایی به رودخانه ارزانی می‌داشتند تا به زمین‌هایشان برکت ببخشد»(همان: ٩٤).
- شیشه عمر دیو: «دیو مهربان نگاهش کرد و سپس دستش را به درون سینه‌اش برد، شیشه عمرش را به دست نانا داد و گفت اگر بشکنی‌اش خواهم مرد، اما بدان که آپانا را نمی‌توانی برگردانی»(همان: ۱۰۹).
- باور به تناسخ/ دگردیسی: درخت‌پدید به نانا می‌گوید:«دیو کوچک، کودک درخت‌پدید در درون آپاناست. بدن خواهرت خانه‌ای موقت است برای دگردیسی این میوه نارس و اکنون زمان تولد و بازگشت دیو به منزل وموطنش است»(همان:

۷۳)؛ «در دنیای بی‌نقاب، چارلی همان شـــاهزاده زال بود» -این تداعی به ســـبب سـپیدی یکدسـت سـگ واقعی نویسـنده اسـت که همراه همیشـگی پیاده‌روی‌های سـلوکانهٔ او بوده- زال به نانا می‌گوید: «درصـورت قبل از سـگ بودنم، شـاهزاده‌ای مغرور، خودخواه و عهدشـکن بودم، روزی آه قلب شـکسـته‌ای دامنگیرم شـد. در حادثه‌ای مرگ مرا ربود. در صـورت بعدی آنچه شـدم که تو دیدی» (همان: ۱۲۲-۱۲۳)؛ این دل‌شـکسـتگی احتمالاً اشـاره‌ای باشـد به اندوه رودابه از ماجرای ازدواج دوم زال با کنیزی گمنام که منجر به تولد شـــغاد شـــده‌بود. اما ارتباط آن با ماهٔت داسـتان چندان مشـخص نیسـت و شـاید مؤیّد این باشـد که در فرآیند تناسـخ، یار بی‌وفا به موجودی وفادار(جنبه نمادین سگ) مبدل می‌گردد.

• زنجیرهٔ بزرگ هســـتی(Great Chain of Being): «نوعی جهان‌بینی در ادبیات، فلسفه و علوم مغرب زمین است که قدمت آن به اندیشه‌های حکمائی چون افلاطون و ارسـطو می‌رسـد...براسـاس این جهان‌بینی، در سـلسـله‌مراتب هسـتی، موجودات نـادیـدنی و خرد در پـائین‌ترین پلـه وحشـــرات، مـاهی‌هـا، پرنـدگـان و چرندگان به ترتیب هریک پس از دیگری، در موقعیت‌های (پله‌های) بعدی جای دارند. جای انسان در میانهٔ نردبان است و فرشتگان و موجودات اثیری به ترتیب در پله‌های بالاتر قرار دارند. بالاترین پله این نردبان متعلق به آفریدگار اســـت. به این ترتیب انسـان از یک‌سـو با موجودات بهٔمی و از سـوی دیگر با موجودات آسـمانی اتصـال دارد»(داد، ۱۳۹۲: ۲۷۰). نهنگ‌ها در گفتگو با نانا این زاویه‌دید را بسـط داده و از حالت پلکانی خارج می‌ســـازند: «کوچک یا بزرگ، همه چون زنجیر به‌هم وصـلند. در این زنجیر کسـی از کسـی مهم‌تر نیسـت. فقط هرکس نقشـی متفاوت دارد»(حسینی، ۱۳۹۹: ۱۳۱).

• نگرش جهان‌وطنی: اگرچه «جهانی شـــدن در معنای جهان‌وطنی‌اش می‌تواند ریشه در اسطورهٔ مسیحی خانواده بزرگ بشری داشته باشد»(تسلیمی، ۱۳۹۳: ۸٦)، اما در باور نویسنده، گسترهٔ جهان وطن نه تنها شامل انسان‌ها، بلکه تمام اجزاء و ارکان و سایر موجودات هستی است. به نظر می‌رسد این بزرگترین درسی بود که نانا همان آغاز سفرش سوار بر غاز از او آموخته بود: «مرزها و کشورها و نام‌ها، خوب بنگر آیا از این بالا مرزی برای سرزمینی می‌بینی آن‌گونه که نقشه جغرافیایش را کشـــیده‌اید؟ و برایش جنگ‌ها کرده‌اید؟ پرچم‌ها و معانی ســـاخته‌اید؟ تعصـــب ســـاخته‌اید و باورها. به جنگل‌ها نگاه کن. کدام درخت؟ و به دریاها بنگر. کدام قطره؟»(حسـینی، ۱۳۹۹: ۲٦) دیو می‌گوید: «نانای عزیز، ما گرفتار نام‌هایی هســتیم که بوی پیش‌داوری‌های ناعادلانه می‌دهد. حقیقت یک کل اســـت و در جزءها نگریســتن و در جســتجوی تصــویر کامل بودن، ناممکن اســت»(همان: ۱۱۳)؛ «نانا دانســـت که نام‌های متوهم در جهان کم نیســـتند. نام‌هایی مثل نژاد، ملیت و مرز. سرزمین‌هایی هم وجود نداشت که برای پیوندش پلی نیاز باشد. فقط یک سرزمین وجود داشت. سرزمینی به‌نام جهان»(همان: ۱۳۵).

٤- بررسی فرضیه‌ها در روایت کافکا

براســـاس نظریه چهارمعنا (ادبی، تمثیلی، اخلاقی و باطنی) از اومبرتو اکو (Umberto Eco) «خواننده می‌داند که هر جمله و هر شخصیت دارای دلالت‌های گوناگون است که می‌تولند کشـــف کند و بســـتگی به گزینش کلیدی دارد که با آن می‌خواهم دلالت‌ها را بیابیم»(بارت، ۱٤۰۰: ٦۰). همانطور که «کاترین ویلسون می‌گوید، ادبیات مسالهٔ شناخت یا معرفت به «چیستی» احساس اشیاء است، نه معرفت به «چگونگی» یا صرفاً شناخت احســاســی که اشــیاء موجد آنند»(ایگلتون، ۱۳۹۸: ۹.۰) بر این اســاس در مواجهه با پل کافکا چهار فرضیه وجود دارد:

۱- پل، جنسیتی زنانه دارد.
۲- پل، خود کافکا است.
۳- پل، زادگاه کافکا؛ پراگ است.
۴- پل، اشاره‌ای به جنبش اکسپرسیونیسم(Expressionism)دارد.

٤- ۱-فرضیه نخست

ابتدا آرتیکل زنلنهٔ واژهٔ آلمانی پل(Die Brücke) جلب توجه می‌کند، اما یول (George Yule) تاکید می‌کند «صورت‌های حروف تعریف در اسپانیایی و آلمانی مربوط به مقولهٔ جنس اسم‌ها می‌شود و تمایز جنس دستوری به تمایز زیست‌شناختی ربطی ندارد» (یول، ۱۳۹۷: ۱۰۸) و مثل دیگر زبان‌های رومیائی یک تمایز نحوی است که ایجاب می‌کند اسم با فعل و صفت و دیگر متعلقات خود در جمله یک نوع مطابقه خاص داشته باشد (ر. ک. باطنی، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۷). با این دید، اشاره مستقیم به زنانگی پل منتفی‌ست، اما تشبیه انسان به پل، قدمتی دیرینه دارد؛ چنانکه در باب بودا گفته‌اند: «او برای تمام زندگان...پل بزرگ است. پلی که می‌توان به وسیله آن از تقاطع شش[۲] راه گذشت»(شوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ج ۲: ۲۳۲) با توجه به نشانه‌هایی که در بخش نمادشناسی مطرح شد، می‌توان برای پل شخصیتی زنانه قائل شد.

٤- ۲- فرضیه دوم

با در نظر گرفتن این نکته که بسیاری از نویسندگان بزرگ اشاره کرده‌اند که ما در هر اثر خود را تکرار می‌کنیم و به قول هاوکس (Trans Hawks)؛ «تمامی تجربیات ما برحسب روش زندگی‌مان به «رمز» درآمده‌اند»(هاوکس، ۱۳۹۸: ۱۳۷). به نحوی که می‌توان مدعی شد «انسان‌ها میان اشیاء و رخدادهای فیزیکی زندگی نمی‌کنند، بلکه میان اشیاء و رخدادهایی زندگی می‌کنند که همگی معنی دارند» (کالر، ۱۳۹۰: ٦٦). این

احتمال وجود دارد که جنسیت برای کافکا کارکرد خود را از دست داده باشد و او زخم‌های روان خویش را در هر کالبدی بتواند ببیند یا پیاده‌سازی کند و به تصویر بکشد و به نوعی در قالب پل، پیکرگردانی کرده باشد. «فریزر می‌نویسد: در بعضی از اقوام ابتدایی، این اعتقاد وجود دارد که روح شخص می‌تواند خارج از تن خود او در قلب دیگری جای گیرد؛ مثلاً در حیوان یا گیاه و شیء» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۰۱). حتی اگر چنین نباشد می‌توان از منظر کهن‌الگوی آنیما یا مادینه‌روان یونگ به این موضوع نگریست. به عقیده صاحب‌نظران، بشر موجودی دو جنسی است. «یک مرد دارای عناصر مکمل زنانه و یک زن دارای عناصر مکمل مردانه است که این دو عنصر در مکتب یونگ، آنیما و نقطهٔ مقابل آن آنیموس نامیده می‌شود. به تعبیر یونگ، تصویر قومی زن در ناخودآگاه مرد وجود دارد و مرد به یاری طبیعت، زن را در می‌یابد»(فوردهام، ۱۳۸۸: ۸٦-۸۷). همانطور که به زعم دومان (Doman) «میان التفات‌های خطاب به مردگان یا غیرجلنداران وحاضرپنداری (Prosopopoeia) که به مرده و غیرجلندار، صدایی برای حرف‌زدن می‌دهد، رابطه‌ای نزدیک وجود دارد. با به سخن درآوردن موجودات مرده، ساختار متقارن این ترفند ادبی به طور ضمنی نشان می‌دهد که زندگان دچار سکوت گشته‌اند ودر مرگ خود به انجماد رسیده‌اند»(کالر، ۱۳۹۰: ۲۷۱).

کافکا می‌گوید: «انسان از اشیاء عکس بر می‌دارد تا از ذهن طردشان کند. داستان‌های من نوعی چشم برهم‌گذاردن است»(یانوش، ۱۳۸٦: ٤۰). «او با ناامیدی از زندگی‌اش، نوشته‌هایش و رفتار خود ویرانگرانه‌اش، خود را کسی می‌بیند که محکوم به نابودی است»(استراترن، ۱۳۸۷: ۱۳). همانطور که در پایان داستان از زبان پل می‌خوانیم: «فروریختنم آغاز شد، فروریختم...»(کافکا، ۱۳۸۸: ٤۱۲). صفت‌هایی که پل برای خویش قائل می‌شود عبارتند از: سخت و سرد، اندیشه‌های پیوسته درهم و آشفته، وحشت‌زده، بی‌خبر از همه‌جا... و ضربهٔ پایانی که از سنگریزه‌های همیشه آرام جویبار زیر پایش

می‌خورد، بیانگر جسم و روحی در حال فرسایش و از هم پاشیدگی‌ست و با بیان این جمله: «هیچ پلی نمی‌تولند بی‌آنکه فرو ریزد، به پل بودن خود پایان دهد»(همان: ٤١١)، تصویری از پایان یا فروپاشی خود را برای ما ترسیم می‌کند. اگرچه این تصویر نیز می‌تواند شبیه فرآیند زایش یا قاعدگی یک زن باشد.

فرضیه دوم، ارتباط اجتناب‌ناپذیری با سبک‌شناسی دارد؛ زیرا زبان‌شناسی ناقدانه(Critical linguistics) «مشخصه‌های سبکی نویسنده را حامل نظام فکری او می‌دلند»(داد، ۱۳۹۲: ۲۸۲). پس باتوجه به اینکه «تمام آثار کافکا انعکاسی از زندگی اوست» (رهنما، ۱٤۰۰: ٦۹). باید دید چه چیز در تمام آثار او مشترک است؟ «در آثار کافکا انسان‌ها را همیشه تنها می‌بینیم...با این حال تصویر انسانی معصوم و با وجود معصومیت در چنبرهٔ نیروهای ناانسانی گرفتار، در آثار او نمودی پیگیرتر دارد و براساس مناسبات کنونی انسانی، میل به همذات‌پنداری را با او بالاتر می‌برد.» (حدادی،۱٤۰۱: ۱۸۳-۱۸۲) به گفتهٔ هکر (Hacker) «ما متأثر از شخصیت زیستی و روحی- روانی‌مان و تحت فشار خلق و خو و طبیعتمان و در تنگنای قید و بندهای اجتماعی و به انگیزه سیادت بر جهان، شکل‌های بازنمایی‌مان را خلق می‌کنیم»(ایگلتون، ۱۳۹۸: ۲۰۳). همان کارکرد هنری یاکوبسن براین مبنا که «هنرها اشکال بازنمایی واقعیت و دال‌های زیبایی‌شناختی چیزهایی هستند که می‌توان حسشان کرد... هنر امری ذهنی است و به واسطه نوعی احساس، عمل بر ارگانیسم یا روان شخص بر او اثر می‌گذارد»(گیرو، ۱۳۸۰: ۹٦).

٤- ۳- فرضیه سوم

پراگ اواخر قرن نوزدهم، زمان تولد فرانتس کافکا، چهارراه واقعی فرهنگ و زبان‌های مختلف بود. محله یهودی‌نشین آن، افسانه‌های بسیاری را در خود دارد که به طور مستقیم ملهم از کوچه‌های پیچ در پیچ، راه‌های مخفی و فضاهای پنهان آن است. پراگ

را به عنوان شهری جادویی با قصه‌گوهای جذاب در جهان معرفی کرده‌اند (ن. ک. مالی، ۱۳۹۸: ۱۰-۸). کافکا نیز اذعان دارد که «ما یهودی‌ها نمی‌توانیم اشیاء را به صورت ایستا ترسیم کنیم. آنها را همواره در جریان می‌بینیم، در حرکت، در تحول. ما داستان‌گو هستیم»(یانوش، ۱۳۸٦: ۲۵۰). با این نگاه، تشبیه سرزمینی که نوعی گذرگاه فرهنگی و پرورندهٔ داستان‌سرایان بوده، به پل چندان دور از ذهن نیست. کافکا در نامه‌ای به دوستش می‌نویسد: «پراگ، انسان را رها نمی‌کند... این مادر با چنگالش... باید او را در هر دوسو بسوزانیم... شاید سپس از اینجا امکان فراری باشد». تاثیر افسردگی‌های پراگ را حتی در پایان شعری که برای پولاک نوشته بود، می‌شود دید» (مالی، ۱۳۹۸: ۲۱-۲۰).

«مردم از روی پل تیره
در حال عبور از کنار مقدسین با چراغ‌های
درخشان
ابری آسمان خاکستری را
در اطراف کلیساها
با برج‌هایی که در سایه‌روشن‌ها ناپدیدند
در برمی‌گیرد
در اینجا کسی خم شده بر نرده‌ها
بر آب شبانه نگاه می‌کند» (همانجا)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، تصاویر تداعی شده در این شعر هم‌پوشانی غیرقابل انکاری با فضای روایت پل دارد. به ویژه که هر دو از حضور یک عابر متوقف شده در حال تماشای آب جاریِ زیر پل در شبانگاه سخن می‌گویند و چه بسا آن شخص خود راوی بوده باشد. پل تاریخی پراگ از روی رودخانهٔ ولتاوا می‌گذرد و مهمترین مسیر ارتباطی میان قلعه پراگ و شهر قدیمی و مناطق مجاور و محل تردد کافکا بوده است. او

«این شـــهر را دوســـت داشـــت، همزمان متنفر بود از خانه‌اش. هیچ‌کدام از آثار کافکا به استثنای چند داستان نخستین او، به طور مستقیم در پراگ اتفاق نمی‌افتد، ولی همه‌چیز نشـــان‌دهنده آن اســـت که مکان تمام حوادثی که تاریخ آن‌ها را ذکر می‌کند، آنجاســـت» (مالی، ۱۳۹۸: ۱۸). بنابراین پل به شـــکل مجاز(ذکر جزء و ارادهٔ کل) بازنمایی مکانی حقیقی است که از فرم عینی به تصویری ذهنی و زنده بدل شده است.

٤-٤- فرضیه چهارم

در اینجا بازهم به نام آلمانی داستان بازمی‌گردیم. Die Brücke گروه نقاشان آلمانی با همین نام که در سال ۱۹۰۵م. (ظهور اکسپرسیونیسم) تاسیس شد؛ Brücke نشان‌دهندهٔ اشتیاق جوانی این هنرمندان برای عبور و پلی به آینده‌ای جدید بود. (Dempsey,2010: 74) این رویکرد در مخالفت با رویکرد واقع‌گرایانه به زندگی و جهان در ادبیات و هنرهای تجسمی پدید آمد. در ادبیات، اکسپرسیونیسم را روشی گفته‌اند که جهان را بیشتر از طریق عواطف و احساسات می‌نگرد. آنچه در چنین اثری توصیف و ترسیم می‌شود، غالباً تجربهٔ فردی انسانی است که تنها و متوحش در جامعه‌ای صنعتی، مدرن، شهری و ازهم‌پاشیده زندگی می‌کند. بازتاب تحریف شدهٔ واقعیت‌ها در ذهن نویسندهٔ اکسپرسیونیست مبین دید او به جهان و برداشت او از جهان است. از این رو استحاله شخصیت اصلی رمان مسخ کافکا نیز بیانگر بینش نومیدانهٔ نویسنده به انسان معاصر است. از مشخصه‌های دیگر شیوه‌های اکسپرسیونیستی نمایش انسان‌های نوعی و بی‌اسم و به‌جای پیرنگ، حالات به شدت نوسانی به صورت تکه‌تکه و به‌جای گفتگو جملات و عبارات ظاهراً بی‌معنی و نامربوط قرار دارند (ر. ک. داد، ۱۳۹۲: ٤٦-٤٨). مشخصه‌هایی که به وضوح در همین داستان کوتاه پل شاهد آن هستیم. اگرچه نوشتن برای کافکا، بیرون جهٔدن از صف مردگان و از بسیاری جهات، زندگی واقعی او بود، اما

به نظر می‌رسد برای حسینی، جهان متن، مجال تجربهٔ زیستن میان عالم واقع و سرزمین خیالات و اوهام و کشف راز مرگ است.

جدول ۱- مقایسه کلی دو داستان

موضوع	پل کافکا	پل حسینی
راوی	اول شخص مفرد	دانای کل
گفتگومندی	تک‌گویی درونی/ گفتار نامستقیم آزاد یا تجربی	چند صدایی باختینی
روایت	ساده و خطی بی‌زمان و مکان	تو در تو- بی‌زمان و مکان
شخصیت‌ها	پل(سخنگو)- مرد(بی‌کلام)	دو خواهر(نانا و آپانا)، سگ(چارلی)- غاز- دیو- سنجاقک- مرد بومی- مرد جوان و بانوی زیبای داستان موزیکال- زال- شاپرک- ماهی‌ها- نهنگ‌ها و...
نماد و نشانه‌ها	پل- دست- پا- آب- باد- کوه- زمین- حفاظ- عصا	خانه- پل- کلید- اطلس- آب- درخت
کارکردهای زبان	کوششی- ارجاعی- همدلی و زیبایی‌شناختی	ارجاعی- فرا زبانی- همدلی و زیبایی‌شناختی
اثر بر مخاطب	همذات‌پنداری- رنج‌آگاهی- اندوه و اضطراب وجودی	همذات‌پنداری- معنا آگاهٔ فلسفی- آرامش عارفانه
دیدگاه نویسنده	جزء نگر	کل نگر

سبک	اگزیستانسیالیسم و اکسپرسیونیسم	سوررئالیسم
ویژگی‌های نوشتار	رمزگان هرمنوتیک- نماد- تکرار	رمزگان هرمنوتیک- نماد- تکرار- بینامتنیت

۵- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد اگرچه پل در اثر کافکا از ابژه به سوژه مبدل شده و در اثر حسینی به صورت معبر باقی مانده، اما عناصر دیگری در روایت حسینی وجود دارند که نشانهٔ درهم آمیختگی ابژه و سوژه هستند. این درهم‌تنیدگی دو عامل گفتمانی، که نمایانگر خودِ نهفتهٔ سوژه در امن‌گاه ابژه ست، می‌تواند مهمترین وجه اشتراک دو روایت متفاوت از پل باشد. اما از نظر کارکردهای نمادین، هردو اثر قابل توجه هستند. میان اجزاء کلام در انتقال پیامی واحد در پل کافکا همبستگی چشمگیری وجود دارد به صورتی‌که جنبه‌هایی از اگزیستانسیالیسم و فلسفهٔ وجودی در آن برجسته شده، حال آنکه تنوع نمادها و ارجاعات بینامتنی گسترده در *پل* حسینی و نیز تو در تو و چندصدایی بودن روایت از یکپارچگی کلام کاسته و بر فضای سورئالیستی و تعداد پیام‌های متن افزوده است. نکتهٔ دیگر که می‌تواند متأثّر از جنسیت راویان پل‌ها باشد، زمختی لحن و ضرباهنگ کوبنده و پر تنش پل کافکا در قیاس با لحن لطیف و ریتم آهستهٔ پل حسینی است.

زبان هر دو اثر علی‌رغم ارجاعی بودن، فاقد پیچیدگی‌های کلامی است که به سبب کارکرد همدلی، برانگیزانندهٔ حس همذات‌پنداری مخاطب است. برخلاف توجه هردو به مقوله‌ی مرگ، پل حسینی پایان‌بندی متفاوتی را رقم می‌زند؛ در حالی‌که می‌توان آن را بازنمایی واقعیت از زندگی تلخ کافکا در نظرگرفت. واکاوی نشانه‌شناسانه در *پل* کافکا

تقابل‌های دوگانه را پیش می‌کشد و بر تصور زنانگی پل صحه می‌گذارد. با این حال، هرچهار فرضیه نخست در خصوص پل می‌تواند درست باشد و پذیرش و اثبات یکی به معنای نفی دیگری نیست. دو فرض نخست پاسخی به کیستی پل و دو فرض دیگر بیانگر چیستی آن است. کافکا پلی را بنا کرده که تلفیقی است از خود (پیکرگردانی شده یا روان مادینه‌اش)، مادرش(در جایگاه یک زن)، زادگاهش(که آن را هم مادر خطاب می‌کند) و اشاره به ظهور جنبش اکسپرسیونیسم (که نشانه‌های سبکی آن در همین داستان هم مشهود است). با نگاهی به پل از منظر معماری، هریک از فرضیه‌ها در این سازه نقشی را ایفا می‌کند. اما آنچه حائز اهمیت است، نقش خود پل در پیوند میان ادبیات سرزمین‌ها و رسیدن به تفکری جهان‌وطنی‌ست آنگونه که حسینی کوشیده است تا ناامیدی فروپاشانهٔ پل وجودی کافکا را با یافتن خود در دیگری بزرگ لکانی، دگرگون سازد.

یادداشت‌ها

۱- در باب ۱۹ سفر پیدایش، به تبدیل شدن زن لوط به ستونی از نمک اشاره شده؛ زیرا علیرغم هشداری که هنگام خروج از سدوم داده شده بود، به عقب نگاه‌کرد.

۲- عدد ٦ باتوجه به تکرار واژه پل در طول متن کافکا قابل توجه است. همچنین می‌تولند یادآور پل‌های شش‌گانه میان زیبایی‌شناسی و اخلاق کانت باشد (ر.ک.گایر،١٤٠٠: ۱۳۵-۱۳۹).

۳- اثر پروانه‌ای اصطلاحی است که نخستین بار به صورت علمی در سال ١٩٦٠ توسط ادوارد لورنز(Edward Lorenz)، پروفسور علم هواشناسی در دانشگاه ماساچوست معرفی شد تا ثلبت کند که پیش‌بینی آب‌وهوای طولانی مدت غیرممکن است؛ زیرا متغیرهای جزئی بسیار زیادی وجود دارند که می‌توانند در ایجاد عواقب بسیار بزرگ‌تر نقش اساسی ایجاد کنند و انسان‌ها توانایی ارزیابی پیچیدگی‌های این شبکه ارتباطی را

ندارند. به این ترتیب بال زدن پروانه‌ای در یک سوی زمین می‌تواند، در سوی دیگرمنجر به وقوع طوفان شود یا از آن جلوگیری کند.

٤- اگزیستانسیالیسم یا هستی‌گرایی Existentialism از مشتقات واژه‌ای فرانسوی به معنی اصـــللت وجود یا تقدم وجود بر ماهیت اســـت و این وجود از طریق نگرش به هستی یا احساس عدم تعلق و گم‌گشتگی در مواجهه با دنیای به ظاهر پوچ و بی‌معنی آغاز می‌شود.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱- استراترن، پل. (۱۳۸۷). *آشنایی با کافکا*. ترجمه احسان نوروزی. تهران: مرکز.

۲- ایگلتون، تری. (۱۳۹۸). *رویداد ادبیات*. ترجمه مشیت علایی. تهران: لاهیتا.

۳- بارت، رولان. (۱٤۰۰). *نقد و حقیقت*. ترجمه شـــیرین دخت دقیقیان. چاپ یازدهم. تهران: مرکز.

۴- باطنی، محمدرضا. (۱۳۹۳). *نگاهی تازه به دستور زبان*. چاپ شانزدهم. تهران: آگه.

۵- براهنی،رضا. (۱۳۹۳). قصه‌نویسی. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

۶- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۹٤). *درآمدی بر داستان‌نویســی و روایت‌شــناســی*. چاپ ششم. تهران: افراز.

۷- تسلیمی، علی.(۱۳۹۳). *پیام هدایت و نظریه غرب و شرق شناسی*. تهران: آمه.

۸- ---------.(۱۳۹۵). *نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها)*. چاپ ســوم. تهران: اختران.

۹- حدادی، محمود. (۱٤۰۱). *سخن در حضور (یادداشت‌هایی درباره ادبیات آلمانی)*. تهران: مهراندیش.
۱۰- حسینی، قدسی. (۱۳۹۹). *پل*. تهران: داستان. نسخه الکترونیک.
۱۱- داد، سیما. (۱۳۹۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ ششم. تهران: مروارید.
۱۲- رستگارفسایی، منصور. (۱۳۸۳). *پیکرگردانی در اساطیر*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۳- رهنما، تورج. (۱٤۰۰). *ادبیات امروز آلمان*. چاپ چهارم. تهران: چشمه.
۱٤- شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸٤). *فرهنگ نمادها(۵جلدی)*. ترجمه سودابه فضایلی. چاپ دوم. تهران: جیحون.
۱۵- فوردهام، فریدا. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ*. ترجمه مسعود میربها. تهران: جامی.
۱٦- کافکا، فرانتس.(۱۳۸۸). *داستان‌های کوتاه کافکا*. ترجمه علی‌اصغر حداد. تهران: ماهی.
۱۷- کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). *در جستجوی نشانه‌ها*. ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی. چاپ دوم. تهران: علم
۱۸- گایر، پل و دیگران. (۱٤۰۰). *زیبایی‌شناسی آلمانی*. ترجمه سیدمسعود حسینی و دیگران. چاپ دوم. تهران: ققنوس.
۱۹- گریمال، پیر. (۱۳٤۱). فرهنگ اساطیر یونان و رم. ترجمه احمد بهمنش. تهران: دانشگاه تهران.
۲۰- گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمدنبوی. تهران: آگه.
۲۱- مالی، رادک. (۱۳۹۸). *فرانتس کافکا، انسان زمان خود و زمان ما*. ترجمه رضا میرچی. تهران: موسسه فرهنگی‌هنری جهان‌کتاب.

۲۲- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

۲۳- میرصادقی، جمال. (۱۳۹٤). عناصر داستان. تهران: سخن.

۲۴- ـنامورمطلق، بهمن. (۱٤۰۰). *درآمدی بر بینامتنیت(نظریه‌ها و کاربردها)*. چاپ سوم. تهران: سخن.

۲۵- هاوکس، ترنس. (۱۳۹۸). *ساختگرایی ونشانه‌شناسی*. ترجمه کوروش صفوی. تهران: علمی.

۲۶- همرمایستر، کای. (۱۳۹۹). *سنت زیبایی‌شناسی آلمانی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

۲۷- یانوش، گوستاو. (۱۳۸٦). *گفتگو با کافکا*. ترجمه فرامرز بهزاد. چاپ سوم. تهران: خوارزمی.

۲۸- یول، جرج. (۱۳۹۷). *نگاهی به زبان (یک بررسی زبان‌شناختی)*. ترجمه نسرین حیدری. چاپ شانزدهم. تهران: سمت.

29. Dempsey, Amy (2010). Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art. Thames& Hadson. ISBN 978-0-500-28844-3.

30. Von Jagow, Bettina & Jahraus, Oliver (2008). Kafka-Handbuch Leben-Werk-Wirkung. Vandenhoeck & Ruprecht. ISBN 978-3-525-20852-6.

ب) مقالات

۱- بخشی، مریم. (۱٤۰۱). «بررسی تطبیقی رمان«مسخ» اثر کافکا و «سامسا» اثر سلطان العمیمی». فصلنامه علمی ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت. دوره۱٦. شماره٦۳. صص۱٥۱-۱٦۸.

۲- پارسا، شمسی. (۱۳۹۸). «مطالعه تطبیقی مایگان در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا». مجله پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. شماره۳٦. صص۸٥-۹٦.

۳- دهقان، علی و فرشاد ولی زاده. (۱٤۰۰). «بررسی تطبیقی مولفه‌های دلهره وجودی در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا». فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی دوره نهم. شماره۱ صص۱۳۳-۱٦۱.

٤- عیسی زاده حاجی آقا، محمد؛ آرش مشفقی و عزیز حجاجی‌کهجوق. (۱۳۹۸). «نمادشناسی تطبیقی عزاداران بیل ساعدی و مسخ کافکا». نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهیدباهنر کرمان. سال۱۱ شماره ۲۱ صص ۱۲۷-۱۵۳.

۵- میدانچی، نازنین، منوچهر فروتن و امید دژدار.(۱۳۹٤). «معنای خانه: بررسی تطبیقی رویکردها وروش‌ها». سومین کنگره بین‌المللی عمران، معماری و توسعه شهری. تهران، صص ۱ ـ ۱۵.

٦- نصراصفهانی، محمدرضا و طیبه جعفری. (۱۳۸۹). «مقایسه شیوه پردازش شخصیت در گاو ساعدی و مسخ کافکا». نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز. دوره۵۳ شماره ۲۱۵، صص۱۳۳-۱٥٦.