

From Kafka's existentialism to Hosseini's surrealism*

Dr. Firooz Fazeli¹

Associate professor of Persian language and literature, Guilan University

Mina Mehrafarin

PhD student of Persian language and literature, Guilan University University

Abstract

A bridge can serve as a link between the fictions of two lands, leading to a universal thinking. On one side, there is a short story by Franz Kafka, and, on the other, there is the first long philosophical story by Iranian writer Ghodsi Hosseini. In Hosseini's story, a woman begins a spiritual journey alongside her physical journey from Germany to Canada to visit her ailing sister. The author attempts to transform the despair of Kafka's existential bridge by finding herself in Lacan's "big Other" within a surreal and meaningful space as she crosses the bridge. This research employs a semiotic approach with a descriptive-analytical method to examine the two homonymous stories. As it demonstrates, there is a significant coherence among the elements of speech to convey a unified message in Kafka's "The Bridge", highlighting aspects of existentialism. In contrast, the diversity of the symbols and extensive intertextual references in Hosseini's "The Bridge" increases the number of the messages in the text. Although the bridge in Kafka's work is transformed from object to subject and remains a passage in Hosseini's story, there are other elements that indicate the intermingling of object and subject, which represents the hidden self of the subject in the safe haven of the object. This may be the most important ground between the two different narratives of the bridge.

Keywords: Fiction, Semiotic criticism, Intertextuality, Kafka, Ghodsi Hosseini, Bridge.

* Date of receiving: 2024/07/29

Date of final accepting: 2025/03/17

1 - email of responsible writer: drfiroozfazeli@guilan.ac.ir

1. Introduction

A bridge, as a connecting structure, can have a function beyond architecture to establish a link between the literatures of two lands. This is an object that becomes a subject in two different Persian and German-language stories with the same name. From this point of view, the issue lends itself to criticism and review. Researchers have set out to answer the questions ‘Besides the similarity in title, what other links are there between these two bridges?’, ‘Is the symbolic aspect of the bridge only considered in both works, or does it have other functions as well?’, ‘Are there other elements that are effective in highlighting the role of the bridge in the context of the two stories?’, and ‘What is the message of the two different stories in structure and content with a common title?’ Considering that both writers, almost a century apart, lived in Germany from two different homelands and each benefited in some way from one of the French literary schools, another question is ‘Has the difference in the Western and Eastern origins of the two writers and their gender been effective on their narratives?’

Both stories are good examples of “recognizing the functions of hermeneutic codes”, as Kafka’s bridge compels the reader to immediately ask who or what this speaking bridge is, and whether his existence is fundamentally more than just an object. The journey in Hosseini’s story progresses toward answering human questions about death and the meaning of life. According to Barthes, hermeneutic codes include all the units whose role is to generate a question, respond to it, and a variety of events that can structure the question or delay the answer. Those codes can even create a riddle and determine the path to solving the riddles.

2. Methodology

This research focuses on frequently repeated words and phrases as well as the textual items with symbolic meanings. The analysis of these elements is conducted according to the theories of semiotics, intertextuality, and the structuralism of Bakhtin, Barthes, Lacan, Saussure, and Jakobson. In the study of symbolism, reference is made to Chevalier's “Culture of Symbols”.

3. Results and discussion

As this research shows, in Kafka's "The Bridge", there is a significant coherence among the elements of speech to convey a unified message, and the aspects of existentialism are highlighted. In contrast, Hosseini's "The Bridge", with a diversity of symbols and extensive intertextual references, presents spiritual and moral messages that are probably influenced by the author's Eastern background. The gentle tone and slow rhythm of Hosseini's "The Bridge", compared to the harsh tone and intense rhythm of Kafka's work, may also have been influenced by the gender of the narrators. Kafka's narrator is first-person singular, while that in Hosseini's narrative is an omniscient narrator. Also, whereas Kafka advances his simple and linear narrative through the internal monologue, i.e., free indirect discourse of two characters namely the Bridge and the Man, the nested Hosseini narrative relies on Bakhtinian polyphony and a diverse array of characters such as the two sisters (Nana and Apana), a dog (Charlie), a goose, a demon, a dragonfly, a native man, a young man, a beautiful lady from the musical story, an albino, a moth, fish, and whales.

Symbols and signs in Kafka's stories include bridge, hand, foot, water, wind, mountain, earth, guard, and cane. In Hosseini's stories, they include house, bridge, key, Atlas, water, and tree. Kafka, with a detail-oriented perspective, impacts the audience through identification, awareness of suffering, existential sorrow, and anxiety. However, Hosseini adopts a holistic perspective to evoke in the audience identification, philosophical awareness of meaning, and mystical peace.

Furthermore, the semiotic analysis of the bridge in Kafka's work highlights dualistic oppositions and confirms the perception of the bridge as a feminine object. In this regard, all the four initial hypotheses about the bridge can be valid, and the acceptance and proof of one does not negate the others. The first two hypotheses answer the question of "who" the bridge is, and the latter two express "what" it is. Kafka has constructed a bridge that is an amalgamation of himself (personified or his feminine psyche), his mother (in the role of a woman), his birthplace (which he also refers to as "mother"), and a reference to the emergence of expressionism (whose stylistic signs are evident in the story). In Hosseini's novel, however, regardless of the gender or nature of the characters, a cosmopolitan thought is manifested throughout the story.

4. Conclusion

This research shows that, although the two stories "The Bridge" by Kafka and Hosseini are different on the surface, they both address the issue of identity, the meaning of life, and the human connection with the world around them in some way. The intertwining of object and subject in Hosseini's narrative may be the most important common ground between the two different narratives of the bridge.

Reference List in English

Books

- Baraheni, Reza. (2013). *Storytelling*. 4th edition. Tehran: Negah. [in Persian]
- Barrett, Roland. (2021). *Criticism and truth*. Translated by Shirin Dokht Daqiqiyan. 11th edition Tehran: Markaz. [in Persian]
- Bateni, Mohammad Reza. (2014). *A fresh look at grammar*. 16th edition. Tehran: Agah. [in Persian]
- Biniyaz, Fath-allah. (2014). *Introduction to story writing and narratology*. 6th edition. Tehran: Afraz. [in Persian]
- Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. (2015). *Culture of symbols* (5 volumes). Translated by Sudabeh Fazayeli. 2nd edition. Tehran: Jeyhoon. [in Persian]
- Culler, Jonathan. (2011). *Looking for signs*. Translated by Leila Sadeghi and Tina Amrollahi. 2nd edition. Tehran: Elm. [in Persian]
- Daad, Sima. (2012). *Dictionary of literary terms*. 6th edition. Tehran: Morvarid. [in Persian]
- Dempsey, Amy (2010). *Styles, Schools and Movements: The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*. Thames & Hudson. ISBN 978-0-500-28844-3.
- Eagleton, Terry. (2018). *Literature event*. Translated by Mashiat Alaei. Tehran: Lahita. [in Persian]
- Fordham, Frieda. (2009). *An introduction to Jung's psychology*. Translated by Masoud Mirbaha. Tehran: Jami. [in Persian]
- Grimal, Pierre. (1962). *Greek and Roman mythology culture*. Translated by Ahmad Behmanesh. Volume 1. Tehran: University of Tehran. [in Persian]
- Guiraud, Pierre. (2010). *Semiotics*. Translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. [in Persian]
- Guyer, Paul and others. (2021). *German aesthetics*. Translated by Seyyed Masoud Hosseini and others. 2nd edition. Tehran: Qoqnous. [in Persian]

- Haddadi, Mahmoud. (2022). *Speech in presence (notes about German literature)*. Tehran: Mehrandish. [in Persian]
- Hammermeister, Kai. (2019). *German aesthetic tradition*. Translated by Mohammad Reza Abu-al- Qasemi. Tehran: Mahi. [in Persian]
- Hawkes, Trans. (2018). *Constructivism and semiotics*. Translated by Kourosh Safavi. Tehran: Elmi. [in Persian]
- Hosseini, Qodsi. (2019). *Bridge*. Tehran:Dastan. Electronic version. [in Persian]
- Kafka, Franz. (2009). *Kafka's short stories*. Translated by Ali Asghar Haddad. Tehran: Mahi. [in Persian]
- Mali, Radek. (2018). *Franz Kafka, the man of his time and our time*. Translated by Reza Mirchi. Illustrator: Renata Fuchikova. Tehran: Jahan-Katab Cultural Institute. [in Persian]
- Meqdad, Bahram. (1999). *Dictionary of literary terms from Plato to the present day*. Tehran: Fekr-e- Rooz. [in Persian]
- Meydanchi, N., Foroutan, M., & Dejdari, O. (2014). *The meaning of home: a comparative study of approaches and methods*. The third international congress on civil engineering, architecture and urban development. Tehran, <https://civilica.com/doc/470942> [in Persian]
- Mirsadeghi, Jamal. (2014). *Story elements. 9th edition*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Namvar Motlaq, Bahman. (2021). *An introduction to intertextuality (theories and applications)*. 3rd edition. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Rahnama, Toraj. (2021). *German literature today*. 4th edition. Tehran: Cheshmeh. [in Persian]
- Rastgarfasayi, Mansour. (2004). *Personification in mythology*. Tehran: Institute of Human Sciences and Cultural Studies. [in Persian]
- Strathern, Paul. (2007). *Introduction to Kafka*. Translated by Ehsan Nowrouzi. Tehran:Markaz. [in Persian]
- Taslimi, Ali. (2014). *The message of Hedayat and the theory of Western-Oriental studies*. Tehran: Ame. [in Persian]
- Taslimi, Ali. (2015). *Literary criticism (literary theories and their application)*. Third edition. Tehran: Akhtran. [in Persian]
- Von Jagow, Bettina & Jahraus, Oliver (2008). *Kafka-Handbuch Leben-Werk-Wirkung*. Vandenhoeck & Ruprecht. ISBN 978-3-525-20852-6.
- Yanush, Gustav. (2016). *Conversation with Kafka*. Translated by Faramarz Behzad. 3rd edition. Tehran: Kharazmi. [in Persian]
- Yule, George. (2017). *A look at language (a linguistic review)*. Translated by Nasrin Heydari. 16th edition. Tehran: Samt. [in Persian]

Journals

- Bakhshi, M..(2022). The comparative study of Kafka's novel "Metamorphosis" and Sultan Al-Amimi's "Samsa". *Journal of Comparative Literature Studies Islamic Azad University in Jiroft*, 16 (63), 151-168.
<https://doi.org/10.30495/clq.2022.1971552.2475> [in Persian]
- Dehghan, A. & Valizadeh, F. (2021). A comparative study of the existential elements in the works of Sadegh Hedayat and Franz Kafka. *Quarterly magazine of comparative literature researches*, CLRJ ; 9 (1) :133-161.
<http://clrj.modares.ac.ir/article-12-44915-fa.html> [in Persian]
- Isazade Haji-Agha, M. & Moshfeqi A. & Hajjaji Kahjuq, A. (2020) The Comparative Semiology of Gholām-Hosseini Sā'edi's "Azā'dārān-e Bayal" and Franz Kafka's "The Metamorphosis". *Journal of Comparative Literature Faculty of Literature and Humanities Shahid Bahonar University of Kerman*, 11(21), 127-153.
<https://doi.org/10.22103/jcl.2020.2537> [in Persian]
- Naser Esfahani, M.R. & Jafari, T. (2010). Comparison of personality processing method in Saedi's cow and Kafka's metamorphosis. *Journal of Persian language and literature of Tabriz University*. 53(215), 133-156.
<https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22517979.1389.53.215.7.0> [in Persian]
- Parsa, Sh. (2018). A comparative study of thematics in the works of Sadegh Hedayat and Franz Kafka. *Journal of Literary Criticism and Stylistic Research*, 36, 85-96.
<https://journals.iau.ir/article/667389.html?lang=en> [in Persian]

از پُل وجودی کافکا تا پُل سوررئال حسینی *

(مقاله پژوهشی)

دکتر فیروز فاضلی^۱

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

مینا مهرآفرین

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

چکیده

پُل، 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 نویسنده ایرانی، قدسی حسینی؛ زنی که همزمان با سفر حقیقی از آلمان به کانادا برای ملاقات خواهر محترمش در بیمارستان، سفری معنوی را آغاز می‌کند و همگام با عبور از پُل چه مدد روایت تودرتوی خویش و گفتگو‌مندی باختینی در یک فضای سوررئالیستی و معناگرا می‌کوشد تا ناامیدی فروپاشانه پُل وجودی کافکا را با یافتن خود، در دیگری بزرگ لکانی، دگرگون سازد. در هر دو داستان، امر نمادین و امر شخصی با کارکرد زبانی همدلی و زیبایی‌شناختی به هم گره خورده‌اند و همزمان در متن حضور دارند.

این پژوهش با رویکردی نشانه‌شناسی به شیوه 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 پُل کافکا وجود دارد؛ به صورتی‌که جنبه‌هایی از اگزیستانسیالیسم در آن برجسته شده، حال آنکه تنوع نمادها و ارجاعات بینامتنی گسترده در پُل حسینی بر تعداد پیام‌های متن افزوده است. پیام‌هایی معنوی و اخلاق‌گرا که احتمالاً متأثر از خاستگاه شرقی نویسنده بوده‌اند. لحن لطیف و روند آهسته پُل حسینی نیز در قیاس با زمختی لحن و ضرباهنگ کوبنده و پر تنش پُل کافکا می‌تواند متأثر از جنسیت راویان باشد. اگرچه پُل در اثر کافکا از ابژه به سوژه مبدل شده و در اثر حسینی به صورت معبر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۲۷

^۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: drfiroozfazeli@guilan.ac.ir

باقی مانده است؛ اما عناصر دیگری در روایت حسینی وجود دارد که نشانه درهم آمیختگی ابژه و سوژه است. این درهم تنیدگی دو عامل گفتمانی که نمایانگر خود نهفته 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. ابژه‌ای 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 ۱۹۱۶-۱۹۱۷ م. نوشته شد و پس از مرگ وی توسط ماکس برود (Max Brod) در سال ۱۹۳۱ م. آن را منتشر کرد. کافکا در سال ۱۹۲۴ م. در آستانه چهل سالگی 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: ۲۷-۱۴). 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 درباره فرآیند شکل‌گیری‌شان مجدداً تولید می‌کنند و مابقی آنچه که خواننده می‌شود،

همانی است که در صورت متن پیش رویمان قرار می‌گیرد» (جیمسون به نقل از هاوکس، ۱۳۹۸: ۹۱). داستان پُل کافکا را در تقسیم‌بندی ادبیات توسط بارت (Roland Barthes)، می‌توان در زمره لثاری قرار داد که خواننده را در خود دخیل می‌داند؛ دال‌ها آزادند و متضمن هیچ ارجاع خودکاری به مدلول نیستند. در این متون نویسنده‌مدار، رابطه میان دال و مدلول نه قطعی بلکه سست است و اجازه ورود رمزگان‌ها به بازی تعیین شده توسط خودمان را می‌دهند.

پُل دوم، نخستین اثر قدسی حسینی (همچنین منتشر شده به زبان‌های آلمانی و انگلیسی) یک داستان بلند فلسفی سوررئالیستی با رگه‌هایی از عرفان و معنویت آمیخته به اسطوره‌ها و نشانه‌های درون فرهنگی و بینا فرهنگی 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 فلسفه 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 ۱۹۲۴ م. (مصادف با زمان درگذشت کافکا)، «دستیابی به واقعیت برتر، تنها با رهائی ذهن از زیر سلطه عقل و منطق میسر است. نزد شعرای سوررئالیست واقعیت برتر همان واقعیت جامعی‌ست که در اعماق ضمیر ناخودآگاه آدمی مدفون شده است و تنها در رویاها و اوهام انسان نمایان می‌شود... شاعر یا نویسنده با جدا کردن ذهن خود از دنیای واقعی و بیرونی پیرامونش، خود را به دست 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 نویسنده: «در دنیای تخیل می‌توانی کرگدن‌های پرنده و فیل‌های بندباز را تماشا کنی.» (حسینی، ۱۳۹۹: ۴۵) و از

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

احساس همدلی و همذات‌پنداری که با خواندن هر دو اثر در خواننده برانگیخته می‌شود، نقطه 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 جنبه 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 تقریباً 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 نکته مهم را می‌داند: برای بازگرداندن اثر به خود اثر ابتدا باید آن را به قلمروهای فلسفه، تاریخ، روانکاوی، نظریه ادبی و غیره کشاند.» (بارت، ۵:۱۴۰۰) این پژوهش مبتنی بر آراء باختین (Mikhail Mikhailovich Bakhtin)، بارت (Roland Barthes)، لکان (Jacques 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. نصرافسفهانی و جعفری در مقاله «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 عمده دو اثر است.

شمسی در مقاله «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 اشاره کرده است.

عیسی‌زاده و همکاران در مقاله «نمادشناسی تطبیقی عزاداران بیل ساعدی و مسخ کافکا» (۱۳۹۸) نمادهای دو داستان را به سه دسته انسانی، غیرانسانی (مکان‌ها و اشیا) و حیوانی تقسیم کرده 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 موسرخیه ساعدی نماد قحطی و گرسنگی و حشره عظیم‌الجثه کافکا نماد انسانی است که در کشاکش روزمرگی از درون ته و با دیگران بیگانه می‌شود.

دهقان و ولی‌زاده در 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 هر دو، دلهره‌های هدایت را به حوزه معرفت‌شناختی و روان‌شناختی، اما دلهره‌های کافکا را به دلهره‌های عمیق اعتقادی متعلق می‌دانند.

بخشی در مقاله «بررسی تطبیقی رمان «مسخ» اثر کافکا و «سامسا» اثر سلطان العمیمی» (۱۴۰۱) 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

دغدغه روایت‌شناسی، «شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای مکرر روایت و تحلیل انواع گفتمان در روایت است» (داد، ۱۳۹۲: ۲۵۴).

۲-۱- راوی / گفتگو / شخصیت

راوی تمام بخش‌های داستان پل حسینی، دانای کل است. اما پل کافکا، روایتی ست غمبار از دیدگاه پل به صورت تک‌گویی درونی. در این شیوه «راوی با گفتن ذهنیات خود، داستان یا به عبارتی رخدادها، کنش‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها و رابطه‌ها را بازگو می‌کند.» بدین‌سان «داستان از نظر راوی-درواقع نویسنده- هر آن چیزی است که در ذهن، فکر، احساسات و تخیل خودش می‌گذرد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۸۵). داستان کافکا با این جملات آغاز می‌شود: «پلی بودم سخت و سرد، گسترده به روی یک پرتگاه...» (کافکا، ۱۳۸۸: ۴۱۰). تک‌گویی‌های پل به شکلی عاطفی عرصه گفتار را در جایگاه گفتار نامستقیم آزاد قرار می‌دهد که «از نظر زبان‌شناسان یکی از مهمترین ارکان نقل به‌شمار می‌رود 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، ۱۳۹۴: ۱۲۱). نمونه این دو صدایی را پس از شنیدن صدای گام‌های مرد توسط پُل می‌خوانیم که گویی از قول او نقل شده است: «ای پُل، اندام خود را خوب بگستران»،... تا پایان جمله «او را به ساحل پرتاب کن» (کافکا، ۱۳۸۸: ۴۱۱). این نوع گفتار به دلیل توانایی در بازسازی زبان از این قابلیت برخوردار است که جریان آگاه، خصوصاً تک‌گویی درونی نامستقیم را بیان کند.

پُل 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 آگاه 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: ۴۹). پُل کافکا نمایانگر انسانی آگاه است. از سوی دیگر آمیختن گفتار راوی یا زبان شخصیت یا شیوه 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: ۴۱۱).

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 هُچ شخصیتی نمی‌تواند نمادین باشد، مگر آنکه حاصل جمع اعمال و گفتارش، خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی کند» (میرصادقی، ۱۳۹۴: 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 ساختارگرایانه پل کافکا به تقابل‌های دوگانه می‌رسیم. به زعم سوسور (Ferdinand de Saussure) زبان، از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تشکیل شده که در تقابل با نشانه 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 مثلاً 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 این حال به چیستی پل نیز پرداخته می‌شود.

«در نقد تحلیل گفتمان و در نقد منطق مکالمه 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 قابل توجه داستان بلند پل (حسینی) پویایی و گفتگو محور بودنش است که آن را وارد حوزه چندصدایی (پلی‌فونی Polyphony) می‌کند. به گونه‌ای که در آن «گفت‌وگو، پرسش و پاسخ‌ها و جدل‌های دو شخص با بینش‌ها و گفتمان‌های جداگانه است که

می‌تولند به همدیگر نزدیک شود و نتیجه و سنتزی تازه را ارائه کند. در فرآیند این گفت‌وگو و بینامتنیت است که شخص و متن از موضع تک صدایی 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. شخصیت‌ها/موجوداتی که در طول داستان با راوی یا خواهرش همراه یا همکلام می‌شوند، در جدول ۱ (مقایسه کلی دو داستان) به آنها اشاره شده‌است.

«در باور باختین، رمان چندآوایی رمانی است که در آن هر یک از شخصیت‌ها در حکم ملودی‌ای است که با صدای دیگر شخصیت‌ها و صدای خود راوی ترکیب می‌شود و نوعی چندآوایی هارمونیک ایجاد می‌کند. چنین رمانی ترکیبی است از هم‌خوانی صداها» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۳). جالب آنکه بازهم با نگاه بینامتنی در یکی از گفتگوهای غاز با نانا می‌خوانیم: «به صدای سمفونی جهان گوش کن. در این یگانه آهنگ زندگی که همه سهمی در نواختن بخشی از این موسیقی بی‌عیب و نقص 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 پُل حسینی، مثل برمودایی‌ست که مخاطب را به درون داستان می‌کشد. «فضا و رنگ در ادبیات با مجموعه‌ای سر و کار دارد که از صحنه، توصیف و گفتگو تشکیل می‌شود و علاوه بر جزئیات جسمانی و روانی آن مجموعه، تأثیر مفروض بر خواننده را هم در بر می‌گیرد. به تعبیر دیگر، فضا و رنگ، هوایی است که خواننده به محض ورود

به دنیای مخلوق اثر ادبی، استنشاق می‌کند» (داد، ۱۳۹۲: ۳۶۱)؛ 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، ۱۳۹۴: 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، ۱۴۰۰: ۶۸). برخلاف روایت حسینی که این مرز در آن قابل تشخیص 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، مهر 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 این منظر، هر دو داستان، نمونه‌های خوبی برای «تشخیص عملکرد رمزگان هرمنوتیک» هستند؛ زیرا پل کافکا ما را وامی‌دارد تا بی‌درنگ پرسیم این پل سخنگو کیست یا چیست؟ آیا اساساً هستی او فراتر از یک شیء است؟ و سیر داستان حسینی در جهت پاسخ به پرسش‌های انسان نسبت به مرگ و معنای زندگی پیش می‌رود. رمزگان هرمنوتیک به باور بارت شامل «تمامی واحدهایی است که نقش‌شان تولید یک پرسش، پاسخ به آن و تنوعی از رویدادهایی ست

که می‌توانند پرسش را شکل‌بندی کنند یا پاسخ را به تأخیر بیندازند، 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 مشخصه 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 *پُل کافکا*، تعداد دفعات اشاره به گسترده بودن پُل بر پرتگاه و انتظارکشیدن (۲ بار) یا فروریختن و سرگرداندن پُل (۳ بار) یا در روایت حسینی، زن عریانی که ابتدای پُل خودش را به پائین پرتاب کرده بود. (۳ بار) (حسینی، ۱۳۹۹: ۵۸۹ و ۱۰۲)

- تکرار واژه در داستان کافکا: پُل (۶ بار)، آب، تنم، ناگهان (۲ بار) و پا، دست و «شامگاه» (۳ بار) که افزون بر قید زمان و نیز اشاره غیرمستقیم به بازه زمانی هم‌بستری دردآلود برای زن (پُل)، می‌تواند بیانگر فضای تیره و سرد روابط زناشویی باشد.

- در داستان حسینی؛ درخت (۶۰ بار)، زن (۵۵ بار)، مرد (۳۷ بار)، زندگی (۴۳ بار)، درد (۳۸ بار)، زمان (۳۶ بار)، پُل (۳۳ بار)، عشق و رودخانه (۲۹ بار)، انسان، مرگ، پرواز و رنج (۲۶ 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» (۲ بار)، که به همسانی دوسویگی نقش زن به عنوان مادر و همسر، تاکید می‌ورزد یا ترکیب‌های دامن بالاپوش و موهای پُل (۲ بار) که بر جنبه‌های زنانه پُل صحنه 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 (۴ بار)، گرگ درون (۳ بار)، صدای اغواگر (۲ بار) و مواردی از نوع «تکرار کامل افزوده میانی» مانند؛ میلیون‌ها میلیون، پستو در پستو (حسینی، ۱۳۹۹: ۲۴) و هزاران هزار (همان: ۹۰). از آنجا که «پیوند دادن همه سطوح و صداها از طریق صنعت تکرار، خود یک دغدغه ذهنی است» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۵۰). هردو نویسنده از این جنبه دغدغه‌مند بوده و برای برانگیختگی مخاطب از آن بهره برده‌اند. به صورتی که واژه‌ها یا عبارت‌های پرتکرار در پل کافکا بر جنبه‌های اگزستانسالیستی و مفاهیم برجسته وجودی در فلسفه غرب افزوده و در پل حسینی تداعی‌گر تلفیقی از مفاهیم انتزاعی و واقعی ست که به زیست انسان شرقی معناگرا و رویاپرداز نزدیک هستند. اما به سبب توزیع تقریباً یکنواخت مفاهیم 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 آهسته پل حسینی متأثر از جنسیت راویان در نظر بگیریم.

۳- نشانه‌شناسی و شبکه معنایی بر ساخته 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: ۱۶۸). 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.

هر دو 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 مفاهم، 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 پُل 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: ۲۴). داستان پُل کافکا دارای کارکرد کوششی «عنصر اصلی؛ نقش گیرنده» در دریافت نشانه‌ها و پیام است. همچنین می‌تواند 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 پُل حسینی، دارای کارکردهای ارجاعی، فرازبانی که «عنصر اصلی آن رمز و کدهای خاص بین فرستنده و گیرنده» است، همدلی و زیبایی‌شناختی است (ن.ک. تسلیمی، ۱۳۹۵: ۸۳-۸۴). به نظر می‌رسد کافکا و حسینی هر یک با انگیزه‌ای متفاوت در اثر خود، از پُل 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: ۶۶)، اما نکته جالب بینامتنیتی است 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، ۱۴۰۰: ۲۴۳). جالب 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 ۱۹۸۴ جورج اورل (George Orwell) می‌افتد. شماره پرونده‌ها از اسم اشخاص معتبرتر بودند» (حسینی، ۱۳۹۹: ۴۱). 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: ۱۶). این اشارات مستقیم به هر حال 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، ۱۴۰۰: 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 زمانی که از اسطوره اطلس یا شازده کوچولو صحبت می‌شود، «چون دو متن از دو فرهنگ متفاوت برخاسته‌اند، به آن بینامتنیت بینا فرهنگی 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: ۲۶۱). به این ترتیب اسطوره به عنوان یک الگوی قابل تکرار ماه‌تی بینامتنی می‌یابد. «در میان 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، ۱۳۴۱: ۱۲۷). در داستان حسینی می‌خوانیم: «نلنا مانند اطلس نفرینی خدایانی 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 پُل حسینی عبارتند از: تداعی بیت «مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک / چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم» (از همام تبریزی منسوب به مولوی)؛ «گاهی جسم آدم قفس روحش است... رابطه عجیبی بین انسان‌ها و قفس‌هاست. نانا گاه 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 مرغی مشتاق پرواز بود در قفس نیمه جان تش؟» (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 غازه‌های 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 ایده‌ای که پروانه‌ای می‌تواند باعث تغییری آشوبناک شود، نخستین بار در ۱۹۵۲ در داستان کوتاه به نام آوای تندر اثر ری بردبری (Ray Bradbury)، نویسنده آمریکایی، در ژانر رئالیسم جادویی مطرح شد.

۳-۲- نمادشناسی

نماد می‌تواند پدیدآورنده 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، ۱۴۰۰: ۱۴۳). گاه خاستگاه نماد، تعبیر علمی خاص از اشیاء، حیوان و رویدادها برای تبیین تمایلات ناخودآگاه انسان است. حتی ژاک لکان (Jacques 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 عقیده لوی استروس (Claude Lévi-Strauss) «یکی از کاربردهای نماد، پیوند دادن چندین زمینه به یکدیگر است» (شوالیه، ۱۳۸۴: ۶۰). 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 مآت‌هایی ست که قبلاً درک نشده باشد و جز به شکل نمادین خاصی هم قابل درک نباشد... نماد از عین به ذهن می‌رود» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۴۸). 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: ۶۶).

۳-۲-۱- سازه‌های انسانی

«معماری دارای ویژگی‌های خاص نشلنه‌ای است؛ زیرا در عین واقعی بودن 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، ۱۴۰۰: ۳۳۳).

ا- 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، خلنه آخرین تلاشش را کرده و به نلنا 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، روانشناسانه و علوم اجتماعی مورد بررسی قرار داده و اذعان داشته‌اند: «سابقه 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 مراکز عمیق از هستی بشر و ارزش‌های بشری معرفی می‌نمایند» (میدانچی و همکاران، ۱۳۹۴: ۸). مطابق این مقایسه تطبیقی، معانی خانه که با پژوهش حاضر همخوانی بیشتری داشته‌اند، از منظر پدیدارشناسی عبارت‌است از: «معنی از طریق تجربه 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 سرپناه 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 باطنی ست و هم بازشناخت این راه... قدرت کلید آنچنان است که اجازه به هم بستن و ازهم گسستن آسمانها را در اختیار دارد... هدف دو وجه آن به قول دانتِه رسیدن به بهشت آسمانی و بهشت زمینی است... در قرآن نیز... شهادت لاله الا الله را کلید بهشت خوانده‌اند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۵۹۵-۵۹۶). 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 آبانان 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 خطرناک این عبور، ویژگی سفرهای عرفانی ست (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، ۱۳۸۴، 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 متناقضی ست. می‌توان پل را نتیجه یک کشمکش درونی دانست. باید از پل عبور کرد- اجتناب از عبور چیزی را حل نمی‌کند» (همان: ۲۳۴). «آنسوی دروازه پلی بزرگ بود. پلی مانند ماری سیاه که انتهایش در مه ناپدید می‌شد» (حسینی، ۱۳۹۹: ۴). «چارلی روبه نانا گفت: حرکت مهمترین قانون پل

است» (همان: ص ۷). «نلنا 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، ص ۹). «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: ۱۳۴).

د- حفاظ

حفاظ یا درواقع حصار را در نظریه‌های تحلیلی جدید، نماد موجودیت درونی می‌دانند... (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۴، ج ۳: ۱۷). در روایت کافکا، مرد، پل را - که در برابر مرد، کاملاً بی‌دفاع است - الوار بی‌حفاظ خطاب می‌کند. آنچه ورای فروپاشی پل وجود دارد، از دست رفتن یک کل منسجم است. پایان‌بندی تراژیک پل، اشارتی است به فروپاشی جسم و خود- یعنی آنچه لکان امرنمادین می‌نامد. پل با پذیرفتن فروپاشی جسم با امکانی که زبان در ارتباط با گسست مفهوم به خود می‌دهد، وارد امر نمادین می‌شود (ر.ک. کالر، ۱۳۹۰: ۹۴).

ه- عصا

شاید بتوان کشمکش پل با آن را، به عنوان آلت مردانه در نمادگرایی چوب‌دست (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۴ ج ۲: ۵۳۸) فراتر از آزار جسمی دانست. همانگونه که ویویان لیسکا (Vivian Liskas) محقق و استاد ادبیات مدرن آلمانی، تفسیر می‌کند، پل منتظر قهرمان خود است. تجاوز دردناکی رخ می‌دهد. او سر می‌چرخاند مانند همسر لوط^۱ و مرد خشن را با خویش به ورطه نابودی می‌کشاند (von Jagow & Jahraus, 2008: 68).

۳-۲-۲- عناصر طبیعی

ا- پا

در عین حال که پُل کافکا از فرورفتن پاهایش در زمین می‌گوید، مرد با دو پا بر تن پُل جست می‌زند و آوارش را آغاز می‌کند. قدرت و ضعفی که توأمان در یک عنصر و قاب قرار گرفته دو خوانش متفاوت می‌دهد: «به عقیده روان‌شناسان (فروید، یونگ و دیگران) پا مفهوم جنسی مردانه است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج ۲: ۱۶۲)؛ اما از این منظر که تکیه‌گاه انسان در هنگام سرپایستادن است، نماد نیروی روح به شمار می‌رود. پای آسیب‌پذیر نشانه‌ی یکی از ضعف‌های روحی است (همان: ۱۶۴) و می‌تواند تداعی‌گر جنبه‌ی ضعیف زنانه‌ی پُل باشد.

ب- باد

نخستین بار باد است که دامن بالاپوش پُل 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 نرینه‌ی باد رهنمون می‌سازد. همانگونه که می‌تواند عامل تولد یک انسان باشد، به همان نسبت می‌تواند ویرانگر باشد (ر.ک. شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج ۲: ۱۰-۶). مرد از نگاه پُل کافکا ویرانگر یاد می‌شود.

ج- آب

به عنوان ماده‌ای کامل، بارور، ساده، شفاف و مقدس (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۲) که در هر دو داستان به آن اشاره می‌شود، تداعی‌گر معصومیت، زنانگی و باروری ست. همچنین «نماد دوگانگی... در ادبیات عامیانه یهودی است. خداوند پس از خلقت میان آب‌های بالا و پائین جدائی به وجود می‌آورد. این جدائی نشانه‌ی تقسیم آب‌ها به مذکر و مؤنث است و نماد امنیت و ناامنی است. نشانه‌ی زن و مرد است» (همان: ۱۵). در این

وجه زمین در ارتباط با ماه است. به ویژه که زمین، در اینجا (گل 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 ۴: ۶۴۵)، 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 و حقیقت، دو قطبی نر و ماده‌ای، درخت مقدس کیهان، نماد دانش و آگاهی و معرفت، شکلی نمادین از یک کلیت و فراتر از آن که به یک وسیله آئینی بدل شده است (ر. ک. شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: 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 و خودیابی» (حسینی، ۱۳۹۹: ۳۰). چنانکه مشاهده می‌شود درخت در متن حسینی نه تنها به عنوان ابژه‌ای مبدل به سوژه شده (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 بعضی دیگر باورهای نو، متعلق به جهان پسامدرن 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: ۷۶)؛ «قفس این عجیب‌ترین اختراع بشری، می‌توانست یادآور رنجی همزاد و خانه‌زاد باشد.» (همان: ۸۳)؛ «اتو رنک در مقلله «همزاد به مانند خود نامیرا» از جفتی سخن می‌گوید که همزمان با هر انسانی زاده شده ... و به همزادهای فراطبیعی اشاره می‌کند. هر انسانی روحی نامیرا دارد که گاهی فرشته نگهبان و گاه مایه مرگ اوست» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۵۶-۵۷).

• رستاخیز مسیح (حسینی، ۱۳۹۹: ۸۴)

• 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 ببخشند» (همان: ۹۴).

• 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 آپانا است. بدن خواهرت خانه‌ای موقت است برای دگردیسی این میوه نارس و اکنون زمان تولد و بازگشت دیو به منزل وموطنش است» (همان: ۱۰۹).

(۷۳)؛ «در دنیای بی‌نقاب، چارلی همان شاهزاده زال بود» - این تداعی به سبب سپیدی یکدست سگ واقعی نویسنده است که همراه همیشگی پیاده‌روی‌های سلوکانه او بوده - زال به نانا می‌گوید: «در صورت قبل از سگ بودنم، شاهزاده‌ای مغرور، خودخواه و عهدشکن بودم، روزی آه قلب شکسته‌ای دامنگیرم شد. در حادثه‌ای مرگ مرا ربود. در صورت بعدی آنچه شدم که تو دیدی» (همان: ۱۲۲-۱۲۳)؛ این دل‌شکستگی احتمالاً اشاره‌ای باشد به اندوه رودابه از ماجرای ازدواج دوم زال با کنیزی گمنام که منجر به تولد شغاد شده بود. اما ارتباط آن با هاهت داستان چندان مشخص نیست و شاید مؤید این باشد که در فرآیند تناسخ، یار بی‌وفا به موجودی وفادار (جنبه نمادین سگ) مبدل می‌گردد.

• زنجیره بزرگ هستی (Great Chain of Being): «نوعی جهان‌بینی در ادبیات، فلسفه و علوم مغرب زمین است که قدمت آن به اندیشه‌های حکمائی چون افلاطون و ارسطو می‌رسد... براساس این جهان‌بینی، در سلسله‌مراتب هستی، موجودات نادیدنی و خرد در پائین‌ترین پله وحشرات، ماهی‌ها، پرندگان و چرندگان به ترتیب هریک پس از دیگری، در موقعیت‌های (پله‌های) بعدی جای دارند. جای انسان در میانه نردبان است و فرشتگان و موجودات اثری به ترتیب در پله‌های بالاتر قرار دارند. بالاترین پله این نردبان متعلق به آفریدگار است. به این ترتیب انسان از یک‌سو با موجودات به‌می و از سوی دیگر با موجودات آسمانی اتصال دارد» (داد، ۱۳۹۲: ۲۷۰). نهنگ‌ها در گفتگو با نانا این زاویه دید را بسط داده و از حالت پلکانی خارج می‌سازند: «کوچک یا بزرگ، همه چون زنجیر به هم وصلند. در این زنجیر کسی از کسی مهم‌تر نیست. فقط هرکس نقشی متفاوت دارد» (حسینی، ۱۳۹۹: ۱۳۱).

• نگرش جهان‌وطنی: اگرچه «جهانی شدن در معنای جهان‌وطنی‌اش می‌تواند ریشه در اسطوره مسیحی خانواده بزرگ بشری داشته باشد» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۸۶)، اما در باور نویسنده، گستره 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 کشیده‌اید؟ و برایش جنگ‌ها کرده‌اید؟ پرچم‌ها و معانی ساخته‌اید؟ تعصب ساخته‌اید و باورها. به جنگل‌ها نگاه کن. کدام درخت؟ و به دریاها بنگر. کدام قطره؟» (حسینی، ۱۳۹۹: ۲۶) دیو می‌گوید: «نانای عزیز، ما گرفتار نام‌هایی هستیم که بوی پیش‌داوری‌های ناعادلانه می‌دهد. حقیقت یک کل است و در جزءها نگرستن و در جستجوی تصویر کامل بودن، ناممکن است» (همان: ۱۱۳)؛ «نانا دانست که نام‌های متوهم در جهان کم نیستند. نام‌هایی مثل نژاد، ملیت و مرز. سرزمین‌هایی هم وجود نداشت که برای پیوندش پلی نیاز باشد. فقط یک سرزمین وجود داشت. سرزمینی به نام جهان» (همان: ۱۳۵).

۴- بررسی فرضیه‌ها در روایت کافکا

براساس 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 کشف کند و بستگی به گزینش کلیدی دارد که با آن می‌خواهم دلالت‌ها را بیابیم» (بارت، ۱۴۰۰: ۶۰). همانطور که «کاترین ویلسون می‌گوید، ادبیات مسأله شناخت یا معرفت به «چیستی» احساس اشیاء است، نه معرفت به «چگونگی» یا صرفاً شناخت احساسی که اشیاء موجد آنند» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۹۰). بر این اساس در مواجهه با پُل 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.

۴-۱- فرضیه نخست

ابتدا آرتیکل زنلنه واژه آلمانی پل (Die Brücke) جلب توجه می‌کند، اما یول (George Yule) تاکید می‌کند «صورت‌های حروف تعریف در اسپانیایی و آلمانی مربوط به مقوله جنس اسم‌ها می‌شود و تمایز جنس دستوری به تمایز زیست‌شناختی ربطی ندارد» (یول، ۱۳۹۷: ۱۰۸) و مثل دیگر زبان‌های رومیانی 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، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۳۲) با توجه به نشانه‌هایی که در بخش نمادشناسی مطرح شد، می‌توان برای پل شخصیتی زنانه قائل شد.

۴-۲- 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: ۶۶). 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 پُل، 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» (فورد هام، ۱۳۸۸: ۸۶-۸۷). همانطور که به زعم دومان (Doman) «میان التفات‌های خطاب به مردگان یا غیرجلنداران و حاضرپنداری (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 و در مرگ خود به انجماد رسیده‌اند» (کالر، ۱۳۹۰: ۲۷۱).

کافکا می‌گوید: «انسان از اشیاء عکس بر می‌دارد تا از ذهن طردشان کند. داستان‌های من نوعی چشم‌برهم‌گذاشتن است» (یانوش، ۱۳۸۶: ۴۰). «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 پُل می‌خوانیم: «فروریختنم آغاز شد، فروریختم...» (کافکا، ۱۳۸۸: ۴۱۲). صفت‌هایی که پُل 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 پاشیدگی ست و با بیان این جمله: «هیچ پلی نمی‌تولند بی‌آنکه فرو ریزد، به پل بودن خود پایان دهد» (همان: ۴۱۱)، 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 ناقداً (Critical linguistics) «مشخصه‌های سبکی نویسنده را حامل نظام فکری او می‌داند» (داد، ۱۳۹۲: ۲۸۲). پس باتوجه به اینکه «تمام آثار کافکا انعکاسی از زندگی اوست» (رهنما، ۱۴۰۰: ۶۹). 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 چنبره نیروهای ناانسانی گرفتار، در آثار او نمودی پیگیرتر دارد و براساس مناسبات کنونی انسانی، میل به همذات‌پنداری را با او بالاتر می‌برد.» (حدادی، ۱۴۰۱: ۱۸۳-۱۸۲) به گفته هکر (Hacker) «ما متأثر از شخصیت زیستی و روحی- روانی مان و تحت فشار خلق و خو و طبیعت مان و در تنگنای قید و بندهای اجتماعی و به انگیزه سیادت بر جهان، شکل‌های بازنمایی مان 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 ارگانسیم یا روان شخص بر او اثر می‌گذارد» (گیرو، ۱۳۸۰: ۹۶).

۴-۳- 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 فضاها پنهان آن است. پراگ

را به عنوان شهری جادویی با قصه‌گوهای جذاب در جهان معرفی کرده‌اند (ن. ک. مالی، ۱۳۹۸: ۸-۱۰). 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، ۱۳۸۶: ۲۵۰). با این نگاه، تشبیه سرزمینی که نوعی گذرگاه فرهنگی و پرورنده داستان‌سرایان بوده، به پُل 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: ۲۰-۲۱).

«مردم از روی پُل 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 پُل دارد. به ویژه که هر دو از حضور یک عابر متوقف شده در حال تماشای آب جاری زیر پُل در شبانگاه سخن می‌گویند و چه بسا آن شخص خود راوی بوده باشد. پُل تاریخی پراگ از روی رودخانه و لتاوا می‌گذرد و مهمترین مسیر ارتباطی میان قلعه پراگ و شهر قدیمی و مناطق مجاور و محل تردد کافکا بوده است. او

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

۴-۴- فرضیه چهارم

در اینجا بازهم به نام آلمانی داستان بازمی‌گردیم. Die Brücke گروه نقاشان آلمانی با همین نام که در سال ۱۹۰۵ م. (ظهور اکسپرسیونیسم) تاسیس شد؛ Brücke نشان‌دهنده 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 تجربه فردی انسانی است که تنها و متوحش در جامعه‌ای صنعتی، مدرن، شهری و ازهم‌پاشیده زندگی می‌کند. بازتاب تحریف شده واقعیت‌ها در ذهن نویسنده اکسپرسیونیست مبین دید او به جهان و برداشت او از جهان است. از این رو استحاله شخصیت اصلی رمان مسخ کافکا نیز بیانگر بینش نومیدانه 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: ۴۶-۴۸). مشخصه‌هایی که به وضوح در همین داستان کوتاه پل شاهد آن هستیم. اگرچه نوشتن برای کافکا، بیرون‌جه‌دن از صف مردگان و از بسیاری جهات، زندگی واقعی او بود، اما

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

جدول ۱- مقایسه کلی دو داستان

موضوع	پُل کافکا	پُل 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	پُل (سخنگو)- مرد (بی‌کلام)	دو خواهر (نانا و آپانا)، سگ (چارلی)- غاز- دیو- سَنجاقک- مرد بومی- مرد جوان و بانوی زیبای داستان موزیکال- زال- شاپرک- ماهی‌ها- نهنگ‌ها و...
نماد و نشانه-ها	پُل- دست- پا- آب- باد- کوه- زمین- حفاظ- عصا	خانه- پُل- 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 آگاه 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 نشانه درهم آمیختگی ابژه و سوژه هستند. این درهم تنیدگی دو عامل گفتمانی، که نمایانگر خود نهفته سوژه در امن گاه 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 صورتی که جنبه‌هایی از اگزیستانسیالیسم و فلسفه 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 سوررئالیستی و تعداد پیام‌های متن افزوده است. نکته دیگر که می‌تواند متأثر از جنسیت راویان پل‌ها باشد، زمختی لحن و ضریب‌هنگ کوبنده و پر تنش پل کافکا در قیاس با لحن لطیف و ریتم آهسته پل حسینی است.

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

تقابل‌های دوگانه را پیش می‌کشد و بر تصور زنانگی پُل صحنه می‌گذارد. با این حال، هرچهار فرضیه نخست در خصوص پُل می‌تواند درست باشد و پذیرش و اثبات یکی به معنای نفی دیگری نیست. دو فرض نخست پاسخی به کیستی پُل و دو فرض دیگر بیانگر چیستی آن است. کافکا پُل 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 پُل از منظر معماری، هریک از فرضیه‌ها در این سازه نقشی را ایفا می‌کند. اما آنچه حائز اهمیت است، نقش خود پُل در پیوند میان ادبیات سرزمین‌ها و رسیدن به تفکری جهان‌وطنی‌ست آنگونه که حسینی کوشیده است تا ناامیدی فروپاشانه پُل 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 هشدار که هنگام خروج از سدوم داده شده بود، به عقب نگاه کرد.

۲- عدد ۶ باتوجه به تکرار واژه پُل در طول متن کافکا قابل توجه است. همچنین می‌تواند یادآور پُل‌های شش‌گانه میان زیبایی‌شناسی و اخلاق کانت باشد (ر.ک. گایر، ۱۴۰۰: ۱۳۵-۱۳۹).

۳- اثر پروانه‌ای اصطلاحی است که نخستین بار به صورت علمی در سال ۱۹۶۰ توسط ادوارد لورنز (Edward Lorenz)، پروفیسور علم هواشناسی در دانشگاه ماساچوست معرفی شد تا ثابت 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 دیگر منجر به وقوع طوفان شود یا از آن جلوگیری کند.

۴- اگزیستانسیالیسم یا هستی‌گرایی Existentialism از مشتقات واژه‌ای فرانسوی به معنی اصلت وجود یا تقدم وجود بر ماهیت است 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. (۱۴۰۰). *نقد و حقیقت*. ترجمه شیرین 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. (۱۳۹۴). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. 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 سوم. تهران: اختران.

- ۹- حدادی، محمود. (۱۴۰۱). سخن در حضور (یادداشت‌هایی درباره ادبیات آلمانی). تهران: مهراندیش.
- ۱۰- حسینی، قدسی. (۱۳۹۹). پُل. تهران: داستان. نسخه الکترونیک.
- ۱۱- داد، سیما. (۱۳۹۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ ششم. تهران: مروارید.
- ۱۲- رستگارفسای، منصور. (۱۳۸۳). پیکرگردانی در اساطیر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ۱۳- رهنما، تورج. (۱۴۰۰). ادبیات امروز آلمان. چاپ چهارم. تهران: چشمه.
- ۱۴- شوالیه، ژان و آلن گبران. (۱۳۸۴). فرهنگ نمادها (۵جلدی). ترجمه سودابه فضایی. چاپ دوم. تهران: جیحون.
- ۱۵- فوردهام، فریدا. (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ. ترجمه مسعود میربها. تهران: جامی.
- ۱۶- کافکا، فرانتس. (۱۳۸۸). داستان‌های کوتاه کافکا. ترجمه علی اصغر حداد. تهران: ماهی.
- ۱۷- کالر، جانان‌تان. (۱۳۹۰). در جستجوی نشانه‌ها. ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی. چاپ دوم. تهران: علم.
- ۱۸- گایر، پل و دیگران. (۱۴۰۰). زیبایی‌شناسی آلمانی. ترجمه سیدمسعود حسینی و دیگران. چاپ دوم. تهران: ققنوس.
- ۱۹- گریمال، پیر. (۱۳۴۱). 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 فرهنگی هنری جهان‌کتاب.

- ۲۲- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی از افلاطون تا عصر حاضر. تهران: فکر روز.
- ۲۳- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). عناصر داستان. تهران: سخن.
- ۲۴- خامورمطلق، بهمن. (۱۴۰۰). درآمدی بر بینامتنیت (نظریه ها و کاربردها). چاپ سوم. تهران: سخن.
- ۲۵- هاوکس، ترنس. (۱۳۹۸). ساختگرایی و نشانه شناسی. ترجمه کوروش صفوی. تهران: علمی.
- ۲۶- همرمایستر، کای. (۱۳۹۹). سنت زیبایی شناسی آلمانی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- ۲۷- یانوش، گوستاو. (۱۳۸۶). گفتگو با کافکا. ترجمه فرامرز بهزاد. چاپ سوم. تهران: خوارزمی.
- ۲۸- یول، جرج. (۱۳۹۷). نگاهی به زبان (یک بررسی زبان شناختی). ترجمه نسرين 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. (۱۴۰۱). «بررسی تطبیقی رمان «مسخ» اثر کافکا و «سامسا» اثر سلطان العمیمی». فصلنامه علمی ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت. دوره ۱۶. شماره ۶۳. صص ۱۵۱-۱۶۸.
- ۲- پارسا، شمس. (۱۳۹۸). «مطالعه تطبیقی مایگان در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا». مجله پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی. شماره ۳۶. صص ۸۵-۹۶.

- ۳- دهقان، علی و فرشاد ولی زاده. (۱۴۰۰). «بررسی تطبیقی مولفه‌های دلهره وجودی در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا». فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی دوره نهم. شماره ۱ صص ۱۳۳-۱۶۱.
- ۴- عیسی زاده حاجی آقا، محمد؛ آرش مشفق و عزیز حاجی کهجوق. (۱۳۹۸). «نمادشناسی تطبیقی عزاداران بیل ساعدی و مسخ کافکا». نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهیدباهنر کرمان. سال ۱۱ شماره ۲۱ صص ۱۲۷-۱۵۳.
- ۵- میدانچی، نازنین، منوچهر فروتن و امید دژدار. (۱۳۹۴). «معنای خانه: بررسی تطبیقی رویکردها و روش‌ها». سومین کنگره بین‌المللی عمران، معماری و توسعه شهری. تهران، صص ۱ - ۱۵.
- ۶- نصرافهانی، محمدرضا و طیبه جعفری. (۱۳۸۹). «مقایسه شیوه پردازش شخصیت در گاو ساعدی و مسخ کافکا». نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز. دوره ۵۳ شماره ۲۱۵، صص ۱۳۳-۱۵۶.