

نقد بینامتنی سه اثر ادبی مسخ، کوری و کرگدن

دکتر قدرت‌اله طاهری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

مجید هوشنگی

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

در تاریخ ادبیات جهان، همیشه نویسندگانی بودند که آثار ادبی را جایگاهی برای بیان موقعیت انسان در جامعه خود می‌پنداشتند و سعی آنان بر این بود که موقعیت انسان را در طبیعت و جهان پیرامونش تبیین، و او را از خطرهای احتمالی باخبر کنند. از سویی جهان امروز، به واسطه تحولات فناورانه پرشتاب و ناپایداری‌های ایدئولوژیک، دنیایی است مضطرب، پرتنش و بی‌هویت. هجوم عناصر عالم ماشینی در زندگی بشر و همچنین همراهی انسان با شاخصه‌های سرد جهان امروز، بین او و اخلاقیات و معنویات فاصله انداخته و آرام‌آرام او را در فضای بحرانی شدیدی وارد کرده است.

در اینجا است که برخی نویسندگان آثار ادبی سعی می‌کنند با بیان این واقعیت و نیز استفاده از شگردهای هنری در بحرانی‌تر نشان دادن موقعیت انسان در اوضاع کنونی، او را به فطرت خود بازگردانند و از خطر حاکم بر جامعه آگاهی بخشد. از میان این نویسندگان بزرگ، کافکا، یونسکو و ساراماگو به بحران انسان کنونی در جهان مدرن و پسامدرن آگاهی یافته و آن را در آثار خویش، یعنی **مسخ**، **کرگدن** و **کوری** تبیین کرده‌اند.

این مقاله با رهیافت بینامتنی، این سه اثر را در ساختار و درون‌مایه بررسی می‌کند و ارتباط نشانه‌شناسیک آن‌ها را نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، مسخ، کوری، کرگدن.

مقدمه

خوانندگان متون از آغاز آفرینش اولین اثر مکتوب تا ظهور نظریه‌های نوین ادبی، پیدایش آثار ادبی ارزشمند و خلاقیت‌های هنری را به الهامات آسمانی و ماورایی منسوب می‌دانستند (اوحدی، ۱۳۸۴: ۱) و بنیان هر اثر را به یکی از خدایان یا نیرویی ماوراءالطبیعی نسبت می‌دادند (افلاطون، ۱۳۸۰: ۷۲۰). همین نگرش که البته تا قرن‌ها باور غالب نیز بوده است، به این نتیجه انجامید که هر اثر ادبی، معنایی نهایی و در عین حال یگانه دارد که به وسیله تفسیر^۱ می‌توان به آن رسید و تمام جنبش‌های مفسران در جهت رسیدن به آن ایدئولوژی نهایی نهفته در متن به خدمت گرفته می‌شد.

اما در دوره‌های جدید ادبی و با ظهور روش‌های نوین نقد، فضای تحلیل متن و نگاه به آن دستخوش دگرگونی‌هایی شد و نظریات جدید ادبی، متن‌ها را با زاویه دیدهای گوناگونی به چالش کشید. یکی از این دیدگاه‌ها، نقد بینامتنی است.

نظریه بینامتنی

اصطلاح بینامتنیت، ابتدا توسط ژولیا کریستوا^۲ در اواخر دهه شصت و پس از بررسی آرا و افکار باخترین^۳ مطرح شد (مکاریک^۴، ۱۳۸۵: ۷۲). بحث بر سر اثبات این نظریه با این سؤال مهم آغاز شد که آیا می‌توان متن را صاحب معنا و مدلول مستقلی دانست یا خیر؟ به عبارت دیگر، آیا متن‌های ادبی، خودبسنده و متکی بر خویشتن است یا وجود هر یک از آن‌ها به آثار پیش و پششان وابسته است؟ این گمان، یعنی استقلال معنایی متن را اولین بار زبان‌شناس مشهور، فردینان دو سوسور^۵ به چالش کشید و استدلال‌های استوار وی تا حدودی از اعتبار آن کاست. طولی نکشید که نظریه‌های ابتدایی سوسور در حجم گسترده‌ای مورد ژرف‌نگری قرار گرفت و تا بدانجا پیش رفت که متن ادبی را فاقد معنا و مدلولی مستقل دانستند.

نظر سوسور این بود که نشانه‌های زبانی به مدلول خاص و مستقلی ارجاع نمی‌شود و عناصر موجود در دستگاه نشانه تنها از طریق روابط تلفیقی و مشارکتی با دیگر نشانه‌های موجود و محتمل در متن است که معناسازی می‌کند (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۴). این گمانه، تنها حقیقتی را که به ذهن القا می‌کند این است که نشانه‌ها هیچ معنای ازلی

ندارد و در چارچوب یک نظام موجودیت می‌یابد و شباهت‌ها و تفاوت‌های هر نشانه است که با نشانه‌های دیگر زبان مقایسه می‌شود و سرانجام به آن معنا و مفهوم می‌بخشد. این نگرش به دستگاه نشانه‌شناسی، تمام عرصه‌های علوم انسانی و به‌ویژه نقد ادبی را تحت تأثیر قرار داد و به‌همراه مجموعه آرای باختین، نظریه‌پرداز ادبی روس، وارد جریانی شد که از آن به بررسی روابط نشانه‌ها در روابط اجتماعی تعبیر می‌شود (رامان سلدن^۶، و همکاران، ۱۳۸۴: ۵۸). نظریه‌پردازان در این باره بر این باورند که قرائت هر متن، خواننده را به سلسله‌ای از ارتباطات متنی راهنمایی می‌کند که کشف، تأویل و معنایابی، ردیابی همان ارتباطات است. بنابراین، خوانش متن به فرایندی تبدیل می‌شود که مدام بین متون به حرکت درمی‌آید تا سلسله ارتباطات پیدا و ناپیدای آن را نشان دهد. در این فرایند، معنا به چیزی بدل می‌شود که در میان یک متن با متون دیگر پیوسته با آن موجودیت می‌یابد.

از سوی دیگر، آمیزش مباحثی که در باب عدم تکیه بر معنای واحد در متن مطرح شد با نظریه خوانش متن در بستر روابطش با متون دیگر، موقعیتی را فراهم آورد تا رولان بارت^۷ اراده نویسنده را در ایجاد معنای خاص بی‌تأثیر بداند و آن را در چارچوب نظریه مرگ مؤلف عرضه کند (آلن^۸، ۱۳۸۵: ۱۰۵). بارت خود در مقاله‌ای این سلسله روابط آمیزشی و حتی متفاوت با دیگر متون را این‌گونه بیان می‌کند: «متن دیگر یک سلسله عباراتی نیست که صاحب معنای واحد باشد. متن، دیگر دارای ابعاد وسیعی است. یک متن مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که دارای معنای مستقلی نیست؛ ولی با هم ترکیب شده و مجموعه‌ای از نوشته‌های متعدد فرهنگی را تشکیل داده است.» (۱۹۷۷: ۱۴۶-۱۴۸). در جای دیگری از این بحث می‌گوید: «نویسنده تنها هنرش آن است که یک روند و شکل را تقلید کند که قبل از او بدان پرداخته شده است. او باید نوشته‌ها را با هم مقابله کند.» (همان، ۱۴۷). بنابراین، نظریه بینامتنیت تأکید می‌کند که متن از آن‌رو که نظامی خودبسنده و بسته نیست، باید در ساختار روابط اجتماعی متون پیشین و معاصر بررسی و تحلیل شود و هیچ متنی بدون توجه به دیگر متون معنایی نخواهد داشت. به تعبیر کریستوا، «بینامتنی، گفت‌وگویی میان متون و فصل مشترک سطوح مربوط به آن است. هر متنی مجموعه معرق‌کاری شده نقل قول‌هاست. هر متنی صورت دگرگون‌شده

متن دیگر است.» (ویکلی، ۹، ۱۳۸۴: ۴). پس می‌توان با تکیه بر نظر کریستوا نتیجه گرفت که تمامی متون در سایه یکدیگر و با تأثر از هم قدم به عرصه وجود گذاشته‌اند. از سوی دیگر، کریستوا علاوه بر نگاهی بینامتنی، بر این باور است که متون نه تنها از همه متون پیشین بهره گرفته‌اند، بلکه نظام نشانه‌های آن‌ها را دگرگون، و دستگاه نشانه‌ای جدیدی را بازنمایی کرده‌اند. او در این باره از فرایندی به نام «جایگشت»^{۱۰} متن سخن گفته، آن را این‌گونه شرح می‌دهد: «جایگشت، نیروی مؤلف در گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر است. اهمیت جایگشت در این است که نظام نشانه‌ای متون پیشین را نفی کرده، یک نظام نشانه‌ای جدید تأسیس می‌کند.» (کریستوا، ۱۹۷۴: ۶۰). از این‌رو، تعامل نشانه‌ها اصلی بنیادین در نظریه بینامتنی است و دیگر متن‌کاوی به تجزیه و تحلیل معنا و کشف ارتباط زبان با مرجع آن نمی‌پردازد، بلکه به بررسی دلالت و روابط نشانه‌های متون با دیگر نشانه‌ها در فرایند نشانه‌پردازی نظر دارد و سرانجام می‌توان نتیجه گرفت که معنایی که خواننده می‌تواند از هر متن دریافت کند، حاصل ایجاد ارتباط بین متن با آثار پیشین آن می‌باشد که خود برآمده از جریان بینامتنی است.

اکنون با این مقدمات، این پرسش مطرح می‌شود که آیا می‌توان بین نشانه‌های موجود در سه اثر بزرگ ادبی **مسخ**، **کرگدن** و **کوری** ارتباط بینامتنی یافت؟ و دیگر اینکه در چه شاخصه‌هایی می‌توان جریان نشانه‌های آن‌ها را در پیوند با یکدیگر بررسی کرد؟ البته در **مسخ** و **کرگدن** علاوه بر بهره‌گیری از روایت یکسان و استفاده از عناصر مشابه انکارناپذیر، دلالت‌های برون‌متنی مبنی بر نگاه مستقیم اوژن یونسکو^{۱۱} به آثار و اندیشه‌های کافکا^{۱۲} و حتی تألیف و چاپ چند مقاله در این باره وجود دارد (پابنده، ۱۳۸۲: ۲۸۱). بنابراین، ارتباط شکلی و محتوایی آثار ادبی این دو نویسنده با وجود چنین نشانه‌هایی، به ایراد برهان و استدلال نیازی ندارد و خود مؤید ارتباط بینامتنی آثار آن‌هاست.

اما در مجموع، باید گفت ویژگی اصلی این سه متن که می‌تواند بستری مناسب برای نقد بینامتنی را در آن‌ها ایجاد کند، نگاه ویژه و همسوی این سه اثر به بحران هویت در جهان مدرن است. این نگاه انسان را در چارچوب روابط مکانیکی و قراردادهای خود، از بعد اصلی و روحانی خود دور، و تعریف جدیدی از اخلاقیات را به او عرضه کرده

است که این تغییر هویت انسانی در جهان امروز با تصویرهای سمبلیک از گونه‌های متفاوت مسخ در این سه اثر نمایان می‌شود. با این پیش‌زمینه می‌توان این سه اثر را دارای ظرفیت‌های بسیاری در تحلیل بینامتنی دانست؛ بنابراین مسئله اصلی این پژوهش، فهم جدیدی از نشانه‌های حاکم بر این سه اثر است.

مسخ، کرگدن و کوری

اوژن یونسکو (۱۹۱۲-۱۹۹۴ م.) یکی از نمایش‌نامه‌نویسان بزرگی است که با آفرینش **کرگدن** که در حوزه نمایشنامه‌های پوچی^{۱۳} جای می‌گیرد (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۲۲۱)، توانست ادامه‌دهنده ژانر ادبی نیرومندی باشد که به برکت نبوغ کافکا کشف شد و با این اثر در میان نمایش‌نامه‌نویسان عصر خویش چون آدامف^{۱۴}، آربال^{۱۵} و بکت^{۱۶} موقعیت ویژه‌ای یافت. این سلسله از آثار ادبی که موضوعشان درک فجیع و البته مضحکی از انسان قرن بیستم است، با اثر شگفت‌انگیز کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴ م.) در **مسخ** آغاز شد و این روند در کشورهای مختلف مورد بازخوانی و بازآفرینی قرار گرفت. اوژن یونسکو و ژوزه ساراماگو^{۱۷} (۱۹۲۲ م.) در **رمان کوری**، همین خط فکری را در ساختاری جداگانه پی گرفتند. یکی از عناصر و ویژگی‌های اصلی بینامتنیت، وام‌گیری است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۳) و تعامل بینامتنی این آثار در فرایند وام‌گیری در عناصری چون درون‌مایه و مضمون، شخصیت‌پردازی، فضاسازی و توصیف، شکل روایت، زاویه دید و... قابل بررسی است. این کاوش می‌تواند بر این نکته تأکید کند که دستگاه نشانه‌ها در تعامل با هم متن را معنا می‌دهد و متن تنها به این دلیل معنا دارد که به متون دیگر، خواه نوشتاری و خواه گفتاری متکی است (ویکلی، ۱۳۸۴: ۴).

شخصیت‌پردازی

نکته‌ای که در این سه اثر توجه مخاطب را به‌خود جلب می‌کند، حضور شاخصه‌های ویژه شخصیتی است. به عبارت دیگر، قسمت اعظم جلب توجه مخاطب به عناصر شخصیتی در این آثار، زائیده توجه نویسندگان آنها به پردازش قوی و اصولی این مقوله در داستان‌پردازی است.

در هر سه اثر، خوانندگان با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شوند که به یک‌باره یا به تدریج، دچار تغییر و دگرگونی می‌شوند. این تغییرات در **مسخ** با تبدیل شدن گرگوار به حشره‌ای چندش‌آور، به صورت امری آنی و لحظه‌ای بیان شده است: «یک روز صبح، همین که گرگوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به حشره تمام‌عیار عجیبی مبدل شده بود.» (کافکا، ۱۳۸۳: ۹). این پردازش شخصیت کافکا در **مسخ**، پدیدآورنده قرائت‌های بسیار گوناگونی در عرصه نقد شد. این نکته حائز اهمیت است که کافکا در انتخاب شخصیت برای بیان تسلیم انسان در برابر عناصر فریبنده جهان مدرن و همچنین برخورد کاملاً مبهوتانه او با فناوری، از شاخصه بسیار هوشمندانه و دقیقی بهره برده است تا گویای مسخ انسان امروزی در برابر جهان مدرن باشد. البته رویارویی با این فرایندی که البته دفعی و به صورت حیرت‌آوری «لحظه‌ای و آنی» است، بسیار با جمله نخستین داستان همسانی دارد و البته فضای سرد پاییزی ابتدای روایت نیز به حال و هوای حضور شخصیت در آن کمک می‌کند.

در **مسخ**، این بیگانگی بشر از حقیقت وجودی‌اش و همچنین فاصله گرفتن او از ارزش‌های انسانی در تمام ساحت‌های ذهنی او در جریان است و کاملاً او را نابود کرده است. فرانتس کافکا در این اثر، بیگانگی هنرمند را (مقصود عدم پایبندی به فرمول‌های سنتی داستان‌نویسی و شکل‌های مرسوم نگارش) با تصویر ساس غول‌پیکر، اندازه انسان که در محیط پوچ انسانی به دام افتاده است، به گونه‌ای نمادین ترسیم می‌کند (پاول^۸، ۱۳۸۱: ۲۲). هنر کافکا در شخصیت‌پردازی، در این خلاصه می‌شود که به نوعی، مسخ شدن گرگوار را واقعیتی آشکار و قطعی می‌داند و هرگونه شک و تردید رؤیا بودن یا مجازی پنداشتن آن را نفی می‌کند. «گرگوار فکر کرد: چه بر سرم آمده؟ مع‌هذا در عالم خواب نبود...» (کافکا، ۱۳۸۳: ۹-۱۰). هدف کافکا از این روش، این است که بحران را هرچه ژرف‌تر و به بهترین شکل ممکن برای مخاطب تبیین کند و از سوی دیگر، با جابه‌جا کردن زاویه دید (او-راوی) با شخصیت اصلی داستان، حضور این مسخ را واقعی‌تر جلوه دهد. شگرد کافکا در شخصیت‌پردازی، باعث شد لذت همدردی و نیز حضور در موقعیت برای مخاطب ایجاد، و او با جریان روایت همراه شود. نکته این

است که دگرگونی در هویت بشر در **مسخ** کافکا امری «آنی» است و علت این جریان، بیداری لحظه‌ای و البته دیرهنگام انسان پس از غرق شدن در اعماق زندگی بی‌روح ماشینی قرن بیستم است که به‌نوعی بحران کنونی جامعه را به‌تصویر می‌کشد و نگاه مخاطبان را به ساختارهای ذهن خویش معطوف می‌دارد. برخلاف **مسخ** کافکا، در **کرگدن** یونسکو تغییر هویت شخصیت، تدریجی است و به مرور زمان صورت می‌پذیرد و با توجه به ساختارهای ادبیات نمایشی و روش‌های برجسته‌سازی روایت در آن، به‌نوعی حس تفکر در مخاطب و بیننده را به تغییر تدریجی هویت انسان‌ها و پیش‌گیری قبل از بحران، بیشتر برمی‌انگیزاند.

در رمان **کوری** نیز کور شدن شخصیت‌های داستان به‌صورت تدریجی صورت می‌گیرد. ساراماگو بحران تباهی بشر را در نابینایی تدریجی افراد به‌تصویر می‌کشد تا بتواند کوری انسان را نسبت به خود، اطرافیان و جهان پیرامون نشان دهد.

نکته قابل توجه در شخصیت‌پردازی، حضور شخصیت‌های فرعی یا بی‌نام در این سه اثر است. در **مسخ**، شخصیت‌های فرعی چون خدمتکار جوان، خدمتکار پیر، آقای معاون و سه مستأجر حضور دارند که اغلب این شخصیت‌ها پس از دیدار با گرگوار فرار می‌کنند و به‌سرعت از جریان داستان محو می‌شوند. این شخصیت‌های فرعی را می‌توان نشانه‌ای آشکار از طبقات مختلف اجتماع تصور کرد که در جریان روزمرگی و هضم‌شدن در چرخه فناوری و عناصر بی‌روح محیط اطراف، دچار بی‌اعتنایی در برخورد با محیط انسانی اطراف شده‌اند و تمامی روابط خویش را براساس فرمولی کاملاً خشک و سرد به‌پیش می‌برند.

در نمایش‌نامه **کرگدن** نیز، در پرده اول، غیر از ژان و برانژه و دیزی تمامی شخصیت‌ها با شکل و چهره یک شخصیت کلی معرفی می‌شوند و نامی از آن‌ها در نمایش‌نامه نیست. شخصیت‌های مرد بقال، پیرمرد، مرد منطق‌دان، صاحب کافه و خانم خانه‌دار که - این‌ها نیز نماینده طبقات مختلف اجتماع هستند - به‌گونه‌ای هنرمندانه در جریان نمایش‌نامه یونسکو همان رسالت شخصیت‌های کافکا را بر عهده دارند.

در رمان *کوری* نیز این امر به صورت کاملاً برجسته حضور دارد. در سراسر رمان هیچ نامی دیده نمی‌شود. تمامی شخصیت‌ها با یک نشانه شناسایی می‌شوند: دختری با عینک دودی، پیرمرد با چشم‌پند سیاه، دکتر، مردی که اول کور شده بود و... این شگرد در پردازش شخصیت به نوعی رسالت رمان را در جایگاهی فرافردی و فراملی توصیف، و این بحران را برای بشر بازنمایی می‌کند. اهمیت این موضوع در این است که مخاطب در هر عرصه‌ای که باشد، به نوعی با این شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند و هر لحظه می‌تواند خود را در یکی از این قالب‌های ترسیم‌شده قرار دهد. علاوه بر این، بی‌نام بودن شخصیت‌ها خود حاکی از بی‌هویتی و خودباختگی آن‌هاست؛ زیرا نام به انسان هویت می‌بخشد و او را از دیگران جدا می‌کند. ساراماگو شخصیت‌هایش را براساس نقش‌هایی که به عهده دارند نام‌گذاری می‌کند؛ همچنان‌که در جامعه ماشینی مدرن و پسامدرن هر انسان بسته به نقش و کارکرد خود شناسایی می‌شود نه به اعتبار انسان به ماهو انسان بودنش.

نکته دیگری که در هر سه اثر، دارای ارزش و برجستگی است، حضور شخصیت زن در آن‌ها در مقام عنصری نجات‌بخش و رهایی‌دهنده است. این نوع نگرش به زن می‌تواند دارای بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای و روان‌شناسانه باشد. به‌طور کلی، در قدیم‌ترین آثار بازمانده از انسان باستانی در جوامع کهن، رد پای «بزرگ مادر» یا «مادر کبیر» یافت می‌شود که در صورت‌های سمبلیک حضور خود را آشکار می‌سازد. این اصل «مادینه هستی» و پرستش «مادر خدا» در اندیشه‌های اساطیری بشری، بیانی آشکار از حیات‌بخشی، زایش و ناجی بودن زنان در باور انسان است. در اساطیر جوامع، زن در جریان پیدایش آفرینش و به‌طور کلی در ظهور تمام پدیده‌های حیات‌بخش و در مجموعه خلقت سهم و نقش برتر را داشته است. از این‌رو، در اساطیر جوامع کهن، نوخدایان مادینه به نام مظاهر قدرت و حاصل‌خیزی و زایش و عشق خوانده می‌شدند (لاهیجی، و کار، ۱۳۸۷: ۸۸).

پیوند روان‌زنان با کهن‌الگوهای موجود در اساطیر مسئله‌ای جدی و بحث‌انگیز است که یونگ^{۱۹} و پیروانش آن را گسترش دادند (ر.ک: یونگ، ۱۹۵۴، فصل اول). اما آنچه در این اندیشه اهمیت دارد این است که در اندیشه اساطیری، طبیعت نمودی از

تمامیت و کمال جنسی زن است که هر گاه این کمال جنسی با روان زنانه نیرومند در جامعه بیامیزد، سعادت و شادمانی جامعه بر مبنای نزدیکی به طبیعت دست‌یافتنی می‌شود (لاهیجی، و کار، ۱۳۸۷: ۸۰)؛ یعنی حضور زن به‌واسطه نزدیک بودنش به طبیعت و فاصله بیشتر او نسبت به مردان از محیط مصنوع اطراف، او را صاحب نیرویی حیات‌بخش و زاینده می‌کند. در واقع، اتصال زن به جهان طبیعت و انس‌ناپذیری با عناصر جهان مدرن، او را سعادت‌آفرین می‌کند. این یکی از جنبه‌های اساطیری وجود زنانه است که درباره آن بحث و بررسی‌های فراوانی شده است. اما جنبه دیگر زن که اهمیت بسیار زیادی در روان‌شناسی دارد، «قهرمان وجود هر زن» است. در وجود هر زن قهرمانی نهفته است. این قهرمان، همان رهبر درونی است که در طول سفر زندگی، از آغاز تولد تا پایان عمر، او را همراهی می‌کند (بولن^۲، ۱۳۸۴: ۳۱۱). حضور قهرمانانه زن در زندگی که بیشتر به نجات شوهر یا نزدیک‌ترین مرد اطرافش می‌انجامد نیز می‌تواند بن‌مایه‌ای اساطیری داشته باشد؛ برای مثال، زمانی که ازیریس به دست تیغون کشته شد، همسر آسمانی‌اش ازیریس زنده ماند و او را دوباره حیات داد (فریزر^۱، ۱۳۸۶: ۴۳۷). اما در مجموع، این جنبه روانی زنانه علاوه بر اینکه جنبه اسطوره‌ای دارد، می‌تواند یکی از ویژگی‌های برجسته زنان در تمامی زمان‌ها باشد و جلوه آن آشکارا در زن امروزی نیز دیده می‌شود. عواطف و حس پیوستگی با دیگران، آن‌گونه که در زندگی زنان قهرمان اساطیری نقش داشته، در زندگی واقعی زن امروزی نیز عاملی کلیدی به‌شمار می‌رود (بولن، ۱۳۸۴: ۳۱۴). این نقش زن، یعنی قهرمان نجات‌دهنده‌ای که جنبه حیات‌بخشی نیز دارد، در شخصیت‌های زن این سه اثر آشکارا به‌چشم می‌خورد.

در **مسخ**، سه شخصیت زن هست که این ویژگی‌ها را به‌همراه دارند. خواهر گرگوار در ابتدای داستان با رفتارهای عاطفی خواهرانه و همچنین روحیه دلسوزانه‌ای که از خود نشان می‌دهد، نقش قهرمانی نجات‌بخش را بازی می‌کند. شخصیت دوم، خدمتکار پیر است. او تنها کسی است که از دیدن گرگوار ترس ندارد و در عین حال، رفتار عاطفی و محبت‌آمیزی با وی دارد. نشانه زنانه دیگر متن، تصویر زنی است که در اتاق گرگوار است. گرگوار این تصویر را از روزنامه‌ای جدا، و آن را قاب کرده است و پس از جریان مسخ، ساعت‌ها شکم خود را روی این عکس می‌چسباند و در آن لحظه است

که آرامش می‌گیرد. از این رو، درست وقتی که خواهر گرگوار این تصویر را از اتاق خواب او برمی‌دارد، مرگ گرگوار آرام‌آرام شکل می‌گیرد و بارقه امید از زندگی او حذف می‌شود. این تصویر زن، نمادی از همان روحیه حیات‌بخشی است که با اتصال گرگوار به آن، تداوم حیات را رقم می‌زند. البته نکته‌ای که در اسطوره‌های زنانه اهمیت دارد، جنبه نابودگر خدایانوان نیز است. برای نمونه «خدایانوی کبیر در مقام آفریننده و منهدم‌کننده زندگی پرستش می‌شد. این خدایانو که مسئول باروری و در عین حال نابودی طبیعت بود، همچنان به صورت کهن نمونه در ناخودآگاه جمعی ما حضور دارد.» (بولن، ۱۳۸۴: ۳۴). در نقد اسطوره‌ای رفتار زنان، جنبه‌های گاه متفاوت و گاه دوگانه خدایانوان باعث تفاوت کنش‌ها و حتی ناسازگاری رفتاری در زنان می‌شود. این مسئله در **مسخ** و **کرگدن** بسیار جلوه دارد. نگاهی که کافکا به شخصیت‌های روایت دارد، گویای این مطلب است که شخصیت‌های داستان با مرگ گرگوار و حذف بار عاطفی از او، به گونه‌ای ناخودآگاهانه در مسخی باطنی فرو می‌روند و با تغییر رفتار انسانی به نوعی هویت آن‌ها نیز مسخ می‌شود. نگاهی که کافکا به موضوع دارد، درست بیان‌کننده نادانی بشر به تغییر کیان انسانی است که اکنون به صورت مسخی درونی و مخفی جلوه‌گر شده است. البته این فرایند، مسخی به مراتب فجیع‌تر از گرگوار را در پی خواهد داشت. در ابتدای مسخ، خواهر گرگوار در مقام نیرویی انسانی با روحيات والای بشری ظهور دارد که علاوه بر روحیه هنرمندانه خود، دارای درون‌مایه گذشت و درک باطنی خاصی است و شاید در ابتدای جریان داستان، تنها اوست که رسالت نجات‌بخشی و نقطه امید را به عهده دارد. انتخاب‌های مناسب و بسیار خردمندانه او در کنش‌های متفاوت داستان، دلالت این امر را استوار می‌کند. اما درست پس از اینکه او از بستر خانواده به جامعه مدرن و صنعتی وارد می‌شود، همان جنبه ویرانگرانه خدایانوان در او جلوه‌گر می‌شود و نقش موجودی منفی را در داستان بازی می‌کند. پس این باور که زن به واسطه اتصالش به عالم طبیعت نقش باروری و زایش دارد، درست در کنار باور داشتن جنبه‌های متفاوت کهن‌الگوهای زنانه، در **مسخ** کافکا حضور خود را نمایان می‌کند. این فرایند در وجود خواهر گرگوار به اندازه‌ای بزرگ است که دیگر هیچ صحبتی در خانه جز سکوت و بحث‌های روزمره زندگی به میان نمی‌آید و عواطف

انسانی سرکوب می‌شود. با افزایش این روند، خواهر و پدر گرگوار آن‌قدر در مسخ درونی خود فرومی‌روند که حتی تحمل حضور گرگوار را در کنار خویش ندارند. آنجا که خواهر با فریاد می‌گوید: «باید او را [گرگوار] از سر خودمان باز کنیم... ما تمام روز مشغولیم و در موقع ورود به خانه، نمی‌توانیم این عذاب دائمی را داشته باشیم. برای من که طاقت فرساست.» جمله‌نهایی خواهر پس از هم‌داستانی پدر با او در این باره چنین است: «یگانه راه حل این است که [گرگوار] به درک برود و [ای پدر] باید از فکرت بیرون کنی که این، گرگوار است.» (کافکا، ۱۳۸۳: ۶۸).

در رمان **کوری**، تنها جنبه قهرمان و نجات‌بخش زن به چشم می‌خورد که عنصری کلیدی است. زن دکتر به‌عنوان تنها شخصی که بینایی خود را از دست نداده، در سراسر داستان نقش قهرمانی دلسوز و حیات‌بخش را بازی می‌کند.

در **کرگدن** نیز نقش دیزی بارها در مقام عنصری نجات‌بخش مطرح شده است و برانژه بارها از دیزی به‌عنوان کسی یاد می‌کند که می‌توانست مانع از مسخ‌شدن دودار و موسیو پاسیون بشود. حضور دیزی در پرده سوم نمایش‌نامه، آرامش‌بخش است و با ورود او به صحنه نمایش در پرده سوم، گفت‌وگوهای نمایش‌نامه بوی زندگی و امید و عشق به‌خود می‌گیرد؛ اما درست با حضور بُعد دیگر زن در این نمایش‌نامه و تصمیم دیزی به کرگدن شدن، فضای نمایش‌نامه رو به سردی و رکود می‌نهد و لحظاتی بعد از مسخ او، شخصیت برانژه - که در نمایش‌نامه نقش انسانی خوش‌قلب و پاک را به‌عهده دارد و در مقام تنها نماینده بشر به زندگی خود ادامه می‌دهد - به‌سرعت تغییر موضع داده، مسخ را می‌پذیرد. پس حضور دیزی در **کرگدن** نیز درون‌مایه‌ای حیات‌بخش دارد که می‌توانست از مسخ‌شدگی سه شخصیت اصلی نمایش‌نامه جلوگیری کند. پس زن در این سه اثر، به‌واسطه دوری از عناصر جهان مدرن و به‌دلیل بازگشت به طبیعت انسانی خود، نقش حیات‌بخشی را برعهده دارند؛ ولی در **مسخ** و **کرگدن** به‌محض ورود زنان به دامن جامعه مدرن و آمیزش با عناصر بی‌روح آن، نه تنها رسالت خویش را از دست می‌دهند، بلکه خود نیز به‌نوعی قربانی این بحران می‌شوند. آیا تغییر ماهیت زنان نجات‌بخش در این دو اثر، نشانه‌ای از نهایت بدبینی و ناامیدی نویسندگان آن‌ها به

نجات بشر از مسخ‌شدگی اجباری نیست؟ و آیا کورسویی از امید به رهایی انسان در لایه‌های پنهان ذهن ساراماگو به چشم نمی‌خورد؟ ساراماگو زن نجات‌بخش خود را از آسیب کوری در امان نگه داشته است تا امید خود را به نجات همچنان زنده نگه دارد.

درون‌مایه

نکته مهم این آثار، نگاه جدید نویسندگان آن‌ها به بیگانگی بشر و نابودی عناصر ارزشی اوست؛ تباهی ویژگی‌های برتر انسانی به واسطه دل‌بستگی و شیفتگی به عناصر نابودگر جهان امروز و آمیزش هر چه بیشتر روحیات انسان با جهان خشک ماشینی یکی از بزرگ‌ترین شاخصه‌های این تغییر هویت است. البته این نگاه در جریان انتخاب عناصر داستانی و کدگذاری‌های آن، چنان آشکار و برملا شده است که دیگر شک و تردیدی درباره حضور این باورها نمی‌توان داشت. اما سکویی که هر سه نویسنده روی آن نشسته‌اند و این منظره اسفناک را می‌نگرند، اندکی با هم متفاوت است. کافکا در **مسخ**، نگاه خود را به سرگردانی انسان معاصر در تقابل بین دو موضوع مهم طرح‌ریزی می‌کند؛ تقابل میان دست‌یابی به عواطف رفیع انسانی و رسیدن به آرامشی معنوی در برابر حضور ارزش‌های خشک و منجمد زندگی صنعتی و مدرن و همچنین ناکارآمدی معنویت در عصر استعمار و کارگری. کافکا انسان امروز را در قالب و ساختار خانواده و عناصر موجود در منزل به تصویر می‌کشد و سعی می‌کند جامعه مدرن را از این راه به چالش بکشد. نگاه یونسکو اندکی فراگیرتر از نگرش کافکا به جهان پیرامون بشر در عصر ماشین و کار است. یونسکو با برجسته‌سازی داشته‌های اکتسابی بشر، همچون ایدئولوژی‌های فلسفی در قالب شخصیت مرد منطق‌دان و روحیه روشنفکری و تعقل‌گرایی افراطی در قالب شخصیت ژان، بوتار و دیزی و همچنین نقد اندیشه‌های خاص روزگار خود، همچون نژادپرستی و استعمارگری، به گونه‌ای فرایند خروج انسان را از دایره معنویت فراهم آورده است. همچنین با چیرگی ایدئولوژی‌های جدیدی که خاستگاه آن در نمایش‌نامه مشخص نیست - که آیا از آسیا یا آفریقا یا یکی از مستعمرات دیگر وارد شده - به گونه‌ای محکومیت انسان را در همراهی با این جهان پرتنش و ناآرام در صحنه به نمایش درآورده است. بنابراین در بستر این جریان، انسان

آرمانگرا و کسانی که با رجوع به فطرت خود و درون خویش و تکیه بر نیروی اراده و اخلاقیات هنوز صورت انسانی خود را حفظ کرده‌اند، سرانجام خود را تنها یافته، برای گریز از این ناگزیری به جماعت کرگدن‌ها می‌پیوندند. در واقع، در این رمان تنهایی و بیگانگی انسان امروزی در بعد انسانی‌اش نیز مورد توجه قرار گرفته است.

در نمایش‌نامه *کرگدن* و رمان *کوری*، بحران به صورت امری عمومی و فراگیر جلوه می‌کند و تمامی افراد جامعه را دربرمی‌گیرد؛ ولی در *مسخ* بحران فردی است. علت این است که در *مسخ* فرد، نماد جامعه است؛ یعنی گرگوار تمثیلی از بشر استعمارشده و ماشین‌زده جهان مدرن است که در فرایند روزمرگی تغییر هویت داده است. در *مسخ*، بحران فردی جلوه می‌کند و مسخ ظاهری عمومی نیست. اما آنچه از میان داستان برمی‌آید، این است که طی فرایندی پیچیده، مسخ باطنی رواج می‌یابد و انسان عصر مدرن از درون به حیوانیت و صفات آن تبدیل می‌شود. این امر با جابه‌جایی موقعیت واحد صورت می‌گیرد؛ یعنی آرام‌آرام از هم‌پاشیدگی خانواده، تفکرات سرد و منفعت‌طلبی جای خود را به ارزش‌های حاکم می‌دهد.

در *کرگدن*، جهان بیرون از منزل نمود دارد و در جریان نمایش‌نامه پیوسته لحظات بیرون از چهارچوب اتاق گزارش می‌شود؛ حتی پرده اول نمایش در خیابان ارائه می‌شود و در ادامه داستان پیوسته گزارش از بیرون است. با این شگرد، یونسکو سعی دارد مسخ جهانی را به تصویر کشد. یونسکو بر این باور است دنیای صاحب درک، دنیای درون انسان است که آن را با تصویر منزل و چهارچوب خانه نشان می‌دهد. از این رو، اصالت را به فطرت انسانی داده، آن را ترویج می‌کند و هرگونه خروج از این حوزه را آستانه‌ای برای مسخ می‌پندارد؛ به همین سبب، به محض خروج شخصیت‌ها از چهارچوب منزل، تغییر شکل در آن‌ها روی می‌دهد و به کرگدن تبدیل می‌شوند. به جز شخصیت ژان، تمامی افراد در بیرون از منزل یا اتاق مسخ می‌شوند. این مسئله نمودار اندیشه‌ای بسیار قوی و اساسی است که بیان‌کننده هجوم بی‌مرز و حد باورها و اندیشه‌های پوچگرایانه و سبک و بی‌معنای رایج در جهان مدرن است که در خارج از جهان درون و فطرت پاک انسان ترویج می‌شود و با اتصال به این اندیشه‌هاست که بشر آرام آرام با فاصله

گرفتن از فطرت خویش به مسخ‌شدگی قدم می‌گذارد. در رمان *کوری* نیز با جهانی این‌گونه روبه‌رو هستیم. اما ساراماگو سعی می‌کند حضور این اندیشه را در تمامی عرصه‌های زندگی و در همهٔ ساحت‌های حضور انسان بیان کند. شخصی در رختخواب خود کور می‌شود، درست زمانی که در خیابان شخص دیگری بینایی خود را از دست می‌دهد. این‌گونه بازنمایی بحران در *کوری*، به‌نوعی جهانی بودن این نگرش را در دورهٔ پست‌مدرن به‌تصویر کشیده است. در این رمان تباهی و فرو افتادن انسان در دورهٔ پسامدرن ناگزیرتر از هر زمانی ارائه شده است و هیچ‌کس با هر باور و عقیده‌ای از آن در امان نمی‌تواند بود؛ حتی زن دکتر که تنها فرد بینای جمع است، هیچ استدلالی برای کورنشده‌اش نمی‌تواند بیابد.

نکتهٔ دیگر در بحث درون‌مایهٔ این سه روایت این است که هیچ‌گاه در اندیشهٔ کافکا مسخ، زیبایی نداشته و در نهایت بیزاری و تنفر به‌تصویر کشیده شده است. در رمان *کوری* نیز همین تصویر را می‌بینیم. اما در *کرگدن*، تغییر ذائقهٔ انسان مدرن نسبت به اخلاقیات و ملاک‌های آن و نیز ایجاد معیارهای جدید ارزشی در او، به رضایت او از مسخ خویش انجامیده و خرسندی بشر از این بحران عمومی آشکارا بیان شده است. با این توصیفات، متن یونسکو به‌منزلهٔ زاویهٔ دید مکملی برای اندیشه‌های کافکا قلمداد می‌شود که اندیشه‌های او را به‌صورتی فراگیرتر تبیین می‌کند؛ زیرا یونسکو با توجه به این مسئله که در جهان مدرن علاوه بر رکود ارزش‌ها و ملاک‌های برتر بشری، ایدئولوژی‌ها و اندیشه‌های معنوی بشر نیز تغییر هویت می‌دهد، بسیار جامع‌تر از کافکا عمل کرده است. مسخ‌شدگی تمامی ساحت‌های بشری اعم از احساسات و عواطف و ایدئولوژی‌ها و نگرش‌ها را در سیطرهٔ خویش می‌گیرد و می‌توان گفت به‌نوعی وجه تکامل اثر کافکاست و آن را برتری و بلندی می‌بخشد. نکتهٔ دیگر در بحث درون‌مایه، برجسته‌سازی دو عنصر تقلید و بی‌تفاوتی در هر سه اثر است که ما را به ارتباط بینامتنی عمیق این آثار رهنمون می‌کند. در *مسخ* کافکا، برجستگی عنصر تقلید در تقلید کورکورانهٔ مستأجران آقای سامسا از دوست ریشوی میانی خودشان و همچنین تقلید پدر از جملات تحریک‌آمیز دخترش جلوه کرده است که می‌توان این عنصر را در

نمایش نامه **کرگدن** با برجستگی بیشتری دید. عنصر تقلید در **کرگدن**، ابتدا با تقلیدهای آقای پیری از مرد منطق دان یا بقال از او آغاز می شود و پیوسته در جریان نمایش نامه ادامه دارد. پس مخاطب با تکرار بی هدف جملات شخصیت ها روبه روست که این تقلید در پرده اول نمایش نامه در بردارنده نکته ای کلیدی است. در جریان پرده اول، شخصی جمله ای بر زبان می آورد و دیگران مقلدان و البته بی هدف آن را تکرار می کنند. این مسئله گونه ای از بی هویتی اندیشه و بی استقلالی فکری انسان را در دوره مدرن نشان می دهد که علاوه بر تأکید بر مسئله فردیت در جهان مدرن، به گونه ای طنزآمیز آن را به نقد می کشد و سرانجام در اثر یونسکو نجات بشر در گرو پیروی و تقلید نکردن از دیگران انگاشته می شود. به همین سبب در پایان داستان، برائزه خطاب به **کرگدن** ها می گوید: «در مقابل همه تان [کرگدن ها] از خودم دفاع می کنم. در مقابل همه تان. من آخرین نفر آدمیزادم و تا آخر همین جور می مانم. من تسلیم نمی شوم.» (یونسکو، ۱۳۸۴: ۲۰۳). همین عنصر تقلید بسیار آشکار و روشن در رمان **کوری** دیده می شود. تقلید در این رمان با پیروی افراد کور از خانم آقای دکتر جلوه کرده است. خانم آقای دکتر به عنوان تنها چشم بینای جمع، پیش قراول جمعیت کوران می شود و در تمامی صحنه های رمان افراد کور از او تقلید می کنند. این درست همان معنایی را به ذهن می رساند که در **کرگدن** نمایان است. شاید آشکارترین عنصر حرکت جمعی در هر دو اثر **کوری** و **کرگدن**، همین تقلید باشد.

در مبحث درون مایه، عنصر بی اعتنایی نیز بروز و ظهور آشکاری دارد و نقش برجسته ای در بن مایه این آثار بر عهده دارد. در **مسخ** کافکا، بی اعتنایی ها و سهل انگاری های اهل خانه به تغییر شکل گرگوار دقیقاً القاکننده روحیه سردی و بی اعتنایی در جامعه مدرن است. این مسئله در **کرگدن** در ساختار بی اعتنایی همکاران اداره در رویارویی با مسخ آقای بف و در پی آن دیگر افراد حاضر در نمایش نامه بیان شده است. نکته دردناک بحث در اینجا، کم رنگی و نابودی احساسات و حس انسان دوستی در عصر جدید است که بر اثر آشتی با ماشین جای خود را به رابطه سرد مکانیکی داده است.

روایت

آنچه در این جستار اهمیت بسیاری دارد، روایت در هر سه اثر است که پس از خوانش کلی آن‌ها، این ارتباط بینامتنی انکارناپذیر می‌نماید. یکی از این موارد، بحث بر سر شکل روایت است که هر دو صورت بیان آن، دارای ویژگی خاصی است و معنای ویژه‌ای در خویش دارد. در **کوری** و **مسخ**، به‌خود آمدن انسان پس از مسخ‌شدگی و البته بی‌اعتنایی‌های او به شکل و صورت منحوس جدیدش، تنها می‌توانست با زاویه دید راوی کل بیان شود. این مسئله به مخاطب و نویسنده این قدرت را می‌دهد که آسان‌تر به حالات و اندیشه‌های مسخ‌شدگان دست یابند و بحران‌های درون شخصیت‌ها را لمس کنند. با زاویه دید راوی کل به‌آسانی می‌توان اندیشه‌های سرد و بی‌اعتنایی‌های گرگوار و آقای دکتر را در **مسخ** و **کوری** حس کرد و رفتارهای احساسی و واکنش‌های عاطفی آنان را در این میان و پس از تغییر در هیئت انسانی آن‌ها، با ظرافت بیشتری دریافت.

اما یونسکو برای بیان همین روایت و البته بیان هر چه آشکارتر اوج بحران و برجسته‌سازی بیشتر آن، از نمایش‌نامه بهره می‌گیرد؛ زیرا علاوه بر تخصص اصلی او که همان نمایش‌نامه‌نویسی است، شاید هدف ویژه‌اش در استفاده از شاخصه‌های هنرهای نمایشی این باشد که هم به‌نوعی با ظهور عناصر بازیگری، صحنه‌پردازی و نورپردازی‌های ویژه و استفاده از صورتک‌های حیوانات، تأثیرپذیری مخاطب را از اثر خود بیشتر نمایان کند و علاوه بر همه این‌ها، همان بیان کافکا را در **مسخ** - که تمامی این وقایع در عالم خواب نبوده و همه در عین بیداری است - به صورت عینی به تصویر بکشد (ر.ک: کافکا، ۱۳۸۳: ۸-۱۰). یعنی احساس خطری را که کافکا در **مسخ** برای بشر به صورت بیداری گرگوار از خواب بیان می‌کند، یونسکو نزدیکی این خطر را با صحنه نمایش آشکارتر و روشن‌تر نشان می‌دهد.

نکته دیگر در باب روایت در این سه اثر، بخش‌بندی این آثار در سه قسمت یا سه فصل است. عدد سه در هر سه روایت به صورت رمز بر سراسر متن جاری است و خواننده را با رمز و نشانه‌ای مهم روبه‌رو می‌کند. روایت در **مسخ** در سه فصل انجام

می‌پذیرد. داستان نیز حدود سه‌ماه طول می‌کشد. فصل اول داستان که حدود ۲۱ صفحه است، چند ساعت بیشتر به‌طول نمی‌انجامد؛ یعنی از ساعت ۶:۳۰ صبح تا حدود ظهر. فصل دوم هم که ۲۲ صفحه است، حدود دو ماه به‌طول می‌انجامد. فصل سوم هم که ۲۲ صفحه است، حدود یک ماه طول می‌کشد که گویای رنج‌های گرگوار و مرگ اوست. جریان داستان نیز تقریباً سه ماه طول می‌کشد. داستان در اواخر پاییز یا اوایل زمستان آغاز می‌شود و در اوایل بهار به‌پایان می‌رسد.

در **کرگدن** نیز نمایش‌نامه در سه پرده بیان می‌شود. یونسکو در پرده اول فضای خیابان، در پرده دوم فضای اداره، و در پرده سوم فضای داخل خانه را تصویر می‌کند و بحران را در تمامی فضاهای موجود در زندگی انسان نشان می‌دهد: محل‌های عمومی و بازار، محل کار و منزل.

در **رمان کوری** نیز همین سه فضا در جریان روایت‌پردازی دیده می‌شود. فضای روایت در **کوری** ابتدا در جهان خارج اتفاق می‌افتد؛ یعنی فضای زندگی روزمره که به یک‌باره کنشی ناگهانی در آن روی می‌دهد. فضای دوم روایت، داخل تیمارستان متروک رخ می‌دهد که محل تبعید کورها به آنجاست و قسمت مهمی از کنش‌های روایت ویژه این مکان است. فضای سوم، بر اثر شورش جماعت کوران از تیمارستان ایجاد می‌شود که فضای جدیدی را در روایت می‌آفریند؛ یعنی ورود به جهانی که همگان در آن کورند. توجه به این نکته بسیار درخور بررسی است و می‌تواند ارتباط ژرف بینامتنی این آثار را تأیید کند.

سرانجام در بحث روایت‌پردازی، می‌توان به پایان روایت‌ها اشاره کرد که به‌نوعی در هر سه روایت، پایان رضایت‌مندانه‌ای برای شخصیت‌ها در نظر گرفته شده است. در **مسخ**، با مرگ گرگوار خانواده آقای سامسا به زندگی عادی بازمی‌گردند و در عین اینکه همگی به‌نوعی به مسخ باطنی رسیده‌اند، باز از این حالت احساس خرسندی می‌کنند. در **کرگدن** نیز تمامی عناصر مسخ می‌شوند و همه به‌واسطه پیوستن به نقطه‌ای مشترک در مسخ، احساس خرسندی می‌کنند. حتی می‌توان گفت مسخ‌نشدن برای شخصیت‌های این نمایش‌نامه غیرعادی است؛ از این رو، پایان روایت در **کرگدن** نیز با مسخی همگانی

و احساس خرسندی جمعی همراه است. در رمان *کوری* نیز پس از وقایعی که در کلیسا روی می‌دهد، افراد بینایی خود را به دست می‌آورند و زندگی عادی دوباره جریان می‌یابد. وحدت در رضایت‌مندی در پایان هر سه روایت نیز عنصر بسیار جالب و مهمی است که پیوستگی‌های ژرف این آثار را آشکار می‌کند. این خرسندی و آرامش در فضای بحران را شاید بتوان با نظریه «زنداد سراسر بین» بنتهام^{۲۲} بررسی کرد. نظریه «زنداد سراسر بین» بنتهام که میشل فوکو^{۲۳} آن را گسترش بیشتری داد، یکی از دغدغه‌های مهم قدرت و سیاست در جهان مدرن است. بنتهام بر این باور است که جامعه مانند مجموعه‌ای از ساختمان‌هاست که برجی در وسط آن با پنجره‌های بسیار بزرگ وجود دارد و اطراف این برج واحدهای ساختمانی کوچکی است که هر کدام دو پنجره دارد که از یکی نور وارد می‌شود و از دیگری تصویر برج آشکار است. افراد جامعه در این واحدها حضور دارند و این غرفه‌ها همانند نمایش‌خانه‌های کوچکی است که در آن‌ها هر بازیگری تنها شده و پیوسته در تیررس نگاه است. فرد زندانی در غرفه نه تنها برای بیننده ساکن برج، بلکه تنها برای او دیدنی است و وی از هرگونه تماسی با افراد غرفه‌های مجاور محروم است. او موضوع اطلاعات است و هیچ‌گاه فاعل ارتباط نیست (دریفوس، و رابیتو^{۲۴}، ۱۳۷۶: ۳۱۷). این حاکمیت، با این روش مدیریت کاملاً می‌تواند به افراد جامعه و رفتار آنان بدون اینکه بخواهند و حتی اعتراضی داشته باشند رسیدگی، و بسیاری از اعمال و رفتار آنان را غیرمستقیم مدیریت کند. بنابراین حاکمیت در این جامعه فاعل اراده است و افراد جامعه غیرمستقیم تحت اراده آن قرار می‌گیرند. اراده‌ای که آزادی‌خواه و انتخابگر است، در این حوزه به صورت غیرمستقیم محکوم می‌شود؛ ولی باز افراد جامعه به دلیل ناآگاهی، حس رضایت‌مندی ویژه‌ای را در خویش می‌یابند و سعی می‌کنند خود را از انتخاب‌های آگاهانه و رفتارهای ارادی خرسند نشان دهند. این وضعیتی است که در جامعه مدرن رخ می‌دهد و افراد جامعه غیرمستقیم تحت حاکمیت رسانه‌ها، ارتباطات، تبلیغات و اراده حاکمیت جامعه هستند و با اینکه از انتخاب طبقه حاکم پیروی می‌کنند، باز به صورت کاملاً مضحکی احساس خرسندی از روش حاکم بر جامعه از خود نشان می‌دهند. این درست همان نکته‌ای است که در این سه اثر دیده می‌شود. مسخی که نتیجه اراده حاکمیت جامعه و قوای

جهان مدرن است، در وجود افراد جامعه نفوذ کرده و سرانجام انسان‌های این جامعه با احساس خرسندی دوچندان از این روش، به مراحل بعدی زندگی گام می‌نهند.

صحنه و صحنه‌پردازی

اصطلاح صحنه و صحنه‌پردازی وقتی برای نمایش به‌کار می‌رود، به‌معنای زمینه و تزیینات دیدنی در صحنه نمایش است. اما به‌معنای فراگیرتری هم آمده و آن زمانی است که برای شعر به‌ویژه داستان به‌کار برده می‌شود و نمودار مکان و زمان و محیطی است که عمل داستانی در آن رخ می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۴۷). صحنه دارای معنای ژرف و گسترده‌تری در داستان است که هم بر شخصیت‌ها اثرگذار بوده و هم بازتاب عمل شخصیت‌هاست. این رسالت در صحنه‌پردازی، مخاطب را به خوانش هرچه دقیق‌تر این سه اثر برمی‌انگیزد.

در هر سه اثر، قسمت اعظم روایت یا تمام آن در اتاق یا فضایی سربسته روایت می‌شود. مکان در این آثار، نقش عمده‌ای در القای روحیه خفقان و رکود در جامعه مدرن برعهده دارد. در داستان بلند **مسخ**، قسمت اعظم روایت از درون اتاق گرگوار بیان می‌شود. باقی رویدادها در اتاق نشیمن رخ می‌دهد که آن هم فضای داخل منزل آقای سامساست. نور کم، فضای تاریک و چهاردیواری همیشه بسته در فضای **مسخ**، بسیار به اندیشه‌های درون‌مایه‌ای این اثر کمک می‌کند. نمایش‌نامه **کرگدن** نیز در پرده دوم و سوم درون اتاقی طرح‌ریزی می‌شود و تمامی رویدادها از درون اتاق اداره و اتاق برانژه توصیف می‌شود. در رمان **کوری** نیز بسیاری از جریان‌ها و رویدادها داخل تیمارستان دورافتاده رخ می‌دهد و پس از خروج جماعت کوران از تیمارستان، وقایع از داخل منزل آقای دکتر روایت می‌شود. وحدت فضا سازی در این سه اثر، بر ایدئولوژی خفقان و محصور بودن انسان در میان جلوه‌های دنیای مدرن تأکید می‌کند. نبود درخت و طبیعت و حیات زاینده در این فضا سازی به القای مفاهیم مسخ‌شدگی و رکود انسانی کمک بسیاری می‌کند.

از سوی دیگر، ایجاد فضای بدبو و توصیف صحنه‌هایی چندش‌آور در **مسخ** و **کوری**، آشکارا نگرش نویسندگان را به جهان اطرافشان تبیین می‌کند. در **مسخ**، پدر

گرگوار سیب گنبدیده‌ای را به سوی او پرتاب می‌کند که باعث عفونت و سرانجام مرگ او می‌شود. از سوی دیگر، توصیف اتاق گرگوار به‌عنوان مکانی چندش‌آور و کثیف و پر از زباله، مؤید خوبی بر فضا و رنگ حاکم بر داستان است. درست همین نگرش در رمان **کوری** نیز به چشم می‌خورد. ساراماگو در اثر هنری‌اش، نهایت ظرافت را در بحرانی نشان‌دادن وضع جامعه با توصیفات چندش‌آور از فضای زندگی جماعت کوران به‌کار می‌گیرد. فضایی که بر اثر نبود بهداشت با ناگواری هرچه تمام‌تر، نماینده جهان منزجرکننده بیرون داستان است. از سویی، در جریان روایت می‌بینیم که دختر روسپی با لگد خود ران مرد را زخمی می‌کند و این عفونت، به‌نوعی در ایجاد فضای آزاردهنده کنونی کمک‌حال نویسنده است و شاید بر محکومیت انسان در آلودگی با محیط و به‌نوعی جبری بودن این مسئله در دنیای جدید تأکید می‌کند. این بزرگ‌نمایی‌های کافکا و ساراماگو در جریان توصیف صحنه‌های حاکم بر روایت، بر همسویی نشانه‌های درون‌متنی این آثار تأکید می‌کند. بحث رنگ نیز در صحنه‌پردازی این آثار بسیار جدی است. در داستان **مسخ**، رنگ قهوه‌ای پوست گرگوار با فضای تیره و خفقان‌آور محیط تناسب دارد؛ زیرا زمان روایت در صبحی سرد و گرفته شکل می‌گیرد و این رنگ با این فضا، ارتباط درونی ویژه‌ای دارد. در نمایش‌نامه **کرگدن**، رنگ کرگدن‌ها خاکستری توصیف شده است. شخصیت‌ها با لباس خاکستری و تیره وارد صحنه می‌شوند. چوب‌لباسی در پرده دوم نمایش‌نامه پر از لباس‌های خاکستری است. آقای دودار کت و شلوار خاکستری پوشیده است. آقای بوتار که معلم بازنشسته است، موقع کار روی لباسش بلوز خاکستری می‌پوشد؛ از سویی، تمامی این پوشش‌ها با توصیف صحنه نمایش که فضایی خاک‌گرفته و خاکستری است، همراه و همسان می‌باشد.

در روان‌شناسی رنگ‌ها، رنگ خاکستری صفت ویژه عدم مشارکت یا «کاری به کار دیگران نداشته‌ن» دارد و دارای عنصر آشکار پنهان‌کاری است... [و شخص انتخاب‌کننده آن] فاقد روحیه فعالیت بوده و ارتباط وی با دنیای عمل بریده شده و نسبتاً از دست رفته است؛ بنابراین، هیچ‌چیز واقعاً برای او معنایی ندارد و دیگر مطمئن نیست که خواستار چیزی پرمعناست (لوشر^{۲۴}، ۱۳۸۶: ۷۵-۷۸). از سوی دیگر، درباره رنگ قهوه‌ای باید گفت افراد بی‌خانمان و بی‌اصل و نسب که جایی برای استراحت و آرامش ندارند

و کمترین امیدی به امنیت و خشنودی در آینده دارند، اغلب رنگ قهوه‌ای را از میان رنگ‌ها برمی‌گزینند. این مورد در میان افراد بی‌خانمان و آواره جنگ جهانی دوم مشاهده می‌شد... [و از طرفی] نمودار نیاز روزافزون به آسایش جسمی و خشنودی حسی است تا از این راه از وضعیتی رهایی یابد که موجب احساس ناامنی می‌شود. علت این وضعیت شاید نوعی ناامنی و بیماری واقعی جسمانی و شاید یک محیط تضاد و یا وجود مشکلاتی باشد که شخص قادر به مقابله با آن‌ها نیست (همان، ۹۶).

به گفته بری لوئیس^{۲۵}، جهان امروز به واسطه دگرگونی‌های فناورانه پرشتاب و ناپایداری‌های ایدئولوژیک، دنیایی است پر تب و تاب (پاینده، ۱۳۸۳: ۷۸) و حضور این رنگ‌ها در **مسخ** و **کرگدن**، دلالتی آشکار و مستقیم و وابسته به فضای این جهان و این روایت دارد که آگاهانه انتخاب شده است. در **رمان کوری** نیز بحث رنگ بسیار جدی است. داستان با تصویر رنگ‌ها در قالب چراغ راهنمایی آغاز می‌شود و سه رنگ قرمز، زرد و سبز را توصیف می‌کند. سپس با بیان دو رنگ سفید و سیاه، رنگ حاکم بر جریان رمان برملا می‌شود. رنگ‌هایی که در قسمت نخستین رمان بیان می‌شود، به نوعی رویارویی بین سیاه و سفید و تیرگی و روشنائی است که زاینده رنگ خاکستری و دارای خاصیت خنثی است؛ نه تیره است و نه روشن (همان، ۷۴). بنابراین، رنگ خاکستری و قهوه‌ای که دیدگاهی منفی به زندگی دارد (همان، ۵۴)، رنگ غالب بر این سه اثر می‌باشد.

سرانجام، حضور موسیقی در جریان این روایت‌ها بسیار بحث‌برانگیز است. در **مسخ** وقتی مستأجران بی‌روح و خشک آقای سامسا در اتاق نشسته‌اند، خواهر برای آنان موسیقی می‌نوازد. درست در اینجا است که گرگوار دگرگون، و احساسات او تحریک می‌شود. در اینجا، موسیقی یکی از عناصری است که می‌تواند احساسات انسان را به ظهور و هیجان درآورد و پیوند او را با عالم برقرار کند. موسیقی نمونه محرک عاطفی برای انسان است که تأثیر آن بر روحیه گرگوار در برابر بی‌توجهی اجاره‌نشین‌ها برجستگی بیشتری می‌یابد. موسیقی در **مسخ** عاملی برای جلا دادن روحیه گرگوار دانسته شده است. شاید این فرایند برگرفته از نظر نیچه درباره موسیقی است. او نیز مانند شوپنهاور^{۲۷} کامل‌ترین تجسم ذوق و زیبایی را در موسیقی می‌بیند (استرن^{۲۸}، ۱۳۸۳:

۶۴) که البته با تأثیرپذیری انسان مدرن از اندیشه‌های او، این برداشت از موسیقی قابل درنگ است. ناباکوف^{۲۹} دربارهٔ ارتباط موسیقی در **مسخ** بر این باور است که موسیقی شکل هنری بدوی‌تر و حیوانی‌تری را نشان می‌دهد و اینکه گرگوار در پیکرهٔ انسانی‌اش چندان توجهی به موسیقی نداشت، اما در دنیای سوسکی‌اش مغلوب آن می‌شود (فلکی، ۱۳۸۲: ۹۰). این برداشت از موسیقی نیز در **مسخ** درخور اندیشه و درنگ است؛ زیرا گرگوار پس از شنیدن موسیقی، مسخ خویش را باور می‌کند و با آگاه شدن از تفاوت خود با دیگر افراد گوشه‌گیر می‌شود و آرام‌آرام در غربت خود می‌میرد؛ به‌همین سبب، می‌بینیم که گرگوار پس از شنیدن صدای موسیقی درحالی که مشتاق بوسیدن خواهرش است، می‌گوید: «آیا او جانور نبود؟ این موسیقی او را بی‌اندازه متأثر کرد. حس کرد که راه تازه‌ای جلوی او باز شده و او را به سوی خوراک ناشناسی که به شدت آرزویش را داشت، راهنمایی می‌کند.» (کافکا، ۱۳۸۳: ۶۴). حضور موسیقی در **گرگدن** نیز بسیار جدی و پرتأثیر است؛ زیرا نقش مایهٔ موسیقی در نمایش‌نامه‌ها یکی از عناصر اصلی نمایش‌نامه و در قالب ارکستر یا همه‌خوان‌ها قابل توجه است. موسیقی در جای‌جای پرده‌ها و کنش‌های نمایش‌نامه، رسالتی را بر عهده دارد که فضا و رنگ نمایش‌نامه را شکل داده، روان حاکم بر نمایش‌نامه را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

در **رمان کوری** نیز حضور موسیقی در تیمارستان دورافتاده، تنها امید و اشتیاق زندانیان کور است که با حضور بارقه‌های هیجان و اشک در آنان رنگ تازه‌ای به روایت می‌دهد. دلالت موسیقی که از رادیوی پیرمرد در تیمارستان پخش می‌شود، همان قرائت نیچه از حقیقت موسیقی است.

نتیجه‌گیری

متن‌های ادبی علاوه بر اینکه به‌صورت مستقل، نوعی از معنا را دربردارند در کنار یکدیگر و با توجه به پیوستگی‌های آن‌ها با متون دیگر است که می‌توانند صاحب دلالت‌های جدید یا قرائت‌های تازه‌ای شوند که این خوانش را خوانش بینامتنی می‌گویند. در این نگرش، نشانه‌های موجود در متن با مراجعه به نشانه‌های متون پیشینش، دارای معانی جدیدی می‌شود و گاه دلالت‌هایش تغییر می‌کند.

با توجه به آنچه گفته شد، ارتباط تنگاتنگ نشانه‌های موجود در **مسخ**، **کرگدن** و **کوری** در زمینه‌های شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، شکل روایت، فضا سازی و سایر عناصر می‌تواند به ارجاع نویسندگان آن‌ها به یکدیگر دلالت داشته باشد و این نکته را تأکید می‌کند که یونسکو و ساراماگو در گزینش این شاخصه‌ها در آثارشان نگاه مستقیم به متون پیشین خود داشته‌اند.

یونسکو و ساراماگو در گردآوری شاخصه‌های هنری آثارشان و همچنین در ایجاد فضای نشانه‌ای متون، در نشانه‌های متون پیشین خود تغییراتی ایجاد کرده و دلالت‌های آن‌ها را دگرگون ساخته‌اند. این تغییرات به شرایط فرهنگی- اجتماعی جامعه هر کدام و نیز شدت اهمیت موضوعات و درک آنان از موقعیت انسان در جهان مدرن وابسته است.

حاصل سخن اینکه با نگاه بینامتنی می‌توان از نشانه‌های درون‌متنی این سه اثر و پیوند آن‌ها با فهم مشترک نویسندگان از وضعیت موجود در جهان مدرن و همچنین تأکید همسویی دلالت‌ها و نشانه‌های متن بر احساس خطر در بحران هویت پرده برداشت، و با چینش معماوار عناصر این سه اثر، به فهم روشن‌تری از مفاهیم نهفته در متون دست یافت. بنابراین، نگاه بینامتنی می‌تواند آشکارا به مصادیق نشانه‌های متن اشاره کند و در تقابل این سه اثر، مفهوم روشن‌تری از آن عرضه کند.

پی‌نوشت:

۱. تفسیر، شناخت واژگان، قاعده‌های ادبی و زبان‌شناسی، اشارات تاریخی، حقوقی و غیره است. هدف از تفسیر، درک دقیق‌تر خواننده از متن است.

2. Julia Kristeva
3. Bakhtin
4. Mckarik
5. Ferdinand de Saussure
6. Raman Selden
7. Roland Barthes
8. Alen
9. Vickly
10. Transposition
11. Eugene Ionesco
12. Kafka

۱۳. مراد از تئاتر پوچی (Theater of Absurd)، آن دسته از نمایش‌نامه‌هایی است که بیهودگی زندگی و بی‌معنایی جهان را مورد توجه قرار می‌دهد و همچنین یادآوری می‌کند که این اندیشه،

تحت تأثیر مستقیم دو جنگ جهانی ویرانگر است که ناپایداری زندگی آدمی را بیش از پیش به رخ کشیده است.

14. Adamf
15. Arbal
16. Beckett
17. José Saramago
18. Pavel
19. Jung
20. Bolléne
21. Freezer
22. Bentham
23. Michel Foucault
24. Dreyfus
25. Berry Louis
26. Nietzsche
27. Schopenhauer
28. Stern
29. Nabokov

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۲. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- استرن، ج. پ. (۱۳۸۳). *نیچه*. ترجمه عزت الله فولادوند. چ ۵. تهران: طرح نو.
- افلاطون. (۱۳۸۰). *مجموعه آثار*. ترجمه محمدحسن لطفی. چ ۴. چ ۳. تهران: خوارزمی.
- اوحدی، مهرانگیز. (۱۳۸۴). «الهام‌های شاعرانه». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش ۵. صص ۱-۲۴.
- بولن، شینودا. (۱۳۸۶). *نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان*. ترجمه آند یوسفی. چ ۴. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پاول، جیمران. (۱۳۸۱). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه حسینعلی نودری. تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد*. تهران: روزگار.
- _____ (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسا‌مدرنیسم در رمان*. تهران: روزگار.
- حقیقی، مانی. (۱۳۷۴). *سرگشتگی نشانه‌ها*. تهران: مرکز.
- دریفوس، هیوبرت، و پل رابیتو. (۱۳۷۶). *میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی هرمنوتیک*. ترجمه حسین بشیریه. تهران: نشر نی.

- دولت آبادی، محمود. (۱۳۸۳). *قطره محال اندیش*. تهران: نشر چشمه.
- ساراماگو، ژوزه. (۱۳۸۵). *کوری*. ترجمه مینو مشیری. چ ۱۳. تهران: علم.
- فریزر، جیمز. (۱۳۸۶). *شاخه زرین*. ترجمه کاظم فیروزمند. چ ۴. تهران: آگه.
- فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان، تئوری های پایه ای داستان نویسی*. تهران: بازتاب نگار.
- کافکا، فرانز. (۱۳۸۳). *مسخ*. ترجمه صادق هدایت. چ ۲. تهران: نگین.
- لاهیجی، شهلا، و مهرانگیز کار. (۱۳۸۷). *هویت شناخت زن ایرانی در گستره پیش تاریخ و تاریخ*. چ ۴. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- لوشر، ماکس. (۱۳۸۶). *روان شناسی رنگ ها*. ترجمه ویدا ابی زاده، چ ۲۳. تهران: درسا.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه های ادبی معاصر*. ترجمه مهران نجفی و محمد نبوی. چ ۲. تهران: آگه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چ ۴. تهران: سخن.
- ویکلی، کریستین. (۱۳۸۴). «وابستگی متون، تعامل متون». ترجمه طاهر آدینه پور. *پژوهشنامه ادبیات و نوجوان*. ش ۲۸. صص ۴-۱۵.
- یونسکو، اوژن. (۱۳۸۴). *کرگدن*. ترجمه جلال آل احمد. چ ۴. تهران: فردوس.
- Barthes, Roland. (1977). *Image/ music/text*. Stephen Heath Trans. London: Fontana
- Jung, C.G. (1954). "Psychological Aspects of the Mother Archetype" *cw*, vol 9. part 1.
- Kristeva, Julia. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Trans. Leons. Roudiez. New York: Columbia university press.

