پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۳۶) تابستان ۱۳۹۸، صص ۹۴-۶۷

مطالعهٔ تطبیقیِ مایگان در آثار صادق هدایت و فرانتس کافکا

شمسی پارسا[۱]

چکیده

این جستار به بررسی تطبیقی آثار *فرانتس کافکا* و *صادق هدایت* می‌پردازد. با توجه به قرائن موجود تاثیر هدایت از *کافکا* امری مسلم است. از این رو، این بررسی تطبیقی با توجه به مکتب فرانسوی صورت گرفته است. سوالات عمدهٔ این پژوهش عبارتند از این که آثارِ داستانی این دو نویسنده از لحاظ درون‌مایه چه شباهت‌هایی با یکدیگر دارند؟ و با وجود درون‌مایه‌ها و بن‌مایه‌های مشترک در این آثار، هر نویسنده از منظر زمینه‌های فرهنگی و تاریخی چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ آثار این دو نویسنده را با توجه به مکتب فرانسوی و در دو حوزهٔ «پذیرش» و «مطالعهٔ مایگان» که هر دو حوزه، نقش مهمی در مطالعات ادبیات تطبیقی دارند بررسی می‌کنیم. برای درک بهتر از این مسائل از روش «تحلیل محتوا» استفاده شده است. در اینجا نخست به طرح مضامین و بن‌مایه‌های مشترک و سپس تقابل‌های آثار *کافکا* و *هدایت* می‌پردازیم. با توجه به بررسی‌های انجام شده عمده‌ترین مضامین مشترک آثار کافکا و *هدایت* عبارتند از: تناقض عمیق درونی، بیماری جسمی، تشتت فکری و پریشان خاطری، انزوا و تنهایی، پوچی و گم‌گشتگی، بی‌ثباتی و مرگ‌اندیشیِ شخصیت‌ها.

کلیدواژه‌ها: *کافکا*، *هدایت*، پذیرش، مایگان‌شناسی، همخوانی‌ها، تقابل‌ها، آثار داستانی.

۱ استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد سمنان، دانشگاه آزاد اسلامی، سمنان، ایران
sha_parsa@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۲/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۹/۱۰

مقدمه

هدف و رسالت ادبیات تطبیقی بازنمایی خط سیر پیوندهای ادبی ملت‌های گوناگون و بخشیدن روح تازه به آن‌هاست؛ بنابراین ادبیات تطبیقی نه‌تنها مکمل تاریخ ادبیات و پایه‌ای سترگ در نقد ادبی است که عامل مهمی در پژوهش‌های جامعه‌شناختی و درک صحیح آن-ها نیز به شمار می‌رود. ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی آن تنها مقایسه صرف دو یا چند اثر ادبی نیست، بلکه شروعی است که امکان درک شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در بین آثار ادبی را فراهم می‌کند *(نظری،۱۳۸۹ :۲۲۴)*. ازآنجاکه شگردهای داستان‌نویسیِ نو در ایران پیشینه‌ای نداشت، «*هدایت* ترجمهٔ شاهکارهای ادبیِ فرنگ، به‌ویژه داستان و رمان را برای ادبیات ایران لازم می‌دانست و خود نیز برخی از آن‌ها را ترجمه کرده بود» *(دهقانی،۱۳۸۰: ۳۲۸)*. *هدایت* به زبان فرانسه تسلط خوبی داشت و اقامتش در فرانسه فرصت خوبی برای او فراهم کرد که با ادبیات اروپایی آشنا شود و داستان‌های کوتاه زیادی را به فارسی ترجمه کرد، معروف‌ترین و بهترین کار او در این زمینه ترجمه *مسخ* از کافکاست *(همان: ۳۱۴)*. آخرین اثر *هدایت پیام کافکا* نام دارد. *هدایت* این کتاب را به‌عنوان دیباچه‌ای بر ترجمه فارسیِ کتاب *گروه محکومین* اثر *کافکا* نوشت. این کتاب بیانگر فلسفه یأس، پوچ‌انگاری و بدبینی‌های *هدایت* است *(کامشاد،۱۳۸۴: ۲۸۸)*؛ اما گزینش کتابی از *کافکا* برای نوشتن مقدمه، خود درخور تأمل است و نشان‌گر دل‌بستگی *هدایت* به این نویسنده است. با توجه به این قرانِ تاریخی تأثیر مستقیم (direct contact) *هدایت* از *کافکا* که از شروط لازم در مکتب فرانسوی است، امری مسلم است و ازاین‌رو می‌توان آثار این دو را با توجه به مکتب فرانسوی و در حوزهٔ پذیرش و مطالعهٔ مایگان که هر دو حوزه نقش مهمی در مطالعات ادبیات تطبیقی دارند، بررسی کرد.

پراور در کتابش در مورد حوزهٔ پذیرش در ادبیات تطبیقی به نکته مهمی اشاره می‌کند: «مطالعه در زمینهٔ پذیرش یک اثر می‌تواند شامل بررسی دل‌مشغولی نویسنده‌ای با اثری در زبان دیگر و دلایل و نتایج احتمالی آن باشد» *(پراور،۱۳۹۳: ۴۴)*. او خاطرنشان می‌کند که در این نوع مطالعه دو اصل حائز اهمیت است. نخست این‌که هر نویسنده‌ای را ابتدا باید در بافت و سنتِ ملی و بومی‌اش ارزیابی کرد و بعد نسبتش را با نویسنده‌ای دیگر؛ و دوم این-که مطالعات پذیرش و تأثیر و تأثر از هم جدا نیستند، مکمل و وابسته یکدیگرند و باید با هم لحاظ شوند *(همان)*. مورد نخست در این جُستار در بخش دوم آن زیر عنوانِ *تقابل‌های هدایت و کافکا* بررسی شده است و به این موضوع پرداخته شده است که زمینه‌های

تاریخی و فرهنگی متفاوت این دو نویسنده چیست. مورد دوم نیز در بخش اول مقاله زیر عنوان مایگان‌های مشترک *کافکا* و *هدایت* و تأثیرپذیری *هدایت* از *کافکا* بررسی شده است.

سوزان بسنت در کتاب معروف خود به نامِ Comparative literature: A Critical Introduction (۱۹۹۳) فصلی مستقل را تحت عنوانِ Gender and Thematics: the case of Guinevere به مطالعهٔ مایگان (Thematic studies) اختصاص داده است. این نوشتار دلایل پذیرشِ *کافکا* از سوی *هدایت* و به عبارتی، تأثیرپذیری *هدایت* از *کافکا* را واکاوی می‌کند و با تأکید بر *مطالعهٔ مایگان* به بررسی تطبیقی آثار فرانتس *کافکا* (۱۸۸۳-۱۹۲۴) و *صادق هدایت* (۱۲۸۰-۱۳۳۰) که هر دو از نویسندگان مدرن قرن بیستم هستند، پرداخته است.

پیشینهٔ تحقیق

درباره آثار و زندگی *هدایت* و *کافکا* تاکنون مطالعات زیادی صورت گرفته است؛ اما درباره مقایسه زندگی و آثار آن دو از منظرِ *مطالعهٔ تطبیقی مایگان* که این نوشتار به آن پرداخته، پژوهشی انجام نگرفته است. *"حسن کامشاد"* به تأثیر برخی از نویسندگان غربی بر هدایت به‌خصوص در *"بوف کور"* اشاره می‌کند و در این میان از *"ادگار آلن‌پو"*، *"داستایوفسکی"* و *"کافکا"* نام می‌برد *(کامشاد،۱۳۸۴: ۲۵۲)*، اما هیچ نمونه یا مثالی برای مقایسه *هدایت و کافکا* ارائه نمی‌کند؛ درحالی‌که آثار دو نویسندهٔ دیگر را با آثار *هدایت* با ارائهٔ مصداق و نمونه مقایسه می‌کند. این دو نویسنده اشتراکات فراوانی در زندگی، سرنوشت و آثار دارند. اسنادِ تاریخیِ موجود، شباهت‌های زندگی‌نامه‌ای و مضامین مشترک آثار، تأثیر *هدایت* از *کافکا* را امری مسلم می‌کند؛ بنابراین مقایسه و بررسی حاضر با توجه به مکتب تطبیقی فرانسوی صورت گرفته است. روش این جستار تحلیل محتواست یعنی بر اساس توجه به درون‌مایه‌های مشترک میان داستان‌های *هدایت و کافکا* تحلیل انجام می‌شود. نخست به بیان شباهت‌های شخصیتی این دو نویسنده و سپس به بررسی محتوایی آثار آن دو از منظر شباهت‌ها و تقابل‌ها می‌پردازیم.

معرفی نویسندگان

هدایت و کافکا آن‌قدر مشهور هستند که شاید نیازی به معرفی زندگی‌نامه‌ای آن‌ها نباشد، اما وجود شباهت‌های جالب‌توجهی در شخصیت و حتی زندگی و سرنوشت این دو نویسندهٔ مشهور، بازخوانیِ زندگی این دو را به‌طور هم‌عرض و موازی لازم می‌دارد.

"*فرانتس کافکا*" در سوم ژوئیه م۱۸۸۳ در "*پراگ*" متولد شد. *فرانتس* تنها پسر زنده‌مانده بازرگانی به نام "*هرمان کافکا*" بود. کسب‌وکار پدر وی در "*پراگ*" رونق زیادی داشت. پدر *کافکا* سه سالی را که در خدمت نظام بوده، سرودهای نظامی می‌خوانده است. او سه برادر و دو خواهر داشت. با اینکه *فرانتس* از پدرش خیلی حساب می‌برد، اما خودش را یک لوی (نام خانوادگی مادرش) می‌دانست و پدرش نیز او را بی‌لیاقت می‌دانست. *کافکا* در عمل درصدد اثبات این امر بود که نه‌تنها این‌گونه نیست، بلکه علی‌رغم تأثیرپذیری از بسیاری از خصلت‌های پدر، با او و طرز تفکر و عمل وی مخالف است. درهرصورت خصوصیات پدر به‌ویژه تفاوت‌ها و گهگاه تضادهای خصلتی پدر و مادر، در او و آثار وی اثر بسیار داشته است *(ترابی،۱۳۸۳ :۱۳)*.

"*فرانتس*" در کتابی زیر عنوان "*مکتوبی به پدر*" حقایق تلخ زندگی خود را به‌طور واضح به رشته تحریر درآورد: این که چرا در او قدرت زندگی نیست، چرا او رشته‌های الفت را با همه بخصوص افراد خانواده گسسته است، چرا هرگز همسری اختیار نکرده و چرا از ایفای نقش پدر نفرت دارد، چرا به ادبیات روی آورده و چرا این حس بیزاری از پدر بودن، رفته‌رفته شهامت رئیس خانواده بودن و قدرت پدر شدن را از او گرفته است *(شهباز،۱۳۸۵،ج۲ :۷۱۱)*. *فرانتس کافکا* در فاصله سال‌های ۱۸۸۹–۱۹۰۱ دوره‌های دبستان و دبیرستان را در "*پراگ*" گذراند. در ۱۹۰۶ دکترای حقوق خود را از دانشگاه آلمانی پراگ گرفت و این رشته را پیشه خود ساخت به‌طوری‌که در آثارش آشنایی او به حقوق به‌خوبی مشهود است. وی نخست از قبول شغل جدید که اجرای دعاوی حقوقی شرکت بود احساس خشنودی می‌کرد، اما زمانی که متوجه شد گرفتاری‌های او مجالی برای مطالعه و نوشتن نمی‌دهد، ناگزیر شغل خود را عوض کرد (همان،۷۱۳).

"*صادق هدایت*" (۱۹۵۱–۱۹۰۲) نیز در یک خانواده اشرافی زاده شد و چون خاندان او از مدت‌ها پیش، از زمان قاجار پیشه‌های دولتی داشتند از ثروت بهره‌مند بودند و در دستگاه دولتی قدرت و نفوذی داشتند. وی فرزند *اعتضادالملک* رئیس مدرسه نظامی و از نوادگان "*رضاقلی‌خان هدایت*" صاحب "*مجمع‌الفصحا*" بود. خانواده *هدایت* همگی از

تحصیلات عالی برخوردار بودند و اهل فرهنگ و خردورزی بودند. وی در سال ۱۳۰۴(۱۹۲۵م) با گرفتن بورس دولتی برای تحصیل در رشتهٔ دندان‌پزشکی به فرانسه رفت که به‌زودی از این رشته دل‌زده شد و به مهندسی رو آورد. از آن نیز رو گرداند و بالاخره در فرانسه علاقه او به مسائل ادبی و فلسفی جلب شد و در سال ۱۳۰۹(۱۹۳۰م) به ایران بازگشت. ابتدا به استخدام بانک ملی درآمد، اما این کار موردعلاقه او نبود و چند بار شغل خود را عوض کرد *(یاحقی،۱۳۷۹: ۲۳۷)*.

کافکا نیز بااینکه برنامه کاریِ نسبتاً بی‌زحمتی داشت، اما کشمکش شدیدی در درونش میان کار حرفه‌ای و کار دلخواهش به وجود آمد. این کشمکش با درخواست پدرش دربارهٔ آن‌که او خود را وقف پیشهٔ خانوادگی کند تشدید شد و چندین بار *کافکا* را در اندیشه خودکشی انداخت (زکل، ۱۳۷۵ :۳). کافکا در همین زمان با *"ماکس برود"* آشنا شد. او کسی است که آثار *کافکا* را بعد از او منتشر کرد و یکی از کسانی است که در نگهداری آثار او کوشش وافری داشت. *کافکا* بسیاری از آثارش را خود از بین برده بود و به او گفته بود که بقیه آن‌ها را هم نابود کند؛ ولی *"برود"* این کار را نکرد. علت این کارِ *کافکا* به‌روشنی مشخص نیست، اما با توجه به شناختی که از او هست، می‌توان احتمال داد که منظور او دست‌یابی به برترین گزارش بوده و ازنظر خودش چون به آن نرسیده حفظ این مقدار را هم جایز نمی‌دانسته است *(ترابی،۱۳۸۳ :۱۴)*. *کافکا* معمولاً از مردم گریزان بود اما وقتی در جمعی روشن‌فکر وارد می‌شد، با آنان می‌آمیخت و در بحث آن‌ها شرکت می‌جست. از همان دوران دانشجویی به محافل روشن‌فکران شهر راه یافته بود و با متفکران نامدار آشنایی داشت. *کافکا* همچنین از طریق *"برود"* با نویسنده نابینا *"اسکار باؤم"* و فیلسوف *"فلیکس ولچ"* دوستی صمیمانه به هم زد. این چهار نفر هسته محفلی فرهنگی را در *"پراگ"* تشکیل دادند *(زکل،۱۳۷۵: ۵)*.

هدایت نیز بااینکه «آدم تنهایی بود و از مردم و اجتماع پیوسته می‌گریخت» *(کامشاد۱۳۸۴: ۲۳۱)*، در کانون‌های روشن‌فکری و محافل ادبی شرکت می‌کرد، اما چون آن‌ها را سنتی و بی‌حرکت یافته بود بر آن شد که با جمعی از هم‌فکران خود گروهی مترقی تشکیل دهد که به گروه ربعه شهرت یافتند *(یاحقی،۱۳۷۹: ۲۳۸)*.

کافکا به سفر علاقه بسیار داشت و ازاین‌رو به سوئیس، فرانسه، آلمان و مجارستان رفت و در سفر آلمان مدت‌زمانی را در *"ویمار"*، زادگاه *"گوته"*، شاعر و نویسنده بزرگ آلمان اقامت گزید.

هدایت به فرانسه سفر کرد و اقامت چهار سالهٔ او در پاریس (۱۹۲۷–۱۹۳۰م) تأثیری عمیق بر وی نهاد و موجب آشنایی او با ذهنیت مدرنیته و نگرش و جهان‌بینی یک انسان مدرن شد. او پس از برگشت از اروپا به ایران، مدتی را برای آموختن زبان پهلوی در هند گذراند. هم‌زمان به ترجمه متون کهن از پهلوی به فارسی نیز سرگرم بود. وی سرانجام به پاریس بازگشت *(یاحقی،۱۳۷۹: ۲۳۸)*. انگیزه سفر هدایت به هند گوناگون است؛ اما به نظر می‌رسد که این سفر بیش‌تر یک گریز بود؛ گریز از ناکامی‌ها و اختناق‌های اجتماعی و سیاسیِ دوران رضاخان.

کافکا سخت دوست‌دار طبیعت بود و شاید به خاطر همین عشق به طبیعت و گل و گیاه و درخت، گیاه‌خوار شده بود *(شهباز،۱۳۸۵ :۷۱۳)*. *هدایت* نیز به حیوانات بسیار علاقه داشت و در این باب کتاب*" انسان و حیوان"* را نوشت. همچنین او به گیاه‌خواری روی آورد و سه سال بعد کتاب*"فواید گیاهخواری"*(۱۳۰۶ش.) را در سال ۱۹۲۷ در پاریس منتشر کرد *(کامشاد،۱۳۸۴: ۲۱۰)*.

در سراسر عمر کوتاه چهل سالهٔ *کافکا* چهار زن دیده می‌شوند، یکی *"فلیس بائر"* که در آغاز جوانی به نامزدی او درآمد و این ازدواج به خاطر آن که *کافکا* فکر می‌کرد هنوز ازنظر جسمی و روحی برای قبول زندگی زناشویی آمادگی ندارد، صورت نگرفت. دوم*" یولی وری ژک"* که او نیز سرگذشتی نظیر *فلیس* یافت و *فرانتس* بدون آن که لذتی از این آشنایی بیابد از او جدا شد. سوم *"ملینا پولک"* که *کافکا* در سال ۱۹۲۰ وقتی ۳۷ ساله بود با او آشنا شد و سخت به او دل بست. چهارمین زن دختری بود به نام *"دورا دیمانت"* که در دو سال پایان زندگی در *"برلین"* با وی آشنا شد. *"دورا"* هرگز *فرانتس* را ترک نکرد و حتی با او به آسایشگاه مسلولین رفت و تا واپسین دقایق عمر بر بالین او حاضر بود *(شهباز،۱۳۸۵ :۷۱۴)*. *کافکا* سرانجام در ژوئن ۱۹۲۴ در آسایشگاهی نزدیک شهر *وین* درگذشت *(جمادی،۱۳۸۲: ۱۷)*. *هدایت* نیز سرانجام به پاریس بازگشت و در سال ۱۳۳۰(۱۹۵۱م) درحالی‌که شیر گاز را به روی خود باز گذاشت خودکشی کرد *(یاحقی،۱۳۷۹: ۲۴۰)*.

مایگان مشترک

کافکا	*هدایت*
نزاع عمیق درونی و بیگانگی قهرمانان با خود راستین	تناقض عمیق درونی قهرمانان
مرگ‌اندیشی و هراس از مرگ	مرگ‌اندیشی و هراس از مرگ
مرگ، فرجام قهرمانان	مرگ، فرجام قهرمانان
وضعیت روحی انسان معاصر؛ آشفتگی فکری قهرمان	آشفتگی و تشتت فکری و پریشان‌خاطری شخصیت‌ها
بی‌ثباتی	بی‌ثباتی
انزوا و تنهایی قهرمان	انزوا و تنهایی قهرمان
پوچی و گم‌گشتگی	پوچی و گم‌گشتگی
بیماری جسمی	بیماری جسمی

مایگان‌شناسیِ آثار کافکا و هدایت

با توجه به آنچه گفته شد در این بخش که به بررسیِ مایگان‌شناسیِ آثار *کافکا* و *هدایت* می‌پردازد، می‌توان بیشتر این پنج مورد را مشاهده کرد؛ خصوصاً موتیف‌ها، موقعیت‌ها، تیپ‌ها و شخصیت‌هایی که هم در داستان‌های *کافکا* و هم در داستان‌های *هدایت* تکرار می‌شوند. در اینجا نخست به طرح مایگان و بن‌مایه‌های مشترک و سپس تقابل‌های آثار *کافکا* و *هدایت* می‌پردازیم.

به‌طورکلی، مایگان مشترک آثار کافکا و *هدایت* همان‌طور که در جدول بالا دیده می‌شود شامل تناقض عمیق درونی، بیماری جسمی، تشتت فکری و پریشان‌خاطری، انزوا و تنهایی، پوچی و گم‌گشتگی، بی‌ثباتی و مرگ‌اندیشیِ بیشتر شخصیت‌ها می‌شود.

الف) مضامین و بن‌مایه‌های مشترک

الف.۱) نزاع عمیق درونی و بیگانگی قهرمانان با خود راستین

آثار *کافکا* به نفس فروبستگی، به مشکلات حل نشدنی و نزاع متناقض و توضیح‌ناپذیر وجود همه ما انسان‌ها می‌پردازد؛ بنابراین می‌توان گفت تفسیر وضعیت‌های متنازع و متناقض وجود انسانی خود از مضامین داستان‌های *کافکا*ست. پرسش‌های پاسخ‌ناپذیر، بن‌بست‌ها، ناشناختنی‌ها و جمع اضداد و کشمکش‌های بی‌سرانجام روحی، بن‌مایه‌های روشنی هستند که آثار *کافکا* خواننده را به تجربه خودآگاهانه آن‌ها دعوت می‌کند *(جمادی،۱۳۸۲: ۷۲)*.

درک این وضعیت‌های متناقض وجود انسانی سبب بیگانگی قهرمانان کافکا از خود راستین‌شان می‌شود. به‌طوری‌که که معمولاً با شخصیت‌هایی متناقض روبه‌رو هستیم؛ کسانی که نه انسان هستند و نه حیوان!

روند بیگانگی انسان‌های مدرن از خود در داستان‌های *کافکا* از رهگذر عوامل و جریان‌های گوناگون و بیش از همه از طریق ساختار قدرت به‌ویژه برتری نظارت بوروکراتیک اداره‌ها و سازمان‌های مختلف بر زندگی آشکار می‌شود. درواقع سیستم به‌گونه‌ای شکل زندگی را مشخص می‌سازد که مانع پرداختن به خود می‌شود؛ یعنی انسان مدرن در جهان *کافکا* چنان وابسته شغل خویش است و چنان زیر نظارت قدرت یا سیستم است که فرصتی برای دست‌یابی به فردیت کیفی یا خود رها نمی‌ماند. بدین گونه است که انسان نه‌تنها با سیستم که با انسان‌های دیگر نیز بیگانه می‌شود *(فلکی،۱۳۸۷: ۴۶)*. *کافکا* بیگانگی از خود را به‌عنوان یک یهودی در داستان کوتاه *"حیوان دورگه"* به تصویر می‌کشد. تصویر چنین معجونی که از همه‌چیز پاره‌ای با خود و در خود دارد ولی هنوز هویت مشخصی ندارد، نشان‌دهندهٔ حس شدید بیگانگی *کافکا*ست که هم به‌عنوان یک یهودی و هم به‌عنوان انسانی مدرن در پی یافتن هویت و فردیت خود در هزارتوی مناسبات پیچیده مدرنیته سرگردان می‌شود؛ یعنی او نه‌تنها با گذشته یا ریشه‌اش بیگانه است بلکه با خود یا آن‌گونه که "گلاتسر" می‌گوید: «با جسم خود نیز بیگانه است» *(glatzer: ۱۹۸۷:۱۲)*. برخی بر این نظر هستند که آثار *کافکا* از بیماری او نیز متأثر هست و اگر وی بیمار نبود شاید چنین ادبیاتی خلق نمی‌کرد. *"ساندر گیلمن"* نویسندهٔ کتاب *"فرانتس کافکا، بیمار یهودی"* می‌گوید: به‌طورکلی بیزاری از تن خویش سرچشمه پنهان و انگیزه غالب کل جهان ذهنی *کافکا*ست *(نقل از جمادی، ۱۳۸۲ :۱۹)*. *"ارنست پاول"* (۱۹۸۶: ۸۲–۸۰) نیز بیان می‌کند که: *کافکا* با وسواس به جسم خود می‌اندیشد و با نفرت از جسم بزرگ

می‌شود. *هدایت* نیز استدلال کرده که یکی از سه عامل تعیین‌کننده سرنوشت *کافکا* بیماری او بوده است *(نقل از رحیمیه،ایران نامه سال دهم،۵۹۷-۶۰۳)*.

حضور مؤلفه‌هایی چون تردید، ناامیدی و تنهایی که به بیگانگی منجر می‌شود؛ نشان از هجرت ابدی بشریتی دارد که خویشتن خود را گم کرده است *(فلکی، ۱۳۸۷: ۵۶)*. برای مثال در داستان*"مسخ"* کم‌کم قهرمان احساس می‌کند که حتی مادر و پدرش نیز از قیافه او وحشت دارند. بااینکه قهرمان در فکر خانواده‌اش است و برای آن‌ها دلسوزی می‌کند اما هیچ‌کس سراغ او را نمی‌گیرد *(کافکا، ۱۳۸۴: ۵۴)*. هرچند پیام *کافکا* ناامیدانه است و در آن هرگونه تکاپو و کوشش به بن‌بست می‌رسد و پناهگاهی در مقابل عدم و پوچی وجود ندارد، اما او این دنیا و وضعیت آن را قبول ندارد. دنیایی که همه‌چیز در آن یکسان باشد دنیایی اهریمنی است و هرکه اطراف خود را این‌گونه می‌بیند دلیل آن نیست که باید تن را به قضا سپرد و با درد ساخت؛ برعکس *کافکا* بر این باور است که نباید دست از تقلا کشید. او نسبت به مقامات ستمگری که با پنبه سر می‌برند کینه شدید می‌ورزد و ادعاهای آن‌ها را به سخره می‌گیرد و قانون و دادگستری و دستگاه شکنجه دوزخی را که روی زمین برپا کرده‌اند محکوم می‌کند و قدرت آن‌ها را نابود می‌سازد و خودشان را مرده می‌نگارد. در نظر او این دنیا جای زیست نیست و خفقان‌آور است. برای همین به جستجوی زمین و هوا و قانونی می‌رود تا بشود با آن زندگی آبرومندانه‌ای کرد. *کافکا* معتقد است که این دنیای دروغ و تزویر و مسخره را باید خراب کرد و روی ویرانه‌اش دنیای بهتری ساخت (هدایت،۱۳۸۳: ۷۱).

بنیان ساختاری داستان‌های وهم‌آمیز کیفری *کافکا* بر بیگانگی قهرمان از خودِ راستینش بنا شده است. نشانه‌ای مبهم از این داستان‌های وهم‌آمیز پیشاپیش در نوشته آغازینی به نام *"تدارک عروسی در دهکده"* آمده است. در اینجا *"قهرمان رابان"*، پیشرو رمزی *"زامزا"* (قهرمان *مسخ)*، خیال آن می‌بافد که خودش را به معنای لفظی واژه بشکافد؛ یعنی در اینجا قهرمان برعکس زامزا در مسخ که ناخواسته به سوسک تبدیل شده، خود راستینش را به سوسک تبدیل کرده و در رختخواب مانده است و پیکره دروغینش را به عروسی فرستاده است تا از دیدار با نامزدش در دهکده و دیگر گرفتاری‌های جان‌فرسا بپرهیزد. خود راستینش که به سوسک غول‌پیکری دیگرگون گردیده است در رختخواب می‌ماند درحالی‌که پنداره ناراستین تنش یا نمای وجودش به درون جهان خواهد رفت تا باز، نمایندهٔ *رابان* در به‌جا آوردن تکلیف‌های بایسته باشد. این نماینده‌ای خواهد بود یکسره

زیردست که از خودی که به ناآدم تبدیل گشته و در خانه به سر می‌برد؛ اما زبردست اوست، فرمان می‌برد. این خود راستینِ سوسک‌وار همتایی دارد عزب که در نوشته‌ها و خاطرات آغازین *کافکا* مشاهده می‌شود *(زکل،۱۳۷۵ :۳۲)*.

شخصیت‌های داستان‌های *هدایت* نیز دارای تناقض عمیق درونی هستند که نشانگر تناقض عمیق در فرهنگ معاصر است؛ کنش‌های متناقض شخصیت‌ها می‌تواند به وضعیت افرادی تأویل شود که نمی‌توانند تناقض و تقابل سنّت و تجدد یا مدرنیته را درک و هضم کنند. از منظر تحلیل تاریخی- سیاسی آثار هدایت را می‌توان در چهار دسته تقسیم کرد: *داستان‌های ناسیونالیستی، توده‌ای، بورژوایی و روشن‌فکری*. *"مازیار"* ازجمله داستان‌های ناسیونالیستی است که قهرمان یعنی مازیار در آن کنشی بسیار متناقض انجام می‌دهد: او در بحبوحهٔ جنگ با اعراب، به عیش و نوش سرگرم می‌شود!

در داستان‌های توده‌ای با درون‌مایهٔ بن‌بست سنّت، شخصیت‌هایی مثل *"داوود گوژپشت"* و *"آبجی خانم"* نمی‌توانند دلیل برخی از رفتارهای سرد و توهین‌آمیز این جامعه را درک کنند؛ زیرا این جامعهٔ سنّتیِ مطلق‌گرا، نه‌تنها عیب موروثی افراد، مثل زشتی آبجی خانم، را نمی‌پذیرد ، بلکه حتی دست‌یابیِ چنین افرادی به یک فضیلت مثل تحصیل‌کرده بودن داوود گوژپشت موجب پذیرفته شدن آن‌ها از سوی جامعه نمی‌شود! در *"داش‌آکل"* نیز *داش آکل* نمی‌تواند بین عشق و لوطی‌گری جمع برقرار کند. تناقض فکری‌ای که *داش‌آکل* با آن روبه‌روست این است که او نمی‌تواند بین مجموعه ارزش‌ها و هنجارهای سنّتی که با آن زندگی می‌کند (لوطی‌گری) با عشق که به‌واسطه آن موقعیت گذشته‌اش را از دست می‌دهد جمع کند. مرگ *داش‌آکل* نشان‌دهنده مرگ ارزش‌های سنّتی در یک جامعهٔ در آستانه مدرنیته است. داش‌آکل، محکوم است تا هم‌چون طوطیِ سخن-گویش در قفس سنت و گذشته‌اش، پشت زمان‌ها، در خیال غرورانگیز اسطورهٔ ابرمرد شرقی آرام بگیرد؛ اما دیگر جایی برای آرمیدن نمانده است. داش‌آکل سرانجام در شکاف پهلوانانهٔ خود با اجتماعش فرو بلعیده می‌شود *(جاوید،۱۳۸۸: ۹-۸۸)*. تناقضاتی که شخصیت-های داستان‌های توده‌ای با آن درگیرند تناقضاتی است که ایدئولوژی برای آن‌ها به وجود آورده است. استبداد سنّتی، چگونه زیستن در چارچوب ایدئولوژی را به آنان آموخته است.

در داستان‌های بورژوایی با درون‌مایهٔ مرگ فرنگی‌مآبی پوشالی نیز شخصیت‌ها قادر نیستند مابین افکارِ متضاد خود جمع و آشتی برقرار کنند و همین امر عاملی است که آن‌ها

را به سمت پریشانی و گم‌گشتگی و یا مرگ سوق می‌دهد. در *"شب‌های ورامین"*، *فریدون* ظاهراً مدرن در درون خود نمی‌تواند ازیک‌طرف زندگیِ فرنگی را با زندگی روستایی و ازیک‌طرف شک در وجود آخرت را با احساس کردن روح *فرنگیس* جمع کند. همچنین در داستان*"مردی که نفسش را کشت"*، *"میرزاحسن‌علی"* نمی‌تواند تفکر متجددانه را با پوچی عرفان و صوفی‌گری جمع کند. ازاین‌رو تناقض عمیق درونی شخصیت‌ها نشان‌گر درک ناقص انسان جامعهٔ *هدایت* از مدرنیته و مواجههٔ وی با دنیای سنّت‌هاست. تضاد و تناقضی که در برخورد و مواجهه یک ایرانی سنتی با تجدد و مدرنیته ایجاد می‌شود، تناقض اصلیِ شخصیت‌هایِ داستان‌های هدایت است.

در داستان‌های روشن‌فکری، تناقض عمیق درونی *بوف کور* بسیار واضح است: *بوف کور* «بی‌شک بیش از هر اثر دیگر *هدایت* مکاشفه نفس است. تأکیدی است بر خودناباوری او و به سبکی بسیار پرداخته و صیقل‌خورده و درعین‌حال موجز، ادراک دشوار او را از خویشتن نشان می‌دهد. قهرمان داستان دو نوع زندگی دارد. زندگی واقعی او همه فقر و مسکنت، گونه‌ای محرومیتِ خودخواسته است؛ و زندگی دیگر او زندگی رؤیایی اوست؛ اما تشخیص مرز بین این دو زندگی اغلب ناممکن است» *(کامشاد، ۱۳۸۴: ۲۴۱)*. *بوف کور* خود از وضعیت اسفناکی که در آن گرفتار شده آگاه است، اما بر این نکته نیز آگاه است که خود قادر به حل این تناقضاتی که در درون احساس می‌کند نیست.

الف.۲) مرگ‌اندیشی و هراس از مرگ

کافکا دربارهٔ مرگ چنین می‌گوید: «طلب مرگ، نخستین نشان آغاز معرفت است. این زندگی تحمل‌ناپذیر می‌نماید. زندگی دیگر دست‌نیافتنی. آدمی دیگر از طلب مرگ از خود شرم نمی‌کند. او می‌خواهد از زندان کهنه‌ای که از آن بیزار است به زندان جدیدی که تازه باید بیزاری از آن را بیاموزد منتقل شود. بدین‌سان او براثر ته‌مانده ایمانی امید دارد که در حین انتقال شاید برحسب‌تصادف، زندان‌بان به راهرو بیاید و نگاهی به زندانی بیندازد و بگوید این شخص دیگر نباید زندانی شود. او به نزد من می‌آید» *(کلمات قصار، ش۱۳، به نقل از زکل،۱۳۷۵: ۳۱۸)*.

هدایت نیز همواره به مرگ می‌اندیشید و آن را می‌ستود؛ او در *"قطعه مرگ"* در آستانه بیست‌وچهارسالگی‌اش می‌نویسد: «مرگ ... بهترین پناهی است برای دردها، غم‌ها، رنج‌ها و بیدادگری‌های زندگانی... اگر مرگ نبود همه آرزویش را می‌کردند. فریادهای ناامیدی به

آسمان بلند می‌شد، به طبیعت نفرین می‌فرستادند. اگر زندگانی سپری نمی‌شد چقدر تلخ و ترسناک بود. ای مرگ! تو از غم و اندوه زندگانی کاسته بار سنگین آن را از دوش برمی‌داری، سیه‌روز تیره‌بخت سرگردان را سروسامان می‌دهی، تو نوش‌داروی ماتم‌زدگی و ناامیدی هستی، دیده سرشک بار را خشک می‌گردانی. تو مانند مادر مهربانی هستی که بچهٔ خود را پس از یک روز طوفانی در آغوش کشیده، نوازش می‌کند و می‌خواباند. ... تو سروش فرخنده شادمانی هستی ... تو درمان دل‌های پژمرده هستی ... تو سزاوار ستایش هستی، تو زندگانی جاویدان داری» *(هدایت،۱۳۳۴: ۳-۲۹۲)*.

الف.۳) مرگ، فرجام قهرمانان

مرگ نه‌فقط بیشتر قهرمانان *کافکا* را به خود راستینشان بازمی‌گرداند؛ بلکه همچنین آنان را با خانواده‌هایشان آشتی می‌دهد. به‌طور مثال، خانواده *"گرگور زامزا"* از این که او تبدیل به سوسک شده و مستأجرها با دیدن او می‌ترسند و تصمیم به ترک خانه بدون پرداخت اجاره می‌گیرند، ناراحت هستند و مایل‌اند تا از شر او خلاص شوند. چنان‌که وقتی‌که صبح هنگام *"زامزا"* را مرده می‌یابند آن روز مرخصی می‌گیرند و به تفریح می‌روند. آن روز حتی روز اول بهار است و آن‌ها به‌مانند طبیعت دوباره زندگی را از سر می‌گیرند؛ و این‌گونه *"زامزا"* با مرگش موجب رهایی و گشایش خانواده از شرایط سخت می‌شود. فدا شدن خود دروغین *"گئورگ"* در داستان *"داوری"*، هماهنگی زندگی را نه فعلاً و نه قطعاً بلکه اصولاً از نو به پا می‌دارد *(زکل، ۱۳۷۵ :۴۶)*. درواقع داوری نه با مرگ که با زندگی به پایان می‌رسد. پلی که در آغاز داستان، دورادور نگاه قهرمان را از ورای پنجره به خود کشیده در پایان از نزدیک و بالفعل قهرمان را به‌سوی خود می‌کشاند. بالای پل رود بی‌پایان زندگی و البته جریان زایش مکرر نسل‌ها ادامه دارد. زیر پل رودی است که آینده قهرمان را به نقطه پایانی خود یعنی مرگ می‌کشاند. انگار قهرمان می‌میرد تا زندگی ادامه یابد. او با اشتیاق و مسیح‌آسا به‌طور منفرد می‌میرد تا زندگیِ جمع ادامه یابد *(جمادی،۱۳۸۲: ۲۴۸)*. قهرمان در این داستان به دستور پدرش خود را از رویِ پل پرت کرده است. جسمش غرق شده و در ته رودخانه است، اما این رود پیوسته با شتاب بر بالای سرش جریان دارد؛ گویی او جزوی از رود پرخروش شده، بنابراین به‌نوعی همیشه زنده است.

مرگ *"گرگور"* در داستان *"مسخ"* خانواده‌اش را از گناه و شرمی که در او تجسم یافته می‌رهاند، می‌گذارد که اندیشه‌های آینده، همچون جوانی و زناشویی چون شکوفه‌ای

نو بشکفند. چنان‌که سزاوار است روز مرگش نخستین روز بهار واقعی باشد *(کافکا،۱۳۸۴: ۵۷)*.

در آثار هدایت نیز پایان و فرجام بیشتر شخصیت‌ها مرگ است *(کامشاد،۱۳۸۴: ۲۰۷)*. «همه آنان محکوم به مرگ هستند، اما مرگی فعال به‌طوری‌که یا خودکشی می‌کنند یا به قتل می‌رسند. در آثار *هدایت* مرگ اتفاق نمی‌افتد؛ بلکه موضوعیت پیدا می‌کند و به شکل پویا و فعال به حقیقت می‌پیوندد. ... در آثار *هدایت* زندگی مرگ است، مرگ زندگی. رهایی و آرامشی در مرگ، به‌طورکلی و پویایی و انتخابی در مرگ فعال، به‌طور خاص، نهفته است که در زندگی نشان چندانی از آن وجود ندارد» *(محمودیان،۱۳۸۱: ۵۳ و ۵۱)*. اینک بر اساس تقسیم‌بندی چهارگانهٔ داستان‌ها، فرجام کار شخصیت‌ها را بررسی می‌کنیم.

در داستان‌های ناسیونالیستی مثل "مازیار"، مازیار به دست اعراب به قتل می‌رسد. *"روزبهان"* شخصیت اصلی داستان *"آخرین لبخند"* نیز که می‌داند همهٔ خاندانش به دست خلیفهٔ عباسی کشته می‌شود و دیگر امیدی به آزادی خراسان از دست عرب‌ها نیست، با ریختن زهر در شراب و نوشیدن آن خودکشی می‌کند. در داستان‌های توده‌ای مثل *"داوود گوژپشت"* و *"آبجی خانم"* هر دو شخصیت خودکشی می‌کنند. در*"طلب آمرزش"*، *"عزیزآقا"* هوو و بچه‌اش را می‌کُشد. در*"داش‌آکل"* نیز *داش‌آکل* توسط *کاکارستم* به قتل می‌رسد. در *"گرداب"*، *"بهرام میرزا"* به خاطر عشقی نامعمول یعنی عشق به همسر دوستش خودکشی می‌کند.*" اودت"* در*"آینهٔ شکسته"* نیز برای فرار از عشقی که سرانجامی برای آن قائل نیست خود را می‌کشد. این مرگ‌ها را می‌توان به مرگ ارزش‌های سنّتی در جامعهٔ در آستانهٔ مدرنیته تأویل کرد که نشان‌دهندهٔ بن‌بست سنّت هستند.

"میرزا حسین‌علی" در داستان بورژوایی *"مردی که نفسش را کشت"*، به این دلیل که پوچی عرفان برای او روشن می‌شود، خودکشی می‌کند. در داستان‌های روشن‌فکری، مانند *"زنده‌به‌گور"* راوی داستان می‌کوشد خود را بکشد و اگرچه بارها شکست می‌خورد ولی سرانجام موفق می‌شود. یا در *"بوف کور"* زن لکاته به دست راوی به قتل می‌رسد و زن اثیری دچار مرگی مبهم می‌شود. راویِ *بوف کور* پیوسته درباره مرگ می‌اندیشد: «بارها به فکر مرگ و تجزیه ذرات تنم افتاده بودم به‌طوری‌که این فکر مرا نمی‌ترسانید. برعکس، آرزوی حقیقی می‌کردم که نیست و نابود شوم» *(هدایت،۱۳۳۱: ۹۸)*، «تنها چیزی که از من دلجویی می‌کرد امید نیستی پس از مرگ بود» *(همان: ۹۹)*، «تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همه موهومات را نیست و نابود می‌کند....» *(همان: ۱۰۰)*. «مرگ

آهسته آواز خودش را زمزمه می‌کرد مثل یک نفر لال که هر کلمه را مجبور است تکرار کند. آوازش مثل ارتعاش ناله از گوشت تن رخنه می‌کرد فریاد می‌کشید و ناگهان خفه می‌شد» *(همان،۱۲۲)*.

راوی هم از مرگ هراس دارد و هم مشتاق آن است. این تضاد و ترس از مرگ و شوق مرگ دوشادوش هم در کنار *"دژخیم قربانی"* در سراسر *بوف کور* حضور فعال دارد *(صنعتی،۱۳۸۰: ۲۱۶)*.

در *بوف کور* صدای به هم خوردن بال‌های مرگ را می‌توان شنید؛ کمتر نوشته‌ای تا این حد زیر سیطرهٔ مرگ و انباشته از حضور آن است. در این‌جا تجلّی مرگ پرده‌های گوناگون دارد: از آستانهٔ مرگ را داریم تا آن دنیا را تا بینش مرگ و قلمرو آن تا ظهور مرگ و جسمانی‌ترین جنبه‌های مرگ را: *جسد، بو، طعم، یخ‌زدگی، سنگینی، خشک‌شدگی، تجزیهٔ ذرات، کرم‌ها، گورکن، قبر و قبرستان (اسحاق پور،۱۳۷۳: ۶-۵۵)*.

استعارات و تشبیهات *بوف کور* نیز رنگ و بوی مرگ را دارد: «لای در اتاق مثل دهن مرده باز است» *(هدایت،۱۳۳۱: ۱۷)*، اتاق راوی «مثل قبر هرلحظه تنگ‌تر و تاریک‌تر می‌شود» *(همان، ۱۲۱)*.

الف.۴) وضع روحی انسان معاصر؛ آشفتگی فکریِ قهرمان

کافکا وضعیت روحی و وجودی انسان عصر تهی از ایمان را در جهان و در میان جهانیان تصویر می‌کند که تنها با خودآگاهی فرد است که ظهور پیدا می‌کند. به این معنا که اگر تصمیم و عمل در زندگی دشوار است، در نظر *کافکا* نه به سبب نفرت از جهان و دیگران یا زشت دیدن و بد انگاشتن آن‌هاست؛ بلکه به سبب دخالت ویران‌گر معرفت است. ازاین‌رو وی به‌جای چشم‌پوشی، از اجبار به چشم‌پوشی سخن می‌گوید. *کافکا* بر این باور است که تداوم زندگی ما به سبب غفلت است. اگر فقط یک‌لحظه بایستیم و به وجود و خود بنگریم، این همان لحظه ویران‌گر معرفت است و دیگر ادامه زندگی برایمان ممکن نیست. «آنچه جهات ناهم‌خوان وجودی مکتوم در هر انسانی است، بر قهرمان *کافکا* در حالت تکان‌دهندهٔ بیداری و خودآگاهی ظهور پیدا می‌کند و او را در مخمصه می‌اندازد، دستگیر و توقیف می‌کند و بعدازآن راه بی‌بازگشت، پیکاری میان پرسش و پاسخ، میان زندگی که بنیاد آن بر فریب و توهم است و مرگ‌اندیشی که آغازگاه معرفت است، آغاز می‌شود. قهرمان دیگر حتی طالب حقیقت نیست. او دوپارگی و شرحه شرحه شدن خود را تماشا

می‌کند. او آرزومند یک لحظه آرامش است. حتی اگر با فریب، لاپوشانی و طفره و گریز از دادگاه ویژه انسانی حاصل شود» *(جمادی،۱۳۸۲: ۷۶)*. این تشتت فکری در داستان‌هایی همچون *مسخ*، *محاکمه*، *قصر* و سایر داستان‌های کیفری *کافکا* مشهود است *(رک کافکا،۱۳۸۴)*. شک *کافکا* در ارزش آثارش شاید گویای هراس و وسواس اخلاقی او در خصوص ضرورت این آگاهی مصیبت‌بار باشد. آیا او حق دارد غفلت شیرین دیگران را با این آگاهی تلخ معاوضه کند؟

آشفتگی و تشتت فکری و پریشان‌خاطری شخصیت‌ها در داستان‌های *هدایت* نیز دیده می‌شود. بیشتر آشفتگی فکری قهرمانان داستان‌های *هدایت* ریشه در یک تناقض درونیِ مهم و ناتوانی در حل آن دارد و آن تقابل اندیشه‌های سنّتی و مدرن در فکر و اندیشهٔ آن‌هاست. مثلاً سرگشتگی *فریدون* درباره بی‌اعتقادی یا اعتقاد به جهان آخرت در داستان *"شب‌های ورامین"*. به‌طورکلی، قهرمان با جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند تناقض دارد و همین امر موجبِ تشتت فکری وی می‌شود که در بیشتر داستان‌ها نمود دارد.

در داستان *"مردی که نفسش را کشت"*، راوی داستان نقل می‌کند: «این مردمی که به نظر او پست بودند... و پول جمع می‌کردند حالا آن‌ها را از خودش عاقل‌تر و بزرگ‌تر می‌دانست و آرزو می‌کرد که به‌جای یکی از آن‌ها باشد» *(هدایت. الف، ۱۳۸۴: ۲۳)*؛ و این نشان‌دهندهٔ این است که قهرمان نتوانسته بین افکار زاهدانه و دنیاگریزانه خود از یک‌سو و امیال دنیاطلبی‌اش از سوی دیگر آشتی برقرار کند.

در داستان*"گجسته دژ"*، *خشتون* به *روشنک* اظهار می‌کند که یافتن طلا برای او ارزشی ندارد زیرا طلای واقعی برای او *روشنک* است: «بر فرض هم که طلا را پیدا کردم، به چه دردم خواهد خورد؟ آنچه که اکسیر اعظم می‌گویند در تو است» *(هدایت، ۱۳۸۴: ۱۲۴)*؛ اما در همان حال اندیشهٔ درونی *خشتون* با بیانات او متفاوت است و در بخش دیگر داستان، *خشتون* با خود می‌گوید: «طلا... چه فلز نجیبی است!... طلا... طلا...!» *(همان: ۱۲۹)*. حتی در جایی از داستان *خشتون* از یک‌طرف به جوانی *روشنک* اشاره می‌کند به‌طوری‌که برای مردن خیلی جوان است و از طرف دیگر نقشهٔ قتل *روشنک* را در ذهن خود می‌کشد: «سه قطره از آخرین خون تن آن دختر... آری، چرا به دست من کشته نشود؟» *(همان: ۱۲۹)* به‌روشنی مشخص می‌شود که شخصیت اصلی داستان که محوریت داستان بر او و کارهایش است، به یک نوع آشفتگی فکری گرفتار است.

الف.۵) تعلیق و بی‌ثباتی

قهرمانان *کافکا* از سه مرحله می‌گذرند: مرحله نخست؛ فروریختن بنیادهای برساخته بر شالودهٔ اعتقاد جمعی، مرحله دوم؛ سفر و جستجو در میانه ویرانه‌ها و مرحله سوم؛ فروماندگی قهرمان در تعلیق و ناتمامی. زمین خوردن، مرگ و اعدامِ قهرمانان به‌طور استعاری به معنای تعلیق ابدی میان دو حدّ یک پارادوکس هستند؛ آن‌گونه که در *"پزشک دهکده"* و *"گراکوس شکارچی"* می‌بینیم. ناتمامی و بی‌سرانجامیِ سیر و سلوک قهرمانان *کافکا*، معلول اموری چون سهل‌انگاری، کمبود وقت و یا تغییر حال نویسنده نیست. *کافکا* نمی‌توانست آثار خود را به پایانی قطعی برساند؛ حتی آثار تمام‌شده او در تعلیق و بی‌سرانجامی تمام می‌شوند *(جمادی،۱۳۸۲ :۱۶۱)*. کمابیش همه بن‌مایه‌های ادبیات *کافکا* به نحوی به این *"همچنان در دوراهه ماندن"* برمی‌گردند. نه‌تنها اگرها، شایدها، اماها بلکه اساساً کلمه و زبان در جهان *کافکا اخذ تصمیمی است میان مرگ و زندگی*. ناتمامی، انتظار، تردید، تأخیر، نرسیدن، دسترس‌ناپذیری، فاصلهٔ ناپیمودنی میان بازیگر و تماشاگر، پرسش‌ها و پاسخ‌هایی که جا عوض می‌کنند، قهرمانانی که هم زنده و هم مرده و درعین‌حال نه این و نه آن‌اند، صیادها و صیدهایی که از پی هم می‌روند، هراسی که از فرط دلاوری است، عشق‌هایی که از کثافت سر درمی‌آورند، قدرتمندانی که بیمار و زمین‌گیرند، انسان – جانوران و اجسام جان‌دار، گم‌راهه‌ها و شیب‌های فرازنما، قفس‌هایی به وسعت آزادی و آزادی‌هایی در یک سوراخ، ناهم‌نوایی زمان درونی و بیرونی، ناهم‌خوانی تقریباً مدام میان نیت‌ها و گفته‌ها و تناقض میان گفته‌ها و اعمال، فاصله ناپیمودنی میان خواسته و دارایی، آشتی‌ناپذیری هستی و هشیاری، جدال پایان‌ناپذیر نیروهای تاریک و بدوی‌طلب-های رو به تعالی و خلاصه اساسی‌ترین مسئله‌های آدمی در جهان *کافکا* در میانه دو حد تناقض، از حل بازمی‌مانند *(همان، ۱۵۰)*. تجسم این تعلیق و بی‌ثباتی را در داستان *"پزشک دهکده"* می‌توان عیناً مشاهده کرد. پزشک از سویی مجبور به رفتن و دیدار از بیمار خویش است و از سویی مجبور است *"رزا"* را با مهتر اسطبل و خوی هوسناک وی تنها بگذارد. این تعلیق حتی در داستان‌هایی که به مرگ قهرمان می‌انجامد نیز مشهود است. به‌طور مثال در *"گراخوس شکارچی"* وضعیت نیمه زنده و نیمه مرده او نشان تعلیق و بی‌سرانجامی است یا وضعیت *"یوزف کا"* در داستان قصر.

الف.۵ .۱) بی‌ثباتی در شخصیت‌های هدایت

قرار گرفتن شخصیت در دو حدّ یک تناقض در *بوف کور* نیز به‌روشنی دیده می‌شود. *بوف کور* در جهانی خیالی- واقعی به سر می‌برد. چون ازیک‌طرف بر واقعیات تلخ آگاهی کامل دارد، اما از طرف دیگر می‌داند که نمی‌تواند هیچ کاری برای تغییر سرنوشت خود انجام دهد. ازاین‌رو به فضایِ *رؤیای افیونی* پناه می‌برد: «شب موقعی که وجود من در سرحد دو دنیا موج می‌زد، کمی قبل از دقیقه‌ای که در یک خواب عمیق و تهی غوطه‌ور بشوم خواب می‌دیدم- به یک چشم به هم زدن من زندگی دیگری غیر از زندگی خودم را طی می‌کردم- در هوای دیگر نفس می‌کشیدم و دور بودم. مثل این‌که می‌خواستم از خودم بگریزم» *(هدایت،۱۳۳۱: ۷۱)*. «هدایت گریز موقت را در شراب و افیون و مواد مخدر می‌جوید و تحت تأثیر این‌ها، زندگی دیگر او، زندگی رؤیایی او، آغاز می‌شود؛ اما تشخیص مرز بین این دو زندگی اغلب ناممکن است» *(کامشاد،۱۳۸۴: ۲۴۱)*. این سبک، *"بازنماییِ رویاگونه"* نامیده می‌شود؛ یعنی *بوف کور* به‌گونه‌ای نوشته شده است که «خواننده، هرچه‌قدر هم هوشیار باشد پیوسته به حالت خوابی افسون‌کننده درمی‌آید» *(همان)*.

به دلیل تشتت فکری شخصیت‌ها، که در بالا توضیح داده شد، در خواسته‌ها و آرزوهای شخصیت‌ها ابهام وجود دارد که نشانه بی‌ثباتی آن‌هاست. سیداحمد در داستان *"چنگال"* در یک حالت بی‌اراده خواهرش را می‌کشد. این بی‌اختیاری اغلب در داستان‌ها و در گفتار شخصیت‌های داستان بیان می‌شود. «به‌طوری‌که هدایت در توصیف اعمال شخصیت‌های داستان‌هایش از قیودی استفاده می‌کند که بی‌ارادگی آن‌ها را نسبت به عمل خودشان نشان می‌دهد، قیودی مانند بی‌اختیار، بی‌اراده، بی‌مقصود، بی‌فکر و اراده، بی‌روح و اراده، مثل یک آدم مقوایی، مثل کسی که شیطان روح او را تسخیر کرده و مانند کسی که در خواب راه افتاده باشد» *(دهقان،۱۳۹۰: ۱۰)*. *"خشتون"* در داستان *"گجسته دژ"* در حین صحبت با *"روشنک"* به این موضوع اشاره می‌کند که «به نظرم امروز زبان در اختیارم نیست...». *(هدایت.ه ،۱۳۸۴: ۵-۱۲۴)*.

الف-۶) انزوا و تنهایی قهرمان

شخصیت‌های داستان‌های *کافکا* و *هدایت* در تنهایی خود و افکارشان اسیرند.

یکه بودن قهرمان *کافکا* که بن‌مایهٔ مکرر بسیاری از آثار اوست، با توجه به کل آثار او یکی از مفاهیم نادر و مؤکد در جهان *کافکا* است. *"پیام امپراتوری"* چنین آغاز می‌شود: «می‌گویند که امپراتور برای تو، تنها برای یک نفر، برای تو زیردست مسکینی که چون سایه‌ای ناچیز از برابر خورشید امپراطوری به دوردست‌ترین دوردست‌ها گریخته‌ای درست برای تو از بستر مرگش پیامی فرستاده است» *(نقل از جمادی،۱۳۸۲: ۷۷)*.

"فراروی قانون" این‌چنین به پایان می‌رسد:

«مرد گفت: همگان برای رسیدن به قانون در تقلایند. پس چگونه است که در طی این‌همه سال هیچ‌کس به‌جز من در طلب ورود به آن نبوده است. دربان که می‌داند دیگر پایان مرد نزدیک است، برای آن که صدایش به گوش مرد برسد فریاد می‌زند: از این جا جز تو کسی نمی‌توانست اجازه ورود دریافت کند. بدین قرار این دروازه تنها به تو اختصاص یافته بود. اینک من می‌روم و آن را می‌بندم» *(کافکا،۱۳۸۴: ۱۱۵)*.

در *"تحقیقات یک سگ"* سگ راوی در مورد آواز دیگر سگان می‌گوید: «خطاب آواز تنها به من بود، تنها به من». در*"هنرمند گرسنگی"* همگان از نمایش روزه‌داری خرسندند جز خود هنرمند گرسنگی» *(نقل از جمادی،۱۳۸۲: ۷۷)*.

تنهایی و آزادی در آثار *کافکا* همواره به دست دیگری ربوده می‌شود و همواره کسانی در کمین هستند که معشوقه‌های قهرمانان را از دست آن‌ها بیرون کشند. همان‌طور که قهرمان نیز معشوقه دیگران را می‌رباید. *ژوزف کا*. کلفت وکیل دعاوی را *(کافکا،۱۳۸۴: ۴۰)* و *مساح‌کا*، معشوقه صاحب منصب قصر را می‌ربایند *(همان،۱۲۱)*. از منظر *کافکا* در عالم میان زادن و مردن هرگز هیچ صومعه‌ای، هیچ نقبی و زاویه‌ای وجود ندارد که بتوان در امان از نیش و نوش و لطف و قهر دگران بدان خزید. فرد همه‌جا زیر نگاه و در سیطره است. آن‌جا که با حضور نزدیک و محسوس دیگران درگیر نیست با حضور یا نفوذ شبح‌آسای آن‌ها سرو کار دارد *(جمادی، ۱۳۸۲ :۸۹)*.

الف.۶.۱) انزوا و تنهایی قهرمانان در هدایت

قهرمانان داستان‌های روشن‌فکری *هدایت* خود را از جامعه جدا می‌دانند. راوی در *"تاریک‌خانه"* می‌گوید: «حس می‌کردم که همیشه و هرجا خارجی هستم، هیچ رابطه‌ای با سایر مردم نداشتم. من نمی‌تونستم خودمو به فراخور زندگی سایرین در بیارم» *(هدایت،۱۳۲۱: ۱۳۵)*. قهرمان *"زنده‌به‌گور"* نیز حس می‌کند که او را به افتضاح از «جامعه

آدم‌ها» بیرون کرده‌اند *(هدایت،۱۳۸۴: ۱۸)*؛ و قهرمان *"بوف کور"* خود را در برابر آدم‌ها می‌بیند که آن‌ها را رجاله و احمق می‌خواند و معتقد است که آن‌ها دردهای او را تجربه نکرده و نمی‌فهمند *(هدایت،۱۳۳۴: ۸۳)*. او می‌گوید: «در طی تجربیات زندگی به این مطلب برخوردم که چه ورطهٔ هولناکی میان من و دیگران وجود دارد» *(همان: ۱۰)*.

"میرزاحسین‌علی"، در داستان *"مردی که نفسش را کشت"*، این‌گونه به نمایش گذاشته می‌شود: «این شد که پنج سال بود میرزاحسین‌علی کنج انزوا گزیده و در را به روی خویش و آشنا بسته، مجرد زندگی می‌نمود...» *(هدایت. الف، ۱۳۸۴: ۹)* و درجایی دیگر از این داستان اشاره شده است: «شب‌ها در رختخواب سردی که همیشه یکه و تنها در آن می‌غلتید» *(همان: ۱۷)*. درجایی دیگر از داستان، افکار *میرزاحسین‌علی* این‌گونه گزارش می‌شود: «در گوشه‌نشینی و تاریکی جوانی او بیهوده گذشته بود، بدون خوشی، بدون شادی، بدون عشق، از همه‌کس و از خودش بیزار» *(همان: ۲۴)*. حتی *میرزاحسین‌علی* خود از این حالت به ستوه می‌آید: «ولی حالا خودش را بی‌اندازه تنها و گم‌گشته حس می‌کرد» *(همان: ۲۵)*.

در داستان *"گجسته دژ"*، *روشنک* دربارهٔ مادرش، که چون شوهرش او را ترک کرده به‌تنهایی زندگی را می‌گذراند، می‌گوید: «مادرم تنهاست و همهٔ مردم ده از او بدشان می‌آید. من هم تنها هستم، آن‌قدر تنها هستم» *(هدایت. ه، ۱۳۸۴: ۱۲۴)* و *"خشتون"* به *روشنک* پاسخ می‌دهد: «ما همه‌مان تنهاییم، نباید گول خورد، زندگی یک زندان است، زندان‌های گوناگون» *(همان: ۱۲۴)*. یا درجایی دیگر *خشتون* بیان می‌کند: «مهروموم‌هاست که به‌جز با خودم با کس دیگر حرف نزده‌ام» *(همان: ۱۲۵)*.

سیداحمد در داستان *"چنگال"* به *ربابه* می‌گوید: «دو روز دیگر هم تو می‌روی خانهٔ غلام. من تنها می‌مانم، توی این خانه جانم به لبم رسید» *(هدایت. ج،۱۳۸۴: ۱۵)*. در ادامه متوجه می‌شویم ترس از تنهایی آن‌قدر بر *سیداحمد* مستولی می‌شود که سرانجام از ترس تنهایی مبادرت به کشتن *ربابه* (خواهرش) می‌کند.

در داستان *"صورتک‌ها"*، *"منوچهر"*، شخصیت اصلی داستان افکار خود را این‌گونه ابراز می‌کند که «آدم آرزو می‌کند که دور از آبادی در کنج دنجی باشد و کسی آهسته پیانو بزند. این منظره به طرز غریبی با افکار منوچهر اخت و جور می‌آمد» *(هدایت. ب، ۱۳۸۴: ۶)*. در داستان *"محلل"* نیز *"شهباز"* و *"میرزا یدالله"* در تنهایی به سر می‌برند و از این وضعیت ناراضی هستند. همچنین در داستان *"لاله"* نویسنده بیان می‌کند که «تقریباً بیست

سال بود که اهالی دماوند او را ندیده بودند، چون گوشه‌نشینی اختیار کرده بود» *(هدایت، ۱۳۸۴: ۴-۶۳)*؛ و شخصیت *شریف* در داستان *"بن‌بست"* به دلیل سرنوشت شوم خود با کسی نمی‌جوشد.

الف.۷) پوچی و گم‌گشتگی

«*کافکا* نخستین کسی است که وضع نکبت‌بار انسان را در دنیایی که جای خدا در آن نیست شرح می‌دهد. دنیای پوچی که از این به بعد هیچ فردی نمی‌تواند پشت‌گرمی داشته باشد، مگر به نیروی خود برای این که بتواند سرنوشتش را تعیین کند؛ زیرا شیرازه همه وابستگی‌های سنتی ازهم‌گسیخته است و برای این که دوباره به وجود بیاید باید شالوده‌اش به‌موجب اصول و انگیزه دیگر ریخته شود» *(هدایت،۱۳۸۳: ۲۹)*.

محیط کابوس‌انگیز کتاب‌های *کافکا* به خواننده دلهره می‌بخشد. به‌خصوص که گاه موضوعاتش این دلهره را برمی‌انگیزد. در داستان *"مسخ"* آدم تبدیل به حشره می‌شود. جای دیگر در *"داستان داوری"*، غرق شدن پسر به فرمان پدر دیده می‌شود. احساسی که در همه‌جا از بی‌پایانی فضا و ناسازگاری دنیا به خواننده دست می‌دهد و دشواری رسیدن به مقصود و نیز احساس خفقان که اغلب در نوشته‌هایش به آن اشاره شده است *(همان،۵۵)*. موضوع داستان *"مسخ"* نیز نمونه آشکاری از گم‌گشتگی است و در خواننده احساسی برمی‌انگیزد که امید و درماندگی دور یکدیگر می‌چرخند. *"گرگور"* در حالتی افتاده که نمی‌تواند از هستی خود چشم بپوشد، تبدیل به حشره ترسناکی شده است. با وضع پستی به زندگی ادامه می‌دهد و در انزوای حیوانی فرو می‌رود و به‌سوی پوچ و عدم امکان زندگی می‌لغزد؛ اما درون این درماندگی یک‌راه امید برایش مانده است. هنوز برای جای خود در زیر نیمکت و برای گشت‌وگذار روی دیوار و برای کثافت و گردوغبار زندگی خودش در تکاپوست *(کافکا،۱۳۸۴: ۵۳)*. ازاین‌رو باید با او امیدوار بود. چون خودش امیدوار است؛ اما این امید وحشتناک که بی‌مقصد در میان تهی دنبال می‌کند بیشتر ناامیدکننده است. بعد هم می‌میرد. این مرگ، مرگ دشواری است که در جدایی و انزوا اتفاق می‌افتد، به علت رستگاری که در بردارد مرگ خوشایندی به نظر می‌رسد و چنین می‌نماید که امید پابرجایی حاصل گردیده است، اما این امید قطعی به‌نوبه خود لجن‌مال می‌شود؛ زیرا راست نبوده و سرانجام نداشته است *(هدایت،۱۳۸۳: ۶۳)*.

الف. ۷. ۱) پوچی و گم‌گشتگی در هدایت

تناقض دو گفتمان سنت و مدرنیته در درون شخصیت‌های *هدایت* سبب می‌شود که آن‌ها احساس بیهودگی و پوچی کنند. مثلاً در *"زنده به گور"*، این تناقض سبب می‌شود که قهرمان خود را *"میکروب جامعه"* بداند و با مرده‌ها احساس نزدیکی بیشتری کند تا با زنده‌ها. *بوف کور* نیز میان رجاله‌ها احساس بیگانگی می‌کند. او یک وصله ناجور و ناسازگار با واقعیت‌های اجتماع است. او در پی آن است تا سرنوشت خود را دگرگون کند، از خود می‌گریزد، اما درمی‌یابد که راهی برای فرار از بن‌بست هویت ندارد. او حتی با خود نیز بیگانه است: «من میان رجاله‌ها یک نژاد مجهول و ناشناس شده بودم» *(کامشاد،۱۳۸۴: ۲۴۴)*. *بوف کور* حتی دربارهٔ شناخت هویت خویش در سردرگمی است: «در آینه نگاه کردم خودم را نشناختم. نه... آن "منِ" سابق مرده است، تجزیه شده...». «او می‌خواهد سرنوشتش را تغییر بدهد، می‌خواهد از خویشتن خویش بگریزد، ولی هربار خود را در بن‌بست کور هویتش در بند می‌بیند. او به دیدهٔ خودش هم کاملاً غریبه می‌نماید» *(همان)*. این گم‌گشتگی او را به سوی پوچی و ناامیدی سوق می‌دهد : «از این به بعد به مقدار مشروب و تریاک خودم افزودم، اما افسوس به‌جای این‌که این داروهای ناامیدی فکر مرا فلج و کرخت بکند، ... صورت او خیلی سخت‌تر از پیش جلوم مجسم می‌شد. ... آسایش به من حرام شده بود، چه‌طور می‌توانستم آسایش داشته باشم؟» *(هدایت،۱۳۳۱: ۲۱)*.

در*"داستان مردی که نفسش را کشت"* بیان می‌شود: «آیا چقدر از مردمان گاهی خودشان را از پرنده‌ای که در تاریکی شب‌ها ناله می‌کند گم‌گشته‌تر و آواره‌تر حس می‌کنند؟» *(هدایت. الف،۱۳۸۴: ۲۴)*؛ و در قسمتی از داستان *"گجسته دژ"*، *"خشتون"* در طی مکالمه‌ای که با خود دارد این جملات را بیان می‌کند: «هفت سال است که مانند مردگان به سر می‌برم، از همهٔ خوشی‌ها چشم پوشیدم، زن و بچه‌ام را ترک کردم، زیرزمین مدفون شدم» *(هدایت. ه،۱۳۸۴: ۱۲۸)*. در داستان *"چنگال"* دو شخصیت اصلی داستان، *"سیداحمد"* و "ربابه" نیز در تنهایی خودشان اسیرند: «از همان وقت سیداحمد و ربابه خودشان را در خانهٔ پدری بیگانه دیدند...» *(هدایت. ج، ۱۳۸۴: ۱۰)*

الف.۸) بیماری جسمیِ شخصیت‌ها

شخصیت‌های اصلی داستان‌های *کافکا* بیمار نیستند اما در برخی از داستان‌ها مانند *"گراخوس شکارچی"* او نیمه زنده نیمه مرده است که شاید بتوان این را نوعی بیماری

تلقی کرد. در *"پزشک دهکده"* نیز قهرمان به دیدار بیمارش می‌رود. از آن‌جا که در این داستان بیمار آینه وجودی پزشک دهکده است به‌طوری‌که در انتها پزشک با بیمارش که زخم عمیقی دارد و تا آخرین لحظه معاینه ندیده بود هم‌بستر می‌شود و در رختخواب او می‌خوابد. درواقع این همان زخم مادرزادی پزشک است. یا در *"هنرمند گرسنگی"*، فرد به‌دلخواه خود گرسنگی می‌کشد و درنهایت لاغر و نحیف و بیمار می‌شود *(کافکا،۱۳۸۴: ۱۴۳)*. در داستان *"مسخ"*، *"گرگور"* که از وضعیت عجیب خود در صبح‌گاه به وحشت می‌افتد برای این که از سر کار رفتن امتناع کند، بیماری را بهانه می‌کند و مادر وی به پدرش می‌گوید که دلیل سر کار نرفتن و تغییر صدای گرگور بیماری وی است *(همان،۵۲)*.

در داستان‌های *هدایت* نیز بیشتر شخصیت‌های داستان ازنظر جسمی در وضع مطلوبی نیستند. *بوف کور* از مشکل ناتوانیِ جنسی رنج می‌برد: «حتم دارم که نقصی در وجود یکی از ما بوده است» *(هدایت،۱۳۳۱: ۷۳)*. در داستان *"چنگال"*، *احمد*، شخصیت داستان که در انتها خواهرش را خفه کرد نیز بیمار بود: «چیز دیگری که احمد را تهدید می‌کرد، پادرد بود که سخت‌تر شده بود» *(هدایت. ج، ۱۳۸۴: ۱۳)*. در طی داستان مرتباً به این بیماری اشاره شده است و این موضوع استنباط می‌شود که با وخیم‌تر شدن بیماری، شدت افکار ویران‌گر نیز بیشتر می‌شود. در ادامهٔ داستان، *احمد* خطاب به خواهرش می‌گوید: «من که جوانم، حالم بدتر از اوست» *(همان: ۱۵)* و همین‌طور که به انتهای داستان نزدیک می‌شویم، نقش بیماری نیز پررنگ می‌شود: «با این حالم، من نمی‌توانم تکان بخورم، هر دفعه بدتر می‌شود» *(همان)*.

در ابتدای داستان *"صورتک‌ها"*، نویسنده در توصیف *منوچهر* گفته است: «منوچهر... چشم‌هایش خسته...» *(هدایت. ب، ۱۳۸۴: ۵)* و در داستان*"محلل"* در بیان ویژگی‌های *"مشهدی شهناز"* آمده است که «مشهدی شهناز لاغر، مافنگی...» *(هدایت، بی تا: ۱۶)*. در داستان *"گجسته دژ"* نیز شخصیت اصلی داستان وضعیت مطلوبی ندارد: «خشتون کوچک و لاغر...» *(هدایت. ه،۱۳۸۴: ۱۲۷)*.

ب) تقابل‌های آثار هدایت و کافکا

از دیدگاه شورل، ادبیات تطبیقی یعنی «مطالعه و بررسی مقایسه‌ای آثاری که برخاسته از زمینه‌های فرهنگی متفاوت‌اند» *(۱۳۸۶: ۲۵)*. ازاین‌رو توجه به این نکته که چگونه یک مایگان در میان فرهنگ‌ها پدیدار می‌شود اهمیت دارد و صرف شباهت‌هایِ کلی و صرف‌نظر از بافت‌های اجتماعی– اقتصادی و سیاسی که در آن بافت‌ها این متن‌ها تولید شده‌اند، نمی‌توان به مقایسه

و تطبیقی درست دست یافت. به دیگر سخن، «کشف درون‌مایه یا معانی یک اثر مستلزم ایجاد ارتباط بین اثر و جهان بیرون آن است» *(اسکولز،۱۳۹۱: ۲۲)*. توجه به این نکته ضروری است که این دو نویسنده، *کافکا* و *هدایت*، نسبت به برخی از مایگان مشترک دیدگاه و نگرشی متفاوت دارند. بنابراین با آگاهی از این که مفاهیم و مضامین مشترک در آثار این دو نویسنده از زمینه‌های فکری و فرهنگی متفاوت ناشی می‌شوند، به تطبیق محتوایی آثار *هدایت* و *کافکا* پرداختیم. بااین‌حال لازم است که در این‌جا به این زمینه‌های متفاوت به‌صورت اجمالی اشاره کرد.

ب.۱) تفاوت شرایط اجتماعی- فرهنگی

تناقض بین حضور بخشی از زندگی مدرن و نبود دستاوردهای اجتماعی مدرنیته یعنی دموکراسی و آزادی از یک‌سو و تناقض بین اندیشه روشن‌گری با گرایش به آزادی فردی و اندیشه دیرپای سنّتی از سوی دیگر، روشن‌فکران ایرانی و ازجمله *هدایت* را در برزخ تناقض‌ها و نابسامانی اندیشگی گرفتار ساخت. حضور تناقض و نابسامانی زمانی بیشتر قابل‌درک است که بدانیم آن‌ها هنوز یکی از مهم‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین دستاورد مدرنیته یعنی زندگی سکولار را تجربه نکرده بودند *(فلکی،۱۳۸۷: ۱۰۰)*. *هدایت* در کشوری و دوره‌ای می‌زیست که در آن، مدرنیته در سطح جامعه جریان داشت. باوجود این‌که بخشی از جامعه روشن‌فکری ایران الگوی پیشرفت غرب را برای حل دشواری‌های اجتماعی در نظر گرفته بود، ولی چون آن الگو عملاً پیاده نشده بود تصور روشنی از آن وجود نداشت و همه‌چیز گنگ و شناور بود و بیش‌تر در سطح گفتمان سیاسی آن هم در حد درگیری با رژیم استبدادی و نه خود استبداد در همه پهنه‌های اجتماعی، حضورش را نشان می‌داد. از همین روست که در آن دوره هیچ‌گونه بحث جدی و پی‌گیرانه در پهنه سکولاریسم پیش نمی‌آمد. از سوی دیگر حضور عمیق سنّت و باور دینی به‌گونه‌ای بود که در درگیری بین سنّت‌های برآمده از دین یا فرهنگ و زندگی دنیامدارانه، وزنه در سوی سنّت و ردّ دستاوردهای مدرنیته سنگینی می‌کرد *(فلکی،۱۳۸۷: ۱۰۲)*. پیش‌ازاین اشاره شد که تناقض عمیق درونی شخصیت‌های هدایت، نشان‌گر تناقض عمیق در فرهنگ معاصر است که شخصیت‌ها نمی‌توانند تناقض و تقابل سنّت و تجدد یا مدرنیته را درک و هضم کنند.

اما *کافکا* انسان مدرنی است که تجربه سکولار انسان مدرن را پشت سر گذاشته و اکنون در جستجوی هویت خویش به‌عنوان یک یهودی بی‌خدا و بی‌میهن و فردیت

ازدست‌رفته (خود رها) در مطلق‌گرایی خردباوری است. یعنی بدبینی *کافکا* را که درواقع نه بدبینی که دیداری تلخ از واقعیت است باید در جستجوی بی‌سرانجام او در پی ایجاد رابطه با دیگری و تلاش برای یافتن (خود رها) یا حقیقت خویشتن در یک جامعه مدرن فهمید. در جامعه‌ای که واقعیت سدکننده، یعنی اخلاق مسلط یا قدرت نظارت‌گر برآمده از خرد ابزاری، تنهایی او را تعریف‌پذیر می‌کند *(فلکی،۱۳۸۷: ۱۰۵)*.

این در حالی است که بدبینی و تنهایی *هدایت* از شرایط استبدادی جامعه و ناامید شدن از مردم پیرامون خویش برمی‌آید که ارتباطی به انسان مدرن یا رشد مدرنیته ندارد، جامعه‌ای که نه سکولاریسم را تجربه کرده نه خردگرایی روشن‌گری در آن عملکردی تعیین‌کننده دارد. افزون بر این او به خاطر مشکلات شخصی و بی‌توجهی نسبت به نوشته‌هایش نیز سرخورده است و خود را منزوی و تنها حس می‌کند *(فلکی،۱۳۸۷: ۱۰۵)*.

ب.۲) تفاوت شخصیت‌های داستانی

شخصیت‌های *کافکا* در جستجوی *"من"* می‌کوشند. شخصیت‌های *هدایت* در سوی تحقیر یا نابودی *"من"* حرکت می‌کنند. *"من"* هدایت دچار شک نشده است. منی است پاره‌پاره در برزخ سنت توان‌مند و مدرنیته ابتدایی و وارداتی. شخصیت‌های *کافکا* اگرچه در هزارتوی مناسبات اجتماعی و بوروکراسی جامعه متمدن مدرن سرگردان می‌شوند ولی این سرگردانی نوعی سیاحت است برای جست‌وجوی موجودیت خویش و برای دست‌یابی به خودِ رها. آن‌ها ایستا و پذیرنده سرنوشت نیستند، بلکه همچون سیاحی در هزارتوی پیچیده هستی مدرن در جست‌وجوی رهایی‌اند؛ حتی اگر به آن دست نیابند *(فلکی،۱۳۸۷: ۱۰۷)*؛ اما شخصیت‌های *هدایت* (به‌ویژه در *بوف کور*) به‌هیچ‌وجه نمی‌کوشند خود را از زندانی که در آن دست‌وپا می‌زنند رها کنند. برعکس به نظر می‌رسد که آن‌ها در برابر سرنوشت تعیین‌شده تسلیم‌اند و داوطلبانه رابطه خود را از جهان بیرون بریده و در تنهایی مطلق بین رؤیا و واقعیت گیر کرده‌اند. آن‌ها مانند آدم‌های *کافکا* همچون سیاحی نیستند در جست‌وجوی چیزی باشند بلکه گرفتار یک فضای بسته و ایستا هستند؛ چیزی که با زیستن زیر نظامی خودکامه و مستبد درک‌پذیر است *(همان،۱۰۷)*.

این در حالی است که برخی پژوهش‌گران صرفاً به شباهت‌های درون‌مایه‌ای توجه کرده‌اند و به تفاوت خاست‌گاه‌های فکری این دو نویسنده نپرداختند. مثلاً *"ریچارد فلاور"* در کتابش زیر عنوان *"صادق هدایت"* به مقایسه بین *هدایت* و *کافکا* می‌پردازد و همان

تصور رایج درباره مشابهت درون‌مایه‌ها را تکرار می‌کند که: «شخصیت‌های آثار *هدایت* مانند شخصیت‌های *کافکا* اغلب تنها و روح‌های تعقیب شده هستند». *(Flower, ۱۹۷۷:۳۰۲)*

ب. ۳) نقش‌مایهٔ حیوان در آثار *هدایت* و *کافکا*

به کار گرفتن حیوان در نزد *کافکا* برخلاف نظر منفی‌بافانه *هدایت* برای شناساندن چهره حیوانی آدم‌های امروز یا آدمک‌های بوزینه صفت و حالات حیوانی آن‌ها نیست. اتفاقاً این حیوان‌ها بیشتر قربانی‌های جامعه هستند و برخی از آن‌ها مانند *گرگور زامزای* حیوان شده نه‌تنها از همه انسان‌های پیرامون خود انسانی‌تر می‌اندیشند؛ بلکه موجوداتی هستند که هنوز احساس و حالات انسانی و هم‌دردی‌شان تابع شرایط نشده و به همین خاطر از جامعه طرد و بیگانه می‌شوند *(فلکی،۱۳۸۷: ۱۱۷)*.

ب.۴) سبک و شیوه نگارش

سبک و شیوه نگارش *کافکا* و *هدایت* چه به لحاظ زبانی و چه از منظر کنش داستانی نیز متفاوت است. زبان *هدایت* مثلاً در *بوف کور* بیشتر توصیفی است؛ یعنی به‌جای این که از رهگذر ایجاد موقعیت داستانی و حادثه، کنش داستانی را پیش ببرد بیشتر با توصیف حالات و شرح دردها و نابسامانی‌ها و در مواردی با اظهارنظر و داوری، داستان را تعریف می‌کند که در آن فراوان از اضافه‌های تشبیهی استفاده می‌شود که نه‌تنها یادآور زبان شعر سنتی فارسی است، بلکه نشان‌دهندهٔ تأثیر داستان‌های رئالیستی و رمانتیک بر *هدایت* است؛ درحالی‌که یکی از برجستگی‌های کار *کافکا* در داستان‌های مهمش تناسب زبان داستان با کنش داستانی است که بدون توصیف اضافی، رویدادها پیشرفت داستان را بر عهده دارند *(همان : ۱۱۱)*. برای مثال داستان *"مسخ"* با شرح مستقیم حادثه شروع می‌شود: «وقتی *گرگور زامزا* از خواب آشفته بیدار شد خود را به‌صورت حشره‌ای یافت. درحالی‌که اتاق و بقیه چیزها را به همان صورت اولیه می‌دید» *(کافکا،۱۳۸۴: ۵۰)*. داستان *"قصر"* نیز این‌چنین آغاز می‌شود: «کا شب وارد دهکده شد. برف مانع دیدن قصر و تپه می‌شد. تصمیم گرفت شب را در مهمان‌خانه‌ای بگذراند، اما جایی پیدا نکرد» *(همان،۱۱۸)*.

نتیجه‌گیری

کافکا و *هدایت* علاوه بر شباهت در درون‌مایهٔ آثار، مشابهت‌های زندگی‌نامه‌ای فراوانی را نیز دارا هستند؛ همچون برخوردار بودن از یک طبقه اجتماعی مرفه، علاقه به انزوا و

دوری از مردم، هم‌نشینی با دوستان روشن‌فکر، دوست‌دار طبیعت بودن، علاقه به گیاه خواری و سفر، نارضایتی از شغل و اندیشیدن به خودکشی. در این مقاله تلاش بر این بود تا بن‌مایه‌های مشترک در آثار این دو نشان داده شود. نزاع عمیق درونی و بیگانگی قهرمانان با خویشتن، مرگ‌اندیشی و هراس از مرگ، آشفتگی فکری، بی‌ثباتی، انزوا، تنهایی، پوچی، گم‌گشتگی و مرگ به‌عنوان فرجام قهرمانان از مضامین مشترک هر دو نویسنده است. از آن‌جا که ادبیات تطبیقی مقایسه آثاری با زمینه‌های فرهنگی متفاوت است، تقابل‌هایی نیز در آثار این دو مشهود است. ازجمله تفاوت در شرایط اجتماعی و فرهنگی دو نویسنده که موجب تفاوت شخصیت‌های داستانی آن دو شده است. تفاوت در سبک و شیوه نگارش به‌طوری‌که *کافکا* از رهگذر ایجاد موقعیت داستانی و حادثه، کنش داستانی را پیش می‌برد درحالی‌که *هدایت* از طریق توصیف این کار را انجام می‌دهد. همچنین برداشت این دو نویسنده از نقش‌مایه حیوان نیز متفاوت است.

منابع

الف)کتاب‌ها:

۱. اسحاق‌پور، یوسف. (۱۳۷۳). *بر مزار صادق هدایت*. ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: باغ آینه.
۲. اسکولز، رابرت. (۱۳۹۱). *عناصر داستان*. چاپ چهارم. تهران: مرکز.
۳. پراور، زیگبرت سالمُن. (۱۳۹۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. سمت: تهران.
۴. ترابی، منوچهر. (۱۳۸۴). *فرانتس کافکا، زندگی، آثار و اندیشه‌ها*. گردآورنده منوچهر ترابی. تهران: گهبد.
۵. جاوید، رضا. (۱۳۸۸). *صادق هدایت تاریخ و تراژدی*. تهران: نی.
۶. جمادی، سیاوش. (۱۳۸۲). *سیری در جهان کافکا*. تهران: ققنوس
۷. ــــــــــــ . (۱۳۷۹). *یادبود ایوب در جهان کافکا* (همراه با ترجمه داستان‌های *کافکا*). تهران: نشر قطره.
۸. دهقانی، محمد. (۱۳۸۰). *پیشگامان نقد ادبی ایران*. تهران: سخن.
۹. زکل ، ولتر. (۱۳۷۵). *سنجش هنر و اندیشه فرانتس کافکا*. ترجمه امیرجلال الدین اعلم. تهران: علمی – فرهنگی.
۱۰. شورل، ایو. (۱۳۸۶). *ادبیات تطبیقی*. ترجمه طهمورث ساجدی. تهران: امیرکبیر.
۱۱. شهباز، حسن. (۱۳۸۵). *سیری در بزرگ‌ترین کتاب‌های جهان*. چ چهارم. تهران: امیرکبیر.
۱۲. صنعتی، محمد. (۱۳۸۰). *صادق هدایت و هراس از مرگ*. تهران: مرکز.
۱۳. فلکی، محمود. (۱۳۸۷). *بیگانگی در آثار کافکا*.تأثیر *کافکا* بر ادبیات مدرن فارسی. تهران: نشر ثالث.
۱۴. کامشاد، حسن. (۱۳۸۴). *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*. چاپ اول، تهران: نی.
۱۵. ناباکوف، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *مسخ*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
۱۶. والتر، بنیامین. (۱۳۸۷). *کافکا به روایت بنیامین*. ترجمه کوروش بیت سرکیس. تهران: ماهی.
۱۷. هدایت، صادق. (۱۳۸۳). *پیام کافکا و گروه محکومین*. ترجمه حسن قائمیان. تهران: جامه‌دران.
۱۸. ــــــــــــ . (۱۳۳۴). *مجموعه نوشته‌های پراکنده صادق هدایت*. تهران: امیرکبیر.
۱۹. ــــــــــــ . (۱۳۳۱). *بوف کور*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
۲۰. ــــــــــــ . (۱۳۸۴). *زنده‌به‌گور*. تهران: بادبادک .
۲۱. ــــــــــــ الف. (۱۳۸۴). *مردی که نفسش را کشت*. چاپ نخست. اصفهان: *صادق هدایت*.
۲۲. ــــــــــــ ب. (۱۳۸۴). *صورتک‌ها*. چاپ نخست. اصفهان: *صادق هدایت*.
۲۳. ــــــــــــ ج. (۱۳۸۴). *چنگال*. چاپ نخست. اصفهان: *صادق هدایت*.
۲۴. ــــــــــــ د. (۱۳۸۴). *تاریک‌خانه*. چاپ نخست. اصفهان: *صادق هدایت*.
۲۵. ــــــــــــ ه. (۱۳۸۴). *گجسته دژ*. چاپ نخست. اصفهان: *صادق هدایت*.
۲۶. ــــــــــــ و. (۱۳۸۴). *لاله*. چاپ نخست. اصفهان: *صادق هدایت*.
۲۷. ــــــــــــ . (بی تا). *محلل*. شاهکارهای نثر فارسی معاصر. گزیده‌ترین آثار *صادق هدایت*. تدوین سعید نفیسی. تهران: معرفت.
۲۸. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۹). *جویبار لحظه‌ها*. چ دوم. تهران: جامی.

ب) مقالات

۲۹. تقوی، محمد و الهام دهقان. (۱۳۹۰). «موتیف و گونه‌ها و کارکردهای آن در داستان‌های *صادق هـدایت*». نقد ادبی. دوره ۴. شماره ۱۳.

۳۰. رحیمیه، نسرین. (۱۳۷۱). «مسخ هدایت از مسخ». ایران نامه. سال دهم. ش۳۹. صص ۵۹۷–۶۰۸.

پ) منابع انگلیسی

- Bassnett, Susan. (۱۹۹۳). Comparative Literature: A Critical Introduction. First Published. Blackwell
- Glatzer, Nohuman. (۱۹۸۷). *frauen im kafkas leben*. zurich.
- Flower, Richard. (۱۹۷۷). *Sadegh Hedayat* (۹۰۳-۱۹۵۱). Eine Litrarische Analtse. Berlin.
- Pawl, Ernest. (۱۹۸۶). Judaism of Franz Kafka. Journal of the Kafka Society of America ۱۰. P ۸۰-۸۲.