Journal of Comparative Literature Studies
Islamic Azad University in Jiroft
http://clq.iranjournals.ir/

Volume 16, Issue 63
December 2022
pp. 151-168

Research Article

The comparative study of Kafka's novel "Metamorphosis" and Sultan Al-Amimi's "Samsa"

Matyam Bakhshi

Abstract

Kafka's novel Metamorphosis has attracted the attention of many novelists and storytellers in various languages, including English, Persian, and Arabic; Among them, Sultan Al-Amimi, a contemporary Arabic novelist, is influenced by this novel in his story called "Samsa". Sultan Al-Amimi takes a different look at the identity crisis and resumes the fate of the protagonist in a different way. Therefore, the main issue of this research is the quality of influence and explanation of the general view on the subject of loneliness, isolation, identity crisis and metamorphosis, and finally understanding the similarities and differences between the two works. The present study, which has been carried out descriptively-analytically and based on the French school of comparative literature, has concluded that the theme of Kafka's novel is the human destiny, which is isolated and transformed by the problems of society. Al-Amimi, although he took the depth of his story from Kafka's novel, changed its theme and changed the character's destiny, and figured out another future for him. The character or protagonist is the same in both narratives. In the first, the transformation took place in the form of an animal and in the second, in the form of a human; Kafka has taken a pessimistic and isolated view of the character, distancing himself from those around him, and Sultan al-Amimi has taken an optimistic view of the character, processing him in the form of a social and happy personality. Time is also natural in Kafka's novel and within the scope of the narrative. But time in Al-Omimi's novel is a narrative that has an external futurism, and place in the first novel is a place limited to home; But in Al-Amimi's story, the place is open and wide. The most important feature of Al-Amimi is the narrative Metalepsis, which includes it has four types: 1) authorial metalepsis, 2) narratorial metalepsis (or ontological metalepsis type 1), 3) lectorial metalepsis (or ontological metalepsis type 2), 4) rhetorical/discourse metalepsis.

Keywords: Metamorphosis, Kafka, Samsa, Sultan Al-Amimi, Comparative Study

Azarbaijan Shahid Madni University, Azarbaijan, Iran

Correspondence Author: Matyam Bakhshi **Email:** m.bakhshi8@gmail.com

DOI: 10.30495/CLQ.2022.1971552.2475

Receive Date: 26.10.2022 **Accept Date:** 18.12.2022

فصلنامه علمی
ادبیات تطبیقی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت

دوره ۱۶، شماره ۶۳
پاییز ۱۴۰۱
صص: ۱۶۸-۱۵۱

مقاله پژوهشی

بررسی تطبیقی رمان «مسخ» اثر کافکا و «سامسا» اثر سلطان العمیمی

مریم بخشی

چکیده

رمان مسخ اثر کافکا، مورد توجه بسیاری از رمان نویسان و داستان پردازان زبان‌های مختلف از جمله انگلیسی و فارسی و عربی قرار گرفته است؛ از آن جمله «سلطان العمیمی» رمان نویس معاصر عربی، در داستان خود با نام «سامسا» از این رمان تأثیر پذیرفته است. سلطان العمیمی با نگاهی متفاوت به بحران هویت، سرنوشت قهرمان داستان را به گونه‌ای متفاوت از سر می‌گیرد. از این رو مسأله اصلی این پژوهش، کیفیت تأثیرپذیری و تبیین نوع نگاه العمیمی به موضوع تنهایی، انزوا، بحران هویت و مسخ و در نهایت درک شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین دو اثر است. بررسی حاضر که با روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر مکتب ادبیات تطبیقی فرانسوی صورت گرفته، به این نتیجه رسیده است که درونمایه رمان کافکا، سرنوشت انسانی است که در اثر مشکلات جامعه به انزوا رانده شده و دچار استحاله می‌شود. العمیمی، با وجود این که ژرف ساخت داستان خود را از رمان کافکا گرفته اما درون مایه آن را تغییر داده و سرنوشت شخصیت را عوض کرده و آینده دیگری را برای او رقم می‌زند. شخصیت یا قهرمان داستان در هر دو روایت یکی است. در اولی استحاله به صورت حیوان و در دومی به شکل انسان صورت گرفته است؛ کافکا نگاهی بدبینانه و منزوی برای شخصیت در نظر گرفته که از اطرافیان فاصله می‌گیرد و سلطان العمیمی نگاهی خوشبینانه به شخصیت داشته و او را در قالب شخصیتی اجتماعی و شاد پردازش کرده است. زمان نیز در رمان کافکا، طبیعی و در محدوده‌ی روایت است. اما زمان در رمان العمیمی، فرا روائی است که دارای آینده نگری بیرونی است و مکان هم در رمان اول، مکانی محدود به خانه است؛ اما در داستان العمیمی، مکان باز و وسیع است. مهم‌ترین

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران
نویسنده مسئول: مریم بخشی ایمیل: m.bakhshi8@gmail.com

DOI: 10.30495/CLQ.2022.1971552.2475

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷

ویژگی داستان العمیمی مرزشکنی روائی است که شامل چهار نوع مرزشکنی نویسنده، مرزشکنی هستی شناسانه (تجسیمی)، مرزشکنی خطابی (هستی شناسی نوع ۲)، مرزشکنی بلاغی است.

واژگان کلیدی: مسخ، کافکا، سامسا، سلطان العمیمی، بررسی تطبیقی

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی بررسی ادبیاتی است که به واسطه تأثیر و تأثر از دیگر ادبیات جهان پدید آمده‌اند؛ به بیان دیگر، ادبیات تطبیقی به بررسی پیوندهای آثار ادبی و نویسندگان ملل مختلف و کشف منابع الهام بخش آن‌ها می‌پردازد... ادبیات تطبیقی بیشتر به دگرگونی‌هایی توجه دارد که یک ملت یا یک نویسنده در آثار دیگر ملت‌ها ایجاد می‌کند» (گویارد، ۱۹۵۶: ل). ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی آن، مقایسه صرف دو یا چند اثر ادبی نیست؛ بلکه مقایسه از دیدگاه این مکتب، نقطه آغاز و عمل لازمی است که امکان درک شباهت‌ها و یا تفاوت‌های موجود در بین آثار ادبی را فراهم می‌نماید؛ به دیگر سخن، هدف در مکتب فوق، ـ علارغم برداشت عده‌ای ـ تطبیق یا مقایسه نیست. تطبیق صرفا وسیله‌ای است برای رسیدن به هدفی والاتر که همان تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف است» (نظری، ۱۳۸۹: ۲۲۴).

«مسخ» نام رمانی کوتاه از فرانتس کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴)، نویسنده آلمانی زبان اهل چکسلواکی است که در پاییز ۱۹۱۲ نوشته شده و در اکتبر ۱۹۱۵ در لایپزیگ به چاپ رسیده است. ولادیمیر ناباکوف در مورد این داستان گفته است: «اگر کسی مسخ کافکا را چیزی بیش از یک خیال پردازی حشره‌شناسانه بداند به او تبریک می‌گویم چون به صف خوانندگان خوب و بزرگ پیوسته است» (عشرتی، ۱۳۹۵: ۲۹). داستان *«سامسا»*ی سلطان العمیمی هم با الهام و تأثیر از این رمان مشهور و دارای آوازه جهانی نوشته شده است.

رمان *«مسخ»*، سرگذشت شخصیتی است که زندگی خود را صرف مشکلات دیگران کرده و پس از مدتی از این امر ناتوان شده و به انزوا وتنهایی پناه می‌برد و دیگر مورد پذیرش اطرافیان نیست. داستان «سامسا» هم که با تأثیرپذیری از این رمان، نگاشته شده، ادامه سرنوشت شخصیت داستان کافکاست. نکته اساسی هر دو داستان، موضوع مسخ و استحاله شخصیت است. تحول و مسخ در هر دو، صبح هنگام، بعد از بیدار شدن از خواب رخ می‌دهد. داستان العمیمی ادامه رمان مسخ کافکاست؛ به بیان دیگر، این داستان ادامه زندگی گریگوری سامسا بعد از گذشت یک قرن است. نکته مهم همین‌جاست که نویسنده این رمان، بعد از یک قرن، مجددا برای سامسا، حیات در نظر گرفته است و اتفاقا به همین رمان هم اشاره می‌کند: «منذ أكثر من قرن في روايةِ مسخ لكافكا» در این رمان، سامسا به حقیقت و هویت خویش باز می‌گردد «ليجد نفسه و قد عاد إلى آدميته السابقة.» بعد از حیات دوباره، سامسا متوجه مرگ مولف شده و بسیار گریه می‌کند. نویسنده این رمان، با بهره گیری شالوده و زیر بنای رمان از رمان مسخ کافکا، تمام مرزهای روایی را درمی‌نوردد. و به اصطلاح دست

به مرزشکنی روایی می‌زند این مرزشکنی در زمان، در تبدیل به شخصیت دیگر، مرگ مولف (کافکا) و وجود مولف دوم (عمیمی) و در جست وجوی مولف سوم بودن است.

رمان کافکا و موضوع آن، نظر بسیاری از صاحب‌نظران و رمان نویسان را به خود جلب کرده و در مورد آن مطالبی نگاشته‌اند و برخی نیز با تأثیری پذیری از آن، به نوشتن رمانی در آن موضوع همت گماشته‌اند. سلطان العمیمی هم به شکلی متفاوت از آن متأثر شده و داستان خود را نگاشته است. ضرورت و اهمّیّت نوشتار پیش رو در آن است که شکل تأثیر پذیری یک داستان عربی از داستان اروپایی بیان شده و نگاه دو نویسنده صاحب اثر به شخصیت، هویت، اجتماع و... روشن شود. در این بررسی، پرسش‌های زیر مطرح بوده است.

ـ تاثیرپذیری العمیمی از کافکا در رمان سامسا، چگونه بوده است؟

ـ العمیمی در پردازش شخصیت، چه تفاوتی با کافکا دارد؟

این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی و بر اساس مکتب ادبیات تطبیقی فرانسوی صورت گرفته است. نگارنده با مطالعهٔ رمان‌های مورد بحث و تطبیق آنها، کیفیت تأثیر پذیری داستان سامسا از مسخ، و شگردهای داستان پردازی او و هم چنین نگاه هر کدام به موضوع مسخ را مورد بررسی قرار داده است.

۲. پیشینه پژوهش

مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در مورد رمان «مسخ» صورت گرفته، به شرح زیر است:

مقاله «بررسی و تحلیل «مسخ» اثر فرانتس کافکا براساس فلسفه اگزیستانسیالیستی کی یر کگارد»، موسی احمدیان و همکاران، اندیشه‌های ادبی، شماره ۱، سال ۱۳۸۸. در پژوهش حاضر، نویسنده، رمان «مسخ» کافکا را براساس فلسفه اگزیستانسیالیستی کی یر کگارد مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه می‌رسد که گرگور سامسا احساس اضطراب می‌کند؛ چراکه مسؤول اعمال خویش است. این مسؤولیت احساس ترس و گناه را در درون گرگور برمی انگیزد و در نتیجه، تنهایی و انزوای او را در بردارد.

مقاله «نمادشناسی تطبیقی «عزاداران بیل» ساعدی و «مسخ» کافکا»، محمد عیسی زاده حاجی آقا و همکاران، ادبیات تطبیقی، شماره ۲۱، سال ۱۳۹۸. چکیده و نتیجه این مقاله به این صورت است که فرانتس کافکا و غلامحسین ساعدی، نویسندگان دورانی بحران زده‌اند که زبان آثار آنها، نمادین است و در آثارشان به نمادپردازی توجه داشته‌اند. نمادهای انسانی، غیرانسانی (مکان‌ها و اشیا) و حیوانی در دو اثر به کار رفته است. مسخ مشدی حسن نوعی استحالهٔ روحی، توهّم و جنون و نمادی از خودبیگانگی اوست و مسخ گرگور سامسا، روایت بیگانگی از جامعهٔ دچار بحران هویت. هر دو مسخ، تنزل از درجهٔ انسانی به مقام و مرتبهٔ حیوانی است و این شاید به این معنا باشد که پایان چنین بیگانگی از خود، رسیدن به مقام پست حیوان بودن است.

مقاله «نگاهی به شگردهای شخصیت پردازی و تفاوت‌های آن در دو داستان «ملکوت» و «مسخ»»، سمیه صادقیان و همکاران، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۷۴، سال ۱۳۹۵. نتیجه مقاله فوق نیز حاکی از آن است که شخصیت در قلم کافکا و صادقی در تعامل مستقیم با دیگر عناصر داستان قراردارد و شخصیت پردازی متفاوت دو نویسنده، نشان از دنیای متفاوت هریک و فضای داستانی متمایزی است که در پی خلق آن هستند.

مقاله «گاو؛ مسخ مقایسه‌ی شیوه‌ی پردازش شخصیت در گاو ساعدی و مسخ کافکا»، محمدرضا نصراصفهانی و همکاران، زبان و ادب فارسی، شماره ۲۱۵، سال ۱۳۸۹. در این مقاله نویسنده، «گاو» اثر ساعدی و مسخ کافکا را بررسی تطبیقی کرده و به این نتیجه رسیده که این دو اثر با وجود ژرف ساخت یکسان، در حوزه‌ی شخصیت پردازی، کاملا با یکدیگر متفاوت‌اند. استفاده فراوان ساعدی از گفت وگو، منطق حاکم بر داستان گاو را منطق گفت وگو ساخته است. در حالی که منطق حاکم بر مسخ، منطق کنش و عمل است.

مقاله «نقد بینامتنی سه اثر ادبی مسخ، کوری و کرگدن»، قدرت اله طاهری و همکاران، نقد ادبی، شماره ۴، سال ۱۳۸۷. نویسنده در این مقاله به این نتیجه رسیده است که با نگاه بینامتنی می‌توان از نشانه‌های درون متنی این سه اثر و پیوند آن ها 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. نکته دیگر اینکه 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 جامعهٔ هر کدام و نیز شدت اهمیت موضوعات و درک آنان از موقعیت انسان در جهان مدرن وابسته است..

در مورد بررسی تطبیقی دو داستان «مسخ» اثر کافکا و «سامسا» اثر سلطان العمیمی پژوهشی صورت نگرفته است و این دو داستان، برای اولین بار، مورد بررسی تطبیقی قرار گرفته‌اند.

۳. خلاصه رمان‌ها

۱.۳. خلاصه داستان مسخ

گرگور سامسا، که بازاریاب است، پس از ورشکستگی پدر، تنها متکفل خانواده است و بیش‌تر زندگی خود را در سفر می‌گذراند و از این وضعیت و شرایط زندگی‌اش ناراضی است. گرگور، یک روز صبح، وقتی از خواب بیدار می‌شود، به حشره‌ای غول‌آسا تبدیل شده است، او به انزجار و کراهتی که در اطرافیان می‌بیند، پی می‌برد، و برای رهایی از نگاه پدر و مادر و خواهرش زیر تخت خانه خود پناه می‌برد. او دیگر از زباله غذا می‌خورد و به کثافت علاقه‌مند می‌شود و از نور می‌گریزد. همه از او گریزان‌اند و از داشتن چنین حشره کریهی در خانه ناراحت هستند. تنها پیرزن خدمتکار، که در اصل روستایی است، همچنان به او می‌رسد. از آن پس، گرگور دیگر تقریبا از اتاقش خارج نمی‌شود.

اما یک شب، که صدای ویولون خواهرش را می‌شنود، آهسته از زیر تخت بیرون می‌آید. همه با دیدن او وحشت زده شده و ابراز تنفر می‌کنند و پدرش، با حالت خشمگین، سیب گندیده‌ای را به سویش پرتاب می‌کند، سیب به پشتش می‌خورد و لاکش را می‌شکند.

گرگور، وقتی به مخفیگاه خویش بازمی‌گردد، زخمش عفونت کرده و می‌گندد و بر اثر آن، لاک تکه تکه از بدنش جدا می‌شود و می‌میرد.

۲.۳. داستان «سامسا»

در صبح یکی از روزها، گریگوری سامسا که بیش از یک قرن در رمان مسخ کافکا در جسم سوسکی زندگی می‌کرد، بیدار شد تا انسانیت سابق خود را باز یابد. بعد از اینکه فهمید، مؤلفش فوت کرده و او بدون نقش مانده، بسیار گریه کرد. در روز بعد اعلامیه‌ای در روزنامه زد که متن آن چنین است: سوسک سابق، در جست وجوی نقش جدیدی در آثار ادبی و هنری است. (العمیمی، ۲۰۲۱: ۹۰)

٤. پردازش و تحلیل موضوع

۱.۴. شخصیت پردازی

«شخصیت از ارکان اصلی رمان است و عنصری کارآمد است که در ایجاد حادثه سهیم بوده، در آن اثر می‌گذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد؛ بدون شخصیتِ عاقل و منطقی، معنا و ارزش هر یک از عناصر زمان و مکان از بین خواهد رفت» (ایوب، ۱۹۹۶: ۲۲). رفتار و گفتار شخصیت، نشان‌دهندهٔ خصوصیات روانی و اخلاقی او در طول داستان است. شخصیت که مخلوق ذهن نویسنده است، می‌تواند انسان، حیوان، شیء و یا هر چیز دیگر باشد (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۸۴).

در هر دو اثر مورد بررسی، شخصیتی به خواننده معرفی می‌شود که به یکباره، دچار استحاله می‌شود. نکته جالب توجه این است که شخصیت داستانی هر دو یکی است و در واقع، شخصیت داستان العمیمی، همان سامسای کافکا است که در روند داستان، دچار استحاله یا مسخ می‌شود. اینکه گرگور سامسا در داستان «مسخ» به چه موجودی استحاله یافته، دقیقا روشن نیست. خود کافکا از هیچ جانور یا موجودی نام نمی‌برد و تنها اشاره می‌کند که سامسا به حشره‌ای عظیم الجثه تبدیل شده است (رک: عیسی زاده حاجی آقا و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵۱). اما العمیمی در داستان خود، با استفاده از کلمه «صرصار سابق» که به معنای سوسک است، از شخصیت مسخ شده‌ی او نام می‌برد.

سامسا در هر دو داستان، قهرمان اصلی قصه است اما در ادامه داستان العمیمی، در نقش بی‌نقشی (بلا دور) ایفای نقش می‌کند و در جستجوی نویسنده‌ای است که نقش جدیدی به او دهد و این چنین، مولف دوم، جهان روایت را با جهان خارج از آن پیوند می‌دهد. و از طرف دیگر دنیای دو رمان را که زمان و مکان و زبان‌شان یکی نیست، پیوند می‌دهد.

اگر کسی بخواهد در مورد شخصیت سامسا و سرگذشت او بداند چاره‌ای ندارد جز اینکه به رمان مسخ کافکا مراجعه کرده و آن را بخواند.

شخصیت‌پردازی غیرمستقیم ممکن است از راه‌های گوناگونی انجام شود مانند: ذکر نام، ایجاد گفتگو، شرح رفتار و توصیف عادات. در شیوهٔ مستقیم که نویسنده بیشتر دانای کلّ است، برای معرفی شخصیت، او را مستقیماً تعریف می‌کند امّا در نوع دوم، زاویهٔ دیدِ راوی، محدود است و با کنش و گفتار شخصیت در ذهن خواننده ساخته می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۲-۱۴۱). اصلی‌ترین روش شخصیت پردازی، «توصیف گفتار و کردار، افکار و ظاهر اشخاص داستان است»(عبدالهیان، ۱۳۷۷ :۵۰). «در رمان مسخ، نویسنده شخصیت را بیش‌تر از طریق توصیف به صورت مبسوط پردازش می‌کند و به نمایش می‌گذارد: «یک روز صبح گرگور سامسا، از خوابی آشفته بیدار شد و فهمید که در تخت خوابش به حشره‌ای عظیم بدل شده است. بر پشت سخت و زره مانندش خوابیده بود و سرش را که کمی بلند کرد شکم قهوه‌ای گنبد شکل خود را دید که به قسمت‌های محدب و سفتی تقسیم می‌شد و چیزی نمانده بود که تمامی رواندازش بلغزد و از رویش پس برود پاهای متعددش که در قیاس با ضخامت باقی بدنش از فرط لاغری رقت انگیز بودند، بی‌اختیار جلوی چشمانش تاب می‌خوردند»(کافکا، ۱۳۸۵: ۱۱).

صدای او همچون ظاهرش نیز منزجر کننده و غیرقابل تحمل بود؛ «گرگور که صدای خودش را در پاسخ مادرش شنید، یکه خورد. بی‌تردید صدای خودش بود. بله. اما ته مایه‌ی جیرجیر سمج و وحشتناکی بود که باعث می‌شد کلمات فقط در همان لحظه اول شکلی روشن داشته باشد اما بعد این صدا چنان طنین آنها را برهم می‌زد که آدم شک می‌کرد درست شنیده باشد» (کافکا، ۱۳۸۵: ۱۴).

کافکا با استفاده از توصیفات، علاوه بر ظاهر شخصیت، افکار و حالات درونی شخصیت را نیز به نمایش می‌گذارد: «بالای میزی که مسطوره‌های پارچه رویش پر و پخش شده بود ـ آخر زامزا ـ بازاریاب شهرستان‌ها بود ـ تصویری آویزان بود که چندی قبل از یک مجله مصور چیده و با قاب طلایی زیبایی قابش کرده بود. عکس زنی بود کلاهی پوستی بر سر و کاپی پوستی بر شانه‌ها» (کافکا، ۱۳۸۵: ۱۱). که نشان‌گر توجه او به زن و زیبایی‌های اوست.

اما در رمان دوم، دیگر نویسنده دنبال توصیف ظاهری شخصیت نیست و تنها چیزی که برای او اهمیت دارد، بازگشت او به خود حقیقی و هویت خویش است و اشاره به این دارد که او شخصیتی داستانی بوده و الان نیز دنبال نقش دیگری است.

شخصیت رمان «مسخ»، اسیر غصه‌ها، نارحتی‌ها، تنهایی و تمایلات پنهان است: «ناگهان چشمش رو دیوار لخت و عریان به تصویر خانمی افتاد که سراپا لباس پوست به تن داشت. به سرعت از دیوار بالا خزید و به شیشه قاب عکس چسبید» (کافکا، ۱۳۸۵: ۱۴۷). «این قاب عکس در واقع، نماد دلبستگی‌های گریگور به تمایلات جنسی است و تنها دلبستگی و علاقه‌ای است که وی حاضر نیست آن را از دست بدهد. از این روست که در میان تمامی اثاثیه اتاقش، تنها به این قاب عکس می‌چسبد و اجازه نمی‌دهد آن را از اتاقش بیرون ببرند» (عیسی زاده حاجی آقا و همکاران، ۱۳۹۸:

۱۴۶). اما در رمان دوم شخصیت آزاد است و به چیزی دلبستگی ندارد. سامسا در مسخ، «جسم مستحیلش مانع از برقراری ارتباط او با دیگران می‌شود» (همان). اما در دومی، او به وجود و هویت انسانی خود بازگشته و به روابط و حیات خود ادامه می‌دهد: «نشر اعلانا فی صحیفۀ، نصه: صرصار سابق یبحث فی دور جدید له فی أی عمل أدبی أو فنی» (العمیمی، ۲۰۲۱: ۹۰).

تنها گفت وگویی که در رمان عمیمی وجود دارد، همین است: «فی الیوم التالی، نشر اعلانا فی صحیفۀ، نصه: صرصار سابق یبحث فی دور جدید له فی أی عمل أدبی أو فنی» البته داستان عمیمی بسیار کوتاه بوده و مجالی برای توصیف یا گفت وگو وجود ندارد.

نکته دیگر در باب شخصیت پردازی، حضور شخصیت‌های فرعی در داستان مسخ است که در داستان «سامسا» وجود ندارد. شاید به این دلیل است که انسان وقتی هویت انسانی خود را باز می‌یابد، بود و نبود دیگران در هویت او تأثیری ندارد.

۲.۴. صحنه

«صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتّفاق می‌افتد. این موقعیت زمانی و مکانیِ حوادث داستان، صحنۀ داستان را تشکیل می‌دهد. ظرف زمان می‌تواند در برگیرندۀ دورۀ تاریخی معینی باشد» (مستور، ۱۳۹۴: ۴۶).

۱.۲.۴. زمان

تحول و مسخ در هر دو داستان، صبح هنگام، بعد از بیدار شدن از خواب رخ می‌دهد:

«یک روز صبح، همین که گر گوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به حشره تمام عیار عجیبی مبدل شده بود» (کافکا، ۱۳۹۰: ۳).

«در صبح یکی از روزها، گر گوار سامسا که بیش از یک قرن در رمان مسخ کافکا در جسم سوسکی زندگی می‌کرد، بیدار شد» (العمیمی، ۲۰۲۱: ۹۰).

داستان العمیمی ادامه رمان مسخ کافکاست؛ به بیان دیگر، این داستان ادامه زندگی گریگوری سامسا بعد از گذشت یک قرن است. نکته مهم همین جاست که نویسنده این رمان، بعد از یک قرن، مجددا برای سامسا، حیات در نظر گرفته است و اتفاقا به اسم همین رمان هم اشاره می‌کند: «منذ أکثر من قرن فی روایۀ مسخ لکافکا» شروع روایت از یک نقطه از داستان و بعد بازگشت به گذشته بیرونی از روایت به اندازه یک قرن و مجددا بازگشت به نقطه ادامه روایت خود و در نهایت آینده باز، خط زمانی این داستان است.

در این رمان، سامسا به حقیقت و هویت خویش بازمی‌گردد؛ این تغییرات در مسخ با تبدیل شدن گرگوار به حشره‌ای چندش آور، به صورت امری آنی و لحظه‌ای بیان شده است: «یک روز صبح ....) «رویارویی با این فرایندی که البته دفعی و به صورت حیرت آوری «لحظه‌ای و آنی» است، بسیار با جملۀ نخستین داستان همسانی دارد و البته فضای سرد پایینی ابتدای روایت نیز به حال و هوای حضور شخصیت در آن کمک می‌کند» (طاهری، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

زمان در رمان العمیمی اهمیت والاتری نسبت به کافکا دارد. علت آن نیز این است که زمان در رمان مسخ، زمان طبیعی و در محدوده‌ی روایت است. اما زمان در رمان العمیمی، فرا روائی است به طوری که اولا حداقل شامل یک قرن بعد از اتمام رمان مسخ است (زمان دو رمان به هم پیوند زده شده است) از محدوده زمان روائی مسخ گذر کرده و حدود یک قرن طی شده و بعد وارد محدوده روائی رمان العمیمی شده است و چون هنوز نقش ندارد و برای یافتن نقش جدید اطلاعیه زده است؛ بنابراین از محدوده این رمان نیز می‌گذرد تا اینکه در رمانی جدید، نقشی جدید بیابد. العمیمی برخلاف کافکا، برای سامسا، مرگ قائل نیست و می‌گوید: «کان یعیش». شاید بدین علت است که داستان سامسا برای بیش‌تر افراد اتفاق می‌افتد.

۲.۲.۴. مکان

امکان دارد حوادث در موقعیت جغرافیایی خاصی مثل شهر یا روستا یا مزرعه و یا در برهۀ زمانی مثلاً چند قرن پیش یا فصلی مثل زمستان و تابستان و ... اتفاق بیفتد و گاهی نیز مکان حوادث، مکانی خیالی است که در واقعیت حال و گذشته نمی‌گنجد (حلاوۀ، ۲۰۰۰: ۴۴- ۴۵). «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 درون مایه‌ای این اثر کمک می‌کند» (طاهری، ۱۳۸۷: ۱۴۵). از سوی دیگر، ایجاد فضای بدبو و توصیف صحنه‌هایی چندش آور در مسخ، آشکارا نگرش نویسنده را به جهان اطرافش تبیین می‌کند. «توصیف اتاق گرگوار به عنوان مکانی چندش آور و کثیف و پر از زباله، مؤید خوبی بر فضا و رنگ حاکم بر داستان است» (طاهری، ۱۳۸۷: ۱۴۶). اما العمیمی، چنین نگاهی به محیط اطراف شخصیت ندارد و از محیط ناخوش اطراف شخصیت حرفی به میان نمی‌آورد. اساسا نویسنده این داستان، درگیر جزئیات ناخویشاید محیط اطراف نیست؛ شاید بتوان گفت چیز ناخوشایندی در محیط اطراف شخصیت نیست تا توصیف شود.

در مسخ، سرنوشت شخصیت به اتاق کوچک روی تخت ختم می‌شود اما در سامسا، از اتاق کوچک شروع می‌شود؛ دادن اطلاعیه به روزنامه با موضوع جستجوی نقش جدید، یعنی خروج از محیط کوچک و انزوا و وارد شدن به دنیای بزرگ‌تر. این مسئله، نمودار اندیشه‌ای بسیار قوی و اساسی است که بیان کننده این است که انسان هر چقدر به انزوا برود، دچار مسخ روحی و شخصیتی می‌شود و هرچقدر که در اجتماع و محیط بزرگ‌تر باشد، رشد می‌کند؛ از این رو تأثیر مکان بر انسان و بر شخصیت‌های داستانی اصلی حقیقی و اجتناب ناپذیر بوده و «در روند شکل‌گیری و ساختار داستان، ماهیت شخصیت‌های داستانی و روابط آن‌ها و نگرش‌های مختلف که فضای داستانی را می‌سازد نقش دارد» (بحراوی، ۱۹۹۰: ۳۲).

۳.۴. درون‌مایه

«درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است. خط یا رشته‌ای که در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد.

درون‌مایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۷۴). «مضمون [درون‌مایه]، اندیشهٔ اصلی داستان است، پیام داستان است که با زبان نویسنده گفته نمی‌شود ولی خواننده آن را می‌شنود، با قلم نویسنده نوشته نمی‌شود ولی خواننده آن را می‌خواند. مضمون، معنای داستان است؛ معنایی که نویسنده به موضوع می‌بخشد یا از آن اخذ می‌کند و در ذره‌ذرهٔ تار و پودِ شکلِ داستان منجسدش می‌سازد» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۲۱).

درونمایه رمان کافکا، سرنوشت انسانی است که در اثر مشکلات جامعه به انزوا رانده شده و دچار استحاله می‌شود. درست است که العمیمی، ژرف ساخت رمانک خود را از رمان کافکا گرفته اما درون مایه آن را تغییر داده و سرنوشت شخصیت را عوض کرده و آینده دیگری را برای او رقم می‌زند. «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» (طاهری، ۱۳۸۷: ۱۳۲). اما در رمانک العمیمی او هویت انسانی خویشتن را باز می‌یابد. در «مسخ»، مسخ واقعی صورت می‌گیرد اما به اعتقاد العمیمی او صرفا در جسم یک سوسک زندگی می‌کرد و همان روح انسانی را دارد «سامسا الذی کان یعیش فی جسد صرصار». از این رو العمیمی نگاهی خوشبینانه به حال و آینده سامسا دارد و شاید بتوان گفت العمیمی با نگاهی طنزآلود و نوعی ناسازواری، حوادث داستان را پیش می‌برد.

از آنجایی که درونمایه «جهت‌گیری نویسنده را نسبت به زندگی و به طور اخص موضوع داستان نشان می‌دهد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۵۲). با تحلیل و بررسی دو داستان می‌توان به نگاه نویسنده‌های آنها پی برد. کافکا «از یک سو متأثر از جایگاه اجتماعی بود. او در امپراطوری بزرگ اتریش ـ مجارستان ـ یکی از چک‌ها بود اما مذهب وی (یهودی) او را در میان چک‌ها فردی بیگانه می‌ساخت و تعلقش به اقلیت آلمانی زبان‌ها نیز او را از جامعه چک‌ها ویهودی‌ها مطرود می‌ساخت؛ پس به لحاظ اجتماعی، فردی از همه جا رانده واز همه جا مانده بود» (نصر اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۵۴). این تنهایی در توصیفات غمناک طولانی‌اش به شدت نمایان است؛ به عنوان نمونه رفتار پدر را که می‌خواهد او را به اتاقش دفع کند، توصیف می‌کند:

> «او هرگز نمی توانست متحمل مقدمات مفصلی بشود که گره گوار لازم داشت تا بلند بشود و سر پا بگذرد. گره گوار صدای داد و بی داد را پشت سرش می‌شنید. بی شک برای اینکه او را براند تا بگذرد، مثل اینکه هیچ مانعی در بین نبود! این جنجال، مثل صدای صد هزار پدر، در گوشش منعکس می شد. موقع شوخی نبود و گره گوار هرچه باداباد خود را لای گذرگاه در کرد و همانجا به حالت خمیده قرار گرفت. بدنش از یک طرف بالا مانده بود و پهلویش از چهار چوبه در که رنگ سفید آن، از لکه‌های بد نما، قهوه‌ای رنگ شده بود خراشید. گر گوار گیر کرده بود و به تنهایی نمی‌توانست خودش را نجات بدهد. از یک طرف، پاهایش در هوا موج می زد و در میان هوا پیچ و تاب می خورد. از طرف دیگر، به طرز دردناکی پاها زیر بدنش بی‌حرکت مانده بود. در این وقت، پدر از عقب یک اردنگ محکم زد و این

دفعه باعث تسلیت خاطر گره گوار شد. او خط سیر طویلی را طی کرد و میان اتـاق بـه زمـین خـورد؛ خـون ازش رفت. در با یک ضربت عصا بسته شد» (کافکا، ۱۳۹۰: ۱۳).

نویسندگان درون‌مایه‌های آثار خویش را مستقیم یا غیرمستقیم بیان می‌کنند. در شیوهٔ غیرمستقیم، نویسنده «درون‌مایه را در افکار و عواطف و تخیلات شخصیت‌های داستان می‌گنجاند» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۸۳). نویسنده مسخ، انزوا و اسارت در گوشه اتاق در اثر شرایط پیش آمده را این چنین به تصویر می‌کشد: «اغلب شب‌هایی که بی‌خوابی به سرش می‌زد، چرم نیم تخت را مدت‌ها می‌خراشید. بعضی اوقـات، بی‌آنکه از درد خود شاکی باشد، صندلی راحتی را به طرف پنجـره مـی-لغزانیـد و بـه ایـن ترتیـب به وسـیله صندلی، پشتیبانی خوبی بدست می‌آورد و به پنجره یله می‌داد نه از لحاظ تفریح از منظره بود؛ بلکه فقـط به یاد حس آزادی این کار را می‌کرد» (کافکا، ۱۳۹۰: ۲۱).

گاهی نیز نویسنده به طور مستقیم گوشه‌هایی از درون مایه را به نمایش می‌گذارد؛ عدم ارتباط با اطرفیان حتی با نزدیک‌ترین اعضای خانواده، او را به سکوت برده و مشاعرش را مختل می‌نماید: «اگر گره گوار فقط می‌توانست با خواهرش حرف بزند و از آنچه برایش می کرد تشکر بنماید، بهتر می‌توانست خدمات او را تحمل بکند، ولی محکوم به سکوت بود و درد می‌کشـید» (همان: ۲۱). «در پانزده روز اول، پدر و مادر نتوانستند خودشان را حاضر به دیدن او بکنند» (همان: ۲۲). «گره گوار، از شنیدن کلمات مادرش پی برد که در طی دو ماه زندگی یکنواخت، کـه هـیچ کـس بـا او حرف نزده، مشاعرش مختل شده بود» (همان: ۲۴).

علاوه بر این ویژگی‌های شخصی و روانی وی نیز بر این تنها ماندگی و دوری از اجتماع دامن می‌زد. از یک سو از بیماری سل رنج می برد. از دیگر سوی بنا به دلایلی قادر به ازدواج نبود و همه این عوامل و شرایط نامساعد او را از دل اجتماع بیرون کشید وبه کام جهان وهم آلود و مرموز رؤیا فرو برد تا این گونه شخصیت‌هایش نیز همچون خود او مطرود و منزوی باشد» (نصر اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۵۴).

اما العمیمی با نگاهی باز وبه دور از فضای غم آلود، داستان خود را روایت می‌کند و هیچ کلمه‌ای که نشان‌گر حزن، غم، ناامیدی، تنهایی و... در داستانش دیده نمی‌شود. علاوه بر این العمیمی خود دارای شخصیتی اجتماعی است که صاحب مناصب مختلف بوده است.

۴.۴. زاویه دید

قسمت اعظم داستان «مسخ» از طریق توصیف و با استفاده از دانای کل روایت می‌شود. نکته جالب توجه در سامسا این است که پس از آنکه هویت انسانی خود را باز می‌یابد، از طریق گفت وگوی مستقیم و از زبان شخصیت، کنش او به نمایش گذاشته می‌شود؛ گویی که در مسخ که هویت خود را از دست داده بود و با زاویه سوم شخص روایت می‌شد و در سامسا، که هویت انسانی خود را باز می‌یابد، ارتباطی وجود دارد. به بیان دیگر، آن هنگام که سامسا مسخ شده و هویت خود را از

دست داده، با زاویه سوم شخص روایت می‌شود و آن هنگام که هویت انسانی خود را باز می‌یابد، از طریق گفت وگو پیش می‌رود.

۵.۴. روایت گری

کافکا رمان را از اثنا یا نقطه اوج داستان روایت کرده و سپس به صورت کوتاه گریزی به گذشته زده، حوادث گذشته را روایت می‌کند: «ایـن هـم اطوار غریبی است: برای حرف زدن با کارمندانش روی میز دفتر صعود می‌کند، مثل اینکه به تخت نشسـته؛ آن هم با گوش سنگین که باید کاملاً نزدیکش رفت» (کافکا، ۱۳۹۰: ۴) و دوباره برگشته داستان را به پایان می‌برد. این همان کاری است العمیمی با سامسا انجام داده و نظم زمانی را در داستانش برهم زده‌است. «فی صبیحۀ أحد الأیام، استیقظ غریغوری سامسا الذی کان یعیش فی جسد صرصار، منذ أکثر من قرن فی روایۀ مسخ لکافکا لیجد نفسه و قد عاد إلی آدمیته السابقۀ. بکی طویلا خاصۀ بعد اکتشافه وفاۀ مؤلفه وأنّه صار بلا دور. فی الیوم التالی، نشر اعلانا فی صحیفۀ، نصه: صرصار سابق یبحث فی دور جدید له فی أی عمل أدبی أو فنی» (العمیمی، ۲۰۲۱: ۹۰).

العمیمی از نقطه‌ای شبیه به رمان کافکا شروع می‌کند اما تفاوتی که با رمان کافکا دارد، پایان آن باز بوده و بی‌انتهاست. «سوسک سابق دنبال نقش جدیدی در کارهای ادبی یا هنری می‌گردد» (العمیمی، ۲۰۲۱: ۹۰). شروع روایت از یک نقطه از داستان وبعد بازگشت به گذشته بیرونی از روایت به اندازه یک قرن و مجددا بازگشت به نقطه ادامه روایت خود و در نهایت آینده باز (آینده نگری بیرونی). پدیدآورندگان چنین داستان‌هایی با پس و پیش کردن رویدادها و تکرارشان، با بی اعتبارکردن زمان، تمایز قدیم و جدید و گذشته و اکنون را برمی‌دارند و روایت را در سایه بی‌زمانی مطلق می‌آفرینند؛ آنها با کاستن از سیطره زمان بر روایت، گذشت زمان و به پایان رسیدن را بی‌معنی می‌کنند. از این رو گاه روایت خود را ازپایان آغاز می‌کنند یا در پایانش به آغاز برمی‌گردند و مخاطب را با خود به آغاز راهی که باهم شروع کرده بودند برمی‌گردانند، به گونه‌ای که هر دو می‌پندارند که هیچ چیز اتّفاق نیفتاده است و هنوز درهمان آغازند و زمان از حرکت بازایستاده و برآنها نگذشته است (محمّدی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

۱.۵.۴. ضرباهنگ

«ضرباهنگ حاصل تناوب بین دو تکنیک روایی «صحنه پردازی» و « تلخیص» است» (نجفی، ۱۳۹۹: ۱۱۶). «وقتی راوی رویدادها را با تفصیل فراوان شرح می‌دهد، ضرباهنگ رمان آهسته می‌شود و هنگامی که رویدادها را به اختصار مورد اشاره قرار می‌دهد؛ امّا تشریح نمی‌کند ضرباهنگ تند می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۶۰).

درداستان مسخ تکنیک روایی غالب در داستان، صحنه پردازی است. کافکا بخش عمد داستانش را با بیان جزئیات و شرح اعمال شخصیّت‌ها و بیان تفصیلی حالت درونی شخصیّت روایت می‌کند: «گره گوار به پنجره نگاه کرد. صدای چکه‌های باران که به حلبی شیروانی می‌خورد، شنیده می‌شد؛ ایـن هوای گرفته او را کاملاً غمگین ساخت» (کافکا، ۱۳۹۰: ۳).

«کاش دوباره کمی می‌خوابیدم تـا همـه ایـن مزخرفـات را فراموش بکنم! ولی این کار به کلی غیرممکن بود؛ زیرا وی عادت داشت که به پهلـوی راسـت بخوابـد و بـا وضع کنونی نمی‌توانست حالتی را که مایل بود به خود بگیرد. هرچه دست و پا می‌کرد که به پهلو بخوابد بـا حرکت خفیفی مثل الاکلنگ، هی پشت می‌افتاد. صد بار دیگر هم آزمایش کرد و هر بار چشمش را می‌بست تا لرزش پاهایش را نبیند» (کافکا، ۱۳۹۰: ۳). در این داستان، نویسنده برای بیان ناراحتی و نارضایتی شخصیت اصلی داستان از تکنیک روایی صحنه پردازی بهره بیش‌تری برده است، اما العمیمی داستان خود را با استفاده از شیوه تلخیص روایت کرده و با ضرباهنگ تند و سریعی به پایان می‌برد. در داستان سامسا، به دلیل اینکه شخصیت هویت اصلی خویش را بازیافته و هیچ گونه ترس و نگرانی ندارد و آماده‌ی پذیرش نقش جدید است، روند روایت با تلخیص و با سرعت و پویایی و تحرک بالایی به جلو می‌رود.

۶.۴. نماد حیوانی

سامسا که در رمان مسخ به سوسک تبدیل می‌شود، نماد فردی است که از شغل و شرایط خود ناراضی است و شخصیتی منفعل دارد که نمی‌تواند شرایط را تغییر دهد؛ این فشارها و استرس‌ها، او را تبدیل به یک موجود مریض و کریه می‌کند و در نتیجه از خانواده و جامعه رانده می‌شود. «از این رو مسخ نمایانگر انسان سرخورده‌ی امروزی است؛ انسانی که در جهانی خالی از انسانیت و معنویت سیر می‌کند و در پایان به پوچی می‌رس.» (مهیاری و سلامی، ۱۳۹۰: ۱۰۶). «سرانجامی که کافکا برای چنین انسانی رقم می‌زند، مرگ است» (عیسی زاده حاجی آقا و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۴۹). اما در رمان العمیمی او توانسته به هویت اصلی خود بازگردد و از نو به زندگی خود با خشنودی و رضایت خاطر ادامه دهد و فعالیت اجتماعی و روائی خود را از سر گیرد و خرسندی و حیات سرزنده، در انتظار چنین شخصیت‌هایی است.

۷.۴. مرزشکنی روائی

مرزشکنی(Metalepsis)، اصطلاحی روایی است که ژرار ژنت آن را پایه گذاری کرده است. اما بهره برداری هنری از مرزشکنی، در دوران پسامدرن شایع است»(Malina, 2002: 1) مرزشکنی صناعتی آشنازداست که در آن مرز میان واقعیت و روایت شکسته می‌شود؛ به این صورت که نویسنده، راوی، یا شخصیت با مخاطب صحبت می‌کند، یا نویسنده به جهان روایت رفته و جزء شخصیت داستانی می‌گردد یا خواننده به جهان روایت می‌رود و یا شخصیت، مرز روایی خود را شکسته، به خواننده یا روایت گیر ملحق می‌شود (بخشی، ۱۳۹۸: ۱۰۸). مهم‌ترین ویژگی داستان العمیمی مرزشکنی روائی است. که در چهار نوع خود در این داستان قابل تحلیل و بررسی است:

۱.۷.۴. مرزشکنی نویسنده (Authorial Metalepsis)

«در مرزشکنی نویسنده، نویسنده خود را به عنوان آفرینش‌گر آنچه در تحلیل نهایی انجام می‌دهد، معرفی می‌کند یا معرفی می‌شود» (Pier, 2009: 195)؛ به بیان دیگر، در مرزشکنی نویسنده،

نویسنده در کار خود معرفی می‌شود (e.g: Ryan, 2006: 208, Feyresinger, 2010: 208, Kukkonen, 2011: 2). العمیمی در داستان خود که برگرفته از کافکا است، به صراحت از کلمه رمان و نام کافکا، نام می‌برد و به رمان بودن حقیقت آن و نویسنده آن اشاره می‌کند. که «در حقیقت، افشای کیفیت داستانی (ساختگی) حوادث یکی از ویژگی‌های مرزشکنی نویسنده است»(Gori, 2017: 70).

۲.۷.۴. مرزشکنی هستی شناسانه(تجسیمی)(Ontological Metalepsis)

در مرزشکنی تجسیمی، راوی، روایت شنو، یا یکی از شخصیت‌ها، گویی «به طور فیزیکی» وارد جهانی پایین‌تر از زیست بوم خودش می‌شود (صافی پیرلوجه، ۱۳۹۲: ۶۵). «مسیرها و جهت گیری‌های مرزشکنی هستی شناختی به دو صورت هستند که عبارتند از: ۱) حرکت از سطح برون داستانی و نفوذ به سطح درون‌داستانی ۲) حرکت از سطح درون داستانی و نفوذ به سطح برون داستانی. در این حالت مرزشکنی هستی شناختی، میزان دخالت در سطوح روایی، از آگاهی از جهان دیگری تا ورود و نفوذ جسمانی به آن، متغیّر است» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۳۷). در داستان العمیمی، که سامسا شخصیت داستان مسخ بود، الان بعد از یک قرن، به جهان برون داستانی آمده و در جست وجوی نقش جدید، اطلاعیه داده است. و در واقع از سطح درون داستانی حرکت کرده به سطح برون داستانی آمده است.

۳.۷.۴. مرزشکنی خطابی (هستی شناسی نوع ۲)(Lectorial Metalepsis)

یعنی به موجب آن، افرادِ سطوح یا جهان‌های روایی متمایز در یک کنش یکسان شرکت می-کنند.» (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۴، به نقل از Pier, 2009) در واقع این نوع مرزشکنی، نوعی تبادل بین راوی و شخصیت یا شخصیت و مخاطب است. نمونه بارز این تبادل یا مرزشکنی، گریه سامسا بر مؤلف خود است.

۴.۷.۴. مرزشکنی بلاغی (Rhetorical Metalepsis)

«در مرزشکنی بلاغی، نویسنده یا راوی، عمل داستانی را متوقف می‌کند تا درباره‌ی شخصیت-هایش صحبت کند» (Bell, 2014: 22). زمانی که عمل روایی متوقف می‌شود از این مکث برای دادن اطلاعات اضافی داستان یا شخصیت‌ها استفاده می‌شود (بخشی، ۱۳۹۸: ۱۲۳). در داستان سامسا، راوی پس از اینکه مثل کافکا، روایت خود را شروع می‌کند، «فی صبیحة أحد الأیام، استیقظ غریغوری سامسا» روایت خود را چند لحظه‌ای متوقف کرده و در مورد شخصیت داستانش که همان شخصیت داستان کافکاست، اطلاعاتی مختصر ارائه می‌دهد. «الذی کان یعیش فی جسد صرصار، منذ أکثر من قرن فی روایة مسخ لکافکا ..»

تخطّی آگاهانه از مرزها و سطوح روایت، باعث ایجاد حسّ «غریبه سازی»، یا «طنز» و یا «امر شگرف» می شود. کاملا طبیعی است که ما بتوانیم دستیابی تخیّلی به جهان داستانی داشته باشیم که نویسنده آن را بازنمایی کرده است، امّا اگر به گونه‌ای جسمانی وارد جهان شویم، مبهوت خواهیم

شد؛ به عبارتی مرزشکنی روایی جذّابیت خود را از همین بُهت به دست می‌آورد که نقل و انتقال جسمانی را میسّر می‌سازد، حتّی اگر در عالم بازنمایی باشد (قاسمی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۴۰).

نتیجه گیری

با توجه به بررسی‌های تطبیقی صورت گرفته، نتایج زیر به عمل آمد:

در هر دو داستان، سامسا قهرمان اصلی قصه است. در اولی استحاله به صورت حیوان صورت گرفته و در دومی به شکل انسان؛ در اولی نگاهی بدبینانه و منزوی برای شخصیت در نظر گرفته شده و دومی نگاهی خوشبینانه و اجتماعی. کافکا با استفاده از توصیفات، علاوه بر ظاهر شخصیت، افکار و حالات درونی شخصیت را نیز به نمایش می‌گذارد. اما در رمان دوم، نویسنده دنبال توصیف ظاهری شخصیت نیست و تنها چیزی که برای او اهمیت دارد، بازگشت شخصیت به خود حقیقی و هویت خویش است و اشاره به این دارد که او شخصیتی داستانی بوده والان نیز دنبال نقش دیگری است.

شخصیت رمان «مسخ»، اسیر غصه‌ها، نارحتی‌ها، تنهایی و تمایلات پنهان است: اما در رمان دوم شخصیت آزاد است و به چیزی دلبستگی ندارد. نکته دیگر در باب شخصیت پردازی، حضور شخصیت‌های فرعی در داستان مسخ است که در داستان «سامسا» وجود ندارد.

هر دو روایت، شروع یکسانی دارند، اما پایان متفاوتی دارند؛ پایان اولی مرگ و پایان دومی، حیات است. زمان در رمان العمیمی اهمیت والاتری نسبت به کافکا دارد. علت آن نیز این است که زمان در رمان مسخ، زمان طبیعی و در محدوده‌ی روایت است. اما زمان در رمان العمیمی، فرا روائی است؛ به طوری که اولا حداقل شامل یک قرن بعد از اتمام رمان مسخ است (زمان دو رمان به هم پیوند زده شده است) از محدوده زمان روائی مسخ گذر کرده و حدود یک قرن طی شده و بعد وارد محدوده روائی رمان العمیمی شده است. شروع روایت از یک نقطه از داستان و بعد بازگشت به گذشته بیرونی ازروایت به اندازه یک قرن و مجددا بازگشت به نقطه ادامه روایت خود و در نهایت آینده باز، سیر و خط زمانی این داستان را تشکیل می‌دهد.

در داستان مسخ، قسمت اعظم روایت از فضایی بسته از درون اتاق گرگوار بیان می شود. نور کم، فضای تاریک و چهاردیواری همیشه بسته در فضای مسخ، بسیار به اندیشه های درون مایه‌ای این اثر کمک می‌کند. از سوی دیگر، ایجاد فضای بدبو و توصیف صحنه‌هایی چندش آور در مسخ، آشکارا نگرش نویسنده را به جهان اطرافش تبیین می‌کند. اما العمیمی، چنین نگاهی به محیط اطراف شخصیت ندارد و از محیط ناخوش اطراف شخصیت حرفی به میان نمی‌آورد. اساسا نویسنده این داستان، درگیر جزئیات ناخویشاید محیط اطراف نیست؛ شاید بتوان گفت چیز ناخوشایندی در محیط اطراف شخصیت نیست تا توصیف شود.

درونمایه رمان کافکا، سرنوشت انسانی است که در اثر مشکلات جامعه به انزوا رانده شده و دچار استحاله می‌شود. درست است که العمیمی، ژرف ساخت رمانک خود را از رمان کافکا گرفته اما درون

مایه آن را تغییر داده و سرنوشت شخصیت را عوض کرده و آینده دیگری را برای او رقم می‌زند. در داستان العمیمی او هویت انسانی خویشتن را باز می‌یابد.

روایت هر دو داستان با زاویه دید سوم شخص صورت گرفته. العمیمی از نقطه‌ای شبیه به رمان کافکا شروع می‌کند اما تفاوتی که با رمان کافکا دارد، پایان آن باز بوده و بی‌انتهاست.

در داستان مسخ تکنیک روایی غالب درداستان، صحنه پردازی است. کافکا بخش عمدهٔ داستانش را با بیان جزئیات و شرح اعمال شخصیّت‌ها و بیان تفصیلی حالت درونی شخصیّت روایت می‌کند، اما العمیمی داستان خود را با استفاده از شیوه تلخیص روایت کرده و با ضرباهنگ تند و سریعی به پایان می‌برد.

در هر دو داستان نماد حیوانی به کار رفته است در رمان مسخ، سامسا که به سوسک تبدیل می‌شود، نماد فردی است که از شغل و شرایط خود ناراضی است و شخصیتی منفعل دارد که نمی‌تواند شرایط را تغییر دهد؛ این فشارها و استرس‌ها، او را تبدبل به یک موجود مریض و کریه می‌کند و در نتیجه از خانواده و جامعه رانده می‌شود. اما در رمان العمیمی او توانسته به هویت اصلی خود بازگردد و از نو به زندگی خود با خشنودی و رضایت خاطر ادامه دهد و فعالیت اجتماعی و روائی خود را از سر گیرد و خرسندی و حیات سرزنده، در انتظار چنین شخصیت‌هایی است.

مهم‌ترین ویژگی داستان العمیمی مرزشکنی روائی است. که در چهار نوع خود در این داستان قابل تحلیل وبررسی است:

مرزشکنی نویسنده، مرزشکنی هستی شناسانه (تجسیمی)، مرزشکنی خطابی (هستی شناسی نوع ۲)، مرزشکنی بلاغی.

منابع

احمدیان، موسی، و دهقان، سعید (۱۳۸۸)، «**بررسی و تحلیل «مسخ» اثر فرانتس کافکا بر اساس فلسفه اگزیستانسیالیستی کی یر کگارد**»، اندیشه‌های ادبی، ۱(۱)، صص ۱۵۵-۱۷۲.

اخوت، احمد (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

ایرانی، ناصر (۱۳۸۰)، **هنر رمان**، تهران: آبانگاه.

أیوب، محمد (۱۹۹۶)، «**الشخصیة فی الروایة الفلسطینیة فی الضفة الغربیة و قطاع غزة**»، رسالة الماجستیر فی النقد والأدب الفلسطینی الحدیث.

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳)، «**تداخل سطوح روایی**»، مجله جستارهای ادبی، شماره ۱۸۴، صص ۲۷-۱.

بحراوی، حسین، (۱۹۹۰)، **بنیة الشکل الروائی: الفضا، الزمن**، الشخصیة، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

بخشی، مریم (۱۳۹۸)، «**مرزشکنی روائی در روایت‌های قرآنی**»، آموزه‌های قرآنی، دوره ۱۶، شماره ۳۰ - شماره پیاپی ۳۰، صص ۱۰۷-۱۳۰.

بی‌نیاز، فتح‌اله (۱۳۹۲)، **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران، تهران: افراز، چاپ سوم.

پاینده، حسین (۱۳۹۴)، **گشودن رمان (رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی)**، تهران: مروارید، چاپ سوم.

حلاوة، محمد السید (۲۰۰۰)، **الأدب القصصی للأطفال**، الإسکندریة: مؤسسة حورس الدولیة.

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۲)؛ « **تبیین مرزشکنی در داستان‌های نوین فارسی**»، مجله زبان شناخت، سال چهارم، شماره اول، صص ۸۳-۵۹.

طاهری، ق.، و هوشنگی، م. (۱۳۸۷)، **نقد بینامتنی سه اثر ادبی مسخ**، کوری و کرگدن. نقد ادبی، ۱(۴)، صص ۱۲۷-۱۵۱.

عبداللهیان، حمید (۱۳۷۷)، «**شخصیت پردازی در داستان**». کیهان فرهنگی، شماره ۱۴۹، صص ۶۵-۱۴۹.

عشرتی، پویا (۱۳۹۵)، **کتاب‌شناسی برگزیده ادبیات داستانی**، قم: فراگفت.

العمیمی، سلطان (۲۰۲۱)، **کائن أزرق**.. أو ربما، بیروت: دارالساقی.

عیسی زاده حاجی آقا، محمد و مشفقی، آرش و حجاجی کهجوق عزیز (۱۳۹۸)، **نمادشناسی تطبیقی «عزاداران بیل» ساعدی و «مسخ» کافکا**، نشریه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۱، شماره ۲۱، صص ۱۵۳-۱۲۷.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۵)، «**مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی**»، مجله متن پژوهی ادبی، سال ۲۰، شماره ۶۷، صص ۱۴۵-۱۲۷.

کافکا، فرانتس(۱۳۸۵)، **مسخ**، تهران: امیرکبیر.

کافکا، فرانتس(۱۳۹۰)، **مسخ**، تهران: مجله سخن.

گویارد، ماریوس فرانسوا(۱۹۵۶)، **الأدب المقارن**، ترجمه: محمد غلاب، القاهرة: لجنة البیان العربی.

محمّدی، ابراهیم؛ جلیل الله فاروقی هندوالان و سمیه صادقی(۱۳۹۰)، «**اسطوره ای شدن زمان در چند داستان کوتاه**»، زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی) سال نوزدهم، شماره ۱۵ (پیاپی ۷۰)، صص ۱۶۶-۱۳۷.

مستور، مصطفی (۱۳۹۴)، **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.

مهیاری، اردلان و سلامی، مسعود(۱۳۹۰)، «**آیینه پنهان کافکا در تمثیل مسخ**»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۶۱، صص ۱۰۷-۹۵.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴)، **عناصر داستان**، تهران: سخن، چاپ نهم.

نجفی، عیسی(۱۳۹۹)، «**بررسی تطبیقی دو داستان کوتاه «الجبّار» از نجیب محفوظ و «برخورد» از احمد محمود**»، کاوش نامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۰، شماره ۲ - شماره پیاپی ۳۸، صص ۱۰۵-۱۲۳.

نصراصفهانی، محمدرضا و طیبه جعفری(۱۳۸۹)، «**گاو؛ مسخ مقایسه‌ی شیوه‌ی پردازش شخصیت در گاو ساعدی و مسخ کافکا**»، زبان و ادب فارسی، شماره ۲۱۵، صص ۱۵۷-۱۳۴.

نظری منظم، هادی(۱۳۸۹)، «**ادبیات تطبیقی: تعریف و زمینه‌های پژوهش**»، ادبیات تطبیقی، ۱(۲)، صص ۲۳۷-۲۲۱.

ولچل، سندی (۱۳۸۷)، فقط پنج ثانیه فرصت دارید. کتاب همشهری داستان، شماره اول، ۱-۲.

BELL, Alice (2016), Interactional Metalepsis and Unnatural Narratology. Narrative, 24 (3), 294-310.

Feyersinger, Erwin. (2010), “Metalepsis in Animation’’. D i e g e ti c S h o r t, Circuits Animation Austria: University of Innsbruck. Pp.279-294.

Pier, John, (2009), hand book of narratology, edited by Peter Huhn, Berlin: De Gruyter.

hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016.

Malina, Debra. (2002), Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject. Columbus, OH: The Ohio State University Press.

Ryan, Marie-Laure. (2004), Metaleptic Machines. Semiotica, 2004(150), 439–469.

Gori, Arianna, Disruptions in the adaptation of Alan Bennett's novel The Lady in the Van, upervisor Ch. Prof. Flavio Gregori, Ca’Foscari university of Venice, Academic Year 2016 / 2017

COPYRIGHTS

© 2022 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ارجاع: بخشی مریم، بررسی تطبیقی رمان «مسخ» اثرکافکا و «سامسا» اثر سلطان العمیمی، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۶، شماره ۶۳، پاییز ۱۴۰۱، صفحات ۱۶۸-۱۵۱.