

گاو؛ مسخ*

مقایسه شیوه پردازش شخصیت در گاو ساعدی و مسخ کافکا

دکتر محمدرضا نصر اصفهانی**

طیبه جعفری***

چکیده

«گاو»، اثر غلامحسین ساعدی و «مسخ»، نوشته فرانتس کافکا از جمله آثار داستانی کوتاه معاصر به شمار می‌روند که دارای ژرف‌ساختی کاملاً شبیه به یکدیگرند. این دو اثر در واقع بیانی اکسپرسیونیستی از جامعه عصر ساعدی و کافکاست که می‌کوشد با رویکردی جادویی، رئالیسم ترس و خفقان و استبداد حاکم بر ایران بعد از کودتای ۲۸ مرداد و پراگ ۱۹۰۰ را به تصویر کشد. این دو اثر، با وجود داشتن ژرف‌ساخت یکسان، در حوزه شیوه شخصیت‌پردازی، کاملاً با یکدیگر متفاوت‌اند؛ کاربرد گفتگو در مقایسه با سایر شگردهای پردازش شخصیت، بسامدی بسیار اندک در این مسخ دارد و در مقابل، توصیف با دامنه کاربرد وسیع، منطق حاکم بر شیوه شخصیت‌پردازی آن به شمار می‌رود.

«مسخ» به عنوان یکی از آثار برجسته ادبیات جهان، مورد توجه بسیاری از ناقدان و نویسندگان از جمله ولادیمیر ناباکوف قرار گرفته است. درباره «گاو» اثر ساعدی نیز بسیاری سخن گفته‌اند اما در هیچ یک از آثار مذکور، به طور مبسوط به بررسی شگردهای شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه «گاو» و مقایسه آن با «مسخ» کافکا پرداخته نشده است؛ از این روی، در پژوهش حاضر عوامل مؤثر در پردازش شخصیت در دو اثر داستانی «گاو» و «مسخ» مورد بررسی و مقایسه قرار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: مسخ، گاو، شخصیت‌پردازی، گفتگو، توصیف، کنش.

*- تاریخ وصول: ۸۸/۷/۶ تأیید نهایی: ۸۸/۹/۲۴

** - استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

*** - دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

مقدمه

آنچه بیش از سایر عناصر داستانی، منتقل‌کننده تم داستان و عامل گسترش طرح به شمار می‌رود، «شخصیت» داستانی است. «شخصیت‌ها بایستی در رفتار و خلیات ثابت‌قدم باشند و هر تغییر رفتاری آنها باید با دلیل همراه باشد. انگیزه عمل آنها باید معقول باشد و در کل پذیرفتنی و واقعی جلوه کند. شخصیت، نمونه مطلق نیست بلکه ترکیبی از خصلت‌های ناهماهنگ و ضد و نقیض است. شخصیت‌های داستان باید در دنیای مخلوق داستان مورد توجه قرار گیرند نه بیرون از آن و هرچند عجیب باشند، باید در حوزه داستان به نظر خواننده معقول جلوه کنند. اعمال و رفتارشان مستدل باشد تا همدردی یا جبهه‌گیری خواننده را برانگیزند» (میرصادقی، ۱۳۶۴، ۱۸۴).

شخصیت داستانی ممکن است ساده یا جامع، پویا یا ایستا و نوعی یا خاص باشد. نیز با توجه به نقش آن در روند حوادث ممکن است قهرمان اصلی داستان یا سیاهی‌لشکر به شمار رود. «دو بعدی بودن (ساده بودن) شخصیت داستان یا سه بعدی بودن (جامع یا بغرنج بودن) او به تأکیدی بستگی دارد که نویسنده بر طرح یا تم داستان یا شخصیت داستانی می‌کند. اگر نویسنده بخواهد در شخصیت او غور کند، طبعاً ناگزیر است او را سه بعدی بسازد و اگر بخواهد یک فکر واحد را بیان کند، در آن صورت ممکن است ترجیح دهد شخصیت ساده‌ای بیافریند که تم داستان را آشفته نسازد. شخصیت ساده داستانی چنان که از نامش پیداست، ساده است و هر آن که در داستان ظاهر می‌شود، خواننده می‌تواند حدس بزند که در برابر وضع موجود، چه واکنشی را از خود نشان می‌دهد؛ در حالی که در مواجهه با شخصیت بغرنج داستانی، خواننده از این بازی حدس و گمان طرفی نمی‌بندد و این چنین شخصیتی گاه با عملی که می‌کند و گاه با جلوه‌هایی که از شخصیت درون نشان می‌دهد، او را غرق در حیرت می‌کند. اشخاص ساده داستانی اغلب نمونه نوعی و اشخاص بغرنج، اغلب شخصیت‌های ویژه و ممتاز هستند اما قاعده و قانونی نیست که بگوید یک شخصیت جامع نمی‌تواند نمونه نوع خود نیز باشد» (یونسی، ۱۳۸۴، ۳۵-۳۴). در مجموع باید گفت که شخصیت بغرنج و چندبعدی، شخصیتی است که بر خلاف شخصیت ساده، دارای ساحت‌های متعدد است؛ غیرقابل پیش‌بینی است؛ حلقوی و مارپیچ عمل می‌کند؛ گره‌های ویژه خود را دارد و به واسطه تعدد ابعاد و ساحت‌هایش، متعلق به هیچ تیپ و گروه اجتماعی مشخصی نیست.

بسته به ساده یا بغرنج بودن، شخصیت عمده داستان ممکن است ساکن یا پویا باشد. در آثار داستانی گذشته، خواننده اغلب با قهرمانانی ثابت و ایستا مواجه می‌شود؛ افرادی که محیط خویش را تغییر می‌دهند بدون اینکه خود کمترین تحولی بیابند. اما داستان نویسی نو سخت معتقد است که موضوع اساسی کار او مناسبات متحول انسانی است و بر همین اساس اغلب اوقات، دست کم یکی از اشخاص داستانی را به گونه‌ای ارائه می‌دهد که در جریان کشمکش حوادث، دچار تحولی روحی یا جسمی می‌شود و بدین ترتیب شخصیتی پویا و گسترش‌یابنده را به خواننده عرضه می‌دارد (همان).

شخصیت داستانی از حیث نقشی که در ساختن پیرنگ داستان بر عهده دارد، ممکن است شخصیت اصلی، مخالف، قراردادی، نوعی، تمثیلی و نمادین باشد.

شخصیت از هر گونه و نوعی که باشد، به دو طریق پردازش می‌شود: مستقیم و غیرمستقیم. «در شیوه مستقیم، راوی- نویسنده برای معرفی شخصیت، او را مستقیماً توصیف می‌کند. در اینجا راوی که معمولاً دانای کل است، ویژگی‌های درونی و برونی شخصیت خویش را تعریف می‌کند. در شیوه غیرمستقیم، معمولاً زاویه دید راوی محدود است و نحوه بیان داستان هم به طور معمول نمایشی است؛ یعنی اگر نویسنده بخواهد شخصیتی را مستقیماً بازسازی کند، معمولاً دوربینی جلوی او می‌گذارد و او را فیلمبرداری می‌کند نه اینکه او را توصیف کند. در این شیوه که بیشتر با جزءنگاری سر و کار دارد، جزء دلالت بر کل می‌کند و نویسنده با ارائه مدرک و شاهد، شخصیت‌هایش را خلق می‌کند و خواننده با نتیجه‌گیری از بین شواهد، شخصیت‌های داستانی را می‌سازد» (اخوت، ۱۳۷۱، ۱۴۲-۱۴۱).

خلاصه داستان گاو

در غیاب مش‌حسن، گاو او به علت نامعلومی می‌میرد و اهالی روستای بیل با موافقت همسر مش‌حسن، لاشه گاو را درون چاهی در طویله می‌اندازند. کدخدا و مش‌اسلام به اهالی توصیه می‌کنند، مرگ گاو را از مش‌حسن پنهان و وانمود کنند که حیوان گریخته است. مش‌حسن پس از بازگشت به روستا می‌شنود که گاوش گریخته است اما باور نمی‌کند و در نهایت بر اثر فقدان گاو، دچار استحال روحی شده و خود را گاو می‌پندارد. مش‌اسلام و کدخدا تصمیم می‌گیرند مش‌حسن را برای معالجه به شهر ببرند، اما در بین راه، مش‌حسن از دست آن‌ها می‌گریزد.

درونمایه داستان گاو

از دیدگاه روان‌شناسی، درونمایه داستان کوتاه گاو، مبتنی بر الینه شدن شخصیت اصلی آن یعنی «مش‌حسن» است؛ الیناسیونی که مظهر اصلی پدید آمدن آن برچسب‌هایی چون: ناامنی، اضطراب، دلهره و خفقان است و این برچسب‌ها را جهان مدرن بر روح انسان تحمیل می‌کند.

خلاصه داستان مسخ

یک روز صبح در اواخر فصل پاییز، گرگور زامزا از خوابی ناآرام بیدار می‌شود و خود را در هیئت یک حشره غول‌آسای زشت و کریه (سوسک) می‌یابد. او مأمور فروش یک بنگاه بازرگانی است و بیشتر زندگی خود را در سفر می‌گذراند. اما شبی که این ماجرای عجیب و تکان‌دهنده رخ می‌دهد، او در بستر خود در خانه پدری خفته است. اعضای خانواده (پدر، مادر و خواهر) در برابر این رویداد شگفت‌انگیز دچار وحشتی عظیم می‌شوند. از جزئیات داستان چنین برمی‌آید که گرگور به کار ملال‌انگیز و خسته‌کننده‌اش که به خاطر آن ناگزیر است مدام در سیر و سفر باشد، کمترین علاقه‌ای ندارد. او نان‌آور اصلی خانواده به شمار می‌رود و آشکارا مورد بهره‌کشی بیرحمانه خانواده خود قرار می‌گیرد. اما اکنون قادر به انجام وظایفش نیست و خانواده امیدوار است که او هر چه زوتر از بیماری بهبود یابد تا بتواند دوباره سر کارش برگردد. اما گرگور از وضع تازه خود خشنود به نظر می‌رسد. با اینکه وی به خاطر ظاهر چندش‌آور و غیرقابل تحملش در اتاق خود زندانی شده است اما تا چند ماه فکر و حواس و روحیات انسانی خود را همچنان حفظ می‌کند. ذهن انسانی او مانند گذشته فعال است اما جسم مستحیلش مانع از برقراری ارتباط او با دیگران می‌شود. گرگور دو بار می‌کوشد از اتاق خود که اعضای خانواده او را عملاً در آن زندانی کرده‌اند، بیرون بیاید اما تلاش او به خاطر مخالفت خانواده، به ویژه واکنش خشونت‌آمیز پدر، بی‌نتیجه می‌ماند. طبیعی است که گرگور با تبدیل شدن به حشره، از ادامه شغل خود بازمانده و دیگر قادر به تأمین معاش خانواده نیست و خانواده ناچار به اقداماتی دست می‌زند: پیش از هرچیز پدر فعالیت شغلی خود را از سر می‌گیرد و بر منصب ریاست خانواده می‌نشیند. همچنین آنها برای کسب درآمد بیشتر، یکی از اتاق‌های خانه را به سه اجاره‌نشین کرایه می‌دهند.

گرگور رفته رفته به صورت عنصری زاید و مزاحم درمی‌آید که خانواده در آرزوی رها شدن از شر او روزشماری می‌کند. وی سرانجام در اواخر ماه مارس در پی صدمه‌ای که پدر با پرتاب سیب به وی زده است، می‌میرد و پس از مرگ او خانواده خشنود و سبکبار برای تفریح به خارج از شهر می‌روند.

درونمایه داستان مسخ

در یک نگرش روان‌شناختی، درونمایه داستان کوتاه مسخ نیز پیوندی عمیق با مفهوم الیناسیون می‌یابد. انسان مسخ، انسانی گرفتار در جهان ناامن، بی‌رحم، پر از دلهره و خفقان و مدرن است که نمی‌تواند خود را با واقعیت پیرامونش هماهنگ سازد؛ پس محکوم به مجازاتی سخت می‌شود؛ مجازاتی که با هیچ جنایتی نمی‌خواند. او مسخ می‌شود تا زیر چرخ‌های بی‌رحم پراگ ۱۹۰۰ دست و پایش کوچک و کوچک‌تر شود و در نهایت در اتاق تاریک و نمود خویشتن، جسد سوسک شده‌اش خشک شود و از یاد برود.

شیوه پردازش شخصیت در مسخ و گاو

در دو داستان کوتاه مسخ و گاو از شگردهای مختلفی برای پردازش شخصیت استفاده شده است. برجسته‌ترین این شگردها عبارت‌اند از: توصیف، کنش و گفتگو. آنچه این دو اثر را در حیطه شخصیت‌پردازی از یکدیگر متمایز می‌سازد، بسامد کاربرد شگردهای فوق است که یکی از آنها (مسخ) را کاملاً توصیفی می‌کند و دیگری (گاو) را به مرز نمایشنامه نزدیک می‌سازد.

توصیف

بیشترین ابزاری که راوی - نویسنده داستان مسخ در پردازش شخصیت‌هایش از آن استفاده کرده است، شیوه توصیف است. یکی از انواع توصیفات به کار رفته در این داستان، توصیف ظاهری شخصیت‌هاست که بیشتر برای تجسم هیئت جسمانی استحاله یافته قهرمان داستان (گرگور زامزا) به کار رفته است. اما در مجموع، پرداخت ظاهری شخصیت‌ها اهمیت چندانی برای کافکا ندارد و خواننده جز در چند مورد بسیار کوتاه و مختصر، تصویر چندانی از ظاهر افراد دریافت نمی‌کند. شاید بدین دلیل که آنچه بیش از

همه برای نویسنده اهمیت دارد، به تصویر کشیدن باطن شخصیت هاست؛ نه ظاهر آنها. تصویری که در آغاز داستان از ظاهر قهرمان ارائه می‌شود، چنین است:

«یک روز صبح، گرگور زامزا از خوابی آشفته بیدار شد و فهمید که در تختخوابش به حشره‌ای عظیم بدل شده است. بر پشت سخت و زره‌مانندش 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 رقت‌انگیز بودند، بی‌اختیار جلو چشمانش پیچ و تاب می‌خوردند» (کافکا، ۱۳۸۵، ۱۱).

چنانکه در بند مذکور دیده می‌شود، مسخ همچون دیگر آثار نویسنده آن، با یک «وضعیت کافکایی» (اصلاحی جدید در زبان انگلیسی برای کسی که در مخصصه‌ای گرفتار آمده و به کلی مأیوس شده است). آغاز می‌شود. گرگور زامزا خود را مسخ شده در قالب حشره یا حیوانیت می‌یابد؛ وضعیتی فجیع و رعب‌آور. اما در طول داستان، خواننده هرگز او را ناراضی از شرایط جدید نمی‌یابد. شاید بدین دلیل که «این یافت، در عین حال آگاهی از وجه حقیقی یا آرزوی نهفته گرگور است؛ اینکه سر کار نرود؛ نان‌آور نباشد و بالأخره از مسئولیت مهره بودن و وجود وانمودین و پرده‌پوش خود خلاص شود و خودش باشد» (پاینده، ۱۳۸۴، ۳۸). گرگور، قهرمان عجیب کافکاست که وی برای ملموس‌تر ساختنش حتی صدای او را نیز برای خواننده توصیف می‌کند:

«گرگور که صدای خودش را در پاسخ مادرش شنید، یکه خورد. بی‌تردید صدای خودش بود، بله اما ته‌مایه صدای 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» (همان، ۱۴).

علاوه بر توصیف‌هایی که کافکا از ظاهر گرگور می‌دهد، در اواسط داستان خواننده، توصیفی نیز از ظاهر پدر قهرمان داستان دریافت می‌کند که این امر به دلیل اهمیت موضوع است؛ زیرا پدر پیش از استحاله جسمی قهرمان، مردی از کار افتاده و ناتوان و بی‌حوصله است اما بعد از حادثه‌ای که در خانواده‌اش رخ می‌دهد، ناگهان تغییری می‌کند که برای گرگور بسیار عجیب می‌نماید:

«واقعاً تصور نمی‌کرد پدرش اینطور شده باشد که حالا آنجا ایستاده بود... حالا صاف صاف ایستاده بود. اونفورم آبی شق و رق با دگمه‌های طلایی به تن داشت؛ از

همان‌هایی که کارکنان بانک می‌پوشند. غیب‌درشتش از بالای یخه بلند و آهاردار نیمتنه‌اش بیرون زده بود. از چشمان سیاهش در زیر ابروان پرپشت، نگاه‌های هوشیار و زنده ساطع می‌شد. موهای سفیدش را که معمولاً ژولیده بود، حالا از وسط با دقت فراوان فرق براقی باز کرده و صاف به دو طرف شانه زده بود» (همان، ۴۸-۴۸۹).

در داستان کوتاه مسخ، توصیف مفصل ظاهر شخصیت‌ها و تجسم هیئت کامل آنها به توصیف ظاهر قهرمان داستان و پدرش محدود می‌شود و توصیف ظاهری سایر اشخاص، بسیار کوتاه و مختصر است. در این داستان آنچه بیش از توصیف ظاهر، نویسنده را در پرداخت شخصیت‌هایش یاری می‌دهد، توصیف درونیات و احساسات و افکار قهرمان است؛ توصیفی که از طریق آن بسیاری از جنبه‌های قهرمان و دیگر اشخاص داستانی برای خواننده مکشوف می‌شود. اهمیت کاربرد این شگرد در مسخ چنان است که برخی شخصیت‌های فرعی داستان، تنها از همین طریق شناخته می‌شوند. برای مثال در بند زیر که توصیف افکار قهرمان است، خواننده با رئیس گرگور، مستخدم شرکت و پزشک بیمه چنین آشنا می‌شود:

«و تازه اگر هم به قطار می‌رسید، باز رئیسش قشقرق به راه می‌انداخت؛ چون مستخدم شرکت انتظار داشته او با قطار ساعت پنج بیاید و تا حالا حتماً این مسامحه او را به اطلاع رسانده بود. آخر این مستخدم هم نوکر دست به سینه رئیس بود. از آن آدم‌های بی‌عرضه و احمق. خوب اگر بگویند مریض بوده است چه؟ اما خیلی ناجور می‌شود و حتماً به شک می‌افتد چون گرگور در طول پنج سال خدمتش حتی یک بار هم بیمار نشده بود. حتماً خود رئیس با پزشک بیمه به سراغش می‌آید... پزشک بیمه هم که تمام ابنای بشر را بدون استثنا افرادی می‌داند کاملاً تندرست اما از کار دررو» (همان، ۱۳-۱۴).

استفاده از توصیف درونی تنها به معرفی شخصیت‌های فرعی داستان مسخ محدود نمی‌شود و در جای‌جای آن با به تصویر کشیدن کنش و ارائه گفتگوی شخصیت‌ها نقشی برجسته در گسترش طرح دارد. این توصیفات که در بیشتر موارد مربوط به ذهنیات و افکار قهرمان مسخ شده داستان است، از داخل اتاق تاریک و در بسته او، خواننده را با جزئیات داستان آشنا می‌کند و او را به عمق فاجعه می‌برد. راوی همه چیزدان مسخ، نه تنها ذهنیات و افکار و احساسات درونی قهرمان گرگور نام داستان را

روایت می‌کند بلکه گاه خواننده را در جریان درونیات سایر شخصیت‌ها نیز قرار می‌دهد؛ چنان که در باب مستخدم چنین می‌گوید:

«فکر کرد مخصوصاً تکان نمی‌خورد و وانمود می‌کند که قهر است؛ اعتقاد داشت که گرگور از هر جور ذکاوتی بهره‌مند است» (همان، ۶۶).

در جایی دیگر مخاطب، این گونه در جریان افکار اعضای خانواده گرگور قرار می‌گیرد: «هر دو به این فکر افتادند که حالا موقعش رسیده که برای او شوهر سربه‌راهی هم پیدا کنند و دخترشان هم انگار به تأیید رؤیای تازه و حسن نظر آنها به محض رسیدن به مقصد، قبل از همه بلند شد و بدن جوانش را کش و قوس داد» (همان، ۷۱-۷۰). در داستان مسخ، شگرد توصیف نه تنها از طریق تجسم ظاهر و باطن اشخاص داستانی، بلکه از طریق به تصویر کشیدن مکان نیز جریان شخصیت‌پردازی تکمیل می‌شود. برای نمونه با خواندن بند زیر، خواننده در جریان یکی از ابعاد مهم شخصیتی قهرمان قرار می‌گیرد که عبارت است از توجه مخصوص به زن و مقوله ازدواج:

«خواب نمی‌دید. اتاقش که گرچه کم و بیش کوچک بود اما اتاق خواب معمولی یک انسان بود، آرام در میان چهار دیوار آشنا قرار داشت. بالای میزی که مجموعه‌ای از مسطوره‌های پارچه رویش پر و پخش شده بود - آخر زامزا بازاریاب شهرستان‌ها بود - 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، راست نشسته بود و ساعدهایش را که به تمامی در دستپوش پوستی بزرگی پنهان شده بود رو به بینندگان دراز کرده بود» (همان، ۱۱).

این ویژگی قهرمان داستان (علاقه به زن و ازدواج) از یکسو نمایانگر اهمیت این مسئله نزد نویسنده است و از دیگر سوی ناتوانی او را در رسیدن بدین خواسته نشان می‌دهد و همین ناتوانی است که به صورتی استعاری در داستان منعکس شده است و آرزوی دست نیافتنی نویسنده را در قالب تصویر زنی نشسته در چارچوب طلایی قاب عکسی زیبا بر دیوار اتاق گرگور باز می‌نماید.

چنان که گفته شد توصیف از مهم‌ترین شگردهای پردازش شخصیت در مسخ است در حالی که میزان کاربرد این شگرد در داستان کوتاه گاو نسبت به دیگر شگردها (کنش و گفتگو) بسیار کمتر است. در این داستان، ساعدی به توصیف ظاهر افراد اهمیت چندانی نمی‌دهد به گونه‌ای که خواننده تصویر مستقلی از ظاهر شخصیت‌ها دریافت

نمی‌کند و اگر هم توصیفی هست مربوط می‌شود به همان لحظه‌ای که شخصیت در داستان حضور دارد و نقش‌آفرینی می‌کند؛ بدین مفهوم که خواننده تصویر، کنش و گفتگوی شخصیت را در همان برهه زمانی‌ای که راوی ناقل آن است، دریافت می‌کند، مانند تصویر زیر که مجسم‌کننده هیئت ظاهری مشهدی‌حسن در لحظه کنش اوست:

«مشدی‌حسن سرش را از توی کاهدان آورد بیرون. صورتش خونی بود و چشم‌های خسته و آشفته‌اش در حلقه می‌چرخید. دهانش پر بود از علف که می‌جوید؛ مردها را نگاه کرد، توی گلو غرید و دوباره سرش را برد توی کاهدان» (ساعدی، ۲۵۳۷، ۱۴۴).

کاربرد توصیف در داستان کوتاه گاو تنها به چند مورد اندک و آن هم در به تصویر کشیدن ظاهر شخصیت‌ها و مکان به کار رفته است. در این داستان، نویسنده تنها به توصیف بیرونی (ظاهری) آن هم در حد بسیار اندک بسنده کرده و توصیف درونی و ارائه افکار و ذهنیات اشخاص داستانی مورد توجه و استفاده او واقع نشده است.

کنش

در داستان کوتاه مسخ، شیوه شخصیت‌پردازی مستقیم و گزارشی نویسنده سبب شده است که کنش‌ها به صورت غیرمستقیم و از طریق راوی در اختیار خواننده قرار گیرد. توصیف کنش شخصیت‌ها یکی از ابزار مهم در پرداخت شخصیت‌های مسخ است و بسیار مورد توجه نویسنده آن واقع شده است. نمونه‌های زیر کنش برخی شخصیت‌های داستان به هنگام دیدن گرگور مسخ شده است. تفاوت این کنش‌ها نمایانگر تفاوت شخصیت‌هاست و سرنخ دیگری در کشف اشخاص داستانی ارائه می‌دهد. برای نمونه بند زیر حالت خاص پدر و مادر را نشان می‌دهد؛ حالتی که در آن هیچ نشانی از مهر و عطوفت مادرانه و دلسوزی پدرانه دیده نمی‌شود. مادر عنصری ترسو و پدر شخصیتی کاملاً خشن و بی‌رحم است. گویی گرگور هرگز فرزند آنها نبوده است:

«... بعد دو قدم به طرف گرگور برداشت و در میان دامن‌های پر و پخش‌شده‌اش نقش زمین شد و صورتش کاملاً در سینه فرورفت. پدرش با چهره‌ای خشمگین مشتش را گره کرد. انگار می‌خواست با یک ضربه گرگور را به اتافش برگرداند. بعد با دودلی دوروبرش را نگاه کرد. با دو دست چشم‌هایش را گرفت و آن قدر گریه کرد که سینه ستبرش به تکان تکان افتاد» (همان، ۲۵).

بند زیر نیز حالت بهت و وحشت سرپرست را نشان می‌دهد:

«اما گرگور تازه چند کلمه اول را گفته بود که سرپرست پس پس رفت و فقط با لبان از هم گشوده و از بالای شانه لرزانش خیره خیره به او نگاه می‌کرد. و وقتی گرگور حرف می‌زد یک لحظه آرام نایستاد و پاورچین پاورچین به طرف درمی‌رفت. بی‌آنکه چشم از گرگور بردارد، ولی کاملاً ذره ذره حرکت می‌کرد، انگار فرمانی سری برای منع ترک اتاق صادر شده باشد» (همان، ۲۷).

در داستان کوتاه گاو نیز به تصویر کشیدن جزئیات کنش قهرمان و دیگر شخصیت‌های داستانی، یکی از ابزار مهم پردازش شخصیت به شمار می‌رود. این کنش‌ها معمولاً با گفتگو همراه است و بدین ترتیب تأثیر بیشتری در ملموس‌تر ساختن اشخاص داستانی دارد. برای نمونه با خواندن بند زیر خواننده با کدخدایی آشنا می‌شود که تنها نام کدخدایی بر خود دارد و قادر به تصمیم‌گیری در موقعیت‌های حساس نیست. او که روزی یکی از مهم‌ترین و متنفذترین جایگاه‌های اجتماعی را در نظام روستایی به خود اختصاص داده بود اینک تنها عنصری الینه شده است که از آن همه شکوه و عزت و نفوذ، تنها به نامی بسنده کرده و از هویت خویش خالی شده است:

«کدخدا کلاهش را گذاشت سرش و بعد رو کرد به اسلام و گفت: راس می‌گه اگه مشدی حسن برگرده و بدونه که گاوش مرده، می‌دونی که چه حالی میشه؟ اسلام گفت: چه کارش بکنیم؟ کدخدا گفت من نمی‌دونم تو بهتر از همه می‌دونی. اسلام رفت روی سنگ سیاه مرده‌شوری و گفت: کدخدا گفت که هیشکی به مشدی حسن که برگشت نگره که گاوش مرده... مردها ساکت شدند. اسلام از روی سنگ آمد پایین و گفت: حالا چه کار بکنیم کدخدا؟ کدخدا گفت: من نمی‌دونم. اسلام برگشت و به مردها که بهت‌زده او را نگاه می‌کردند، گفت: چند نفرتون بیاین بریم خونه مشدی حسن، ببینیم که گاو رو چکارش میشه کرد» (ساعدی، ۲۵۳۷، ۱۳۰-۱۲۸).

بند زیر نیز نمایانده شخصیت وابسته، عاطفی و کودکانه مشدی حسن است که اینک از دوری گاوش (نماد تعلقات پست) دیوانه شده است. جملات برخی از ابعاد شخصیتی دیگر اشخاص داستانی چون کدخدا، اسلام و مشدی طوبا را نیز روشن می‌سازد:

«هوا که روشن شد، مشدی حسن عرق‌ریزان و نعره‌کشان دوان دوان از صحرا آمد طرف خانه‌اش و یک راست دوید طرف طویله و خود را رساند دم آغل و لبه کاهدان را

چسبید. مشدی طوبا پنجره را باز کرد و رفت پشت بام طویله و از سوراخ پشت بام که نگاه کرد، مشدی حسن را دید که کله‌اش را توی علوفه فروبرده، پا به زمین می‌کوبد و نعره می‌کشد. مثل نعره گاو خودشان؛ آن وقت‌ها که مشدی حسن می‌خواست به صحرا برودش. اسلام و کدخدا و مشدی جبار و عباس و موسرخه آمدند خانه مشدی حسن، پایاخ هم پشت سرشان. زن مشدی حسن که جماعت را دید، در را نیمه باز کرد و گفت: اومده رفته تو طویله، صدای گاو درمیاره. کدخدا گفت: خدا خودش رحم کنه. عباس گفت: بریم ببینیم چه کار می‌کنه. اسلام گفت: حق داره؛ مشد حسن هر کار بکنه حق داره. اون دیگه از دست رفته، نطفه شده. زن مشدی حسن شروع کرد به گریه. مردها رفتند و جمع شدند جلو در بچه طویله و مشدی حسن را نگاه کردند که ایستاده بود روی چاه و سرش را برده بود توی کاهدان و زمین را لگد می‌کرد» (همان، ۱۴۲-۱۴۳).

گفتگو

از دیگر ابزاری که راوی - نویسنده را در پرداخت شخصیت‌های مسخ یاری می‌دهد، نقل گفتگوی شخصیت‌هاست که البته آن نیز مانند کنش، به صورت غیرمستقیم ارائه شده است. این امر متأثر از شیوه مستقیم شخصیت‌پردازی و زاویه دید دانای کل به کار رفته در داستان است. در این اثر، گفتگو با کاربردی بسیار اندک، به دو شیوه به کار رفته است: یکی از این شیوه‌ها نقل گفتگوهایی است که میان شخصیت‌های رد و بدل می‌شود؛ چنان که در نمونه‌های زیر:

«خانم زامزا نگاهی به زن مستخدمه کرد و گفت: مرده؟... مستخدمه گفت: من هم همین را گفتم... آقای زامزا گفت: خب حالا جا دارد که خدا را شکر کنیم... گرتنه که چشم از جسد بر نمی‌داشت گفت: ببینید چقدر لاغر بوده. خب خیلی وقت هم هست لب به غذا نزده. غذا همانطور که به اتاقش می‌رفت، بیرون می‌آمد» (همان، ۶۷).

«صدایی گفت: گرگور - صدای مادرش بود - هفت ربع کم است مگر نمی‌خواستی با قطار بروی؟... به همین اکتفا کرد که بگوید: بله، بله، متشکرم مادر الان بلند می‌شوم... و بلافاصله پدرش با مشت اما آرام شروع کرد به کوبیدن یکی از درهای کناری. صدا کرد: گرگور، گرگور، چه‌ات شده؟ و پس از چند لحظه با صدایی بهم‌تر صدا زد: گرگور! گرگور! از پشت در دیگر خواهرش داشت آهسته و با لحنی غم‌آلود می‌گفت: گرگور؟ حالت

خوش نیست؟ چیزی لازم داری؟ جواب هر دوشان را با هم داد: الآن حاضر می‌شوم» (همان، ۱۴-۱۵).

چنان که در بندهای مذکور دیده می‌شود، گفتگوها همه به صورت غیرمستقیم است و در جای جای آن خواننده، شاهد حضور راوی و توضیحات اوست. نوع دیگر گفتگوی به کار رفته در این داستان، گفتگویی است که به صورت حدیث نفس در ذهن قهرمان داستان جریان می‌یابد. خودگویی یا حدیث نفس که از ابداعات شکسپیر است و در سنت نمایشنامه‌نویسی دوران الیزابت رواج داشته است، در دوران معاصر در داستان نیز به کار می‌رود و عبارت است از «گفتاری که یکی از شخصیت‌ها در تن‌هایی و خلوت خود به زبان می‌آورد. این نوع گفتار معمولاً سیر اندیشه‌ها و افکار درونی شخص را بیان می‌کند» (داد، ۱۳۸۵، ۱۹۴). این شگرد داستانی نقشی برجسته در پیشبرد طرح و عرضه اطلاعات در داستان کوتاه مسخ دارد. برای مثال، از طریق همین خودگویی است که خواننده از شغل قهرمان داستان و شخصیت رئیس او آگاهی می‌یابد:

«با خود گفت معلوم است که این سحرخیزی‌ها آدم را خرف می‌کند. آدم به خواب احتیاج دارد. بازار یاب‌های دیگر، مثل زنان حرمسرا زندگی می‌کنند. مثلاً صبح که به هتل برمی‌گردم تا صورت سفارش‌ها را وارد دفتر کنم، اینها تازه نشسته‌اند تا صبحانه بخورند. حالا اگر من این کار را با رئیسم بکنم، در جا مرا بیرون می‌اندازد. اما خب شاید اگر این کار را می‌کرد، برایم بهتر بود. اگر مجبور نبودم که به خاطر پدر و مادرم دندان روی جگر بگذارم، خیلی وقت پیش استعفایم را می‌نوشتیم، یکراست می‌رفتم سر وقت رئیس و صاف و پوست‌کنده می‌گفتم که نظرم درباره‌ او چیست. حتماً از روی میزش سرنگون می‌شد. این کارش دیگر از آن کارهاست؛ می‌رود روی میز می‌نشیند و با کارمندهایش از آن بالا حرف می‌زند؛ آن هم با آن گوش سنگین که کارمند را مجبور می‌کند آن همه به میزش نزدیک بشود. خوب هنوز جای امیدواری هست. به محض آنکه آنقدر پول پس‌انداز کردم تا بتوانم تمام قرض پدر و مادرم را به او پس بدهم - که پنج شش سالی وقت می‌برد - بی‌برو برگرد این کار را می‌کنم. آن وقت همان کاری را می‌کنم که باید بکنم. البته فعلاً بهتر است بلند شوم، چون قطارم ساعت پنج حرکت می‌کند» (همان، ۱۳-۱۲).

این «خودی» که قهرمان داستان مسخ روبرویش می‌نشیند و با او حرف می‌زند، نه خود شکسته یا به کمال رسیده یا خود ایده‌آل کاذب بلکه خود واقعی اوست؛ خودی که با او از رئیس، کار، دیگران، روزمرگی‌ها و تصمیماتش می‌گوید و او گاه از حال و گاه از گذشته می‌شنود. گاه در یک روز مه آلود، مخاطب قرار می‌گیرد و گاه سخن‌نیوش تلخی‌ها و ناکامی‌هاست. گوینده‌ای است که می‌شنود و شنونده ایست که از خود می‌گوید و در این گفتگو فراموش می‌کند که گرگوریست که سوسک شده است و این بهترین راه برای گریزی ذهنی و البته موقت از فاجعه‌ای است که رخ داده است. گرگور هنگامی که روبه‌روی گرگور می‌نشیند، همان انسان دیروز و دیروزهاست و آنگاه که از بیرون به خود می‌نگرد یا از دریچه چشم دیگران دیده می‌شود، حشره‌ای منزجرکننده است. او با خود حرف می‌زند تا سوسک شدن خود را از یاد ببرد؛ همانگونه که دیگران انسان بودنش را از یاد برده‌اند. او تنها برای خود هنوز انسان است.

در مقابل کمترین میزان کاربرد گفتگو در داستان مسخ، این شگرد شخصیت‌پرداز، نسبت به سایر شگردها (توصیف و کنش) بیشترین بسامد کاربرد را در داستان کوتاه گاو یافته است. زیرا «طرز کار ساعدی بر این اساس است که آدم‌ها با گفتگو و رفتارشان خود را و محیطشان را بشناسند. نمی‌توانید در وصف سیرت یکی از بیلی‌ها جمله‌ای پیدا کنید. آدم‌ها ذات خود را نشان می‌دهند و بر خواننده است که آن را دریابد» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۲، ۱۰۷). ویژگی برجسته این گفتگوها عامل لحن است که نقشی ممتاز در شخصیت‌پردازی این داستان دارد؛ بدین مفهوم که راوی، عین گفتگوهای جاری میان شخصیت‌ها را با همان لحن عامیانه و گاه دور از ادب آنها نقل می‌کند تا خواننده را هر چه بیشتر وارد فضای داستان کند و شخصیت‌ها در ذهن او هیئتی ملموس‌تر یابند. برخی از برجسته‌ترین این گفتگوها بندهای زیر است که علاوه بر گسترش طرح داستان، ابعاد شخصیتی گویندگان آن را نیز باز می‌نماید:

«کدخدا پرسید: چه خبره؟ مشدی بابا گفت: زن مشدی حسن اومده کنار استخر، داره خودشو می‌زنه و گریه می‌کنه. کدخدا پرسید: چرا؟ مشدی بابا گفت: من چه می‌دونم، نکنه بلایی سر مشدی حسن اومده؟ کدخدا گفت: مشدی حسن که تو ده نیست؛ رفته عملگی. مشدی بابا گفت: پس زنیکه دیوونه شده که اینجوری داره خودشو لت و پار می‌کنه؟» (ساعدی، ۲۵۳۷، ۱۲۴).

«... به زنش گفت: به گاو آب دادی؟ مشدی طویا جواب نداد. مشدی حسن گفت: اگه یه روز من تو این خراب شده نباشم، حیوونکی باید از تشنگی جونش دربیاد؟ و سطل آب را از روی سکو برداشت و بدو بدو رفت بیرون کنار استخر. اسلام گاری‌اش را شسته بود و داشت مال بندها را محکم می‌کرد که مشدی حسن را دید و با صدای بلند سلام علیک کرد و گفت: مشد حسن، کی اومدی؟ مشدی حسن گفت: حالا اومدم؛ زنیکه به گاو آب نداد. حیوون خدا داره از تشنگی می‌میره» (همان، ۱۳۶).

چنان که در نمونه‌های مذکور نیز دیده می‌شود، تمامی گفتگوهای جاری میان اشخاص داستانی به زبان عامیانه است و دایره لغات مورد استفاده نویسنده، طبقه اجتماعی و محیط زندگی آنها را با هنرمندی تمام به تصویر کشیده است. در مجموع باید گفت که استفاده فراوان از گفتگو، پویایی و حرکت خاصی در داستان کوتاه گاو ایجاد کرده است و آن را به مرز نمایشنامه که نویسنده توانایی خاصی در نوشتن آن دارد، نزدیک ساخته است.

نقد و تحلیل

اگرچه داستان‌های کوتاه مسخ و گاو، زاینده فرهنگ و اندیشه‌ای متفاوت‌اند اما به لحاظ ژرف‌ساخت و درونمایه، شباهتی برجسته با یکدیگر دارند؛ چرا که هر دو اثر، بیانی اکسپرسیونیستی از مانیفست نویسندگانشان به شمار می‌روند. این دو اثر برجسته داستانی، کوشش موفق ساعدی و کافکا در توصیفی جادویی از فضای رئالیستی زمانشان است. کشمکش قهرمانان مسخ و گاو با دیگر اشخاص داستانی در اصل بیانی نمادین از جدال انسان عصر نویسنده با شرایط نامساعد اجتماعی‌اش است. گاو و مسخ، همان عصیانگری انسان معاصر است که به شکلی کاملاً سمبلیک، گرگوری را جامعه سوسک بر تن کرده و مشدی حسنی را گاو می‌کند تا فریادی باشد بر سر هرچه بی‌عدالتی و ناکامی است. فضای گوتیک و رعب‌آور این دو داستان، تصویری واضح و شفاف از جامعه‌ای ارائه می‌دهد که در جهل و سیاهی و خفقان و ترس و اضطراب دست و پا می‌زند. فضای گوتیکی حاکم بر داستان گاو، آینه تمام‌نمای جامعه عصر نویسنده آن است. ساعدی از نسل نویسندگان سرخورده بعد از کودتای ۲۸ مرداد است. کودتایی که «نه تنها در حوزه سیاست و اقتصاد بلکه در تمامی حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی نیز سخت مؤثر افتاد و

گسستی عمیق در جریان رو به رشد تحولات اجتماعی و فرهنگی ایران به وجود آورد. نویسندگان و روشنفکرانی که دل به قیام ضد استعماری و ضد استبدادی در اواخر دهه بیست سپرده بودند، با شکست آن، تمامی آمال و آرزوهای خویش را بر باد رفته دیدند و شرنگ تلخ شکست و حرمان، کامشان را به گونه‌ای تلخ کرد که جز تیره‌اندیشی و تاریک‌بینی و رفتن در لاک خویشتن چاره‌ای نداشتند. ایجاد فضای بسته سیاسی که هر گونه جنبش و فعالیت را در هم می‌کوبید، بر این تیره‌اندیشی افزود» (طاهری، ۱۳۸۱، ۸۱-۸۰). این فضای سرد و سنگین، در آثار بسیاری از شاعران و نویسندگان دوره سوم به ویژه ساعدی بازتابی گسترده داشت و سبب شد تا وی برای نشان دادن آثار روانی و اجتماعی آن بر مردم، «از مرزهای تثبیت شده واقع‌گرایی درگذرد و به نوعی سوررئالیسم (یا رئالیسم وهم‌آلود) دست یابد. در فضای غمگنانه داستان‌های او حوادث واقعی چنان غیرعادی می‌نمایند که هراس‌انگیز می‌شوند؛ به طوری که گاه به نظر می‌رسد، نویسنده علت مسائل و مشکلات اجتماعی را در ماوراءالطبیعه می‌جوید. در این نوع داستان‌ها ساعدی برای رسیدن به نتایج تمثیلی، با کمک عوامل ذهنی و حسی اغراق آمیز فضایی مشکوک و ترسناک می‌آفریند» (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ۳۲۶)؛ چنان که می‌توان گفت وی «در بیشتر داستان‌هایش حرفی از دنیای تاریک و ناشناخته درون دارد؛ درونی بیمار؛ رهرو عالم رؤیا؛ و نشانه‌های این بیماری و رؤیا شب است و ماه و صداهای ناشناس و بادهای مرموز و موجودات عجیب» (کیانوش، ۱۳۵۳، ۱۴۲). فضای گوتیکی حاکم بر داستان گاو، محصول ناامنی و رعب و وحشتی است که «پوروسی‌ها»ی دزد و قاتل پدید می‌آورند. آنها نیمه‌شب به بیل حمله می‌کنند، سر می‌برند و دزدی می‌کنند:

«شب که از نصفه گذشت، سه نفر پوروسی از ده آمدند بیرون. با طناب‌هایی که به پشت انداخته بودند و کاردهایی که به کمر داشتند. پوروسی اول گفت: کدوم طرف بریم؟ پوروسی دوم گفت: بریم بیل. پوروسی سوم گفت: آره بریم اونجا. بریم بیل. پوروسی اول گفت: بریم اونجا چه کار؟ تو بیل که چیزی گیرمون نمیداد. پوروسی دوم گفت: امروز تو خاتون‌آباد می‌گفتن که گاو مشد حسن مرده. پوروسی اول گفت: چه کارش کنیم؟ پوروسی دوم گفت: می‌ریم پوستشو می‌کنیم... هر سه نفر با طناب‌ها و کاردها از بیراهه زدند به بیل» (ساعدی، ۲۵۳۷، ۱۴۹-۱۵۰).

فضای گوتیک داستان گاو در اصل انعکاسی کوچک از ناامنی و رعب و وحشت حاکم بر جامعه عصر نویسنده است و از آنجا که خفقان راه را بر هر گونه اعتراضی بسته است،

ساعدی طریقی استعاری برمی‌گزیند و فریاد خشم و انزجارش را با بیانی اکسپرسیونیستی در قالب داستانی کوتاه به گوش همگان می‌رساند. دهی که ساعدی وصف می‌کند، آدم‌های کوچک و برزن و عقاید و رسوم خرافیشان، زاده خیال او نیستند. آنها مردمانی هستند که نویسنده هر روز با آنها سر و کار دارد. از برجستگی‌های ویژه آثار ساعدی که در داستان کوتاه گاو نیز انعکاس یافته، جنبه پاتولوژیک (دردشناسانه) آثار وی است. «او نویسنده‌ای است روانکاو و شاید به ضرورت مطالعه‌ها و پژوهش‌های خود، جنبه بیمارگونه زندگی امروز را به صحنه نمایشنامه و داستان آورده است. حضور بیمارهای روانی در برخی از داستان‌ها زاویه دید ساعدی را که پزشک روانکاو است، نشان می‌دهد. اما در همین آثار، حضور عناصر رئالیستی، کارهای ساعدی را از مسائل اجتماعی سرشار می‌سازد و نشان می‌دهد که نویسنده با مردم جامعه خویش ارتباطی دائمی دارد» (دستغیب، ۱۳۵۷، ۱۷-۱۶).

فضای رعب‌آور و وحشت‌آلود مسخ نیز محصول ناامنی و اضطراب و ترسی است که نویسنده در آن نفس می‌کشد. «در مسخ، انسان و حیوان می‌میرند. بقایای انسانی یک انسان همراه با موجودیت حیوانی‌اش مشمول مرگ می‌شود. مرگ، آخرین مرحله مسخ است و راه دیگری برای آن متصور نیست. حکمی قطعی دایر بر مرگ صادر شده و چیزی جز آن در کار نیست. اگر مسخ واقع شد، دیگر برگشت به انسانیت صوری پیشین، ناممکن و فنا بر همان صورت حتمی است. استبداد، آدمی را مسخ کرده؛ آن چنان که دیگر برگشت‌ناپذیر است. آدمیت آدمی، قربانی استبداد شده است» (فاضلی بیرجندی، ۱۳۷۱، ۷۹). مسخ، ساخته جهان ذهنی نویسنده‌ای است که آبخور افکار و اندیشه‌هایش، رعب و وحشتی است که از یک سو اطرافیان و از سویی دیگر مذهب وی بر او تحمیل می‌کند. «کافکا در نامه ۲۱ ژوئن ۱۹۲۰ خود به ملینا حکایت می‌کند که چگونه تهدیدهای آشپزشان درباره افشای کارهایی که وی اصلاً بدانها دست نیازیده، روزگار او را سیاه کرده بود. آنچه در نگاهی روان‌شناختی جلب توجه می‌کند، نه ساده‌لوحی این کودک بلکه احساس گناه، تزلزل و هراسی است که او را وامی‌دارد تا تسلیم تهدیدهای توخالی مستخدم منزلشان شود. چنین هراسی با یهودی بودن کافکا بی‌ارتباط نیست. تنها یک یهودی به مانند کافکا می‌تواند ادعا کند که انسان موطن خود

را از دست داده است. کافکا به رغم نفرتی که از کنیسه و انجماد آیین یهود داشت، از این آیین و دنیای ترسناکی که یهود ترسیم می‌کرد، در امان نبود» (نجفی، ۱۳۷۹، ۲۳). بدین ترتیب فضای گوتیک مسخ و دیگر داستان‌های کافکا خلق می‌شود و بیان اکسپرسیونیستی نویسنده، تجسمی عینی و نمادین بدان می‌بخشد. در مسخ، ظاهر وحشتناک و چندان‌آور قهرمان است که در همان جملات نخستین داستان، شلاق رعب و وحشت بر جان خواننده می‌کوبد و فضایی تاریک و سیاه در ذهن او خلق می‌کند.

مسخ و گاو، موقعیت انسان را به تصویر می‌کشد. انسان در گاو، هویتی مستحیل است؛ ظرفی است که محتوایش تخلیه می‌شود. انسان بودنش به عنوان غالب و پوسته بیرونی برجا می‌ماند اما انسانیتش دیگرگون می‌شود و این خرافه‌ها و دلبستگی‌هاست که او را از انسانیتش تهی می‌کند و تا حد حیوان بودن تنزلش می‌دهد. اما انسان مسخ، تنها قالب عوض می‌کند. انسانیتی است که جامه بدل می‌کند و این جامه را دنیای مدرن و عصر تکنولوژی بر او می‌پوشاند. حکومت و اندیشه سیاسی، سوسکش می‌کند، دست و پایش زیر آوار نامردی‌ها و نامرادی‌ها کوچک و کوچک‌تر می‌شود؛ به گونه‌ای که برای او امکانی برای استفاده از آنها باقی نمی‌ماند. کافکا در مسخ «انسان - خدای نیچه را چون تجسم تعالی وارونه و هبوط آدمی در عصر حاضر و همسخن با مرد زیرزمینی داستایوفسکی، به انسان - حشره قلب می‌کند و بدین‌سان چه در سبک و چه در مضمون، ادبیات را از هر آنچه زاید، واقع‌نما و دروغ، لفاظی و درازنفسی و اطناب‌های متفنن و هنرناست، خالی می‌کند. ادبیات او پیش از آنکه بسازد، ویران می‌کند و پیش از آنکه وضع کند، سلب و حذف می‌کند» (جمادی، ۱۳۸۲، ۴۹).

در مسخ و گاو کارکردهای انسانی انسان از او گرفته می‌شود. انسان عصر اسطوره و افسانه که برای مقابله با آنچه او را به خطر می‌انداخت، ابرقهرمان می‌شد و تا حد نیمه‌خدا بودن صعود می‌کرد، اینجا، در قرن بیستم و در عصر تکنولوژی از نظر نویسنده نمادپرداز و استعاره‌نگر، سوسک و گاوی بیش نیست و این فاجعه است. تهی شدن از روح مبارزه است و زنگاری است بر سیمای دو داستان؛ چرا که خواننده در این دو داستان با خلأ متافیزیکی عظیمی روبرو می‌شود. او شخصیت‌هایی را می‌بیند و می‌خواند که به طور مطلق از هدایت و معنویت کنده شده‌اند. انگار که هرگز خدایی نبوده و نیست و به جای این معنویت ریشه‌کن شده، خرافات است که به ویژه در داستان گاو غوغا

می‌کند و از سر و کول مردم بالا می‌رود و یأس و ناامیدی، محصول این بی‌ایمانی و خرافه‌پرستی است. در جهان ساعدی، ایمان، رنگ خرافه به خود گرفته و «در جهان کافکا خدا غایب است و از این رو، همه چیز حتی ایمان ما نامعقول است. ما از زمان آگاهییم و در عین حال دیروز و امروز ما لحظه‌ای ساکن و جامد بیش نیست و تنها با دگردیسی کامل به حیوانیت می‌توان لذات زندگی را از درون، بیرون کشید» (جمادی، ۱۳۸۲، ۱۱۳). مسخ و گاو اگرچه دارای ژرف‌ساختی کاملاً مشابه با یکدیگرند اما روش دو نویسنده در شگرد شخصیت‌پردازی، اندکی متفاوت با هم است. در مسخ، شخصیت‌پردازی بیشتر به کمک توصیف انجام می‌شود؛ در حالی که مهم‌ترین عامل پردازش شخصیت‌های داستان گاو، گفتگوست. این تفاوت ساختاری، متأثر از زندگی شخصی و روحیات خاصی است که شرایط اجتماعی، خانوادگی، شغلی و... به ساعدی و کافکا تحمیل کرده است.

در پراگ ۱۹۰۰، کافکا از هر نظر جزء گروه اقلیت بود. «در امپراطوری بزرگ اتریش - مجارستان، جزو چک‌ها بود و در جامعه چک‌ها او را یهودی می‌شناختند و در میان یهودیان و نیز چک‌ها جزو اقلیت آلمانی‌زبان شمرده می‌شد. نتیجه آنکه این تبعه اتریشی مجارستان را که چکی یهودی آلمانی‌زبان بود، چه اتریشی‌ها، چه چک‌ها، چه یهودی‌ها و چه آلمانی‌ها از گروه خود ندانستند. تنهاافتادگی و احساس در اقلیت بودن، از همان کودکی تأثیر تلخ خود را بر کافکا تحمیل کرد. رنج و هراسی که کافکا در کودکی به سبب وابستگی‌اش به اقلیتی زیر فشار و توهین حس می‌کرد، ضربه کمرشکنی بر اعتماد به نفس و امیدهای وی وارد کرد» (نجفی، ۱۳۷۹، ۲۳)؛ تصویری که همه این عوامل از کافکا ارائه می‌دهد، تصویری است از یک مرد از همه‌جارانده و از همه‌جامانده؛ «مردی که ظاهراً به زبان و فرهنگ قوم خود آشنایی داشت ولی به علت داشتن تحصیلاتی به زبان دیگر، یعنی زبان آلمانی، نتوانست عمیقاً در زبان و فرهنگ چکسلواکی غرق شود. از طرف دیگر توجه او به دین یهود و سنن و عادات یهودیان، او را حتی از یهودیت دور کرد و در نتیجه آنچه از او می‌دانیم این است که کافکا یهودی سرگردانی بود که حتی در زادگاه خود هم احساس بیگانگی می‌کرد» (مقدادی، ۱۳۵۶، ۱۴۹).

تن‌هایی و انزوا و احساس سرخوردگی، کافکا را از دل اجتماع بیرون کشید و در کام جهان رؤیا فروبرد؛ چنان که وی ارتباط و پیوندی خطرناک با درون خود برقرار کرد. «لحظه‌هایی که کافکا در خود فرومی‌رفت و نگران درون خویش می‌شد، لحظه‌هایی نبود

که بر اثر جریان‌های ذهنی برایش پیش آمده باشد. دچار شدن بدین حالت‌ها در مورد او یک نوع بیماری بود. یک جور دغدغه‌خاطری بود که مرتباً فزونی می‌گرفت و به عذاب وحشتناکی تبدیل می‌شد. غذایی که به مرور، جدایی میان او و جهان واقع را بیشتر می‌ساخت. وی جایی در یادداشت‌هایش می‌نویسد: *تنهایی، مرا به کجا خواهد برد؟ به اغلب احتمال به سوی جنون! کافکا با دنیای خویش بیش از دنیای انسان‌ها آشنا بود و آنچه از دنیای آدمیان می‌نوشت چیزهایی بود که تنها برای نمایاندن دنیای خویش به کار می‌برد»* (فری برگ، ۱۳۳۸، ۵۸۹-۵۸۸).

فرورفتن در جهان رؤیا و دوری گزیدن از آنچه کافکا آن را «دنیای انسان‌ها» می‌نامد، شیوه نویسنده‌گی وی را سخت تحت تأثیر خود قرار داد؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت وی شیوه نویسنده‌گی خود را نیز از رؤیاهایی که بر او روی می‌نمود، گرفته است. «آشکار است که نوشتن درباره آنچه ذهن را به خود مشغول می‌دارد، کار دشواری است و به هیچ وجه با نوشتن در زمینه‌های دیگر شباهت ندارد. آن که داستانی را حکایت می‌کند، به نوشته خود نظم می‌دهد اما آن کس که رؤیایی را بیان می‌دارد، کار خطیری را به عهده گرفته است. او باید بی‌نظمی را همواره در نظر داشته باشد» (همان، ۵۹۱). یکی از نمودهای این رازواری و درهم‌گم‌بودگی را می‌توان در شیوه روایت داستان کوتاه مسخ دید؛ چرا که در این داستان، در بسیاری از موارد تعیین حد و مرز میان راوی و قهرمان، کاری دشوار و حتی ناممکن می‌نماید و خواننده در مواجهه با متن نمی‌داند از زاویه نگاه راوی حوادث را می‌خواند یا ذهنیات قهرمان است که او را در جریان حوادث قرار می‌دهد. بندهای زیر برخی از نمونه‌های برجسته این سردرگمی و اختلاط است:

«و شروع کرد به تکان دادن گهواره‌وار و منظم تمام جثه‌اش و فکر کرد که این طوری خودش را از تخت بیرون بیندازد. اگر به این شکل خودش را پرت می‌کرد، می‌توانست وقت افتادن سرش را در وضعی نگه دارد که آسیب نبیند. پشتش ظاهراً سخت بود و بعید بود که از سقوط روی فرش صدمه‌ای ببیند. بیشتر از این نگران بود که نمی‌توانست جلو صدای بلند برخوردش را با زمین بگیرد. ممکن بود اگر نه سبب وحشت که موجب نگرانی در پشت همه درها شود. با همه اینها می‌بایست خطرش را بپذیرد» (کافکا، ۱۳۸۵، ۱۷).

چنانکه در نمونه مذکور دیده می‌شود، رؤیاگونه‌گی و خوابناکی داستان‌های کافکا حضور راوی - نویسنده را به عنوان یک شخص مستقل و همه جا دیدنی از میان

برمی‌دارد و او را خدایی همه جا حاضر اما نادیدنی می‌کند. این امر سبب می‌شود که «خواننده به همراه قهرمان، به درون وضع بنیادین یکایک آدمیان پرتاب شود و در حبس مجرد آگاهی‌ای ذهنی زندانی بماند تا تنها بتواند جهان را استنتاج کند و هرگز یارای شناخت آن را نداشته باشد» (۵. زکل، ۱۳۵۱، ۱۶).

تن‌هایی و انزوای کافکا و پناه بردنش به جهان رؤیا نه تنها نوشته‌هایش را هم‌رنگ و هم‌طرز رؤیا ساخته بلکه بر شیوه شخصیت‌پردازی وی به ویژه در داستان کوتاه مسخ نیز اثر گذاشته است بدین مفهوم که جدایی از دنیای انسان‌ها و فرورفتن در کام تن‌هایی و عدم ارتباط با مردم سبب تضعیف منطق گفتگو در این اثر شده است. تن‌هایی و گوشه‌گیری به عنوان حقیقت برجسته زندگی کافکا، او را به عنوان راوی داستان مسخ، در اتاقی تاریک، کنار قهرمان داستان می‌نشانند و زاویه دید او تنها دری است که اغلب اوقات بسته است و گاهی آن هم به ضرورت گشوده می‌شود. تصویری که کافکا - راوی مسخ از شخصیت‌های داستانی و حوادث به دست می‌دهد، تصویری است که حدس و گمان و ذهنیت قهرمان، نقشی برجسته در ساخت و پرداخت آن دارد و تنها ابزاری که می‌تواند راوی را در این روایت یاری دهد، توصیف است و بس.

اما وضعیت نویسنده داستان کوتاه گاو به گونه‌ای دیگر بود. ساعدی در کنار نمایش، داستان و فیلمنامه‌نویسی، یک روان‌پزشک بود و این حرفه شغلی او را به بطن جامعه می‌برد. او سال‌ها به مداوای بیماران روانی پرداخت و درد و رنج افراد جامعه به ویژه قشر تهیدست آن را با گوشت و پوست خود احساس کرد. ساعدی در مقام یک پزشک، «مجهز به دانش روان‌شناسی فردی و اجتماعی با دیده‌ای تیزبین در حالی که در یک دست قلم و در دست دیگرش ابزار پزشکی قرار داشت، کنجکاوانه به خیل انسان‌های پیرامونش نگریست» (خلج، ۱۳۷۲، ۴۰). ارتباط مستمر ساعدی با مردم و درگیر شدن با مسائل و مشکلات آنها و گفتگوی مداوم با بیماران روانی، شیوه نویسنده ساعدی را به شدت تحت تأثیر خود قرار داد و وی را فردی موفق در حیطه نمایشنامه‌نویسی ساخت؛ یک ژانر ادبی برجسته که گفتگو مهم‌ترین ابزار گسترش پیرنگ و انتقال درونمایه آن به شمار می‌رود. موفقیت چشمگیر ساعدی در حیطه نمایشنامه‌نویسی چنان بود که «نمایشنامه‌های او خیلی زود، جای تمام نمایشنامه‌های وطنی احساساتی و یا نوکر و اربابی را به خود اختصاص داد و به زودی صحنه‌های تئاتر در تهران و به خصوص شهرستان‌ها را تسخیر کرد» (همان).

ویژگی شغلی ساعدی که گفتگو از لوازم خاص آن بود، نه تنها سبب موفقیت برجسته او در زمینه نمایشنامه‌نویسی شد بلکه در دیگر نوشته‌های او از جمله داستان کوتاه گاو نیز نمودی برجسته یافت؛ چنان که گفتگو، مهم‌ترین عامل شخصیت‌پردازی و گسترش پیرنگ در این داستان به شمار می‌رود. گویی در این داستان و سایر داستان‌های مجموعه عزاداران بیل «ساعدی در کنار گود زندگی آدم‌های یک ده نشسته و... گپ می‌زند. می‌خواهد از آنها باشد اما از آنها نیست. غریبه است. همان کنار گود ایشان نشسته. اما دست کم اگر در شهرها مجال مکالمه بریده است یا تنگ است، ساعدی می‌گوید که در دهات هنوز فرصت مکالمه باقی است و او خود یک گفتگوکننده با ایشان است. آدم‌های «بیل» حرف‌های ساده می‌زنند و از مسایل بسیار ساده، از دزدی شبانه یوروسی‌ها، از بیماری عمومی ده مجاور، از عشق ساده یک زن، از کشت و کار، ... اما مشکلات این مملکت را با همین حرف‌های ساده طرح می‌کند» (سیف‌الدینی، ۱۳۷۳، ۶۲). در این مجموعه داستانی و در سایر آثار برجای مانده از ساعدی، وی به عنوان یک روان‌شناس و روان‌پزشک «بیش از هر داستان‌نویس دیگری نبض زمانه‌اش را می‌گیرد و دردشناسی را پیشه خود می‌سازد. در داستان‌های اولیه‌اش که به نوعی واقعگرا بوده‌اند، پاتولوژی اجتماعی و روان‌شناسی توده‌ها را از نظر دور نمی‌دارد. بخش‌هایی از مجموعه عزاداران بیل در عین برخورداری از رئالیسم اجتماعی، روانکاوی آدم‌ها را در خود دارد که ساعدی بر اساس آن روحیات و درونیات نیمه‌مستحکم و نیمه‌متزلزل روستاییان فقیر و در عین حال دین‌باور را می‌شکافد و پوسته ضخیم خرافات و باورهای غیرعلمی را می‌درد و هسته واقعی را می‌نمایاند. ساعدی با نشان دادن درون پریشان آدم‌ها (جزء) به نظام گسیختگی زندگی اجتماعی (کل) می‌رسد» (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۲، ۲۱).

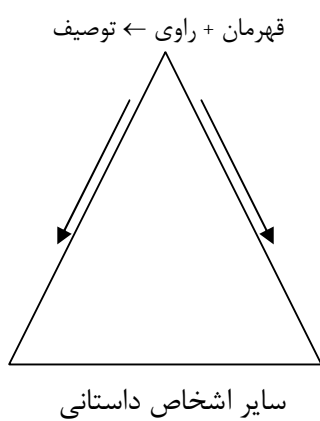
نتیجه

داستان‌های کوتاه مسخ و گاو، دو اثر برجسته با درونمایه‌ای کاملاً مشابه با یکدیگر است که استحاله جسمی و روحی قهرمانان آنها بازتابی سمبلیک از شرایط اجتماعی ایران و پراگ عصر ساعدی و کافکا است. اما با وجود درونمایه یکسان، این دو اثر به لحاظ روساختی و شیوه شخصیت‌پردازی اندکی با یکدیگر متفاوت‌اند. ویژگی‌های روحی و روانی خاص کافکا او را به درون اتافی تاریک و سرد، کنار قهرمان مسخ شده داستان به انزوا می‌نشانند تا از دریچه شایدها و اگرها و حدس و گمان‌ها و خاطرات و ذهنیات

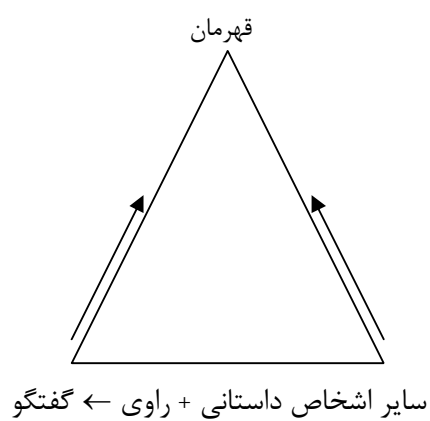
وی (گرگور زامزا) وقایع را برای خواننده توصیف کند. البته در این میان گاهگاهی به ضرورت، در اتاق گشوده می‌شود و چیزی دیده می‌شود یا حرفی میان شخصیت‌ها رد و بدل می‌شود که نقل این دیده‌ها و شنیده‌ها راوی - نویسنده را در پردازش شخصیت‌ها و گسترش طرح یاری می‌دهد. آنچه کافکا را اینگونه منزوی و درونگرا می‌ساخت از یک سو متأثر از جایگاه اجتماعی او بود. او در امپراطوری بزرگ اتریش - مجارستان، 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 و یهودی‌ها مطرود می‌ساخت؛ پس به لحاظ اجتماعی، فردی از همه‌جارانده و از همه‌جامانده بود. 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 می‌برد، از دیگر سوی، بنا به دلایلی قادر به ازدواج نبود و همه این عوامل و شرایط نامساعد، او را از دل اجتماع بیرون کشید و به کام جهان وهم‌آلود و مرموز رؤیا فروبرد تا اینگونه شخصیت‌هایش نیز همچون خود او مطرود و منزوی و زبانش توصیفی و فاقد تعامل و گفتگو باشد. اما در داستان کوتاه گاو، شرایط به گونه‌ای دیگر است؛ ساعدی یک روان‌پزشک پویا و حرفه‌ای است و گفتگو و تعامل با مردم جامعه، دغدغه اصلی زندگی وی به شمار می‌رود که این امر تأثیری برجسته در نوشته‌های او دارد. این ویژگی، راوی - نویسنده داستان کوتاه گاو را نه در کنار قهرمان بلکه لابه‌لای سایر اشخاص داستانی می‌نشانند تا گفتگوهای آنها را بشنود و روایت کند و از طریق نقل همین گفته‌هاست که ابعاد شخصیتی قهرمان و دیگر اشخاص داستانی برای خواننده بازسازی می‌شود.

در مسخ، راوی در رأس مثلث ساختار داستان و در کنار قهرمان به انزوا نشسته است و فقط می‌تواند از دریچه دید خود یا قهرمان، وقایع داستانی را توصیف کند. اما در داستان گاو، راوی در قاعده این مثلث ساختاری، در کنار سایر اشخاص داستانی قرار دارد و همین تعدد افراد، دامنه گفتگو پیرامون حادثه داستان (مسخ روحی مش‌حسن) را گستردگی ویژه می‌دهد و نقل گفتگوها عامل برجسته شخصیت‌پردازی و گسترش طرح داستانی می‌شود. استفاده فراوان ساعدی از گفتگو، منطق حاکم بر داستان گاو را منطق گفتگو ساخته است؛ درحالی که دیالکتیک مسخ، دیالکتیک کنش و عمل است. خواننده داستان کوتاه گاو می‌شنود اما خواننده داستان مسخ می‌بیند و این تفاوت عمده این دو داستان در شیوه شخصیت‌پردازی است.

نگاره‌های (۱) و (۲) نمایانگر ساختار روایی داستان‌های کوتاه مسخ و گاو است که تفاوت شیوه شخصیت‌پردازی را به خوبی نشان می‌دهد:



※نگاره شماره (۲)
ساختار روایی داستان کوتاه مسخ



※نگاره شماره (۱)
ساختار روایی داستان کوتاه گاو

منابع

- ۱- اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.
- ۲- پاینده، حسین و حسین سناپور. (پاییز ۱۳۶۲)، «*داستان‌نویسی امروزی و عناصر داستان*»، هنر، ش ۴، صص ۵۸-۴۰.
- ۳- پاینده، حسین. (مهرماه ۱۳۸۴)، «*سیری در جهان کافکا*»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، صص ۴۰-۳۰.
- ۴- جمادی، سیاوش. (۱۳۸۲)، *سیری در جهان کافکا*، تهران، ققنوس.
- ۵- خلج، منصور. (مهرماه ۱۳۷۲)، «*یادی از غلامحسین ساعدی*»، چیستا، ش ۱۰۱، صص ۴۴-۳۸.
- ۶- داد، سیما. (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ سوم، تهران، مروارید.
- ۷- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۴)، *نقد آثار غلامحسین ساعدی*، چاپ دوم، تهران، چاپار.
- ۸- ساعدی، غلامحسین. (۲۵۳۷)، *عزاداران بیل*، چاپ دوازدهم، تهران، آگاه.
- ۹- طاهری، قدرت‌الله. (بهار و تابستان ۱۳۸۱)، «*بررسی و تحلیل جریان‌های داستان‌نویسی معاصر (۴۲-۱۳۳۲)*»، پژوهش زبان و ادب فارسی، ش اول، صص ۹۰-۷۷.
- ۱۰- فاضلی بیرجندی. (اردیبهشت ۱۳۷۱)، «*برخی تأملات و یک داوری دیگر پیرامون مسخ*»، ادبستان فرهنگ و هنر، ش ۲۹، صص ۷۹-۷۸.
- ۱۱- فری‌برگ، سلما. (شهریور ۱۳۳۸)، «*کافکا و جهان وهم‌نگیز و رؤیایی او*»، ترجمه ایرج‌نیا، سخن، دوره نهم، صص ۵۹۴-۵۸۸.
- ۱۲- کافکا، فرانتس. (۱۳۸۵)، *مسخ*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ ششم، تهران، نیلوفر.
- ۱۳- کیانوش، محمود. (۱۳۵۳)، *بررسی شعر و نشر فارسی معاصر*، چاپ سوم، تهران، مانی.
- ۱۴- مقدادی، بهرام. (آذرماه ۱۳۵۶)، «*کندوکاو در پدیده‌های سازنده کافکا*»، سخن، دوره ۲۶، ش ۲۹۹، صص ۱۵۶-۱۴۴.
- ۱۵- مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله. (۱۳۸۲)، *نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های غلامحسین ساعدی*، چاپ دوم، تهران، روزگار.
- ۱۶- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۴)، *عناصر داستان*، تهران، شفا.
- ۱۷- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، چاپ سوم، تهران، چشمه.
- ۱۸- نجفی، رضا. (تیرماه ۱۳۷۹)، «*نامه‌هایی از جهان دیگر*»، کتاب ماه، ش ۲۳، صص ۲۷-۲۳.
- ۱۹- ه. زکل، والتر. (۱۳۵۱)، *اندیشه و هنر فرانتس کافکا*، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، تهران، کتابسرا.
- ۲۰- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴)، *هنر داستان‌نویسی*، چاپ هشتم، تهران، نگاه.