

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 11, No 21, Autumn / Winter 2020

**The Comparative Semiology of Gholām-Hosseini Sā'edi's
"Azā'dārān-e Bayal" and Franz Kafka's "The Metamorphosis"**
(Scholarly-Research)

Mohammad Isazadeh HajiAgha¹, Arash Moshfeghi*²
Aziz Hojjaji Kahjuq³

1. Introduction

Comparative literature is the study of literary works of different nations in order to better understand these works. Such studies will enrich national literature because "scholars and researchers of comparative literature all agree that the primary purpose of comparative literature is to use foreign literature to enrich and enrich national literature." (Neda, 2004, 25).

Gholam-Hosseini Sa'edi (1936-1985) is one of the leading Iranian writers who has made remarkable works. Sa'edi narrates the fate of the inevitable contemporary man. This human lives in a backward society that is still far from reaching progress. The man who he describes is still embroiled in the superstitions and nonsense of such a backward society. The Mourners of Bayal, in fact is one of the most prominent and, as some critics say, the best forearm, depicts of such a society in its various dimensions. In a society which Sae'di describes, still prayer and cursing are the top tools for dealing with problems. Poverty has spread its ominous shadow over all aspects of this society, and robbery and looting is a clear sign of such a society that makes it more like primitive societies.

¹ . Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Bonab, Iran: misazadeh56@gmail.com

² . Corresponding author, Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Bonab, Iran: a.moshfeghi77@gmail.com

³ . Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Bonab, Iran: hojjajyaziz@yahoo.com

Franz Kafka (1883–1924), also is one of the world's greatest writers, owns valuable works that have been the subject of comparative reviews. Kafka deals with contemporary man in his stories. A man who brought civilization and progress to his loneliness and despair, along with this loneliness, in the world of Kafka's fictional characters.

2. Methodology

This study uses comparative method by using library research. This research tries to answer the following questions: Have Saedi and Kafka used similar symbols in the two works? What kind of symbols have Saedi and Kafka used in these two works? What are the similarities and differences between the symbols of these two stories?

3. Discussion

Sa'edi uses symbols to instill a secondary concept in the story of *The Mourners of Bayal*. Kafka also has used symbols in the story of "Metamorphosis" to achieve this end. Studying these two stories reveals the similarities and differences in the way they are applied and the broad meanings that each writer intended. We have divided the symbols of these two stories into human, non-human (places and objects) and animal symbols.

Human symbols in the story of "The Mourners of Bayal" include arbāb (the master), maṣḍī eslām (Islām), mūsorxe (red hair man), maṣḍī Hassan. In the stories of *The Mourners of Bayal*, the master is a symbol of "the establishment of a master system in the village" (cf: Shiri, 2014: 64). Sae'di does not create this fictional character, but the master is present in all stories, and the villagers perceive his heavy shadow in the context of the events.

One of the minor characters in *The Mourners of Bayal* is maṣḍī eslām, who becomes the main character in some stories, including the eighth story. maṣḍī eslām is, in fact, intellectually different from the people of the village. He therefore, represents the class strata of society that have little difference in attitudes and beliefs with the lower classes of society. Just like the story of Kafka, this story begins with a shocking incident. maṣḍī Hassan has gone to work in the village of Sayyed Abad. His cow is dead last night and the villagers do not want to give this bad news to maṣḍī Hassan. So they throw the carcass into the well and decide to tell maṣḍī Hassan that the cow has fled and sent one of the locals to find it. The metamorphosis of maṣḍī Hassan in this story is a symbol of the fading, transformation and alienation of human beings in backward societies. It should also be

noted that maṣḍī Hassan 's metamorphosis is a spiritual rather than a physical transformation (in contrast to the metamorphosis in Kafka's story).

Mūsorxe (red hair man) is another human symbol of this story. In the seventh story, the red hair man is the main character of the story. He suffers from severe hunger and insatiability. Everything even swallows junk. His metamorphosis of as a rat is a physical metamorphosis. A transformation that is lurking in every village. In fact, "the overeating insanity is a sign of hunger and excessive hunger for people who simply do not get it" (Taslimi, 2009: 121).

Human symbols have also been used in the Kafka's Metamorphosis. Father, mother and sister-in-law are human symbols of this story. Father of Gregor is a minor character in the story. He is a violent, bully, tyrant, and plays a leading role in one of the story's events - throwing apples at Gregor.

Gregor's mother is a mild-tempered human being in this story, always trying to mediate and calm things down. Gregor's mother's personality is undoubtedly inspired by the true character of Kafka's mother. "Kafka's mother was a gentle and gentle woman and played a role of reconciliator at home" (Meghdadi, 2017: 15).

Gregor's sister (Grete) first treats Gregor with embarrassment. She picks up food for him, and later, when Gregor turns to eating leftovers, she takes the leftovers him. She plays the violin, and Gregor provides the necessary equipment for her music classes when he is not ousted. The night that Grete plays the violin, Gregor is affected by the sound of her violin, and as he exits his room he goes to his sister, angering her. The incident causes a change in her sister's characteristics. Afterwards, Grete becomes Gregor's main enemy, trying to persuade her parents to get rid of Gregor - or this ugly creature.

Human symbols of The Mourners of Bayal Stories include Bayal village, Poros, Khatunabad, the city, as well as things like generator and maṣḍī eslām and the bell.

Bayal is a village with naive and superstitious people. Sa'edi describes the village with a dark, sad atmosphere where death always flows. The village of Bayal represents a community in which Saad lived.

The inhabitants of Poros live near Bayal. They are known for theft and looting. The terror they create in their theft, looting and assaults is

always evident in the village of Bayal. In fact, if Bayal is an icon of Iran, "Poros can also be a representation of ... England ... and America ..." given the background of Iran's historical and political developments from the Qajar period until the book was written. (cf: 2014: 66).

Khatun Abad is a village near Bayal. The inhabitants of this village, although not as vicious as inhabitants of Poros, are sometimes vicious, but sometimes commit minor evils against the villagers. Bayal is a symbol of Iran, but Khatun Abad is undoubtedly a symbol of the Russian government.

In *The Mourners of Bayal*, the city is described as an ideal place. Rural people often seek refuge in the city in order to free themselves from village problems.

Generator is one of the non-humane symbols (objects) in Bayal's mourners. In the sixth story, several villagers return to the city in a strange way, a generator falling from the truck of American soldiers in the middle of the road. This object is not familiar to the villagers and because they hear a sound like crying inside it or imagine that it is the sound of crying, they take it to the village and make it a shrine. In fact, this object in the story symbolizes the ignorance and ignorance of the villagers.

Other non-human symbols (objects) in the story are maṣḍī eslām's instrument, which he sometimes makes people happy. His instrument must be interpreted as a symbol of something in which he has to bind himself to the ordinary people.

Sa'adi uses the bell symbol in "The Mourners of Bayal". The sound of the bell rings everywhere. Especially when the presence of death is more felt.

As noted above, non-human symbols (places and objects) are also used in the story of "The Metamorphosis". Non-human symbols in Kafka's "Metamorphosis" story include Gregor's room, a beautiful wall-mounted picture board, room furniture, apples, and a violin instrument.

Gregor is forced to take refuge in his own room after his demise. The room actually becomes Gregor's world, and in a sense, symbolizes his isolation. It is a place where Gregor has to be imprisoned for being excluded from society. The photo frame is, in fact, a symbol of Gregor's affinity for sexuality, and the only attachment and interest he is unwilling to lose. In one scene of the story, Gregor comes out of his room and the father sees it as an evil sign from him and attacks Gregor with apples from the fruit bowl.

In "The Metamorphosis", Kafka also symbolizes Gregor's sister's violin as a secondary concept. The music here is a symbol of everything that links Gregor to his time as a human being and stimulates his human emotions. In both stories, animal symbols are used. In the story of Bayal's mourners, Sae'di only uses the symbol of Abbas's dog to induce what he intends to do. In fact, the dog in this story symbolizes the sacrifice made by those around him, and his fate is nothing but death and destruction. The animal symbols of Kafka's "The Metamorphosis" story are only limited to the creature that Gregor has become. In fact, the most powerful symbol of this story is the symbol of being depicted as an insect, and most of the meaning of the story is borne by it. Gregor's metamorphosis in this story is physical, not spiritual.

4. Concluson

This research concluded that these writers both used human, non-human (places and things) and animal symbols in these stories. Kafka and also Sā'edi wanted to transmit the deep concepts of the description of their era by these symbols. The character of Franz Kafka's "The Metamorphosis" and Maṣḍi Hassan in Sā'edi's story are the most prominent symbols of these stories. We have explored the symbols of these two stories comparatively. Sa'edi and Kafka both are writers who have considered symbols in their works. Both depict the status of human in their societies, but there is a difference. The human who Sa'edi depicts that is rural human who has problems such as ignorance, superstition and poverty; but Kafka depicts human who has nothing solitude and lack of identity in the tumult of progress and modernization. Sa'edi in the stories of "The Mourners of Bayal" has used human, non-human and animal symbols. The human symbols of these stories are: arbāb (the master), maṣḍī eslām (Islām), müsorxe (red hair man), maṣḍī Hassan. Kafka also, has made Gregor Samsa's father, mother and sister as the human symbols. The non-human symbols of Sa'edi's stories are Porus and Khatun Abad villages, power alternator, maṣḍī eslām's musical instrument and bells. Also, in Kafka's story, we can find non-human symbols such as panel, clock, home furniture, apples and violin. In 5th story of "The Mourners of Bayal" there is an animal symbol which is a dog belongs to Abbas. In the Kafka's "The Metamorphosis", also, "monstrous vermin" is the only animal symbol.

Keywords: Comparative Semiology, Sā'edi, "Azā'dārān-e Bayal" (The Mourners of Bayal), Kafka, "The Metamorphosis".

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال ۱۱، شماره ۲۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

نمادشناسی تطبیقی «عزاداران بیل» ساعدی و «مسخ» کافکا

(علمی - پژوهشی)

محمد عیسی زاده حاجی آقا، آرش مشفقی*، عزیز حاجی کهجوق^۳

چکیده

نمادپردازی ابزاری برای تعمیق معنایی اثر ادبی و بیان مفاهیمی است که در پس زبان نمادین نهان است. فرانتس کافکا و غلامحسین ساعدی، نویسندگان دورانی بحران زده‌اند که زبان آثار آنها، نمادین است و در آثارشان به نمادپردازی توجه داشته‌اند. این مقاله، داستان‌های «عزاداران بیل» ساعدی و «مسخ» کافکا را با رویکردی تحلیلی - توصیفی و با تکیه بر نمادشناسی تطبیقی بررسی کرده است. دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که این دو داستان، مبتنی بر زبانی نمادین نگاشته شده‌اند و نمادهای انسانی، غیرانسانی (مکان‌ها و اشیا) و حیوانی در دو اثر به کار رفته است. ساعدی و کافکا تلاش کرده‌اند تا مفاهیمی عمیق را در توصیف زمانه و عصر خویش، از طریق زبان نمادین به مخاطب انتقال دهند، چنان‌که مسخ مشدی حسن به گاو در عزاداران بیل و مسخ گرگور در داستان کافکا به حشره‌ای عظیم‌الجثه، از نمادهای مشترک بر جسته در این دو اثر است. مسخ مشدی حسن نوعی استحاله روحی، توهم و جنون و نمادی از خودبیگانگی اوست و مسخ گرگور سامسا، روایت بیگانگی از جامعه دچار بحران هویت. مسخ مشدی حسن، روحی و مسخ گرگور، جسمانی است. هر دو مسخ، تنزل از درجه انسانی به مقام و مرتبه حیوانی است و این شاید به این معنا باشد که پایان چنین بیگانگی از خود، رسیدن به مقام پست حیوان بودن است. مسخ موسرخه در عزاداران بیل نیز، مسخی جسمانی است و از این نظر شبیه به مسخ گرگور سامسا، موسرخه، نماد قحطی و گرسنگی است؛ اما مسخ گرگور نماد بی‌هویتی در هجوم مدرنیسم است.

واژه‌های کلیدی: نمادشناسی تطبیقی، ساعدی، عزاداران بیل، کافکا، مسخ.

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران: misazadeh56@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران (نویسنده مسئول):

moshfeghi.arash@gmail.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران: hojjajyaziz@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۷

۱- مقدمه

ادبیات تطبیقی، بررسی آثار ادبی ملل گوناگون به منظور شناخت بهتر این آثار است. چنین بررسی‌هایی، موجب پربارشدن ادبیات ملی خواهد شد؛ چراکه «پژوهشگران و محققان ادبیات تطبیقی، همگی اتفاق نظر دارند که نخستین هدف از مطالعه و پژوهش در ادبیات تطبیقی، بهره‌گیری از ادبیات بیگانه در جهت پربارکردن و غنی‌ترساختن ادبیات ملی است.» (ندا، ۱۳۹۳: ۲۵) از زمان مطرح‌شدن ادبیات تطبیقی، همواره مضامین، ساختار و جنبه‌های دیگر آثار ملل گوناگون مورد توجه پژوهشگران حوزه تطبیقی قرار گرفته و نتایج درخشانی از این بررسی‌ها به دست آمده است.

غلامحسین ساعدی (۱۳۶۴-۱۳۱۴) از نویسندگان برجسته ایرانی است که آثار بی‌ظنیری از خود به یادگار گذاشت. ساعدی روایتگر سرنوشت محتوم انسان معاصر است. انسان ساعدی در جامعه‌ای عقب‌مانده زندگی می‌کند که هنوز تا رسیدن به قافله پیشرفت، فرسنگ‌ها فاصله دارد. انسانی که او توصیف می‌کند، هنوز درگیر خرافات و رسوم بی‌معنی این چنین جامعه عقب‌مانده‌ای است. عزاداران نبیل که در واقع از برجسته‌ترین و به تعبیر برخی منتقدان، بهترین اثر ساعدی است، چنین جامعه‌ای را در ابعاد مختلفش به تصویر می‌کشد. در جامعه‌ای که ساعدی توصیف می‌کند، هنوز دعا و نفرین، برترین ابزارهای یک انسان در مواجهه با مشکلات است. فقر، سایه شوم خود را بر تمامی جنبه‌های این جامعه گسترانیده و دزدی و غارت، نشانه بارز چنین جامعه‌ای است که آن را به جوامع بدوی شبیه‌تر می‌سازد.

فرانتس کافکا (۱۹۲۴-۱۸۸۳)، نیز یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان جهان، صاحب آثار ارزشمندی است که دستمایه بررسی‌های تطبیقی قرار گرفته است. کافکا در داستان‌های خود به انسان معاصر می‌پردازد. انسانی که تمدن و پیشرفت، تنهایی را برای او به ارمغان آورده و یأس و ناامیدی نیز همراه با این تنهایی در دنیای شخصیت‌های داستانی کافکا نمود دارد. مسخ، به اعتقاد برخی از منتقدان، برجسته‌ترین اثر کافکا است که در آن پوچی، یأس و تنهایی انسان معاصر با نمادهایی ترسیم شده است. در واقع، کافکا روایتگر تنهایی انسان در جامعه‌ای است که شتابان به سوی پیشرفت می‌تازد و در این میان، انسانیت و ارزش‌های انسانی، هر روز رنگ باخته‌تر از دیروز و در هیاهوی پیشرفت جامعه لگدمال می‌شوند.

مقاله حاضر کوشیده است داستان‌های پیوسته «عزاداران بیل» غلامحسین سعدی را با رمان کوتاه «مسخ»، نمادشناسی نماید. ابتدا مبانی نظری موضوع مورد بررسی، سمبولیسم و اصول آن، به طور اجمال توضیح داده شده و سپس به بررسی نمادهای ادبی این دو اثر پرداخته شده است.

سمبولیسم (نمادگرایی یا نمادپردازی) از مکتب‌های ادبی است که در قرن نوزدهم در کشور فرانسه پای گرفت و سپس، به کشورهای دیگر اروپا گسترش یافت. رسالت شاعران سمبولیست، به کارگیری سمبل (Symbol) بود که در اشعار خود و برای بیان عواطف و احساسات خودشان از آنها بهره می‌جستند. آغاز سمبولیسم را دهه ۱۸۷۰ با اشعار آرتور رمبو^(۱) (Arthur Rimbaud) و استفان مالارمه^(۲) (Stéphane Mallarmé) می‌دانند. شاعران یادشده در اشعار خود، نمادهایی را به کار می‌بردند تا معنای خاصی را که در ذهن داشتند، با زبانی رمزی و نمادین به مخاطب برسانند. این جریان در واقع، عصیانی علیه جریان‌های شعری قبل و به‌ویژه رمانتیسم بود. درحقیقت، با پیچیده‌تر شدن روابط اجتماعی در جوامع و با پیشرفت آن، سیر طبیعی اجتماع به مسیری هدایت شد که بدبینی و ابهام و پیچیدگی را ایجاد می‌کرد. تأثیر فلسفه بدبینانه آلمان بر این جریان کاملاً آشکار است. هنرمند سمبولیست در این شرایط دریافت که با افراد عادی فاصله دارد. از این رو، «سمبولیسم هنگامی پا گرفت که هنرمند مطرود جامعه غربی پی برده بود که محال است بتواند مانند افراد عادی و طبیعی هم‌رنگ جماعت شود. بسیاری از سمبولیست‌ها و از جمله آرتور رمبو، معتقد بودند که حالات روحی طبیعی و واکنش‌ها، احساس خودبه‌خود از لحاظ هنری عقیم و نازاست و برای اینکه هنرمند بتواند اثر هنری بزرگی به‌وجود آورد، بایستی انسان طبیعی را درخود بکشد.» (پرهام، ۱۳۳۶: ۱۲۲) بدبینی، تخیل و رؤیا، اصالت احساسات، توجه به زبان از جمله ویژگی‌های آثار سمبولیستی است.

باید توجه داشت که تعریف‌های متعددی برای نماد ارائه شده است. پورنامداریان، نماد را این‌گونه تعریف می‌کند: «نماد چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند؛ به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۴) آنچه از این تعریف می‌توان استنباط کرد، این است که رابطه نماد با معنا و مفهوم آن، رابطه‌ای

قراردادی نیست و نماد، آن چیزی است که به چیزی دیگر دلالت کند. در «فرهنگ نمادها» نیز شوالیه و گربران، از قول یونگ، نماد را به بهترین تصویر ممکن برای تجسم امور نسبتاً ناشناخته تعریف می‌کنند که «نمی‌توان آن را به شیوه روشن‌تر نشان داد.» به عقیده یونگ، «نماد هیچ چیز را توضیح نمی‌دهد. فرد را به سوی مفهومی گسیل می‌دارد که این مفهوم در ماوراء هم غیرقابل ادراک است و یا ابهام‌پیش‌فرضی دارد اما هیچ کلمه‌ای در هیچ‌یک از زبان‌های رایج نمی‌تواند آن را کامل بیان کند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۳۶ و ۳۷) یونگ در یک تقسیم‌بندی کلی، نمادها را به دو دسته طبیعی و فرهنگی بخش‌بندی می‌کند و تعاریف زیر را برای هرکدام ارائه می‌دهد:

«سمبول‌های طبیعی، از محتویات ناخودآگاه روح سرچشمه می‌گیرند و از این رو، معرّف تنوع عظیم در جلوه‌های کهن الگوهای اصلی هستند. برعکس، سمبول‌های فرهنگی آنهایی هستند که برای بیان «حقایق ابدی» به کار رفته و هنوز در بسیاری از ادیان به کار می‌روند. آنها دستخوش تغییرات بسیار و حتی یک جریان تحوّل طولانی و کم و بیش خودآگاه شده‌اند و بدین ترتیب، به تصویرهای گروهی تبدیل شده‌اند که مورد قبول جوامع متمدن است.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۱۳۹)

۱-۱- پیشینه پژوهش

درباره آثار غلامحسین ساعدی، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌است. علی‌اکبری، داستان چهارم از عزاداران بیل را در مقاله‌ای با عنوان «گاوِ مشِ حسن، مشِ حسن گاو» بررسی کرده و این‌گونه نتیجه گرفته‌است که «هسته داستان، مسخ است و انگیزه مسخ، ذهن خرافه‌ای و اسطوره‌پرداز بیلی‌ها و عوام‌زدگی، از مسائلی است که ساعدی به آنها پرداخته‌است.» (علی‌اکبری، ۱۳۹۲: ۱) در رابطه با سمبولیسم در آثار ساعدی، کرمی (۱۳۹۴) سمبولیسم فرانسه را در داستان عزاداران بیل بررسی کرده‌است. این پژوهش، تنها به مفهوم سمبولیسم در عزاداران بیل پرداخته و به شیوه‌ای تطبیقی نظر نداشته‌است. درباره آثار فرانتس کافکا، به‌ویژه درباره رمان کوتاه «مسخ» نیز پژوهش‌های بسیاری انجام شده‌است. از میان این پژوهش‌ها می‌توان به حسینی (۱۳۵۴)، نجفی (۱۳۷۳)، جمادی (۱۳۸۲)، عباس‌پور (۱۳۸۳)، مهبیاری و سلامی (۱۳۹۰) اشاره کرد. حسینی، ضمن بررسی تمثیل‌گرایی در آثار کافکا به این نکته اشاره می‌کند که «کافکا از معدود نویسندگانی است که بررسی و تفسیرکارهایش مشکل می‌نماید. این اشکال از آنجا برمی‌خیزد که بر تمام نوشته‌های او، تمثیلی شدید حاکم است.» (حسینی، ۱۳۵۴: ۷۰)

نجفی با بررسی جهان ذهنی کافکا، به این نتیجه دست یافته است که «این از خود بیگانگی و ازکف دادن هویت آدمی در آثار کافکا، موجب شده برخی، شخصیت‌های کافکا را تجرید و استعاره انسان واقعی قلمداد کنند.» (نجفی، ۱۳۷۳: ۵۴) جمادی، ضمن بررسی همه‌جانبه اندیشه و افکار کافکا، این نکته را مطرح می‌کند که «نبرد قهرمان کافکا، برای رهایی از کشمکش دوسویه‌ای است که گاه، وی را انگار به قصد شقه کردن، از دو سو می‌کشد و گاه، پنداری به قصد لهیده شدن از دو سو بر او فشار می‌آورد و گاه نیز وی را میان زمین و آسمان معلق نگه می‌دارد.» (جمادی، ۱۳۸۲: ۱۳۴) عباس‌پور نیز کافکا را روایتگر تراژدی مدرن می‌داند. (ر.ک: عباس‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶۲)

مهیاری و سلامی در پژوهش خودشان به این نتیجه دست یافته‌اند که «داستان مسخ، حکایت از تنهایی انسان معاصر است؛ انسانی که فریب ظواهر را خورده و در نظام اجتماع مستحیل شده و توانایی هیچ‌گونه اقدامی را ندارد.» (مهیاری و سلامی، ۱۳۹۰: ۱۰۶) کمالوند نیز تفاوت جلوه‌های نمادین، تمثیلی و اسطوره‌ای را در داستان‌های کافکا بررسی نموده و نتیجه گرفته است که در آثار کافکا، «نمادها که از دل فرهنگ نمادگرایانه یهود (کتاب مقدس، عرفان کابالا و...) و دانش ادبی کافکا در ارجاع به سنن ادبی برآمده‌اند، در داستان او منادی فلسفه شک‌گرا و نومید اوی‌اند.» (کمالوند، ۱۳۹۵: ۱). همچنین، در مورد بررسی تطبیقی «مسخ» با «عزاداران بیل»، نصرافهانی و جعفری، تنها عنصر شخصیت‌پردازی را در این دو اثر بررسی کرده‌اند و معتقدند که «ویژگی‌های روحی و روانی خاص کافکا، او را به درون اتاقی تاریک و سرد، کنار قهرمان مسخ‌شده داستان به انزوا می‌کشاند تا از دریچه شایدها و اگرها و حدس‌ها و گمان‌ها و خاطرات و ذهنیات وی، وقایع را برای خواننده توصیف کند.» (نصرافهانی و جعفری، ۱۳۸۹: ۱۵۴) صالحی کهریزسنگی (۲۰۰۹) نیز تأثیر ترجمه داستان مسخ کافکا را بر روی نگارش فیلم‌نامه گاو سعدی، در چهارچوب تئوری میان‌رشته‌ای دانش ترجمه‌شناسی با رویکردی نو بررسی کرده است.

باتوجه به موارد یادشده، می‌توان عنوان کرد که نمادهای داستان مسخ، چندان مورد توجه محققان قرار نگرفته است. بیشتر پژوهشگران، تنها مسخ‌شدگی شخصیت داستان کافکا را نماد در نظر گرفته‌اند، حال آنکه نمادهای جزئی‌تر و مهم‌تری نیز در این داستان به چشم می‌خورد که نویسندگان از آنها برای تکمیل فضا سازی و شخصیت‌پردازی و همچنین،

القای منظور خود بهره گرفته است. این گفته درباره داستان‌های عزاداران بیل نیز صادق است. از این رو، بررسی تطبیقی این نمادها برپایه تقسیم‌بندی‌هایی که درباره نماد انجام شده است، می‌تواند روشن‌گر حالات روحی و نوع نگرش نویسندگان این دو اثر به محیط و انسان‌های اطرافشان باشد. تمایزی که پژوهش حاضر با پژوهش‌های یادشده دارد، این است که سعی کرده است نخست، این نمادها را در قالب تقسیم‌بندی ارائه دهد و سپس، آنها را به شیوه تطبیقی بررسی نماید تا مشابهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر از این رهگذر آشکارتر و ذهنیت نویسندگان این دو اثر به خوبی کاویده شود.

۲- نمادشناسی تطبیقی «عزاداران بیل» ساعدی و «مسخ» کافکا

ساعدی در داستان «عزاداران بیل» از نمادهایی برای القای مفهومی ثانویه استفاده می‌کند. کافکا نیز در داستان «مسخ»، برای نیل به همین هدف، نمادهایی را در متن داستان آورده است. بررسی این دو داستان، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را در شیوه به‌کارگیری و معانی گسترده‌ای که هرکدام از نویسندگان مدنظر داشته‌اند، آشکار می‌سازد.

ساعدی در «عزاداران بیل»، وضعیت انسان معاصر را توصیف می‌کند. او هم از مسخ‌شدن انسان سخن می‌گوید و هم از باورها و خرافات پوسیده‌ای که گریبان‌گیر این انسان شده و با زندگی روزمره پیوندی ناگسستنی دارد و گویی جزئی از سرشت انسان است. بیل، روستایی است که موقعیت جغرافیایی ندارد. در بیل آنچه بیشتر به چشم می‌آید، قحطی و گرسنگی، جهل، نادانی و فقر است. بیشتر روستاییان سرنوشت شوم و محتومی دارند که ناگزیرند به آن تن بدهند. وحشت مرگ، همیشه و در همه‌جا حضور دارد. نمادهای این داستان را می‌توان در سه دسته نمادهای انسانی، غیرانسانی (مکان‌ها و اشیاء) و حیوانی دسته‌بندی کرد.

در داستان «مسخ» (Die Verwandlung) نیز نمادهایی برای رساندن مفاهیمی ورای روساخت داستان، به کار گرفته شده‌اند. گرگور زامزا (Samsa)، یا سامسا؛ با تلفظ انگلیسی)، شخصیت اصلی داستان، «مسخ» است. روزی، صبح از خواب بیدار می‌شود و درمی‌یابد که به حشره‌ای کریه‌منظر و غول‌آسا^(۳) تبدیل شده است. او همیشه در اتاقش را قفل می‌کند و اکنون به یاد می‌آورد که برای قرار کاری مهمی، می‌بایست زودتر از ساعت هفت بیدار می‌شده است. نخستین جمله‌های داستان، با حادثه‌ای تکان‌دهنده برای خواننده و حادثه‌ای شگفت و دردسری بزرگ برای گرگور شروع می‌شود: «یک روز صبح، وقتی گرگور

سامسا از خوابی آشفته به خود آمد، دید در تخت خواب خود به حشره‌ای بزرگ تبدیل شده است.» (کافکا، ۱۳۷۸: ۱۰۶) در ادامه، نمادهای این دو داستان دقیق‌تر بررسی می‌شود.

۲-۱- نمادهای انسانی

نمادهای انسانی در داستان «عزاداران بیل»، شامل ارباب، مشدی اسلام، مشدی حسن و موسرخه است. ارباب در داستان‌های عزاداران بیل، نمادی است از «استقرار نظام ارباب و رعیتی بر روستا.» (ر.ک: شیری، ۱۳۹۳: ۶۴) ساعدی حضوری پررنگ از این شخصیت داستانی نمی‌آفریند اما در تمامی داستان‌ها، ارباب به‌نوعی حضور دارد و روستاییان، سایه سنگین وی را در متن حوادث، به‌شکلی محسوس درک می‌کنند.

یکی از شخصیت‌های فرعی در داستان‌های عزاداران بیل، مشدی اسلام است که در برخی داستان‌ها از جمله داستان هشتم، شخصیت اصلی داستان می‌شود. مشدی اسلام در واقع، به‌لحاظ فکری با عوام مردم روستا تفاوت دارد. از این‌رو، نماد آدم‌های طبقه‌ای از اجتماع است که اندک تفاوتی در نگرش و عقاید با طبقات پایین‌تر جامعه دارند. به تعبیری، وی روشنفکر بیل است و سعی می‌کند که در موقعیت‌ها، سنجیده‌ترین کار را انجام دهد و عاقلانه‌ترین تصمیم را بگیرد اما همین روشنفکر، در برخی حوادث در کنار عامه مردم جای می‌گیرد و زودباوری و ساده‌لوحی خود را آشکار می‌سازد. در داستان چهارم، زمانی که مشدی حسن پس از مرگ گاوش، مانند گاو نعره می‌زند و حرکاتی شبیه به گاو از خود نشان می‌دهد، مشدی اسلام این تغییر وضعیت روحی مشدی حسن را باور می‌کند و برای وی، آب و یونجه می‌برد.

در این داستان، گاو مشدی حسن می‌میرد. علت آن برای خواننده روشن نیست و نویسنده اصراری ندارد که علت آن را توضیح بدهد (همان‌گونه که کافکا علت مسخ شدن گرگور سامسا را شرح نمی‌دهد). داستان ساعدی نیز دقیقاً مانند داستان «مسخ» کافکا، با حادثه‌ای تکان‌دهنده شروع می‌شود. مشدی حسن برای عملیگی به روستای سیدآباد رفته است. گاوش دیشب مرده و روستاییان نمی‌خواهند این خبر شوم را به مشدی حسن بدهند. برای همین، لاشه گاو را در چاهی می‌اندازند و تصمیم می‌گیرند که به مشدی حسن بگویند گاوش فرار کرده است و یکی از اهالی را برای پیدا کردنش فرستاده‌اند. مشدی حسن از سیدآباد برمی‌گردد و از موضوع خبردار می‌شود اما باور نمی‌کند که گاوش فرار

کرده باشد: «اسلام گفت: آره مشدی حسن، آره، دلخور نباش، گاو در نرفته، مشدی حسن پشت کرد به در طویله و گفت: آره همین جاس، بوشو می شنوی؟ همین جاس، ببین مشدی اسلام، نمی خواهی این آب را بهش بدی؟ ثواب داره ها!» (ساعدی، ۱۳۷۷: ۱۲۳) کم کم مشدی حسن مشاعر خود را از دست می دهد. دچار توهم می شود و فکر می کند که گاو هنوز در طویله است. دست آخر، شی روستاییان، صدای گاوی دیگر را از طویله می شنوند. این بار، مشدی حسن است که به گاو تبدیل شده است و مثل گاو نعره می زند و حرکاتی شبیه گاو از خود نشان می دهد.

«مشدی حسن یک دفعه خیز برداشت، دیوانه وار دور طویله می دوید و شلنگ تخته می انداخت و هر چند قدم، کله اش را می زد به دیوار و نعره می کشید تا رسید جلو کاهدان و همان جا ایستاد. چند لحظه، سینه اش بالا و پایین رفت. بعد سرش را برد توی کاهدان و دهنش را پُر کرد از علف و آمد ایستاد روی چاه.» (همان: ۱۳۱ و ۱۳۲)

مسخ شدن مشدی حسن در این داستان، نمادی است از محوشدگی، استحاله و از خود بیگانگی انسان در جوامع عقب مانده. همچنین، باید توجه داشت که مسخ مشدی حسن، استحاله ای است روحی و نه جسمی (برعکس مسخ شدگی در داستان کافکا).

موسرخه یکی دیگر از نمادهای انسانی این داستان است. در داستان هفتم، موسرخه شخصیت اصلی داستان است. او دچار بیماری گرسنگی شدید و سیری ناپذیری می شود. همه چیز، حتی آشغال ها را هم می بلعد: «بچه ها، موسرخه را دوره کرده بودند، آشغال های کنار میدان را می کاویدند و هر چه گیرشان می آمد، به طرفش دراز می کردند. موسرخه، تندتند همه را می گرفت و می بلعید.» (همان: ۲۲۱)

روستاییان به این فکر می افتند که او را از سر خود بازکنند. دست آخر، موسرخه سر از شهر درمی آورد. اکنون او به موشی تبدیل شده است که می توان در فاضلاب های شهری دید: «جوان قدبلندی که وسط جماعت ایستاده بود، گفت: من دیدم، خودم با این چشم هام دیدم که از توی فاضلاب دراومد.» (همان: ۲۲۳)

مسخ او به شکل موش، مسخی جسمانی است. استحاله ای که در کمین هرکدام از اهالی روستاست. در حقیقت، «جنون پر خوری موسرخه، نشان گرسنگی و قحطی مُفرط مردم است که به سادگی سیر نمی شوند.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۲۱)

در داستان مسخ نیز نمادهای انسانی به کار رفته اند. پدر، مادر و خواهر گرگور، نمادهای انسانی این داستان اند. پدر گرگور، از شخصیت های فرعی داستان است. او، فردی

خشن، زورگو و مستبد است و در یکی از حوادث داستان، پرتاب کردن سیب‌ها به گرگور، نقش اصلی را ایفا می‌کند. برخی منتقدان و مفسران آثار کافکا، پدرگرگور را در این داستان، دارای شخصیتی نمادین دانسته و آن را نماد پدر خود کافکا و تداعی‌کننده وی و با دیدی وسیع‌تر، نماینده جهانی دانسته‌اند که «گرگور از آن طردشده است.» (عباس‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶۲) اگر در تعبیر نماد پدر گرگور، برآگاهی‌هایمان از زندگی خصوصی و رابطه همیشه تیره وی با پدرش تکیه کنیم، این تعبیر، تعبیری درست خواهد بود. پدر کافکا که به شغل تجارت لباس اشتغال داشت، مردی به شدت تندخو و مستبد بود؛ به گونه‌ای که «به هیچ عنوان نتوانست ارتباط عاطفی سالمی با فرانتس برقرار کند. فرانتس در کودکی و گاهی در بزرگسالی، از پدرش می‌ترسید و سایه استبداد وی را بر خود لمس می‌کرد.» (زرشناس، ۱۳۹۶: ۳۸)

در تعبیر گسترده‌تر، باید پدر گرگور را نماد جهانی بدانیم که گرگور از آن رانده شده است؛ جهانی که امثال گرگور در آن جایی ندارند و طفیلی به‌شمار می‌آیند. گرگور انسانی است که نمی‌خواهد تن به روزمرگی بدهد. از شغل خود که نماد بارز این روزمرگی است، گلایه دارد:

«فکرکرد، وای خدا، چه شغل پر زحمتی انتخاب کرده‌ام، مُدام در سفر، دردسرهای کاری‌ام خیلی بیش از گرفتاری‌های تو مغازه است. علاوه بر این، رنج سفر هم به‌دوشم افتاده است. نگرانی از این قطار به آن قطار رسیدن، حشر و نشرهای متغیر و ناپایدار که هرگز رنگ صمیمیت به خود نمی‌گیرند. لعنت بر این شغل!» (کافکا، ۱۳۷۸: ۱۰۷)

پدر گرگور، برعکس جزء آن دسته افرادی است که عاشق روزمرگی است و غرق در آن. هر روز عادت دارد که اخبار روزنامه را با صدای بلند برای همسر و گاه دخترش بخواند و از انجام کارهای روزمره، احساس رضایت می‌کند. با این تعبیر، پدر گرگور نماینده آن طبقه‌ای از افراد جامعه است که دچار شدن به روزمرگی، بیماری آنان است؛ طبقه‌ای که غرق در کارهای عادی روزانه‌اند و به دلیل استبداد فکری، توجهی به اطرافیان یا حتی خانواده خودشان ندارند؛ به‌ویژه اگر با عقاید و روحیات آنها سازگاری نداشته‌باشند. طبیعی است که گرگور با تفکری که دارد، از چنین طبقه‌ای دلزده و بیزار و توان این بیزاری، زندانی شدن در انزوا خواهد بود. «در چنین جهانی، گرگور، که عنصری کاملاً بی‌فایده و ناساز است،

ضرورتاً محکوم به زندانی شدن در اتاقی کوچک و محدودتر از آن، در زیر یک تخت است.»
(عباس پور، ۱۳۸۳: ۱۶۲)

مادر گرگور در این داستان، انسانی است ملایم و میانه‌رو و همواره سعی دارد که میانجی‌گری کند و اوضاع را آرام سازد. بی‌شک، شخصیت مادرگرگور الهام‌گرفته از شخصیت واقعی مادرکافکا است. «مادرکافکا، زنی بود مهربان و ملایم و در خانه، نقش آشتی‌دهنده را ایفا می‌کرد.» (مقدادی، ۱۳۹۶: ۱۵) در داستان «مسخ»، مادر به آسم مبتلاست و به دلیل علاقه به گرگور، نگران وضعیت پیش‌آمده است اما تنها عکس‌العملی که در موقعیت‌های بحرانی می‌تواند از خود نشان دهد، غش کردن و بی‌حال شدن است. بنابراین، می‌توان او را نماد آن دسته از انسان‌هایی دانست که در وضعیت بحرانی و آشفتگی، سعی می‌کنند اوضاع را قدری آرام سازند و با مسائل و مشکلات پیش‌آمده، به شکلی عاطفی و احساسی برخورد می‌کنند.

خواهر گرگور (گریته)، ابتدا دلسوزانه با وضعیت مسخ‌شدن گرگور برخورد می‌کند. برای او غذا می‌برد و بعدها که گرگور به خوردن بقایای غذاها روی می‌آورد، باقی‌مانده غذاهای خانه را برایش می‌برد. او ویولن می‌نوازد و گرگور تا زمانی که مسخ نشده است، با حقوق خود وسایل موردنیاز را برای کلاس‌های موسیقی او فراهم می‌آورد. شبی که گریته ویولن می‌نوازد، گرگور از صدای ویولن او متأثر می‌شود و چون از اتاقش بیرون می‌آید و به سمت خواهرش می‌رود، موجب عصبانیت او می‌شود. این حادثه، موجب تغییر خصوصیات خواهرش می‌شود. پس از آن، گریته به دشمن اصلی گرگور تبدیل می‌شود، سعی می‌کند که پدر و مادر را متقاعد کند تا از دست گرگور، این حشره زشت، خلاصی یابند.

«خواهرگفت: پدر و مادر عزیز! و به‌عنوان مقدمه، با کف دست، ضربه‌ای به میز زد. این طوری که نمی‌شود. احتمالاً شما متوجه نیستید ولی من متوجه‌ام. من دوست ندارم در حضور این هیولا، نام برادرم را به زبان بیاورم. این است که فقط می‌گویم باید ببینم که چطور می‌شود از شرش خلاص شویم. ما تا جایی که از دست‌مان برمی‌آید، مراقب او بودیم و تحملش کردیم. بی‌گمان من از این بابت مستحق هیچ سرزنشی نیستم.» (کافکا،

۱۳۷۸: ۱۶۲)

او حتی در خالی کردن اسباب و اثاثیه مورد علاقه گرگور از اتاقش که برای وی ارزشمند هستند، از هیچ تلاشی کوتاهی نمی‌کند! خواهر گرگور در واقع، نماد آن دسته از افرادی است که مصلحت خویش را بر تمامی چیزها ترجیح می‌دهند و با واکنش سرد و عاری از

عاطفه، سعی دارند وضع به وجود آمده را سریع‌تر به نفع خود تغییر دهند و به خیال خود بحران را حل کنند و سیر طبیعی حوادث روزمره را به مسیر عادی خود بازگردانند. همچنین، با توجه به حوادث زندگی کافکا و رابطه وی با خواهرش، بعید به نظر نمی‌رسد که خواهر گرگور، شخصیتی باشد الگوگرفته از اتلا، خواهر کوچک کافکا.

۲-۲- نمادهای غیرانسانی (مکان‌ها و اشیاء)

نمادهای غیرانسانی داستان‌های «عزاداران بیل»، شامل روستای بیل، پوروس، خاتون‌آباد، شهر و همچنین اشیایی چون دینامو (برق) و ساز مشدی اسلام و زنگوله است. بیل، روستایی است با مردمانی ساده لوح و خرافاتی. ساعدی، روستا را با فضایی غم‌آلود و تیره توصیف می‌کند که مرگ همواره در آن جولان می‌دهد. جالب است که در این روستا، هیچ کس به دنیا نمی‌آید و تنها مرگ است که خودنمایی می‌کند. روستاییان بیشتر از آنکه بر عقل خودشان تکیه کنند، دست به دامان خرافات، دخیل بستن و اعمالی از این دست می‌شوند. تار و پود جامعه بیل از خرافات و عقاید پوچ شکل گرفته است. در نگاهی کلی‌تر، روستای بیل نمایانگر جامعه‌ای است که ساعدی در آن می‌زیست. جامعه‌ای که تا رسیدن به مدرنیسم، راه درازی در پیش داشت و موانع بزرگی چون خرافات و عقاید باطل بر سر راه قرار داشتند. از این رو، می‌توان بیل را نماد ایران زمان ساعدی دانست که با گرسنگی و فقر احاطه شده است. اگر این تعبیر را بپذیریم که بیل، نماد ایران آن زمان است، روستاییان نیز بایستی نماد مردمان آن زمان باشند؛ مردمانی که خرافات در تمامی جنبه‌های زندگی روزانه‌شان ریشه دوانیده و خود نیز حاضر به دست کشیدن از این خرافات نیستند. در این جامعه خرافه‌زده، زنان مظهر خرافات و عقاید پوچ و باطل اند. ننه خانوم و ننه فاطمه دو تن از شخصیت‌های داستان عزاداران بیل، در هر حادثه‌ای پای خرافات را به میان می‌کشند. «ننه خانوم و ننه فاطمه، با آب تربت آمدند کنارگاری. ننه خانوم، دهان ننه‌رمضان را بازکرد و ننه فاطمه، یک قاشق آب تربت ریخت توی حلق پیرزن و آقا که با عمامه بزرگش ایستاده بود طرف دیگر گاری، تندتند دعا خواند.» (ساعدی، ۱۳۷۷: ۱۴)

پوروسی‌ها در نزدیکی بیل زندگی می‌کنند. آنها به دزدی و غارت شهرت دارند. رعب و وحشتی که در دزدی، غارت و هجوم‌هایشان ایجاد می‌کنند، همواره در روستای بیل

به طرز آشکار حس می‌شود. در واقع، اگر بیل را نماد ایران بدانیم، «پوروس نیز با توجه به سابقه تحولات تاریخی و سیاسی ایران از دوره قاجاریه تا زمان نگارش کتاب، [می‌تواند] نمودی از ... انگلیس ... [و] آمریکا باشد...» (ر.ک: شیری، ۱۳۹۳: ۶۶)

خاتون‌آباد، روستایی آبادان در نزدیکی بیل است. اهالی این روستا اگرچه همانند پوروسی‌ها شرور و بدذات نیستند، گاهی شرارت‌هایی جزئی در حق روستاییان بیل انجام می‌دهند. اگر بیل را نماد ایران بدانیم، خاتون‌آباد، بی‌شک نماد دولت روس است.

در عزاداران بیل، شهر مکانی آرمانی توصیف می‌شود. اهالی روستا در بیشتر موارد، برای رهایی از مشکلات و تنگناهای روستا به شهر پناه می‌برند. برای درمان مریضی‌ها و به امید اینکه بتوانند در شهر صاحب موقعیت شغلی و اجتماعی بهتری شوند، به آنجا می‌روند اما شهر نیز همچون بیل، برای آنان سعادت بی‌بار نمی‌آورد. اگر بتوان گفت که شهر مصداق و نماد آرمان شهر برای اهالی بیل است، سرنوشت بیلی‌ها در این آرمان شهر نیز با بدبختی و فلاکت گره خورده است. در داستان سوم، «حسنی و ریحان از روستا به شهر می‌گریزند. پرسه‌گردی گاریچی‌های روستا برای به‌دست‌آوردن گندم و آذوقه به جایی نمی‌رسد. اندک‌اندک، صدای عزاداری آنها تبدیل به گریه و ناله می‌شود و قحطی و گرسنگی، آنها را به ارتزاق از لاشه خر مرده سوق می‌دهد.» (همان: ۲۵۲) در واقع، شهر را در این داستان‌ها باید نماد جامعه‌ای پیشرفته‌تر دانست اما سرنوشت روستاییان در این جامعه نیز نکبت‌بار و شوم است.

دینامو (برق) از جمله نمادهای غیرانسانی (اشیاء) در «عزاداران بیل» است. در داستان ششم، چندین نفر از اهالی روستا در بازگشت از شهر، به شیء عجیبی برمی‌خورند؛ دینامو برقی که از کامیون سربازان آمریکایی در حین انتقال به وسط جاده افتاده است. این شیء، برای روستاییان آشنا نیست و چون صدایی شبیه به زاری و گریه از درون آن می‌شنوند یا خیال می‌کنند که صدای گریه است، آن را به روستا می‌برند و به امام زاده‌ای تبدیل می‌کنند! درحقیقت، این شیء در داستان، نماد جهل و نادانی روستاییان است.

از دیگر نمادهای غیرانسانی (اشیاء) در داستان، ساز مشدی اسلام است که او گاه‌گاهی با آن موجب شادی مردم می‌شود. مشدی اسلام به لحاظ تفکر و خلق و خُو، اندکی متفاوت‌تر از دیگر روستاییان است. اگر مشدی اسلام نماد طبقه انسان‌های فهمیده و آگاه باشد، آنگاه باید ساز او را نماد چیزی تعبیر کرد که وی ناگزیر است با آن، خود را به

طبقه عادی مردم پیوند بزنند. در حقیقت، ساز وی وسیله ارتباط بین این دو قشر جامعه است. مشدی اسلام نیز برای همراهی و هم‌صدایی و اینکه در نگاه روستاییان تافته جدا بافته دیده نشود، ناچار است که با ساز خود با آنان همراهی کند.

سعدی در «عزاداران بیل» از نماد زنگوله استفاده می‌کند. صدای زنگوله همه جا به گوش روستاییان می‌رسد؛ به‌ویژه زمانی که حضور مرگ بیشتر حس می‌شود. در داستان نخست این مجموعه، ننه‌رمضان مریض است و رو به موت. چند نفر او را به شهر می‌برند اما وی در بیمارستان می‌میرد. تکرار صدای زنگوله در این داستان، «یکی از شگردهایی است که بر موهوم کردن فضای داستان می‌افزاید و ... حاوی پیامی است برای مخاطب یا حداقل القای یک حس مبهم به او.» (ر.ک: کرمی، ۱۳۹۴: ۱۷۰۱) سعدی این صحنه را چنین توصیف می‌کند:

«گاری را نگه‌داشتند، صدای زنگوله از دور شنیده می‌شد. کدخدا با آرنج زد به پهلوی اسلام و پرسید: می‌شنفی؟ اسلام گفت: صدای زنگوله‌اس، کولیا دارن از پشت کوه رد میشن، خلخالای پاشون این جوری جیرینگ جیرینگ می‌کنه. کدخدا گفت: نه کولیا نیستن، هنوز خیلی مونده که پیداشون بشه.» (سعدی، ۱۳۹۷: ۱۵)

در واقع، صدای زنگوله در این داستان، نماد مرگ و حضور آن است و ناقوسی است برای مردن. تداعی‌کننده حادثه‌ای شوم است که این حادثه، اغلب مرگ یکی از روستاییان است. در حقیقت، نمادی است منحوس که القاگر مفهومی ناخوشایند است.

چنان‌که اشاره شد، در داستان «مسخ» نیز نمادهای غیرانسانی (مکان‌ها و اشیا) به کار رفته‌اند. نمادهای غیرانسانی در داستان «مسخ» کافکا، شامل اتاق گرگور، تابلوی تصویر زن زیبا بر روی دیوار، اثاثیه اتاق و سیب‌ها و ساز ویلون است.

گرگور پس از مسخ شدن، مجبور می‌شود که به سبب وضعیت پیش آمده، به اتاق خود پناه ببرد. اتاق در واقع، به جهان گرگور تبدیل می‌شود و به معنای کامل، نماد انزوای وی است. محلی است که گرگور ناچار است به دلیل طرد شدن از اجتماع در آن محبوس بماند. در واقع، تنها گوشه‌ای از این جهان است که او می‌تواند در آن حضور یابد. حتی این زندانی شدن نیز به اتاق محدود نمی‌شود بلکه گرگور، با انتخاب اینکه در زیر تخت برای خود جایی پیدا کند، این زندان را هرچه تنگ‌تر و محدودتر می‌سازد. در صفحاتی از داستان، کافکا حادثه انتقال و جابه‌جایی اثاثیه اتاق گرگور را چنین توصیف می‌کند:

«گرگور مدام به خود تلقین می‌کرد که حادثه مهمی رخ نداده است بلکه فقط برخی اثاثه‌ها را جابه‌جا می‌کنند. زن‌ها داشتند اتاقش را خالی می‌کردند. هرچه را دوست داشت از او می‌گرفتند. گنجه‌ای را خالی می‌کردند. این شد که از زیر کاناپه بیرون آمد. در آن لحظه زن‌ها، در اتاق مجاور به میز تکیه داده بودند تا خستگی درکنند. ناگهان چشمش روی 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. شیشه، او را محکم نگه می‌داشت و برای شکم داغش لذت‌بخش بود. حالا دست‌کم، کسی نمی‌توانست این تصویر را که کاملاً زیر تنه گرگور پنهان مانده بود، بردارد.» (کافکا، ۱۳۷۸: ۱۴۴)

این قاب عکس در واقع، نماد دل‌بستگی‌های گرگور 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 می‌چسبید و اجازه نمی‌دهد که آن را از اتاقش بیرون ببرند. «گرگور با آویزان کردن عکس خانمی بر روی دیوار اتاقش، ناتوانی و در عین حال، تمایل به جنس مخالف را نمایان می‌سازد.» (مهپاری و سلامی، ۱۳۹۰: ۱۰۰) ساعت، یکی دیگر از اشیایی است که در اتاق گرگور وجود دارد. زمانی که وی مسخ نشده بود، ساعت نمایانگر گذشت زمان و ارتباط وی با سیر طبیعی حوادث روزانه و روزمرگی بود. درواقع، «نماد دنیای انسان نظم‌یافته و زمان‌مند» بود. (ر.ک: عباس‌پور، ۱۳۸۳: ۱۷۲) اما پس از اینکه گرگور مسخ می‌شود، دیگر مفهوم خاصی برای وی ندارد و درحقیقت «صدای ساعت، تنها تصویرگر نوستالژی گرگور در نگاه خواننده است. بی‌آنکه کمترین فایده‌ای برای او داشته‌باشد.» (همان: ۱۷۲)

در صحنه‌ای از داستان، گرگور از اتاق خود بیرون می‌آید و پدر، آن را نشان شرارتی از سوی او تلقی می‌کند و با سیب‌هایی که از ظرف میوه برمی‌دارد، به گرگور حمله می‌کند. کافکا، این صحنه از داستان را این‌چنین روایت می‌کند:

«ناگهان چیزی با شتاب نه چندان زیاد، از کنارش گذشت و غلت‌زنان به زمین افتاد. یک سیب بود. بلافاصله سیب دوم پروازکنان از راه رسید. گرگور وحشت‌زده ایستاد. فرار بی‌فایده بود. پدر تصمیم گرفته بود او را بمباران کند. فعلاً بی‌آنکه به دقت نشانه‌گیری کند، سیب‌ها را یکی پس از دیگری، به طرف او پرتاب می‌کرد. سیبی که آهسته پرتاب شده بود، به پشت گرگور گرفت ولی بی‌آنکه به او صدمه‌ای بزند به زیر غلتید ولی سیب بعدی، درست بر پشت گرگور فرورفت. گرگور تلاش کرد خود را به جلو بکشد. انگار با تغییر جا می‌توانست

آن درد ناگهانی و باورنکردنی را ساکت کند ولی حس کرد که در جای خود میخ کوب شده است.» (کافکا، ۱۳۷۸: ۱۴۸)

اینکه کافکا در این صحنه از عنصر نمادین سیب استفاده کرده، جای شگفتی و پرسش دارد.

«آیا سیب را در اینجا نمی‌توان کنایه‌ای از گناه آدم و رانده شدن او از بهشت دانست؟ اگر این تفسیر را بپذیریم، باید قبول کنیم پدر گرگور، امتدادی است از تصویر پدر در تمام آثار کافکا. آیا در داستان مسخ، وقتی که پدر گرگور با پرت کردن سیب، فرزندش را تنبیه می‌کند، این عمل اشاره‌ای به خدا نیست که انسان را به خاطر خوردن سیب تنبیه کرد؟ رانده شدن آدم و حوا از بهشت به خاطر خوردن سیب، در این داستان، معادل رانده شدن از اجتماع است، هنگامی که شخص بخواهد قراردادهای اجتماعی را نقض کند.» (مقدادی، ۱۳۹۶: ۱۲۲ و ۱۲۳)

اثاثیه اتاق شخصیت داستان «مسخ»، از دیگر نمادهای این داستان است. گرگور به اشیاء اتاقش علاقه زیادی دارد. این علاقه، حتی پس از مسخ شدن نیز در وی دیده می‌شود. این دلبستگی به صورت زیر توصیف می‌گردد:

«... هر چه باشد، او از مدت‌ها پیش به اثاث‌های اتاق عادت کرده است و به همین دلیل، در اتاق خالی احساس غربت و تنهایی خواهد کرد... نه، چیزی نباید از اتاق بیرون برود؛ همه چیز باید همان جا بماند. او نمی‌تواند از تأثیر خوب آن اثاث بر حُلق و حُوی خود چشم بپوشد.» (کافکا، ۱۳۷۸: ۱۴۱ و ۱۴۲)

اثاثیه در این داستان، در حقیقت، تنها اشیایی زاید و مزاحم برای گرگور نیستند بلکه نماد و نمود دلبستگی وی به زندگی انسانی و تداعی‌کننده گذشته‌ای هستند که در ذهن گرگور هنوز اهمیّت خود را از دست نداده است.

در داستان «مسخ» نیز کافکا صدای ویولن خواهر گرگور را نمادی قرار می‌دهد برای القای مفهومی ثانویه. گرگور در صحنه ویولن‌زدن خواهرش، مجذوب آوای آن می‌شود. او پیشتر، زمانی که انسان بود، از صدای ویولن خواهرش خوشش نمی‌آمد اما در این صحنه، خود را به آشپزخانه می‌رساند تا صدای ویولن را از نزدیک بشنود. این کار موجب خشم خواهرش می‌شود. موسیقی در اینجا، نمادی است از هر آن چیزی که گرگور را به زمان انسان‌بودنش پیوند می‌دهد و عواطف انسانی‌اش را تحریک می‌کند. آیا مسحور شدن وی به موسیقی، نمادی از این نمی‌تواند باشد که گرگور دوست دارد به زندگی گذشته برگردد؟

آیا مسحور شدن او به موسیقی، نشانگر این نیست که وی هنوز مسخ روحی نشده است؟ کافکا پرسش ما را این گونه پاسخ می‌دهد: «او که این گونه مسحور موسیقی شده بود، به راستی حیوان بود؟ احساس می‌کرد به سوی غذایی ناآشنا که اشتیاقش را داشت، کشیده می‌شود.» (کافکا، ۱۳۷۸: ۱۵۹) برخلاف صدای زنگوله در «عزاداران بیل»، صدای ساز ویولن در «مسخ» کافکا، نمادی است که مفهومی خوشایند و لذت‌بخش را دست‌کم برای گرگور القا می‌کند.

۲-۳- نمادهای حیوانی

در هر دو داستان، از نمادهای حیوانی بهره‌گرفته شده است. ساعدی در داستان «عزاداران بیل»، تنها از نماد سگ عباس برای القای منظوری که در نظر دارد، استفاده می‌کند. در قصه پنجم، ساعدی داستان سگی را روایت می‌کند که در اثر اذیت و آزار پوروری‌ها، آواره شده و اکنون به عباس پناه آورده است. عباس، سگ را به روستا می‌آورد و برخلاف حرف مردم روستا که عقیده دارند سگ نجس است، به تیمار و مراقبت از وی می‌پردازد. اهالی عقیده دارند که باید سگ را کشت: «خاله گفت: من می‌دونستم که آخر سر میاریش تو خونه! عباس گفت: همین حالا شستمش. خاله گفت: خیال می‌کنی سگ با شستن تمیز میشه؟ عباس گفت: همه شما خیال می‌کنین که فقط با کشتن تمیز میشه.» (ساعدی، ۱۳۷۷: ۱۶۳) در واقع، سگ در این داستان، نماد هر انسان فداکاری است که اطرافیانش وی را از خود می‌رانند و سرنوشت او جز مرگ و نابودی چیز دیگری نیست. دست‌آخر، با توطئه خاله عباس و پسر مشدی صفر، سگ به فجیع‌ترین وضعی کشته می‌شود.

نمادهای حیوانی داستان «مسخ» کافکا نیز تنها به موجودی منحصر می‌شود که گرگور به آن تبدیل شده است. پیشتر گفته شد که وضعیت فعلی گرگور در داستان، حشره‌ای است که قبل از مسخ شدن انسان بود. در واقع، قوی‌ترین نماد داستان «مسخ»، همین نماد مسخ شدن به صورت یک حشره است و بیشترین بار معنایی داستان نیز بر دوش این نماد نهاده شده است. تفسیرها و تعبیرهای متفاوتی از این نماد صورت گرفته است. ابتدا باید دقت داشت که مسخ گرگور در این داستان، مسخی جسمانی است و نه روحی. گرگور صبح از خواب برمی‌خیزد و خود را به شکل حشره‌ای می‌بیند اما دیگر چیزها، برخلاف وی، دچار مسخ و تبدیل نشده‌اند. دنیای روزمره اطراف، آدم‌ها و اشیای اطرافش به حالت طبیعی خود باقی مانده‌اند. گرگور از شغل خود ناراضی است و از شرایط کاری خود گله‌مند. در

واقع، او از روزمژگی، سرخورده و افسرده است؛ همانند انسان‌های بی‌شماری که دچار چنین حالتی هستند. از این‌رو، «مسخ، نمایانگر انسان سرخورده امروزی است؛ انسانی که در جهانی خالی از انسانیت و معنویت سیر می‌کند و در پایان، به پوچی می‌رسد.» (مهیاری و سلامی، ۱۳۹۰: ۱۰۶) سرانجامی که کافکا برای چنین انسانی رقم می‌زند، مرگ است. گرگور می‌خواهد از واقعیت پوچی شغل خود و روزمژگی یأس‌آلود فرار کند. بنابراین، دچار مسخ می‌شود. «مسخ‌شدن گرگور به صورت یک حشره بزرگ، نوعی فرار از واقعیت است؛ فراری از کارهای پوچ اداری، به خاطر به دست آوردن یک لقمه نان.» (مقدادی، ۱۳۹۶: ۱۱۶) او در کنار خانواده خود و در میان اجتماع غریب و بیگانه است.

۳- نتیجه‌گیری

در «عزاداران بیل»، روستا نمادی است از جامعه خرافه‌زده و عقب‌مانده زمان سعدی که قحطی و گرسنگی آن را احاطه کرده است. مسخ‌شدن شخصیت داستان چهارم، مشدی حسن، به شکل گاو، روایت دیگری است از استحاله روحی انسان عصر. در «مسخ» کافکا، این انسان به استحاله‌ای جسمی دچار می‌شود و مسخ‌شدن او، به خاطر هجوم آوار مدرنیسم و تبعات بد آن است اما مسخ‌شدن مشدی حسن، استحاله‌ای است روحی. او برای فرار از واقعیت، خود را جایگزین گاو خود می‌کند و در حقیقت، با آن یکی می‌شود. مسخ گرگور در ابتدای داستان رخ می‌دهد و ناگهانی است اما مسخ مشدی حسن، به تدریج روی می‌دهد و ناگهانی نیست. از سوی دیگر، تفاوتی عمیق‌تر میان این دو استحاله وجود دارد؛ قهرمان داستان «مسخ»، از روزمژگی می‌گریزد و از این رو مسخ، سرنوشت محتوم وی در گریز از این واقعیت است اما مشدی حسن دقیقاً عکس آن، گریزی از این روزمژگی ندارد؛ او دل‌بستگی شدیدی به گاوش دارد و در واقع، بنده آن شده است و زمانی که آن را از دست می‌دهد، خود را در ذهن خویش جایگزین گاوش می‌کند. گاو مشدی حسن همان چیزی است که او را با روزمژگی پیوند می‌دهد.

در داستان «مسخ» برجسته‌ترین نماد، مسخ‌شدن شخصیت اصلی داستان، گرگور، است که به حشره‌ای عظیم‌الجثه تبدیل می‌شود؛ نمادی که داستان بر پایه آن استوار است و حوادث فرعی دیگر، در تکمیل پرداخت این نماد رخ می‌دهند. این مسخ، استحاله‌ای

است جسمی و نه روحی. گرگور، تنها به لحاظ جسمی تغییر شکل داده، چراکه دنیای اطرافش و انسان‌های آن، به شکل قبلی خود باقی مانده‌اند. پدر و خواهر گرگور، نمادی از انسان‌هایی‌اند که اسیر روزمرگی شده‌اند و سعی دارند بحران پیش‌آمده را در سریع‌ترین زمان ممکن به نفع خود حل کنند. اشیایی چون تابلو، ساعت، و اثاثیه اتاق و سیب‌هایی که پدرگرگور به سمت او پرتاب می‌کند، از دیگر نمادهای این داستان هستند که نماد اصلی را کامل‌تر می‌سازند. ویولن خواهرگرگور نیز جزء نمادهای غیرانسانی (اشیاء) این داستان است که مفهوم اشتیاق و تمایل شخصیت اصلی داستان را بیان می‌کند. حشره عظیم‌الجثه یا همان گرگور مسخ شده، جزء نمادهای حیوانی داستان و در واقع، مهم‌ترین نماد آن است. مسخ‌شدن، نمادی است از تنهایی و انزوا و استحاله انسان عصر مدرنیته که نتیجه و برآیند روزمرگی و فرار از واقعیت آن است.

در هر دو داستان، پایان محتوم و شوم این بیگانگی از خود، با مرگ رقم زده می‌شود. دنیای قهرمان داستان «مسخ»، پس از مسخ‌شدن، به اتاقش محدود می‌شود. در واقع، محل زندگی او از جامعه به یک اتاق کوچک و در آن، به زیر تخت خوابش تقلیل می‌یابد. دنیای قهرمان داستان ساعدی، مشدی حسن، نیز به طویل‌ای محدود می‌شود که در آن، آب و یونجه می‌خورد. از سوی دیگر، هر دو مسخ، تنزل از درجه انسانی به مقام و مرتبه حیوانی است و این شاید به این معنا باشد که پایان چنین بیگانگی از خود، رسیدن به مقام پست حیوان بودن است. مسخ موسرچه در عزاداران بی‌یل نیز مسخی جسمانی است و از این نظر، شبیه به مسخ گرگور است اما تفاوت‌هایی با آن دارد. موسرچه، نماد قحطی و گرسنگی است اما حشره عظیم‌الجثه در «مسخ» کافکا، نماد انسانی است که در کشاکش روزمرگی از درون تهی می‌شود و با دیگران بیگانه می‌گردد. نمادهای به کار رفته در این دو داستان را در قالب جدول زیر می‌توان خلاصه کرد:

نوع نماد	عزاداران بی‌یل	مسخ
انسانی	اریاب، مشدی اسلام، موسرچه، مشدی حسن	پدر گرگور، مادرگرگور، خواهر گرگور
غیرانسانی: مکان‌ها و اشیا	روستای بی‌یل، پوروس، خاتون‌آباد، دینامو (برق)، ساز مشدی اسلام، زنگوله	اتاق، تابلو، ساعت، اثاثیه، سیب‌ها، ویولن
حیوانی	سگ عباس	حشره عظیم‌الجثه (گرگور مسخ‌شده)

جدول ۱: نمادهای داستان «عزاداران بیبل» ساعدی و «مسخ» کافکا.

پی‌نوشت‌ها

۱. آرتور رمبو (۱۸۹۱-۱۸۵۴)، شاعر فرانسوی که عمر کوتاهی داشت اما یکی از نوابغ شعر سمبولیستی به شمار می‌رود. «دوره بسیار کوتاه شاعری رمبو، در سال ۱۸۷۰ آغاز شد که او هنوز شانزده سال نداشت و در سال ۱۸۷۵ پیش از بیست‌ویک سالگی اش پایان گرفت. امروز پس از گذشت یک قرن، اشعارش هنوز جلوه‌ای مدرن و امروزی دارد.» (چدویک، ۱۳۷۵: ۳۶)
۲. استفان مالارمه (۱۸۹۸-۱۸۴۲)، از دیگر شاعران سمبولیسم است. «از مجموعه آثار او که چندان حجمی ندارد، تفسیرهای فراوان به عمل آمده است. ستاینندگان شیفته او می‌کوشند که اشعارش را بفهمند و توضیح بر توضیح می‌افزایند.» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۲: ۵۲۱)
۳. اینکه گرگور سامسا در داستان «مسخ»، به چه موجودی استحاله یافته، دقیقاً روشن نیست. خود کافکا از هیچ جانور یا موجود خاصی نام نمی‌برد و تنها اشاره می‌کند که سامسا به حشره‌ای عظیم‌الجثه تبدیل شده است. کافکا از واژه‌های ungeheueren Ungeziefer استفاده کرده است (ر.ک: Kafka 2006: 31) که در زبان آلمانی، به معنای «جانور عظیم‌الجثه» است. صادق هدایت نیز که ظاهراً برای نخستین بار این داستان را از روی ترجمه فرانسوی آن به فارسی برگردانده، از تعبیر «حشره تمام‌عیار عجیب» استفاده کرده است (ر.ک: کافکا ۱۳۸۴ الف: ۸)، در حالی که در ترجمه فرانسوی از عبارت monstrueux insect استفاده شده است (به معنای حشره غول‌پیکر). هدایت در جای دیگر از تعبیر «حشره ترسناک» بهره گرفته است. (ر.ک: هدایت: ۱۳۸۳: ۵۱) در ترجمه‌های دیگر که از متن فرانسوی صورت گرفته‌اند، مانند ترجمه امیرجلال‌الدین اعلم، تعبیر «حشره غول‌پیکر» آمده است (ر.ک: اعلم، ۱۳۸۴: ۱۱۱). در ترجمه فرزانه طاهری که از روی متن انگلیسی صورت گرفته، «حشره عظیم» آورده شده است. (ر.ک: ناباکوف، ۱۳۷۱: ۱۲۰) توصیف‌هایی که کافکا از ظاهر این موجود ارائه می‌دهد، نشانگر این است که این حشره غول‌پیکر، دارای مایع چسبنده‌ای است که از نوک پاهایش تراوش می‌شود و همچنین دارای آرواره‌هایی قوی است و نیز شاخک‌هایی دارد. (ر.ک: کافکا، ۱۳۸۴ الف: ۲۲ و ۶۶) از این رو، نمی‌توان عنوان کرد که منظور کافکا از این حشره، صرفاً «سوسک» بوده است. باتوجه به اینکه کافکا در انتخاب واژه‌ها دقت فراوانی به خرج می‌داد و برای این که سوءتعبیری از منظور اصلی کافکا نکرده باشیم، بهتر این است که بدون استفاده از نام حشره‌ای خاص، از تعبیر «حشره غول‌پیکر / عظیم‌الجثه» در این باره بهره گرفته شود.

فهرست منابع

- پرهام، سیروس. (۱۳۳۶). *رنالیسم و ضد رنالیسم*. تهران: نیل.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۴). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*. چاپ دوم. تهران: آمه.
- جمادی، سیاوش. (۱۳۸۲). *سیری در جهان کافکا*. تهران: ققنوس.
- چدویک، چارلز. (۱۳۷۵). *سمبولیسم*. ترجمه مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.
- حسینی، صالح. (۱۳۵۴). «تمثیل‌گرایی در آثار کافکا». *مجله نگین*. شماره ۱۱۸، صص ۷۰-۷۲
- زرشناس، شهریار. (۱۳۹۶). *نهیلیسم افسورد در ادبیات داستانی غرب؛ داستایوسکی، کافکا، کامو و سارتر*. تهران: پژوهشگاه و فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- ساعدی، غلامحسین. (۱۳۷۷). *عزاداران بیل*. چاپ چهاردهم. تهران: نگاه.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*، ج ۲. چاپ دوازدهم. تهران: نگاه.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضائلی، ج ۱. تهران: جیحون.
- شیری، قهرمان. (۱۳۹۳). *همسایه هدایت؛ میراث داستان‌نویسی غلامحسین ساعدی*. مشهد: بوتیمار.
- عباس‌پور، مرادحسین. (۱۳۸۳). *کافکا، روایتگر تراژدی مدرن*. اهواز: رسش.
- علی‌اکبری، محبوبه. (۱۳۹۲). «گاوِ مش حسن، مش حسن گاو؛ نقد و تحلیل قصه گاو از کتاب عزاداران بیل: اثر غلامحسین ساعدی»، مقاله ارائه‌شده در هشتمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، ۱۵-۱۳ شهریورماه، دانشگاه زنجان. صص ۱-۱۵.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۷۸). *داستان‌های پیش از مرگ*. ترجمه علی‌اصغر حداد، ج ۲. تهران: تجربه.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۸۴ الف). *مسخ*. ترجمه صادق هدایت. چاپ دوم. تهران: نیک‌فرجام.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۸۴ ب). *مجموعه داستان‌ها*. ترجمه امیرجلال‌الدین اعلم. چاپ سوم. تهران: نیلوفر.

- کمالوند، لیلی. (۱۳۹۵). «تفاوت جلوه‌های نمادین، تمثیلی و اسطوره‌ای در داستان‌های فرانتس کافکا». مقاله ارائه‌شده درکنگره بین‌المللی علوم اسلامی، علوم انسانی. آذرماه ۱۳۹۵. تهران.
- کرمی، مدینه. (۱۳۹۴). «سمبولیسم فرانسه در عزاداران بیل». مقاله ارائه‌شده در هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه شیراز، صص ۱۶۹۵-۱۷۱۰.
- مقدادی، بهرام. (۱۳۹۶). **شناخت کافکا**. چاپ سوم. تهران: بهجت.
- مهبیاری، اردلان و سلامی، مسعود. (۱۳۹۰). «آیینۀ پنهان کافکا در تمثیل مسخ». **پژوهش ادبیات معاصر جهان**. شماره ۶۱، صص ۹۵-۱۰۷.
- ناباکوف، ولادیمیر. (۱۳۷۱). **مسخ و درباره مسخ**. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.
- نجفی، رضا. (۱۳۷۳). «بازجست جهان ذهنی کافکا». **ادبیات داستانی**. سال دوم. شماره ۲۳. صص ۴۸-۵۵.
- ندا، طه. (۱۳۹۳). **ادبیات تطبیقی**. ترجمه زهرا خسروی. چاپ سوم. تهران: فرزانه روز.
- نصرافهانی، محمدرضا و جعفری، طیبه. (۱۳۸۹). «گاو، مسخ؛ مقایسه شیوه پردازش شخصیت در گاو سعدی و مسخ کافکا». **زبان و ادبیات فارسی**. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. سال ۵۳، شماره مسلسل ۲۱۵. صص ۱۳۳-۱۵۷.
- هدایت، صادق. (۱۳۸۳). **گروه محکومین و پیام کافکا**. تهران: جامه‌دران.
- یونگ، کارل. (۱۳۵۲). **انسان و سمبول‌هایش**. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.

- منابع انگلیسی

- Kafka, Frantz. (2006). **Die Verwandlung**. edited by Peter Hutchinson and Michael Minden. London: Routledge.
- Salehi Kahrizsangi, Abbas-Ali. (2009). **Einfluss der Übersetzung von Franz Kafkas Novelle Die Verwandlung auf Gholam-Hossein Saedis Drehbuch zum Film Die Kuh**. Magisterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium. im Fach Deutsche Sprache mit dem Schwerpunkt Übersetzungswissenschaft. Betreuer: Dr. M. H. Haddadi. Universität Teheran. Fakultät für fremde Sprachen und Literatur.