پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۰، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۴، از صفحه ۵۹ تا ۷۵

تحلیل روایت‌شناختی رمان *کافکا در کرانه*

مریم دادخواه تهرانی[۱]
دانشجوی دکتری تئاتر، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

فرهاد ناظرزاده کرمانی
استاد دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۳/۱۰، تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۰۴/۱۸)

چکیده

هاروکی موراکامی، یکی از مطرح‌ترین نویسندگان کنونی جهان است و رمان *کافکا در کرانه* نیز به‌عنوان یکی از پرفروش‌ترین و بهترین آثار او شناخته می‌شود. این مقاله به تحلیل روایت‌شناختی رمان *کافکا در کرانه* از منظر دو نظریهٔ روایت‌شناسی و اسطوره‌شناسی می‌پردازد. در این راستا، پس از بررسی رویکرد رولان بارت به روایت‌شناسی، روایت *کافکا در کرانه* با استفاده از یک جدول نشان داده می‌شود. آنچه در این رمان، نظرها را به‌خود جلب می‌کند، وجود یک الگوی اسطوره‌ای آیین گذار و بلوغ، براساس آن چیزی است که جوزف کمپبل در *قهرمان هزارچهره* مطرح کرده است. در پایان نیز به این سؤال پاسخ داده می‌شود که چگونه روایت اسطوره‌ای گذار و بلوغ، خود را مجدداً در این رمان تکرار کرده است و چگونه این آیین جهان‌شمول، در فرهنگ‌های مختلف، عناصری را در خود می‌آمیزد و درعین حال، در پس روایت‌ها باقی می‌ماند.

واژه‌های کلیدی: اسطوره‌شناسی، جوزف کمپبل، روایت‌شناسی، رولان بارت، کافکا در کرانه.

۱. تلفن: ۰۹۱۲۲۰۲۴۳۲۵، دورنگار: ۸۸۶۱۵۳۷۴-۰۲۱، Email: maryam.dadkhah.tehrani@gmail.com

مقدمه

هاروکی موراکامی یکی از بنام‌ترین رمان‌نویسان معاصر در جهان است. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه متعددی از او به‌چاپ رسیده و در بین عموم محبوبیت یافته است. او در رمان *کافکا در کرانه* (۲۰۰۲)، داستان دو قهرمان جدا را بازگو می‌کند که به‌تدریج و در طول داستان، در نقطه‌ای به یکدیگر برمی‌خورند. فصل‌های فرد، داستانی با راوی اول شخص را می‌گوید که در مورد پسر پانزده‌ساله‌ای است که در جست‌وجوی مادرش، از خانه‌اش در توکیو فرار کرده است. او پسر یک مجسمه‌ساز مشهور به نام کیوچی تامورا است و نام کافکا را برای خود برگزیده است. فصل‌های زوج نیز داستان یک مرد معلول ذهنی با نام ساتورو ناکاتا را پیش می‌برند. این مرد نیز طی یک اتفاق عجیب در سال ۱۹۴۴ به کما فرو می‌رود و بعد از به‌هوش‌آمدن، حافظه‌اش را به‌کلی از دست می‌دهد. روایت‌های موراکامی رؤیاگونه‌اند و سوررئالیسم نویسندگانی چون کوبو آبه را به‌یاد می‌آورند.

در این مقاله با بررسی روایت این رمان، به تحلیل اسطوره‌شناختی آن پرداخته می‌شود. با وجود نقدهای بسیاری که بر این کتاب نوشته شده است و در نشریاتی چون نیویورک‌تایمز، نیویورکر، واشنگتن پست و گاردین، از سوی منتقدان مشهور و نویسندگانی چون جان آپدایک به چاپ رسیده است، به موضوع روایت و نقش الگوی اسطوره‌ای در این رمان پرداخته نشده است. نگارندگان نیز با درنظرداشتن نظریه‌های بارت در مورد روایت‌شناسی، به تحلیل الگوی اسطوره‌ای رمان- که در بلوغ کافکا تامورای پانزده‌ساله بازتاب یافته است- می‌پردازند.

بحث و بررسی

روایت‌شناسی

نظریهٔ روایت یا روایت‌شناسی، مطالعهٔ روایت به‌صورت یک ژانر است. هدف آن، وصف ساختارها، متغیرها و ترکیب‌های ویژهٔ روایت است و همچنین توضیح اینکه چگونه این ویژگی‌ها در متون روایی، به الگوهای نظری متصل‌اند. نظریهٔ روایت، بسیار متأثر از زبان‌شناسی مدرن است که از طریق تحلیل همزمانی نظام زبان (یا همان لانگ سوسور) نشان می‌دهد چگونه زبان از طریق ترکیب عناصر پایه، معنا می‌یابد. به‌همین‌ترتیب، نظریهٔ روایت تلاش می‌کند تا نشان دهد چگونه جمله‌ها به روایت تبدیل می‌شوند؛ به بیان دیگر، چطور روایت در متن روایی و در واژگان ظاهر می‌شود (فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۸).

جاناتان کالر (۲۰۰۱: ۱۸۹) معتقد است روایت‌شناسی از لایه‌های متعددی تشکیل شده است و نقطهٔ مشترک تمام این لایه‌ها این است که نظریهٔ روایت باید میان «داستان» و «گفتمان» تمایز قائل شود؛ یعنی توالی کنش‌ها یا رویدادهایی را که مستقل از نمودشان در گفتمان درک می‌شوند، باید جدا از بازنمود منطقی یا روایت رویدادها درک کرد. البته شایان ذکر است که برای بسیاری از روایت‌شناسان، داستان نوعی لانگ یا نظام است؛ درحالی‌که گفتمان روایی (یعنی متن روایی آن‌طور که در چیدمان جمله‌ها و پاراگراف‌ها می‌خوانیم)، پارول (نمود) آن است. درعین حال، ترتیب زمانی که در گفتمان وجود دارد، در مقایسه با نظمی که رویدادها در داستان دارند را می‌توان از طریق مدل‌های زبان‌شناسی توضیح داد و به‌همین‌ترتیب، تمام آنچه در روایت موجود است، قابل مقایسه با نظام زبانی است (فلودرنیک، ۲۰۰۹: ۸).

روایت‌شناسی حوزه‌ای است که از ابتدای سدهٔ بیستم به اشکال مختلف به آن توجه شد و افراد بسیاری از پراپ، شکلوفسکی، آیخن باوم، توماشفسکی، گریماس، ژنت و دیگران در آن نظریه‌های مختلفی را بسط داده‌اند. رولان بارت نیز یکی از مطرح‌ترین نظریه‌پردازان این عرصه است که با توجه به امکانی که برای تحلیل متن از رهگذر روایت‌شناسی قرار می‌دهد، به نظرهای او در این متن توجه شده است.

روایت‌شناسی در آثار بارت

بارت در *نقد و حقیقت*، بحث مفصلی دربارهٔ چگونگی پرداختن به نقد زبان دارد. در این کتاب، او سه رویکرد را معرفی می‌کند: علمی، انتقادی و خوانش. رویکرد علمی، رویکرد ساختارگرایانه است که به نظام‌های کلی می‌پردازد که آثار ادبی در آن‌ها تولید می‌شوند. این نوع نقد، علم ادبیات است که حرفی در مورد محتوای آثار خاص نمی‌زند؛ بلکه به شرایطی می‌پردازد که معنا از طریق آن‌ها ممکن می‌شود (بارت، ۱۳۸۲). بارزترین نمونهٔ این رویکرد، پروژه‌ای است که بارت یکی از دست‌اندرکاران اصلی آن بود و مقالهٔ درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها را به‌عنوان حاصل آن نوشت. دو رویکرد بعدی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ ظهور می‌یابند. درواقع، اگر درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها را محصول دوران ساختارگرایی بارت بدانیم، کتاب *S/Z* که اولین‌بار در سال ۱۹۷۰ به‌چاپ رسید، رویکرد پساساختارگرایانهٔ او را نشان می‌دهد که از یک روش ابژکتیو و علمی دور شده است. او از

ایدهٔ نشانه- که در درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها به آن متکی بود- فاصله گرفته است و آن را زیر سؤال می‌برد.

در مقالهٔ «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها» بارت اشاره دارد به اینکه شیوهٔ درست مواجهه با تعداد بی‌شمار روایت‌ها، اعمال الگوی زبان‌شناسی ساختارگرا بر آن‌هاست. به همان سیاق زبان‌شناسی، در اینجا نیز بارت اشاره دارد به اینکه تمامی کنش‌های روایت (پارول) از یک سیستم رمزگانی (لانگ) سرچشمه می‌گیرد و درواقع هیچ‌کس نمی‌تواند روایتی تولید کند؛ مگر آنکه به یک نظام خاص از قواعد ارجاع دهد؛ بنابراین، مبنای تحلیل روایت بر زبان قرار می‌گیرد. براین‌اساس، با روایت به‌مثابه یک جمله برخورد می‌شود تا بتوان قواعد زبان‌شناسی را بر آن اعمال کرد.

بارت در این مقاله، به سه سطح در روایت توجه می‌کند: ۱) کارکردها که ابتدایی‌ترین واحدها هستند، ۲) سطح بالاتر که کنش‌ها هستند و ۳) سطح روایت که بالاتر از دو سطح دیگر قرار دارد. پس درواقع، خواندن یک روایت به شیوهٔ ساختاری، یعنی بررسی شیوه‌ای که از طریق آن، معنای روایت از طریق یک روند ترکیب ایجاد می‌شود؛ یعنی کارکردها با کنش‌ها ترکیب می‌شوند و کنش‌ها با خود روایت. همچنین او در ادامهٔ نظریه‌های ساختارگرایان پیش از خود به‌ویژه پراپ، تعریفی از سکانس به‌دست می‌دهد که در این مقاله به آن توجه شده است. در این تعریف، سکانس زمانی آغاز می‌شود که با قبلی هم‌بستگی نداشته باشد و زمانی پایان می‌گیرد که با بعدی هم‌بستگی نداشته باشد. سکانس، قابل نامگذاری است (بارت، ۱۹۷۵). در مقالهٔ حاضر نیز با استفاده از مفهوم سکانس در روایت‌شناسی بارت، سکانس‌های رمان شناسایی شده‌اند و در جدول به‌کار گرفته شده‌اند.

در دهۀ ۱۹۶۰، بارت متأثر از نظریه‌های شالوده‌شکنانهٔ دریدا و رابطهٔ دلبخواهی میان دال و مدلول (الن، ۲۰۰۳: ۶۷) و بعد از مقالهٔ مشهور مرگ مؤلف که در آن، نظریه‌های پساساختارگرایانه‌اش را در مورد خواندن، نوشتن و رابطهٔ میان متن و نشانه‌های سازندهٔ آن تبیین کرد، کتاب *S/Z* را نوشت. در این کتاب، تأثیرگرفتن او از نظریهٔ بینامتنیت نیز آشکار است. این نظریه به وی اجازه می‌دهد تا تعریف جدیدی از متن ادبی و نویسنده ارائه دهد و نویسنده را به‌عنوان جمع‌کنندهٔ معناها و روابط بینامتنی معرفی کند (همان: ۸۲). او در این کتاب معتقد است می‌توان متن را به بخش‌های کوچکی به نام بن‌اندیشه تقسیم کرد (که البته معتقد است هر خواننده بن‌اندیشه‌های متفاوتی را در متن شناسایی می‌کند). در این

واحد، مجموعه‌ای از دلالت‌های ضمنی وجود دارند که در یک دال قرار می‌گیرند. در ضمن، او پنج رمزگان متفاوت را معرفی می‌کند: ۱) رمزگان هرمنوتیک که عبارت‌هایی را دربرمی‌گیرد که یک معما را مشخص و فرموله می‌کنند و درنهایت افشا می‌سازند. درواقع، این رمزگان، معمایی را شرح می‌دهد که روایت را به‌پیش می‌برد و درعین حال، موانعی را نیز که سبب ایجاد تعلیق می‌شوند، دربرمی‌گیرد؛ ۲) رمزگان پروآیرتیک[1] یا کنش‌ها که به سطح کنش‌ها- که در کتاب درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها آمده- اشاره دارد و به همان سیاق ساختارگرایانه، سکانس‌ها را مشخص و نامگذاری می‌کند؛ ۳) رمزگان نمادین که هدف اصلی‌اش آن است که نشان دهیم یک قلمروی خاص را می‌توان از چند دیدگاه مختلف بررسی کرد. این معناها برگرفته از جنسیت، اقتصاد و... هستند، اما در متن حاضر نیستند؛ ۴) رمزگان نشانه‌ای که مربوط به تمام دلالت‌های ضمنی است که ویژگی‌های شخصیت یا کنش را می‌سازند. درواقع، این رمزگان، انواع خاصی از دال (انسان، مکان، شیء) را نشان می‌دهد که معناهای ناپایدار به آن وابسته‌اند و پیشبرد درون‌مایه در داستان را نشان می‌دهند و ۵) رمزگان فرهنگی که در ارتباط با رمزگان متعدد دانش یا آگاهی است که متن به آن ارجاع می‌دهد. این رمزگان، پایه‌ای به متن می‌بخشد که موجب می‌شود آن را رمزگان ارجاعی هم بدانیم (بارت، ۱۹۷۴). با این خوانش جدید بارت، متن ممکن است معنای متکثری داشته باشد و دیگر روایت‌شناسی چارچوبی نیست که هر متنی را به آن فروبکاهیم و ارزش‌های خاص آن را نادیده بگیریم.

روایت *کافکا در کرانه*

با این توضیح، متن رمان *کافکا در کرانه* با توجه به رمزگان پروآیرتیک بارت، سکانس‌بندی و تحلیل می‌شود:

1. proairetic

روایت ۱	روایت ۲
۱. فرار کافکا از خانه در روز تولد پانزده‌سالگی	۲. مصاحبه با معلم یک مدرسهٔ محلی در مورد اتفاق تپهٔ کاسهٔ برنج
۳. آشنایی کافکا در میانهٔ راه با یک دختر آرایشگر [ساکورا/ خواهر بالقوه]	۴. بیان اتفاق‌های تپهٔ کاسهٔ برنج در مصاحبه با یک پزشک محلی
۵. کافکا به شیکوکو می‌رسد و یک زندگی جدید را آغاز می‌کند.	۶. ناکاتا [پسری که در اتفاق تپه... بوده] به‌دنبال یک گربهٔ گمشده (گوما) می‌گردد.
۷. زندگی کافکا در شیکوکو روتین می‌شود.	۸. مصاحبه با پزشک معالج ناکاتا در مورد حادثه
۹. کافکا خود را بیهوش و خون‌آلود در کنار معبدی می‌یابد و به ساکورا پناه می‌برد.	۱۰. ناکاتا سرنخی از گوما پیدا می‌کند.
۱۱. کافکا یک شب را در کنار ساکورا می‌گذراند.	۱۲. نامهٔ معلم مدرسه که بخش دیگری از حادثه را افشا می‌کند.
۱۳. کافکا به کلبهٔ اوشیما پناه می‌برد.	۱۴. ملاقات ناکاتا با جانی واکر
۱۵. خوگرفتن کافکا به زندگی در کلبه	۱۶. ناکاتا صحنهٔ خوردن گربه‌ها توسط جانی واکر را می‌بیند و او را می‌کشد.
۱۷. استخدام کافکا در کتابخانه از سوی میس سائه‌کی و اوشیما	۱۸. اعتراف ناکاتا به قتل در ایستگاه پلیس و باران ماهی
۱۹. افشای هویت جنسی اوشیما	۲۰. آغاز مسافرت ناکاتا به سمت غرب و باران زالو
۲۱. کافکا از نفرین و پیشگویی پدرش می‌گوید.	۲۲. آشنایی ناکاتا و هوشینو. ناکاتا مقصد نهایی را مشخص می‌کند: شیکوکو.
۲۳. کافکا شبح میس سائه‌کی پانزده‌ساله را در اتاقش می‌بیند.	۲۴. ناکاتا و هوشینو در شیکوکو به دنبال سنگ مدخل می‌گردند.
۲۵. کافکا فکر می‌کند میس سائه‌کی مادرش است.	۲۶. جست‌وجو برای یافتن سنگ مدخل
۲۷. کافکا به‌خاطر قتل پدرش تحت تعقیب است. موضوع مادر و فرزندی را با میس سائه‌کی مطرح می‌کند.	۲۸. هوشینو می‌فهمد سنگ مدخل کجاست.
۲۹. کافکا در خیالش با میس سائه‌کی ارتباط برقرار می‌کند.	۳۰. هوشینو به کمک سرهنگ ساندرز سنگ مدخل را پیدا می‌کند.
۳۱. کافکا به میس سائه‌کی ابراز عشق می‌کند و رابطه‌شان برقرار می‌شود.	۳۲. ناکاتا تغییرهایی در خود حس می‌کند. مدخل باز می‌شود.
۳۳. رابطهٔ کافکا و میس سائه‌کی شکل می‌گیرد.	۳۴. ناکاتا به خواب می‌رود.
۳۵. کافکا به کمک اوشیما از دست پلیس فرار می‌کند.	۳۶. سرهنگ ساندرز به هوشینو می‌گوید که باید به یک آپارتمان بروند/ ناکاتا می‌خواهد مدخل را ببندد.
۳۷. کافکا به کلبه بازمی‌گردد.	۳۸. هوشینو و ناکاتا در جست‌وجوی خود برای مدخل، کتابخانهٔ یادگار کوموراً را می‌یابند.
۳۹. کافکا در کلبه اقامت دارد و خواب ساکورا را می‌بیند.	۴۰. ناکاتا در کتابخانه می‌خواهد با میس سائه‌کی صحبت کند.
۴۱. کافکا به اعماق جنگل می‌رود و می‌خواهد خودکشی کند.	۴۲. ناکاتا با میس سائه‌کی صحبت می‌کند و او می‌میرد.
۴۳. کافکا در جنگل گم می‌شود و می‌خواهد به مدخل وارد شود.	۴۴. ناکاتا نوشته‌های میس سائه‌کی را می‌سوزاند و سپس می‌میرد.
۴۵. کافکا به دنیای دیگری می‌رود و میس سائه‌کی پانزده‌ساله را ملاقات می‌کند.	۴۶. هوشینو تلاش می‌کند با سنگ صحبت کند، اما درنهایت می‌تواند با گربه‌ها سخن بگوید.
۴۷. میس سائه‌کی مادر کافکا است. کافکا تصمیم می‌گیرد به جهان مادی بازگردد.	۴۸. هوشینو «ماسماسک» را می‌کشد و مدخل را می‌بندد.
۴۹. بازگشت کافکا.	

رمزگان هرمنوتیک، مربوط به معماهای متن است. درواقع، معما را مطرح می‌کند و پاسخ آن را نشان می‌دهد. او این کار را از طریق ایجاد سؤال‌هایی انجام می‌دهد که روند خاصی دارد. ابتدا باید مشخص کرد که در روایت، معما چیست؟ در این روایت، به‌طور مشخص از همان ابتدا دو معما مطرح می‌شود: معمای کافکا که جست‌وجوی مادر و کودکی است و معمای ناکاتا که جست‌وجوی علت کندذهنی و فراموشی در دوران کودکی است. مرحلهٔ بعد، تأیید معما و قاعده‌مندکردن آن است. ما می‌دانیم که کافکا هیچ‌چیز از مادرش به یاد ندارد. او با دیدن میس سائه‌کی متقاعد می‌شود که احتمالاً او مادر گمشده‌اش است. ناکاتا نیز با وجود کندذهن‌بودن، ارتباطی با جهان ماورا دارد و زبان حیوانات (گربه‌ها) را می‌فهمد. در مرحلهٔ بعد باید بدانیم که قرار است پاسخی برای این معما پیدا شود. رمان به ما نشانه‌هایی می‌دهد مبنی بر اینکه به‌احتمال زیاد، میس سائه‌کی مادر گمشدهٔ کافکا است و ناکاتا با پیداکردن سنگ مدخل، شاید به‌نوعی می‌خواهد مشکل فراموشی خودش را حل کند، اما این مرحله درواقع، مرحلهٔ حیله‌گری مورد نظر بارت است؛ زیرا پاسخ صحیح معما، اینها نیست. در اینجا حقیقت و دروغ درهم آمیخته شده‌اند. میس سائه‌کی مادر کافکا هست و نیست. او هیچ‌گاه ازدواج نکرده و فرزندی مثل کافکا ندارد، اما رابطه‌ای که با او در رمان برقرار می‌کند، رابطهٔ اسطوره‌ای و کهن‌الگویی مادر و پسر است که در ادامه به آن بیشتر پرداخته می‌شود. سنگ مدخل نیز با فراموشی ناکاتا ارتباط دارد و ندارد. او در کودکی با گذر از مدخل دچار فراموشی شده است و حالا می‌خواهد با پیداکردن آن به کافکا کمک کند، اما همان‌طور که بارت اشاره می‌کند، این معما قابل حل نیست. درنهایت، ما بعضی از وجوه حقیقت را می‌توانیم بیابیم و این در پایان رمان مشخص می‌شود. کافکا به خانه‌اش برمی‌گردد؛ درحالی‌که دیگر اهمیتی ندارد که میس سائه‌کی مادر اوست یا نه. مهم این است که او در این سفر توانسته به خودشناسی برسد و از مدخل عبور کند و دوباره بازگردد. معمای ناکاتا حتی لاینحل‌تر است. او می‌میرد و راز فراموشی او برای همیشه سربه‌مهر باقی می‌ماند، اما دست کم می‌دانیم که این فراموشی با سنگ مدخل مرتبط است؛ بنابراین، همچنان‌که بارت معتقد است، از طریق این رمزگان توانسته‌ایم تا حدی به افشای حقیقت نزدیک شویم.

بارت در رمزگان نشانه‌ای، به واژگانی اشاره می‌کند که دلالت ضمنی بر شخصیت دارند. درواقع، شخصیت فقط برساختهٔ ویژگی‌های شخصیتی نیست؛ بلکه وجودی دارد که جدا از

این ویژگی‌هاست. این رمزگان بر اطلاعاتی تأکید می‌کند که متن برای نشان‌دادن یک مفهوم در اختیار ما قرار می‌دهد؛ برای مثال، در *سارازین*، واژه‌های «جشن»، «فوبورگ» و «عمارت بزرگ» دلالت بر مفهوم انتزاعی ثروت دارند. درواقع، با استفاده از این رمزگان، به جای گفتن مفاهیم، آن‌ها را نشان می‌دهیم. اگر بخواهیم به این رمزگان رجوع کنیم، ناگزیر از آنیم که بیش از هرچیز به تقابلی که پایه و اساس این رمان است، اشاره کنیم. همان‌طور که در جدول دیده می‌شود، همه‌چیز در این رمان براساس تقابل دوتایی است؛ چه این تقابل در دو روایت موازی رمان پی گرفته شود و چه در محتوای رمان که اصولاً سفر قهرمان، کافکا تامورا، در راستای حل‌وفصل این تقابل‌هاست. از جملهٔ تقابل‌هایی که در رمان مطرح می‌شود، تقابل روشنایی و تاریکی، امید و نومیدی، خنده و غصه، اتکا به‌نفس و درماندگی، مؤنث و مذکر، جنگل و دریا و... است.

از طرف دیگر باید به این نکته دقت داشت که انتخاب تصادفی واحدهای روایی، روایت را شکل نمی‌دهند. به این معنا که اگر بخواهیم چند واحد محتوایی نظیر ۱) جان یک سیب خورد، ۲) بیل یک گلابی خورد، ۳) و، ۴) سپس را درنظر بگیریم، این واحدها را به چند شکل می‌توان در کنار هم قرار داد:

الف) جان یک سیب خورد. سپس بیل یک گلابی خورد.

ب) بیل یک گلابی خورد و سپس جان یک سیب خورد.

پ) سپس جان یک سیب خورد. بیل یک گلابی خورد.

ت) جان یک سیب خورد و بیل یک گلابی خورد.

مطابق قواعد روایی، به‌جز موارد الف و ب، سایر موارد یک روایت را تشکیل نمی‌دهند؛ چراکه برای تشکیل روایت، واحدهای روایی باید ویژگی‌های معینی داشته باشند و براساس الگوهای معینی مرتب شده باشند؛ یعنی فقط زنجیره‌ای از واحدهای محتوایی که ساختار معینی داشته باشند (پرینس، ۱۳۹۱: ۸۹). بر همین مبنا می‌توان روایتی را که موراکامی برای رمان انتخاب کرده است، مشخص کرد. روایتی دوگانه که درنهایت، از طریق راوی‌هایش به یک نقطهٔ اشتراک می‌رسد. باید دقت داشت چینش رویدادها و سکانس‌ها اتفاقی نیست و حتما نوع قرارگیری سکانس‌ها نشان دهندهٔ رویکرد تماتیک متن است.

رمان از منظر راوی به دو بخش تقسیم شده است. روایت اول که روایت کافکا تامورا است و راوی اول شخص دارد. البته گاهی راوی در نقش پسر زاغی‌نام قرار گرفته و با خود

گفت‌وگو می‌کند. در روایت موازی، روایت ساتورو ناکاتا، راوی دانای کل است و باز هم تقابل مطرح می‌شود؛ بنابراین، تقابل‌های رمان به سطح روایت نیز رسوخ می‌کند.

از همان بخش اول و درآمدی که وجود دارد، یعنی «پسر زاغی‌نام»، اشاره می‌شود به اینکه این رمان «به قصهٔ پریان می‌ماند» (موراکامی، ۱۳۸۷: ۲۳). درواقع، کافکا تامورا در تولد پانزده‌سالگی‌اش- که سنی نمادین برای بلوغ محسوب می‌شود- برای طی کردن یک آیین گذار، وارد سفری اودیسه‌وار می‌شود. نشانه‌هایی که در رمان وجود دارند، همگی به لحاظ «استعاری» (که در رمان واژه‌ای کلیدی محسوب می‌شود) اشاره به گذار کافکا دارند.

این گذار را می‌توان با توجه به الگوی جوزف کمپبل در *قهرمان هزارچهره* توضیح داد. در الگوی جوزف کمپبل، سلوک شامل این مراحل است: دعوت به آغاز سفر، رد دعوت، امدادهای غیبی، عبور از نخستین آستان، شکم نهنگ، آزمون‌ها، ملاقات با خدابانو، زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی و یگانگی با پدر، خدایگان، برکت نهایی، امتناع از بازگشت، فرار جادویی، دست نجات از خارج، عبور از آستان بازگشت، ارباب دو جهان، و رها و آزاد در زندگی (کمپبل ۱۳۸۷: ۲۵۱)، اما اینکه این الگو چطور در این رمان بازتاب یافته است، در ادامه بررسی می‌شود.

الگوی سفر قهرمان و بررسی آن در *کافکا در کرانه*

پیش از هرچیز باید اشاره کرد که مهم‌ترین مسئله‌ای که در مورد ساختار روایی این رمان وجود دارد، وجود دو روایت موازی و در کنار هم، اما با یک درون‌مایهٔ مشترک است. دو روایت به‌صورت متناوب و موازی پیش می‌روند. روایت کافکا را روایت الف و روایت ناکاتا را روایت ب می‌نامیم.

در اینجا این سؤال مطرح می‌شود که الگوی سفر قهرمان کمپبل چه مراحلی دارد و چطور به سرانجام می‌رسد؟ این سفر ۱۷ مرحله دارد که در سه فاز انجام می‌شود. فاز اول، عزیمت است. در عزیمت، اولین مرحله، دعوت به آغاز سفر است. قهرمان در موقعیتی این‌جهانی و معمولی قرار دارد که ندایی به گوشش می‌رسد و او را به انجام سفر فرامی‌خواند. در روایت الف، قهرمان (کافکا) می‌گوید: «در روز تولد پانزده‌سالگی می‌زنم به‌چاک. به شهر دوردستی می‌روم و در کنج کتابخانهٔ کوچکی زندگی می‌کنم. به قصهٔ پریان می‌ماند» (موراکامی، ۱۳۸۷: ۲۳). او در سن پانزده‌سالگی جادویی، یعنی سن بلوغ نمادین

است. خودش اشاره می‌کند به اینکه روز تولد پانزده‌سالگی، «نقطهٔ دلخواهی برای گریز از خانه است». آنچه در فصل آغاز عزیمت او می‌خوانیم، نشان‌دهندهٔ آن است که او به معنای واقعی کلمه می‌خواهد سفری برای رسیدن به بلوغ انجام دهد. در روایت ب به‌همین‌ترتیب، ناکاتا که ذهنی کودکانه دارد، عازم پیداکردن یک گربهٔ گمشده و در کنار آن، پیداکردن علت نیمه‌بودن شکل سایه‌اش است. در الگوی کمپبل مرحلهٔ بعد، مرحلهٔ رد دعوت است. البته این مرحله در هیچ‌یک از دو روایت دیده نمی‌شود و البته باید به این نکته دقت کرد که در این الگو لازم نیست تمام مراحل طی شود. مرحلهٔ بعد، حضور امداد غیبی است. زمانی‌که قهرمان می‌خواهد عازم سفر شود، خودآگاه یا ناخودآگاه تحت هدایت یک امدادگر غیبی قرار می‌گیرد. معمولاً این امدادگر غیبی، طلسمی در اختیار قهرمان قرار می‌دهد تا او را در ادامهٔ سفر یاری دهد. در روایت الف، این امداد از سوی ساکورا صورت می‌گیرد. در روایت‌های اسطوره‌ای، ما با یک عجوزهٔ یاری‌رسان و فرشتهٔ نجات سروکار داریم. اصولاً در افسانه‌ها، قهرمانی که تحت حمایت مادر کیهان قرار گیرد، صدمه نخواهد دید. این یاری‌رسان نیز نشان‌دهندهٔ قدرت محافظ و مهربان سرنوشت است که حامی حال و آینده و گذشته است (کمپبل، ۱۳۸۷: ۷۷). ساکورا به‌عنوان یک زن، نمایندهٔ این فرشتهٔ نجات است و شمارهٔ تلفن خود را به کافکا می‌دهد تا در صورت لزوم با او تماس بگیرد که می‌بینیم در آینده این اتفاق می‌افتد. جالب آنکه روایت ب، روایت یاری‌رسان دیگر کافکا، یعنی ناکاتاست؛ زیرا کمپبل معتقد است در بسیاری موارد، مددرسان غیبی در هیئتی مردانه ظاهر می‌شود که به شکل کوتولهٔ جنگی، جادوگر، راهب، چوپان یا آهنگر است که طلسم‌ها و ابزار مورد نیاز قهرمان را تأمین می‌کند. در اسطوره‌های عمیق‌تر، این نقش بر عهدهٔ شخصیت بزرگ راهنماست؛ مثلاً در اسطوره‌های کلاسیک، این نقش را هرمس ایفا می‌کند (همان: ۷۵). در این رمان نیز ناکاتا سفر خود را آغاز می‌کند تا درنهایت بتواند به کافکا، قهرمان اصلی رمان کمک کند. البته در روایت ب، ناکاتا به‌عنوان راهنمای هوشینو در مسیر بلوغ عمل می‌کند. بعد از این مرحله، قهرمان باید از آستانه عبور کند. این مرحله، جایی است که قهرمان واقعاً وارد ماجرا می‌شود و محدودهٔ جهان آشنایش را ترک می‌کند تا وارد یک قلمرو خطرناک شود که آن را چندان نمی‌شناسد. او در آستانه، با نگهبان آستانه ملاقات می‌کند که جهان قهرمان را محدود می‌کند. فراتر از آن، تاریکی و ناشناختگی است؛ همان‌طور که بدون مراقبت والدین، کودک در خطر قرار می‌گیرد (همان: ۸۵). کافکا با ورود

به شیکوکو، به جهانی ناشناخته قدم می‌گذارد. او خودش را در شیکوکو «یکسره آزاد» می‌داند. در شیکوکو در یک کتابخانه که شبیه هیچ کتابخانه‌ای نیست، اقامت می‌گزیند و با اوشیما، یک مرد دوجنسی آشنا می‌شود. کافکا در مورد این جهان جدید می‌گوید: «این دقیقاً همان جایی است که تمام عمر دنبالش گشته‌ام... همیشه آن را جایی خیالی و سری می‌دانستم و باورم نمی‌شد که در *عالم واقع وجود داشته باشد*» (موراکامی، ۱۳۸۷: ۶۴). گویی کافکا به جهانی رؤیایی قدم گذاشته است؛ از آستانهٔ میان جهان واقعی و جهان رؤیایی عبور کرده است و آن کسی که در این جهان رویایی مشغول تعلیم و حفاظت از کافکا است، کسی نیست به‌جز اوشیمای دوجنسی اسرار آمیز و دانا که یادآور شخصیت اسطوره‌ای هرمافرودیت است. اولین اشاره به هرمافرودیت در کتاب *بیبلیوتکا هیستوریکا* دیده می‌شود. در این کتاب اشاره می‌شود به اینکه هرمافرودیت، فرزند هرمس و آفرودیت است و نامش ترکیبی از نام این دو خداست. هرمافرودیت خدایی است که گاه در میان مردم دیده می‌شود. او بدنی زنانه و ظریف، اما کیفیت و قدرتی مردانه دارد. این موجودات، هنگامی‌که بین مردمان دیده شوند، از آیندهٔ خوب و بد خبر می‌دهند (دیودوروس سکولوس). اوشیما یک هرمافرودیت و یادآور تیرزیاس در اسطورهٔ ادیپ و سفری است که ادیپ برای رسیدن به بلوغ طی می‌کند و به‌نوعی نگهبان آستانه در آن اسطوره است. در روایت ب، نگهبان آستانه بر هوشینو ظاهر می‌شود. او سرهنگ ساندرز است که یک دختر روسپی را برای هوشینو می‌آورد که یادآور روسپی مقدس است. هوشینو نیز از طریق آشنایی با سرهنگ ساندرز عجیب و روسپی مقدس، از آستانه عبور کرده است. مرحلهٔ آخر فاز اول، شکم نهنگ است که البته در هیچ‌یک از روایت‌ها دیده نمی‌شود.

فاز دوم، تشرف است. اولین مرحلهٔ این فاز، جادهٔ آزمون‌هاست. جادهٔ آزمون‌ها درحقیقت، وظایف و آزمون‌هایی است که قهرمان باید انجام دهد تا بتواند تغییر را ایجاد کند. معمولاً تعداد این آزمون‌ها سه عدد است. امدادرسان غیبی به کمک او می‌آید و دوباره با قهرمان ملاقات می‌کند (همان: ۱۰۵). در روایت الف، کافکا به هوش می‌آید و خود را خون‌آلود می‌یابد؛ گویا او پدر خود را کشته است. او به ساکورا، امدادرسان خود پناه می‌برد و یک شب پیش او می‌ماند، اما در ادامه به جنگل می‌رود و در آنجا اقامت می‌کند. کمپبل اشاره دارد به اینکه در آن سوی آستان، تاریکی‌ها، ناشناخته و خطر در انتظار قهرمان است. انسان معمولی راضی به ماندن در محدودهٔ تعیین‌شده می‌شود و حتی از این بابت به‌خود می‌بالد.

مناطق ناشناخته‌ای مثل جنگل، حوزه‌های آزادی هستند که محتویات ناخودآگاهی در آن‌ها متجلی می‌شود. عبور از این نخستین آستان، برای ورود به حیطهٔ مقدس، منبع کیهان است (همان: ۱۱۵). کافکا تا مرز گم‌شدن در این ناخودآگاهی و جنگل هم پیش می‌رود، اما می‌تواند بازگردد و از این آزمون نیز سربلند بیرون بیاید. در روایت ب نیز ناکاتا و هوشینو موفق می‌شوند سنگ مدخل را بیابند و آن را باز و بسته کنند. مرحلهٔ بعد، ملاقات با خدابانو است. در این نقطه، قهرمان عشقی را تجربه می‌کند که قدرت و معنایی تام و تمام دارد؛ عشقی بی‌قیدوشرط که یک فرزند در ارتباط با مادرش تجربه می‌کند. این گامی بسیار مهم در روند بلوغ قهرمان است. در اینجا ازدواج جادویی روح قهرمان پیروز با خدابانو، ملکهٔ جهان صورت می‌گیرد. این بحرانی است که در نقطهٔ مرکزی جهان، در محراب معبد و در تاریک‌ترین و عمیق‌ترین جایگاه قلب رخ می‌دهد. در رمان نیز قهرمان اصلی، کافکا، ابتدا در خیالش و سپس در واقعیت با میس سائه‌کی ارتباط برقرار می‌کند. از نظر او میس سائه‌کی می‌تواند مادر گریزپای او باشد. او توانسته با او یکی شود و به عشق او دست پیدا کند. او در جست‌وجوی مادر خود به شکلی موفق است و می‌تواند مادری که در کودکی از دست داده را با عشقی بی‌قیدوشرط و غریب، دوباره به‌دست آورد. این ازدواجی جادویی در نقطه‌ای غریب از جهان، در کرانه‌ای در یک نقاشی است، اما او به وصال رسیده است. کمپبل اشاره دارد به اینکه زن در زبان تصویری اسطوره، نمایانگر تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که به قصد شناخت، پا پیش می‌گذارد. در طی مسیر خدابانو هم برای او دچار تحول می‌شود، اما هیچ‌گاه نمی‌تواند از او بزرگ‌تر شود. ملاقات با خدابانو، آخرین آزمون قهرمان برای به‌دست‌آوردن موهبت عشق است (همان: ۱۲۳). به‌این‌ترتیب کافکا می‌تواند به مرحلهٔ بعد در مسیر خود، یعنی ملاقات با زن در نقش وسوسه‌گر برود. در این مرحله، قهرمان با دو وسوسه رودرروست که معمولاً سرشتی فیزیکی و لذت‌بخش دارد و ممکن است قهرمان را به ترک مسیر خود سوق دهد. کمپبل از اسطورهٔ ادیپ مثال می‌آورد و اشاره می‌کند به اینکه لذت معصومانهٔ ادیپ از یگانگی با ملکه، پس از پی‌بردن به هویت زن، تبدیل به رنج و عذاب روحی می‌شود. درواقع، او باید به فراسوی مادر برسد و از وسوسه‌های او گذر کند (همان: ۱۲۹). کافکا در خیال خود به میس سائه‌کی می‌گوید که او عاشق و پسر میس سائه‌کی است. او واقف است به اینکه «نمی‌شود هردو آزاد باشیم. در گردابی افتاده‌ایم که ما را به بیرون از زمان می‌کشاند. آنجا که صاعقه بر ما می‌زند، اما نه

صاعقه‌ای که بتوانی ببینی یا بشنوی» (موراکامی، ۱۳۸۷: ۴۱۷). میس سائه‌کی در جوانی نیز با پسری بوده و درنهایت آن پسر نیز نابود شده است. کافکا نیز اگر بیش از این در کتابخانه و پیش میس سائه‌کی بماند، از مسیر خود منحرف و گرفتار پلیس می‌شود. او باید از دست این زن زیبا و افسونگر فرار کند تا بتواند در مسیر خود پیش برود. مرحلهٔ بعد در این مسیر، آشتی با پدر است. پدر جنبه‌ای دیومانند دارد. پدر انعکاسی از من یا ego قربانی است. درعین حال، او یک رویهٔ پرفیض و مهر نیز دارد. آشتی با پدر یعنی پشت سرگذاشتن این هیولای دوگانه که از خود زاده شده است. اژدهایی که فکر می‌کنند خداست (من برتر) و اژدهایی که فکر می‌کنند گناه است (نهاد سرکوب‌شده). سختی کار اینجاست که فرد برای رسیدن به این حالت، باید از من (ego) رها شود. او در این آزمون سخت به کمک یک هیئت زنانه نیاز دارد تا با توسل به جادوی او، آیین‌های تشرف پدر را پشت سر بگذارد و از چنگ ego خلاص شود. او باید به یک حامی تکیه کند تا بتواند بحران را پشت سر بگذارد (کمپبل، ۱۳۸۷: ۱۳۶- ۱۳۷). کسی که به کافکا کمک می‌کند تا این مرحله را طی کند، اوشیما است. او به کافکا پناه می‌دهد تا بتواند از دست نیروهای پلیس، نیروهای حاکم و خون پدری که نریخته، اما گردنش را گرفته است، فرار کند. سایهٔ پدر به دنبال اوست و حالا به‌خاطر همخوابه‌شدن با مادر، بیش از پیش از او خشمگین است. گویی کافکا به جای آنکه با پدر آشتی کند، با سویهٔ اژدهاوار او رودررو شده است و نمی‌تواند از او فرار کند. او به اعماق خودآگاه خود فرومی‌رود و با نهاد سرکوب‌شدهٔ خود دست به کنش می‌زند؛ بنابراین، به جنگل، یکی از نمادهای بی‌شمار ناخودآگاه می‌رود. او از مدخل عبور می‌کند و به جهان دیگر و به مرحلهٔ خدایگان می‌رود. در این مرحله، فرد می‌میرد تا بتواند از تقابل‌ها عبور کند و به جهان دانش و عشق الهی دست یابد. درواقع این مرحله، یک مرحلهٔ آرامش، سکون و رضایت است که پیش از فاز بازگشت قهرمان رقم می‌خورد. او به جایی می‌رود که دیگر هیچ‌چیز آزارش نمی‌دهد؛ حتی خودش نیز نمی‌تواند خود را آزار بدهد (موراکامی، ۱۳۸۷:۵۳۹). او در آرامش کامل است. با گذر از این مرحله، به برکت نهایی می‌رسد. برکت نهایی، دستیابی به هدف جست‌وجوست. این همان چیزی است که قهرمان برای پیداکردنش دست به سفر زده است. تمامی مراحل قبل در راستای آماده‌سازی قهرمان برای این مرحله بوده‌اند. خدایان و خدابانوان، تجلی‌ها و پاسداران اکسیر وجود نامیرا هستند. آن‌ها برکت و رحمت دارند و هرکه با آن‌ها در تعامل باشد، از این برکت برخوردار می‌شود

(کمپبل، ۱۳۸۷: ۱۸۹). برکتی که کافکا می‌تواند به‌دست بیاورد، ملاقات با میس سائه‌کی جوان در این قلمرو آرامش و سکوت و بی‌زمانی است. کافکا توانسته به عشق خود در کامل‌ترین حالت آن دست یابد. عشقی بی‌شائبه و البته آن‌جهانی که با معیارهای این جهان همخوانی ندارد، اما این عشق از کافکا می‌خواهد که هرچه سریع‌تر برگردد و در اینجا نماند. همین درخواست ما را به فاز سوم، یعنی بازگشت می‌برد.

در این فاز، اولین مرحله، امتناع از بازگشت است. قهرمان، خوشبختی و آرامش را پیدا کرده است و دیگر نمی‌خواهد به جهان عادی و روزمره بازگردد. پس از نفوذ قهرمان به سرمنشأ و با دریافت برکت از یک مرد یا زن، حیوان یا انسان، باید به زندگی خود بازگردد. چرخهٔ کامل اسطوره نیازمند آن است که قهرمان با تمام تلاش خود، جادوی این شاهزادهٔ خفته، این سخن حکیمانه را به قلمرو انسانیت بازگرداند (همان: ۲۰۳)، اما کافکا آشکارا به میس سائه‌کی می‌گوید: «من دنیایی ندارم که به آن برگردم. در تمام عمرم نه کسی دوستم داشته و نه مرا خواسته... برای من موضوع آن *زندگی که جا گذاشته‌ام* بی‌معناست» (موراکامی، ۱۳۸۷: ۵۷۱)، اما او توانسته است به برکت نهایی دست یابد: «*مادر، می‌بخشمت*» (همان: ۵۷۴). او توانسته خشم و ترس را از خود دور کند. در مراسمی آیینی، برکت نهایی را از مادر/ خدابانو دریافت می‌کند و با نوشیدن خون میس سائه‌کی، آخرین بار با او ارتباط برقرار می‌کند و سپس از او جدا می‌شود. این آیین، یادآور شام آخر مسیح و بسیاری از اساطیر است. کافکا از طریق خون میس سائه‌کی/ خدابانو می‌تواند سخن حیکمانه و عشق را با خود به جهان دیگر ببرد. خدابانو نقاشی کافکا در کرانه را به او می‌سپرد و به کافکا می‌گوید زندگی‌کردن را از طریق نگاه‌کردن به آن نقاشی درک کند. حالا کافکا آمادهٔ بازگشت است و نشانهٔ آن، پوشیدن لباس‌ها و به‌کارگرفتن اشیای زندگی گذشته‌اش است. او به مرحلهٔ بعد و فرار جادویی می‌رسد. در این مرحله، اگر قهرمان هنگام رسیدن به پیروزی، دعای خیر خدابانو یا خدا را پشت سر داشته باشد، مأمور است با اکسیری برای احیای جامعه‌اش به جهان بازگردد. در این حال، تمام نیروهای مافوق‌الطبیعه، حافظ او هستند (کمپبل، ۱۳۸۷: ۲۰۶). کافکا با بیان این که «خون گرم به تنم برمی‌گردد؛ خونی که او به من داد. آخرین قطره‌های خونی که داشت» (موراکامی، ۱۳۸۷:۵۷۷)، می‌تواند به‌راحتی از کنار دو سرباز نگهبان سنگ مدخل عبور کند و به جهان زندگی روزمره بازگردد. او حیات و عشق را با خود به این جهان می‌آورد. در اینجا رمان به مرحلهٔ آخر این سیر می‌رسد؛ مرحلهٔ آزاد و رها در زندگی. قهرمان در بازگشت، آزادی حیات دارد. درنهایت،

«سرانجام به خواب می‌روی و وقتی بیدار می‌شوی، درست است. قسمتی از دنیای تازه‌ای» (همان: ۶۰۷).

نقطهٔ اشتراک روایت‌ها

در هردو روایت، علاوه بر پیگیری یک سیر برای رسیدن قهرمان به هماهنگی میان درون و بیرون خود، سفر او برای رسیدن به بلوغ نشان داده می‌شود. در روایت کافکا، او با موانع و راهنماهایی روبه‌رو می‌شود. به‌جز میس سائه‌کی- که نقش بسیار مهمی در روایت او دارد- ملاقات با اوشیما به‌عنوان یک هرمافرودیت (مذکر- مؤنث) نیز نقش بسیار مهمی دارد. مذکر- مؤنث‌ها همیشه همراه رازی خاص ظهور می‌کنند. درواقع در اساطیر، یک وجود مقدس، دوجنسی است و سمبل آغاز هبوط از کمال به دوگانگی، جداکردن بخش مؤنث و مذکر از یکدیگر است؛ برای مثال در اساطیر یونان، تیرزیاس هم یک مذکر- مؤنث بود. درواقع، این مذکر- مؤنث‌بودن، نشانه‌ای از این است که تضادها فروریخته است و انسان مجدداً به کمال نزدیک شده است؛ بنابراین، نشانهٔ ورود کافکا به حیطهٔ کمال است، اما ناکاتا خود یک هرمافرودیت است. او باید به‌عنوان یک موجود مقدس، درونش را با یک واقعیت بیرونی پیوند دهد تا از طریق آن بتواند به جهان پیرامون خود کمک کند. از طریق همین عملکرد است که به کمال می‌رسد.

هردو قهرمان، پیر و جوان، هرچند مستقل و تنها هستند، می‌توانند دوستانی بسیار خوب بیابند. کافکا با اوشیما همراهی می‌کند و می‌تواند از طریق این دوستی، تمام روز به مطالعه بپردازد و شب جایی برای خواب داشته باشد. ناکاتا نیز یک مرید پیدا می‌کند که هوشینوی راننده است و از طریق توصیفی که از او در رمان می‌بینیم، می‌دانیم فردی از طبقه‌های پایین اجتماع است. در کل رمان، خشونت، کمدی و سکس به‌طور توأمان جاری است و می‌توان از آن‌ها معانی متفاوتی استخراج کرد.

در بخش مقدمه، پسر زاغی‌نام به کافکا وعدهٔ «توفان شدید رمزی فوق طبیعی» (موراکامی، ۱۳۸۷: ۲۲) با «خون سرخ گرم» (همان: ۲۳) را می‌دهد. او به کافکا و خواننده می‌گوید: «و توفان که فرونشست، یادت نمی‌آید چه به سرت آمد... اما یک چیز مشخص است. از توفان که درآمدی، دیگر همان آدمی نخواهی بود که به توفان پا نهاده بودی» (همان). در میانهٔ این توفان، این ایده وجود دارد که رفتار ما در رؤیاها به کنشی در جهان

واقعی منجر می‌شود. درواقع، بلوغ و سفری که کافکا برای رسیدن به آن انجام می‌دهد، یک رویاست که درنهایت، در پایان رمان، او می‌خواهد از آن بیدار شود و به‌طور مستقیم به این خواست اشاره می‌شود.

نتیجه

این رمان، سیر دو قهرمان ناقص را نشان می‌دهد که به‌دلیل نقصی که داشته‌اند، دست به یک سفر می‌زنند. در رمان، تقابل‌های زیادی دیده می‌شود و به‌نظر می‌رسد سفر قهرمان، کافکا تامورا نیز در راستای حل‌وفصل این تقابل‌ها باشد. از جمله تقابل‌هایی که در رمان مطرح می‌شود، تقابل روشنایی و تاریکی، امید و نومیدی، خنده و غصه، اتکا به‌نفس و درماندگی، مؤنث و مذکر، جنگل و دریا و... است، اما مهم‌ترین تقابلی که مطرح می‌شود، تقابل درون و بیرون است. اینکه قهرمان، کافکا تامورا نمی‌تواند جهان درونش را با جهان خارج هماهنگ کند. در این راستا او دست به سفری می‌زند که بتواند خود را از این تقابل رها کند. در ساختار رمان نیز با توجه به الگوی اسطوره‌ای آن، ابتدا شاهد دو روایت هستیم که در یک نقطهٔ مشخص یکی می‌شوند و روشن می‌شود که دو روایت از همان ابتدا یک روایت را ساخته‌اند؛ بنابراین، ویژگی‌های روایی اثر و الگوهای محتوایی آن‌ها با یکدیگر رابطهٔ متقابل دارند. نوآوری رمان در این امر نهفته است که نویسنده با به‌کارگیری الگویی ابدی- ازلی و همخوان‌کردن آن با ویژگی‌هایی روایی یک رمان پست‌مدرن، خوانشی جدید از این الگو ارائه می‌دهد.

Bibliography

- Barthes, Roland (1382/ 2003), *Naghd va Haghighat (Criticism and Truth)*, trans. Shirindokht Daghighian, 2nd ed., Tehran: Markaz Publication.
- --- (1974), *S/Z: an Essay*, trans. Richard Miller, New York: Hill & Wang.
- --- (1975), *an Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, trans. Lionel Duisit, New Literary History, Vol. 6, No. 2, on Narrative and Narratives (Winter), pp. 237-272.
- Campbell, Joseph (1387/ 2008), *Ghahreman Hezar Chehreh (Hero with Thousand Faces)*, trans. Shadi Khosropanah, 3d ed., Mashhad: Gole Aftab Publication.

- Culler, Jonathan (2001), *the Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge Classics ed., London: Routledge.

- Diodorus Siculus, *Library of History Book IV* 4.6.5 (translated by Charles Henry Oldfather) at Theoi.com

- Fludernik, Monika (2009), *an Introduction to Narratology*, Routledge, London

- Murakami, Haruki (1387/ 2008), *Kafka dar Karaneh (Kafka on the Shore)*, trans. Mehdi Ghabrae, 2nd ed., Tehran: Nilufar Publication.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی