تحلیل عناصر معماری در *محاکمه‌ی* کافکا

سمانه رفاهی *
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی
امیر نصری
دانشیار فلسفهٔ هنر، دانشگاه علامه طباطبائی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س۱۲، ش۴۸، زمستان ۱۳۹۸ (صص ۱۱۴ - ۸۱)

چکیده

پژوهش حاضر با رویکردی بینارشته‌ای به بررسی عناصر معماری در رمان *محاکمه* می‌پردازد. هریک از عناصر معماری در ساختمان برای هدف خاصی طراحی و جانمایی می‌شوند. استفاده از این عناصر به‌شیوهٔ معمول باعث ایجاد آسایش برای کاربران بنا خواهد شد. کافکا در رمان *محاکمه*، با استفاده‌های پارادوکسیکال از این عناصر معماری و با نگاهی اکسپرسیونیستی، سعی در بیان مفاهیم مورد نظر خود دارد. اولین نکته‌ای که در این میان خودنمایی می‌کند، بیان مفهوم تناقض است. در این راستا در دنیای *محاکمه* حتی در، پنجره، دیوار، پله و سایر عناصر نیز کاربری‌های معمول خود را ازدست داده‌اند. مفهوم دیگری که کافکا به یاری این اجزا بیان می‌کند، بیگانگی و تنهایی است که در سراسر رمان *محاکمه* دیده می‌شود. گویی این عناصر معماری در درجهٔ اول برای دیگران ساخته شده‌اند و این کاربری‌های معمول برای یوزف کا. دربرابر دیگران رنگ می‌بازد. این بیگانگی یادآور ابعاد مختلف زندگی خود کافکا است. آخرین و شاید مهم‌ترین مفهومی که کافکا به کمک عناصر معماری بیان می‌کند، تحت کنترل

* نویسندهٔ مسئول: samane_refahi@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲۰

www.SID.ir

و سلطه بودن است که با ازمیان رفتن فضای خصوصی زندگی یوزف کا. پررنگ‌تر جلوه‌گر می‌شود.

واژه‌های کلیدی: مطالعات بینارشته‌ای، معماری و ادبیات، عناصر معماری، کافکا، *محاکمه*، یوزف کا.

۱. مقدمه

در دنیای معماری، هر عنصری از عناصر سازندهٔ ساختمان تعریف و کارکرد خاصی دارد و بنابه لزوم استفادهٔ آن به‌کار گرفته می‌شود. حذف کردن هریک از این عناصر به ساختمان لطمه می‌زند و شاید بتوان گفت ساختمان و یا بخشی از آن کارایی خود را ازدست خواهد داد. استفادهٔ نویسندگان از این عناصر و مکان‌ها در ادبیات و به‌خصوص در رمان، در اکثر موارد به همین تعاریف و کارکردهای معمول معماری خلاصه می‌شود.

استفادهٔ نمادین از عناصر معماری با دلالت‌های معنادارِ ضمنی‌شان در *محاکمه‌ی* کافکا بسیار دیده می‌شود. ما شاهد پیوند تنگاتنگی میان این عناصر و روایت داستان هستیم؛ به‌طوری که اگر این عناصر را از داستان حذف کنیم، داستان بخش عمده‌ای از معنای خود را ازدست می‌دهد. کافکا گاهی از این عناصر در حالت‌های طبیعی و معمول آن سود جسته و گاه نیز با سوررئال جلوه دادن آن مفهومی را منتقل کرده است. گاهی از یک عنصر مانند پنجره به‌تنهایی بهره برده و یک فصل را به کمک این مؤلفه شرح داده و گاه از یک مکان مانند انباری و دلالت‌های روانی آن برای رساندن منظورش در داستان به‌صورت ضمنی استفاده کرده است. همهٔ این‌ها نشانگر آن است که کافکا به این عناصر توجه ویژه‌ای کرده و به‌سادگی از کنار آن‌ها نگذشته است. «در نظر کافکا، هیچ هنری به‌اندازهٔ معماری آدمی را افشا نمی‌کند. هیچ هنری تا به این حد

www.SID.ir

برای زندگی مهم نیست و دربرابر هیچ هنری شرح درماندگی آدمی چنین شنیدنی نیست» (بنیامین، ۱۳۹۳: ۱۹۶).

در پژوهش حاضر سعی شده است با نگاهی بینارشته‌ای به بررسی رمان *محاکمه‌ی* کافکا پرداخته شود و دلالت‌های ضمنی نهفته در پس عناصر معماری مانند در، پنجره، پله و... بررسی گردد. در پاره‌ای موارد نیز برخی مکان‌ها مانند دادگاه و کارگاه نقاشی تحلیل شده است.

در زمینهٔ آثار کافکا و رمان *محاکمه* پژوهش‌های بسیاری انجام شده؛ اما تاکنون پژوهشی از منظر بینارشته‌ای در زمینهٔ ادبیات و معماری به زبان فارسی در *محاکمه‌ی* کافکا صورت نگرفته است.

۱ـ۱. چارچوب نظری

در این پژوهش، با تکیه بر بنیان‌های نظری مکتب نقدبنیادِ ادبیات تطبیقی یا همان مکتب امریکایی رمان *محاکمه* واکاوی شده است. اصطلاح نقدبنیاد را نخستین بار عبدالله آلبوغبیش (۱۳۹۷: ۳۴) به‌مثابهٔ معادلی برای مفهوم مکتب امریکایی درنظر گرفته است. از مبانی اصلی این مکتب پرداختن به رابطهٔ ادبیات و سایر هنرهاست که در این مقاله، دو مقولهٔ ادبیات و معماری در مرکز توجه بوده است.

رنه ولک با انتشار مقالات متعدد و برگزاری سخنرانی‌های فراوان ازجمله سخنرانی معروفش در چپل هیل[۱] و انتشار مقالهٔ «بحران ادبیات تطبیقی»[۲] زمینه را برای گسترش و پیشرفت ادبیات تطبیقی مهیا کرد. هنری رماک نیز با گستراندن دایرهٔ پژوهش‌های ادبی و اضافه کردن سایر دانش‌ها و هنرها به حیطهٔ مقایسهٔ ادبیات تطبیقی، گام مهمی در پیشرفت ادبیات تطبیقی برداشت. از نظر رماک[۳]:

> ادبیات تطبیقی مطالعهٔ ادبیات ورای محدوده‌های سرزمینی خاص و مطالعهٔ روابط میان ادبیات از یک سو و سایر ساحت‌های دانش و باورها مانند هنرها (برای نمونه

www.SID.ir

نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (برای نمونه سیاست، اقتصاد و جامعه‌شناسی)، علوم، دین و غیره از سوی دیگر است. به‌صورت خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسهٔ ادبیات با قلمروهای دیگر بیان انسان است (Gaither, 1961: 3).

در نگاهی کلی می‌توان گفت هنری رماک زمینه را برای پژوهش‌های بیشتری در این حوزه مهیا ساخت و بسیاری از تحقیقاتی را که از دیدگاه مکتب فرانسوی تطبیقی به‌شمار نمی‌آمدند، به این حوزه وارد کرد. اگرچه باید این نکته را درنظر گرفت که:

هنرمندان و ناقدان بزرگ همیشه از پیوند ذاتی موجود بین هنر و ادبیات آگاه هستند و در اکثر موارد بدون استثنا به این پیوندها اجازه می‌دهند که خودشان برابری‌ها، تأثیرات و وام‌گیری‌ها را پیشنهاد دهند تا پایه‌ای برای تحلیل‌های تطبیقی باشند (Gaither, 1961: 170).

به عبارت دیگر، نویسندگان و هنرمندان با آگاهی و استفادهٔ درست از این پیوند راه را برای تحلیل‌های بینارشته‌ای می‌گشایند تا منتقد ادبی بتواند از این نظرگاه آثارشان را بررسی کند. اصولاً تحلیل رابطهٔ میان ادبیات و هنرها به سه روش امکان‌پذیر است: ۱. رابطهٔ میان فرم و محتوا؛ ۲. تأثیر ادبیات و هنرها؛ ۳. ترکیب آن‌ها با یکدیگر (همان، ۱۵۴).

«سنتی فلسفی وجود دارد که معماری و ادبیات را در رابطه با یکدیگر قرار می‌دهد؛ مطابق این پرسش ویژه که هنر چیست و عملکرد آن چگونه است» (Spurr, 2012: 2). معماری و ادبیات، هر دو، به‌دنبال تعریفی از جهانی هستند که ما در آن زندگی می‌کنیم. «معماری در مقام هنر ساختمان، مطابق ساختار تخیل به دنیای بیرونی فرمی واقعی می‌بخشد؛ درحالی که ادبیات در جایگاه هنر زبان نوشتاری، به همان دنیا فرمی نمادین می‌بخشد» (همان، ۳). این دو به‌طرق مختلف با یکدیگر پیوند دارند. یکی از این روش‌ها چگونگی بازنمایی معماری در ادبیات و نحوهٔ استفاده از آن است که در این مقاله به‌طور خاص رمان *محاکمه* بررسی شده است.

www.SID.ir

«کافکا اغلب نوشته‌های خودش را با اصطلاحات معماری توضیح می‌دهد» (همان، ۸۷). در *محاکمه*، به کمک عناصر معماری و بیان تمثیلی، تفکر و مفاهیم مورد نظر خود را بیان کرده است. «غالباً ادبیات را نوعی فلسفه یا افکاری می‌دانند که پشت پردهٔ 'شکل' پنهان شده است و آن را تجزیه و تحلیل می‌کنند تا به افکار عمده‌ای که در آن بیان شده است پی برند» (ولک و وارن، ۱۳۹۰:۱۲۰). در این مقاله، با تحلیل عناصر معماری و کنار زدن لایهٔ سطحی متن، به محتوای پنهان در پس این عناصر معماری دست یافته می‌شود.

۲. کافکا و *محاکمه*

کافکا در سال ۱۸۸۳م در خانواده‌ای یهودی در پراگ متولد شد. اما نوشته‌هایش را به زبان آلمانی می‌نوشت. یهودیت در آن دوران اقلیت جامعهٔ پراگ را تشکیل می‌داد. این موضوع نقش بسیار پررنگی در آثار کافکا داشت؛ به‌گونه‌ای که ردِ پای آن را در اغلب داستان‌هایش می‌توان دید. درمورد تأثیر این شرایط زندگی بر آثار کافکا و ازجمله رمان *محاکمه* بسیار نوشته‌اند.

> کافکا با نهادن نام Josef [یوزف] بر قهرمانش و افزودن نام Josef بر حرف K از نام خودش [یعنی کافکا]، تواند بود که کنایه‌ای داشته است به این شکاف عمودی در خودش و انسان امروزین. کوی «یوزفستان[۴]» در پراگ که او بر کنارش زاده بود، به روزگار کودکی‌اش هنوز جایگاه «گتو[۵]» و کانون زندگی بزهکارانه بود (رُکِل، ۱۳۶۷: ۴۳).

اگرچه از تأثیر این نوع زندگی در جامعهٔ اقلیت و محلهٔ خاص یهودیان و همچنین معماری محلهٔ یهودیان بر آثار کافکا نباید غافل شد، قسمت‌های مهمی از *محاکمه* به‌طور عمده از زندگی شخصی او حکایت می‌کند. کافکا در دوران زندگی‌اش سه بار نامزد کرد؛ دو بار با فلیسه بائر[۶] و یک بار با یولی وُریتسک[۷] که البته هیچ‌کدام به ازدواج منجر نشد. این ماجرا توجه منتقدان بسیاری را به خود جلب کرده است. کانه‌تی[۸]

www.SID.ir

محاکمه را استعاره‌ای از برهم زدن نامزدی کافکا و فلیسه می‌داند و در کتابش جزئیات این دو را با هم مقایسه می‌کند:

> این شیوه برهم زدن نامزدی و شکل فشرده‌اش به‌مثابهٔ «دادگاه» ـ کافکا از آن پس هیچ نام دیگری به آن نداد ـ تأثیر فوق‌العاده‌ای بر کافکا داشت. فرموله کردن واکنشش به این ماجرا در اوایل اوت آغاز شد. محاکمه‌ای که تا این زمان در طول دو سال بین فلیسه و کافکا در نامه‌ها جریان داشت، به محاکمهٔ دیگری دگردیسی یافت که همه می‌شناسند (کانه‌تی، ۱۳۹۳: ۷۱).

محاکمه سرگذشت جوانی به‌نام یوزف کا. است که به‌دلیل گناهی به‌ظاهر نامعلوم به دادگاه فراخوانده می‌شود. در دنیای واقعی، کافکا دچار یک احساس گناه درونیِ ناشی از رابطهٔ فردی او با پدرش است. بنابر اطلاعاتی که از خاطرات کافکا موجود است، پدر کافکا فردی خشن بود که رفتاری سرد و به دور از عواطف پدرانه داشت. این رفتارها سرمنشأ صدمات بسیاری بر روح کافکا بوده است. کافکا در *نامه به پدر* صراحتاً به این موضوع اشاره می‌کند:

> من درقبال تو اعتماد به‌نفسم را ازدست داده بودم و درعوض آن، احساس تقصیری بی‌کران کسب کرده بودم. (روزی به این بی‌کرانی که فکر می‌کردم، راجع به کسی نوشتم: «می‌ترسد که این ننگ از خود او بیشتر عمر کند») (کافکا، ۱۳۹۴: ۵۴).

این جمله دقیقاً جملهٔ پایانی رمان *محاکمه* است: «چنان می‌نمود که انگار شرم عمری طولانی‌تر از او خواهد داشت» (کافکا، ۱۳۹۶: ۲۲۰).

همچنین صحنهٔ آغازین رمان *محاکمه* که با ورود غیرمنتظرهٔ مردی ناشناس به درون اتاق یوزف کا. شکل می‌گیرد، یادآور خاطره‌ای است که کافکا در *نامه به پدر* شرح می‌دهد:

> در یکی از شب‌ها، من یک‌بند نق می‌زدم و آب می‌خواستم [...] تو بعد از اینکه دیدی دوسه بار تهدید تند نتیجه‌ای نمی‌دهد، آمدی، مرا از تخت برداشتی، به

www.SID.ir

«پالاوچه» بردی و مدت کوتاهی مرا در لباس خواب، پشت در بسته، تنها گذاشتی. [...] من حتی سال‌ها بعد هم از این تصور زجرآور رنج می‌بردم که آن مرد غول‌پیکر، یعنی پدرم، یعنی بالاترین مقام ممکن، هرآن ممکن است، کم یا بیش بدون دلیل، شبانه بیاید، مرا از تخت بردارد و به «پالاوچه» ببرد (کافکا، ۱۳۹۴: ۲۰).

همان‌طور که از متن بالا پیداست، پدر کافکا در نظر او بالاترین مقام ممکن را دارد و این موضوع که او را شب‌هنگام از رخت‌خواب بیرون می‌برد، چنان تأثیری بر کافکا نهاده که او نه‌تنها در نامه‌اش ـ در مقام اولین خاطره‌ای که از دوران کودکی‌اش در ذهن دارد ـ از آن یاد می‌کند، بلکه صحنهٔ آغازین یکی از رمان‌هایش یعنی *محاکمه* را نیز با تأسی از آن شروع می‌کند.

یکی از درون‌مایه‌های مهم در رمان *محاکمه* مفهوم «بیگانگی» است. کافکا در *نامه به پدر* بارها از بیگانگی خود با پدرش یاد می‌کند:

وقتی بخواهی قضاوتت را نسبت به من خلاصه کنی به این نتیجه می‌رسی که ملامت تو، نه متوجه این یا آن عمل صریحاً نابجا و بدخواهانهٔ من (احیاناً به‌استثنای قصد اخیرم برای ازدواج)، بلکه متوجه سردی و بیگانگی و ناشکری من است (همان، ۱۴).

و در جای دیگر می‌گوید:

آنچه من هستم (از خمیره‌ام و از تأثیرهای زندگی که بگذریم)، نتیجهٔ طرز تربیت تو و سربه‌فرمان بودن من است. اینکه این نتیجه مع‌الوصف باب طبعت نیست [...] به این علت است که دست تو و گل من، زیاده از هم با هم بیگانه بوده‌اند (همان، ۳۰).

در قسمت‌های دیگری از این نامه نیز کافکا به بیگانگی خود با پدرش اشاره می‌کند و جزئیاتی از آن را شرح می‌دهد.

www.SID.ir

از دیگر درون‌مایه‌های رمان *محاکمه* که آن نیز از زندگی شخصی کافکا سرچشمه می‌گیرد، «تضاد» و «پارادوکس» است. در *محاکمه*، سراسر شاهد تضادها و دوگانگی‌ها هستیم: «محاکمه یگانه کار به‌راستی کدر میان نوشته‌های عمدهٔ کافکا است. کدر بودنش برآمد دوچیز است: ایهام و ابهام محض دادگاه و دوگرایی محض قهرمان آن» (زُکِل، ۱۳۶۷: ۴۱) و کافکا برای رهایی از این‌همه تضاد برای رهایی قهرمان داستانش مرگ را برمی‌گزیند:

> به کلامی دیگر، تنها با مرگ پارادوکس لاینحل وجود پایان می‌گیرد؛ اما این پایان به‌معنای پیروزی و حتی راه‌حل نیست؛ زیرا در اینجا وجود و اندیشه هر دو نابود می‌شوند. چنین مرگی در آثار کافکا مرگی است مجازی و دوپهلو (جمادی، ۱۳۸۲: ۱۲۵).

تضاد موجود در زندگی کافکا از دو دیدگاه قابل بررسی است: یکی تضاد موجود در گفتار و رفتار پدر کافکا است:

> استخوان‌ها را نمی‌بایست گاز زد، ولی تو چرا. سرکه را نمی‌بایست هورت کشید، ولی تو چرا. مهم این بود که ورقهٔ نان را صاف ببریم، ولی اینکه تو نان را با کاردی می‌بریدی که آب خورشت از آن می‌چکید، علی‌السویه بود [...] تویی که برای من از هر جهت یک انسان معیار بودی، خودت به فرمان‌هایی که می‌دادی عمل نمی‌کردی (کافکا، ۱۳۹۴: ۲۶).

و دیگری تضادها و رفتار دوگانه‌ای بود که کافکا مقابل پدرش درپیش گرفته بود؛ رفتاری توأم با ترس و امید: «رابطهٔ کافکا با پدر نمایانگر همان دوگانگی‌ای است که شخصیت‌های اصلی آثار او نسبت به حکم‌گزارانی نشان می‌دهند که بر سر راه این شخصیت‌ها قرار می‌گیرند. ترس و لرز، به‌نحوی مبهم، با امید و حتی با اعتماد آمیخته می‌شود» (پولیتسر، ۱۳۹۴: ۱۰۰).

www.SID.ir

کافکا در گفت‌وگوهایش با گوستاو یانوش[۹] نیز به‌صورت مستقیم به مسئلهٔ تضاد برای هنرمند اشاره می‌کند: «تضاد میان جهان ذهنی درون و جهان عینی برون، میان انسان و زمان، مسئلهٔ اصلی همهٔ هنرهاست» (یانوش، ۱۳۸۶: ۲۴۴).

دلیل دیگری که برای تضادهای موجود در *محاکمه* می‌توان یادآور شد، به سبک اکسپرسیونیستی کافکا بازمی‌گردد. به‌تعبیر آدورنو[۱۰]، فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی: «روایت اکسپرسیونیستی متناقض است؛ روایت چیزی است که روایت‌کردنی نیست؛ روایت 'فاعلِ شناسا'ی کاملاً محدود به حدود خود است که به این ترتیب از آزادی محروم شده و درواقع اصلاً آن‌طور که باید وجود ندارد» (۱۳۹۵: ۷۰).

کافکا در *محاکمه* بناها و عناصر معماری را با جزئیات شرح می‌دهد. اتاق و پانسیونی که یوزف کا. در آن زندگی می‌کند، دادگاه و دوایر آن، اتاق تیتورلّیِ نقاش، اقامتگاه وکیل، کلیسای جامع و باقی قسمت‌های شهر را موشکافانه ترسیم می‌کند؛ به‌طوری که می‌توان پلان‌های معماری اکثر این بناها را ترسیم کرد. نکتهٔ درخور توجهی که تقریباً در تمام این مکان‌ها مشترک است، «نبود فضای خصوصی و تحت نظر و کنترل بودن» یوزف کا. است و این سومین درون‌مایه‌ای است که در رمان *محاکمه* دیده می‌شود و کافکا به کمک عناصر معماری به‌خوبی آن را شرح می‌دهد. یوزف کا. در زندگی‌اش فقط یک اتاق خصوصی دارد و آن‌هم اتاق خواب اوست که عوامل دادگاه در ابتدای داستان بدون اجازه وارد این حریم خصوصی‌اش هم می‌شوند. این طرز تفکر کافکا از زندگی شخصی‌اش و تسلط پدرش بر زندگی او نشئت می‌گیرد. کافکا در *نامه به پدر* و در گفت‌وگوهایش با گوستاو یانوش، به‌کرات از پدرش و زندگی تحت کنترلش سخن به‌میان می‌آورد. «من، در هر فکری که داشتم، فشار سنگین شخصیت تو را حس می‌کردم» (کافکا، ۱۳۹۴: ۲۳). در جایی دیگر، دربارهٔ رفتارهای اجتماعی خوب پدرش با غریبه‌ها و مقایسهٔ آن با رفتارش درمقابل فرزندان خود می‌گوید: «این چیزی است که نفعش درواقع می‌توانست به بچه‌هایت هم برسد،

www.SID.ir

البته با این فرض محال که در همان کودکی قابلیت تشخیص را می‌داشتند و مانند من ناگزیر نمی‌بودند مدام در درونی‌ترین، سخت‌ترین و خفقان‌آورترین حلقهٔ نفوذ تو زندگی کنند» (همان، ۵۳). تأثیر این نوع نگاه و تسلط و نفوذ در بخش‌های زیادی از *محاکمه* دیده می‌شود. عبارت «درونی‌ترین، سخت‌ترین و خفقان‌آورترین حلقهٔ نفوذ» به‌راستی یادآور فضای حاکم بر رمان *محاکمه* است.

> می‌توان خیلی ساده این رمان را شرح ناممکن بودن کنار آمدن نویسنده با حضور مسلط پدرش دانست: زندگی در خانه «محاکمه»ای مدام بود. همچنین می‌توان آن را سرنوشت بشریت، سرنوشت یهودی‌های اروپای مرکزی، و حتی فرجام همهٔ شهروندان اتریش ـ مجار دانست که تحت سیطرهٔ دیوان‌سالاریِ فراگیر و سست‌بنیاد امپراتوری رو به زوالی زندگی می‌کردند (استراترن، ۱۳۸۷: ۶۵).

کافکا مفاهیم مورد نظر خود را با کمک دلالت‌های ضمنیِ عناصر معماری، با توجه به آنچه ذکر شد، شرح می‌دهد و همان‌طور که از شیوهٔ روایت تمثیلی او انتظار می‌رود، مفاهیم را در لفافه بیان می‌کند. در بخش بعدی به‌تفکیک، هریک از این عناصر معماری و استفادهٔ کافکا از آن‌ها در رمان *محاکمه* بررسی شده است.

۳. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۳ـ۱. پنجره

پنجره یکی از عناصر معماری است که به سه دلیل عمده در هر بنایی طراحی و به‌کار گرفته می‌شود: ۱. استفاده از نور خورشید؛ ۲. تهویه؛ ۳. تماشای منظرهٔ بیرون. همچنین پنجره‌ها معمولاً در دو مدل بازشو و ثابت طراحی می‌شوند. بدیهی است پنجره‌های ثابت درعمل کاربری دوم (یعنی تهویه) را ندارند و همچنین پنجره‌های سقفی و یا پنجره‌هایی که در ارتفاع بالا نصب می‌شوند، دیگر قابل استفاده با هدف تماشای منظرهٔ بیرون نیستند.

www.SID.ir

پنجره: نشان زندگی انسان، چشمکی به رهگذران، چشم ساختمان که به آدمی امکان می‌دهد بدون دیده شدن به جهان خارج بنگرد، پذیرای نور روز و پرتوهای خورشید که سطوح و اشیا را روشن می‌کنند، سرچشمهٔ هوای تازه و گاه محل تبادل کلام و بو [...] اما همچنین نوعی گسستگی در سازهٔ دیوار و از این رو نقطه‌ای است آسیب‌پذیر، شکننده، حساس به دمای بیرون و راه نفوذ (مایس، ۱۳۸۴: ۷).

کافکا در *محاکمه* از این عنصر در راستای هر سه کاربردش به‌خوبی استفاده کرده است. پنجره در رمان کافکا عنصری بسیار پرکاربرد با دلالت‌های ضمنی بسیار است. دقیقاً در سطرهای آغازین داستانِ *محاکمه* می‌توان این مسئله را مشاهده کرد: «چشمش به پیرزنی افتاد که روبه‌روی اتاقش زندگی می‌کرد و با کنجکاوی‌ای که تا آن زمان کسی از او سراغ نداشت به کا. چشم دوخته بود» (کافکا، ۱۳۹۶: ۱۳).

از منظر معماری، پنجره یک آستانه محسوب می‌شود که هم نقش کارکردی و هم نقش حفاظتی را در بنا ایفا می‌کند. از دید کارکرد، محل عبور نور و هواست و از دید حفاظتی، نقش گزینشی برای دیده شدن یا نشدن دارد. در نگاه نخست، مسئلهٔ نگاه کردن پیرزن همسایه به درون خانهٔ یوزف کا. به‌نوعی زیر پا گذاشتن حریم خصوصی را مطرح می‌کند و نقش حفاظتی پنجره در مقام یک آستانه را برهم می‌زند. یوزف کا. در جایی زندگی می‌کند که هرکسی به‌راحتی به خود اجازه می‌دهد در زندگی او سرک بکشد. اولین تجاوز به حریم خصوصی او با نگاه‌های کنجکاوانهٔ پیرزن همسایه شروع می‌شود و درپی آن مردانی ناشناس وارد اتاقش می‌شوند (نقش حفاظتی «در» نیز در مقام یک آستانه در اینجا مختل می‌شود.) و بدون هیچ توضیحی او را بازداشت می‌کنند؛ درحالی که او هنوز در رخت‌خواب است و از خواب برنخاسته است. تا پایان فصل چندین بار به پیرزن پشت پنجره و افراد دیگری که به او ملحق شده‌اند تا به‌تعبیر یوزف کا. به این نمایش بنگرند، اشاره می‌شود:

www.SID.ir

در فضای باز اتاق چندبار بالا و پایین رفت. متوجه شد که پیرزن روبه‌رویی مردی پیرتر از خود را به کنار پنجره کشانده و دست در کمر او انداخته است. باید به این نمایش پایان می‌داد. گفت: «مرا ببرید پیش مافوقتان.» (همان، ۱۸).

گویی افراد ناشناسی که وارد خانهٔ او شده‌اند، صحنهٔ نمایشی را ترتیب داده‌اند که پیرزن و پیرمرد تماشگران آن هستند و یوزف کا. به‌دنبال پایان دادن به آن است. در جایی دیگر نیز، بر اشاره به تماشاچی بودن آن‌ها به‌وضوح تأکید می‌شود:

کا. گفت: «نه نظرم عوض شد.» و به‌طرف پنجره رفت. آن جماعت همچنان کنار پنجره بودند، ولی با نزدیک شدن کا. به‌نظر رسید دیگر نمی‌توانند بدون مزاحمت همه‌چیز را دید بزنند. زن و مرد پیر می‌خواستند بلند شوند، ولی مردِ پشت سری آن‌ها را آرام کرد. کا. به صدای بلند رو به سرنگهبان گفت: «تماشاچی هم داریم» و با انگشت اشاره بیرون را نشان داد (همان، ۲۴).

همان‌طور که در بخش قبل نیز اشاره شد، مضمون «تحت کنترل بودن» از زندگی شخصی کافکا نشئت می‌گیرد و او در *نامه به پدر* از این موضوع سخن می‌گوید؛ از اینکه همیشه سایهٔ پدر را در تمام شئون زندگی بالای سرش می‌دید و تحت نفوذ اَعمال و افکار او بود.

در دنیای کافکا همه‌چیز وارونه است. هیچ‌چیز سر جایش نیست. در این صحنه نیز به‌وضوح با نوعی تضاد مواجه می‌شویم. برای کسی که اولین بار این چند سطر را بخواند، این تصور ایجاد می‌شود که حق با افراد تماشاچی است و گویی از یوزف کا. خلافی سر زده که باعث ناراحتی و برهم زدن آرامش آن‌ها شده و به‌جای اینکه کسی یوزف کا. را دلداری دهد که با تجاوز به حریم او، در رختخواب از او بازجویی می‌کنند، مردی زوج پیر را آرام می‌کند، چون یوزف کا. آرامش آن‌ها را برهم زده است! همچنین پنجره که عنصری است برای تماشای منظرهٔ بیرون از بنا ـ همان‌طور که راوی نیز در چندجا بدان اشاره کرده است، ازجمله: «در آن صبح یکشنبه، پشت اغلب پنجره‌ها کسانی ایستاده بودند، مردهایی پیراهن‌به‌تن بیرون را تماشا می‌کردند» (همان،

www.SID.ir

۴۴) – حال کارایی دقیقاً متضاد دارد و به ابزاری برای تماشا کردن اتفاقات درون خانه مبدل شده است: «پنجره نقطهٔ پرواز نگاه از درون به بیرون است» (مایس، ۱۳۸۴: ۱۵۶). اما در اتاق کا. پنجره نقطهٔ پرواز نگاه از بیرون به درون است! گویی کافکا که در زندگی شخصی برای خود حقی متصور نیست، در اینجا نیز برای یوزف کا. حقی قائل نمی‌شود. از نگاهی دیگر نیز شاید بتوان به این موضوع این‌گونه نگریست: «کا. که خود در مقام ناظر است، هرجا که می‌رود در معرض نگاه خیرهٔ دیگران قرار می‌گیرد» (حاجی‌محمدی، ۱۳۹۳: ۴۵).

در آخرین صحنهٔ داستان نیز هنگامی که دو مأمور یوزف کا. را به مقتل می‌برند، در آخرین لحظات زندگی او فردی که در ساختمانی مجاور معدن سنگ قرار داشت، آخرین ناظر زندگی یوزف کا. می‌شود: «آن بالا، دو لنگهٔ پنجره‌ای مثل نوری که ناگهان بدرخشد ازهم باز شد؛ انسانی، ضعیف و لاغر، در آن دوردست و بلندی، به یک تکان کاملاً به جلو خم شد و دست‌ها را هرچه بیشتر ازهم باز کرد» (کافکا، ۱۳۹۶: ۲۱۸). درخشش این نور از پنجره به بیرون هم کاربردی پارادوکسیکال دارد. اگرچه اتفاقات این بخش از رمان در حوالی ساعت نُه شب رخ می‌دهد و درخشش نور پنجره در شب عادی است، در حالت کلی تعبیهٔ پنجره برای استفاده از نور طبیعی روز است و در این مورد نیز کافکا از پنجره و نور آن به‌طرزی سمبلیک و معکوس استفاده کرده است. این درخشش را می‌توان رهایی و راه نجاتی برای یوزف کا. تلقی کرد. او که در میان مردم شهرش همچون بیگانه‌ای می‌زیست و از ابتدایی‌ترین حقوق هم محروم بود، فقط به کمک مرگ می‌تواند از وضعیت گرفتار در آن رهایی یابد.

کاربری دیگر پنجره که کافکا از آن برای بیان افکارش بهره برده، تهویه است. استفاده از پنجره‌های ثابت که امکان ورود هوا را سلب کرده، بیانگر فضایی است که در آن حتی نمی‌توان به‌راحتی نفس کشید. نثر کافکا تمثیلی است: «همیشه برای کافکا چیزی ملموس در ایماواشاره وجود دارد. همان ایماواشاره‌ای که قادر به درک آن نبود و در

www.SID.ir

تمثیلات فضایی مبهم و ابرآلود ایجاد می‌کند. از دل چنین ایماواشاراتی است که نثر او سرچشمه می‌گیرد» (بنیامین، ۱۳۹۳: ۴۸).

این فضا تمثیلی از جامعه‌ای است که اجازهٔ راحت نفس کشیدن هم در آن وجود ندارد. جامعه‌ای که یوزف کا. در آن زندگی می‌کند، راه نفس کشیدن را بر مردم بسته است و در این میان تنها او متوجه سنگینی هوا می‌شود و دیگران به‌دلیل عادت کردن به این شرایط، اعتراضی به آن ندارند. گویی اصلاً متوجه آن نمی‌شوند:

> کا. پرسید: «نمی‌شود پنجره را باز کرد؟» نقاش گفت: «نه، همه‌اش یک شیشه است که به‌طور ثابت کار گذاشته شده، نمی‌شود بازش کرد.» [...] از این احساس که در آن اتاق، راه هوا بر او بسته شده بود به سرگیجه افتاد [...] نقاش در دفاع از پنجرهٔ خود گفت: «اوه، نه، هرچند فقط یک تکه شیشهٔ ساده است، ولی چون نمی‌شود بازش کرد، بهتر از پنجره‌های دوجداره گرما را نگه می‌دارد.» (همان، ۱۵۲).

اشاره به نبود هوای کافی در قسمت‌های دیگری از رمان نیز دیده می‌شود. در فصل دوم، راوی از هوای دم‌کردهٔ ایوان می‌گوید: «در هوای دم‌کرده، غبارآلود و نیمه‌تاریک ایوان چیزی به‌چشم می‌آمد» (همان، ۴۸). همچنین در فصل سوم وقتی کا. به دوایر دادگاه می‌رود، از نبود هوای کافی دچار سرگیجه می‌شود و دو نفر او را به بیرون از آنجا می‌برند؛ اما آن دو کارمند، برعکسِ کا. زمانی که بیرون از فضای دوایر قرار می‌گیرند، به سرگیجه مبتلا می‌شوند: «فهمید آن‌ها، خوگرفته به محیط دبیرخانه، هوای نسبتاً تازه‌ای را که از راه‌پله می‌آمد به‌سختی تحمل می‌کنند» (همان، ۷۸). در تمام این موارد، فقط یوزف کا. متوجه هوای بد در مکان‌های مختلف می‌شود و سایر افراد به‌راحتی در آن فضاها زندگی می‌کنند.

۳ـ۲. دیوار

دیوارها عناصری ایستا هستند که حدود و حریم مکان را مشخص می‌کنند. به کمک این عنصر، فضای داخل از فضای خارج مجزا می‌شود. دیوار فضای ایجادشده در

www.SID.ir

داخل بنا را از نفوذ بیگانگان و آسیب عوامل خارجی مانند باد، سرما و گرما، و سایر عوامل مزاحم حفظ می‌کند.

> دیوارها و سازهٔ قائم برای حمل سقف و بام، هدایت حرکات ما، محصور کردن فعالیت‌های ما، ابزارها و چیزهای ما، جای دادن به ما و هدایت ما از جایی به جای دیگر هستند. دیوارها فضای معماری را جدا می‌کنند و به آن سامان می‌دهند (مایس، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

بارزترین مصداق استفادهٔ کافکا از این عنصر، بخش مربوط به تیتورلّیِ نقاش است. (پلان این مکان در پیوست آمده است.) مکانی که تیتورلّی در آن زندگی می‌کند و به‌گفتهٔ خودش آتلیهٔ اوست، در آخرین طبقهٔ ساختمان و در انتهای راه‌پله قرار دارد. «راه‌پله‌ای که به خانهٔ تیتورلّی می‌انجامید، بسیار طویل و تنگ بود، پیچ‌وخمی نداشت، انتهای آن به‌چشم می‌آمد و آن بالا بلافاصله جلوی درِ تیتورلّی به‌پایان می‌رسید» (کافکا، ۱۳۹۶: ۱۴۱).

شکل ۱. راه‌پلهٔ منتهی به اتاق تیتورلّیِ نقاش

(ترسیم: سمانه رفاهی)

www.SID.ir

دختربچه‌هایی بیرون اتاق او تجمع کرده‌اند که هر لحظه مترصد ورود به اتاق هستند و حتی برای خود کلید هم ساخته‌اند و در مواقعی که نقاش در اتاقش نیست، وارد اتاق او می‌شوند. اگرچه او می‌گوید: «اگر خودم خانه باشم فقط درصورتی به درون می‌آیند که اجازه بدهم» (همان، ۱۴۸)، مشاهده می‌شود حتی زمانی که تیتورلّی در اتاقش است، از تیررس نگاه این دختربچه‌ها به دور نیست و آسایش ندارد و باوجود بسته بودن «در»، از میان شکاف‌های دیوار به درون زندگی او سرک می‌کشند و دربارهٔ رفتار و اعمال او اظهارنظر می‌کنند: «دوباره صدای دختربچه‌ها از پشت در شنیده شد. احتمالاً دور سوراخ کلید جمع شده بودند. شاید هم از شکاف‌های موجود، داخل اتاق دیده می‌شد» (همان، ۱۴۵). درواقع علاوه‌بر سرک کشیدن در زندگی او، آسایشش را نیز مختل کرده‌اند. «دیوارها نشانهٔ گذار حدود و حافظ آن هستند و از این رو به ما امکان سکونت می‌دهند. سکونت از نظر مارتین هایدگر [...] آسوده بودن، به آسودگی رسیدن و در آسودگی ماندن است» (مایس، ۱۳۸۴: ۱۳۳). اما دیوار در اتاق تیتورلّی دیگر نمی‌تواند آسودگی را فراهم کند و نقش کاربردی‌اش کم‌رنگ می‌شود.

طبق اظهارات تیتورلّی، این دختربچه‌ها به دادگاه تعلق دارند و درواقع «همه‌چیز به دادگاه تعلق دارد» (کافکا، ۱۳۹۶: ۱۴۸). رفتار این دختربچه‌ها و سرک کشیدن آن‌ها نمادی از نبودن حریم شخصی در زندگی اوست. اگرچه او سعی می‌کند با قفل کردنِ «در» مانع ورود بچه‌ها به زندگی‌اش شود، هیچ‌گاه نمی‌تواند به‌صورت کامل از نگاه دادگاه در امان بماند و این موضوع تسلط دادگاه بر زندگی‌اش را نشان می‌دهد. دقیقاً پس از اشاره به تعلق همه‌چیز به دادگاه که موجب وحشت یوزف کا. شده، با صحنه‌ای روبه‌رو می‌شویم که مهر تأییدی است بر تحت نظر بودن آن‌ها توسط دادگاه:

> با این همه، کا. مدتی به در چشم دوخت؛ دری که پشت آن دختربچه‌ها ساکت روی پله‌ها نشسته بودند. فقط یکی از آن‌ها ساقهٔ کاهی را از شکاف میان تخته‌ها به درون سُرانده بود و آن را آهسته بالا و پایین می‌برد (همان، ۱۴۸).

www.SID.ir

دختربچه‌ها ساکت شده‌اند و دیگر سروصدا نمی‌کنند. اما حضور دارند و از آنجا نرفته‌اند. ساقهٔ کاهی که به درون اتاق راه پیدا کرده، نمادی از حضور عوامل دادگاه است که ازبین‌رفتنی نیست.

اگرچه کا. برای مدد جستن از نقاش و خلاصی از دادگاه نزد او آمده، حتی در اینجا نیز تحت نظر دادگاه است. تمام جزئیات رفتارهای کا. و نقاش توسط دختربچه‌ها (عوامل دادگاه) زیر نظر گرفته می‌شود. آن‌ها نه‌تنها اَعمال نقاش و کا. را می‌بینند، بلکه برای دیگرانی که امکان دیدن ندارند، گزارش می‌دهند. در اینجا دیوار عملاً کاربری خود را ازدست داده است و به‌دلیل شکاف‌های درون آن، دیگر مانند سدی دربرابر نفوذ بیگانگان عمل نمی‌کند: «اما هنوز به‌درستی کُتش را از تن درنیاورده بود که یکی از دختربچه‌ها به صدای بلند گفت: 'کُتش را درآورد!' بلافاصله شنیده شد که همه به‌طرف شکاف‌ها هجوم آوردند تا آن صحنهٔ دیدنی را به چشم ببینند» (همان، ۱۵۳).

شکل ۲. یوزف کا. در اتاق تیتورلّیِ نقاش از دید دختربچه‌ها

(ترسیم: سمانه رفاهی)

www.SID.ir

این نگاه‌های جست‌وجوگر که در همه جای زندگی یوزف کا. او را زیر نظر دارند، معماری سراسربین[۱۱] جرمی بنتام[۱۲] و نظریهٔ سراسربین میشل فوکو[۱۳] را به ذهن متبادر می‌کنند. جرمی بنتام، فیلسوف انگلیسی، طرحی معماری برای ساختمان زندان ارائه کرده است. در این طرح، برجی در مرکز ساختمانی دایره‌ای‌شکل قرار دارد. این ساختمان دایره‌ای‌شکل از سلول‌هایی تشکیل شده است. نگهبانی در برج قرار می‌گرفت و به کمک نوری که از پشت این ساختمان دایره‌ای به درون هریک از سلول‌های داخل ساختمان می‌تابید، افراد درون آن را زیر نظر می‌گرفت. از دیدگاه فوکو، «اثر اصلی سراسربین عبارت است از ایجاد حالتی همیشگی و پایدار در فرد محبوس‌شده که از رؤیت‌پذیری خود آگاه باشد؛ حالتی که عملکرد خودکار قدرت را تضمین می‌کند» (فوکو، ۱۳۹۷: ۲۵۰). این طرز تفکر و نوع نگاه کافکا به مسئلهٔ دیده شدن از رفتارهای پدر او در زندگی‌اش آغاز می‌گردد و به جامعهٔ مدرنی که در آن زندگی می‌کند، راه می‌یابد و این‌گونه در *محاکمه* جلوه‌گر می‌شود.

۳ـ۳. «در»

همان‌طور که اشاره شد، دیوارها در بنای معماری عناصری ایستا و نشان‌دهندهٔ حدود و حریم آن مکان هستند. «در» نیز اگرچه حریم بنا را مشخص می‌کند، در مقام یک آستانه، به‌واسطهٔ باز و بسته شدن، این امکان را فراهم می‌کند تا افرادی که اجازهٔ ورود و خروج به حریم را دارند، از آن عبور کنند. به عبارت دیگر، کاربری اصلیِ «در» ورود افراد مجاز به داخل و یا خروج از حریم مشخص‌شده است. مؤلفهٔ وابسته‌ای نیز به آن وجود دارد و آن کلید است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان ورود و خروج را به افراد خاصی محدود کرد. داشتن کلید ساختمان به‌مثابهٔ اجازهٔ ورود به آن محل است.

> هر مکان پایدار با حدودش مشخص می‌شود: اتاق خواب، تالار اجتماع شهر، میدان و بازارگاه و حتی کل شهر. ما به حدود نیاز داریم تا یقین کنیم که در این

www.SID.ir

جهان پرآشوب، در اندرون «خانه‌ای امن» به‌سر می‌بریم. کسی که قطعه زمینی را پاک کرده است، بلافاصله حدود تلاش خود را مشخص می‌کند. حدود هر مکان نشانهٔ سلطهٔ شخص یا گروهی است که در آن مکان به‌سر می‌برند (مایس، ۱۳۸۴: ۱۵۲).

یکی از مهم‌ترین استفاده‌های نمادین کافکا از عنصر «در»، در *محاکمه*، در جایی است که کشیش برای یوزف کا. داستانی تمثیلی از قانون و تقاضای ورود مرد روستایی به آن را تعریف می‌کند. تمثیل این‌گونه آغاز می‌شود:

کشیش گفت: «در ماهیت دادگاه اشتباه می‌کنی. در متون مقدماتی قانون دربارهٔ این اشتباه آمده است: جلوی قانون دربانی ایستاده است. مردی روستایی به‌سراغ این دربان می‌آید و تقاضای ورود به قانون می‌کند. اما دربان می‌گوید فعلاً نمی‌تواند به او اجازهٔ ورود بدهد (کافکا، ۱۳۹۶: ۲۰۷).

اگرچه دروازهٔ ورود به قانون باز است، دربانی دارد که مانع ورود مرد روستایی به داخل می‌شود. در ادامهٔ تمثیل می‌خوانیم که مرد روستایی سالیان سال در کنار دروازه می‌نشیند به امید اینکه دربان کنار رود و او داخل شود. زمانی که مرد روستایی به پیرمردی تبدیل شده است، از دربان می‌پرسد: «همه در جست‌وجوی قانون‌اند. پس چگونه است که در طول این‌همه سال جز من کسی خواهان ورود نشده است؟» (همان، ۲۰۸) و دربان در پاسخ می‌گوید که این «در» مخصوص پیرمرد بوده و کسی غیر از او نمی‌توانسته از آن وارد بشود. در این پاسخ تناقضی آشکار دیده می‌شود. این «در» مخصوص او بوده است؛ باوجود این، سال‌ها دربانی از ورود او جلوگیری می‌کرده است. با توجه به عملکرد معماری آن نیز، «در» وسیله‌ای برای ورود و خروج است و فقط زمانی دربان برای آن می‌گمارند که بخواهند از ورود کسی به آن جلوگیری کنند. در نگاه اول، با توجه به اظهار دربان، این «در» عملاً کاربری‌اش را ازدست می‌دهد. اما در نگاهی دیگر، می‌توان این تمثیل را چنین تفسیر کرد که اگرچه برای «در» دربانی گماشته‌اند که از ورود مرد روستایی جلوگیری می‌کند، با توجه به

www.SID.ir

کاربری «در» که کنترل ورود و خروج است، مرد روستایی باید بکوشد تا از دروازه عبور کند. اما او که در آغاز از این مسئله بی‌خبر است، به رشوه دادن بسنده می‌کند و «مرد در طول سال‌ها تقریباً بی‌وقفه دربان را زیر نظر می‌گیرد» (همان، ۲۰۷). این تمثیل و کشمکش درونی مرد روستایی در جلوی «در» قانون کشمکش درونی ترس و آرزو را در کافکا نمایان می‌کند.

کافکا در جاهای دیگری از *محاکمه* در چندین مورد از عنصر «در»، با استناد به این مسئله که درها مشخص‌کنندهٔ حریم‌ها هستند، استفاده کرده است. زمانی که یوزف کا. به طبقات ساختمان دادگاه می‌رسد و در جست‌وجوی اتاق دادگاه است، تصمیم می‌گیرد خود را فردی معرفی کند که به‌دنبال نقاشی به‌نام لانتس می‌گردد. به این طریق درصدد سرک کشیدن به داخل اتاق‌هاست: «ولی کمی بعد معلوم شد که سرک کشیدن به‌آسانی میسر است. تقریباً تمام درها باز بودند» (همان، ۴۵) کا. که در ابتدا به‌دنبال راه‌حلی است که به‌وسیلهٔ آن بتواند وارد حریم خصوصی خانه‌ها شود، درمی‌یابد که این حریم به‌راحتی قابل نفوذ است و نیازی نیست به دستاویزی متوسل شود. این خانه‌ها زیرمجموعهٔ دادگاه هستند و «در» آن‌ها باز است تا عوامل دادگاه به‌آسانی در آن‌ها رفت‌وآمد کنند.

در جای دیگری که کافکا از «در» و کلید برای بیان مقصودش بهره برده، در توصیف اتاق تیتورلّی است که در بخش قبلی مبسوط راجع به آن بحث شد. در قسمتی که کا. از نقاش می‌خواهد پنجره را باز کند تا هوای اتاق عوض شود، به‌دلیل ثابت بودن پنجره، این امکان فراهم نیست و نقاش در پاسخ می‌گوید: «اگر بخواهم هوای اتاق را عوض کنم، می‌توانم یکی از درها یا حتی هر دوی آن‌ها را باز کنم» (همان، ۱۵۲). پنجره در اتاق او دیگر آن کاربری را ندارد و «در» نیز که باید حریم اتاقش را حفظ کند، کاربری‌اش عوض می‌شود و با توجه به تجمع دختربچه‌ها در پشت «در» اتاق، بی‌شک بلافاصله پس از باز شدنِ «در»، راه نفوذ به درون اتاق باز

www.SID.ir

می‌شود و مجدداً آرامش آن‌ها را به‌هم می‌ریزد. بنابراین او هرازگاهی مجبور است «در» را ـ به‌منظور تهویه ـ باز کند و راه نفوذ به حریمش را برای دادگاه فراهم کند. یک «در» به‌سمت بچه‌ها باز می‌شود که عوامل دادگاه هستند و «در» دیگر هم به دوایرِ دادگاه؛ پس عملاً راه گریزی وجود ندارد.

مسئلهٔ دیگر کلید اتاق نقاش است که او خود اذعان می‌کند دختربچه‌ها یکی از روی آن ساخته‌اند و در میان آن‌ها دست‌به‌دست می‌شود. همچنین یکی از قضاتی هم که برای سفارش تابلو نزد نقاش می‌آید، کلید اتاق او را دارد. گویی تیتورلّی مجبور است کلید اتاقش را دراختیار او قرار دهد؛ چراکه می‌گوید: «من می‌توانم کلید را از او بگیرم، ولی بعد وضع بدتر می‌شود. چون اینجا به‌آسانی می‌شود هر دری را از پاشنه درآورد» (همان، ۱۵۳). اینکه افراد غریبه که طبق گفتهٔ خودِ نقاش همگی متعلق به دادگاه هستند، کلید اتاق او را دارند، میزان سلطه و نفوذ دادگاه در زندگی شخصی او را نشان می‌دهد. او می‌داند آن‌ها کلید اتاق او را دارند؛ ولی درعمل نمی‌تواند کاری کند؛ چون خودش می‌گوید اگر کلید را از آن‌ها بگیرد، با کندن «در» وارد اتاقش می‌شوند؛ بدین ترتیب درواقع هیچ حریم خصوصی‌ای در زندگی او وجود ندارد. «در» که قرار است حافظ حریم باشد، کاراییِ اصلی‌اش را ازدست می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که به‌راحتی آن را حذف می‌کنند. این حجم از تسلط و کنترل مجدداً سلطه و تسلط پدر کافکا را به ذهن متبادر می‌کند. کافکا آن‌چنان از سایهٔ سنگین پدر در زندگی‌اش رنج می‌کشید که «می‌خواست نام مجموعهٔ آثارش را **تلاش برای گریز از فضای پدرانه** بگذارد» (باتای، ۱۳۸۸: ۸۱).

۳ـ۴. سقف

در طراحی معماری هر بنایی، با توجه به کاربری آن، برای سقف ارتفاعی درنظر می‌گیرند. در اغلب موارد، به‌طور معمول، ارتفاع سقف‌ها حدود سه متر است تا با

www.SID.ir

توجه به قد انسان در حالت ایستاده، فضای آسایش برایش فراهم شود. اگرچه در بعضی موارد مانند بانک‌ها یا سالن‌های نمایش به‌دلایل فنی و ایجاب‌های ساختمانی سقف‌ها را بلندتر تعبیه می‌کنند، می‌توان گفت اصولاً در هیچ مکانی، جز در موارد خاص، ارتفاع سقف به‌اندازه‌ای کوتاه نیست که انسان نتواند به‌راحتی بایستد. مکانی که کافکا در سالن دادگاه تشریح می‌کند، این‌گونه است:

> انبوهی از آدم‌های جورواجور ـ کسی به تازه‌وارد توجهی نکرد ـ اتاقی با اندازه‌ای متوسط و دو پنجره‌ای را پر کرده بودند. دورتا دور اتاق، نزدیکی سقف، فضایی بود ایوان‌مانند و پُر از کسانی که فقط می‌توانستند با کمر خمیده بایستند و در این حالت سر و پشتشان به سقف ساییده می‌شد (کافکا، ۱۳۹۶: ۴۷).

فضایی که کافکا ترسیم می‌کند، جامعه‌ای را نشان می‌دهد که افرادش نمی‌توانند در آن بایستند. همه باید حواسشان به خودشان باشد که مبادا سرشان به سقف بخورد. اگر بخواهند بایستند و حرفی بزنند، زخمی می‌شوند. در این میان عده‌ای هم دست به چاره‌جویی زده‌اند: «برخی از آن‌ها با خود بالش آورده بودند و آن را میان سر خود و سقف گذاشته بودند تا در اثر سایش زخمی نشوند» (همان، ۴۸).

والتر بنیامین این سر خم‌شده را به بار گناهان انسان مرتبط می‌کند:

> کوتاه بودن سقف باعث می‌شود که آدم‌ها قوز کنند. انگار بار بر دوش می‌کشند و این بار، بی‌شک بار گناهانشان است. از طرف دیگر آن‌ها بالشی به‌همراه دارند که بین خود و سقف می‌گذارند؛ یعنی می‌دانند چطور به‌راحتی با بار گناهان خود کنار بیایند (۱۳۹۳: ۱۶۶).

همچنین او در یادداشت‌هایش این حالت خمیدهٔ سر را یادآور حالت سر هنگام اعدام می‌داند (ر.ک: همان، ۱۵۳) و با نگاهی از منظر معماری، این سرهای خم‌شده «درست همان تصویری است که ما با آن به‌منزلهٔ سرستون یا تزیینات تعبیه‌شده روی ستون‌های بسیاری از کلیساهای قرون‌وسطی آشنا هستیم» (همان، ۷۰).

www.SID.ir

دادگاه محلی است که افراد برای دفاع از خود به آن فراخوانده می‌شوند. از آنجا که گناهکار بودن یا نبودنِ افرادی که به دادگاه احضار می‌شوند، در وهلهٔ اول مشخص نیست، پس نمی‌توان همهٔ آن‌ها را گناهکار نامید. ولی گویی طبق تحلیل بنیامین، هر کسی که به دادگاه می‌آید، بار گناهی بر شانه‌اش سنگینی می‌کند و از این نظر، همگی گناهکارند. از نگاهی دیگر انتظار می‌رود در این محل، فضایی را فراهم کنند که افراد حق اظهارنظر داشته باشند؛ اما در این دادگاه حتی افراد نمی‌توانند بایستند. این موضوع را می‌توان به جامعه‌ای که کافکا در آن زندگی می‌کند، مرتبط کرد: جامعه‌ای که به افراد اجازهٔ ایستادن نمی‌دهد؛ دیگر امکان قیام کردن وجود ندارد؛ همه باید سر جای خود بنشینند؛ کسی نمی‌تواند اظهارنظر کند.

۳ـ۵. پله

پله عنصری معماری است که ارتباط بین طبقات مختلف را برقرار و فرد را به طبقات بالا رهنمون می‌کند. یوزف کا. در حیاط دادگاه برای رسیدن به طبقات بالاتر چهار راه‌پله می‌بیند و با توجه به اینکه محل دقیق تشکیل دادگاه را به او اطلاع نداده‌اند، خشمگین می‌شود؛ اما با به‌خاطر آوردن سخنان ویلم (یکی از نگهبان‌ها) از پله‌ای بالا می‌رود: «دادگاه به‌سمت جُرم کشیده می‌شود» (کافکا، ۱۳۹۶: ۴۵). این یوزف کا. است که به دادگاه احضار شده و در حالت طبیعی، فرد مظنون را به دادگاه فرامی‌خوانند. اما انگار در ذهن او عکس این قضیه صادق است. با استناد به این جمله، گویی یوزف کا. دادگاه است و به‌سمت جُرم که همان محل احضارش است، کشیده می‌شود. در اثبات این مسئله در قسمت بعد می‌خوانیم که در صحن دادگاه جُرمی درحال وقوع است (رابطهٔ همسر مستخدم دادگاه و دانشجو) و کسی به آن اعتراضی نمی‌کند. تنها کسی که قصد دارد به این قضیه رسیدگی کند، یوزف کا. است که جلوی او را هم می‌گیرند. این موضوع از مصادیق تضاد در رمان *محاکمه* است. البته از نظر کافکا، عوامل دادگاه

www.SID.ir

مجرمان واقعی هستند. «کافکا در تاریخ تجدیدنظر می‌کند: دانش سبب مجازات می‌شود و گناه سبب رستگاری» (بنیامین، ۱۳۹۳: ۱۷۶).

دقیقاً در چند خط بعد، هنگامی که یوزف کا. تصمیم می‌گیرد از پله‌ها بالا رود، به تناقض دیگری می‌رسیم: «کا. درحال بالا رفتن از پله‌ها مزاحم بچه‌های پرشماری شد که توی راه‌پله سرگرم بازی بودند و وقتی او از میانشان می‌گذشت، با چهره‌های درهم‌رفته نگاهش می‌کردند» (کافکا، ۱۳۹۶: ۴۵). با توجه به کاربری پله که راه ارتباطی بین طبقات است و نه جای بازی کردن، درواقع کودکان مزاحم عبور کا. شده‌اند. در این بخش نیز مانند قسمتی که یوزف کا. پشت پنجره می‌رود، راوی صراحتاً اعلام می‌کند کا. مزاحم بچه‌ها شده است. درواقع متوجه می‌شویم راوی نیز، هم‌داستان با سایر عوامل رمان، در جبههٔ مقابل یوزف کا. قرار دارد و هیچ‌گونه حقی برای او قائل نیست و این درحالی است که طبق شواهد، حق کاملاً با کا. است.

مسئلهٔ درخور توجه دیگر تردید و رفتار متناقض یوزف کا. درمورد بچه‌هایی است که در پله بازی می‌کنند. یوزف کا. هنگام عبور از میان آن‌ها با خود فکر می‌کند: «اگر قرار باشد باز به اینجا بیایم، یا باید آب‌نبات داشته باشم که دلشان را به‌دست بیاورم یا عصا که به جانشان بیفتم» (همان، ۴۵). در این طرز فکر، نوعی دوگانگی خودنمایی می‌کند.

> آستانه‌ها و فضاهای انتقال، مکان تبادل بین پدیده‌های مخالف و گاه متضاد هستند. این حالت دوقطبی به آن‌ها ماهیتی دوگانه می‌دهد و این فضاها بین استقلال کامل و تبعیت از فضاهای اصلی ـ که عامل پیوند آن‌ها هستند ـ در کشمکش هستند (مایس، ۱۳۸۴: ۱۵۷).

از آنجا که در اصول معماری پله نیز یک فضای آستانه محسوب می‌شود و رابط میان دو فضاست، بنابراین دارای ماهیتی دوقطبی است و افکار دوگانه و متضاد یوزف کا. این مفهوم را به‌خوبی تداعی می‌کند.

www.SID.ir

۳ـ۶. سکو

زمانی که بخواهیم در یک بنای معماری اختلاف سطح ایجاد کنیم، از سکو استفاده می‌کنیم. به عبارت دیگر، سکو عامل ایجاد اختلاف سطح است. کافکا نیز دقیقاً از همین کاربری سکو در روند رمان *محاکمه* استفاده کرده است. او برای اشاره به نظام سلسله‌مراتبی از این عنصر بهره برده است. در سالن دادگاه سکویی وجود دارد که مردم را از قضات جدا می‌کند. افراد رده‌بالا روی سکو می‌نشینند و مردم معمولی پایین سکو دور آنان جمع می‌شوند:

> بخش چپ سالن همچنان آرام بود، در آن سمت همه رو به سکو صف بسته بودند و سخنانی را که آن بالا ردوبدل می‌شد با همان آرامشی می‌شنیدند که سروصدای جبههٔ مقابل را [...] افراد جبههٔ چپ که از لحاظ تعداد هم کم‌شمارتر بودند، چه بسا مثل جبههٔ راست افراد بی‌اهمیتی به‌حساب می‌آمدند (کافکا، ۱۳۹۶: ۴۹).

بی‌اهمیت بودن افراد پایین سکو به‌صراحت بیان شده است. اینکه در جبههٔ چپ یا راست باشند، اصلاً مهم نیست. همین که پایین سکو هستند، باعث می‌شود بی‌اهمیت باشند. قاضی تحقیق و دارودستهٔ او بالای سکو نشسته‌اند، بدون توجه به افراد پایین سکو، تاحدی که قاضی به‌راحتی متوجه نمی‌شود که پسرکی سعی دارد او را از حضور یوزف کا. مطلع کند. نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که تجمع روی سکو به‌حدی است که هر لحظه احتمال می‌رود قاضی به پایین پرتاب شود و این درحالی است که افراد پایین سکو به‌آرامی و بسیار منظم سر جای خود نشسته‌اند: «فشار پشتِ‌سری‌ها چنان شدید بود که اگر مقاومت نمی‌کرد چه بسا میز قاضی و احتمالاً خود او از روی سکو به پایین پرت می‌شد. ولی قاضی بی‌اعتنا به فشار جمعیت راحت و آسوده روی صندلی خود نشسته بود» (همان، ۴۹).

این بی‌اعتنایی و آسودگی قاضی از پرت شدن به پایین حاکی از آن است که او از همیشگی بودن جایگاهش مطمئن است و هیچ‌چیزی نمی‌تواند او را از منصبش به

www.SID.ir

پایین بکِشد. اگرچه افراد بسیاری در تلاش‌اند به بالای سکو که نمادی از درجات بالای اجتماعی است، راه یابند، هیچ‌چیزی باعث برهم زدن آرامش قاضی و ازبین رفتن سِمتش نمی‌شود. به‌ظاهر یوزف کا. تصور می‌کند ممکن است قاضی به پایین پرت شود و این دراصل به‌سبب ناآگاهی‌اش از سلسله‌مراتب و مسائل پشت پرده است.

۳ـ۷. کاربری ساختمان

از هر بنایی، بسته به کاربری خاصی که برای آن طراحی شده است، انتظار می‌رود ظاهر و نمایی متناسب با آن داشته باشد. مکانی که یوزف کا. به آن احضار شده است، باید یک دادگاه باشد و او نیز امیدوار است بتواند آن را، با توجه به کاربری‌اش و رفت‌وآمد مراجعه‌کنندگان، از سایر ساختمان‌ها تشخیص دهد: «گمان می‌کرد ساختمان مربوطه را از دور، از روی نشانه‌ای که به‌درستی پیش خود مجسم نکرده بود، یا از شلوغی جلوی ساختمان، تشخیص خواهد داد» (همان، ۴۳). اما هنگامی که یوزف کا. به ساختمان محل احضارش می‌رسد، برخلاف تصورش، اولین چیزی که توجهش را جلب می‌کند بزرگی بنا و دروازهٔ بلندش است:

> ساختمان در فاصله‌ای دور قرار داشت و به‌طرزی غیرعادی گسترده به‌نظر می‌رسید؛ به‌ویژه مدخل ماشین‌روِ آن بلند بود و پهن. به‌نظر می‌رسید به کار حمل‌ونقل کالای انبارهای گوناگونی می‌آید که دورتادور حیاط بزرگ قرار داشتند و نام بنگاه‌هایی بر درهای بستهٔ آن‌ها دیده می‌شد که کا. به‌واسطهٔ معاملات بانک با برخی از آن‌ها آشنا بود (همان، ۴۴).

این مکان که برای اعادهٔ حق بنا شده، گویی کاربری خود را فراموش کرده و حال به محلی برای خریدوفروش مبدل شده است. جایی که باید به امور حقوقی مردم رسیدگی شود، از انبارهایی تشکیل شده است که وسایل مربوط به بنگاه‌های معاملات را در آن‌ها جمع کرده‌اند. در اینجا نیز تناقض دیگری آشکارا دیده می‌شود؛ این بنا

www.SID.ir

کاربری مورد انتظار را ندارد. شاید بتوان از این صحنه به این معنا رسید که اینجا محلی برای خریدوفروش حق است؛ جایی که می‌توان در آن با معامله‌ای به حق خود رسید. همان‌طور که اشاره شد، یوزف کا. انتظار داشت از مدخل بنا آن را بشناسد؛ اما از این مدخل و این حیاط چیزی جز این نمی‌توان استنباط کرد.

همچنین عظمت این قصر پوشالی که یوزف کا. در ابتدای ورودش با آن روبه‌رو می‌شود، بلافاصله پس از ورود، ازهم می‌پاشد و او با صحنه‌هایی مواجه می‌شود که به هیچ عنوان درخور شأن دادگاه نیست:

> در نزدیکی او مردی پابرهنه روی جعبه‌ای نشسته بود و روزنامه می‌خواند. دو پسربچه روی یک گاری دستی تاب می‌خوردند. دختری نحیف و کم‌سن‌وسال، با یک بالاپوش، کنار تلمبه‌ای ایستاده بود و درحال پُر کردن دبه، به کا. نگاه می‌کرد. در گوشه‌ای از حیاط، طنابی را که رخت روی آن آویخته بودند که خشک شود، میان دو پنجره می‌بستند. مردی پایین ایستاده بود و چیزهایی می‌گفت و کار بستن طناب را هدایت می‌کرد (همان، ۴۴).

از دید معماری، ورودی دادگاه یک آستانه محسوب می‌شود. علاوه‌بر نقش کارکردی آن که محل عبور است، از لحاظ معنایی نیز باید معرِف دادگاه باشد. به دیگر سخن، این آستانه باید شأن و منزلتی درخور دادگاه داشته باشد تا افرادی را که از بیرون به درون دادگاه می‌آیند، برای اتفاقات درون دادگاه آماده کند:

> ورود به‌معنای گذر از یک منطقه یا ناحیه به منطقه یا ناحیهٔ دیگر است و هنگامی روی می‌دهد که فرد از «آستانه»ی یک مکان عبور می‌کند. نخست چنین است که مکان نو خود را در افق دوردست ظاهر می‌سازد، ما هنوز خارج از آن به‌سر می‌بریم، و به‌تدریج نزدیک و نزدیک‌تر و سرانجام بدان وارد می‌شویم. این ارتباط برون/ درون حقیقتی است که برای هویت یافتن هر مکانی اهمیت بنیادین دارد (نوربرگ شولتس، ۱۳۹۱: ۴۰).

www.SID.ir

آستانه‌ها به‌لحاظ معنایی افراد را آمادهٔ ورود به فضای دیگر می‌کنند و آشنایی مختصری از بنا را برای کاربران فراهم می‌آورند. تصویری که کافکا از ورودی دادگاه در مقام آستانهٔ بنا برای خواننده ترسیم می‌کند، بیانگر مسائل بسیاری درمورد اتفاقات داخل بناست. این آستانه با این هرج‌ومرج و آشفتگی نمایانگر آشفتگی درون دادگاه است که یوزف کا. پس از ورود به دادگاه آن را درمی‌یابد.

۴. نتیجه

در این مقاله به نوع استفادهٔ کافکا از عناصر معماری و چگونگی بهره‌گیری این عناصر در بیان درون‌مایه‌های رمان *محاکمه* پرداخته شده است. کافکا با نگاه خاص به عناصر معماری و گنجاندن آن‌ها در رمان *محاکمه* و استفاده از دلالت‌های ضمنی‌شان راه را برای تحلیل بینارشته‌ای این رمان گشوده است تا بتوان آن را از دید معماری بررسی کرد.

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در رمان *محاکمه*، کافکا برای بیان و توضیح درون‌مایه‌هایی مانند نبودِ فضای خصوصی و تحت کنترل و سلطهٔ مداوم بودن، بیگانگی و تنهایی، بار گناه و درنهایت تضاد و پارادوکس، از عناصر معماری بهره گرفته است.

در همین راستا پنجره، در مقام یک آستانه در معماری که عنصری برای تماشای منظرهٔ بیرون از بناست، کاربری عکس می‌یابد و به ابزاری برای تماشای اتفاقات درون اتاق یوزف کا. مبدل می‌شود. دیوار نیز که طبق تعاریف معماری باید حدود و حریم را مشخص کند، باوجود شکاف‌های آن، نقش حفاظتی‌اش را ازدست می‌دهد. «در» که مانند دیوار، باید حریم را حفظ کند، به‌راحتی از پاشنه درمی‌آید و یا به‌آسانی و بدون اجازه باز می‌شود و قابلیت حفظ حریم افراد را ندارد. تمامی این موارد درصدد بیان ازهم پاشیدن حریم‌های خصوصی در زندگی یوزف کا. است و این موضوع را یادآوری می‌کند که او مدام تحت نظارت است. نیرویی مرموز که هر لحظه و هرجا،

www.SID.ir

حتی در خصوصی‌ترین مکان‌های زندگی او، سرک می‌کشد و راه گریزی از آن وجود ندارد. حتی وقتی به‌دنبال دستاویزی برای نجات می‌گردد، بازهم عوامل دادگاه که همان نیروهای کنترل‌کننده هستند، بر سر راه او ظاهر می‌شوند. گویی در لحظه‌لحظهٔ زندگی‌اش تحت کنترل است و در پایان نیز راهی ندارد جز تن دادن به سرانجامی که برایش رقم زده‌اند.

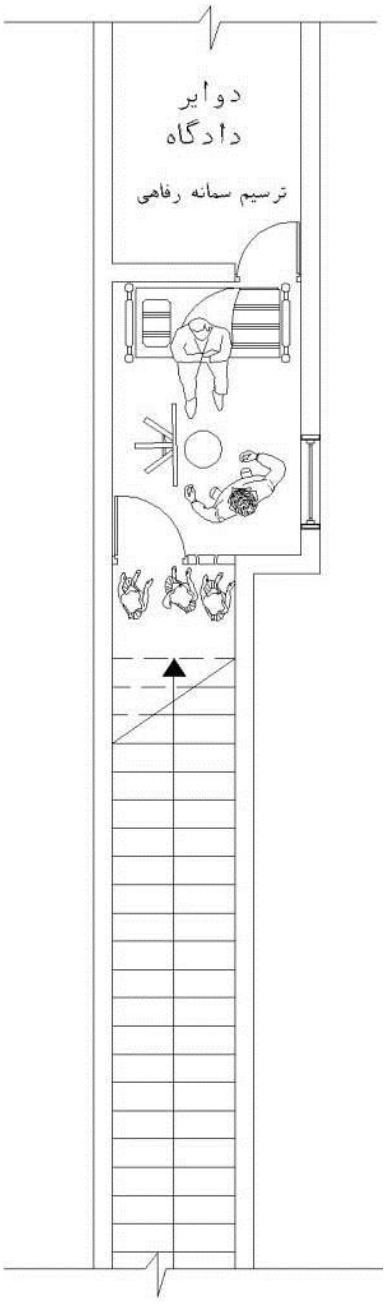
اشاره به کوتاه بودن سقف دادگاه و درنتیجه سرهایی که مجبورند خم شوند، ناظر است به بار گناه انسان؛ گناهی که در اولین جملات رمان به آن اشاره شده است. عنصر معماریِ دیگر سکو است که کافکا برای نشان دادن اختلاف طبقاتی در جامعهٔ یوزف کا. از آن استفاده کرده است. افراد رده‌بالای اجتماع، مانند قاضی، روی سکو می‌نشینند و باقی مردم پایین سکو قرار دارند. همچنین تضادی در این بخش از رمان به‌چشم می‌خورد؛ مبنی بر اینکه در این جامعه، افراد سر جای خود نیستند. یوزف کا. بدون جُرمی مشخص، به دادگاه فراخوانده می‌شود؛ درحالی که قاضی به‌جای خواندن کتاب قانون، با نگاه کردن به عکس‌های مبتذل حکم صادر می‌کند؛ و مواردی از این‌دست که همه به‌صورت نمادین بازنمایی شده‌اند.

یوزف کا. و بچه‌هایی که به‌گفتهٔ راوی در پله‌ها مزاحم آن‌ها می‌شود، نیز نشان بیگانگی و تنهایی یورف کا. است. پله که محل عبور است، برای او دربرابر دیگران محل عبور نیست؛ همان‌طور که یوزف کا. آرامش افراد همسایه را هنگام نظارهٔ اتفاقات درون اتاقش برهم می‌زند و نباید این کار را بکند.

در پایان باید گفت از نگاه معماری، ورودی بنا در جایگاه یک آستانه، معرِف اتفاقاتی است که در داخل بنا درحال وقوع است. هرج‌ومرج و آشفتگی ورودی دادگاه حاکی از فضای نابسامان مکانی است که یوزف کا. به آن فراخوانده شده است.

www.SID.ir

پیوست: پلان اتاق تیتورلّی نقاش



در شکل روبه‌رو، پلان اتاق تیتورلّی به کمک نرم‌افزار اتوکد[۱۴] و با توجه به اطلاعات موجود در متن رمان *محاکمه* به‌صورت تقریبی ترسیم شده است.

«نقاش هم گویا آن بالا در پستوی طبقهٔ آخر زندگی می‌کرد» (همان، ۱۴۰).

«راه‌پله‌ای که به خانهٔ تیتورلّی می‌انجامید، بسیار طویل و تنگ بود، پیچ‌وخمی نداشت، انتهای آن به‌چشم می‌آمد و آن بالا بلافاصله جلوی درِ تیتورلّی به‌پایان می‌رسید» (همان، ۱۴۱).

«در این فاصله کا. به دور و بر اتاق نگاهی انداخته بود. هرگز به فکرش نمی‌رسید که کسی آن اتاق کوچک و نکبت‌بار را آتلیه بنامد. هنوز دو گام برنداشته طول و عرض اتاق طی می‌شد. [...] وسط اتاق، روی یک سه‌پایه، تابلویی بود که آن را با پیراهنی پوشانده بودند که آستین‌های آن تا زمین آویخته بود. پشت سر کا. پنجره قرار داشت» (همان، ۱۴۲).

«نقاش درحالی که خودش جلوی سه‌پایه، روی تنها صندلی اتاق می‌نشست، از کا. خواست روی تخت‌خواب بنشیند و به این ترتیب وضعیت ناخوشایند برای کا. تشدید شد» (همان، ۱۴۶).

www.SID.ir

پی‌نوشت‌ها

1. Chapel Hill
2. "Crisis of Comparative Literature"
3. Remak
4. Josefstown

۵. ghetto: به‌صورت کلی به بخشی از شهر اطلاق می‌شود که طبقهٔ خاصی از مردم، به‌خصوص مردم فقیر، جدا از سایر ساکنان شهر در آن زندگی می‌کنند و به‌شکل اختصاصی نیز به محله‌هایی که در گذشته یهودیان مجبور به زندگی در آن بودند، گِتو گفته می‌شد. محلهٔ یهودی‌نشین ونیز که به همین نام خوانده می‌شود، شهرت بسیاری دارد.

6. Felice Bauer
7. Julie Wohryzek
8. Elias Canetti (1905-1994)
9. Gustav Janouch (1903-1968)
10. Theodor Adorno (1903-1969)
11. Panopticon
12. Jeremy Bentham (1748-1832)
13. Michel Foucault (1926-1984)
14. Auto CAD

منابع

ـ آدورنو، تئودور و. (۱۳۹۵). *یادداشت‌هایی درباره‌ی کافکا*. ترجمهٔ سعید رضوانی. چ۲. تهران: آگاه.

ـ آلبوغبیش، عبدالله (۱۳۹۷). «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ش۱. صص۳۱ـ۵۸.

ـ استراترن، پل (۱۳۸۷). *آشنایی با کافکا*. ترجمهٔ احسان نوروزی. تهران: نشر مرکز.

ـ انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۰). «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ش۱. صص۱ـ۲۴.

ـ بنیامین، والتر (۱۳۹۳). *کافکا به روایت بنیامین (متن‌ها، نامه‌ها و یادداشت‌ها)*. ترجمهٔ کوروش بیت سرکیس. چ۲. تهران: نشر نی.

www.SID.ir

ـ باتای، ژرژ (۱۳۸۸). «کافکا» در *نگاه خیرهٔ منتقد (هشت تک‌نگاری ادبی)*. ترجمهٔ امید احمدی آریان. تهران: نشر چشمه.

ـ پولیتسر، هاینتس (۱۳۹۴). «دربارهٔ نامه به پدر» در *نامه به پدر*. ترجمهٔ فرامرز بهزاد. چ۴. تهران: خوارزمی.

ـ جمادی، سیاوش (۱۳۸۲). *سیری در جهان کافکا*. تهران: ققنوس.

ـ حاجی‌محمدی، بهروز (۱۳۹۳). *شخصیت‌های اصلی در آثار کافکا*. تهران: ققنوس.

ـ زکل، والتر (۱۳۶۷). *سنجش اندیشه و هنر فرانتس کافکا*. ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم. چ۲. تهران: کتاب‌سرا.

ـ فوکو، میشل (۱۳۹۷). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چ۱۵. تهران: نشر نی.

ـ کافکا، فرانتس (۱۳۹۴). *نامه به پدر*. ترجمهٔ فرامرز بهزاد. چ۴. تهران: خوارزمی.

ـ ـــــــــــ (۱۳۹۶). *محاکمه*. ترجمهٔ علی‌اصغر حداد. چ۹. تهران: ماهی.

ـ کانه‌تی، الیاس (۱۳۹۳). *محاکمهٔ دیگر (نامه‌های کافکا به فلیسه)*. ترجمهٔ ناصر غیاثی. تهران: فرهنگ نشرنو.

ـ مایس، پیر فون (۱۳۸۴). *عناصر معماری: از صورت تا مکان*. ترجمهٔ فرزین فردانش. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ـ ولک، رنه و آستین وارن (۱۳۹۰). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چ۳. تهران: نیلوفر.

ـ نوربرگ شولتس، کریستیان (۱۳۹۱). *معماری: حضور، زمان، مکان*. ترجمهٔ علیرضا سیداحمدیان. چ۳. تهران: نیلوفر.

ـ یانوش، گوستاو (۱۳۸۶). *گفتگو با کافکا*. ترجمهٔ فرامرز بهزاد. چ۳. تهران: خوارزمی.

- Adorno, T.W. (2017). *Yāddāshthā'i Darbāre-ye Kāfkā*. Sa'id Rezvani (Trans.). Tehran: Āgāh. [in persian]
- Alebughobeysh, A. (2019). "Peyvand-e Adabiyāt va Negārgari; Khānesh-e Tatbiqi-ye Leyli o Majnun-e Jāmi va Negāre'i az MozaffarAli". *Pazhuheshhā-ye Adabiyāt-e Tatbiqi*. No.1. pp. 58-31. [in persian]

www.SID.ir

- Anushiravani, A. (2012). "Tahlil-e Tatbiqi va Beynāreshte'i-ye She'r va Naghghāshi dar Āsār-e Sohrāb". *Pazhuheshhā-ye Zabān va Adabiyāt-e Tatbiqi*. No. 1. pp. 24-1. [in persian]
- Bataille, G. (2010). "Kāfkā" in *Negāh-e Khire-ye Montaqed (Hasht TakNegāri-ye Adabi)*. Omid Ahmadi Ariyan (Trans.). Tehran: Cheshme Publication. [in persian]
- Benjamin, W. (2015). *Kāfkā be Revāyat-e Benyāmin (Matnhā, Nāmehā va Yāddāshthā)*. Kurosh Beyt Serkis (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in persian]
- Canetti, E. (2015). *Mohākeme-ye Digar (Nāmehā-ye Kāfkā be Felise)*. Naser Ghiyasi (Trans.). Tehran: Farhang-e Nashre-e No Publication. [in persian]
- Foucault, M. (2019). *Morāqebat va Tanbih: Tavallod-e Zendān*. Niku Sarkhosh va Afshin Jahandide (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in persian]
- Gaither, M. (1961). "Literature and the Arts" in *Comparative Literature: Method & Perspective*. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (Eds.). Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois University Press. pp. 153-170.
- Haji Mohammadi, B. (2015). *Shakhsiyathā-ye Asli dar Āsār-e Kāfkā*. Tehran: Qoqnus. [in Persian]
- Jamadi, S. (2004). *Seyri dar Jahān-e Kāfkā*. Tehran: Qoqnus. [in Persian]
- Janouch, G. (2012). *Goftogu bā Kāfkā*. Faramarz Behzad (Trans.). Tehran: Khārazmi. [in persian]
- Kafka, F. (2016). *Nāme be Pedar*. Faramarz Behzad (Trans.). Tehran: Khārazmi. [in persian]
- ——— (2018). *Mohākeme*. AliAsghar Haddad (Trans.). Tehran: Mahi. [in Persian]
- Meiss, P.V. (2006). *Anāser-e Me'māri: az Surat tā Makān*. Farzin FarDanesh (Trans.). Tehran: Shahid Beheshti University Publication. [in persian]
- Norberg-Shulz, C. (2013). *Me'māri: Hozur, Zamān, Makān*. Alireza Seyed Ahmadiyan (Trans.). Tehran: Nilufar. [in persian]
- Politzer, H. (2016). "Darbāre-ye Nāme be Pedar" in *Nāme be Pedar*. Faramarz Behzad (Trans.). Tehran: Khārazmi. [in persian]
- Remak, H.H.H. (1961). "Comparative Literature: Its Definition and Function" in *Comparative Literature: Method & Perspective*. Newton P. Stallknecht & Horst Frenz (Eds.). Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois University Press. pp. 1-37.

www.SID.ir

- Sokel, W. (1989). *Sanjesh-e Andishe va Honar-e Frānts Kāfkā*. Amir Jalal-eddin A'lam (Trans.). Tehran: Ketābsarā. [in Persian]
- Spurr, D. (2012). *Architecture & Modern Literature*. USA: The University of Michigan Press.
- Strathern, P. (2009). *Āshnāʾi bā Kāfkā*. Ehsan Noruzi (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in persian]
- Wellek, R. (2009). "The Crisis of Comparative Literature" in *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature, From the European Enlightenment to the Global Present*. Ed.: David Damrosch, Natalie Melas and Mbongiseni Buthelezi. USA: Princeton University Press. pp. 161-172.
- Wellek, R. & A. Warren (2012). *Nazariye-ye Adabiyāt*. Ziya'e Movahhed & Parviz Mohajer (Trans.). Tehran: Nilufar. [in persian]

www.SID.ir