داستان همچون شیء

حسین سناپور

اصطلاح شیء شدن کلمه (یا به عبارت درست‌تر، کلام). که گاهی در مباحث ادبی ازآن برای نشان دادن شکل یافتگی یک مفهوم درکلمات مکتوب یک داستان (یا شعر) به کار می‌رود، در نظر اول اصطلاحی غریب و متناقض به نظر می‌رسد. بیگانگی دو طرف این اصطلاح ، یعنی کلمه و شی چنان زیاد است که گویی جمع آن‌ها محال و کاملاً به دور از واقعیت هر دو آن‌ها است. این نکته چنان اهمیتی دارد، که احتمالاً توضیح آن به نحوی مؤثر، نه تنها به درک بهتر خود این عبارت، که به فهم مهم‌ترین ویژگی یک داستان خوب، یعنی شگل یافتگی آن نیز منجر می‌شود. و سعی این نوشته همین است.

تماس بی‌واسطه

همان‌طور که هر شی موجود در عالم خارج پس از تمامی ذهنی، قابل ادراک می‌شود، داستان نیز باید درذهن وجودی قائم به ذات و فی نفسه پیدا کند، چنان‌که مخاطب احساس کند در تماس بی‌واسطه با عناصر و اجزای آن قرارگرفته است و می‌تواند آنها را با یک یا تعدادی از قوای حسی پنجگانه خود ادراک کند. پس آنچه داستان را از یک متن مثلاً فلسفی جدا می‌کند نه صرف فهم مفاهیم آن است. در چنین صورتی، درست همانند برخورد با هر واقعه قرار خواهد گرفت و سپس خود قادر یا حتی مجبور به ارزیابی خواهد بود. اگرداستانی نتواندین تأثیر حسی را ایجاد کند، مثل این خواهد بود که انسان واقعه را از زبان کسی دیگر (که قادر نیست جزئیات تأثیرگذار آن را به خوبی بیان کند) شنیده است، بدون اینکه بتوانند آن را مجسم کند. در حالت اخیر، که می‌توان ازآن به عنوان تماس با واسطه با یک پدیده یادکرد، فهم پدیده از راه توضیح و تفسیر فرد واسط خواهد بود، و در این صورت تمامی فهم مخاطب محدود و منحصر خواهد شد به نتیجه گیری واسطه. در حالی که در صورت تماس بی‌واسطه، مخاطب یا مخاطب‌ها (جدای از این که در یک درک اولیه سطحی با یکدیگر اشتراک نظر خواهند داشت) بسته به توانایی ذهنی‌شان درک‌های عمیق‌تر یا سطحی‌تر و یا حتی متفاوتی نسبت به آن پدیده خارجی نیز روی می‌دهد. ادراک یک کودک مجسمه‌ساز، فیلسوف، نجار، گیاه شناس و غیره، درتماس با یک میزخاص، به‌رغم مقداری اشتراک‌نظر کلی، مطمئناً تا حدودی متفاوت از یکدیگر خواهد بود، چنان که حتی ادراک دو نجار یا دو مجسمه‌ساز، و یا حتی یک فرد از دو منظر، متفاوت خواهد بود. این امکان ادراک‌های متفاوت ممکن نمی‌شود مگر هنگامی که تماس بی‌واسطه آن ممکن شود. ادراک داستان نیز همچون ادراک هر شیء عالم خارج، باید بی‌واسطه و فارغ از هرگونه توضیح و تفسیر نویسندهٔ آن برای خواننده ممکن باشد. شیء شدن

داستان و ادراک بی‌واسطه آن نیز هنگامی ممکن می‌شود که اجزای آن شیء شده باشند. اما هر داستانی از اجزای بی‌شماری تشکیل شده که شی شدن کلیت داستان وابسته به شی شدن همهٔ آنها نیست،بلکه تنها بخشی از این اجزا و عناصر را نیز ضرورت‌های خاص هر داستان تعیین می‌کند. چند مثال این نکته را روشن‌تر خواهد کرد. فاکنر در داستان یک گل سرخ برای امیلی (در کتابی به همین نام با ترجمه نجف دریابندری) درباره سالن خانه امیلی در حالی که برای رساندن مقصود اصلی خود درباره‌ی این سالن با کمترین استفادهٔ از کلمات می‌توانست بگوید،«سالنی بود که کهنگی اشرافیت زوال یافتهٔ امیلی به خوبی ازآن پیدا بود»، این سالن را با ذکر جزییاتی ازآن تبدیل به شیءای ذهنی و قابل ادراک می‌کند تا سپس مفاهیم مورد نظر نیز از خلال آن‌ها به دست می‌آید. سالن خانهٔ میس امیلی از نگاه کسانی که پس از سال‌ها وارد خانه او شده‌اند، این‌طور توصیف می‌شود: «همان پیرمرد سیاهی که نوکر میس امیلی بود اعضای هیئت را به داخل سالن دنج و تاریکی راهنمایی کرد. از این سالن یک پلکان به میان تاریکی‌های بیشتری بالا می‌رفت. بوی زهم گرد و خاک و پان می‌آمد. بوی سرد و مرطوبی بود. پیرمرد سیاه آنها را به سالن پذیرایی راهنمایی کرد. سالن با مبل‌های سنگینی که روکش چرمی داشتند آراسته شده بود. وقتی که سیاه پرده‌ی یکی از پنجره‌ها را کنار زد دیدند که چرم مبل‌ها ترک‌ترک شده‌است. و وقتی نشستند، غبار رقیقی آهسته و تنبل‌وار از اطراف ران‌هایشان بلند شد و با ذرات بطیء وتنبل خود، در تنها شعاع آفتاب که از پنجره می‌تابید دورخود پیچ و تاب خورد. تصویر مدادی میس امیلی در یک قاب اکلیلی تا سیده، روی سه پایهٔ نقاشی گذاشته شده‌بود.» با استفاده از مقداری بو و تصویر(که تاریک و روشنی و بی‌رنگی درآنها غلبه دارد) و عناصر دیگری مثل مبل‌های چرمی ترک‌ترک و گرد و غبار، سالن خانه امیلی عینیت و یا به عبارت بهتر جسمیت پیدا می کند (و این البته با توصیف خنثی متفاوت است).کافی است توجه شود که مثلاً فاکنر از قید کهنه برای مبل‌ها استفاده نمی‌کند، بلکه این کهنگی را تبدیل به شیء می‌کند. همچنین او به جای اینکه درباره تبار اشرافی و در عین حال زوال یافته‌ی امیلی توضیح بدهد، آن را با استفاده از همان مبل‌های سنگین با روکش چرمی ترک‌دار به طور عینی نشان می‌دهد و اجازه می‌دهد تا خود خواننده از طریق آن به زندگی امیلی پی ببرد. نویسنده با برگزیدن عناصری از سالن و وصف آنها با دقت‌های نسبی متفاوت، سالن را حضوری مجسم می‌بخشد تا سپس زندگی امیلی نیز از طریق آن قابل ادراک شود. درست‌تر اینکه در این جا چون زندگی امیلی از طریق مکان زندگی‌اش قابل درک می‌شود و می‌توان دربارهٔ توصیف سالن خانه‌اش قضاوت کرد وگفت که این سالن در داستان حضوری قائم به ذات پیدا کرده است، وگرنه توصیف‌های احتمالی که به شناخت زندگی امیلی منتهی نمی‌شدند، گرچه فی نفسه خوب هم بودند، به شیء شدن و شکل‌گیری کل داستان کمکی نمی‌کرد و چه بسا درآن خلل هم وارد می‌کردند. به هر حال همان‌طور که با قرار گرفتن درمکان زندگی هر آدمی می‌توان تا

حدود زیادی به شخصیت او پی برد، نویسنده این داستان نیز فقط با انتخاب عناصری معدود اما مؤثر، با کلمات کاری می‌کند که بتوان از زندگی امیلی را بدون هیچ توضیح اضافه‌ای درک کرد. طبیعی است اگر از همین عناصر، به خصوص در ارتباط با عناصر دیگر داستان، تحلیل‌های بیشتر، دقیق‌تر یا احیاناً حتی متفاوتی به دست آورد. چون فاکنر خود سالن خانه را همچون یک شیء فقط نشان می‌دهد و تماس بی‌واسطه با آن را ممکن می‌کند، و این تماس بی‌واسطه از دیدگاه‌های متفاوت ممکن است به درک‌های متفاوت، نه در سطح رویی و ظاهری بلکه در لایه‌های عمیق‌تر معنایی(در محدوده‌ی ماهیت مکانی آن و نه بیشتر) منجر شود. فاکنر درباره شخصیت امیلی نیز همین کار را می‌کند. او در همین صحنه، بعد از مقداری وصف ظاهری شخصیت اورا از طریق گفت وگویش یا هیأت ملاقات کننده، که برای گرفتن مالیات به سراغش آمده‌اند، این گونه عینی می‌کند و به تماشا می‌گذارد: «میس امیلی به آن‌ها تعارف نکرد بنشینید؛ همین‌طور تو درگاه ایستاد و آرام گوش داد، تا آن کسی که حرف می‌زد به لکنت افتاد و زبانش بند آمد. بعد صدای تیک‌تیک یک ساعت نامریی که شاید به دم همان زنجیر طلایی آویزان بود به گوشش رسید. صدای میس امیلی خشک و سرد بود: «من در جفر سن از مالیات معافم. این را کلنل سارتوریس به من گفته است. شاید شما بتوانید با مراجعه به سوابق موجود خودتان را قانع کنید.» «ولی میس امیلی ما به سوابق مراجعه کرده‌ایم. ما مقامات صلاحیت‌دار شهر هستیم. مگر شما ابلاغیه‌ای به امضای شریف [کلانتر] از ایشان دریافت نکرده‌اید؟» میس امیلی گفت:«چرا من کاغذی دریافت کرده‌ام. شاید ایشان به خیال خودشان شریف باشند... ولی من در جفر سن از مالیات معافم. » «اما دفاتر خلاف این را نشان می‌دهد. ما باید توسط...» «از کلنل سارتوریس بپرسید. من در جفر سن از مالیات معافم.» «ولی میس امیلی...» «از کلنل سارتوریس بپرسید.» (کلنل سارتوریس تقریباً ده سال بود مرده بود.) «من در جفر سن از مالیات معافم. توب!» پیرمرد سیاهی ظاهر شد. «این آقایان را به بیرون راهنمایی کن.»

در این داستان فقط دوبار گفت‌وگوی امیلی آورده می شود ، و این یکی از آن دو گفت و گوست . نویسنده هیچ توضیحی درباره‌ی شخصیت، یا انگیزه‌ها یا افکار امیلی نمی‌دهد، بلکه فقط او را با توصیف و نقل گفت وگویش به نمایش می‌گذارد. گرچه سرسختی، خود خواهی، و بی اعتنایی امیلی در اینجا آشکار است، اما باز می‌توان با استفاده از همین صحنه برجنبه‌های دیگری از شخصیت او تأکید کرد، مثل بی اعتنایی‌اش به دیگران و قضاوت‌هاشان، صراحت توام با خامی، عقب‌افتادن از زمانه، و خصوصیات دیگری از این دست، به اضافه حدس انگیزه‌های درونی و فعل انفعالات ذهنی او. و همهٔ اینها از طریق همین تکرار ساده وکوتاه چند جمله حاصل آمده است. فاکنر شخصیت داستانش را نیز همچون مکان آن تجسم می‌بخشد و اجازه تماس بی‌واسطه با آن را می‌دهد. این است که می‌توان دربارهٔ امیلی به رغم یک شناخت اولیه مشترک همگانی، بسته به عمق دیدگاه،

درک‌های متفاوت و حتی با معیارهای متفاوت اخلاقی، دیدگاه‌های کاملاً متضاد مثبت یا منفی داشت. و یـا کوتـاهی و تکـراری بودن حرف‌هایش را به سادگی و صراحت یا خامی و عقب‌ماندگی تعبیر کرد. فاکنر نیز با آنکه دیدگاه کمابیش مثبتش را نسبت به امیلی در نامگذاری داستان نشان داده، اما داستان را در مجموع چنان ساخته و تبدیل به چنان شـیء قـائم بـه ذاتـی کـرده، کـه خواننده مستقل از دیدگاه او می‌تواند درباره امیلی و تمام آنچه در حول‌وحوش او هست، بیندیشد و داوری کند. و البتـه در اینجـا نیز متفاوت معانی برداشت شده نمی‌تواند بیرون از ماهیت انسانی امیلی باشد و احیاناً خصلت‌هایی غیر انسانی و متافیزیکی بـه او نسبت دهد، چون چگونگی ساخته شدن شخصیت امیلی، خصلت‌هایی که به او داده شده و ربطی کـه در چهـارچوب آنهـا مقیـد شده، به او هیچ وجهی که بیرون ازماهیت انسانی‌اش باشد، نداده است. خواهیم دید که این کار درباره بعضی داستان‌هـای دیگـر چگونه امکان‌پذیر شده‌است.

آنچه شیء نشده

در همین تکه‌ها گفته شده پیداست که عناصر مختلف، اعم از اشیا یا شخصیت‌ها، به نسبت یکسانی جسمیت پیدا نکرده‌اند. مـثلاً جسمیت غبار و مبل‌های درون سالن بیشتر است تا پرده، و جسمیت پرده نیز بیشتر است از مثلاً در و دیـوار و میـزی کـه اصـلاً ذکری ازآنها به میان نیامده‌است. همین طور جسمیت امیلی بیشتر است تا نوکر سیاهش، و جسمیت نوکر سیاه نیز بیشتر است تـا تک‌تک افراد ملاقات کننده، که نه نامی ازآنها در میان است و نه عنوانی، و حتی گفته‌های مربوط به آنها نیز مشخص نمی‌شـود که از آن کیست. آشکار است که جسمیت ندادن به بعضی عناصر و یا جسمیت کمتر دادن به بعضی دیگر، تابع موضوع و مفاهیم خود داستان است، و اهمیت آن عناصر در روند داستان تعیین کننده میزان حضورشان است. به عنوان نمایندگان جامعه‌ای کـه در تقابل با امیلی قرار گرفته مهم‌اند، و شناخت کلیت این جامعه در این داستان اهمیت دارد و نه تک‌تک این افراد. طبیعی است که اگر نسبت درستی از جسمیت بخشیدن درباره عناصرمختلف به کـار نـرود، داسـتان شـکل بیقـواره‌ای خواهـد یافـت و همچـون موجودی ناقص خواهد بود. این تفاوت گذاری نسبی بین عناصر مختلف در داستان چیـزی مخـتص داسـتان و جـدای از تجربـه زندگی واقعی نیست. چنان‌که تجربه انسان‌ها از ماجراها و مسائلی که درپیرامون‌شان می‌گذرد نیز بستگی بـه دوری و نزدیکـی و اهمیت فی نفسه هر شیء یا شخصیت یا واقعه است. بد نیست دو گونه شگرد دیگر در شـیء کـردن اجـزای داسـتان در همـین داستان فاکنرنشان داده شود. یکی ازآنها استفاده از تشبیه است. فاکنر در جایی برای تصویر کردن چهره و چشم‌های امیلی آن را توصیف عینی می‌کند و بعد هم برای نمایش حالت آن از تشبیه استفاده می‌کند: «چشم‌هایش میان چین‌های گوشتالوی صورتش

گم شده بود. وقتی که اعضای هیأت، پیغام خودشان را بیان می‌کردند، چشم‌هایش به این طرف و آن طرف حرکت می‌کرد. مثل دو تکه ذغال بود که تو یک چانه خمیر فرو کرده باشند.»

فاکنراز چنین تشبیه‌هایی برای بیان حالت چهره آدم‌ها زیاد استفاده می‌کند. چون نشان دادن چهره‌ها در حالت‌های روحی گوناگون چیزی بیش از توصیف کردن صرف آن‌هاست، شاید استفاده ازتشبیه ساده و مؤثرترین شگرد باشد، اما به دشواری می‌توان در عینی و یا به عبارتی شیء شدن چنین تعبیرهایی قضاوت کرد، چون در تشبیه، که با کنار هم قرار گرفتن دو عنصر به وجد می‌آید، مشکل می‌توان تجسمی ازآن شیء فرضی داشت. فاکنر همچنین در جایی از یک عبارت توضیحی برای تأکید برتوصیف‌هایی که قبلاً کرده نیز استفاده می‌کند. در اوایل داستان پس از توصیف‌های کافی دربازه خانه‌امیلی و موقعیت آن در شهر، به عنوان توضیحی تکمیلی آمده است:«وصله ناجوری بود قاتی وصله‌های ناجوردیگر»

گرچه نکته‌هایی که پیش از این جمله دربارهٔ خانه گفته شده خود برای رسیدن به چنین نتیجه‌ای کافی است، اما داستان برای تأکید براین جنبه از هویت خانه، وصلهٔ ناجور بودن آن را به صراحت توضیح می‌دهد. چنین توضیحی نه فقط چیزی به ادراک قبلی از خانه اضافه نمی‌کند، که با محدود کردن آن به این جنبهٔ خاص، از تأثیر حسی و ادراکی آن نیز می‌کاهد. اصولاً چنین توضیحاتی (که در داستان‌های زیادی هم به کارگرفته می‌شوند.)، یکسره بی‌فایده و مخل نیستند. درهنگامی که یک عنصر داستانی اهمیت چندانی ازآن انتظار نمی‌رود، چنین توضیحاتی حتی کاربرد الزامی دارند، اما برعکس، هر چه تأثیر حسی بیشتری پیدا کند، و معمولاً این کار با توصیف و تشریح آن ازجنبه‌های گوناگون حاصل می‌آید.

هدف‌ها وشگرها

گرچه باید شیء شدن کلمه دردو بحث مجزا، یعنی شیء کردن داستان به عنوان هدف، و سپس شیوه‌های شیء کردن، طرح و بررسی شود، اما تفکیک آنها دشواری‌هایی را در بردارد. شیء کردن داستان نه فقط مستلزم شیء کردن اجزا و عناصر داستان از قبیل اشیا، شخصیت‌ها ، مکان‌ها و خود وقایع است، بلکه بسته به نوع داستان و شگردهای نویسنده، به جنبه‌های دیگری نیزوابسته می‌شود. مثلاً در خشم و هیاهو، نوشته ویلیام فاکنر (ترجمه‌ی صالح حسینی)، در بخش مربوط به کونتین، عینی کردن و به تماشا گذاشتن آشفتگی ذهن شخصیت جزیی از شخصیت پردازی و داستان است. یعنی فاکنر با شگردهای روایتی و زبانی خود«آشفتگی» را عینی و تبدیل به شیء می‌کند. «اگر هوا ابری می‌بود، می‌شد به پنجره نگاه کنم و دربارهٔ آنچه از عادت‌های بیهوده می‌گفت فکر کنم. و فکر کنم که اگر هوا بر همین منوال می‌ماند، برای آن‌ها که در نیولندن بودند خوب می‌شد. و چرا نباشد؟ ماه عروس‌ها، صدایی که دمید او یک راست ازآینه، از بوی کپه شده، بیرون دوید. گل سرخ. گل سرخ. آقا و خانم جیسن

ریچموند کامپسن به اطلاع می‌رسانند ازدواج. گل سرخ. نه چون درخت سرخک، استبرق، با کره. گفتم پدر من زنا با محارم کرده‌ام، گفتیم. گل سرخ، محیل وآرام. اگر یک سال دانشجوی دانشگاه هاروارد باشی، منتها مسابقهٔ قایقرانی را نبینی، پولش را پس می‌دهند. بگذار مال جیسن باشد. یک سالی جیسن را به هاروارد بفرست.»

چنان که پیداست در این سطور فهم مسائل ذهنی کونتین ممکن نیست و فقط بعدها از کنار هم گذاشتن نکته‌های دیگری که کم و بیش به همین شکل در داستان پراکنده شده، ممکن می‌شود، اما آنچه از همین چند سطر هم قابل درک است وجود ذهنی آشفته و مواجه با مسائل متعدد است. ساموئل بکت نیز در « درانتظار گودو» و دیگر آثارش «بی معنایی»را در مجموعه‌ای وقایع نا مربوط، اعمال وگفتار بی‌منطق شخصیت‌ها، و فضاهای غریب و عناصری از همین دست، تجسم می‌بخشد. چنان‌که دیوید لاج در مقالهٔ «رمان پست مدرنیستی» (کتاب نظریهٔ رمان، ترجمهٔ حسین پاینده) با آوردن تکه‌هایی از یکی از داستان‌های اولیهٔ بکت با نام «دانته و خرچنگ» جنبه‌هایی از داستان، و امثالهم را شرح می‌دهد و اضافه می‌کند:«این ویژگی‌ها در داستان‌های بکت (و به طور کلی در آثار پست مدرنیستی) به تدریج برجسته‌تر می‌شوند، درحالی که(همان‌طور که ت. س. الیوت درمقاله‌ای راجع به جویس می‌گوید)«شیوهٔ اسطوره‌ای» (مثلاً قرینه‌های این داستان بکت درکمدی الهی دانته) «که عبارت است از نظم،شکل و معنا دادن به چشم‌انداز گستردهٔ بیهودگی و هرج و مرج درتاریخ معاصر»رنگ می‌بازد و در عوض هرچه بیشتر پافشاری می‌شود که هیچ نظم، تشکیل یا معنایی درهیچ کجا یافت نمی‌شود.» شگردهایی که بکت برای توصیف، شخصیت‌پردازی، و روایت داستان به کارمی‌برد، باعث می‌شود که مفهوم«بی‌معنایی» یا معنا باختگی ازداستان‌های او ادراک شود، وگرنه در سطور داستان چیزی راجع به این مفاهیم گفته نشده‌است. آلن رب‌گری‌یه نیز«غیر قابل ادراک بودن» اشیای پیرامون را در داستان‌هایش نه با گفتن جزییات یا تار و مبهم توصیف کردن آن‌ها، که برعکس با دادن حجمی بیش از اندازه از جزئیات آن اشیا نشان می‌دهد. چنان که دیویدلاج درهمان مقالهٔ رمان پست مدرنیستی می‌گوید:«با ارائه آن چنان حجمی از جزییات که خواننده قادر به ترکیب کردنش دریک کلیت نباشد، کلام مقاومت عالم هستی دربرابر تفسیر را به ثبوت می‌رساند.در رمان‌های آلن رب‌گری‌یه، توصیف فوق العاده مشروح اشیا که به نحو ماهرانه‌ای دقیق و عاری از استعاره است عملا باعث می شود که خواننده نتواند آن اشیا را مجسم کند» در واقع گری یه گرچه اشیا را توصیف می کند و دقیق و مشروح هم توصیف می‌کند، اما به قصد او نشان دادن‌خلاف آن چیزی است که در ابتدا ممکن است به نظر بیاید. چون همان‌طور که لاج در ادامهٔ مطلب خود از کامگولف نقل می‌کند«خواننده غرق در جزییات یک قطعهٔ کوتاه می‌شود و عملاً نمی‌تواند معنای کل را دریابد و درنتیجه توصیف‌های نویسنده اغلب گنگ ازآب درمی‌آید. نکته مهم البته برای این بحث این است که گری‌یه «غیر قابل ادراک بودن» اشیا را قابل ادراک می‌سازد وگرنه درخود

متن‌گری‌یه هیچ حرفی از قابل‌درک یا غیر قابل درک بودن اشیا نیست. در واقع گری‌یه با این گونه توصیف‌هایش چیزی شبیه به درون ساعت یا هر ماشین پیچیده ی دیگری را پیش روی می‌گذاردکه جز شمایی کلی و مبهم چیز بیشتری ازآن قابل درک نیست. البته شیوه‌ی نامتعارف او چیزی ذهنی و منحصر به متن مکتوب نیست. او فقط جزییات ریز و بی‌شماری را که در نگاه معمول آدم‌ها به پیرامون به چشم نمی‌آیند توصیف می‌کند تا نشان دهد اشیای پیرامون انسان برخلاف تصور سطحی او، جزییات بی‌شمار و حتی بی‌نهایتی دارند، که چه بسا دقت و توجه به هریک ازآنها به این نتیجه منجر شود که به تمامی غیر قابل ادراک هستند. همین‌طور می‌توان به کافکا اشاره کرد که «دیوانسالاری» و موقعیت متزلزل و مبهم فرد انسان را با شگردهایی نامتعارف و منحصر به فرد(که می‌توان به اشاره ازآن به عنوان ترکیبی از سمبولیسم و سوررئالیسم یادکرد) در رمان‌هایی همچون محاکمه و قصر قابل دیدن و ادراک می‌کند. نکته مهم دربارهٔ داستان‌های او ـ در ارتباط بااین بحث ـ این است که در داستان‌های او وقایع نامتعارفی اتفاق می‌افتد که حداقل به طور معمول در زندگی دیده نمی‌شود. پس با تأکید و با استفاده از داستان‌های او می‌توان گفت که مقصود از شیء شدن تبدیل شدن به نمونه‌های واقعی یا مشابهی ازآنها در زندگی نیست، بلکه فقط ایجاد توهم یا تصوری ذهنی از یک واقعیت است که بتواند برذهن همان تأثیر را بگذارد که هر واقعهٔ بیرونی می‌گذارد. وجود عناصر نمادینی همچون قصر در داستان‌های کافکا نیز، که ماکس برود و میلان کوندرا را با نگاه‌های متفاوت خود یکی آن را بارگاه الهی و دیگری دیوانسالاری انسانی دانسته‌اند، با همهٔ غرابتی که این قصر با قصرهای آشنا دارد، نه فقط به معنای نفی آن شیء شدن نیست که تأکیدی بر وجود پیدا کردن این قصر به عنوان شیءای قائم به ذات در داستان است. همین حضور قائم به ذات پیدا کردن است که باعث می‌شود تحلیل‌گرانی با تماشای آن از زوایای مختلف معناهای متفاوتی درآن ببینند. جالب اینجاست که کوندرا را درمقالهٔ «جایی درآن پس وپشت‌ها» (کتاب هنررمان، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور) ضمن تحلیل دیوانسالاری غول آسای قصر، نظر برود را نیز به تمامی رد نمی‌کند و آن را از جهتی درست، اما برای فهم داستان‌های کافکا ناکافی می‌داند و می‌گوید:«نخستین مفسران کافکا رمان‌های او را همچون تمثیل مذهبی توصیف کرده‌اند. به نظر من چنین تفسیری خطاست (زیرا این تفسیر، درهرجا که کافکا بر موقعیت‌های ملموس زندگی انسانی دست می‌گذارد، استعاره می‌بیند)، اما با این همه، روشن کننده هم هست: قدرت درهرجا که خود را خدا گونه بنماید، خود به خود الهیات خاص خویش را تولید می‌کند. کافکا استعاره‌های مذهبی ننوشته است، اما هرآنچه کافکایی است(هم در واقعیت و هم در تخیل) از جنبه‌ی دین شناسانه‌اش (یا بهتر بگوییم، شبه دین شناسانه) جدایی ناپذیر است.»

دربارهٔ شیء شدن قصر در داستان مذکور این توجه لازم است که تجسم قصر بیش ازآنکه با توصیف‌های عینی ممکن شود از طریق معرفی انواع مختلفی ازآدم‌ها، که در اختیار و جزیی از قصر هستند، و همین طور نوع برخورد افراد خارج از قصر با این افراد و سلسله روابط درون قصر، امکان‌پذیر می‌شود. این شیوه خاص تجسم بخشیدن قصر طبعاً متناسب با نوع داستانی است که بیان مفاهیم و جنبه‌هایی کلی از هستی انسان را در نظر دارد. برداشت‌های گوناگون از ماهیت قصر نیز همه در این نکته مشترک هستند که قصر علاوه بر معنای متعارف آن، واجد معناهایی اضافه برماهیت آن هم هست، چنان‌که تعبیر قصر به معنای بارگاه الهی یا دیوانسالاری مؤید آن است. در واقع پذیرش رمان قصر به عنوان رمانی نمادین نیز از طریق قائل شدن همین جنبه تعبیر پذیری برای خود قصر ممکن می‌شود. بعضی از خصوصیات قصر در این رمان، مانند هر عنصر نمادینی در هر داستان دیگر، چنان برجستگی‌ای پیدا می‌کنند و سپس در چنان رشته‌ای از ارتباطات بین آدم‌ها قرار می‌گیرند که قصر را علاوه بر قصر بودن به عنوان یک مکان، به قدرتی بلامنازع، نفوذ ناپذیر و دارای سلسله مراتبی از قدرت تبدیل می‌کند. خصلت‌هایی که دراین داستان به قصر نسبت داده می‌شود ماهیت آن را به عنوان مکان نفی نمی‌کند، بلکه تنها جنبه‌های خاصی ازآن را برجسته می‌کند، جنبه‌هایی که مشابهت آن را با پدیده‌های دیگری با ماهیتی متفاوت ممکن می‌کند. این البته متفاوت است با عناصر رمزی(تمثیلی) که خصلت‌هایی متضاد با ماهیت عنصر نام برده به آنها بخشیده می‌شود تا با خالی کردن آن عنصر از ماهیت وجودی خود، قابلیت پذیرا شدن ماهیتی دیگر بدان بخشیده شود، چنان‌که مثلاُ در قصه‌ی«حی‌بن یقظان» ابن‌سینا، دادن هم زمان صفت‌های متضاد پیر و جوان شهر او،سیاحت کردن (که نمی‌تواند پیشه باشد) به عنوان پیشه او، و رو به سوی پدر داشتن (که جهتی معنوی است و نه فیزیکی و مکانی) و غرابت‌های دیگری از این قبیل به او، ماهیت انسانی یقظان را نفی می کند:

«پیری از دور پدید آمد زیبا و فره‌مند و سال‌خورده، و روزگار دراز برو برآمده، و وی را تازگی برنا آن بود که هیچ استخوان‌وی سست نشده بود، و هیچ اندامش تباه نبود، .بر وی از پیری هیچ نشانی نبود جز شکوه پیران.» و«وی گفت که نام من«زنده» است و«پسر بیدارم»، و شهر من بیت مقدس است، و پیشهٔ من سیاحت کردن است وگرد جهان گردیدن تا همهٔ حال‌های جهان بدانستم. و روی من به سوی پدرم است و وی «بیدار»است،...»

با همین نفی کردن ماهیت انسانی است که با توجه به معنای باطنی یقظان(به معنای عقل فعال) جلب می‌شود تا سپس قصه درکلیتش معنادار و انتقال آموزه‌های فلسفی داستان ممکن شود. قصه‌های سهروردی و هر قصه رمزی دیگری نیز با خالی کردن عناصر رمزی از ماهیت اصلی‌شان، یا به عبارت دیگر با نفی شیءیت آنها، قصه خود را شکل می‌دهند. به همین دلیل است که درچنین قصه‌هایی از توصیف عناصر، به وجهی که خود آنها را چنان که هستند تجسم بخشد، خودداری می‌شود وشیء شدن

درباره آنها مصداق پیدا نمی‌کند واین خود یکی از ملاک‌های تشخیص قصه‌های رمزی از داستان‌های واقع گرا و نمادین است. در ضمن برخلاف داستان‌ها فهم قصه‌های رمزی بدون داشتن اطلاعات مربوط به تفکر نهفته در پس ظاهر آنها اگر ناممکن نباشد، دشوار است. درحالی که نگاهی به داستان‌های نمادینی همچون «پیرمرد ودریا» از همینگوی، «خرس» از فاکنر «موبی دیک» ازملویل و داستان مشابه نشان می دهد که حداقل درک اولیه و ساده داستان‌ها امکان‌پذیر است بدون اینکه الزامی می‌باشد به دادن ماهیت‌های متافیزیکی به اره‌ماهی، خرس، و نهنگ در آن‌ها. به تاکید باز هم باید گفت که در این د استان‌ها این عناصر بنا به ماهیت‌شان. اما با برجسته کردن جنبه‌های خاصی از این ماهیت تجسم بخشیده می‌شوند تا سپس در ارتباط با عناصر دیگر واجد چنان معناهایی شوند که داستان را در لایه‌هایی عمیق‌تر، به حوزوه‌های متافیزیکی یا جز آن ببرند. کوندرا در مقاله‌ی " راه‌هایی در مه" پس از اشاره به بدفهمی‌های ماکس برود و چند منتقد معروف دیگر کافکا چنین می‌گوید: « برای فهمیدن رمانهای کافکا تنها یک راه هست: آن ها را به صورت رمان خواندن؛ به جای جست و جو در شخصیت ک. در پی یافتن تصویری از مؤلف، و جست وجو در واژه‌های ک. در پی پیامی رمزآلود و رمزگذاری شده. باید توجهٔ دقیق به رفتار شخصیت‌ها، گفته‌هاشان و اندیشه‌هاشان کرد و کوشید آن‌ها را پیش چشم مجسم کرد. نکتهٔ مهمی که از نظرات کوندرا و دیگر منتقدان کافکا درباره اینکه « گناه ک. در رمان محاکمه چیست؟» برمی‌آید، صرف نظر از اینکه کدام درست است و کدام غلط این است که در خود رمان توضیح صریح و غیرداستانی‌ای درباره این نکته وجودندارد، چنان که اگر خود واقعه پیش چشم اتفاق می‌افتاد وجود نداشت، بلکه واقعه فقط با تمامی ابعاد و اجزای الزامی آن در برابر خواننده قرار می گیرد تا خود آن‌ها را ادراک کند. همچنین کوندرا در نوشته صراحتاً به خصیصه اصلی داستان و تفاوت آن از سایر متون اشاره کرده است. تجسم شخصیت‌ها و رفتارها و گفتارهاشان که به تجسم کلیت داستان منجر خواهد شد، تأکید بر این نکته است که داستان اساساً چیزی است برای تأثیرگذاری بر حواس مخاطب و در نتیجه ادراک بی‌واسطه. توصیح کوندرا هم تأکیدی دوباره بر این است که پیش از هر گونه برداشت و کندوکاوی باید در درون داستان و در موقعیت شخصیت‌ها قرارگرفت، آن‌ها را با تمام حواس خود درک کرد و سپس در تلاش برای فهمیدن معناهای پنهان و دور آن برآمد.

تفاوت اساسی داستان با هر متن دیگری به توانایی آن در دادن تجربه‌های ادراکی تازه از زندگی برمی‌گردد، و آموزه های اخلاقی، فلسفی و غیره‌ی حاصل از آن نیز نه تنها در مراتب بعدی قراردارد بلکه وابسته به توانایی داستان در ایجاد همین ادراک بی واسطه است. به همین جهت است که می‌توان گفت میزان ارزشمندی داستان اساساً وابسته به میزان توانایی آن در برقراری این تماس بی‌واسطه است، و داستانی که نتواند آن را ممکن کند، گرچه حتی از جذابیت‌های ماجرایی فراوان تحلیل‌های درخشان

نیز برخوردار باشد، داستان نیست. کارکرد تحلیل کوندرا و هر تحلیل خوب دیگری هم افزودن به لذت و درک خواننده از داستان است و نه جانشین آن شدن. هر داستان خوبی بدون این تحلیل ها هم این توانایی را خواهدداشت که لذت اولیه و اساسی « تجربه کردن وضعیت‌های تجربه نکرده» را به خواننده بدهد. ناتوانی احتمالی خواننده در برقراری ارتباط اولیه با یک داستان خوب، و نفهمیدن آن در سطح ظاهریش (یعنی مثلاً نفهمیدن سلسله ماجراهایی که در آن اتفاق می‌افتد) به آموزش‌های اولیه خواندن داستان‌هایی با شیوه‌های مختلف مربوط است، که خود موضوع دیگری است. طبعاً فهمیدن سلسله ماجراهای داستان لازمهٔ برقرار کردن ارتباط اولیه با یک داستان است و ناتوانی احتمالی یک داستان در ایجاد این ارتباط اولیه (که ممکن است باعث تعدد آراء خوانندگان درباره سطح ظاهر داستان شود) متفاوت است با داشتن سطوح مختلفی از لایه‌های معنایی در یک اثر.

نکته قابل تذکر آخر این است که مفاهیم نه چندان ساده‌ای که در اینجا به داستان‌های نویسندگان معروف جهان نسبت داده شد اگر اکنون تکراری به نظر می‌رسد و درباره‌شان اتفاق نظر وجود دارد، نه به دلیل به سادگی قابل درک و استخراج بودن، که به دلیل انجام شدن بحث‌ها و دقت‌های منتقدان و احیاناً گفته‌های خود نویسندگان بوده است. و گرنه چه بسا در اولین برخوردهای انجام شده با هر کدام از داستان‌های فوق درک های متفاوتی حاصل می‌آمده، که دلیل آن هم تجسم مفاهیم در قالب داستان برای تماس بی‌واسطه با آن‌ها بوده‌است. و اگر جز این بود این داستان ها این همه بحث‌ها و جدل‌های متعدد و مهمتر از همه، لذت ناشی از ادراک داستان و کشف مفاهیم آن را در پی نمی‌داشت.