سیری در جهان کافکا

کتاب **سیری در جهان کافکا** نوشته سیاوش جمادی در سال ۱۳۸۳ برگزیدهٔ کتاب سال جمهوری اسلامی ایران در رشته ادبیات و نقد ادبی است. کافکا بی‌شک یکی از اثرگذارترین نویسندگان قرن بیستم است که در حوزه‌های مختلف ادبیات، نقد ادبی و فلسفه تأثیر قابل توجهی داشته است. شناخت عمیق و آزادمنشانه و رویارویی جدی با اندیشمندان بزرگ این قرن صرفاً ضرورتی که مبتنی بر انتخاب ما باشد، نیست بلکه فراتر از نیاز و ضرورت است، این اندیشمندان خود را بر تفکر زمانهٔ ما تحمیل کرده‌اند و ما باید شناختی همه جانبه و محققانه از آنها داشته باشیم. نویسنده کتاب **سیری در جهان کافکا** با چنین دیدی به سراغ تحلیل و بررسی اندیشه و هنر کافکا رفته و با مطالعه دقیق آثار او و مهم‌ترین کتاب‌هایی که دربارهٔ او و تفکرش نوشته شده است، تصویری گویا، روشن و جامع از او به دست داده است. زبان عالمانه و در عین حال رسای کتاب و تسلط قابل توجه نویسنده بر ذهن و زبان کافکا این کتاب را در زمرهٔ یکی از موفق‌ترین آثاری که نویسندگان ایرانی مستقلاً درباره متفکران و هنرمندان مغرب زمین نگاشته‌اند درآورده است. کتاب در دو بخش تنظیم شده است: در بخش نخست نویسنده دربارهٔ بیماری و هنر کافکا، پیوند جنون با مضمون و سبک هنر او، جنگ نفسانی در جهان کافکا و پیوند هنر و زندگی کافکا سخن گفته است و در بخش دوم که به تفسیر دینی جهان کافکا اختصاص دارد به این مضامین پرداخته می‌شود که تا چه حد می‌توان در آثار کافکا نمادها یا استعاره‌هایی یافت که نفیاً یا اثباتاً به الوهیت و مابعدالطبیعه اشاره‌ای داشته باشند. کند و کاو در اینکه تا چه حد کافکا و ادبیات او به یهودیت و مسیحیت رسمی التفات دارد از مضامین مهم آن است. در این بخش سعی شده تا از طریق نوعی همداستانی با جهان کافکا، به مدد نوشته‌های خصوصی و ادبی او اعتبار آرای مفسرانی که در انتساب مقاصد نهفته در آثار کافکا به مضامین یهودیت و فرقه‌های عرفانی مربوط به آن اصرار می‌ورزند، بررسی شود.

یکصد و شصت و یکمین نشست **کتاب ماه ادبیات و فلسفه** به نقد و بررسی این اثر اختصاص داشت که با حضور دکتر حسین پاینده و سیاوش جمادی برگزار شد. آنچه می‌خوانید حاصل این نشست است.

***

■ **حسین پاینده:** هنرمندی که خودش را در قفس گذاشته و روزه می‌گیرد؛ کارمند بانکی که یک روز او را بی هیچ دلیلی به یک دادگاه فرامی‌خوانند؛ و بالاخره انسانی که یک روز صبح وقتی از خواب برمی‌خیزد، متوجه می‌شود که به یک حشره تبدیل شده است؛ به جهان پر اضطراب و مشحون از هراس و یأسِ کافکا خوش آمدید. اضطراب و

هراس و یأس ، ویژگی‌های مشخصه دنیای کافکا است و من به تأسی از عنوان بسیار به جایی که آقای جمادی برای کتاب‌شان برگزیده‌اند ، **سیری در جهان کافکا** ، می‌خواهم نکاتی را تحت عنوان دنیای وهمناک کافکا با شما در میان بگذارم .

در خصوص اهمیت و جایگاه کافکا در ادبیات مدرن ، هیچ کس نمی‌تواند تردید کند و من این گزاره را به استناد گفته‌های کسانی می‌خواهم توضیح دهم که جزو محققان شناخته شده در خصوص ادبیات مدرن هستند . می‌خواهم با آدورنو شروع کنم و بعداً متعاقباً به کامو هم خواهم پرداخت . آدورنو در اظهارنظری راجع به کافکا می‌گوید که کافکا تنگاتنگ‌ترین رابطه را با دوره مدرن دارد . همان‌گونه که دانته ، شکسپیر و گوته تمام عیارترین نمایندگان دوره و زمانه خودشان بودند . از یک منظر می‌توان گفت خواندن کافکا یعنی خواندن دوره مدرن و قرائت نقادانه‌ای از آنچه در شکل‌گیری دوره مدرن بر انسان گذشت . از گفته آدورنو همچنین برمی‌آید که کافکا فقط یک نویسنده بزرگ نیست ، بلکه بازنمایاننده یا به بیان دیگر نویسنده‌ای شاخص از دوره‌ای است که ویژگی‌های ادبیات طی آن دوره از بسیاری جهات دگرگون شدند . در توضیحاتی که خواهم داد ، به طور خاص به دو اثر از کافکا نظر دارم چون به نظر می‌آید تمام ویژگی‌های سبک‌پردازانه کافکا را در این دو اثر می‌توان بحث کرد ، یکی رمان **محاکمه** است و دیگری داستان کوتاه **هنرمند گرسنگی** است .

آنچه در خصوص دنیای وهمناک کافکا در این دو اثر می‌توان یافت ، در داستان‌های دیگر ، به اندازه‌های متفاوت تکرار شده است .

دوره‌ای که کافکا در آن زندگی کرد ، دوره‌ای بسیار پُر تلاطم بود که حوادث دهشتناکی بر بشر گذشت . آن حوادث در روح حساس کسی مثل کافکا ، روحی که شما از خلال یادداشت‌ها و دفتر خاطرات کافکا و همچنین از خلال نامه صد صفحه‌ای که کافکا با عذاب زیاد خطاب به پدرش نوشت و به راحتی می‌توانید تشخیص دهید . روح انسان‌های حساس در آن دوره و زمانه به این رویدادها نمی‌توانست بی‌اعتنا باشد . این رویدادها چه بودند؟ جنگ جهانی بسیار ویرانگری که هنوز در آن ابعاد در آن زمان صورت نگرفته بود و اذهان بسیاری از روشنفکران اروپا را مغشوش کرده بود ، طبیعتاً اروپایی که خود مهد تمدن است و ادعای پیشرفت دارد اگر چنین جنگی در آن صورت بگیرد نشانهٔ خطری بسیار بزرگ است . کاربرد سلاح‌های کشتار جمعی به شکل مدرن آن بسیاری از روشنفکران را مبهوت کرده بود . اما در کنار اینها ، رویدادهای دیگری هم سال‌های بعد رخ داد که این دید بسیار تراژیک درباره دوره و زمانه ما را که در آثار کافکا متبلور شده است ، عیناً ثابت می‌کرد ، یکی از این

رویدادها، ظهور فاشیسم و کشتار شش میلیون یهودی در جریان جنگ جهانی دوم و بعد شکست انقلاب روسیه، یعنی آن یگانه مایه امید روشنفکران دگراندیش در اروپا بود و همچنین پیدایش رژیم‌های دیکتاتوری کمونیستی. در چنین حال و هوایی، کافکا که خودش به اقلیت یهودی در کشورش تعلق داشت، شروع به نگارش کرد. حال و هوای دنیای کافکا، حال و هوای یک کابوس و رؤیای هراس‌آور است. در این دنیای وهمناک، شر دست بالا را دارد و انسان همیشه مقهور نیروهایی است که نه می‌تواند با آنها مقابله کند و نه بدبختانه می‌تواند آنها را به درستی بشناسد. در این دنیا هویت افراد دائماً در معرض تهدید قرار دارد و معناباختگی بر همه ارکان هستی سیطره دارد. تأثیر کافکا در پیدایش ادبیاتی با نام «معناباختگی» (که در حاشیه اضافه می کنم در گذشته اکثر مترجمان این اصطلاح را به غلط به «ادبیات پوچی» ترجمه کرده بودند). موضوعی است که من به طور جداگانه متعاقباً به آن خواهم پرداخت. عمده‌ترین مضامین آثار کافکا عبارت‌انداز: بیگانگی، عذاب دائمی و استیصال انسان. زمان و مکان در آثار او، صبغه‌ای سوررئال دارند، گویی که مایه‌ای از واقعیت دارند اما آن واقعیت به علت اضطراب کسی که آن کابوس‌ها را می‌بیند، دگرگون شده است. مثال نقاشی‌های سوررئالیستی که اشیائی را نشان می‌دهند که به طور روزمره با آنها سروکار داریم، مانند چنگال، لیوان و غیره. اما آن چنگال در انتهای خودش مثلاً یک زبان انسان را هم دارد، یا آن لیوان به جای آنکه درونش آب باشد به نظر می‌آید خون انسان در آن وجود دارد؛ یعنی تلفیقی از واقعیت و شکلی هراس‌آور و دگرگون شده‌ای از واقعیت که مبین اضطراب است. در آثار کافکا این زمان و مکان هم از تخیل برآمده‌اند و هم از واقعیت مایه گرفته‌اند.

همین کیفیت شگفت‌آور باعث شده است که منتقدان در برخورد نقادانه یا قرائت نقادانه از آثار کافکا به انواع و اقسام رهیافت‌ها متوسل شوند و انواع و اقسام تفسیرها از آثار کافکا به دست داده شود. برای مثال اگزیستانسیالیست‌هایی مانند سارتر و کامو، او را نویسنده‌ای فلسفه‌پرداز می‌دانند که معنا باختگی‌های زمانه ما را تصویر کرده است. اما دوست صمیمی کافکا یعنی ماکس براد (که بصیرتمندانه از سوزاندن آثار کافکا آن طور که کافکا در وصیت‌نامه‌اش خواسته بود خودداری کرد و اگر امروز جلسه‌ای درباره کافکا برگزار می‌شود مدیون این بصیرت ماکس براد هستیم) او را نویسنده‌ای دیندار یا متدین می‌داند که دنیا را از منظری کاملاً دینی نگاه می کند. منتقدان مارکسیست اما کافکا را نویسنده‌ای می‌دانند که یکی از بارزترین ویژگی‌های نظام سرمایه‌داری و سیطره صنعت بر زندگی انسان، یعنی بیگانگی انسان از نفس خود را به زیبایی نشان داد و سلطه نظام طبقاتی و سرمایه‌داری را توصیف کرده است.

از دیگر ویژگی‌های آثار کافکا، می‌توان به از میان رفتن مرز میان واقعیت و وهم اشاره کرد. کافکا احساس درونی شخصیت‌ها را (یعنی مقوله‌ای کاملاً انتزاعی، زیرا احساس ما هرگز نمی‌تواند کاملاً برای دیگری متعین باشد) چنان متعین توصیف می‌کند که گویی دارد تجربه‌های عینی را برای ما شرح می‌دهد. به همین سبب، خواننده موقع خواندن آثار کافکا مطمئن نیست که آیا تصویری از دنیای واقعیت به او ارائه‌می‌شود یا توهم‌های یک شخصیت روان رنجور. البته قهرمان‌های کافکا اغلب انسان‌های مطرود هستند، انسان‌هایی درونگرا که از برقراری ارتباطات جدی و پایدار با سایر افراد جامعه عاجز هستند. اصطلاحی در زبان انگلیسی به اسم Kafkaesque یا «کافکایی» و یا «وضعیت کافکایی» پیدا شده است. این اصطلاح حکایت از وضعیتی دارد که کسی در مخمصه‌ای گرفتار آمده است. وقتی می گوییم این وضعیت کافکایی است، یعنی کسی در مخمصه‌ای گرفتار آمده و به کلی مأیوس شده است. در این مخمصه که بیشتر به وضعیت‌های نمایشنامه‌های معنا باخته (Absurd) شباهت دارد، یک نیروی مقتدر و بیرحم، انسان منفردی را دائماً عذاب می‌دهد. بهترین نمونه وضعیت کافکایی را در رمان **محاکمه** می‌توان دید. ژوزف ک. قهرمان این داستان، یک روز صبح وقتی از خواب بیدارمی‌شود و می‌خواهد به محل کارش برود، با دو نفر روبه‌رو می‌شود که او را به جرمی که هرگز به او ابلاغ نمی‌شود به یک دادگاه فرا می‌خوانند و از او می‌خواهند که از خودش دفاع کند. این موقعیت معنا باخته است چون در هر دادگاهی و برای هر دفاعی، اول باید جرم معلوم باشد، یا ماهیت کسانی که اقامه دعوی کرده‌اند معلوم باشد، تا شخصی که متهم است بتواند از خود دفاع کند. اما نکته طنزآمیز و به خصوص حیرت‌آور در خصوص وضعیت ژوزف ک. این است که حتی محل دادگاه هم در ابتدا چندان برای او مشخص نیست و تازه زمانی که به دادگاه می‌رود، با یک اتاق نیمه‌تاریکی روبه‌رو می‌شود که به هر چیزی شباهت دارد مگر به دادگاه و لذا به نظر می‌آید که محکوم بودن ژوزف ک. از قبل تعیین شده است و فقط مانده که این حکم به او ابلاغ شود. جمله آغازین این رمان، به بهترین شکل ممکن «وضعیت کافکایی» را به ما نشان می‌دهد. این جمله از این قرار است: «حتماً کسی درباره ژوزف ک. دروغ‌هایی را پراکنده بود، زیرا صبح یک روز دل‌انگیز او را بی‌آنکه جرمی مرتکب شده باشد، دستگیر کردند». به کلمه «دل‌انگیز» دقت کنید. این جمله ما را با وضعیت متناقضی روبه‌رو می کند، زیرا از طرفی صفتی مانند «دل‌انگیز»، یا عبارتی مانند «یک روز دل‌انگیز»، حکایت از وضعیتی دارد که چه بسا برای ما آشنا باشد ما می‌دانیم صبح‌های دل‌انگیز یعنی چه، اما در این رمان، با وضعیت بسیار مبهمی روبه‌رو هستیم که کسی بدون اینکه جرمی مرتکب شده باشد، به دادگاهی که معلوم نیست کجاست، فراخوانده‌می‌شود و معلوم نیست از چه چیز هم باید دفاع کند. باید دقت کنیم که این جمله بیش از آنکه خوش ساخت باشد یا حاکی از خوش‌ذوقی نویسنده در سبک‌پردازی باشد،

دهشت آفرین است زیرا این رویداد عجیب و غریب در یک «صبح دل‌انگیز» دارد رخ می‌دهد وای به یک صبح بد. جورج استاینر می‌گوید: «کافکا پیامبری بود که آینده‌ای بسیار دهشتناک را برای اومانیسم پیش‌بینی کرد». نیچه و کی‌یر کگار هم متوجه خطر همین آینده محتوم برای بشر شده بودند، اما اگر آنها صرفاً ابرهای تیره و تار در افق می‌دیدند، کافکا این بصیرت را داشت که وضعیت دقیق انسان را به طور کامل بتواند توصیف کند. در کلیه آثار کافکا، انسان مانند قهرمان رمان **محاکمه** در وضعیتی توصیف می‌شود که او را به بدبینی، افسردگی و حس گنهکاری سوق می‌دهد. ژوزف ک. هیچ گناهی نکرده، اما آرام آرام آن قدر این ماجرای مراجعه افراد به او تکرارمی‌شود که او هم فکر می‌کند که چه بسا مرتکب خطایی شده که خودش از آن بی‌اطلاع است.

مایلم جمله‌ای از خاطرات کافکا را برای شما بخوانم که قدری درخصوص این حس گنهکاری ناخودآگاهانه پرتوافشانی می‌کند. کافکا در یادداشت‌های شخصی خود و خاطراتش اشاره می‌کند: «من اشتیاق وافری دارم به اینکه تمام اضطراب‌هایم را به طور تمام و کمال از خود بیرون بریزم و در اعماق نوشته‌هایم منعکس کنم، درست همان‌طور که این اضطراب‌ها نیز خود از اعماق وجود من سرچشمه گرفته‌اند».

درخصوص داستان **هنرمند گرسنگی** که از داستان‌های شاخص کافکا است، باید گفت که این داستان مخمصه دشوار هنرمندی را در زمانه ما توصیف می‌کندکه بیدردلانه و از سر وجدان می‌خواهد به اصالت هنر وفادار بماند، اما متأسفانه هنرمند زمانه ما هنری می‌آفریند که چندان خریداری ندارد و به مذاق خیلی‌ها خوش نمی‌آید.

در این داستان به نحو عجیب و غریبی هنرمندی تصمیم می‌گیرد که خود را در یک قفس نگه دارد، یعنی جایی که ما معمولاً انتظار داریم حیوان درنده‌ای مثل شیر یا پلنگ را نگه دارند. این هنرمند در یک سیرک استخدام‌می‌شود و می‌گوید هنر من روزه گرفتن است و من از خوردن غذا اجتناب می‌کنم، مردم را بیاورید که من را ببینند. اما موضوع این است که مردم در آن سیرک به دیدن حیوانات وحشی در کنار قفس هنرمند گرسنگی بیشتر علاقه دارند تا به دیدن هنرمند گرسنگی. حتی به او تهمت هم می‌زنند و می‌گویند که هنرمند گرسنگی، پنهانی غذا می‌خورد و تقلب می‌کند. هنرمند گرسنگی برای اثبات آنکه این یک اتهام ناروا است، حتی در قفس خودش آواز می‌خواند که بگوید ببینید دهان من می‌جنبد و چه‌طور امکان دارد که من هم غذا بخورم و هم دهانم بجنبد. اما حتی زمانی که این کار را می‌کند آنقدر صداقت هنرمند در زمانه ما محل تردید و مناقشه شده که نگهبانانش می‌گویند ببینید چقدر مکار است که هم می‌تواند غذا بخورد و هم می‌تواند آواز بخواند و باید گفت این استیصال هنرمند گرسنگی در اثبات اخلاق والای خودش، استیصال انسانی اعتقاد که در زمانه ما به هنجارهای اخلاق والای انسانی اعتقاد دارد. این هنجارها یا برتر بودن این هنجارها را نمی‌توان به دنیایی ثابت کرد که از فهم مراتب آن اخلاق والا عاجز است.

از ماکس براد نقل قول کردم که کافکا هنرمندی دین باور یا متدین است و آثارش مضامین دینی دارد. درخصوص همین **هنرمند گرسنگی** برخی از منتقدان گفته‌اند تصمیم هنرمند، اینکه چهل روز روزه بگیرد، نشان‌دهنده یک بن‌مایه دینی است، به این مفهوم که طوفان نوح هم چهل روز طول کشید، یا عیسی مسیح هم چهل روز روزه گرفت و بنابراین اینجا پژواک‌هایی از کتاب مقدس هم به چشم می‌خورد. باید توجه داشت که هنرمند گرسنگی به قصد مردن روزه نمی‌گیرد، بلکه برعکس چون می‌خواهد زندگی کند از خوردن آن غذایی که دیگران به‌راحتی به آن تن درمی‌دهند و می‌خورند اجتناب می‌کند. این عین وضعیت هنرمند در زمانه ماست. هنرمند حاضر نیست به فرهنگی تن در دهد که مردم عادی به راحتی خودشان را در آن مستحیل می‌کنند و خودشان را با آن انطباق می‌دهند و بی‌دغدغه با آن زندگی می‌کنند شاید یکی از عمده‌ترین سرچشمه‌های عذابی که هنرمند واقعی می‌کشد، همین تن در ندادن به فرهنگ مسلط اجتماعی باشد.

سرانجام مایلم به این نکته اشاره کنم که کافکا تأثیر بسیار انکارناپذیر در شکل‌پذیری ادبیات موسوم به معناباختگی (یا با ترجمه غلط «پوچی») دارد. کامو در کتاب معروف **اسطوره سیسیفوس**، پارادوکس‌ها یا تناقض‌نماهای کافکا را این طور بیان می‌کندکه در آثار کافکا همواره مجموعه‌ای از نوسان وجود دارد: نوسان بین امر طبیعی و امر غیرعادی؛ دیگری نوسانی بین امر منفرد (یعنی یک فرد که با بقیه جامعه در تضاد است) و یک امر جهان شمول (یعنی همان فرهنگی که بقیه آحاد جامعه به آن تن درداده‌اند)؛ دیگری نوسانی بین امر تراژیک (یعنی امری که گه‌گاه رخ می‌دهد) و امر روزمره (یعنی آن روال و روندهای تکرارشونده زندگی)؛ و بالاخره نوسانی بین معناباختگی و منطق، اما نشانه‌های معناباختگی چیست؟ به اعتقاد کامو، معناباختگی چهار مرحله دارد که عیناً در آثار کافکا هم مصداق دارد: ۱. زندگی افزاروار (Mechanical) می‌شود، یعنی یک روال ثابت مرتب تکرار می‌شود. برای

مثال شخص هر روز از خواب بلند می‌شود و به یک محل کار معین می‌رود، از یک خط اتوبوس معین استفاده می‌کند، موقع برگشت از همان نانوایی که هر روز نان می‌خرد، نان خریداری می‌کند و الی آخر. بر اثر تکرار این روال ثابت و ملال‌آور، ارزش و هدف هستی مورد تردید انسان قرار می‌گیرد. این اولین نشانه بعد از حدوث احساس معناباختگی در زندگی است. ۲. عطف توجه وسواس‌گونه به زمان و ماهیت ویرانگر زمان. یعنی شخص فکر می‌کند به کهولت رسیده است بی‌آنکه بتواند ایده‌آل‌های خود را محقق کند. ۳. حس گمگشتگی در دنیای بیگانه که این حس حقیقتاً درباره تمام شخصیت‌های کافکا مصداق دارد. کامو در جمله زیبایی می‌گوید که: «حتی دنیایی که بتوانیم آن را براساس دلیلی بد یا مذموم تبیین بکنیم، باز هم یک دنیای آشنا است» موضوع این است که وقتی تمام توهمات انسان رنگ ببازد آن وقت است که انسان خودش را یک بیگانه حس می‌کند. ۴. آخرین نشانه معناباختگی، احساس بیگانگی فرد از سایر انسان‌ها است. این احساس که هیچ چیز مایه مراوده من با دیگران نمی‌تواند باشد یا من در دنیایی زندگی می‌کنم که به نظر می‌آید برای دیگران درک شدنی نیست، این دنیای هراس‌آور و هولناکی است که شاید آن طور که من استدلال کردم، اصطلاح وهمناک توصیف دقیقی از آن باشد.

نقد ادبی قایل به یک مرکز اقتدار نیست. حداقل نقد ادبی در زمانه ما این گونه است. یعنی هیچ قرائتی از هیچ متنی، قرار نیست قرائت نهایی و قطعی تلقی شود. نقد ادبی مجموعه‌ای از گفتمان‌ها را به ما ارائه می‌کند و این خود خواننده است که با توجه به جهان‌بینی، علایق، فرهنگ و جنسیت و عوامل مختلف، گفتمان مورد تفکر خودش را می‌پذیرد. درخصوص کافکا انبوهی از نقد نوشته شده، به سبب اینکه کافکا همان‌طور که آدورنو هم می‌گوید نماینده مدرنیته است و نه فقط یک نویسنده مدرن. این انبوه نقد که نوشته شده از منظرهای مختلف بوده است و هیچ کدام اقتدار نهایی ندارد. اما به این کتاب برگردیم که موضوع اصلی گفت‌وگوی ما است. برای خود من وقتی با این کتاب مواجه شدم و فهمیدم که این کتاب منتشر شده است این نکته بسیار جالب بود که یک محقق ایرانی در این کشور با پس زمینه تحصیلات فلسفه به سراغ یک چهره درخشان در ادبیات مدرن غرب رفته است. من هم مقداری از محدودیت‌های تحقیق در ایران را می‌دانم، از جمله اینکه تحقیق کردن درباره یک نویسنده غربی، مستلزم دسترسی محقق به انبوهی از مدارک و اطلاعات و منابع به صورت مقاله و کتاب و غیره است. کتاب **سیری در جهان کافکا**، اولین کتاب و تألیف درخور تأمل درخصوص کافکا در کشور ما است.

■ **سیاوش جمادی**: از اینکه من به اصطلاح با یک سبق ذهن مطلب را به ناگزیر از آخر آغاز می‌کنم، معذورم بدارید. مجال تنگ است وگرنه روا نیست که دربارهٔ نویسنده‌ای چون کافکا یا هر نویسندهٔ دیگری بدون خوانش دقیق متون، بدون نشانه‌شناسی، بدون درک ساختار روایی و مضامین مکرر و رجعت‌کننده و خلاصه بدون هر آنچه لازمهٔ به سخن درآمدن خود متن است گزافه‌گویی کرد، اما در این مجال مختصر بازخوانش آثار کافکا به ویژه رمان‌ها و داستان‌های بلند او چون **قصر** – که من ترجیح می‌دهم به «بسته دژ» ترجمه شود – یا **محاکمه**، یا **مسخ** و آثار دیگر برای من مقدور نیست. به علاوه در اینجا اگر در ذکر شواهد و منابع آن گونه که در خور یک تحقیق و تفسیر موجه و قابل دفاع است، حضور ذهن ندارم مرا عفو بفرمایید. من هم انتظار ندارم و نباید داشته باشم که به گفته‌هایم اعتماد کنید. شما حق دارید که چهرهٔ کافکا را به آن گونه که ترسیم می‌کنم نوعی تفسیر به رأی تلقی کنید. حتی حق دارید بگویید که من ضیق وقت را بهانه می‌کنم تا تفسیر خود را موجه جلوه دهم و به قول زیدی از فرط خودپرستی کارم به فروتنی کشیده و از فرط ناتوانی سنبهٔ زور ورزی به کف گرفته‌ام. حتی اگر این اعتراضات بجا و بحق به ذهن شما نرسیده باشد، من خود در دهانتان می‌گذارم. اما اگر من هم مجاز به دفاع باشم راهی جز آن ندارم که در میان انبوه آثاری که راجع به کافکا نوشته شده شما را به کتاب خودم یعنی **سیری در جهان کافکا** ارجاع بدهم. در این کتاب کمابیش مضامینی را که الان می‌خواهم بگویم با ذکر منابع و استناد و استشهاد به گفته‌های مأخوذ از آثار هنری یا یادداشت‌های خصوصی یا نامه‌ها و یا حتی وقایع و نکات زندگینامه‌ای کافکا به تفصیل بسط داده‌ام و سعی کرده‌ام – فقط سعی کرده‌ام – که با توسل به همهٔ امکانات دسترس‌پذیر به نوعی گفت‌وگو با کافکا برسم. البته همان‌طور که می‌دانید دربارهٔ کافکا کتاب‌های زیادی نوشته‌اند، کتاب من هم یکی از آنهاست و به هیچ وجه تافتهٔ جدا بافته نیست. [گاهی هم میان این کتاب‌ها ناغافل یک همداستانی هست که شاید نویسندگان از آن خبر هم نداشته باشند. من کتابی می‌نویسم به اسم **یادبود ایوب در جهان کافکا**، سه سال بعد به من خبر دادند که در آلمان کتابی منتشر شده به نام **محاکمهٔ کافکا در پرتو سفر ایوب**، اثر رودولف زوتر (Rudolf Suter) شنیدن این خبر برای من خوشحال‌کننده بود، چه فرقی می‌کند که چه کسی اول نشان ایوب عهدعتیق را در دنیای کافکا یافته، مهم آن است که کسانی بی‌خبر از هم شاهد یک امر واحد بوده باشند، نشانی از یک حقیقت فراذهنی، نشانی از نوعی بین الاذهانیت از دور چشمک می‌زند و انسان از اینکه کاملاً

اسیر ذهنیت خود نبوده احساس سبکبالی و مسرتی وصف‌ناپذیر می‌کند.]

به هر حال اگر به کتاب خود ارجاعتان می‌دهم برای آن است که الان این من هستم که با شما گفت‌وگو می‌کنم و تفصیل آنچه می‌گویم تنها در کتاب خود من است.

حالا برویم سراغ کافکا: عنوان اصلی کتاب من که به دلایلی روی جلد نیامده «نه آن و نه این» بود که خود قصیدهٔ جهان کافکا است.

قومی متفکرند اندر ره دین
قومی به گمان فتاده در راه یقین
می‌ترسم از آنکه بانگ آید روزی
کای بی‌خبران راه نه آنست و نه این

جهان کافکا جهان تعلیق، جهان از اینجا ماندگی و از آنجا راندگی است. این تعلیق و اندروایی را کافکا در یکی از عالی‌ترین آثار استعاری ادبیات جهان یعنی در **پزشک دهکده** تصویر کرده است. پزشک دو خانه دارد: از یک سو خانه‌ای که در آن لمیده، خانه‌ای که از خوکدانی آن مهتری بیرون می‌زند و به قصد تملک رُزا یا دختر خدمتکار به او حمله می‌کند. هر چه هست و به هرگونه که تفسیر کنیم در این خانه از تاریکی خوکدانی متروکی که مدت‌ها بلا استفاده مانده چهرهٔ سبعانهٔ مردی که می‌خواهد با زنی همبستر شود ظاهر می‌شود.

در کتابی که نام بردم با استناد به نشانه‌ها و نوشته‌های دیگر کافکا نشان داده‌ام که در **پزشک دهکده** همهٔ شخصیت‌های اصلی چه با ضمیر من سخن گویند چه با ضمیر او همه خودِ پزشک‌اند. این مهتر خود پزشک است. این دختر یک سر و یک قطب پارادوکسی است که پزشک را جذب می‌کند. می‌توان گفت شهوت، زناشویی، میل به تولید مثل، زایندگی، خانواده و زندگی. کافکا شاید نابغه نباشد اما در یک چیز نبوغ دارد و آن مصور کردن، تجسم و نوعی ترسیم هندسی کشمکش‌ها و جدال‌های ذهنی و نفسانی است. خانهٔ دیگر قرینهٔ خانهٔ اول است. در این خانه جوان بیماری است که شوق مرگ دارد. زخمی دارد با صفتی همنام دختر خدمتکار: رُزا، گل ارغوانی، پزشک می‌گوید: جوانک بیچاره! تو را کمک نتوان کرد (dir is nicht zuhelfen) من زخم بزرگت را یافته‌ام: (Ich habe deine grosse Wunde aufgefunden) خانواده و اهالی پزشک پیر را به زور لخت می‌کنند و در کنار بیمار می‌خوابانند، بیرون می‌روند و در را از پشت می‌بندند. پزشک پیر با بیمار جوان همبستر می‌شود. کافکا در جای دیگر در یکی از یادداشت‌های خود می‌نویسد: «با خودم همبستر شدم» آیا از تنهایی؟ از جداافتادگی از خانواده و دیگران؟ یا از خلوت شب‌های نوشتن می‌گوید؟ بهتر است که فعلاً تفسیر نکنیم. متن از زخم بزرگ سخن می‌گوید. زخمی که بیمار با آن به دنیا آمده و پزشک چاره‌ای جز شفا دادنش ندارد. اما به امید بازگشت به خانهٔ اول بیمار را رها می‌کند. این دو خانه با یک قرینه‌سازی شگفت‌انگیز تصویر می‌شوند. در هر دو یک رُزا خانه کرده است. در هر دو یک نیروی مهارناپذیر سر بر می‌کشد. در خانهٔ اول مهتر به زور رُزا را تصرف می‌کند. در خانهٔ دوم خانواده و اهالی به زور پزشک را با زخم بیمار یعنی با زخم خودش تنها می‌گذارند. قرائن نشان می‌دهد که این زخم آن چیزی است که ادبیات باید شفایش بدهد. کافکا اغلب آثار خود را در یکی از اتاق‌های خانهٔ پدری‌اش نوشت. به خاطر این زخم خانواده او را رها می‌کنند. کافکا **پزشک دهکده** را به پدرش تقدیم کرده است. کافکا در کشمکش با نامزدش فلیسه باور می‌نویسد که میان او و ادبیات باید یکی را انتخاب کند. کافکا به میلنا می‌نویسد من قادر نیستم همزمان هم به شما و هم به ندای وحشتناک درونم پاسخ دهم. بهانهٔ کافکا برای

قطع نامزدی ظاهراً زخم سل است، اما در حقیقت این زخم معلول است. معلول کشمکش درونی. در واقع سل به دادش می‌رسد. زخم اصلی او ادبیات است. ساده‌اندیشی است که گمان بریم که ادبیات از آن رو از چشم کافکا مانع زناشویی است که وقت‌گیر است و او را از رسیدن به امور خانه بازمی‌دارد. میلنا خود پاورقی‌نویس است و مترجم آثار کافکا، و **نامه‌هایی به میلنا** را می‌توان ژرف‌ترین نامه‌های عاشقانه جهان دانست. این نامه‌ها که من آن را به فارسی ترجمه کرده‌ام هم اظهار یکی از پاک‌ترین و خالصانه‌ترین عشق‌هاست و هم ژرفکاوی در عشق است و این یعنی کشمکش و ناهمخوانی ادبیات و زناشویی. کافکا نابغه است چون آنچه را ما بعداً می‌فهمیم او قبلاً می‌فهمید: نمی‌توانم هم به شما و هم به ندای وحشتناک درونم پاسخ گویم. مسئله آن نیست که نویسنده در تقسیم وقت خود برای نوشتن و رسیدن به اهل بیتش مشکل دارد. این مشکلی است که اغلب نویسنده‌ها آن را حل می‌کنند. از جمله ماکس برود که همیشه دم دست کافکا بود. مسئله کافکا فریب‌ناپذیری، صداقت با خویشتن و تحمل‌ناپذیری دروغ و خودسانسوری است. ادبیات برای کافکا فراتر از لذت نوشتن، دلخوش کردن به چاپ اثر یا شهرت است. ادبیات برای کافکا مثل گونه‌ای درد وجودی است. مثالی بزنم. امروزه که بسیاری از روان‌شناسان ما نقش ناصح اخلاقی و کشیش را بازی می‌کنند به فرض که درس تحمل نیاموزند به زوج‌های ناسازگار درس می‌دهند که چگونه حقوق و آزادی و افکار یکدیگر را احترام بگذارند، اما گمان نمی‌کنم آنها به زن یا شوهری که جداً شکار پرسش‌های وجودی شده و دیگر قادر نیست وجودش را به دو تکهٔ راستین و وانمودین تقسیم کند پاسخی داشته باشند جز آنکه او را به فلسفه‌بافی متهم کنند. رُزا در خانهٔ اول و رُزا در خانهٔ دوم در واقع همان پزشک دو شرحه شده است. هر دو شرحه جزو وجود اوست اما وفاداری به هر کدام خیانت به دیگری است. خانه‌ای که از خوکدانی تاریکش کشش جنسی بیرون می‌زند و خانه‌ای که بیماری با زخمی مادرزاد در آن طلب مرگ و نجات می‌کند. جالب آنکه وسیلهٔ سفر از این خانه به آن خانه کالسکه‌ای irdisch (زمینی) و اسب‌هایی unirdisch (نازمینی) است. واژهٔ retten یا نجات نیز در این داستان سه وجه دارد: نجات رزا از زیر دست و پای مهتر در آن وقتی که پزشک از خود می‌پرسد چطور از این راه دور و با این اسب‌های مهارنشدنی رُزا را نجات دهم. نجات بیمار در آن وقتی که می‌پرسد: «نجاتم می‌دهی؟» و نجات خود پزشک وقتی که در پایان می‌گوید: «دیگر وقت آن است که به فکر نجات خودم باشم» یک نشانهٔ رهگشای دیگر Nachtglocke یا ناقوس شبانه یا زنگ شبانه است که گویا صدای آن پزشک را به بالین بیمار فراخوانده. اگر به توصیهٔ برخی از نظریه‌پردازان نقد ادبی خود را محدود به متن کنیم این نشانه هرگز گشوده نمی‌شود.

ادبیات کافکا صرفاً ادبیات تفنن و ذوق‌آزمایی نیست. کافکا نویسنده‌ای است که ادبیاتش حسب حال رؤیاگونهٔ دردهای وجودی جوشیده از سرچشمه‌های خویشتن خویش اوست. مصداق ادبی فلسفه‌ورزی یاسپرس است که به نزد او راه رهیابی به کار جهان و اگزیستانس راستین انسان و حتی خدا راه راستین و حقیقی نخواهد بود مگر آنکه هر کس شخصاً و فرداً این راه را با بازگشت به خودیت خود و از نامشروطیت مطلق آغاز کند. این نه به آن معناست که نویسنده یا فیلسوف صرفاً حدیث نفس گوید و خود زندگینامه بنویسد. این یعنی اصیل‌ترین و راست‌منش‌ترین نقطهٔ عزیمت برای استعلاء و گشودگی به جهان، به دیگر انسان‌ها و به خدا، خود هر کس باید باشد. یاسپرس وقتی دربارهٔ دیوانگان بزرگی چون هولدرلین، استریند برگ و ون گوگ نوشت که جنون آنها نشانهٔ آزمون استعلای وجود تا آخرین حد و شکست آن است. احتمالاً از کافکا چیزی نمی‌دانست وگرنه او را در صدر این دیوانگان می‌نشاند. قلمرو هنر کافکا ما را به یاد فراگیرنده تعیین‌ناپذیر یاسپرس می‌اندازد. استعارهٔ کافکا دیگر یک صنعت مجاز از آن‌گونه که چیز معینی به معنایی غیر از معنای حقیقی خودش انتقال یابد نیست و در کلی‌ترین صورت مثلاً در **قصر** یا بسته دژ استعاره و مجاز بر خود مجاز، بر فروبستگی، بر ابهام، بر امر دسترس‌ناپذیر و نامتعین، و بر آنچه چون رؤیا به طور طبیعی خود را در نقاب و صورت دروغین نشان می‌دهد، دلالت می‌کند. استعارهٔ کافکا بیان آن‌گونه درهم شکستن و شیزوفرنی هنری است که یاسپرس در آسیب‌شناسی فرآیند آفرینندگی ون گوگ، استریندبرگ، هولدرلین و نیچه کشف می‌کند. یاسپرس به این نوع جنون ادای دین می‌کند چون این جنون عاقبت گریزناپذیر آن‌گونه تجربهٔ خطیر وجودی است که از سرچشمهٔ هستی شخص تا نهایت بُرد ذهنیت و توان انسان پیش می‌رود و در مواجهه با فراگیرنده به شکست می‌انجامد. Scheitern در زبان آلمانی هم به معنای شکستن و درهم شکستن است و هم شکست در مقابل پیروزی. یاسپرس می‌گوید وجود خود ما نیز یک فراگیرنده است و اگر در آن زمان کافکا را می‌شناخت احتمالاً درمی‌یافت که تجربهٔ هنری کافکا در شکست در برابر این فراگیرنده مصداقی بارزتر از ون گوگ و هولدرلین است.

به علاوه درمی‌یافت که مدت‌ها قبل از غوغا و جنجال کشف دوبارهٔ کی‌یرکگور به وسیلهٔ فیلسوفان اگزیستانسِ بعداز جنگ دوم کافکا خیلی بی‌سروصدا کی‌یرکگور را کشف کرده بود و او را دوست معنوی خود می‌نامید. نه فقط کافکا بلکه همهٔ نویسندگان بزرگی که ادبیات آنها سیر در ژرفای ارواح انسان‌هاست قبل از هر چیز از سرچشمهٔ جان پنهان خود الهام می‌گیرند و تنها از این خاستگاه فردی است که به تعمیمی راستین می‌رسند. هم از این روی در آثار این نویسندگان یک قصه تکرار می‌شود. هم از این روی، این نویسندگان در عین حال متفکران و فلاسفه‌ای با مؤلفه‌ها و مضامین مشخصی هستند که چون برگردان ترانه و ترجیع‌بند شعر در هر اثر آنها تکرار می‌شوند، اگرچه هر دم پخته‌تر و سخته‌تر و از وجوه دگرگونه‌تر. درست از همین رو این نویسندگان تقلیدناپذیر و آغاز و پایانِ ادبیات خاص خود هستند. سبک کافکا را تنها می‌توان کافکائسک نامید و نیروی آتشفشان‌آسای داستایفسکی را بعد از او نمی‌توان تکرار کرد هرچند امروزه هر ملتی برای خود یک کافکا و داستایفسکی وطنی دارد. نویسندگانی نیز هستند که تنها یک یا دو شاهکار دارند که از قِبَلِ آنها سوخت لازم برای تأثیر و اعتبار انبوهی از آثار متوسط یا بی‌مایه را برای آنان که افسونزدهٔ نام‌ها هستند فراهم

می‌آورند. مثلاً مارکز **صد سال تنهایی** را دارد و فاکنر **هیاهو و خشم** را. اما این یعنی چه؟ این یعنی مثلاً تنها **دیوید کاپرفیلد**است که شور و سودای جهانِ جوشیده از سرچشمهٔ وجودی دیکنس را در خالصانه‌ترین زبان و بیان به حضور درمی‌آورد. این یعنی تنها **شازده احتجاب** را گلشیری با تمام وجودش نوشته است. این یعنی چنین نویسندگانی جهانی دارند که عاریتی نیست بلکه سرچشمهٔ نامکرر و بی‌سابقهٔ آن تنها به آنها متعلق است، با آنها آغاز می‌شود و با آنها پایان می‌گیرد. این یعنی این نوع ادبیات سرگرمی، تفنن و ذوق آزمایی نیست. این یعنی این گونه ادبیات ادبیت نیست. تکنیک صرف نیست. شما آثار هنری میلر را بخوانید. ظاهراً یک ادبیات اوتوبیوگرافیک بی‌دروپیکر، سرکش و لجام گسیخته – که خود میلر می‌گوید برای دیوانگان می‌نویسد – آیا می‌توان

گفت که بدون سبک، بدون تکنیک و ادبیت؟ من که جوابم منفی است. این ادبیات سبکی بسیار زنده و اصیل دارد. اما آن را در کتاب سبک‌های ادبی جست‌وجو نکنید. این سبک فقط سبک میلر است. سبک مخصوص صلیب گلگون است سرشار از افشاگری‌های بی‌پرده و کوبنده‌ای که همایش آنها در یک اثر به معجزه شباهت دارد. سخن کوتاه کنم. با این نویسندگان نمی‌توان با اتکا به یک تن از در گفت‌وگو وارد شد. متن آنها جهان آنهاست و جهان آنها تا آنجا که دسترس‌پذیر است یعنی کلیه آثار ادبی، نوشته‌های خصوصی، نامه‌ها، و احوال زندگینامه‌ای آنها. تنها با ورود به چنین متنی است که به ویژه در مورد کافکا می‌توان به تفسیری اصیل‌تر ره یافت. من که نمی‌فهمم چرا در تفسیر اثری چون **پزشک دهکده** باید عامداً خود را از رجوع به جلوه‌های دیگر جهان کافکا بازدارم. تنها چیزی که می‌تواند این بازداشت را توجیه کند ارزیابی ارزش فن و فرم اثر است؛ اما فراموش نکنیم که حتی به نزد سوزان زونتاگ که دشمن هرمنوتیک است فرم مجموعهٔ عناصری از جمله شکل روابط درونی، انگاره‌ها، شیوهٔ پرداخت، بافت بومی مثلاً استعاره‌ها و تصاویر خاص، ضرباهنگ و خیلی چیزهای دیگر و بالاخره فرم همان معناست. اما با همهٔ اینها باز این پرسش مطرح است که چرا نباید نشانه‌ها را در پرتو جهان نویسنده معنا کرد. به **پزشک دهکده** برگردیم. زنگ شبانه‌ای که پزشک را به بالین بیمار می‌خواند چیست؟ خیلی ساده است. کافکا بارها در خاطرات و یادداشت‌های خود این واژه را به شب‌های نوشتن، به شب‌های ورود به ساحت ادبیات نسبت داده است. رزا چرا Opfer یا قربانی است؟ ساده است. کافکا سه بار پیمان نامزدی می‌بندد و هر سه بار پس از کشمکش جانفرسای روحی حلقه را پس می‌فرستد. و در هر مورد یک از دلایل او آن است که نمی‌خواهد دیگری را قربانی خود کند، اما تا واپسین دم عمر که در کنار دورا دیامانت می‌میرد قادر نیست بر نیاز شدید خود به زناشویی و تشکیل خانواده که بالاخره به نوعی انصراف از ادبیات نیاز دارد غالب آید. تاملات عمیق کافکا در زندگی سرانجام در ادبیات به نوعی ناهمخوانی، پارادوکس و مانعة الجمع بودن هستی و آگاهی یا به بیانی دقیق‌تر فریب آگاهی تعمیم می‌یابد. کی یرکگور نیز این دو را هم‌ستیز می‌دانست و از گزینش این یا آن سخن می‌گفت. **این یا آن** اثری از کی‌یرکگور بود که تا مدت‌ها کتاب بالینی کافکا بود. این گزینه اما چنانکه در **پزشک دهکده** می‌بینیم از «این یا آن» به «نه این و نه آن» تبدیل می‌شود. جملات پایانی این اثر قصیرهٔ جهان کافکاست. پزشک اعلام می‌کند که در یخبندان میان دو خانه سرگردان است. می‌گوید treibe ich mich umher یعنی دور خود می‌چرخم. چرا؟ پاسخ دو بار تکرار می‌شود. Betrogen! Betrogen: فریب! فریب! یک بار به دنبال طنین اشتباه زنگ شبانه رفتن همان و نابسامانی تا همیشه همان! کافکا بارها در **نامه‌هایی به میلنا** این برزخ نه این و نه آن را توضیح می‌دهد. حتی تصویری کاریکاتور مانند از این وضع می‌کشد. که در کتاب **سیری در جهان کافکا** دربارهٔ آن توضیح داده‌ام. در جایی از این نامه‌ها می‌نویسد دو کس در درون من است. یکی عزم رفتن دارد و دیگر از رفتن هراس دارد. اما این طور نیست که این برزخ را تنها یک احساس شخصی بداند. کافکا در کلمات قصار خود از هیچ چیز بیش از قصه آدم و میوهٔ ممنوعه سخن نگفته است. به میلنا می‌نویسد که در آسمان و نه در زمین چیز قطعی و مطمئنی وجود ندارد و اضافه می‌کند که هیچ کس چون من هبوط آدم را درک نکرده است. جهان کافکا جهان فروبستگی و قفل‌شدگی، جهان انجماد و درماندگی میان دو سر یک پارادوکس است که نه به این می‌توان رسید نه به آن. معنای دیگر کلمهٔ das Schloss (قصر) در زبان آلمانی فروبستگی و قفل است و صلابه، نقب، دیوار، قفس، زنجیر و دار خویش از نشانه‌های مکرر در جهان کافکاست. شاید بدین معناست که کافکا می‌گوید «مقصد هست اما راه نیست» (Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg) و می‌افزاید «آنچه را ما راه می‌نامیم جز تعلیق نیست.» پس مسئلهٔ قهرمانان کافکا در اغلب آثار او حرکتی خودخواسته و آزادانه به سوی مقصدی که خود برگزیده‌اند نیست. قهرمان کافکا مثل شخص خود او از جهان چیزی جز حق زیستن، حق لحظه‌ای آرامش و جز حق بهره‌مندی از یک مأوای

مطمئن نیست . کافکا نیز چون ایوب عهد عتیق چنین حقی را حداقل حق یک انسان در جهان می‌داند. قهرمان داستان «نقب» جانوری است که برای در امان ماندن از وحشت و مزاحمت جهان نقبی در زیرزمین کنده تا خیلی ساده در آن زندگی کند، و بدون ترس نفس بکشد، اما حتی در آن نقب هم جهان بیرون در قالب صدای سوت مانند و آزارنده‌ای امان از جانور می‌برد و مثل کرم در سیب نفوذ می کند. آن وقت است که جانور در خانهٔ خود اسیر می‌شود و به اصطلاح توی هچل می‌افتد، همان‌طور که یوزف کا . در پانسیون گرم و نرمش و در زمینهٔ زندگی معمولی‌اش که امور آن از جمله رفتن سر کار ، یا روز خاصی را با زنی گذراندن یا رفتارهای دیگرش که با زمان ساعت برنامه‌ریزی و قابل پیش‌بینی شده است ، ناگهان در خانهٔ خودش توقیف و دستگیر می‌شود . اینکه تصور کنیم این بشر سر به راه که در نوعی فردوس به سر می‌برد؛ ناگهان به دست قدرت زورتوزی بی‌گناه و مظلومانه بازیچهٔ اتهامی واهی قرار می‌گیرد و سرانجام به ناحق کشته می‌شود، یک تفسیر سیاسی و قشری است . در هیچ جای **محاکمه** بی‌گناهی یوزف کا . به طور قطعی تصریح نمی‌شود . آنها که مثل من کمی آلمانی می‌دانند می‌توانند جملات آغازین **محاکمه** را بار دیگر مرور کنند .

Jemand müsste Joseph K . Verleumdet haben ohne er etwas böses getan hätte .

ساختار فعل این جمله اخباری نیست: «کسی می‌بایست به یوزف کا . بهتان زده باشد بی‌آنکه او کاری بد انجام داده باشد .» دلالت این ساختار احتمال رخدادی در گذشته بر حسب قرائن حالیه است مثل وقتی که پنجره را باز می کنیم ، همه جا را خیس می‌بینیم و می گوییم «باید باران آمده باشد» و ما در پیشروند داستان می‌بینیم که بعد از حضور اولیهٔ بازرسان در پانسیون دیگر کسی یوزف کا . را احضار نمی کند بلکه اوست که به دنبال مقامات مضحک و غالباً بی‌اعتنای دادگاه می‌دود و در تفسیری که کشیش از افسانهٔ «فراروی قانون» عرضه می کند ، مرد روستایی نیز از اینکه فرصت داخل شدن به دروازهٔ قانون را از بیم و ترس از دست داده مقصر است . پس چنین می‌نماید که اتهام ، متهم کننده و بازرس‌ها و کلاً تمام دادگاه از کشمکش درونی خودِ یوزف کا . زاده می‌شوند. باز هم به یادداشت‌های روزانه کافکا مراجعه می کنیم . زمانی که می‌خواهد میان تنهایی و زندگی با فلیسه یکی را انتخاب کند، مسئله را سبک سنگین می کند ، و در کشمکش و تعلیق جانکاهی می‌افتد که نامش را دادگاه ویژهٔ انسانی می گذارد . در این کشمکش مسلماً تا آنجا که وی خود را و از آنجا دیگری را فریب می‌دهد متهم است . از سوی دیگر اگر خود را فریب ندهد از هر عملی ساقط می‌شود ، خشک می‌شود ، معلق می‌ماند ، قفل و پاگیر یک هچل می‌شود و در برزخ نه این و نه آن درمی‌ماند. ادبیات تنها مفری است که کافکا در آن می‌تواند با فریب و دروغ رویاروی گردد و یا به بیانی دیگر فریب و دروغ چهرهٔ خود را در آن بی‌پرده نشان می‌دهند . برعکس زندگی که لازمهٔ آن پیوند با دیگران است به ناگزیر فریب را می‌پوشاند . این است که زبان ادبیات کافکا زبان رویاست .

رؤیاها وجه حقیقی و عاری از فریب روح ما را نشان می‌دهند . کافکا دائماً میان بیداری و رؤیا ، میان رفتار وانمودین در بیداری و رفتار بی‌پرده در رؤیا در کشمکش است . در یکی از جملات قصار خود می گوید «بنگر که جز فریب در این جهان چه می‌بینی؟ اگر روزی فریب نیز نیست شود ، هرگز به سویی منگر ور نه به ستونی از نمک دگرگون می‌شوی» این محو شدن فریب که من آن را فریب آگاهی می‌نامم آغاز **مسخ** نیز هست . یاسپرس در کتاب **کوره راه خرد** در پرسش‌های کودکان ، بعضی از الهامات دیوانگان و در بصیرت روشنی که گهگاه انسان‌های عادی در نخستین لحظات پس از بیداری پیدا می کنند نوعی فلسفه خودجوش می‌بیند . گرگورسامسا در چنین لحظاتی است که ناگهان خود را مسخ‌شده به حشره‌ای غول پیکر می‌یابد. در متن جملهٔ fand er sich (خود را یافت) آمده است که مترجمان اغلب در برگردان آن سهل‌انگاری می کنند .

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte , fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt .

این یکی از شگفت‌انگیزترین آغازها در ادبیات جهان است که من آن را واژه به واژه ترجمه می کنم .

«وقتی گرگورسامسا یک روز صبح از خوابی ناراحت بیدار شد یافت او خود را در تختخوابش به حشره‌ای غول پیکر مسخ شده» finden (یافتن) در آلمانی گاه مثل افعالی چون وَجَدَ در عربی عمل می کند . این افعال را افعال قلوب می‌نامند . شاید چون از قلب حالتی به حالت دیگر خبر می‌دهند . در این حالت فعل دو مفعول می گیرد . مثلاً می گوییم «وجدتُ حالَکَ مسروراً» (حال تو را خوشحال یافتم) ، در آلمانی هم همین‌طور است . مثل جملهٔ آغازین **مسخ** . گرگور سامسا خود را یافت مسخ شده . . . یعنی این حالت بر او عارض شده بود و او خود را در آن گرفتار دید. می‌دانید که هایدگر از همین واژه Befindlichkeit را مصطلح ساخته که من آن را به یافتِ حال ترجمه می کنم . در اصطلاح هایدگر ما قبل از هر چیز خود را چنین و چنان مثلاً در جهان ، در یک مجموعهٔ مناسبات فراداده ، در یک فرادهش و به قولی سنت در یک وضعیت تاریخی ، و مانند آنها می‌یابیم بدون آنکه خود خواسته باشیم . گرگور سامسا نیز خود را ممسوخ به حشره و حیوانیت می‌یابد. این یافت در عین حال آگاهی از وجه حقیقی یا آرزوی نهفتهٔ گرگور است . اینکه سرکار نرود ، نان‌آور پدر و خانواده‌ای که او را به چشم اسب و برده می‌نگرند ، نباشد ، و بالاخره از مسئولیت مهره‌بودن و وجود وانمودین و پرده‌پوش خود خلاص شود و خودش باشد . حشره همان نقب است که جانور به آن پناه می‌برد تا به میل خود زندگی کند و دق الباب اهل خانه همان صدای سوت مانند است . گرگور نمی‌تواند یکی را برگزیند و درعین حال خودش باشد .

گرگور فریب آگاه شده پس جز انجماد میان دو خانه‌ای که به هیچ یک نمی‌رسد حاصلی ندارد . پایان او نوعی مرگ مجازی و تمثیلی است . یعنی درماندگی در هچل . و این همان پایان پزشک دهکده است . «فریب! فریب! دیگر کار بسامان نخواهد شد .» این پایان از همان آغاز اعلام می‌شود . پزشک دهکده اینچنین آغاز می‌شود: Ich war in groBer Verlegenheit (من در سرگردانی بزرگ بودم) نمی گوید من سرگردان بودم . واژهٔ In (در) از گیرافتادن در یک حالت خبر می‌دهد . در **قصر** نیز از همان آغاز اعلام می‌شود که قصر پنهان و مستور در مه و ظلمت بود و حتی کورسوی نوری نبود که نشان دهد آنجا قصری هست . انگار قهرمان داستان چون سیزیفوس ناگزیر است که کوششی عبث را تکرار کند. پس جهان کافکا جهان دویدن و نرسیدن است . به کجا؟ به مرزهای دایره‌ای فراگیرنده ، به دو سر راهی که نیروی

حرکت به سوی هر دو در درون رهرو است اما رهرو فقط باید خود را دوپاره کند تا به هر دو برسد. کافکا مشخصاً تعیین نمی‌کند که این نیروی احاطه‌کننده و این قطب‌هایی که از دو سو قهرمان را می‌کشند چیست. او نفس این کشمکش و بن‌بست را نشان می‌دهد. هر چه دوایری که قهرمان را در خود گرفتار کرده‌اند فراگیرتر باشد، تعین ناپذیرتر می‌گردد. بنابراین نمی‌توان در اینجا به رسم متداول در مدارس و دانشکده‌های ادبیات در ازای نشانه‌ها، رمزها و استعاره‌های کافکا مدلولی قطعی تعیین کرد. هر چه استعاره‌ای ژرف‌تر باشد دلالت حقیقی آن نیز چندگانه‌تر است و بالعکس. چراغ قرمز در ترافیک فرآیند یک استعاره را به جریان می‌اندازد چگونه؟ به این صورت که چیزی را به چیز دیگر انتقال می‌دهد. می‌دانید که واژهٔ متافور در یونانی مرکب است از متا (meta) به معنای ماورا و فرا و فرین (pherein) به معنای بردن و در کل یعنی «فرا بردن»، «به ماورا بردن» و «دور بردن». این چراغ قرمز سرچهارراه در زمانه و در جامعهٔ امروز یعنی این نشانه در زبان، جامعه و زمان ما فوراً ما را از رنگ قرمز به ایست و توقف اتومبیل می‌برد اما این استعاره نازل‌ترین صورت استعاره یعنی یک نشانهٔ قراردادی است که یک مدلول نیز بیشتر ندارد. برعکس زبان مجاز و استعاره در رؤیا به عالی‌ترین صورتِ استعاره می‌رسد. حالا نمی‌گوییم که تعبیر یک خواب یا یک زبان رمزی در کتب مقدس ممکن است به عدد معبران فرق کند، بلکه فعلاً به ابهام و پوشیدگی رموز خواب‌ها نظر داریم. مجازهای رؤیا برخلاف علایم ترافیکی فوراً حقیقت خود را آشکار نمی‌کنند. به علاوه بعید است که تک‌مدلولی باشند. رؤیا را نه فقط از آن رو که مورد علاقهٔ کافکاست مثال می‌زنیم، بلکه چون فرآیند آن ساختگی و به قصد ابهام‌آفرینی نیست. ارسطو، سیسرون و لونگینوس که کتاب‌هایی تحت عنوان ریتوریکا یا فن بیان نوشته‌اند، همگی متفق‌اند که یک استعارهٔ خوب آهنگ وضوح دارد نه ابهام آفرینی. به عقیدهٔ من معنای دیگر این نظریه آن است که استعاره در جایی لازم و مناسب است که زبان مجازی بهتر از زبان حقیقی افادهٔ معنا کند. مثلاً وقتی ما می‌گوییم این کاسه باید هشت تا معده را پر کند، با نوعی مجاز مرسل واقعیت معیشت فقیرانه، کثرت نان‌خورها، دشواری نان‌آوری و شاید خیلی چیزهای دیگر را که با زبان به اصطلاح غیراستعاری باید در چند جمله بیان شود هم خلاصه‌تر، هم واضح‌تر، هم برجسته‌تر و هم زیباتر بیان کرده‌ایم. با این وصف وقتی با استعاره‌ای پوشیده و چند پهلو مواجه می‌شویم یا با گوینده و نویسنده‌ای سروکار داریم که به عمد با مبهم‌گویی می‌خواهد بی‌مایگی معنا را بپوشاند و یا پوشیدگی استعاره از ژرفا، گستردگی و پرمعنایی آن ناشی می‌شود. مسلماً فرض اول را نمی‌توان علت ابهام رؤیاها دانست و استعاره‌های کافکا نیز از همین نوع است، بنابراین در تعبیر آنها باید از سفسطهٔ سمبولیسم رایج و آموزشی برحذر باشیم.

مثلاً در هکلبری فین رودخانه می‌سی‌سی‌پی، نمادی از جریان طبیعی و معصوم و پاک و ناآلوده زندگی طبیعی است و ساحل مظهری از تمدن زشت و فاسد است. در خوشه‌های خشم، لاک‌پشت نماینده و نمادی از استمرار زندگی است. این گونه نمادپردازی‌ها به عقیده من راه ما را حتی به درک دقیق ادبیات می‌بندد و مسبوق به این فرض است که گویا، ادبیات آموختنی است. البته بنده نمی‌گویم که ادبیات آموختنی نیست، آموختنی است، اما از راه تجربه زنده و به قول آلمانی‌ها Erlebnis. ادبیات آموختنی است، از طریق، همدردی و حس مشترک و مراجعه مستقیم خواننده به اثر و مطالعه شیفته‌وار خود آثار. بنابراین من که اینجا در خدمت شما حضور دارم، در وهله اول عرض کنم به هیچ وجه قصد ندارم که نقش واسطه‌ای بین کافکا و آثار کافکا و مخاطب را بازی کنم. من هم یک خواننده مثل همهٔ شما و هر خواننده‌ای از اثر ناگزیر تفسیری دارم. ذات زبان استعاری و تفسیری است. بنابراین من قبل از هر چیز عرض کنم که ادبیات اساساً آموختنی از طریق تجربه و همدردی و مراجعه مستقیم و مراوده و محادثه و همداستانی فکری بین مخاطب و نویسنده است. دوستان عزیزی که حضور دارند، احتمالاً در ادبیات انگلیسی و آلمانی مطالعاتی دارند، من یک مثالی برای شما می‌زنم و زیاد وقت دوستان را نمی‌گیرم.

در **جنایت و مکافات** داستایفسکی، در همان صفحات اول صحنه‌ای می‌بینیم، در یک کافه، شخصیتی به نام «مارمالادوف» مخاطب خودش را پیدا می‌کند. پس غیرمستقیم داستایفسکی در خلال اثر به ما می‌گوید که نویسنده مخاطب خودش را در دانشگاه یا بیرون دانشگاه پیدا خواهد کرد. مارمالادوف شخصی است مطرود، شخصی است وازده و در حضیض پستی کسی که دخترش از طریق خودفروشی باید خرج مشروب‌خواری او را تأمین کند. نطق غرایی می‌کند به مخاطبی به نام راسکلنیکف، جوانی با اندیشه‌های بزرگ، با غرور و در عین حال در تقلا و دست و پا زدن در رنج و فقر، نطق غرای مارمالادوف به این جمله ختم می‌شود، جوان آیا می‌دانی هیچ جایی برای رفتن نداشتن یعنی چه؟ پس نویسنده در اثر اعلام می‌کند که اگر حس مشترکی با من نداری، اگر در زندگی به تجربه و به آزمون به نحوی، آن آزمونهایی را که من دارم به صورت هنری و ادبی به تو نشان می‌دهم نیازمودی، نخواهی فهمید که من چه می‌گویم، بنابراین من از یک اصطلاح استفاده می‌کنم، برای درک آثار کافکا به قول پاسکال، منطقی لازم است به نام منطق دل. جهان کافکا جهان دویدن، نرسیدن و در جا زدن است به دنبال چی، من هیچ پاسخی ندارم. جوزف کا متهم است، به چی؟ در میان این همه مفسران آثار کافکا، شاید هفته‌ای یک اثر درباره کافکا نوشته می‌شود و هر اثری در مورد دادگاهی که در **محاکمه** یا **قصر** هست تفسیری تازه ارائه می‌دهند. اگر فرصت شد که من این تفسیرها را به صورت طبقه‌بندی شده خدمت شما عرض خواهم کرد. جهان کافکا وضعیتی است شبیه وضعیت سیزیفوس که سنگ غلتان را محکوم بود مدام تا قله یک کوه به بالا هل بدهد و نرسیده به قله، شاهد واغلتیدن و

برگشتن سنگ و دوباره هل دادن آن سنگ باشد. جهان کافکا، جهان پرومته است، پرومته در اساطیر یونان کسی است که آتش را از خدایان می‌دزدد، و به کیفر و پادافره این خدمتی که به انسان‌ها کرده در کوه قفقاز به بند کشیده می‌شود. کرکس‌ها باید هر روز جگر پرومته را بخورند و خدایان هر روز دوباره آن جگر را بازسازی کنند و روز از نو و روزی از نو. اما کافکا در یکی از گفته‌ها و نامه‌هایش که احتمالاً نامه‌ای است به اسکار باوم می‌گوید که تمام آثار من ترک نکردن میدان نبرد و امتناع افتخارآمیز از ترک میدان نبرد پس از شکست در کودکی بود.

جهان کافکا، جهان تانتالوس یا آن کسی است که محبوس است در آب‌ها، مدام تشنه و با میوه‌های درختی در نزدیکی خودش که بوته‌های خار فاصله بین آنها انداخته قرار دارد و هرگز به آن نمی‌رسد اما دست از تلاش برنمی دارد.

این شعر را از مولوی برای تفهیم بهتر مطلب می‌خوانم وگرنه قصد مقایسه مولانا و جهان مولانا را با کافکا ندارم.

فلسفی خود را ز اندیشه بکشت

گو به او کورا سوی گنج است پشت

گو به او چندان که افزون می‌دوی

از مراد دل جداتر می‌شوی

جهان کافکا، جهان ناتمامی و بی‌سرانجامی است، جهان کافکا جهان پارادوکس استعلا و سکوت است. پارادوکسی که در همه جاست، بنابراین آثار هنری کافکا به هر نحوی که تفسیرهای روان‌شناختی و روانکاوانه از آن بشود، از جمله تفسیرهایی که نامه کافکا به پدرش را دستمایه قرار می‌دهند، آنچه ما با آن سروکار داریم یعنی آثار هنری کافکا، بازگشاینده مسائلی است که من ایرانی در گوشه‌ای از خاورمیانه آشفته با کافکایی که هفتاد سال پیش در آسایشگاه کیرلینگ شهر وین در ۳ ژوئن ۱۹۲۴ درگذشته، به محادثه و همداستانی می‌رسم و هنگام خواندن این اثر احساس می‌کنم آنچه را که حاصل دغدغه‌های فکری من با جهان و مافیها و با غیر و با ارتباط با دیگران بوده، در جهان کافکا به صورتی که با یک حس واقعاً خاص می‌شود درک کرد، بیان شده. جهان کافکا، جهان ژرف‌ترین پارادوکس‌هایی است که از سرچشمه خودیت ما سربرمی‌کشد. ما در یادداشت‌های کافکا به کرات، می‌بینیم که کافکا صحبت از تنهایی خود می‌کند. من تنها هستم نه چون گاسپر هاوزر بلکه چون فرانتس کافکا. در جای دیگر کافکا می‌گوید من نه به دست‌های رنجور مسیحیت متوسل شدم و نه چون صهیونیست‌ها به شال و عبایِ خاخام‌ها. من آغاز و پایانم. کافکا، فلسفه‌ورزی‌ای که کارل یاسپرس می‌گوید به نحوی در هنر نشان می‌دهد و آن مواجهه انسان با جهان، مواجهه انسان با دیگران، با آغازیدن از نامشروطیت مطلق و در تنهایی مطلق در آن هنگام که ما بریده از میراث‌ها و داده‌ها و گذشته‌ها هستیم. ما الان می‌رویم ساعت‌هایمان را نگاه می‌کنیم و زندگی‌مان را مطابق ساعت‌هایمان تنظیم می‌کنیم. جهان کافکا، جهان پیکار و نزاع جانتراش و جانخراشی است بین زمان درونی و زمان بیرونی، زمان درونی، زمانی است که تنها با مراجعه ما به خویشمندی و خودیت و سرچشمه‌های وجودی خاص و یگانه و یکه هر فردی از خود ما سربرمی‌کشد. هر فردی از خود ما یعنی من به عنوان سیاوش جمادی و شما به عنوان محمد یا حمید یا غیره و وقتی که ما رها می‌شویم و وقتی که بوده‌ها و داده‌های پشت سرمان همه ویران می‌شود، ما در این جهان بر لب بحر فنا و در یک وضعیت هایلی سرگردان می‌شویم این وضعیت توأم با ترس است توأم با تشویش است. تشویشی که کافکا به کرات گفته. ولی این تشویش با ترس و تشویش یک آدم ترسو فرق دارد. برای من جالب هست که کافکا در امپراتوری اتریش مجارستان متولد می‌شود، بالیدن می‌گیرد و تقریباً معاصر با ویتگنشتاین است. مدت‌ها جمله‌ای از ویتگنشتاین در کتاب مشهور **رساله فلسفی - منطقی** در ذهن من جا نمی‌افتاد. آنچه اندیشیدنی است، به روشنی قابل اندیشیدن است، و آنچه را می‌توان بیان کرد به روشنی قابل بیان است. بنابراین آنچه را نمی‌توان بیان کرد، نمی‌توان بدان اندیشید. برای همه ما لحظاتی پیش‌آمده که یک احساسی داریم که نمی‌توانیم بیانش کنیم، می‌گوییم یک چیزی در دلم می‌گذرد که قادر به بیانش نیستم. می‌خواهم بگویم ولی نمی‌توانم. پس این ویتگنشتاین چه می‌گوید؟ از هم ولایتی و هم عصر ویتگنشتاین، فرانتس کافکا جمله‌ای را دیدم که جمله ویتگنشتاین را برایم تفسیر کرد. من جمله کافکا را برای شما می‌خوانم. درباره نوشتن است، می‌گوید: «جملات غلط در اطراف قلمم کمین کرده‌اند خود را اطراف نوک آن پنهان می‌کنند و به زور در قالب حروف درمی‌آیند. عقیده ندارم که فرد دربیان کامل آنچه می‌خواهد بگوید یا بنویسد، ناتوان است. اشاره به ضعف زبان و مقایسه ماهیت محدودیت کلمات با بی‌کرانگی احساس کاملاً خطاست. احساس مبهم دقیقاً با همان ابهامی که در دل گوینده است به شکل کلمات درمی‌آید. احساسی هم که ماهیتاً روشن است، حتماً در قالب کلمات به همان صورت روشن خواهد بود. به این دلیل هرگز از زبان نباید ترسید. بلکه هنگام مواجهه با کلمات باید از خود بهراسیم» این جمله ماخوذ از کتابی است به نام... Der Dichter über sein Werk «شاعر دربارهٔ کار خودش» که

مجموعه‌ای است از تفسیرهای خودِ کافکا درباره آثارش . نویسنده‌اش هم اریش هلر ، که از مفسران صاحب نام کافکاست . در ضمن نقل شده در کتابی به نام **کافکا** از رونالد اشپیرزو بئاتریس سندبرگ که این به فارسی ترجمه شده . نمی‌دانم توجه به مقایسه بین جمله ویتگنشتاین و مضمون گفته‌اش و کافکا کردید؟ در واقع از آنجایی که ویتگنشتاین تمام می کند ، کافکا آغاز می کند .

قلمرو هنر کافکا همان ناانديشيدنی ویتگنشتاین است ، همان فراگیرنده غیرقابل تعین که یاسپرس است ورای دید خود نمی‌توانیم چیزی را ببینیم . پس چگونه می‌توانیم به جهان فکر کنیم . ما اسیر قفس ذهنیت خود هستیم . در آثار کافکا ، اسارت شخصی و کاراکتر اصلی داستان در ذهنیت خودش است که به صورت نمادهای مختلف درمی‌آید . در **محاکمه** همراه و هم سخن هستیم با مفسرانی که گفته‌اند ، مفتشان یوزف کا ، دادگاه ، قاضی ، جلاد . همه خود یوزف کا هستند . و ما چیزی را خارج از حیطه این ذهنیت نمی‌بینیم . در دیوار بزرگ چین یکی از اشخاص داستان می‌گوید: این دیوار پیشانی او بود . در جهان و دنیای کافکا جست‌وجوی مدام هست به دنبال پیدا کردن استعاره‌هایی در عالم اشیاء و یک نوع ذهنی کردن این استعاره‌ها ، اپیکور می‌گوید فلسفه از آنجا آغاز می‌شود که ما به بدبختی و شکست خود واقف می‌شویم . من جمله‌ای را از افلاطون به خاطرم آمد که می‌گوید: مرد عاقل چون به قلمرو مرد مجنون وارد شود ، نیست و نابود می‌شود . جهان فرانتس کافکا ، جهان ذهنیت انسانی است که با پارادوکس‌های واقعی و حقیقی هستی درگیر هست و از این پارادوکس‌ها عقب نمی‌نشیند و به دنیایی که به اصطلاح هایدگر ، دنیای منتشران است پناه نمی‌آورد . جهان کافکا جهان تعلیق هست . تعلیق در میانه پارادوکس‌هایی که دو قطبش با هم‌مانعةالجمع هستند . یکی از مفسرین می‌گوید کافکا بزرگ‌ترین استاد مقوله‌پرداز در مورد قدرت هست . قدرت صرفاً به معنای قدرت سیاسی نیست . قدرت نیروی فراگیرنده‌ای هست که ما در **مسخ** به شکل خانواده و پدر در داوری به صورت پدری که به صورت تقریباً هجوآمیزی غول‌آسا می‌شود در عین مضحکه بودن بر ما احاطه دارد و ما چون مگسی در تار عنکبوت در دام آن قدرت هستیم . قدرت در سیستم و سازمان اجتماعی که ما در آن زاده شدیم و کافکا و هر یک از ما میراث‌بر مرده ریگی را در تاریخ گذشته‌مان پشت سر داریم ، و هرگاه می‌خواهیم آزادانه تفکر کنیم فوراً چون اژدهای سرچشمه یا چون یک غولی این مرده‌ریگ‌ها جلوی ما قد علم می کند . نیچه می گوید ما جز از دریچه دید خودمان نمی‌توانیم به جهان بنگریم . چه افلاطون باشیم و چه هایدگر باشیم و چه ارسطو باشیم . این دیدگاه و این پرسپکتیو شخصی در آثار کافکا غالب است و بسیاری از مفسران تأکید کرده‌اند که آثار کافکا تک‌منظری است . یعنی از پرسپکتیو شخصیت اصلی داستان است هر چند روایت ، روایت سوم شخص باشد ولی راوی دانای کل به آن صورت که در همه جا حضورداشته باشد نمی‌بینیم . ما همه چیز را زیر نظر و تحت حیطه پرسپکتیو یوزف‌کا می‌بینیم . یک عده از مفسران اخیراً آمده‌اند صحنه‌هایی را از داستان‌های کافکا بیرون کشیده‌اند که یوزف کا حضور ندارد و از این جهت بسیاری نظریه پرسپکتیویسم را رد کرده‌اند . این نظریه پرسپکتیو عیناً همان چیزی است که نیچه به نام پرسپکتیویسم ۲۵۰۰ سال تاریخ فلسفه را نقد می کند و وقتی که می گوید خدا مرده است ، این خدا ، خدایی نیست که خدای مسیحی باشد . این خدا یعنی اعتقاد و توسل به هر حقیقتی که مدعی جامعیت و مدعی کلیت و مدعی مطلقیت است . ما جز از منظر چشم خویش چیزی نتوانیم دید و این منظر خود پیشاپیش بستهٔ فراداده‌های هزاران ساله است . هنر کوششی است برای فراگذار از این درخودماندگی ، هنر سیری استعلایی است از من به سوی آنچه مرا احاطه کرده است .

بنابراین ، این سیر حتی اگر به دیوار محال بخورد متعالی‌تر از آن است که بی‌ذکر و فکر رسوبات تاریخ را بر دوش کشیم . این بارکشی که مولوی مکرراً آن را در حمار و نیچه آن را در شتر مجسم می کند چیزی است که همگان آن را احساس نمی‌کنند ، برعکس در آن مأمن می‌کنند . هنرمند و متفکر شانه‌ای تکان می‌دهد و با کوششی نستوه و عرق ریز می‌کوشد تا در این میان ریشه‌های خود را پیدا و نقد کند . هنرمند یکّه است اما پیامش به همگان مربوط است . تعمیق این روند به جایی می‌رسد که دیگر مرز نمی‌شناسد و به مخاطبی که به قول کانت شهروند جهان است خطاب می‌کند و مگر مخاطب همهٔ پیامبران و فیلسوفان بزرگ همین شهروند جهان نبوده است؟ این است که هنر هرچه از گوهر هنری سرشارتر باشد ، در عین ملی بودن ، جهانی‌تر است و می‌تواند از مرزهای خاستگاهش فراتر رود و همدلی و همداستانی یا دست کم چالش فکری و احساسی انسان‌هایی را برانگیزد که با هنرمند فاصلهٔ زمانی ، مکانی و فرهنگی زیادی دارند .