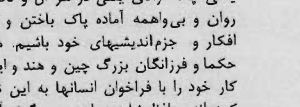
سیری در جهان کافکا

# کافکا؛ جهان ذهنیت انسانی*

سیاوش جمادی

از اینکه من به اصطلاح با یک سابقه ذهنی مطلب را به ناگزیر از آخر آغاز می‌کنم، معذورم بدارید. مجال تنگ است وگرنه روا نیست که درباره نویسنده‌ای چون کافکا یا هر نویسنده دیگری بدون خوانش دقیق متون، بدون نشانه‌شناسی، بدون درک ساختار روایی و مضامین مکرر و رجعت‌کننده و خلاصه بدون هر آنچه لازمه 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 - «محاکمه»، «مسخ» یا 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، عذرخواهی می‌کنم. من هم انتظار ندارم و نباید داشته باشم که به گفته‌هایم اعتماد کنید. مخاطب حق دارد که چهره کافکا را آن‌گونه که ترسیم می‌کنم، نوعی تفسیر به رای تلقی کند. حتی حق دارد بگوید که من ضیق وقت را بهانه می‌کنم تا تفسیر خود را موجه جلوه دهم و به قولی از فرط خودپرستی کارم به فروتنی کشیده است. در کتاب «سیری در جهان کافکا» کمابیش مضامینی را که الان می‌خواهم بگویم، با ذکر منابع و استناد و استشهاد به گفته‌های مأخوذ از آثار هنری، یادداشتهای خصوصی، نامه‌ها و یا حتی وقایع و نکات زندگینامه‌ای کافکا به تفصیل بسط داده‌ام و سعی کرده‌ام - فقط سعی کرده‌ام - که با توسل به همه امکانات دسترس‌پذیر، به نوعی گفت‌وگو با کافکا برسم. البته همان‌طور که می‌دانید، درباره کافکا کتابهای زیادی نوشته‌اند، کتاب من هم یکی از آنهاست و به هیچ وجه تافته جدا بافته نیست. آنچه بیشتر در این کتاب شایان توجه است، نوعی گفت‌وگو، همایش و مراوده دورادوری است که شاید بتوان آن را رشته نامرئی و وحدت‌بخش این آثار دانست. برا که من و تو با ذهنیتی محدود، و قطعاً خطاپذیر عمری محدود داریم، اما این رشته سر دراز دارد. بی‌توجهی دانسته یا ندانسته به همین نکته ظاهراً بدیهی و گرفتاری عاجزانه انسان در صورتهای قلب شده اراده به سوی قدرت، دست‌کم یکی از جهاتی است که سلامت و زیبایی زندگی جمعی را همواره تیره و مسموم کرده است. فکر نیرومند فکری نیست که داعیه مطلقیت و کمال دارد. قدرت فکر در آن است که تا چه حد برای رویارویی با افکار دیگر و شنیدن و گوش سپردن آمادگی داشته باشد. خود محوری تنها به تنهایی و

دوری از دیگری و خدا منجر نمی‌شود. ای کاش چنین بود! ای کاش انسان می‌توانست یک رابینسون کروزوئه در یک جزیره متروک و جدا افتاده باشد. اما تنهایی نه تنها سرچشمه هستی ما را خشک می‌کند، بلکه مقدور نیست. به همین سبب خود محوری زاینده ترس از جهان و دیگران می‌شود و از آنجا برای صیانت خود به جای گفت‌وگو، به زور و نیروی مادی متوسل می‌شویم. اگر می‌دانستیم که این نوع قدرت‌نمایی فیزیکی از ترس آب می‌خورد، به جای نشانه رفتن دیگران ترس نهفته خود را نشانه می‌رفتیم که در آن صورت دیگر من و تو چه اهمیتی داشتیم؟! در آن صورت بیش از جدال برای غلبه بر افکار، ما نیز چون یک قطره خود را در دریای گفت‌وگوی اذهان آزاد می‌ساختیم. آزادی یعنی چه؟ آزادی یعنی در هر آن و لحظه‌ای ما خیلی روان و بی‌واهمه آماده پاک باختن و فروریزش همه افکار و جزم‌اندیشیهای خود باشیم. همه انبیا، همه حکما و فرزانگان بزرگ چین و هند و ایران و فلسطین کار خود را با فراخوان انسانها به این نوع آزادی آغاز کرده‌اند. حافظ شاید درباره همین‌گونه آزادی است که می‌گوید:



غلام همت آنم که زیر چرخ کبود
زهر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد است

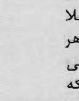
این آزادی سرچشمه گفت‌وگویی میان اذهانی است که شاید حتی از هم خبر هم نداشته باشند یا بر حسب تصادف از هم باخبر شوند. من کتابی می‌نویسم به نام «یاد بود ایوب در جهان کافکا» و چند سال بعد نویسنده‌ای دیگر در سوئیس کتابی با همین مضمون می‌نویسد. به من خبر دادند که در آلمان نیز کتابی به نام «محاکمه کافکا در پرتو سفر ایوب» اثر رودلف زوتر منتشر شده است. اینکه کسانی بی‌خبر از یکدیگر شاهد امر واحدی بوده باشند، برای من بسیار جالب است.

نشانی از یک حقیقت فراذهنی، نشانی از نوعی بین‌الاذهانیت است که از دور چشمک می‌زند و تو از اینکه می‌بینی کاملاً در ذهنیت خود محصور نبوده‌ای، سبکبالی و مسرتی وصف‌ناپذیر در خود احساس می‌کنی. حالا برویم سراغ کافکا: عنوان اصلی کتاب من که به دلایلی روی جلد نیامده، «نه آن و نه این» بود که خود قصیره جهان کافکاست:

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

جهان کافکا جهان تعلیق، جهان از اینجا ماندگی و از آنجا راندگی است. کافکا این تعلیق و اندروایی را در یکی از عالیترین آثار استعاری ادبیات جهان، (پزشک دهکده) تصویر کرده است. پزشک دوخانه دارد از یک سو خانه‌ای که در آن لمیده، خانه‌ای که از خودکاذبی آن مهتری بیرون می‌زند و به قصد تملک رُزا یا دختر دختمکار به او حمله می‌کند. هر چه هست و به هر گونه که تفسیر کنیم، در این خانه از تاریکی خودکاذبی متروکی که مدتها بلااستفاده مانده، چهره سبُعانه 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» همه شخصیتهای اصلی ـ چه با ضمیر من سخن گویند، چه با ضمیر او ـ همه خودِ پزشک‌اند. این مهتر خود پزشک است. این دختر یک سر و یک قطب پارادوکسی است که پزشک را جذب می‌کند، یعنی می‌توان گفت شهوت، زناشویی، میل به تولیدمثل، زایندگی، خانواده و زندگی. کافکا شاید نابغه نباشد اما در یک چیز نبوغ دارد و آن مصور کردن، تجسم و نوعی ترسیم هندسی و جدالهای ذهنی و نفسانی است. خانه دیگر قرینه خانه 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 ist nicht zu helfen) من زخم بزرگت را یافته‌ام (Ich habe deine grosse Wunde aufgefunden) خانواده و اهالی، پزشک 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 خانه 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 سربرمی‌کشد. در خانه اول مهتر به زور رُزا را تصرف می‌کند. در خانه 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 خانه پدریش

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. بهانه 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 گمان بریم که ادبیات از آن رو از چشم کافکا مانع زناشویی است که وقت‌گیر است و او را از رسیدن به آمورخانه باز می‌دارد. میلنا خود پاورقی‌نویس و مترجم آثار کافکاست؛ و «نامه‌هایی به میلنا» را می‌توان ژرفترین نامه‌های عاشقانه جهان دانست. این نامه‌ها که من آن را به فارسی برگردانده‌ام، هم اظهار یکی از پاکترین و خالصانه‌ترین عشقهاست و هم ژرفکاری در عشق است و این یعنی کشمکش و ناهمخوانی ادبیات و زناشویی. کافکا نابغه است چون آنچه را ما بعداً می‌فهمیم، او قبلاً فهمیده است: 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 خودفاسوری 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 می‌زنم. 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 به حقوق و آزادی و افکار یکدیگر احترام بگذارند، اما گمان نمی‌کنم آنها به زن یا شوهری که جداً شکار پرسشهای وجودی شده و دیگر قادر نیست وجودش را به دو تکه راستین و وانمودین تقسیم کند، پاسخی داشته باشند جز آنکه او را به فلسفه‌بافی متهم کنند. رزا در خانه اول و رزا در خانه دوم در واقع همان پزشک دوشرحه شده است. هر دو شرحه جزء وجود اوست، اما وفاداری به هر کدام خیانت به دیگری است. خانه‌ای که از خوکدانی تاریک کشش جنسی بیرون می‌زند و خانه‌ای که بیماری با زخمی مادرزاد در آن طلب مرگ و نجات می‌کند. جالب آنکه وسیله سفر از این خانه به آن خانه کالسکه‌ای irdisch (زمینی) و اسبهایی unirdisch (نازمینی) است. واژه retten یا نجات نیز در این داستان سه وجه دارد: نجات رزا از زیردست و پای مهتر در آن وقتی که پزشک از خود می‌پرسد چه صور از این راه دور و با این اسبهای مهار نشدنی رزا 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 نشانه رهگشای دیگر Nachtglocke یا ناقوس شبانه یا زنگ شبانه است که گویا صدای آن پزشک را به بالین بیمار فراخوانده است. اگر به توصیه 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. رویاگونه دردهای وجودی جوشیده از سرچشمه‌های خویشتن خویش اوست. مصداق ادبی فلسفه‌ورزی پاسپرس است که به نزد او راه رهایی به کار جهان و انگیزستانس راستین انسان و حتی خدا راه راستین و حقیقی نخواهد بود مگر آنکه هر کس بشخصه 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 نقطه عزیمت برای استعلا و گشودگی به جهان، به دیگر انسانها و به خدا، خود هر کس باید باشد. پاسپرس وقتی درباره دیوانگان بزرگی چون هولدرلین، استرینبرگ و ون گوگ نوشت که جنون آنها نشنه 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 تعین‌ناپذیر پاسپرس می‌اندازد. استعاره کافکا دیگر یک صنعت مجاز از آن گونه که چیز معینی به معنایی غیر از معنای حقیقی خودش انتقال یابد، نیست. 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 رویا به طور طبیعی خود را در نقاب و صورت دروغین نشان می‌دهد، دلالت می‌کند. استعاره کافکا بیان آن‌گونه درهم شکستن و شیزوفرنی هنری است که پاسپرس در آسیب‌شناسی فرایند آفرینندگی ون گوگ، استرینبرگ، هولدرلین و نیچه کشف

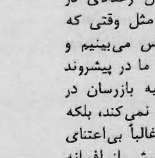


می‌کند. یاسپرس به این نوع جنون ادای دین می‌کند، چون این جنوب عاقبت گریزناپذیر آن‌گونه تجربه خطیر وجودی است که از سرچشمه هستی شخص تا نهایت برد ذهنیت و توان انسان پیش می‌رود و در مواجهه با فراگیرنده به شکست می‌انجامد. scheitern در زبان آلمانی هم به معنای «شکستن» و «درهم شکستن چیزی چون یک کشتی» است و هم شکست در مقابل پیروزی. یاسپرس می‌گوید وجود خود ما نیز یک فراگیرنده است و اگر در آن زمان کافکا را می‌شناخت، احتمالاً درمی‌یافت که تجربه هنری کافکا در شکست در برابر این فراگیرنده مصداقی بارزتر از ون‌گوگ و هولدرلین است.

به علاوه در می‌یافت که مدتها قبل از غوغا و جنجال کشف دوباره کیرکه‌گور به وسیله فیلسوفان اگزیستانسیالیست بعد از جنگ دوم، کافکا خیلی بی‌سروصدا کیرکه‌گور را کشف کرده بود و او را دوست معنوی خود می‌نامید. نه فقط کافکا، بلکه همه نویسندگان بزرگی که ادبیات آنها سیر و ادیسه در ژرفای ارواح انسانهاست، قبل از هر چیز از سرچشمه 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؛ اگر چه هر دم پخته‌تر و سخته‌تر و از وجوه دگرگونه‌ترند. درست از همین رو این نویسندگان تقلیدناپذیر و آغاز و پایان ادبیات خاص خود هستند. سبک کافکا را تنها می‌توان «کافکائسک» نامید و نیروی آتشفشان آسای داستایفسکی را بعد از او نمی‌توان تکرار کرد؛ هر چند امروزه هر ملتی برای خود یک کافکا و داستایفسکی وطنی دارد. نویسندگان نیز هستند که تنها یک یا دو شاهکار دارند که از قبل آنها سوخت لازم را برای تاثیر و اعتبار انبوهی از آثار متوسط یا بی‌مایه را برای آنان که افسونزده نامها هستند، فراهم می‌آورند. مانند «صدسال تنهایی» از مارکز و «هیاهو و خشم» از فاکنر. اما این یعنی چه؟ این یعنی مثلاً تنها «دیوید کاپرفیلد» است که شور و سودای جهان جوشیده از سرچشمه وجودی دیکنز را در خالصانه‌ترین زبان و بیان به حضور می‌آورد. این یعنی اینکه تنها «شازده احتجاب» را گلشیری با تمام وجودش نوشته است. این یعنی چنین نویسندگانی، جهاتی دارند که عاریتی نیست، بلکه سرچشمه نامکرر و بی‌سابقه آن تنها به آنها متعلق است، با آنها آغاز می‌شود و با آنها پایان می‌گیرد. این نوع ادبیات سرگرمی، تفنن و ذوق‌آزمایی نیست. این‌گونه ادبیات، ادبیات نیست، تکنیک صرف نیست. شما آثار هنری میلر را بخوانید. ظاهراً یک ادبیات اوتوبیوگرافیک بی‌در و پیکر، سرکش و لجام گسیخته است که خود میلر می‌گوید برای دیوانگان می‌نویسد. آیا می‌توان گفت بدون سبک، بدون تکنیک و ادبیت؟ جواب من البته 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 گلگوتن است، سرشار از افشاگریهای بی‌پرده و کوبنده‌ای که همایش آنها در یک اثر به معجزه شباهت دارد. سخن کوتاه اینکه با این نویسندگان نمی‌توان با اتکا به یک متن 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 راه یافت. من نمی‌فهمم چرا در تفسیر اثری چون «پزشک دهکده» باید بعمد خود را از رجوع به جلوه‌های دیگر جهان کافکا باز دارم. تنها چیزی که می‌تواند این بازداشت را توجیه کند، ارزیابی ارزش فن و فرم اثر است؛ اما فراموش نکنیم که حتی نزد فرمالیست‌گرایی چون سوزان زونتاگ، فرم مجموعه عناصری از جمله شکل روابط درونی، انگاره‌ها، شیوه پرداخت، بافت بومی مثلاً استعاره‌ها و تصاویر خاص، ضرباهنگ و خیلی چیزهای دیگر، و بالاخره فرم همان معناست. اما با همه اینها باز این پرسش مطرح است که چرا نباید نشانه‌ها را در پرتو جهان نویسنده معنا کرد. به «پزشک دهکده» برگردیم. رنگ 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. رُزا 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 یکی 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 زنانویی و تشکیل خانواده که بالاخره به نوعی به انصراف از ادبیات نیاز دارد، غالب آید. تاملات عمیق کافکا در زندگی سرانجام در ادبیات به نوعی ناهمخوانی، پارادوکس هستی و آگاهی یا به بیانی

دقیقتر، «فریب آگاهی» تعمیم می‌یابد. کیرکه‌گور نیز این دو را همستیز می‌دانست و از گزینش این یا آن سخن می‌گفت. «این یا آن» اثری از کیرکه‌گور 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 قصیره جهان کافکاست. پزشک اعلام می‌کند که در یخبندان میان دو خانه سرگردان است. می‌گوید Ireibe ich umber، یعنی دور خود می‌چرخم. چرا؟ پاسخ دوبار 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 طراحی می‌کند که در کتاب «سیری در جهان کافکا» درباره آن توضیح داده شده است. در جایی از این نامه‌ها می‌نویسد، دو فرد 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 میوه ممنوعه سخن نگفته است. به میلنا می‌نویسد که نه 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 قفل شدگی، جهان انجماد و درماندگی میان دو سر یک پارادوکس است که نه به این می‌توان رسید نه به آن. معنای دیگر کلمه das Schloss (قصر) در زبان آلمانی فروبستگی و قفل است و صلایه، نقب، دیوار، قفس، زنجیر و دارخویش از نشانه‌های مکرر در جهان کافکاست. شاید بدین معناست که کافکا می‌گوید: «مقصد هست اما راه نیست» (gibt ein Ziel, aber keinen Weg Es) و می‌افزاید: «آنچه را ما راه می‌نامیم جز تعلیق نیست.» پس مسئله 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 ماه‌وای 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 زده تا ساده در آنجا 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 می‌کند. آن‌وقت است که جانور در خانه خود اسیر می‌شود و به اصطلاح توی هچل می‌افتد؛ همان‌طور که یوزف‌کا در پانسیون گرم و نرمش و در زمینه زندگی معمولیش که امور آن از جمله رفتن سرکار، یا روز خاصی را با زنی گذراندن یا رفتارهای دیگرش که با زمان ساعت برنامه‌ریزی و قابل پیش‌بینی است، ناگهان در خانه خود 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 بازیچه اتهامی واهی قرار می‌گیرد و سرانجام به ناحق کشته می‌شود، یک تفسیر سیاسی و قشری است. در هیچ جای محاکمه، بی‌گناهی یوزف‌کا 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



Böses getan hätte.
haben, ohne er etwas

ساختار فعل این جمله اخباری نیست: «کسی می‌بایست به یوزف‌کا 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 می‌کنیم، همه جا را خیس می‌بینیم و می‌گوییم: «باید باران آمده باشد.» و ما در پیشروند داستان می‌بینیم که بعد از خطو اولیه بازرسان در پانسیون، دیگر کسی یوزف‌کا را احضار نمی‌کند، بلکه اوست که به دنبال مقامات مضحک و غالباً بی‌اعتنای دادگاه می‌دود و در تفسیری که کشیش از افسانه «قراولی قانون» عرضه می‌کند، مرد روستایی نیز از اینکه فرصت داخل شدن به دروازه 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 خود یوزف‌کا زاده می‌شوند. باز هم به یادداشتهای روزانه کافکا مراجعه می‌کنیم. زمانی که می‌خواهد میان تنهایی و زندگی با فلیسه یکی را انتخاب کند، مسئله را سبک سنگین می‌کند، و در کشمکش و تعلیق جانکاهی می‌افتد که نامش را «دادگاه ویژه انسانی» می‌گذارد. 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 هیچ می‌شود و در برزخ «نه این و نه آن» در می‌ماند. ادبیات تنها مفری است که کافکا در آن می‌تواند با فریب و دروغ رویاروی گردد و یا به بیانی دیگر، فریب و دروغ چهره خود را در آن بی‌پرده نشان می‌دهد. برعکس زندگی که لازمه آن پیوند با دیگران است، به ناگزیر فریب را می‌پوشاند. این است که زبان ادبیات کافکا زبان رویاست. رویاها وجه حقیقی و عادی از فریب، روح ما را نشان می‌دهند. کافکا دائماً میان بیداری و رویا، میان رفتار وانمودین در بیداری و رفتار بی‌پرده در رویا در کشمکش است. در یکی از جملات قصار خود می‌گوید: «بنگر که جز فریب در این جهان چه می‌بینی؟ اگر روزی فریب نیز نیست شود، هرگز به سویی منگر ورنه به ستونی از نمک دگرگون می‌شوی.» این محو شدن فریب که من آن را «فریب آگاهی» می‌نامم، آغاز مسخ نیز هست. پاسپرس 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 بدان دست می‌یابند، نوعی فلسفه خودجوش می‌بیند. «گرگورسامسا» در چنین لحظاتی است که ناگهان خود را مسخ شده به حشره‌ای غول‌پیکر می‌یابد. در متن جمله er sich fand (خود را یافت) آمده است که مترجمان اغلب در برگردان آن سهل‌انگاری می‌کنند:

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

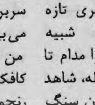
این یکی از شگفت‌انگیزترین آغازها در ادبیات جهان است که واژه به واژه ترجمه می‌شود:

«وقتی گرگور سامسا یک روز صبح از خوابی ناراحت بیدار شد، یافت او خود را در تختخوابش به حشره‌ای غول‌پیکر مسخ شده» finden (یافتن) در آلمانی گاه مثل افعالی چون وجدَ در عربی عمل می‌کند. این افعال را «افعال قلوب» می‌نامند، شاید چون از قلب حالتی به حالت دیگر خبر می‌دهند. در این حالت فعل دو مفعول می‌گیرد. مثلاً می‌گوییم: «وجدتُ خالکَ مسروراً» (حال تو را خوشحال یافتم)، در آلمانی هم همین‌طور است. مثل جمله 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 ساخته که من آن را به «یافتِ حال» ترجمه می‌کنم. در اصطلاح هایدگر ما قبل از هر چیز خود را چنین و چنان مثلاً در جهان، در یک مجموعه مناسبات فرآداده، 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 مسموخ به حشره و حیوانیت می‌یابد. این یافت در عین حال آگاهی از وجه حقیقی یا آرزوی نهفته گرگور است. اینکه سرکار نرود، نان‌آور پدر و خانواده‌ای که او را به چشم اسب و برده می‌نگرند نباشد، و بالاخره از مسئولیت مهره بودن 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 دق‌الباب اهل خانه همان صدای سوت مانند است. گرگور نمی‌تواند یکی را برگزیند و در عین حال خودش باشد. گرگور فریب آگاه شده است و جز انجماد میان دو خانه‌ای که به هیچ یک نمی‌رسد، حاصلی ندارد. پایان او نوعی مرگ مجازی و تمثیلی است، یعنی درماندگی در هیچ، 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 grosser Verlegenheit (من در سرگردانی بزرگ بودم)، نمی‌گوید من سرگردان بودم. واژه 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 سیزیف ناگزیر است کوششی عبث را تکرار کند. خدایان، سیزیف را محکوم کرده بودند تا سنگ غلتانی را از نشیب کوهی بالا ببرد، سنگ واگردد. سیزیف با زور خود مانع شود که سنگ او را زیرگیرد و دوباره و سه‌باره و هزاربار سنگ را به بالا هل دهد. پس جهان کافکا جهان دویدن و نرسیدن است. به کجا؟ به مرزهای دایره‌ای فراگیرنده، به دوراهی که نیروی حرکت به سوی هر دو در درون رهروست، اما رهرو فقط باید خود را دوپاره کند تا به هر دو برسد. کافکا مشخصاً تعیین نمی‌کند که این نیروی احاطه کننده 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 تعین کرد. هر چه استعاره‌ای ژرفتر باشد، دلالت حقیقی آن نیز چندگانه‌تر است و بالعکس. چراغ قرمز در ترافیک فرایند یک استعاره را به جریان می‌اندازد. چگونه؟ به این صورت که چیزی را به چیز دیگر انتقال می‌دهد. می‌دانید که واژه Metafor در یونانی مرکب است از «متا» (meta) به معنای ماورا و «فرا» و «فرین» (pherein) به معنای بردن و در کل یعنی «فرابردن»، «به ماورا بردن» و «دور بردن». این چراغ قرمز سر چهارراه در، در زمانه و در جامعه 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 نشانه قراردادی است که یک مدلول نیز بیشتر ندارد. برعکس زبان مجاز و استعاره در رویا به عالیترین صورتِ استعاره می‌رسد. حالا نمی‌گوییم که تعبیر یک خواب یا یک زبان رمزی در کتب مقدس ممکن است به عدد میمبران فرق کند، بلکه فعلاً به ابهام و پوشیدگی رموز خوابها نظر داریم. مجازهای رویا برخلاف علایم ترافیکی فوراً حقیقت خود را آشکار نمی‌کنند. به علاوه بعید است که تک مدلولی باشند. رویا را نه فقط از آن رو که مورد علاقه کافکاست، مثال می‌زنیم، بلکه بدون جهت است فرایند آن ساختگی و به قصد ابهام‌آفرینی نیست. ارسطو، سیسرون و لونگینوس که کتابهایی تحت عنوان «ریتوریکا» یا «فن بیان» نوشته‌اند، همگی متفق‌اند که یک استعاره خوب آهنگ وضوح دارد، نه ابهام‌آفرینی. به عقیده من معنای دیگر این نظریه آن است که استعاره در جایی لازم و مناسب است که زبان مجازی بهتر از زبان حقیقی افاده 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 اینکه پوشیدگی استعاره از ژرفا، گستردگی و پرمعنایی آن ناشی می‌شود. مسلماً فرض اول را نمی‌توان علت ابهام رویاها دانست و استعاره‌های کافکا نیز از همین نوع است. بنابراین در تعبیر آنها باید از سفسطه سمبولیسم رایج و آموزشی برحذر باشیم. چنانکه می‌دانید، در آموزش ادبیات. البته به فرض که ادبیات آموزشی و آموختنی باشد. معمولاً مرسوم است که دانشجویان باید ما بازاهای شاخصی را که استاد تشخیص داده، در مقابل نمادها، نشانه‌ها و استعاره‌ها به خاطر بسپرند. در «موبی دیک» مقصود هرمان ملویل از نهنگ سفید، نیروی یزدانی و از ناخدا آهاب، نیروی اهریمنی است. در «هاکلبری فین»، رودخانه می‌سی‌سی‌پی، نمادی از جریان طبیعی و معصوم و پاک و ناآلوده زندگی طبیعی است و ساحل مظهری است از تمدن زشت و فاسد. در «خوشه‌های خشم»، لاکیشت نماینده و نمادی از استمرار زندگی است. این گونه نمادپردازیها به عقیده من راه راحتی به درک دقیق ادبیات می‌بندد و مسبوق به این فرض است که گویا ادبیات آموختنی است. البته من بر این اعتقاد نیستم 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 در وهله اول عرض می‌کنم که به هیچ وجه قصد ندارم نقش واسطه‌ای بین کافکا و آثار کافکا و مخاطب را بازی کنم. من هم یک خواننده مثل همه شما و هر خواننده‌ای از اثر به ناگزیر تفسیری دارد. 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.

در همان صفحات اول «جنایت و مکافات» داستایوفسکی در صحنه‌ای داخل یک کافه، شخصیتی به نام «مارملادوف» مخاطب خودش را پیدا می‌کند. پس غیرمستقیم داستایوفسکی در خلال اثر به ما می‌گوید که نویسنده مخاطب خودش را در دانشگاه یا بیرون دانشگاه پیدا خواهد کرد. مارملادوف شخصی است مطرود، وازده و در حضیض پستی، کسی که دخترش از طریق خودفروشی باید خرج مشروب‌خواری او را تامین کند. نطق غرایی می‌کند به مخاطبی به نام راسکلینکف، جوانی با اندیشه‌های بزرگ، با غرور و در

عین حال در تقلا و دست و پا زدن در رنج و فقر، نطق عزای 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 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، دویدن، نرسیدن و درجا زدن است، به دنبال چه؟ من هیچ پاسخی ندارم. یوزف کا متهم است، به چه چیز 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. جهان کافکا وضعیتی است شبیه وضعیت سیزیف که محکوم بود سنگ غلتان را مدام تا قله یک کوه به بالا هل بدهد و نرسیده به قله، شاهد واغلنیدن 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 برنمی‌دارد. این شعر مولوی برای تفهیم بهتر مطلب مناسب است، هر چند هدف مقایسه جهان مولانا با کافکا نیست:



فلسفی خود را زاندیشه بکشت

گو به او گو را سوی گنج است پشت

گو به او چندان که افزون می‌دودی

از مراد دل جدائر 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 تفسیرهای که نامه کافکا به پدرش را دستمایه قرار می‌دهند، آنچه که ما با آن سروکار داریم، یعنی آثار هنری کافکا، بازگشایند مسائلی است که من ایرانی در گوشه‌ای از خاورمیانه آشفته؛ با کافکایی که هفتاد سال پیش در آسایشگاه کیرلینگ شهروین، در ۳ ژوئن ۱۹۲۴ در گذشته، 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 است. جهان کافکا، جهان ژرفترین پارادوکسهایی است که از سرچشمه خودیت ما سربر می‌کشد. ما در یادداشتهای کافکا به کرات می‌بینیم که کافکا صحبت از تنهایی خود می‌کند.

من تنها هستم نه چون گاسپرهاوزی، بلکه چون فرانتس کافکا. در جای دیگر کافکا می‌گوید من به دستهای رنجور مسیحیت متوسل شدم و نه چون صهیونیستها به شال و عبایی خاخامها. من آغاز و پایانم.

کافکا فلسفه‌ورزیی را که کارل یاسپرس می‌گوید، به نحوی در هنر نشان می‌دهد و آن را 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. امروزه ما به ساعتهایمان 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 فردی، از خود ما سربرمی‌کشد. 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 حائل سرگردان می‌شویم. این وضعیت توام با ترس است و تشویش است؛ تشویشی که کافکا به کرات آن را گفته است. ولی این تشویش با ترس و تشویش یک آدم ترسو فرق دارد. برای من جالب است که کافکا در امپراطوری تریش مجارستان متولد می‌شود، بالیدن می‌گیرد و تقریباً معاصر 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 پیش آمده که احساسی داریم، اما نمی‌توانیم بیانش کنیم. می‌گوییم یک چیزی در دلم می‌گذرد که قادر به بیانش نیستم. می‌خواهم بگویم ولی نمی‌توانم، پس این ویتگنشتاین چه می‌گوید؟ از هموملایتی و همعصر 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 در می‌آیند. عقیده ندارم که فرد در بیان کامل آنچه می‌خواهد بگوید یا بنویسد، ناتوان است. اشاره به ضعف زبان و مقایسه ماهیت محدود 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 بپرسیم.» این جمله ماخوذ از کتابی است به نام Der Dichter über sein Werk «شاعر درباره کار خودش» که مجموعه‌ای است از تفسیرهای خود کافکا درباره آثارش، نویسندگانش هم اریش هلر. که از مفسران صاحب نام کافکاست. ویواخیم بویگ است. در ضمن نقل شده در کتابی به نام کافکا از رونالد اشیر زوبناتریس سندبرگ که این به فارسی ترجمه شده است. در واقع از آنجایی که ویتگنشتاین تمام می‌کند، کافکا آغاز می‌کند. قلمرو هنر کافکا همان ناامیدیدنی ویتگنشتاین است، همان فراگیرنده غیرقابل تعیین است که یاسپرس می‌گوید.

نیچه می‌گوید ما جز از دریچه دید خودمان نمی‌توانیم به جهان بنگریم، چه افلاطون باشیم و چه هایدگر و چه ارسطو. این دیدگاه و این پرسپکتیو شخصی در آثار کافکا غالب است و بسیاری از مفسران تائید کرده‌اند که آثار کافکا تک منظری است، یعنی از پرسپکتیو شخصیت اصلی داستان است؛ هر چند روایت، رویت سوم شخص باشد، ولی راوی دانای کل را به آن صورت که در همه جا حضور داشته باشد نمی‌بینیم. ما همه چیز را زیر نظر و تحت حیطه پرسپکتیو یوزف کا می‌بینیم. یک عده از مفسران اخیراً آمده‌اند و صحنه‌هایی را از داستانهای کافکا بیرون کشیده‌اند که یوزف کا حضور ندارد و ازاین 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 می‌کند و وقتی می‌گوید خدا مرده است، این خدا خدای مسیحی نیست. این خدا یعنی اعتقاد و توسل به هر حقیقتی که مدعی جامعیت و مدعی کلیت و مطلقیت است. ما جز از 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 شخصیت اصلی داستان در ذهنیت خودش است که به صورت نمادهای مختلف در می‌آید. در محاکمه من با مفسرانی که گفته‌اند، مفتشان، یوزف کا، دادگاه، قاضی، جلاد همراه و همسخن هستم. 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 مدامی برای پیدا کردن این استعاره‌هایی در عالم اشیاء و یک نوع ذهنی کردن این استعاره‌ها وجود دارد. اپیکور می‌گوید فلسفه از آنجا آغاز می‌شود که ما به بدبختی و شکست خود واقف می‌شویم. من جمله‌ای 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 است و از این پارادوکسها عقب نمی‌نشیند و به دنیایی که به اصطلاح هایدگر، دنیای «فرو منتشر» است، پناه نمی‌آورد. جهان کافکا، جهان تعلیق است. تعلیق در میانه پارادوکسهایی که دو قطبیش با هم مانع الجمع هستند. یکی از مفسرین می‌گوید کافکا بزرگترین استاد مقوله‌پرداز در مورد قدرت است. قدرت صرفاً به معنای قدرت سیاسی نیست. قدرت نیروی فراگیرنده‌ای است که ما در «مسخ» به شکل خانواده و پدر، در داوری به صورت پدری که به صورت تقریباً هجوآمیزی غول‌آسا می‌شود و 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 میراث بر مرده‌ریگی را در تاریخ گذشته‌مان پشت سر داریم و هرگاه می‌خواهیم آزادانه تفکر کنیم فوراً چون اژدهای سرچشمه یا چون یک غولی این مرده ریگها جلوی ما قد علَم می‌کنند و ما باید دائم با یک دَره نصیبی که به قول کافکا از آزادی برویم، با قدرت بسیار عظیمی کشمکش کنیم.

* متن سخنرانی سیاوش جمادی در نشست « کافکا و دغدغه های فلسفی انسان امروز» با موضوع « جهان کافکا» که در تاریخ ۸۲/۱۲/۴ در «مرکز بین المللی گفت‌وگوی تمدنها» ایراد شده است.