فصلی از کتاب

فرانتس کافکا

تالیف والتر : اچ . سوکل (SOKEL)

ترجمه : جلال‌الدین اعلم

ناشر : شرکت سهامی کتابهای جیبی

فرانتس کافکا (۱) در سوم ژوئیه ۱۸۸۳ دیده بجهان گشود . او تنها پسر زنده مانده بازرگانی خودساخته بنام هرمان کافکا(۲) بود که کسب وکارش در دل « شهر کهنسال » پراگ رونقی داشت . چهره پدر چون شبحی سهمگین کم‌کم برحیات عاطفی فرزند سایه افکند . بدیده‌کافکا ، پدر پرجنب‌وجوشش نمونه کسانی بود که « در جهان حقیقت » زندگی می‌کنند ؛ کافکا این‌عبارت فئوبر (۳) را بآن شیوه زندگی اطلاق می‌کرد که خود باقتضای سرشتش ازآن برکنار می‌ماند .

آثاری که کافکا در زمان حیات انتشار داد فقط یك مجلد از چاپ شش جلدی کارهایش بود که پس‌از مرگ وی توسط دوستش ماکس برود (٤) ویراسته و منتشر شد . این شش جلد عبارتند از سه رمان عمده ، دوجلد داستان‌کوتاه، و یك جلد نوشته‌های پراکنده که کلمات قصار پرمعنی‌اش را نیز دربر می‌گیرد . یادداشتهای‌روزانه کافکا (۱۹۱۰ — ۱۹۲۳) ، نامه هایی که ماکس‌برود منتشر کرد ، ونامه‌های خطاب به میلنایزنسکا پولاك (٥) — زنی از دوستان چك اوومترجم‌آثارش—که‌ویلی‌هاس(٦) انتشار داد ، برروی هم سه جلد دیگر را پدید می‌آورند . دانستن این نکته درخور اهمیت است که کافکا بخش بیشترین کارش را نه‌ویراست و نه‌تمام کرد . سه رمان بزرگ «امریکا» (۷) ، «محاکمه» (۸) ، و «قصر» (۹) براین گونه وناتمامند . داستانهایی که درزمان حیات بپایان رساند تنها آنهایی هستند که ازحیث دراز بر ابر داستانهای کوتاه عادی‌اند . ازاین رو ، داستانهای کوتاه کافکا باید جای ویژه‌ای در پرداخت نقادانه کار او داشته باشد .

آثار کافکا را می‌توان زندگینامه روحی اوشمرد که به‌آن لباس مبدل پوشانده باشند . در یادداشتی که در ۶ اوت ۱۹۱۴ وارد دفتر خاطراتش کرد گفت که احساسی که برای بیان « حیات درونی رؤیا گونه »اش در خود می‌یابد ، دلبستگیها و استعدادهای دیگرش را از رشد بازداشته و به صورت یگانه کیفیتی که بتمامی خرسندش می‌کند درآمده است . براستی که ماهیت رؤیایی‌نوشته‌های کافکا در خواننده سخت اثرمی‌نهد. ابهام سخنان معماگونه این‌نوشته‌ها، بارزترین ویژگی آنهاست ؛ به‌رؤیا می‌مانند ازاین حیث‌که برانگیزنده تفسیر و تأویلند ، ولی رویاهایی که گویی مفتاح تفسیر و تأویلشان از ما دریغ می‌شود . بواقع ، گاهی داستانهای کافکا از درون رؤیاها برمی‌خیزند و رؤیاهایی‌که او غالبا درخاطراتش باز می‌گوید سخت به داستانهایش شبیهند . بااین همه ، نوشته‌های وی با آثار سوررئالیستها تفاوت بسیار دارد ؛ اینان رؤیاهاشان را تند تند وبه‌طور خودکار روی‌کاغذ می‌آورند ، حال آنکه داستانهای کافکا بخلاف ، از انضباطی بی کم‌وکاست برخوردارند . داستانهای او بهیچ روی برگردان حرف رؤیا نیست ؛ بهتر آن است‌بگوییم که بافت‌وپرداختشان چنان است که می‌توان آنهارا از چند جهت‌بیادین تا رؤیا سنجید و مانند کرد .

ازاین وجوه ممیز یکی‌پیوستگی غریب داستانهای کافکا با استعاره است . دراین داستانهای اوگونه‌ای بهم‌چشم استعاره‌هایی که در رؤیای زبان مدفونند ، بچشم می‌خورد ؛ این استعاره‌ها نه‌تنها در زبان‌آلمانی، که او بدان می‌نوشت ، بلکه در نمادپردازی (سمبولیسم)هرگونه تفکر درمرحله ماقبل تعقل پنهان است . استعاره‌های اساسی،که زبان پیش از علم بدان وسیله تجربیات ونگرشها و روابط را بیان‌می‌دارد، در افسانه‌های کافکا رویدادهایی برجسته‌می‌گردند . کار اوبرقراری دوباره یا بازآفرینی آن بیان تصویری است که استعاره آغازین، که اکنون بصورت اصطلاح یا کلمات قالبی متحجر شده است ، زمانی منتقل می‌کرد . ازاین‌رو ، نوشته کافکا بفعالیت ذهنی که رؤیا می‌بیند شباهت دارد و یا به تکرار این ذهن می‌پردازد .همانسان که فروید در « تعبیر رؤیا » — کتابی که کافکا باآن آشنا بود — نشان داده است ، رؤیا به‌همان زبان تصویری حرف می‌زند که در روزگاران پیش وسیله سخنگویی بود . رؤیا ، استعاره‌های پنهان در زبان را به‌همان دلالت لفظی خود می‌گیرد و آنهارا چون‌رویدادهایی که در پیش چشم نمودار می‌شوند نمایش می‌دهد .

ذکر چندمثال به‌فهم‌گفته‌هامان یاری می‌دهد . گفته می‌شود که یك تجربه عمیق و تعیین‌کننده « نشانه‌ای به‌جا می‌گذارد » ویك خاطره ماندگار برآدمی « حك می‌شود » . « گروه محکومین » (۱۰) کافکا هردو استعاره را به‌صورت رویدادهای جسمانی‌تصویر می‌کند . دستگاه مجازات عملا روی تن زندانی محکوم ، قانونی راحك (واژه‌آلمانی :einkerben) می‌کند که ازآن تخلف ورزیده است . وبا این کار اورا بتدریج می‌کشد . محکوم بواقع ازبه‌یاد سپردن این درس می‌میرد : «نشانه بجا نهاده » قانون اورامی‌کشد . در زبان‌آلمانی لفظUngeziefer (حشره) دلالت برآدمهای پست وخوار ، وحتی سست عنصروبدبخت دارد . گرگوار سامسا (۱۱) ، فروشنده سیار در « مسخ » (۱۲) کافکا ، به‌خاطر رفتار پست وسست عنصری ، وخواهشهای انگل‌وار « مانند یك حشره » است . اما کافکا کلمه « مانند »رامی‌اندازد

و زمانی که گرگوار سامسا بیدار می‌شود و خودرا مبدل به‌حشره‌ای غول‌پیکر می‌یابد ، نویسنده استعاره را تبدیل به‌واقعیت می‌کند . بااین مسخ ، کافکا مسخ‌شدگی اصلی را که ذهن هنگام تشکیل استعاره‌انجام داده واژگون می‌سازد ؛ زیرا « استعاره همیشه گونه‌ای مسخ » است . کافکا استعاره را همچو واقعیتی به‌داستان خودبازمیگرداند، و این « یاد مسخ » نقطه آغاز داستان می‌شود . در زبان آلمانی آدم هرزه وپلید را « خوك » (Schwein)می‌نامند. در داستان « پزشك دهکده » مهتری که به کلفت پزشك حمله می‌کند از خوکدالی‌پزشك‌قدم بیرون‌میگذارد.

کافکا در روایتهایش به استعاره‌های منفرد بس نمی‌کند . آنها به طرزی یکپارچه تحقق یك استعاره‌را به‌تحقق استعاره‌های دیگر می‌پیوندند ؛ اینها همه باهم‌گسترش حکایی را قوام می‌بخشند . برای روشن کردن این مطلب ، داستان « پزشك دهکده» مثال خوبی‌است.

رابطه مهترخوك‌منش باقهرمان داستان ،پزشك دهکده ، ــ که ما تنها از طریق ضمیر آگاه او شاهد رویدادها هستیم ــ چنان است که گویا سرنوشتش با آن پزشك به‌هم آمیخته است . پزشك مدتهاست که بیش کنعنش رز۱۳سال‌زندگی‌کرده ، بی‌آنکه به‌او به چشم زن نگریسته باشد . همینکه رز خود را همچو موجودی‌خواستنی براو عرضه‌میکند، مهتراز خوکدانی «متروك» پزشك قدم بیرون می‌گذارد و در صدد تجاوز به‌رز برمی‌آید . خوکدانی متروك به‌پزشك تعلق دارد ؛ این خوکدانی بنا به‌گفته کلمات‌داستان، « مال خودش » است . پس‌مهتر، ساکن اعماق درونی و فراموش‌شده پزشك است . او خواهشهای جنسی « متروك » پزشك را آشکارا در جهان عینی تجسم می‌بخشد . ضمیر آگاه پزشك مسئولیت اتفاقی راکه خودش با گنودن در خوکدانی با لگد و رها کردن مهتر «ازروی فراموشکاری » باعث شده ، قبول ندارد . پیدایی ناگهانی محتویات « کثیف » اعماق درونی پزشك ــ عنصر تشکیل دهنده و ناپذیرفته شخصیتش ــ اکنون انسانیت اورا مقهور خود می‌سازد و دخترك را قربانی خواهش حیوانی می‌کند .

در داستانهای کافکا ناگفته‌ها و اعمال ، آنچه را که ضمیر آگاه از خودپنهان می‌دارد آشکار می‌سازند. رویدادهای‌نقل شده و نه‌ضمیرآگاه ــ گفته‌های صریح و عیان ــ است که مفهوم حقیقی داستانی کافکا را می‌نمایاند . « پزشك دهکده » از اینجا آغاز می‌شود که شب‌هنگام صدای زنگ‌پزشك را به بالین بیماری فرا می‌خوانند . باری ،اسب او سقط شده و او نمی‌تواند بی‌درنگ به‌این احضار پاسخ‌گوید . دراین‌گیرودار ازسر«فراموشکاری» (یعنی ، به‌طور ناخودآگاه)سراغ خوکدانی فراموش شده‌اش‌می‌رود، مهتر خوك‌منش و « چند اسب غیر خاکی » را رها می‌سازد ومی‌گذارد که مهتر دختر را تصاحب کند . پزشك به‌خلاف اعترانهای لفظی‌اش، بواقع رز رابامهتر پشتسر رها می‌کند . رز بهایی است که درازای کمك مهتر پرداخته می‌شود .

به یاری ایماژها و طرح‌این داستان می‌توانیم آثار کافکا را همچون قطعاتی از زندگینامه‌خودش در پوششی استعاری ببینیم . «فراخوانی» زنك شبانه همان فرا خوانده شدن کافکاست به ادبیات که به الفاظی حسی برگردانده شده است . بدیده کافکا ، ادبیات‌عبارت بود از فن مداوا و صیانت نفس و یا فن یك پزشك . نوشتن برای کافکا از دو حیث کاری شبانه بود: از یك جهت واقعا بخاطر آنکه‌روز هنگام فرصت‌نوشتن نداشت ، واز جهت‌دیگر مجازا بدان علت که می‌بایست قلمرو ظلمانی ذهنش را بکاود ، ذهنی که نمیخواستش برای استعداد مصیبت‌بار خودمی‌خواند . مرگ اسب نشان می‌دهد که برای بردن نفس بجایی که به آن‌فرا خوانده شده راهی بهنجار و طبیعی وجود ندارد . همانگونه که پزشك خویشتن را پریشان حواس می‌یابد، کافکا می‌گوید بهترین کارهایش را زمانی می‌نوشت که تمام کنترل عقلانی ازمیان برخاسته بود . او در یك شب طی یك فوران روحی داستان « قضاوت » را نوشت که همیشه اثر محبوب والگوی سایر کارهایش بود .

« پزشك دهکده » سیرالهامی کافکا و مسائلی را که این سیر برای زندگیش مطرح می‌کرده با زبان رمزی رویا و به‌طرزی روشن و دقیق می‌نماید . درنامه‌ای‌آشکار کننده به‌ماکس برود در ۱۹۲۲ نوشته های خودرا چنین می‌نامد : « فروشدن به ژرفنای نیروهای تاریك، واز زنجیرگشودن ارواحی که در وضع طبیعی خدمتکارانی به‌بند کشیده‌اند .» این توصیف در مورد مهتر « پزشك دهکده»مصداق دارد که به‌جای خدمت‌کردن به‌نفس، آن را بیرون می‌راند ومنزل‌تخلیه‌شده‌اش را اشغال می‌کند . درهمین نامه به برود ، کافکا می‌گوید نویسنده برای آنکه خودش راوقف ادبیات کند ، باید درزندگی کامیابی را فدا کند . « اسبهای غیرخاکی » الهام که از اعماق ناخوشایند بیرون خوانده‌شده‌اند، پزشك را اززندگی، زن وخانمان دور می‌کنند . او را درحالی می‌بینیم که الهام برش داشته و « حملش » می‌کند ، چه اسبهای غیرخاکی بی‌خواست‌آگاهانه او از جایش کنده‌اند و در یك دم بطرزی معجزآسا بمقصد محتومش می‌برند . این مقصد یك مواجهه « وجودی » است که به صورت‌نماد (سمبل) برخاستن و نهاده‌شدن او در بستر با نفس بیمار زمان کودکیش ــ پسر بیماری که به بالینش فراخوانده شد ــ نمایان می‌شود .

دوخانه ، دوقطب وجود پزشك را تصویر می‌کنند . در خانه خودش ــ خانه نفس ــ پزشك‌امکان کامیابی جنسی را رها می‌کند ، در خانه دیگر ، یعنی خانه بیمار ، باید خودش را موقف هنرش سازد که همان مواجهه با زخم مادرزاد ناپذیری است . دو گانگی‌متضاد روان قهرمان چنان است که نمی‌تواند در هیچ‌یك از این دو قطب خرسند باشد . در منزل خود ، دختری را فدای ماموریتش می‌کند، اما در مقصد ، از بهایی که پرداخته پشیمان می‌شود و می‌خواهدبرگردد. وجود شکافته پزشك ، ناتوانیش در انتخاب ، در وضع نهائی اوایماژی محض می‌گردد . اورا می‌بینیم که بی‌هدف بین دوخانه اسبی‌می‌راند ، فاصله میان خانه‌ها بی‌نهایت شده و او نمی‌تواند درهیچ یك از دوجا توقف کند .

کافکا عنوان « پزشك دهکده » را برروی یك مجموعه از قطعات کوتاهش که درسال ۱۹۱۹ منتشر شد گذاشت و به‌پدرش هدیه کرد ، این بخوبی نمودار اهمیتی است‌که کافکا برای این اثر خاص قائل بود . بررسی مفصل طرح وایماژ‌های آن ما را در فهم اصل‌تمثیلی نوشته‌های کافکا توانایی بخشیده است . ایماژهای او برگردانهای تصویری علائق حاکم شخصی است که در آنها مفاهیم فردی ، دلالاتی همگانی می‌یابد .

چنانچه خواننده هریك از کارهای کافکا را بتنهایی و در چهارچوبی جدا از دیگران درنظر گیرد ، به سرگشتگی و ابهام دچار خواهد شد . چنانچه آن کار را در متن سایر کارها و مدارك شخصی کافکا بررسی کند ، ماهیت ومفهوم ایماژها روشن می‌گردد . سپس‌این اثر منفرد همچون واریاسیون یك تم واحد ــ زندگینامه درونی نویسنده ــ وگامی در راه بسط‌آن به دیده خواهد آمد . هریك از آثار از لحاظ هنری ، خود بسنده است و درمیانشان آنهایی که‌کاملند وخود کافکا انتشارشان داده است، گامی کامل و رضایتبخش بسوی تم اصلی بشمار می‌رود .

با اینهمه درجه شفافیت‌ایماژ‌های‌آثارگوناگون‌کافکا متغیراست. ایماژهای مرکزی داستان های بلندش ــ پیکر حشره‌گون گرگوار سامسا ، دادگاه « محاکمه » قصر زمانی به‌همین نام ــ مات‌تر و تیره‌تر ازنمادهای قطعات‌کوتاهترش هستند . علت این است‌که ایماژهای مرکزی آثار بلند او وظائف و مفاهیم چند گونه‌ای دارند . آنها بواقع مفاهیم و وظائف متضاد را از دوسو به‌هم می‌پیوندند .

مثلا ، مسخ گرگوار سامسا در ایماژ واحد حشره غول پیکر ، بیانگر چند گرایش متضاد است . تبدیل شکل گرگوار به خواست‌او مبنی بر ترك مسئولیتش در مقام حامی و نان‌آور خانواده و بازگشت پدرگرگوار به ریاست پیشین خانه شکل می‌دهد . ولی در عین حال مسخ گرگوارتمایل‌مخالف او را به گرفتن انتقام از خوی انگلی خانواده‌اش با انگل شدن خودش تصویر می‌کند . در مورد نخستین ، مسخ حالت تسلیم دارد ، در دومی به‌صورت تجاوز وطغیان نمایان می‌شود . محال بودن‌تجربی شکل وجودی گرگوار ، ملازم عینی تضاد روحی و روانی اوست.

دو عامل دیگر هست که ساختمان داستانهای کافکا را مشابه ساختمان رویا می‌سازد : یکی چشم‌انداز واحد و دیگری کشمکش میان محتوای عیان و حقیقت پنهان .

معمولا در داستان ، ارتباط نویسنده و خواننده همچون واقعیتی عینی بیرون و برفراز نظرگاههای قهرمانان قرار دارد و تشکیل یك منبع اطلاعاتی حقیقی را می‌دهد. داستان‌سرا یا رمان‌نویس سنتی این جدایی را به‌وسیله یك یا هردوی این شیوه‌ها حفظ می‌کند : او نظرگاه را ازیك قهرمان به قهرمان دیگر تغییر می‌دهد وبدین‌گونه توانایمان می‌سازد که ازیك آگاهی همه جانبه نسبی بهره‌مند شویم ، چه می‌توانیم درون همه ذهنهای داستان را بنگریم و این ازعهده هیچ‌یك از قهرمانان برنمی‌آید، یا اینکه چشم‌انداز خودش را جدا نگه می‌دارد ، به‌درون قهرمانانش می‌نگرد ، و در باره اندیشه‌ها و کرده‌هاشان نظر می‌دهد . این شیوه‌های متعارف در داستانهای کافکا به چشم نمی‌خورد . داستانهای او تنها یك نظرگاه دارد وآن متعلق به قهرمان اصلی است . حتی در روایتهای سوم شخص ــ و مهمترین آثار او چنینند ــ اشیاء ، صحنه ها ، واشخاص را فقط از دریچه چشم قهرمان اصلی می‌بینیم . مثالی از رمان « محاکمه » نشان می‌دهد که چگونه کافکا تفسیر قهرمان را از رویدادها بجای نظریات مستقل نویسنده می‌نشاند :

واکنش بازپرس در برابر نطق عوام فریبانه متهم ، یوزف‌کا (۱۴) به شرح زیر توصیف شده است : « بازپرس با پریشانی یا ناشکیبایی [تاکید ازمن است] روی‌صندلیش وول می‌خورد .» کلمه « یا » انحراف بزرك کافکا را از روش متعارف داستان‌گویی می‌نمایاند . نویسنده بجای دادن توضیح دقیق، بی‌اطلاعیش را از دنیای داستان ابراز می‌کند . او « از روی سر قهرمان » جلوی انتقال سنتی اندیشه‌های نویسنده به خواننده را می‌گیرد ، کافکا با این عمل به بنیادی‌ترین رئالیسم نائل می‌آید وآخرین نشانه‌های حضور نویسنده‌را همچون شخصیتی مستقل و مرئی از میان برمی‌دارد و بدین وسیله مفهوم آرمانی فلوبر را از نویسنده که باید مانند خدایی همه‌جا حاضر ونامرئی در آفریده‌هایش باشدتحقق می‌بخشد . اما کافکا از فلوبر هم فراتر می‌رود و برتری داستانی خواننده را برقهرمان‌از اومی‌گیرد. خواننده همراه با قهرمان در ورطه عظیمی که آدمیان یکایك در آن غوطه می‌خورند فرو می‌رود : او در زندان مجرد ذهنی محدود حبس می‌شود ، ذهنی که جهان بیرونی را فقط می‌تواند منطقا استنتاج کند وهرگز توانایی‌شناخت آن را نمی‌یابد . ما معمولا«حقیقت» احساسات و انگیزه‌های همنوعانمان را بدون تحقیق و با اطمینان می‌پذیریم . قهرمان کافکا این‌اطمینان پیشاپیش را فاقد است ، یا اگر با این اطمینان آغاز می‌کند ، رویدادها آن را از او و یادست‌کم ازخواننده می‌گیرند . فقدان این اعتماد اساسی به پیشگویی پذیری جهان پیرامون قهرمان، تاثیرویژه داستان‌سرایی کافکا را توضیح می‌دهد .

بدلایلی‌که بعدابررسی‌خواهیم کرد ، قهرمان کافکا باید یا به دفاع ازخود و خودش برآید و یا نابود شود . مثلا ، تغییری که یوزف‌کا بناچار از وول خوردن بازپرس می‌کند از دیدار با نمیس تاثیر نطقش برمی‌آید . اگرپریشانی بازپرس را به وول خوردن‌انداخته، یوزف‌کا به پیروزی رسیده است . از سوی دیگر چنانچه جنبش‌بازپرس از سر ناشکیبایی و بی‌حوصلگی باشد ، نطق گا تهدید بیشتری‌برای خودش می‌گردد . واقعیتی که داستان کافکا می‌نمایاند ، در حکم تهدید یا نوید برای قهرمان است وبتمامی به‌ترسها ، خواستها و امیدهایش مربوط می‌شود . بنابراین در کافکا ، بازنمود واقعیتها همیشه با گونه‌ای تفسیر همراه‌است. موقعیت قهرمان کافکا منعکس‌کننده آن نا ایمنی اساسی وضعیت بشر ــ همچون‌زندانی مغزخویش ــ است .

همه جنبه‌های صورت حکایی کافکا ، از یکایك واژه‌ها وجمله‌ها گرفته تا ساختمان طرح واندیشه ، همگی این تزلزل بنیادین‌قهرمانانش را بیان می‌دارند و همین صورت است که خواننده را گرفتارمی‌کند و اورا با احساس هراسی نامعلوم در چنك می‌فشرد . قاموس کافکا همه حدس است واستنتاج . کلمات محبوب او ، « ظاهرا » ، « به ظاهر » ، « شاید » ، « عملا » هستند . کافکا « به‌نظر می‌رسد » را به « است » ترجیح می‌دهد . جمله‌های او غالبا شامل دو جزء است : جزء اول واقعیت یا حدس را اظهار می‌دارد ، جزء دوم به‌توصیف این واقعیت یا حدس می‌پردازد ، یا درآن شك روا می‌دارد ، و یا نفیش می‌کند. ازاین‌رو حرف ربط « ولی » مشخصترین ویژگی ساختمان اندیشه کافکاست . کاربرد زیاد جمله‌هایی که با « ولو اینکه » شروع می‌شوند بیانگر گرایش به لغو انتظارها و رد انتنتاجهاست . یقین نهایی در کافکا هست ، اما این یقین ماهیتا منفی و با مرك و نومیدی فرجامین یکی است . ناتمام ماندن بیشتر آثاری که با مرك قهرمان پایان نمی‌پذیرد ، گواه برناتوانی در رسیدن بیقین است .

کافکا بیش‌از اکثرنویسندگان از وجه التزامی خوش می‌آید . جدلی ، تنها پل بین قهرمان‌ومحیط اوست . وجه التزامی کافکا همچون ملازم دستوری شیوه‌ساختمانی‌موسوم به آناکنوریسیس (۱۵)ــ «کشف» ــ در « فن شاعری » ارسطو عمل می‌کند که عیان شدنی‌قهرمان از تغییر جهت نامنتظر رویداد ناشی است . اما آناکنوریسیس‌درتراژدی کلاسیك از سوی قهرمان وبینندگان بدرك روشن رویدادها راه‌می‌برد. عمل‌کرد عمده آن‌در کافکا همان آشکارکردنی‌عمل ناسازگاری بین ذهن قهرمان است و حقیقتی که بنیان داستان را تشکیل می‌دهد .

اندکی پیش نشان دادیم که چشم‌انداز « من‌گرایانه » (۱۶) قهرمان ، که از طریق آن روایت را تجربه می‌کنیم ، اجازه نمی‌دهد که در کار کافکا ازحقیقت‌نویسنده سخن گوییم . ولی با اینهمه در بیشتر نوشته‌های او حقیقتی عینی و تحقیق‌پذیر در باره نویسنده‌هست. این حقیقت بطور نامستقیم وپنهانی در برابر آگاهی قهرمانان وارد نوشته می‌شود . در تضاد بین چشم‌انداز خواننده ــ آنسان که قهرمان بدو داده و حقیقت نهان نوشته ، توجه بنیادین هنر کافکا و پایه ساختمان و راز تاثیرآشوبنده آن قرار دارد .

آنان که می‌اندیشندچشم‌انداز قهرمان تمامی وجود کافکاست ، قربانی فریب ظریف آنند . در دو رمانی که کا قهرمان آن است وتیز در چند داستان‌درازدیگر ، انگیزش قهرمان دراین جهت است که حقیقت را یا از خود یا ازجهان که شامل خواننده هم می‌شود‌پنهان دارد . با وجود این ، در بیشتر کارهای کافکا حقیقت آشکار می‌گردد . چشم‌انداز قهرمان یقینا چنان عمل می‌کند که راه‌دست‌یابی به حقیقت و فهم آن را سدکند ، ولی حقیقت داستان با شکست ضمیرآگاه قهرمان عیان می‌شود . کافکا در یکی از کلمات‌قصارش حقیقت را همچون نوری که روی شکلك عقب نشیننده کذب منعکس می‌شود و هنر را بسان حالت‌خیرگی از آن نور ، تعریف کرد . این‌کلمه قصار کلید راهنمای فن نویسندگی کافکا را که در آثارش مضمر است بدست می‌دهد . فنا یا طردقهرمان کافکا ــ دربردارنده دروغ ــ افشاء منفی حقیقت می‌شود .

این اصل ساختمانی روایتهای کافکا تفاوت ژرف بین روش‌کافکا و « شیوه گفتار درونی » راتوضیح می‌دهد . شیوه دومی یکی بودن آگاهی وحقیقت را فرض می‌شمرد. این شیوه شخصیت را آشکار می‌گرداند و همراه با آن حقیقت را . عملکرد آن درچهارچوب‌روانشناسی است . در روایتهای کافکا برعکس، ذهن آگاه حقیقت را پنهان می‌دارد. بنابراین کافکا باید از مرز های روانشناسی قدم فراتر نهد . توجه او نه‌معطوف به چگونگی کارکرد نفس ، بلکه به‌توجیه اخلاقی و معنوی آن است . او به‌منظور بیان توجه خویش باید نقاب از چهره این کارکرد برگیرد . در ضمن همین کار است‌که چیز های زیادی از آن را آشکارمی‌سازد . کافکا در برداشتن پوشش از روی شیوه‌های فریبکارانه معقول جلوه دادن ، طفره روی ، وخودفریبی استاد است . اما برای کافکا این نقاب ستردنها پایان هنرش نیست . پایان هنر او همیشه آشکارشدن حقیقت‌درشکست نفس است .

آثار کافکا همه به یکی از سه طریق با این رابطه سروکار دارند . هریك از آنها مطابق‌است با یکی از سه‌مرحله متمایز تکامل نوشته‌های زمان بلوغ هنری او .

در نخستین مرحله بلوغ (۱۹۱۲ ــ ۱۹۱۴) قهرمان برحقیقت درونیش سرپوش می‌گذارد ، ولی حقیقتش در یك بلای ناگهانی منفجر می‌شود ــ اورا متهم ، قضاوت وتابود می‌کند . این همان مرحله اوهام کیفری ، داستانهای پرقدرت کیفر ومرگ ، است که درامی‌ترین‌ومردمی‌پسندترین کارهای کافکا به شمار می‌روند ــ « قضاوت » و « مسخ »، « محاکمه » (با دگرگونیهای کم وبیش مهمی) و تا حدودی « گروه محکومین » . « امریکا » متمم « معصومانه » و « مدینه فاضله‌ای » کارهای نامبرده است . دومین مرحله (۱۹۱۴ ــ ۱۹۱۷) با « گروه محکومین » آغازمی‌شود وبا قطعات تمثیلی کوتاه مجلد « پزشك دهکده » ادامه می‌یابد . این مجلد « افسانه » ، « در پیشگاه قانون »، و « گزارشی به فرهنگستان » را در بردارد . در این مرحله چشم‌اندازی وارسته ، ناسازگاری متضاد بین نفس‌وحقیقت را می‌نگرد وبه‌تفکر درآن می‌پردازد .

واپسین مرحله (۱۹۲۰ ــ ۱۹۲۴) بزرگترین وژرفترین‌مرحله آفرینندگی کافکاست . این مرحله متشتمل می‌شود برچهار داستان مجلد « هنرمند گرسنگی » ، داستانهای ناتمام و طولانی ، « تحقیقات یك سك » و « نقب » و رمان ناتمام «قصر» . در مهمترین سه اثر این مرحله ــ « هنرمند گرسنگی » ، «یوزقین خواننده ، یامردم‌موش » و «قصر » ــ کافکا فریفتگی‌قهرمان را بجهان با توسیف نیازتومیدانه او به‌آفریدن وجود خویش وتحقق بخشیدن بدان بازمی‌نماید .

اوهام کیفری بنیان تمام مراحل بلوغ کافکا را تشکیل‌می‌دهد. کافکا می‌گفت‌که‌با«قضاوت» به شیوه شایسته‌بیان نائل آمده‌است. بنابراین ما اوهام کیفری را با تفصیل بیشتری از دو مرحله بعدی بررسی خواهیم‌کرد .

بیگانگی قهرمان از هستی راستین او بنیان ساختمانی اوهام کیفری کافکاست . طرح این‌اوهام پیش از همه در داستان ناتمام « ندارك عروسی در دهکده » ترسیم شده است . دراینجا قهرمان‌ــ رابان (۱۷) پیشتاز رمزی‌گرگوار سامسا و پوشش پنهان‌کننده‌ای برای خود کافکا ــ در اندیشه آن است که خودش را دونیم کند تا برای دیدار از نامزدش در دهکده وسایر ناراحتیهای جان‌فرسا راه گریزی یافته باشد . نفس حقیقیش که به سوسك غول‌پیکری تبدیل شده‌در بستر بماند و در آن حال تصویر غیرواقعی بدن یانمای‌وجودش(۱۸) داخل جهان شود و رابان را بعنوان مجری وظائف ضروری عرضه کند . این نما همچون برده کاملا زیردست و فرمانگزار نفس بیرون شده از قالب انسانی است که در خانه مانده است . این‌نفس حقیقی حشره‌مانند با نفس زمان تجرد نوشته‌ها و یادداشتهای پیشین کافکا مطابقت دارد . از سوی دیگر نمای بدنی رابان که درزیر بار تعهدات نامزدی خردشده با نامزدهای جوانی که در آثاردوره جوانی کافکا ظاهر می‌شوندمطابق است .

این شکافتگی با یك تمایز اساسی ، نمونه پیشین‌ساختمان‌اوهام کیفری کافکا است . آنچه این اثر به‌عنوان یك آرزوی آگاهانه عرضه می‌دارد ، در اوهام کیفری بسرنوشتی عجیب تبدیل می‌شودکه ظاهرا از خارج به‌قهرمان تحمیل شده واز فهم آگاهانه او می‌گریزد . آنچه در این اثر اولیه شکافتگی بین نمای بدنی و نفس حقیقی است ، در آثار دوران بلوغ کافکاهمچون تضادی بین خود آگاهی وحقیقت از نو پدیدار می‌گردد .

اوهام کیفری کافکا ــ به استثنای « گروه محکومین » که فعلا کنار می‌گذاریم ــ به طرق زیرباخواب وخیال رابان ارتباط‌پیدا می‌کند . نما می‌کوشد که باسرکوبی نفس حقیقی ازآن مستقل شود . کیفر همچون فراخوانی نفس عمل می‌کند . نما پس‌از آنکه کوشید خود را رها سازد ، توقیف وخرد و تجزیه می‌شود .

همراه‌باعنصر واپس‌زنی‌بزمان‌به‌عنوان یك عنصر ساختمانی وارد شکافتگی می‌شود . آنچه درروپای کامجویانه رابان همزیستی افقی آشکار دو نیمه بود ، اکنون بصورت دولایه عمودی جدا در می‌آید ، یك لایحه سطحی مرئی روی لایه فرورفته عمیق قرار دارد وبه « پوشانیدن » می‌کوشد. نفس حقیقی قهرمان ــ اساسا همان نفس کودکیش ــ در زیر فرورفته است ، ولی یك روز با هیئتی شگرف طغیان می‌کند ، او را در جریان خود آزاد سازیش دستگیر می‌کند ، با شدتی هرچه بیشتر وبه‌طرزی «مصیبت‌بار در حقیقت تصدیق ناکرده‌اش درگیر می‌کند و تباهش می‌سازد .

توقیف ، مهمترین واقعه ونماد «محاکمه » بشمار می‌آید ــ درازترین وبلندپروازترین داستانی که کافکا در باره مجازات نوشته است . واژه آلمانی برای«توقیف» (Verhaftung)، مفهوم اضافی گرفتاری و وابستگی مصیبت‌آمیز Verhaftung را دارا است . دراین مفهوم اساسی ، تم همه‌اوهام کیفری است . وابستگی قهرمان به نفس زمان کودکی ، واپس‌زده و از ذهن بیرون نهاده شده‌است . اما قهرمان هرگز نتوانسته کمواقعا آن را مقهور کند . عمل یا رویداد توقیف‌شدنش (در واقع امر متوقف شدن او از پیشروی) بوسیله یك اتفاق بلاخیز ، همان ظهور وضعیت نامرئی گرفتاری‌است که تمام مدت در او برجا بوده‌است. ولی وضعیت حقیقیش هنگامی که پس‌از بیگانه‌شدن از نیات آگاهانه او طغیان می‌کند ، به هیئتی باز ناشناختنی تجلی می‌یابد .

آن نقطه عطف و نیل بمرحله بلوغ که کافکا با « قضاوت » ــ نخستین وهم‌کیفری‌اش ــ تحقق یافته می‌انگاشت ، وابسته به دو عنصر است : ورود چهره پدر بعنوان ندای معتبر و موثرحقیقت، و تغییرگان چشم‌انداز به لایه فشری شکافتگی . کافکا درکارهای زمان اجرایی در مورد چشم‌انداز مردد بود ، ازاین‌رو این آثار گرفتار ذهنیتی بود که نمی‌توانست راهی بسوی عینیت بخشی موثر مضمونها ومسائلی که کافکا می‌کوشید بیان کند بگشاید . در رویای کام جویانه (۱۹) رابان ، آگاهی اصلی داستان به‌ما نظردارد وآنچه حاصل خواننده می‌شود خواب و خیالی تشکل نایافته است. انقلاب « قضاوت » همان وارونه گرداندن چشم‌انداز بود . کافکا نما را خودآگاهی داستان ساخت و بدین وسیله به‌آن حالت نیرومند بیگانگی (*) که ما به هدرش مرتبط می‌سازیم نائل آمد .

او می‌توانست آگاهی از خودبیگانه را آنچنان بنمایاند که خواننده را بجای نگریستن به درون روایت از بیرون ، مستقیما از درون‌خود روایت درگیر سازد .

از آنجا که نفس حقیقی گرگوار سامسا خود را به شکل سوسك رویای کام‌جویانه رابان نمایان می‌گرداند ، «مسخ» میزان سنجشی بدست می‌دهد که با آن می‌توانیم روش روایت و مفهوم اوهام کیفری را ارزیابی کنیم .

در هر دو داستان نفس‌تبدیل شکل یافته ، نفس حقیقی است . اما تبدیل شکل سامسا ، به خلاف دگرگونی رابان ، از رویاهای شبانه‌اش پدیدار می‌شود وواقعیت می‌گردد . خود متن آشکارا به‌خاستگاه نیمه‌آگاه مسخ اشاره‌می‌کند و صریحا می‌گوید که گرگوار پس‌از بیدار شدن از « رویاهای آشفته » ، خود را مبدل به‌حشره می‌یابد . در نوشته اول تبدیل‌شکل آنچه را که رابان می‌خواهد باشد بیان می‌دارد . در نوشته دوم که به دوره بلوغ کافکا تعلق دارد ، حقیقت آن نیست که نفس‌می‌خواهد باشد ، بلکه همان است که هست . در نوشته اول حقیقت و آگاهی‌یکی است ، در دومی چنین نیست .

---

1) Franz Kafka
2) Hermann Kafka
3) Flaubert
4) Max Brod
5) Milena Jesenká-Pollak
6) Willy Haas
7) Amerika
8) Der Prozess
9) Das Schloss
10) In der Strafkolonie
11) Gregor Samsa
12) Die Verwandlung
13) Rose
14) Josef K.
15) anagnorisis
16) solipsistic
17) Raban
18) Façade
19) wish-dream
★ alienation