بازآفرینیِ واقعیت در آثارِ فرانتس کافکا

سعید رضوانی

در میانِ یادداشت‌های روزانهٔ فرانتس کافکا متنِ کوتاهی هست به تاریخِ ۳۰ سپتامبر ۱۹۱۵ که سطرهای پایانیِ آن چنین است:

> رُسمان [Roßmann] و کا [.K]، آن‌که بی‌گناه بود و دیگری که تقصیر داشت، سرانجام هردو مثلِ هم به مجازات کُشته شدند. بی‌گناه، با خشونتِ کمتر، بیشتر کنار زده شد تا آن‌که به زمین کوبیده شود.[۱]

این سطرها در وهلهٔ اوّل از سرنوشتی خبر می‌دهد که کافکا برای کارل (Karl) رُسمان، قهرمانِ رمانِ ناتمامِ *مفقودالاثر* (Der Verschollene)[۲]، در نظر گرفته بود، هرچند آن را روی کاغذ نیاورد، یا دست‌کم در هیچ‌کدام از ویراست‌های منتشر شدهٔ اثر نشانی از آن نیست. امّا آن‌چه در این مقاله موضوعِ بحثِ ماست، تقصیری است که کافکا متوجّهِ کا، قهرمانِ رمانِ *محاکمه* (Der Prozess)[۳]، می‌بیند، شخصیتی که به شکلی فجیع کشته شد، به تعبیرِ کافکا «به زمین کوبیده شد». چرا کافکا وی را مقصّر می‌داند؟ هدف از طرحِ این پرسش البتّه تفسیرِ رمانِ *محاکمه* نیست. واضح است که نگاهِ کافکا به داستان یا ›مقصودِ او از نوشتنِ داستان‹ لزوماً با معنی یا معانیِ آن منطبق نیست. نظریهٔ «مرگِ نویسنده» در اصل چیزی نمی‌گوید جز این‌که – برخلافِ آن‌چه مفسرّانِ ادبی قرن‌ها در همه‌جای جهان پنداشته‌اند – آن‌چه اثرآفرین ›می‌خواسته بگوید‹، نمی‌تواند کوچکترین نقشی در تفسیرِ متن بازی کند؛ معنای متن از درونِ متن بیرون می‌آید و لاغیر. به‌علاوه اینک دهه‌هاست که تفسیرهای مختلف از *محاکمه* ارائه می‌شود و حتّی مخاطبانِ عامِّ ادبیات می‌دانند، این اثر تا چه حد تأویل‌پذیر است.[۴] هیچ منتقدی، با هیچ روش و روی‌کردی در تحلیلِ متن، نمی‌تواند و نخواهد توانست ادّعا کند، فقط او داستان را درست فهمیده و تفسیر کرده؛ ما نیز نمی‌خواهیم تفسیری بر انبوهِ تفسیرهای این اثر بیافزاییم. باری غرض از تلاش برای پاسخ دادن به پرسشِ فوق آشناییِ بیشتر با شیوهٔ نویسندگیِ کافکا و روی‌کردِ او به ادبیات است. خواهیم دید که ایجادِ امکانِ بازآفرینیِ زندگیِ شخصی یکی از کارکردهای مهمِّ داستان‌نویسی برای کافکا است. به عبارتِ دیگر بخشی از داستان‌های کافکا علاوه بر این‌که جنبه‌های گوناگونی از آفرینشِ هنری را به نمایش می‌گذارند، بازتابِ واقعیت‌های زندگیِ وی و عکس‌العملِ او نسبت به آن‌ها هستند، عکس‌العملی خلّاقانه، دور از جبرِ واقعیت.

توجیهِ پرسش با نگاهی به خلاصهٔ داستان

پرسشی که به دنبالِ پاسخِ آن هستیم، آسان نیست. گناهِ قهرمانِ داستانِ *محاکمه* به هیچ روی مسلّم به نظر نمی‌رسد. برعکس، در نگاه یا خوانشِ اوّل خواننده در شخصیتِ کا فردی را می‌بیند که موردِ ستمِ آشکار واقع شده است. «بی‌تردید کسی به یوزِف کا افترا بسته بود، چون یک روز صبح، بی‌آن‌که کارِ بدی کرده باشد، بازداشت شد.»[۵]

---

[1] Franz Kafka. Tagebücher, p. 393.

[۲] رمانِ *مفقودالاثر* به غلط *آمریکا* (Amerika) هم خوانده شده و می‌شود (در این زمینه ن. ک. رضوانی، صص ۶۱–۶۲).

[۳] کافکا قهرمانِ رمانِ *قصر* (Das Schloss) را نیز با همین حرفِ الفبا، کا (.K)، می‌نامد. امّا واضح است که این‌جا از یوزِف (Josef) کا، قهرمانِ *محاکمه*، سخن می‌گوید، چرا که نوشتنِ *قصر* را سالِ ۱۹۲۲، یعنی چند سال پس از تاریخِ این یادداشت، آغاز کرد.

[4] Sensation um Joseph K.: Kafka und schwarze Philosophen.

[5] Kafka, p. 9.

داستانی که با این جمله آغاز می‌شود، شرحِ تلاشِ کا برای کسبِ آگاهی از علّتِ بازداشت یا گناهِ خود و البتّه تأثیرگذاریِ مثبت بر روندِ رسیدگی به پرونده‌اش به امیدِ تبرئه شدن است. او در این راه به هر دری می‌زند و از هرکه می‌تواند یاری می‌جوید، امّا نتیجه‌ای نمی‌گیرد. حتّی وکیلِ مدافعی که کا استخدام می‌کند، موفّق نمی‌شود متن کیفرخواست را ببیند و از اتّهامِ موکّلِ خود باخبر شود. نگرانی از وضعیتِ پرونده و دوندگی به دنبالِ آن موجب می‌شود، کا که نمایندهٔ تجاری-حقوقیِ یک بانک است، نتواند وظایفِ خود را به درستی انجام دهد و در نتیجه موقعیتِ شغلیِ او تضعیف گردد.

کا در کندوکاوِ خود چیزهایی دربارهٔ دادگاه می‌شنود که خواننده را به تردیدِ جدّی در عدالتِ آن وامی‌دارد، مثلاً سخنانِ وکیلِ مدافع هولد (Huld):

> وکلای مدافع معمولاً اجازهٔ حضور در بازپرسی‌ها را ندارند. به همین دلیل باید پس از بازپرسی – در صورتِ امکان همان جلویِ درِ اتاقِ بازپرس – متّهم را به پرس‌وجو بگیرند و از گزارش‌های وی که اغلب بسیار مغشوش‌اند، آن‌چه را که به دردِ دفاع می‌خورَد، استخراج نمایند. [...] روابطِ شخصیِ وکیلِ مدافع از هرچیزِ دیگر مهمتر است؛ ارزشِ اصلیِ دفاع در همین روابط است. [...] پایین‌ترین سطحِ سازمانیِ دادگاه کاملاً بی‌نقص نیست؛ کارمندانِ وظیفه‌نشناس و رشوه‌گیر دارد که می‌توان گفت، نمی‌گذارند دادگاه نفوذناپذیر شود. [...] آن‌جا رشوه داده و استراقِ سمع می‌شود. قبلاً حتّی مواردِ دزدیِ پرونده وجود داشت و شاید امروز هم وجود داشته باشد[۶]؛

یا حرفِ لِنی (Leni)، منشیِ وکیل:

> [...] در مقابلِ این دادگاه که نمی‌توان از خود دفاع کرد، باید اعتراف نمود[۷]؛

یا آن‌چه تیتورلیِ نقّاش (Titorelli) می‌گوید، کسی که شغلِ خانوادگی‌اش کشیدنِ تصویرِ قاضیانِ دادگاه است و به واسطهٔ آن از اخبارِ دادگاه و پرونده‌ها مطّلع می‌شود:

> من هیچ موردی را نمی‌شناسم که کسی واقعاً تبرئه شده باشد [...]. البتّه ممکن است که متّهمانِ همهٔ محاکمه‌هایی که من از آن‌ها خبر دارم، گناهکار بوده باشند، امّا آیا بعید به نظر نمی‌رسد؟ حتّی یک مورد بی‌گناهی در میانِ این‌همه پرونده نباشد؟! از بچّگی، وقتی پدرم در خانه از محاکمه‌ها حرف می‌زد، به دقّت گوش می‌کردم. قاضیانی که به آتلیهٔ او می‌آمدند نیز، دربارهٔ دادگاه حرف می‌زدند [...]. از لحظه‌ای که توانستم خود به دادگاه بروم، همیشه از این امکان استفاده می‌کردم. محاکمه‌های بی‌شماری را در مراحلِ مهمّ دیده و، تا آن‌جا که چشم کار می‌کرده، دنبال کرده‌ام، و – باید اعتراف کنم – حتّی در یک مورد شاهد نبوده‌ام که حکمِ تبرئهٔ واقعی صادر شود.[۸]

تلاش‌های کا نیز برای رهایی از اتّهام، چنان‌که گفته شد، راه به جایی نمی‌بَرَد و هیچ‌یک از کسانی که به آن‌ها روی می‌آوَرَد، نمی‌تواند وی را یاری کند. در پایان، یک سال پس از بازداشتِ او، شبی دو نفر به خانهٔ وی می‌روند، بدونِ

---

[6] Kafka, p. 122.
[7] Kafka, pp. 113–114.
[8] Kafka, pp. 161–162.

هیچ توضیحی او را با خود به خارج از شهر می‌برند و در محلّی متروک با کارد اعدام می‌کنند. هیچ‌کس حکمی را به کا ابلاغ نمی‌کند و هرگز حتّی اتّهامِ وی به او تفهیم نمی‌شود.

می‌بینیم که کا در نگاهِ اوّل بسیار بیش از آن‌که مجرم به نظر برسد، به قربانیِ یک دستگاهِ قضاییِ فاسد و بی‌رحم شباهت دارد. پس طبیعی است از یادداشتی که کافکا در آن قهرمانِ داستانش را مقصّر و تلویحاً سزاوارِ مرگ دانسته، تعجّب کنیم و بپرسیم، از دیدِ وی متهّمِ بیچاره چه گناهی به گردن دارد؟

یوزِف کا به مثابهٔ تصویرِ ادبیِ کافکا

پیش از آن‌که به پرسشِ مطرح شده پاسخ دهیم، توجّه داشته باشیم که نویسنده خود را در شخصیتِ کا بازآفرینی کرده است. این ادّعا شواهدِ فراوانی دارد که نخستینِ آن‌ها نامِ یوزِف کا است. کافکا یادداشتی دارد درخصوصِ داستانِ «حُکم» (Das Urteil)، نوشتهٔ خودِ او، که در بخشی از آن دربارهٔ نامِ شخصیت‌های داستان می‌خوانیم:

> گِئورگ [Georg] از همان تعداد حرف تشکیل شده که فرانتس [Franz]. در بِندِمان [Bendemann] »مان« [mann] فقط تقویتِ »بِندِ« [Bende] برای همهٔ امکاناتِ تا کنون ناشناختهٔ داستان است. امّا بِندِ از همان تعداد حرف تشکیل شده که کافکا [Kafka]، و مصوّتِ اِ [e] در آن درست همان جاها تکرار می‌شود که مصوّتِ آ [a] در کافکا.
>
> فریدا [Frieda] از همان تعداد حرف تشکیل شده که اِف [F; Felice]، و در حرفِ اوّل هم با آن مشترک است. براندِنفِلد [Brandenfeld] در حرفِ اوّل با بِ [B; Bauer] مشترک است و به واسطهٔ کلمهٔ »فِلد« [Feld] تا حدودی هم ارتباطِ معنایی دارد.[9]

سطرهای فوق روشن می‌کند که کافکا نامِ شخصیت‌های داستان‌هایش را، دست‌کم شخصیت‌های اصلی را، با حساب و کتاب برمی‌گزید. حدّاقل در موردِ *محاکمه* که کافکا آن را بعد از «حُکم» پدید آورده[10]، باید فرض را بر آن گذاشت که شباهتِ نامِ شخصیتِ اصلیِ رمان با نامِ نویسنده نه اتّفاقی، بلکه نشانه‌ای از ربطِ قهرمانِ داستان با آفرینندهٔ اوست. این‌جا نیز نامِ کوچکِ شخصیتِ اصلی (Josef) از همان تعداد حرف تشکیل شده که نامِ کوچکِ نویسنده، و ارتباطِ حرفی که اختصاراً به جای نامِ خانوادگیِ وی به کار می‌رود (K) با نامِ خانوادگیِ نویسنده از آن‌چه در توضیحِ کافکا دربارهٔ «حکم» دیدیم هم به‌مراتب آشکارتر است.

پاره‌ای نکاتِ دیگر، شاهد بر این‌که کافکا در خلقِ شخصیتِ یوزِف کا خود را الگو قرار داده، از این قرارند:

۱. یوزِف کا هم مانندِ کافکا مجرّد است.

---

[9] Franz Kafka. Tagebücher, pp. 243–244.

بی‌تردید کافکا در پاراگرافِ دوم حروفِ ‹F› و ‹B› را به‌جای نامِ کوچک و نامِ خانوادگیِ فِلیچه باوِر که در قلّاب آورده‌ام، به کار برده، زنی که چندی بعد نامزدِ وی شد. ‹باوِر› در آلمانی به معنیِ کشاورز است و ‹فِلد› زمین و مزرعه معنی می‌دهد. بدین ترتیب ارتباطِ معنایی که کافکا از آن سخن می‌گوید، روشن می‌شود.

[10] کافکا «حُکم» را سالِ ۱۹۱۲ نوشت و نوشتنِ *محاکمه* را سالِ ۱۹۱۴ آغاز کرد.

۲. یوزِف کا نیز مثلِ کافکا کارمند است، به‌علاوه این‌دو مسؤلیتی کاملاً شبیهِ هم دارند؛ کا نمایندهٔ تجاری-حقوقیِ بانک و کافکا به عنوانِ حقوقدان در استخدامِ شرکتِ بیمه است.

۳. یوزِف کا در آغازِ داستان ۳۰ساله و در پایانِ آن ۳۱ساله است، و کافکا که متولّدِ ۱۸۸۳ بود، وقتی شروع به نوشتنِ *محاکمه* کرد، یعنی سالِ ۱۹۱۴، ۳۱ساله بود.

۴. کا همسایه‌ای دارد به نامِ دوشیزه بورستنِر (Fräulein Bürstner) که پاره‌ای قراین دالّ بر علاقهٔ کا به وی وجود دارد. کافکا نوشتنِ *محاکمه* را فقط یک ماه پس از فسخِ نامزدیِ خود با فِلیچه باوِر (Felice Bauer) آغاز کرد. وی همچنان به فِلیچه باوِر علاقه‌مند بود و حتّی سالِ ۱۹۱۷ بارِ دیگر با او پیمانِ نامزدی بست. اشتراکِ نام‌های خانوادگیِ شخصیتِ داستانی و نامزدِ سابقِ نویسنده در حرفِ اوّل و اشتراکِ لقبِ اوّلی با نامِ کوچکِ دوّمی، باز در حرفِ اوّل را – پس از آن‌چه دربارهٔ نامِ شخصیت‌های داستانِ «حُکم» از یادداشت‌های نویسنده نقل شد – مشکل می‌توان اتّفاقی دانست. بسیار محتمل‌تر آن است که کافکا دوشیزه بورستنِر را به مثابهٔ تصویرِ فِلیچه باوِر آفریده باشد، و این البتّه شاهدی دیگر است بر آن‌که نویسنده خود را با قهرمانِ داستان یکی می‌دید.

۵. کافکا یوزِف کا را به همان مرگی مجازات می‌کند که برای خود می‌پسندید. در صحنهٔ پایانیِ رمان می‌خوانیم:

> [...] دست‌های یکی از آقایان دورِ گلوی کا حلقه شد. هم‌زمان آن دیگری کارد را به قلبِ وی فرو کرد و دوبار در آن چرخاند.[۱۱]

و متنِ یادداشتی از کافکا به تاریخِ ۲ نوامبر ۱۹۱۱ چنین است:

> امروز صبحِ زود، دوباره پس از مدّت‌ها، احساسِ شادی از تصوّرِ کاردی که در قلبم چرخانده می‌شود.[۱۲]

بازتابِ گناهِ نویسنده در شخصیتِ یوزِف کا

با شواهدی که در بخشِ پیش دیدیم، مشکل می‌توان در این معنی تردید کرد که یوزِف کا چهرهٔ کافکا را بازتاب می‌دهد. حال اگر بپذیریم که نویسنده خود را در شخصیتِ قهرمانِ داستان تصویر کرده، منطقی است، دست‌کم بخشی از گناهی را نیز که کافکا متوجّهِ کا می‌دانست، گناهی بدانیم که نویسنده به گردنِ خود می‌دید.

امّا کافکا در چه زمینه‌ای احساسِ تقصیر می‌کرد؟ خود را مرتکبِ چه خطا یا خطاهایی می‌دانست که در شخصیتِ یوزِف کا هم بازتاب یافته‌اند؟ مسلّم است که این‌جا باید به دنبالِ خطاهای بزرگ بگردیم. ویلهِلم اِمریش (Wilhelm Emrich) دادگاه را امری درونی و نمادی از کشمکشِ روحیِ کا در مسیرِ توجیهِ کاملِ زندگیِ خود می‌داند.[۱۳] تلاشِ یوزِف کا برای توجیهِ زندگی‌اش بی‌نتیجه است و در پایان به این اعتراف می‌انجامد که: «من همیشه می‌خواستم با بیست دست به جهان چنگ بیاندازم، آن هم با هدفی غیرقابل تأیید. این درست نبود»[۱۴]. مبنای حکمی که نویسنده از زبانِ قهرمانِ داستانش کلّاً و این‌چنین سخت و قاطع علیهِ شیوهٔ زندگیِ خود صادر می‌کند، بی‌شک خطاهای کوچک نیستند. باید تقصیرهایی را بجوییم که چنین حکمی را توجیه یا دست‌کم قابلِ درک کنند.

---

[11] Kafka, p. 241.
[12] Franz Kafka. Tagebücher, p. 112.
[13] Emrich, p. 264.
[14] Kafka, p. 238.

در یادداشت‌های روزانه و نامه‌های کافکا که مهمترین دریچه به زندگیِ خصوصیِ او هستند، پاره‌ای موضوع‌ها انعکاسی نمایان‌تر از بقیه دارند و مکرّر مطرح می‌شوند، چندان‌که می‌توان آن‌ها را دغدغه‌ها و مشکلاتِ اصلیِ نویسنده دانست. یکی از آن‌ها معضلِ کارِ کافکا در مؤسّسهٔ بیمه است. کافکا هیچ رضایتی از شغلش نداشت، بلکه به شدّت از آن در عذاب بود: «جهنّمِ واقعی دفترِ کارِ من است. از جهنّمِ دیگری نمی‌ترسم»[۱۵]. آن‌چه شغلِ کافکا را به «جهنّمِ واقعی» تبدیل می‌کرد، این بود که وی آن را در تضادّی لاینحل با نویسندگی خود و درنتیجه موجبِ **ازخودبیگانگی** می‌دید. یکی از شواهدِ پرشمارِ این حقیقت یادداشتِ نویسنده به تاریخِ ۳ اکتبر ۱۹۱۱ است که شرحی دردناک از آن می‌دهد، هرچند از طنزِ خاصّ کافکا خالی نیست:

> در دفترِ کارم آگهیِ نسبتاً بلندی را [...] دیکته می‌کردم. در بخشِ پایانی که متن باید اوج می‌گرفت، گیر کردم. کاری از دستم برنمی‌آمد جز نگاه کردن به دوشیزهٔ ماشین‌نویس [...] که طبقِ عادت بیش از حدّ معمول جان گرفت؛ صندلی‌اش را جابجا می‌کرد، سرفه می‌کرد، روی میز ضرب می‌گرفت؛ و بدین ترتیب همهٔ حاضران در اتاق را متوجّهِ مصیبتِ من کرد. چیزی که در ذهنم دنبالش می‌گشتم، حالا از این نظر هم ارزشمند شده بود که می‌توانست او [دوشیزه] را ساکت کند، و هرچه ارزشمندتر می‌شد، یافتنش دشوارتر می‌گشت. سرانجام عبارتِ «رسوا کردن» و جملهٔ مربوط به آن را یافتم، امّا هنوز همه را با احساسِ تهوّع و شرم در دهان نگه‌داشته بودم. گویی گوشتِ خام، گوشتِ بریده شده از من بود (تا این حد مرا به زحمت انداخته بود). بالاخره آن را به زبان آوردم، امّا این وحشتِ بزرگ باقی ماند که در من همه‌چیز برای کارِ ادبی مهیّاست – کاری که برایم رهاییِ ملکوتی و احیای واقعی است –، حال آن‌که این‌جا در دفترِ کار باید برای یک ورقه‌پروندهٔ مفلوک تکّه‌ای از گوشتِ جسمی که قابلیتِ چنان سعادتی را دارد، بکَنَم.[۱۶]

این‌گونه سطرها که بیزاریِ کافکا از شغلش را نمایان می‌کنند، چنان فراوانند که به جرأت می‌توان گفت، وی کار در مؤسّسهٔ بیمه را بزرگ‌ترین مانع در مسیرِ نویسندگیِ خویش و ازاین‌رو نوعی خیانت به خود و توانایی‌های ادبیِ استثنایی‌اش می‌دانست. پس عجیب نیست اگر کافکا - هرچند شرایطِ زندگیِ وی عملاً امکانِ دیگری به او نمی‌داد - از بابتِ این ›خیانت‹ احساسِ گناه می‌کرد. وی در دعایی که در یادداشت‌های روزانه‌اش ثبت شده، می‌گوید: «به من رحم کن. تا آخرین زوایای وجودم گناهکارم. [...] چندان کم‌استعداد نبودم. توانایی‌های کوچکِ خوبی داشتم که همه را تباه کردم – موجودِ نصیحت‌ناشده‌ای که من بودم»[۱۷]. یوزِف کا هم مثلِ خالقِ خود توانایی‌ها و استعدادهایش را هدر می‌دهد: او هم شغلی سرد و بی‌روح دارد، کارمندِ بانک است و سال‌ها را بی هیچ خلّاقیتی در این حرفه سپری می‌کند. این‌که شغلِ قهرمانِ *محاکمه* تا چه اندازه با جرمِ او در ارتباط است، از آن‌جا معلوم می‌شود که فعّالیت‌ها و پیش‌رفتِ حرفه‌ایِ وی به همان میزان که خود را وقفِ محاکمه‌اش می‌کند، لطمه می‌بینند. او می‌داند که نوشتنِ عریضه برای دادگاه و اصولاً دفاعِ جدّی از خود در محاکمه‌ای که علیهِ وی جریان دارد، با فعّالیت‌های شغلی‌اش ناسازگار است. می‌داند که اگر بخواهد خوب از خود دفاع کند، باید از شغلش صرف‌نظر یا دست‌کم از ترقّی در آن چشم‌پوشی نماید.[۱۸] بدین ترتیب می‌توان گفت، یکی از گناهانی که کافکا متوجّهِ قهرمانِ داستانِ خود می‌داند، گناهی است که یوزِف کا در قبالِ خویش مرتکب می‌شود: خیانت به خود از طریقِ ضایع کردنِ ظرفیت‌های وجودیِ‌اش.

---

[15] Franz Kafka. Briefe, p. 646.

دوستِ کافکا ماکس برود (Max Brod) تا آن‌جا پیش می‌رود که اجبارِ کافکا به تأمینِ معاش از طریقِ کارِ متعارف را علّتِ بیماری و در نهایت مرگِ وی می‌داند (Brod, p. 83).

[16] Franz Kafka. Tagebücher, p. 64.

[17] Franz Kafka. Tagebücher, p. 415.

[18] Kafka, pp. 118–147.

موضوع دیگر و البتّه پیچیده‌تری که در یادداشت‌ها و نامه‌های کافکا به‌دفعات رخ می‌نماید، وظایفِ عاطفی-اجتماعیِ نویسنده و احساسِ قصورِ وی در قبالِ آن‌هاست. اوّلاً او فکر می‌کند نسبت به نزدیکان و اطرافیانش سرد و بی-اعتناست. فی‌المثل در پیشنویسِ نامه‌ای به کارل (Carl) باوِر، پدرِ نامزدِ خود، مورّخِ ۲۱ اوت ۱۹۱۳ می‌نویسد:

[...] من در خانواده‌ام، در میانِ بهترین و مهربان‌ترین انسان‌ها، بیگانه‌تر از بیگانه زندگی می‌کنم. با مادرم در سال‌های گذشته به‌طورِ متوسّط روزی بیست کلمه حرف نزده‌ام و با پدرم به ندرت بیش از سلام و احوال‌پرسی صحبتی کرده‌ام. با خواهرانِ متأهّل و شوهرخواهرانم اصلاً حرف نمی‌زنم، بی‌آن‌که از دستِ ایشان عصبانی باشم. علّتش فقط این است که کوچک‌ترین حرفی برای گفتن به آنان ندارم. هرچیز جز ادبیات حوصله‌ام را سرمی‌بَرَد و متنفّرم می‌سازد، چون برایم مزاحمت ایجاد می‌کند و وقتم را می‌گیرد، حتّی اگر فقط خیال کنم این‌طور است. [...] احساساتِ خویشاوندی در من وجود ندارد. آمدنِ مهمان در چشمم عداوتِ مستقیم با شخصِ من است.[۱۹]

کافکا جای دیگر حتّی صحّتِ عذری را که در سطرهای فوق آورده، موردِ تردید قرار می‌دهد: «از کجا بدانم یا چطور احتمال بدهم که علّتِ بی‌علاقگی و در نتیجه سنگ‌دلی‌ام نسبت به همه‌چیز فقط رسالتِ ادبیِ من است»[۲۰]؟

مسئلهٔ دومِ کافکا در زمینهٔ وظایفِ عاطفی-اجتماعی شانه خالی کردن از زیرِ بارِ ازدواج و مجرّد ماندن است. ماکس برود می‌نویسد: «زناشویی برای کافکا متعالی‌ترین مفهوم بود.»[۲۱] بدین ترتیب «توصیف‌های فراوان از تجرّد، که در آثارِ او نقشِ بسیار مهمّی دارد، را باید بی چون و چرا به مثابهٔ تصاویر و سمبل‌هایی از نقطهٔ مقابلِ آن‌چه درست است و او می‌طلبد، نگریست.»[۲۲] معالوصف نویسنده، چنان‌که دیدیم، مدّتِ کوتاهی قبل از آن‌که نوشتنِ *محاکمه* را آغاز کند، نامزدی‌اش را با عشقِ بزرگِ زندگیِ خود، فِلیچه باوِر، به‌هم زد. نخستین انگیزهٔ وی برای فسخِ نامزدی به گواهیِ شواهدِ پرشمار در یادداشت‌های روزانه و نامه‌هایش این نگرانی بود که تأهّل خللی در کارِ نویسندگی‌اش ایجاد کند. وی فی‌المثل چند ماه پس از ›پیمان‌شکنی‹ در نامه‌ای به فِلیچه باوِر به این اشاره می‌کند که فِلیچه از کارِ نویسندگی و شیوهٔ زندگیِ او هراس داشته، و می‌گوید: «من وظیفه داشتم مواظبِ کارِ خود باشم، کاری که حقّ زندگی کردن را فقط از آن می‌گیرم، و ترسِ تو به من نشان داد که این‌جا بزرگ‌ترین خطر در کمینِ کارِ من است، یا مرا نگران کرد [...] که این‌طور باشد.»[۲۳] امّا کافکا، هرچند مجرّد ماند، تا خود را کاملاً وقفِ نوشتن کند، هرگز تجرّد را شیوهٔ درستی برای زندگی نشمارد. مثلاً در ۱۹ ژانویه ۱۹۲۲ (دو سال و نیم قبل از مرگش) می‌نویسد:

سعادتِ بی‌پایان، عمیق، گرم و نجات‌بخشِ نشستن کنارِ گهوارهٔ کودکِ خویش، روبروی مادر. در آن چیزی هم از این حس یافت می‌شود که تو تعیین‌کننده نیستی، مگر آن‌که خود بخواهی. برعکس، اگر مردی بی‌فرزند باشی، احساست این است که همیشه تو تعیین‌کننده‌ای، چه بخواهی، چه نخواهی، هر لحظه تا پایان، هر لحظهٔ روانکاه. همیشه تو هستی که تعیین‌کننده‌ای، آن‌هم بدونِ نتیجه. سیزیف مجرّد بود.[۲۴]

---

19 Franz Kafka. Tagebücher, p. 262.
20 Franz Kafka. Tagebücher, p. 216.
21 Brod, p. 122.
22 Brod, p. 87.
23 Franz Kafka. Briefe, pp. 841–842.
24 Franz Kafka. Tagebücher, pp. 455–456.

بدین ترتیب کافکا تا پایان معتقد بود که با انتخابِ تجرّد راهِ نادرستی رفته است. و البتّه عذابِ وجدان در برابرِ نامزدِ سابق نیز وی را آزار می‌داد. برای مثال وقتی در ژانویه ۱۹۱۵ برای اوّلین بار پس از فسخِ نامزدی با فِلیچه باوِر دیدار می‌کند، در یادداشتی می‌نویسد:

اِف [F.، فِلیچه] چقدر راهش را دور می‌کند، تا به بودِنباخ [Bodenbach] بیاید؛ برای گرفتنِ گذرنامه به زحمت می‌افتد؛ ناچار می‌شود مرا بعد از یک شب بی‌خوابی تحمّل کند [...]، و همه‌اش بیهوده. آیا او نیز همان‌قدر از آن رنج می‌برد که من؟ بدونِ شک نَه، حتّی اگر حسّاسیتِ مساوی را فرض بگیریم. او که احساسِ گناه نمی‌کند.[۲۵]

گناهان یا خطاهایِ عاطفی-اجتماعی که کافکا متوجّهِ خود می‌داند، در شخصیتِ یوزِف کا هم دیده می‌شوند. قهرمانِ *محاکمه* هم نسبت به خویشاوندانِ خود بی‌اعتناست. وی عمو و قیّمِ پیشینِ خود را که بسیار هم نگران و دل‌سوزِ کا است، به سختی تحمّل می‌کند. عمو گهگاه فقط برای یک روز از روستا به شهر می‌آید و در این سفرها «کا **می‌بایست** به او که به عنوانِ قیّمِ پیشین حقِّ سنگینی بر گردنش داشت، در هر زمینهٔ ممکن کمک کند، به‌علاوه وی را شب در خانهٔ خود جادهد. کا عادت داشت او را ‹روستاییِ خوفناک› بنامد.»[۲۶] در یکی از فصل‌های ناتمامِ رمان نیز که ناشران آن را معمولاً تحتِ عنوانِ «ملاقاتِ مادر»[۲۷] جداگانه، پس از فصلِ پایانی، چاپ می‌کنند، بی‌توجّهیِ یوزِف کا به مادرِ پیر و بیمارش منعکس شده است، مثلاً در این سطرها: «حالا بهار تقریباً سپری شده بود و نزدیکِ سه سال از زمانی که آخرین بار مادرش را دیده بود، می‌گذشت. وی آن زمان از کا خواهش کرده بود، روزِ تولّدش به ملاقاتِ او برود. کا هم به‌رغمِ برخی موانع این خواهش را اجابت کرده بود و حتّی قول داده بود هرسال روزِ تولّدش را نزدِ مادر بگذراند، قولی که البتّه اینک دوبار زیرِ پا گذاشته بود.»[۲۸] قهرمانِ *محاکمه* هم مانندِ کافکا مجرّد است. او با جنسِ مخالف روابطی سطحی و دور از مسئولیت دارد. «رابطهٔ کا با زنان را در درجهٔ اوّل محرّک‌های غریزی شکل می‌دهند»[۲۹]. معشوقهٔ او، اِلزا (Elsa)، شب‌ها در شراب‌خانه کار می‌کند و روزها به فاحشگی مشغول است،[۳۰] و بی‌تفاوتیِ کا نسبت به این وضعیت مبیّنِ آن است که رابطهٔ این‌دو صرفاً جنسی است. مناسباتِ کا با سایرِ شخصیت‌های زنِ داستان هم، چنان‌چه از سنخِ مناسباتِ زن و مرد هستند، از حدودِ روابط یا تخیّلاتِ جنسی فراتر نمی‌روند و در هیچ‌کدام از آن‌ها نشانی از احساساتِ عمیق و قصدِ پیوندِ جدّی به چشم نمی‌خورَد. از این تفاصیل نتیجه می‌گیریم، گناهِ دیگری که یوزِف کا از دیدِ خالقِ خود به گردن دارد، مجموعهٔ کوتاهی‌ها و کج‌روی‌های وی در مناسباتِ عاطفی-اجتماعی است: سردی و بی‌مهری نسبت به نزدیکان و اطرافیان، و اختیارِ شیوهٔ نادرست در روابط با جنسِ مخالف.

اختیارِ ادبیات درمقابلِ جبرِ واقعیت

بی‌تردید می‌توان گناهان و اشتباه‌های دیگری هم در شخصیتِ یوزف کا سراغ گرفت، همچنان‌که بسیاری از مفسّران این کار را کرده‌اند.[۳۱] ولی ما در این‌جا به اصلی‌ترین خطاهایی نظر داشتیم که نویسنده، به گواهیِ نامه‌ها و

[25] Franz Kafka. Tagebücher, pp. 376–377.
[26] Kafka, p. 95.

تأکیدِ کلمهٔ «می‌بایست» از من است.

[27] Fahrt zur Mutter.
[28] Kafka, p. 272.
[29] Alt, p. 398.
[30] Kafka, pp. 26, 114–115.
[31] Kwon, pp. 141–143.

یادداشت‌هایش، متوجّهِ خود می‌دانست و در شخصیتِ یوزِف کا (به مثابهٔ تصویرِ ادبیِ خود) بازتاب داده است. چنان‌که در آغاز گفته شد، هدفِ این مقاله نه تفسیرِ رمانِ *محاکمه*، بلکه درکِ یکی از ابعادِ هنرِ داستان‌نویسیِ کافکا است.

آن‌چه دربارهٔ ربطِ قهرمانِ *محاکمه* با خالقِ اثر گفتیم، فقط شاملِ حالِ این رمان نمی‌شود. در شمارِ قابل‌توجّهی از آثارِ کافکا شباهت‌های چشم‌گیری میانِ شخصیت‌های داستان از سویی و نویسنده و شخصیت‌های واقعیِ زندگیِ وی از سوی دیگر وجود دارد. این آثار در عینِ تأویل‌پذیریِ کم‌نظیر که از ویژگی‌های اصلیِ داستان‌های کافکا است و منتقدان را به ارائهٔ انواع تفسیرها از آن‌ها واداشته، یعنی بی‌آن‌که محدود به مضامینِ بیوگرافیک باشند، بازتاب‌دهندهٔ نکات و جنبه‌هایی از زندگیِ خصوصیِ نویسنده و دنیای درونِ او هستند. بررسیِ ما از مثالِ *محاکمه* هیچ‌کدام از تفسیرهای پرشمارِ مفسّران را بر این داستان نفی نمی‌کند. در عینِ حال این بررسی مؤیّدِ آن است که آفرینشِ ادبی برای کافکا – در کنارِ ابعاد و ارزش‌های گوناگونِ دیگری که دارد – فرصتِ بازآفرینیِ آزادِ زندگیِ شخصی است. داستان‌نویسی عکس‌العملِ مختارِ کافکا است نسبت به جبرِ واقعیت‌های زندگیِ خود. این عکس‌العمل را ازاین‌رو مختار می‌خوانیم که هیچ واقعیتِ شخصی در داستان‌های کافکا آن‌گونه که بوده، منعکس نمی‌شود؛ همهٔ آن‌چه از زندگیِ نویسنده مایه گرفته، در داستان جورِ دیگر جلوه می‌کند و معنایی دیگر می‌یابد. تفاوت‌های کافکا و یوزِف کا، فرقِ میانِ زندگیِ نویسنده و سرنوشتِ قهرمانِ *محاکمه*، آن‌چنان آشکار است، که نیازی به توضیح ندارد.

تا این‌جا کافکا با بسیاری از هنرمندان که خود و زندگی‌شان را در آثاری به تصویر کشیده‌اند، مشترک است. امّا آن‌چه وی را تشخّص می‌بخشد، این است که در داستان‌های او بازآفرینیِ واقعیتِ زندگیِ نویسنده، برخلافِ آن‌چه معمولاً در آثارِ هنرمندان دیده می‌شود، به هدفِ تصفیه‌حساب با جهان و برای تسلّیِ خاطرِ اثرآفرین صورت نمی‌گیرد. قصدِ کافکا نه نمایان ساختنِ ستمی است که زندگی بر او رانده، نه دفاع از خود دربرابرِ اتّهاماتی که دیگران به وی وارد کرده‌اند، نه اعادهٔ حیثیتِ خویش در عکس‌العمل به اهانتِ جهان و جهانیان. کافکا در پیِ ارائهٔ حقیقت است، فقط و فقط ارائهٔ حقیقت؛ و حقیقت از زبانِ کافکا، زیرِ نگاهِ وجدانِ بیدار و سخت‌گیرِ او، اغلب علیهِ وی شهادت می‌دهد. دیدیم که در *محاکمه* قهرمانِ داستان اوّلاً به نیابت از نویسنده با چه اتّهاماتِ سنگینی مواجه می‌شود و ثانیاً به چه مجازاتِ سختی دچار می‌گردد. در این دسته از آثارِ کافکا (داستان‌هایی که جنبه‌های بیوگرافیک هم دارند) گاه شخصیت‌هایی نیز که نمایندهٔ اطرافیانِ وی در زندگیِ واقعی هستند، کاملاً مثبت تصویر نمی‌شوند – مثلاً فریدا (Frieda) در رمانِ *قصر* که بی‌شک با فِلیچه باوِر ربط دارد. امّا آن‌که زیرِ ذرّه‌بینِ نویسنده است و اغلب موردِ قضاوتِ سختِ وی قرار می‌گیرد، قهرمانِ داستان، یعنی خودِ اوست. در تصویری که کافکا به‌جای واقعیت ارائه می‌کند، در جهانی که آفریننده و قانون‌گذارش کافکا است، آن که بر کرسیِ قضاوت نشسته، بیش از همه بر خود سخت می‌گیرد. کافکا در داستان از جبرِ واقعیت خلاصی می‌یابد، امّا نه تنها از اختیار و آزادیِ به دست آورده سودی برای خویش نمی‌جوید، بلکه خود را بیش از آن‌که در واقعیت ممکن است، در معرضِ بدبینی و اتّهام و مجازاتِ گناهانِ ناکرده قرار می‌دهد.

نکتهٔ آخر و بسیار مهم این‌که برای درکِ درستِ کافکا باید حسابِ تصویری را که در آثارش از خویش ارائه می‌کند، از قضاوت‌های خصوصیِ وی دربارهٔ خود (مثلاً آن‌چه در نامه‌ها و یادداشت‌هایش می‌خوانیم) سوا کرد. ماهیتِ نگاهِ وی در داستان با نگاهی که در خلوتِ خصوصی به خود می‌اندازد و بیش از هرچیز متأثّر از عواطف است، تفاوت دارد. معیار و محکِ سنجش‌های اخلاقی و اجتماعی در هنر شرافتِ هنرمندانه است؛ و از آن‌جا که هنر، خاصه هنرِ مدرن، عرصهٔ روشن‌فکری است، شرافتِ هنرمند نیز در گروِ حقیقت‌جویی و صداقتِ روشن‌فکرانهٔ اوست. آری، سخت‌گیری‌های کافکا بر خود در داستان‌هایش نه از احساساتِ وی و وسواسِ فوق‌العاده‌ای که بر روابطِ اجتماعیِ او حاکم بود، بلکه از تعهّدِ روشن‌فکرانهٔ او به حقیقت سرچشمه می‌گیرد.

منابع

رضوانی، سعید. «نگاهی به مقدمه‌های یک ترجمه». *جهان کتاب*، سالِ پانزدهم، شمارهٔ ۱۰–۱۲ (دی–اسفند ۱۳۸۹). صص ۶۰–۶۳.

Alt, Peter-André. *Franz Kafka: Der ewige Sohn*. München: C. H. Beck, 2005.

Brod, Max. *Über Franz Kafka*. Frankfurt a. M.: Fischer Bücherei, 1966.

Emrich, Wilhelm. *Franz Kafka*. 6., unveränderte Auflage. Frankfurt a. M. und Bonn: Athenäum, 1970.

Franz Kafka. Tagebücher. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2005.

Franz Kafka. Briefe. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2005.

Kafka, Franz. *Der Proceß*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004.

Kwon, Hyuck Zoon. *Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka: Der biblische Sündenfallmythos in Kafkas Denken und dessen Gestaltung in seinem Werk*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.

„Sensation um Joseph K.: Kafka und schwarze Philosophen“. *Der Spiegel* 45 (8. November 1947): 18.