تصویر ابو عبد الرحمن الکردي

آشنایی با
کافکا

پل استراترن
ترجمه‌ی احسان نوروزی

آشنایی با

کافکا

آشنایی با
کافکا

پل استراترن
ترجمه‌ی احسان نوروزی

نشر مرکز

Kafka
In 90 Minutes
Paul Strathern

آشنایی باکافکا
پل استراترن
ترجمه‌ی احسان نوروزی
ویرایش: تحریریه‌ی نشرمرکز
اجرای گرافیک طرح جلد: نشرمرکز
چاپ اول ۱۳۸۷، شماره‌ی نشر ۹۱۳، ۳۰۰۰ نسخه، چاپ کانون چاپ
شابک: ۷-۰۰۴-۲۱۳-۹۶۴-۹۷۸

نشرمرکز: تهران، خیابان دکتر فاطمی، روبروی هتل لاله، خیابان باباطاهر، شماره‌ی ۸
صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱ تلفن: ۳-۸۸۹۷۰۴۶۲ فاکس: ۸۸۹۶۵۱۶۹
Email:info@nashr-e-markaz.com

حق چاپ و نشر این ترجمه برای نشرمرکز محفوظ است

سرشناسه:	استراترن، پل، ۱۹۴۰- م. Strathern, Paul
عنوان و نام پدیدآور:	آشنایی باکافکا / پل استراترن؛ ترجمه‌ی احسان نوروزی
مشخصات نشر:	تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۷
مشخصات ظاهری:	۱۰۴ ص.
شابک:	۷-۰۰۴-۲۱۳-۹۶۴-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
یادداشت:	عنوان اصلی Kafka In 90 Minutes
موضوع:	کافکا، فرانتس، ۱۸۸۳-۱۹۲۴ م. Kafka, Franz
موضوع:	کافکا، فرانتس، ۱۸۸۳-۱۹۲۴ م. ــ نقد و تفسیر Kafka, Franz
موضوع:	نویسندگان اتریشی ــ قرن ۲۰ م.
شناسه افزوده:	نوروزی، احسان، ۱۳۵۸- ، مترجم
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۷ ۵الف ۸ی / PT ۲۶۳۲
رده‌بندی دیویی:	۸۳۳/۹۱۲
شماره کتابشناسی ملی:	۱۳۱۶۶۶۱

قیمت ۲۲۰۰ تومان

فهرست

یادداشت ناشر ۷
درآمد ۹
زندگی و آثار کافکا ۱۷
سخن پایانی ۸۱
از نوشته‌های کافکا ۸۵
آثار عمده‌ی کافکا ۹۳
گاه‌شمار زندگی و زمانه‌ی کافکا ۹۵
متون پیشنهادی برای مطالعه‌ی بیشتر ۹۹
نمایه ۱۰۳

یادداشت ناشر

آشنایی با نویسندگان مجموعه‌ای است برای آگاهی از اندیشه و زندگی نویسندگان بزرگ و تأثیری که بر جهان ادب و چالش آدمی برای درک جایگاه خود در جهان هستی گذاشتند. هر کتاب در کنار اطلاعات زندگی‌نامه‌ای، افکار و عقاید نویسنده را به‌ویژه در مواجهه با جریان‌ها و تحولات ادبی و فرهنگی عصر او بازگو می‌کند. کتاب‌های مجموعه بدون ورود به حاشیه، به شیوه‌ای روشن و سرراست، مستند و سنجیده به مهم‌ترین نکته‌ها می‌پردازند. اساس کار را بر سادگی و اختصار می‌گذارند تا طیف هرچه گسترده‌تری از علاقه‌مندان بتوانند از آنها بهره بگیرند و چه بسا همین متن مختصر که با لحنی جذاب و زنده ارائه شده انگیزه‌ای شود برای پی‌جویی تیزبینانه‌تر آثار نویسنده و نقدها و پژوهش‌های مربوط به آن.

هر کتاب، علاوه بر مقدمه و مؤخره‌ای که موقعیت تاریخی و اجتماعی نویسنده و جایگاه او را در تاریخ ادبیات باز می‌نمایاند، شامل گاه‌شماری است

که رخدادهای مهم زندگی و دوران نویسنده را نیز در بر دارد. گزیده‌ای از مهم‌ترین نوشته‌ها و آثار نویسنده نکته‌های اصلی اندیشه‌ی او را از زبان خود او بیان می‌کنند. پل استراترن، مؤلف این مجموعه که پیش از این مجموعه‌ی آشنایی با فیلسوفان او با موفقیتی مثال‌زدنی مواجه شده است، در انتخاب این گزیده‌ها نیز تسلط خود را نشان داده و بر قطعه‌هایی کلیدی و راهگشا انگشت گذاشته است. در شرح احوال و آثار نویسندگان به تحلیل روحیات و شخصیت آنان بسیار توجه کرده، طوری که خواننده در پایان کتاب به‌راستی احساس می‌کند که نویسنده‌ی مطرح‌شده برای او دیگر نه فقط یک نام مشهور که شخصیتی آشنا است.

کتاب‌های دیگر این مجموعه که عنوان‌شان در پشت جلد کتاب آمده در دست ترجمه و انتشار اند و به‌تدریج عرضه خواهند شد.

درآمد

در ۲۳ اکتبر سال ۱۹۰۲، فرانتس کافکای نوزده ساله در سخنرانی هم‌دانشگاهی‌اش ماکس برود در دانشگاه آلمانی پراگ شرکت کرد. عنوان سخنرانی «شوپنهاور و نیچه» بود و برود تأکید می‌کرد که نیچه «شیاد» است. این سخن چنان کافکا را برانگیخت که بر شرم و خجالت همیشگی‌اش غلبه کرد و بعد از سخنرانیِ برود به سراغش رفت.

در حالی که آن دو در خیابان‌های پراگ به سمت منزل قدم می‌زدند، اختلافشان به بحث تبدیل شد. چیزی نگذشت که دریافتند در علاقه‌ی عمیقشان به ادبیات و همچنین نگرش مبهمشان به یهودی بودنشان با یکدیگر سهیم‌اند. این سرآغاز رفاقتی بود که تا پایان عمر کافکا ــ و حتی بعد از آن ــ ادامه می‌یابد. برود به نزدیک‌ترین و تنها دوست به راستی صمیمی کافکا تبدیل می‌شود. او همچنین، به گونه‌ای که کسی پیش‌بینی‌اش نمی‌کرد، منجی کافکا نیز شد.

کافکا و برود زوج ناجوری بودند. کافکا، جوان خوش‌تیپ مو مشکی، بلند و ترکه‌ای، اغلب کت شلوار آبی شیکی می‌پوشید که به قول برود «به اندازه‌ی خود کافکا بی‌ادعا و تودار» بود. از طرف دیگر، برود گوژپشت کوتاه قد پرشوری بود که روی بدن بی قواره‌اش سری بسیار بزرگ داشت. هرچند سال اول تحصیل برود در دانشگاه بود، به عنوان بچه نابغه برای خودش اسم و رسمی به هم زده بود. او شعر می‌نوشت و اعلام کرده بود می‌خواهد نویسنده شود؛ پیانیست قابلی بود و آهنگ هم می‌ساخت؛ و هنوز هیچ نشده به چند زبان حرف می‌زد. با آن ظاهر نچسب‌اش به عنوان زن‌باره‌ای خستگی‌ناپذیر هم شهرت یافته بود. کافکا اما دانشجوی سال دوم بود و به نظر می‌رسید هنوز نمی‌داند چه کاره است یا می‌خواهد چه کاره بشود. وارد دانشگاه شده بود تا شیمی بخواند ولی بعد از دو هفته این رشته را رها کرده بود. بعد برای تحصیل در رشته‌ی «ژرمانیستیک» ثبت‌نام کرد، رشته‌ای عمومی که مشتمل بر زبان و ادبیات و فرهنگ آلمانی بود. ولی چیزی نگذشت که از تعصب آلمانی استادانش دلزده شد و این رشته را نیز رها کرد. به گفته‌ی برود، «کافکا از سر ناچاری حقوق را انتخاب کرد چون رشته‌ای بود که کم‌ترین هدف مشخص را داشت، یا بیش‌ترین گزینه‌های هدف را ــ به این معنی که بیش‌ترین فرصت را برای تصمیم‌گیری در اختیار می‌گذاشت و البته نمره‌ی بالایی هم نمی‌خواست.» نظر کافکا در مورد تحصیلش در رشته‌ی حقوق همچون همیشه دلسردکننده بود: «به لحاظ فکری من صرفاً خودم را با خاک اره تغذیه کرده‌ام ــ خاک اره‌ای که پیش از من هزاران اره آن را جویده‌اند.»

کافکا پس از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه به عنوان مشاور حقوقی یک شرکت بیمه مشغول به کار شد و در همین حال کوشید شب‌ها و در اوقات فراغتش بنویسد. روزبه‌روز گوشه‌گیرتر شد و ضعف‌های شخصیتی فزاینده‌ای از خود بروز داد. علاوه بر تردید و بی‌ارادگی، همه‌جور گلایه‌ی خودبیمارانگارانه می‌کرد و از بی‌خوابی و ناتوانی مزمن در ابراز وجود کردن رنج می‌برد. با این حال، در کنار این نقایص، قدرت فوق‌العاده‌ای نیز پیدا کرد. او این توانایی شگرف را در خود به وجود آورد که خویشتن را با عینی نگری بی‌طرفانه‌ای بنگرد، و این توانایی را در نوشتن‌اش، جایی که خود را به شکل استعاریِ بدیعی متجلی کرد، پروراند. شاخص‌ترین و گویاترین اثر او داستان مسخ[1] است که این‌گونه آغاز می‌شود:

گرگور سامسا یک روز صبح از خوابی آشفته بیدار شد و پی برد که به حشره‌ای بزرگ تبدیل شده است. بر پشت سخت و زره مانندش خوابیده بود و سرش را که کمی بلند کرد شکم قهوه‌ای گنبدی خود را دید که به قسمت‌های چین‌داری تقسیم می‌شد که رواندازش به زحمت آن را پوشانده بود و نزدیک بود از رویش پس برود. پاهای متعددش که در مقایسه با ضخامت باقی بدنش از فرط لاغری رقت‌انگیز بودند بی‌اختیار جلو چشمانش تکان‌تکان می‌خوردند.

1. Metamorphosis

با خود فکر کرد چه بر سرم آمده؟ خواب نبود. اتاقش، که گرچه کوچک ولی مناسب آدمیزاد بود، در میان چهار دیوار آشنا سرجایش بود.

با گذشت سال‌ها خودبیزاری کافکا افزایش پیدا کرد. او که نمی‌توانست خود را به ازدواج با کسی یا رها کردن شغلش مجاب کند رفته رفته دچار بی‌اشتهایی مزمن تحلیل‌برنده‌ای شد، و خودبیمارانگاری‌اش حالا همراه شده بود با ناخوشی‌های واقعی. او با بهای گزاف روانی، به نوشتن ادامه داد، ولی همچنان شکست خورده‌ای تمام عیار باقی ماند. در عوض، دوستش ماکس برود قله‌های موفقیت را یکی بعد از دیگری فتح می‌کرد، با سرعت بیش از یک کتاب در سال به تولید ادبی ادامه می‌داد، شهرت جهانی کسب کرد، و با این که ازدواج کرده بود باز در زنجیره‌ای از روابط عاشقانه گرفتار می‌شد. توانایی او در صحبت به زبان چک، زبانی که ساکنان آلمانی‌زبان چکسلواکی کوچک می‌شمردند، او را به تبلیغ برای نویسنده‌ی چک یاروسلاو هاشک و شاهکار کمیک ویران‌گرش *شوایک، سرباز پاکدل*[1] واداشت که سلف رمان *تبصره‌ی ۲۲*[2] است و در ارتش اتریش ـ مجار در جنگ جهانی اول اتفاق می‌افتد. ذوق موسیقی برود او را به تبلیغ آثار موسیقی‌دانی ناشناس به نام لئو یاناچک برانگیخت که امروزه موسیقی‌دان بزرگ نسل خودش در چک محسوب می‌شود. در این میان، برود هرگز دوست عزیزش کافکا را فراموش نکرد، هر چند تلاش‌هایش برای تبلیغ آثار کافکا دستاوردی به دنبال نداشت.

1. *The Good Soldier Schweik* 2. *Catch-22*

علی رغم موفقیت‌های ادبی برود و حسن نظر او در مورد خودش، به این گمان افتاد ــ و حتی علناً اعلام کرد ــ که نوشته‌های دوست روان‌رنجور خجالتی‌اش بهتر از آثار خودش است و حتی بهتر از هر اثری است که در آلمانی منتشر شده است. برای نویسنده‌ای ناشناس که در یکی از دوران‌های مهم ادبیات آلمان (دوره‌ای که ستارگانی نظیر توماس مان، راینر ماریا ریلکه، هرمان هسه، و برتولت برشت داشت) در شهرستان دور افتاده‌ای زندگی می‌کرد، چنین نظراتی سخاوتمندانه محسوب می‌شدند.

تا سال ۱۹۲۲ کافکا رفته‌رفته به شکل بیمارگونی مخفی‌کار شده و دلهره گریبانش را گرفته بود. با ناامیدی از زندگی‌اش، نوشته‌هایش، و رفتار خودویران‌گرانه‌اش، او خود را کسی می‌دید که «محکوم به نبرد نابودی» است. او چنین نتیجه می‌گیرد: «خط خطی‌هایم... چیزی نیست مگر تجسم بخشیدنم به ترس... باید سوزانده شوند.» در این وضعیت ذهنی، با جسمی که حالا تسلیم سل شده بود، به برود چنین می‌نویسد:

> ماکس عزیز، احتمالاً این بار دیگر بلند نمی‌شوم، بعد از یک ماه تب ریوی حالا حمله‌ی ذات‌الریه برای کشتنم کفایت می‌کند، و نوشتن این یادداشت، گرچه قدرت دارد، دردی از آن دوا نمی‌کند...

او حتی نامه‌ای به برود نوشت با عنوان «آخرین وصیت‌نامه در مورد همه‌ی نوشته‌هایم». از میان همه‌ی نوشته‌هایش، فقط پنج شش کار چاپ شده را «معتبر» دانست. ولی این آثار هم نباید هرگز تجدید چاپ

می‌شدند و بایستی اجازه می‌یافتند که «کاملاً محو شوند». در مورد بقیه چنین می‌گوید:

باقی چیزهایی که نوشته‌ام (در گاهنامه‌ها، روزنامه‌ها، دست‌نوشته‌ها و نامه‌ها) بدون هیچ استثنایی، تا آن جا که مقدور است باید به دست بیایند یا از نشانی‌هایشان پس گرفته شوند... همگی بدون استثنا باید سوزانده شوند، ترجیحاً بدون این که خوانده شوند (جلویت را نمی‌گیرم که نگاهی به‌شان بیندازی، بهتر است این کار را هم نکنی، ولی به هر حال هیچ‌کس دیگری نباید آن‌ها را ببیند) از تو می‌خواهم که هرچه زودتر همه‌شان را بسوزانی.

دو سال بعد، در آستانه‌ی چهل سالگی، کافکا از سل مرد. برود در بهت فرو رفت. او عمیقاً به نوشته‌های کافکا اعتقاد داشت، ولی به دوست دلبندش قول داده بود. خوشا به حال آیندگان، که برود تصمیم گرفت به قولش عمل نکند.

اما این همه‌ی ماجرا نبود. برود سرانجام توانست آثار کافکا را یکی بعد از دیگری منتشر کند. ولی آن‌ها یک به یک نادیده گرفته شدند. سپس برود این زحمت را به جان خرید که زندگی‌نامه‌ی بلند مو به مویی درباره‌ی دوست بی‌نظیرش بنویسد، که در ۱۹۳۷ در پراگ منتشر شد. یک سال بعد، نازی‌ها به چکسلواکی حمله کردند؛ و در سال‌های بعدش در جنگ جهانی دوم، فرهنگ آلمانی یهودی اروپایی مرکزی در هولوکاست ناپدید شد. برود توانست به اسرائیل فرار کند و آن جا در میان نوشتن آثار خود به شکلی خستگی‌ناپذیر به منتشر کردن آثار کافکا ادامه داد. اما قضا بازی خودش را داشت. وقتی برود در سال ۱۹۶۸ مرد، مجموعه‌ی آثارش مشتمل بود بر حدود ۷۵ کتاب کامل و نیز

هزاران ــ به معنی واقعی کلمه ــ مقاله، شعر، و رساله. ولی تا آن هنگام بیشتر آن‌ها فراموش شده بود. ماکس برود شهرت جهانی‌اش را مدیون زندگی‌نامه‌اش در مورد فرانتس کافکا و تبلیغ بی‌دریغش برای دوست درگذشته‌ی ده‌ها سال پیش‌اش بود.

زندگی و آثار کافکا

فرانتس کافکا در سوم ژوئیه‌ی ۱۸۸۳ در پراگ، که آن زمان شهرستانی در امپراتوری اتریش ـ مجار بود، زاده شد.

پراگ، همچون دوبلین و اسکندریه، دو شهرستان دیگر در حاشیه‌ی اروپا، شمار زیادی از نویسندگان بزرگ قرن بیستم را پدید آورده است. پراگ، به جز کافکا، زادگاه شاعر آلمانی ریلکه، فرانتس وِرفِل نمایش‌نامه‌نویس، و هاشک بوده است. (اسکندریه شاعر ایتالیایی جوزپّه اونگارِتّی، امیلیو مارینتّیِ فوتوریست، و شاعر یونانی کنستانتین کاوافی را عرضه کرده؛ و دوبلین کسانی همچون جرج برنارد شاو، اسکار وایلد، جیمز جویس، و ساموئل بکت را. شماری از پایتخت‌ها دستاوردهای کم‌تری داشته‌اند.) به نظر می‌آید عوامل مؤثر بر این پدیده یکی زندگی شهرستانی مستقل و دیگری وجود اقلیت‌های اندیشه‌ورز در این شهرستان‌ها بوده باشد. مشخصاً در مورد پراگ، اقلیتِ عمدتاً طبقه‌ی متوسط آلمانی‌زبانی بود که خود را به لحاظ فرهنگی از جمعیت

بومی چک جدا می‌کرد. در این اجتماع آلمانی‌زبان، کافکا از بابت یهودی بودنش هم به شکلی مضاعف به حاشیه رانده شده بود. یهودی‌ستیزی در سرتاسر امپراتوری اتریش ـ مجار، بالاخص در میان آلمانی‌زبان‌ها، شایع بود و رگه‌ی ضخیمی از انزوای شبه‌نژادی در سرتاسر زندگی و کار کافکا به چشم می‌خورد.

دیگر تأثیر شکل‌دهنده‌ی زندگی کافکا پدرش بوده، هرمان کافکای هولناک که در کینسکی پالاس، روبه‌روی میدان شهر قدیم، مغازه‌ی پررونق اجناس لوکس داشت. پدر کافکا نیز همچون خیلی چیزهای دیگر زندگی فرانتس متناقض‌نما بود ــ هم به شدت به گذشته‌ی خانواده‌ی یهودیشان وابسته بود و هم در عین حال مشغول گسستن از آن. یاکوب، پدر هرمان و پدربزرگ فرانتس کافکا، قصابی بود که به زبان ییدیش حرف می‌زد. او پسر دوم از نه فرزندی بود که همگی در آلونک چوبی تک اتاقی در روستای ووسِک، در اعماق سرزمین چک، بزرگ شدند. او چنان آدم قلچماقی بود که می‌گفتند می‌توانست با دندان‌هایش یک گونی آرد را بلند کند. مطابق یک قانون قدیمی ضدیهودی، فقط بزرگ‌ترین پسر حق داشت ازدواج کند و بچه داشته باشد، اما وقتی یاکوب به سی‌وشش سالگی رسید این قانون لغو شد. او ازدواج کرد و صاحب شش فرزند شد، که یکی‌شان هرمان بود و همگی در همان آلونک خانوادگی در فقر محض بزرگ شدند. همان‌طور که هرمان بعدها می‌گفت، خوراک این خانواده‌ی پرجمعیت اغلب اوقات سیب‌زمینی بود، اگر یافت می‌شد، در غیر این صورت چیزی برای خوردن نداشتند.

چیزی نگذشت که هرمان جوان به کارِ کشیدن گاری خانوادگی گماشته شد، تا شقه‌های گوشت را اغلب کیلومترها در برف حمل کند و به مزرعه‌های دور افتاده در جنگل‌ها ببرد. در نتیجه، دچار سرمازدگی و پا درد می‌شد. سال‌ها بعد، گرچه کاسبی موفق بود، از نشان دادن زخم‌هایش به فرانتس نازک‌دل لذت می‌برد. هرمان مردی زمخت و تنومند شد، آدمی که به کار سخت اعتقاد داشت و اهل عمل بود. بعد از سه سال خدمت در ارتش اتریش، که طی آن به مقام گروهبانی رسید، به کار دست‌فروشی روی آورد و در سرتاسر سرزمین چک به دوره‌گردی پرداخت، تا این که بالاخره آن‌قدر پول جمع کرد که صاحب مغازه‌ای در پراگ شد. وقتی کار و کاسبی‌اش راه افتاد کم‌تر با مشکل یهودی ستیزی مواجه می‌شد، به این دلیل ساده که قیافه‌اش به یهودی‌ها نمی‌خورد و سلوکش هم شباهتی به یهودیان نداشت و فقط به زبانْ پیرو دین یهود بود.

کافکا همیشه کاملاً از نقش‌اش به عنوان بزرگ‌ترین پسر خانواده آگاه بود، ولی هیچ‌گاه نمی‌توانست راحت آن را بپذیرد. برای کسی همچون هرمان، این جوانک کم‌بنیه‌ی تکیده و اهل کتاب که قرار بود پسر ارشد و میراث‌بر او باشد همیشه مایه‌ی دلخوری بود. هرمان از هر راهی که می‌دانست، با زبان خوش یا به زور، سعی کرد در دوران مدرسه فرانتس جوان را کمی بهنجارتر کند، ولی نتوانست. فرانتس بهنجار نمی‌شد. او حتی حساس‌تر شد و بیش‌تر در خود فرو رفت. در دوران کودکی، ذهن تیزبین او منابع درونی‌اش را به میزان خارق‌العاده‌ای بسط داد. او ضعیف نشان می‌داد و خود از این ضعیف نشان

دادن آگاه بود، ولی این خودآگاهی شفاف و واضح برایش چیزی نبود مگر اسباب آزار و شکنجه. همان‌طور که دیدیم، این استعداد بعدها کامل و ملکه شد و نوشته‌هایش از آن بهره گرفت. این استعداد تأثیر شگرف دوگانه‌ای بر او گذاشت: هم رنج آنی‌اش را تسکین می‌داد و هم خودآگاهی‌اش را دردناک‌تر می‌کرد.

کافکا سه خواهر داشت ــ خواهر وسطی، اوتلا، محبوبش بود ــ و آن‌ها هم از توجهات پدر مستبدشان در امان نبودند، هرمان حتی در جمع هم دست از سرزنش فرزندانش برنمی‌داشت، و ملامتشان می‌کرد که قرار بوده چه چیزی بشوند و نتوانسته‌اند. با این حال از بسیاری جهات، هرمان در نظر دیگران مظهر بهنجاریِ خشک ولی دوست‌داشتنی بود، کاسبی موفق و نان‌آور خوبی برای خانواده. این هم به ناگزیر تأثیر دوگانه‌ی خاص خود را بر خانواده‌اش داشت. برای کافکا و خواهرانش، زندگی با پدرشان مثل محاکمه‌ای دائمی بود. مناسبت‌اش که پیش می‌آمد، آن‌ها پنهانی در دست‌شویی جمع می‌شدند و در مورد دفاعیاتشان مذاکره می‌کردند. ولی چه فایده؛ در این محاکمه‌ها آن‌ها همیشه گناهکار شناخته می‌شدند. طبیعتاً (این هم از آن کلماتی است که آدم کم‌تر در مورد کافکا به ذهنش می‌رسد) این فضای خانوادگی انبان عظیمی از گناه در او به وجود آورد. این، دست‌کم تا حدودی، منشأ از خودبیزاری آتی‌اش شد.

نمی‌توان انکار کرد که کودکی کافکا و ضعف ماندگارش باعث آشفتگی روانی او شد، و مسبب همه نوع روان‌رنجوری. با این حال، باید همواره به خاطر داشت

که او از بسیاری جهات در زندگی آتی‌اش بر این روان‌رنجوری‌ها فائق آمد و بهره‌ی مثبت زیادی از آن‌ها برد. و در کنار واضح دیدن خویش، یاد گرفت به خود بخندد. ماکس برود دائماً اعتراف می‌کند که چه بسیار زمان‌ها که آن دو با یکدیگر خندیده‌اند. ظلمت زندگی کافکا و آفرینش‌هایش مکرراً با جرقه‌های ناگهانی امور معناباخته (ابسورد) روشن می‌شدند. او همیشه به مسخرگی موقعیتش آگاه بود. علاوه بر خیلی چیزهای دیگر، نجات یافته نیز بود.

چنین نجات یافتنی، و آفرینشی که او براساس آن انجام می‌داد، حاکی از قدرت عمیق نابسنده‌ای است که همواره در کنار ضعف دائماً تحلیل‌برنده‌اش وجود داشت. این قدرت هم ضعفش را پنهان می‌کرد و هم قادرش می‌ساخت آن را با دقت بررسی کند. ضعف کافکا پیدا نبود ــ برای هیچ‌کس جز پدرش که احتمالاً هر پسری داشت برایش کفایت نمی‌کرد. کافکا، حتی وقتی بزرگ شد، یاد گرفت در ملأ عام چهره‌ای به غایت عادی و بهنجار به خود بگیرد و همیشه آن را حفظ می‌کرد. با این حال، این در مقایسه با آثار ادبی‌ای که او آموخت از خود بیرون بکشد، همچون ماری که پوست می‌اندازد، آفرینشی جزئی محسوب می‌شد. خیلی از آدم‌ها روان‌رنجورند، به علتی بزرگ یا کوچک، ولی چه تعداد از آن‌ها می‌توانند روان‌رنجوری خود را به چنین شکل هنری تمام و کمالی بازآفرینی کنند؟ تخیل کافکا از کودکی به این سو حکایت زندگی‌اش را آفریده است. و این «حکایت زندگی»، همچون بسیاری دیگر از حکایات کودکی، انبوهی از حیوانات کمابیش انسانی‌شده را تصویر می‌کند. کافکا برای گریز از مصیبت وجودش از همان ابتدا شروع کرد به تصور کردن خود در هیئت

حیوان و مشخص کردن وجودش با خصائل حیوانی. همان‌طور که دیدیم و مشهور است، کافکا با حشره، قهرمان سوسکی مسخ، همذات‌پنداری می‌کرد. در موارد دیگری در داستان‌هایش، با یک جونده، سگ، موش، و حتی گوریل ــ که همگی به نحوی موجوداتی تحقیر شده‌اند ــ همذات‌پنداری می‌کند. با وجود این، برای کافکا این حیوانات به خودی خود نفرت‌انگیز تصویر نمی‌شدند بلکه به چشم دیگران یا به چشم خودشان چنین می‌نمودند.

این همذات‌پنداری با حیوانات به شیوه‌ای بسیار خاص از همان ابتدا با کافکا همراه بود. یک قرن پیش‌تر، یهودی‌های امپراتوری اتریش ـ مجار دستور یافته بودند برای خود اسم خانوادگی برگزینند. این اسامی، برخلاف اسامی یهودی، باید اروپایی شده و برای مقامات قابل‌فهم می‌بودند. در عمل، اغلب اوقات بازرس‌های دولتی بودند که اسامی یهودی‌ها را انتخاب می‌کردند، اسامی‌ای که به نظرشان مناسب آن‌ها می‌نمود ــ گاهی با حسن‌نیت، و بیشتر با خبث طینت. به اجداد فرانتس نام خانوادگی کافکا را داده بودند که معنی‌اش «کلاغ» بود. کافکای سیه‌چرده با نیم‌رخ پرنده‌سان ظریف و بینی منقاری‌اش را مطمئناً در دوران مدرسه از خصائل کلاغی‌اش باخبر کرده بودند ــ اگر نه همکلاسی‌های یهودی، حتماً شاگردان آلمانی.

مادر کافکا، جولی (که نام دوشیزگی‌اش لووی[1] بود)، در مقایسه با هرمان چهره‌ای تقریباً رازگون باقی خواهد ماند. مسلماً او هم ضعف‌های خاص

1. Löwy

خودش را داشت؛ همیشه در برابر شوهرش کوتاه می‌آمد و حتی برای مصون ماندن از پرخاشگری هرمان، به نفع او علیه بچه‌ها موضع می‌گرفت؛ ولی در خفا می‌توانست همدلی بیش‌تری با فرانتس و خواهرش نشان بدهد. جولی بیش‌تر وقتش را دور از آن‌ها در مغازه‌ی خانوادگی به فروش دستکش، جوراب، و چتر به مشتریان طبقه‌ی متوسطشان می‌گذراند. تا عصر که به خانه بیاید، خدمتکار از بچه‌ها مراقبت می‌کرد. کافکا با لذت به یاد می‌آورد که چطور آمدن مادر «باعث می‌شد روزی که دیری از آن گذشته بود از نو آغاز شود». کافکا می‌اندیشد «مادر چقدر می‌تواند آرامش‌بخش باشد»، اما مطابق معمول به یاد می‌آورد «من همیشه مادر را چنان که شاید و باید دوست نداشته‌ام، فقط به این خاطر که زبان آلمانی مانع شده است. مادرِ یهودیْ «موتر» [مادر به زبان آلمانی] نیست... ما به زنی یهودی اسم مادری آلمانی می‌دهیم، ولی تناقضی را که با همه‌ی وزنش در این احساس‌ها فرو می‌رود فراموش می‌کنیم». کافکا در این قطعه صادق نیست: علت احساسات نابسنده‌ی او به مادرش مسلماً چیزی بیش از زبان است. با این حال، حساسیت او در کنار جست‌وجوی دائمی‌اش در پی پرسش‌هایی برای مسائلش، یا اصلاً هر جوابی، او را وامی‌داشت که همه‌ی انواع بینش‌ها را پیدا و بررسی کند.

یهودی‌های آلمانی برای همسان شدن با اکثریتْ به زبان مردمی سخن می‌گفتند که اغلب با آن‌ها احساس بیگانگی می‌کردند، مردمانی که همواره از یهودیان بیزار بودند. کافکا یکی از نخستین کسانی بود که به این معضل لاینحل اشاره کرد، معضلی که نیروی تمام و کمالش پس از جنگ جهانی دوم

در شعر شاعر بزرگ یهودی آلمانی‌زبان، پل سلان[1]، عیان شد. کافکا به خوبی آگاه بود که خود این زبانی که بدان می‌نوشت به نوعی برایش «طبیعی» نبود. سبک تحلیلی بی‌پایان او با خونسردی به تحریر در می‌آمد و او هرگز خشم و سردرگمی‌اش در قبال وضعیت خودش را به شکلی احساساتی بیان نمی‌کرد. وقتی گرگور سامسا بیدار می‌شود و پی می‌برد که به حشره‌ای عظیم تبدیل شده، از اتفاقی که افتاده به خشم نمی‌آید، بلکه همه‌ی وجوهش را بررسی می‌کند و برای این که چه کار کند چاره‌اندیشی می‌کند. وقتی مادرش در می‌زند تا او را بیدار کند، «گرگور می‌خواست به تفصیل جواب دهد و همه چیز را توضیح دهد، ولی با توجه به وضعیتش به گفتن این جمله بسنده کرد که بله، بله، ممنون مادر، دارم بیدار می‌شوم.» حتی در این وضعیت ناهنجار هیولاوار نیز او می‌خواهد عادی بماند و با فکر کردن به وضعیتش برای آن چاره‌اندیشی کند. «قصد آنی‌اش این بود که بی‌سروصدا و با آرامش بلند شود، لباس بپوشد، و مهم‌تر از همه صبحانه بخورد، و بعد فکر کند باید چه کار کند؛ می‌دانست تا وقتی که در رختخواب بود تأملاتش به نتیجه‌ی معقولی نمی‌رسید.»

مادر کافکا، جولی، از خانواده‌ی لووی بود که از خانواده‌ی کافکا متنوع‌تر و فرهیخته‌تر بودند. پدربزرگ جولی خاخام بود، و از نظر بسیاری یک قدیس. او همچنین محقق برجسته‌ی *تلمود*، کتاب قوانین حاکم بر رفتار سنتی یهودی، و نیز تفاسیر و شرح‌های این قوانین بود. طی نسل‌های متعدد، تفسیر تلمود

1. Paul Celan

آبشخور فکری بزرگ‌ترین اندیشمندان یهود بود، بالاخص در محیط‌های محروم روستایی که آن‌ها مفر دیگری نمی‌یافتند. این فعالیت، هرچند که ذاتاً کسالت‌بار و بی‌حاصل بود، تأثیر بسزایی در حفظ و اشاعه‌ی تفکر یهودی داشت. در واقع، مطالعات تلمودی از بسیاری جهات نشان‌گر سهم شگفت‌انگیز قوم یهود در حیات فکری اروپا از اواسط قرن نوزدهم تا اوجش در سده‌ی بیستم بود. پیش از آن، یهودیان انگشت‌شماری به چنین قله‌ای در تفکر اروپایی دست یافته بودند. استثنای درخشان آن فیلسوف یهودی هلندی قرن هفدهم، باروخ اسپینوزا، بود که صراحتاً از دین یهود اخراج شده بود. ولی به محض این که یهودیان اروپا شروع به همسان شدن با اکثریت کردند و تفکرشان را برای اموری به غیر از مسائل تلمودی نیز به‌کار بستند نتایجی قابل توجه به بار آمد. متفکران برجسته‌ی یهود به جای پرداختن به بحث‌های انتزاعی دینی حالا دیگر خود را وقف انتزاعیات دنیوی به ویژه ریاضیات و فیزیک نظری می‌کردند. اینشتین بزرگ‌ترینِ این فوج دانشمندان نظری بزرگ یهودی قرن بیستم بود. (از نیلس بود گرفته تا جان فون نویمان، از رابرت اوپنهایمر تا ریچارد فاینمن، این فهرست را انگار پایانی نیست.) یهودیان شروع به شکوفایی در دیگر زمینه‌ها نیز کردند ــ از حقوق گرفته تا امور مالی، از ادبیات تا هنر. دستاورد کافکا در ادبیات هم‌زمان بود با موفقیت آرنولد شوئنبرگ در موسیقی، مارک شاگال در نقاشی، و شکوفایی در سرتاسر عرصه‌ی فرهنگ. پس تصادفی نمی‌نماید که جد کافکا از طرف خانواده‌ی لووی، آمشِل (آدام) قدیس‌وار، محقق تلمودشناس شهیر و محترمی بوده است. و چنان که

خواهیم دید، پیچیدگی‌های بی‌پایان حقوقی و اجرایی مطالعات تلمودی طنین خاصی در آثار کافکا بخصوص در دو رمان مشهورش ***محاکمه***[1] و ***قصر***[2] دارد.

ممکن است جد کافکا، آمشل، قدیس بوده باشد ولی زندگی کردن با یک قدیس در خانواده کار آسانی نیست. زن او خودکشی کرد و پسرش دیوانه شد. دیگر اعضای خانواده‌ی لووی به راه‌های مختلف دیگری رفتند. پدربزرگ فرانتس، از طرف مادری، در پراگ آبجوسازی داشت؛ دایی عزب فرانتس، آلفرد، رئیس شرکتی شد که راه‌آهن اسپانیا را اداره می‌کرد؛ و دایی دیگرش زیگفرید، که او نیز عزب ماند، به عنوان پزشک روستا زندگی مرموزی در انزوا اختیار کرد. عجیب و غریب بودن کلی زیگفرید برای پسر خواهر جوانش جالب بود، اما دایی دیگر او رودلف، که همان‌قدر عجیب و غریب بود و به مسیحیت گرویده و به عنوان منشی در یک آبجوسازی در پراگ زندگی‌ای دور از همگان برگزیده بود، برایش جذابیت چندانی نداشت.

تردیدی نیست که کافکا خصائل زیادی را از خانواده‌ی لووی به ارث برده، اما امکان دارد که سرسختی ذهنی او میراث پدر پرشور و کاملاً بی‌فرهنگش بوده باشد. با نگاهی به گذشته سهل است که چنین خصائلی را مشخص کنیم، اما میزان نقش شکل‌دهنده‌شان در شخصیتِ به غایت پیچیده‌ی کافکا کماکان محل بحث است. حالا که وجود فروید به عنوان پژوهشگری دانشمند جای خود را به تصویر او در مقام اسطوره‌سازی بی‌پروا داده است، بسیاری از تفاسیر

1. *The Trial*
2. *The Castle*

فرویدی سفت و سخت از شخصیت کافکا که در دوران رونق روان‌کاوی شایع بودند، امروزه کاملاً دلبخواهی و پا در هوا می‌نمایند. با توجه به این، حالا بهتر است میراث غامض قدیسی، خودکشی، و صاحب نفوذی در راه‌آهن را بیش‌تر داده‌های خام بدانیم تا پاره‌هایی از نظریاتی پیچیده.

کافکا نیز همچون بسیاری از ما در ملأ عام خود را انسانی کاملاً عادی و بهنجار نشان می‌داد. تا آن جا که از قرائن برمی‌آید، تا پیش از این که او در آثار ادبی متأخرش به شرح و بسط روان‌رنجوری‌هایش بپردازد، نشانه‌ای از آن‌ها در ظاهرش وجود نداشته است. با توجه به این، دشوار نیست که کافکا را همچون فرد بالغی کاملاً عادی و بهنجار بپذیریم، کسی که همچون بسیاری از همنوعانش مشکل می‌توانست بی‌احساسی و درشت‌گویی پدری سخت‌کوش را بپذیرد. او برای گریز از این فضای خفقان‌آور خانه به پیادروی‌های طولانی در منطقه‌ی آلشتاتِ پراگ (محله‌ی مرکزی شهر قدیم) مشغول می‌شد. بالای تپه در آن سوی رودخانه، برج‌ها و ظاهر عبوس هرادکانی[1] (قلعه‌ی پراگ) از فراز پشت‌بام‌ها به چشم می‌خورد. شب‌ها فرانتس در کتاب‌هایش فرو می‌رفت و به جهان شاداب تخیل می‌گریخت. طولانی مدت مطالعه می‌کرد و وسیع، ولی متوجه شد که مشخصاً مجذوب نثر موشکافانهٔ فلوبر شده است، نثری که از تحلیل اجتناب می‌کرد و به کمال توصیف ظاهری گرایش داشت. او همچنین جذب آثار کوتاه اولیه‌ی توماس مان شد، آثاری که

1. Hradcany

از وقف تمام عیاری سخن می‌گویند که لازمه‌ی هنرمند شدن است، کسی که باید از ازدواج و لذایذ زندگی عادی دست بشوید و انزوای روحانی آفرینش‌گر را بجوید.

گزارش‌های مدرسه‌ی کافکا او را دانش‌آموزی نشان می‌دادند که به هیچ‌وجه خاص نبود. همشاگردی‌هایش به قدر کافی با او رفاقت داشتند ولی متوجه توداری شدیدش شده بودند. او دانش‌آموزی کاملاً عادی بود که در هیجده سالگی با اعتماد به نفس جایی در دانشگاه آلمانی‌زبان پراگ یافت. شخصیت درونی و تودارش بود که مردد و مستأصل بود ــ تصمیم گرفت شیمی بخواند، بعد از دو هفته به این نتیجه رسید که بهتر است ژرمانیستیک بخواند، بعد متوجه شد که این هم به مذاقش نمی‌سازد و تصمیم گرفت در رشته‌ی حقوق تحصیل کند، رشته‌ای که می‌دانست به مذاقش خوش نمی‌آید ولی این امکان را به او می‌داد که گزینه‌های بیش‌تری داشته باشد، تا وقتی فارغ‌التحصیل شد بتواند تصمیم بگیرد واقعاً می‌خواهد چه کند، یا در واقع می‌خواهد چه‌کار نکند.

ولی حالا دیگر کافکا از این فکر مبهم نویسنده یا احتمالاً نقاش شدن خوشش آمده بود. این فکر با تشویق دوست‌اش ماکس برود همراه شد، دوستی که بی‌پروا آرزوی خودش را اعلام می‌کرد و جدیدترین داستان‌ها و اشعارش را به کافکا نشان می‌داد. در مقابل، کافکا هم شروع کرد به نوشتن قطعاتی کوتاه و کشیدن طرح‌های سردستی غریب. این طرح‌ها اغلب آدم‌هایی چوب‌کبریتی را در حالت‌هایی عجیب نشان می‌دادند، حالت‌هایی که مشخصاً

یادآور انزوا و ملال و هراس بودند. کافکا این طرح‌ها را «هیروگلیف‌های کاملاً شخصی و نتیجتاً ناخوانا» توصیف می‌کرد. موقعی که ناشری یک دفتر شعر برود را پذیرفت، دوست باوفا به کافکا پیشنهاد کرد از یک نقاشی او برای روی جلد کتاب استفاده کنند. ولی ناشر گفت نقاشی او «قابل تکثیر» نیست. با وجود این ناکامی، برود اطمینانش را به استعداد هنری کافکا حفظ کرد و حتی به نقاشان دیگری می‌گفت: «می‌توانم اسم یک نقاش بسیار بزرگ را به شما بگویم: فرانتس کافکا».

کافکا در سال ۱۹۰۶ فارغ‌التحصیل شد و حالا با مسئله‌ی انتخاب شغل مواجه بود. احتمالاً به خاطر فشار مستقیم پدر، یا یقیناً به خاطر فشاری که کافکا حس می‌کرد پدرش بر او اعمال می‌کند، تصمیم گرفت کاری در رشته‌ی حقوق دست و پا کند ــ همان کاری که می‌دانست دوست‌اش ندارد. برای برآورده کردن لازمه‌های تخصصی کار، منشی قاضی دادگاه شد. این سمت، که بیش‌تر حکم دستیاری را داشت، مستلزم شرکت در محاکمه نزد قاضی‌ها و تنظیم صورت جلسات بود. با وجود تحصیل در رشته‌ی حقوق، این تجربه‌ی عملی چشم جوان فارغ‌التحصیل معصوم را باز کرد. مطالعات حقوقی‌اش باعث شده بود او قادر باشد رویه‌های قضایی و صحبت‌های حقوقی پر از اصطلاح قاضی و وکلا را بفهمد، اما چیزی نگذشت که متوجه شد تنها کسی که نمی‌فهمید چه خبر است متهم بود. هر یک از کارگزاران دو طرف دعوا نقش‌شان را ایفا می‌کردند و متهم فقط نقش قربانی بی‌خبر را داشت.

با وجود ساعت‌های طولانی و خسته‌کننده‌ی کار، کافکا مصمم بود که

نوشتن را ادامه دهد. بعد از نشست‌های دادرسی، او باید تازه مـی‌نشست بـه نوشتن گزارش‌های کسالت‌بار. فقط بعد از تمام شدن این گزارش‌ها بود که به نوشته‌های خودش می‌پرداخت، که معمولاً در ساعات آغازین شب بود، وقتی آپارتمان خانوادگی بالاخره ساکت می‌شد و او می‌توانست بدون مزاحمت کار کند. شخصیت کافکا کاملاً مناسب ثبت آگاهانه، دقیق، و عینی وقایع دادگاه بود، و این سبک با کم‌ترین سختی با مصالح متفاوت نـوشته‌های خـیالی او تطبیق داده می‌شد.

تقریباً در همین زمان بود که کافکا شروع کرد به نوشتن اولین رمانش، با عنوان گویای *شرح یک مبارزه*[1]. این اثر ناهمگون مشتمل است بر شماری از اشارات آثار بعدی کافکا. شروع رئالیستی‌اش سبکی را به کار می‌بندد کـه بـه شکلی فریبنده واقع‌نمایانه به نظر می‌رسد:

> حدود نیمه‌شب چند نفر بلند شدند، کرنش کردند، دست دادند، گـفتند شب خوشی داشته‌انـد، از مـیان درگـاه عـریض گـذشتند و بـه دالان رفـتند، تـا پالتوهایشان را بپوشند. زن میزبان وسط اتاق ایستاد و کرنش زیبایی کرد که باعث شد چین دلربای دامنش بالا و پایین برود.

راوی اول شخص خود را نیز به همین شکـل، کـمابیش عـینی، مـعرفی می‌کند:

1. *Description of a Struggle*

پشت میزی کوچک نشستم ــ سه پایه‌ی باریک خمیده داشت ــ سومین لیوان لیکور بندیکتین را مزمزه کردم، و در حالی که می‌نوشیدم کُپهٔ کوچک شیرینی‌هایم را که خودم انتخاب کرده و چیده بودم برانداز کردم.

مثل خود کافکا، این شخصیت بلند و لاغر است و او هم از ظاهر خودش خوشش نمی‌آید. راوی مهمانی را به اتفاق یک همراه ترک می‌کند و آن‌ها شبانه در خیابان‌های برف‌پوش قدم می‌زنند و علی‌الظاهر قصد بالا رفتن از کوهی محلی را دارند. صحبت‌شان درباره‌ی چیز مهمی نیست، ولی روایت در ادامه به شکلی فزاینده رؤیاگون و موهوم می‌شود.

بخش بعدی رمان با عنوان «تفریحات یا اثبات این که زندگی ناممکن است» با رشته‌ای رؤیاگون از حوادث ادامه می‌یابد. راوی مجسم می‌کند بر پشت همراهش، انگار که اسب باشد، نشسته است و می‌راند: «با فرو کردن مشت‌هایم به پشتش وادارش می‌کنم یورتمه برود». وقتی همراهش می‌افتد، راوی رهایش می‌کند. «بدون تأسف زیادی آن جا روی سنگ‌ها رهایش کردم و چند لاشخور را با سوت صدا زدم و آن‌ها از خدا خواسته با منقارهای آماده روی بدن او لنگر انداختند». راوی از منظره‌های غریبی عبور می‌کند که به نظر می‌آید گوش به فرمان او دارند: «از آن‌جا که منِ پیاده از تقلا برای بالا رفتن از راه کوهستانی اکراه داشتم، گذاشتم مسیر به تدریج افقی‌تر شود، گذاشتم به سمت دره‌ای در دوردست سرازیر شود. سنگ‌ها به خواست من ناپدید می‌شدند و باد از بین می‌رفت». در ادامه رؤیایی درون این رؤیا می‌آید، در مورد

مرد چاق مرموز زردپوستی که در منظره‌ای شرقی (شبیه به باسمه‌های ژاپنی که در آن روزگار در پراگ پرخریدار بودند) بر تخت روان حمل می‌شود؛ و چرخش‌های فانتزی دیگری نیز در پی می‌آید. در نهایت داستان به واقعیت دو همراهی که در جاده قدم می‌زنند برمی‌گردد.

همچون بسیاری از دیگر رؤیاها، مصالح *شرح یک مبارزه* حاوی عناصر زندگی‌نامه‌ای مبدّل و مشتمل بر ارجاعاتی غیرمستقیم به ترس‌ها و نگرانی‌های کافکاست. بخش اعظم رمان بیش‌تر به خیال کردن یک رؤیا می‌ماند تا تخیل متقاعدکننده‌ی روایتی ادبی. کافکا می‌کوشید خیلی بگوید ــ بیشتر در مورد خودش. در زیر این سطح غامضِ داستانی که اتصال کمی به واقعیت دارد در حقیقت وجود سادهٔ خود کافکا نهفته است با همه‌ی مشکلاتش. این اشتباهی بود که او به سرعت متوجهش شد، و نقشی آموزنده ایفا کرد. تکنیک بعدی او به شکلی هوشمندانه معکوس همین سبک است، یعنی سطح علی‌الظاهر ساده‌ای عرضه می‌کند که زیرش پیچیدگی حیرت‌آوری دارد. *شرح یک مبارزه* بیش‌تر اثری سیاه‌مشق است، هرچند برود گویا نظری مخالف این داشت. در نقدی برای مجله‌ای در برلین، در مورد یک نمایش، برود با سخاوتمندی کافکایی را که هنوز کاری از او منتشر نشده در کنار سه اختر دیگر آسمان ادبیات آلمان، هاینریش مان، فرانک وِدِکینت، و گوستاف مایرینک قرار می‌دهد و در این میان کافکا را به خاطر سبک موشکافانه‌اش برجسته می‌سازد. مسلماً این مقایسه آن زمان مضحک بود، اما در بستر تاریخ اکنون پیشگویی برود در مورد دوست‌اش کمتر از معجزه به نظر نمی‌رسد. اگر

نه موجه‌نمایی، احتمالاً موشکافی سبک کافکا، تنها حُسنِ ماندگار رمان *شرح یک مبارزه* است.

کافکا تابستان سال ۱۹۰۷ را در تریش[1] نزد دایی پزشکش زیگفرید گذراند. این‌جاست که به نظر می‌آید کافکا به درون قالب جوانک بیست وچهارساله‌ی دوست داشتنی بهنجاری که دارد از تعطیلاتش در بیرون شهر استفاده می‌کند فرو می‌رود. شنا کرد، روی چمن‌ها آفتاب گرفت، و حتی با موتورسیکلت دور و اطراف را گشت (که ماجراجویی مدرن شجاعانه‌ای برای آن زمان بود). عصرها بیلیارد بازی کرد و آبجو خورد. زمان زیادی را هم با دو زن جوان گذراند، که در نامه‌ای با ماکس برود چنین توصیفشان می‌کند: «دخترانی بسیار باهوش، دانشجو، سوسیال دموکرات‌هایی بسیار پرشور» (منظور متفکرانی پیشرو است). اسم یکی‌شان هِدویگ بود:

> ریزه‌میزه است، با گونه‌هایی یکدست سرخ. چشمانش بسیار نزدیک‌بین‌اند ــ نه صرفاً به عنوان بهانه‌ای برای ژست زیبای تنظیم عینک بر بینی‌اش، بینی‌ای که نوک واقعاً خوش تراشی دارد. امشب خواب پاهای کوتاه تپلش را دیدم، و از همین راه‌های پرپیچ و خم است که به زیبایی یک دختر پی می‌برم و عاشق می‌شوم.

هدویگ در وین زندگی می‌کرد و کافکا پس از بازگشت به پراگ شروع به

1. Triesch

نامه‌نگاری با او کرد و نامه‌های عاشقانه‌ی بلندی نوشت که مملو بود از اشاراتی به خصائل خودش. این‌ها اشاراتی صرفاً متواضعانه و نکوهش‌گرانه در مورد خودش نبودند: در کنار این که به هدویگ می‌گفت چقدر دوست‌اش دارد، به او یادآور می‌شد که «فردی شر» است. این پایه و اساسِ عادتِ همیشگی سرتاسر عمرش در روابطش با زنان شد. از آنان می‌خواست که دوست‌اش داشته باشند و در عین حال نمی‌خواست بگذارد دوست‌اش داشته باشند. می‌خواست عاشق باشد، ولی می‌ترسید از این که احساس‌اش را لو بدهد. می‌خواست زندگی‌اش را با کسی سهیم شود، ولی مطمئن بود نمی‌تواند چنین مجاورت دائمی با انسانی دیگر را تحمل کند. کافکا به این نتیجه رسید که دلش می‌خواهد اسپانیایی حرف بزند، و می‌رفت به وین تا این زبان را بیاموزد، تا نزدیک هدویگ باشد. ولی چرا می‌خواست اسپانیایی یاد بگیرد؟ تا به اسپانیا سفر کند و آن‌جا دایی آلفرد برایش کاری در راه‌آهن بیابد، یا اگر کاری نبود می‌توانست سفر کند تا «در امریکای جنوبی یا جزایر آزور» کاری گیر بیاورد. در میان این همه تردید و دودلی، هدویگ اعلام کرد می‌خواهد به پراگ بیاید و آن‌جا زندگی کند، و باعث دستپاچگی کافکا شد. سرانجام، ماجرای عاشقانه‌ی تعطیلات کافکا در گل‌ولای سوءتفاهم‌ها فرو رفت.

در اکتبر کافکا شغلی ثابت پیدا کرد، و مشغول کاری در بخش حقوقی «آسّیکورادزیونی جنرالی»[1] شد، شرکت بیمه‌ی ایتالیایی که دفتر مرکزی‌اش در

1. Assicurazioni Generali

تریست بود. حالا لازم بود که بیش از ده ساعت در روز کار کند، و شب‌ها شروع به یادگیری ایتالیایی کرد، به خیال این که شاید این کمکش کند به تریست منتقل شود. عملاً هیچ وقتی برای نوشتن نداشت، حتی برای این که به مشکلات وضعیتش و این که با زندگی‌اش چه کند فکر کند ــ تنها دو کاری که به نظر می‌رسید واقعاً بدان‌ها علاقه داشت. حتی کم‌تر وقت می‌کرد دوستش ماکس برود را ببیند، و چنین برایش نوشت: «اگر تا پیش از این مشکلاتم روی پایشان راه می‌رفتند، حالا انگار روی دستشان راه می‌روند». کافکا به شکلی روزافزون به معناباختگی و پوچی زندگی‌اش آگاه می‌شد، ولی وقتی برای برود نامه می‌نوشت سویه‌ی مضحک وضعیتش را نیز بازمی‌شناخت. این نیاز به پوشاندن جامه‌ی مبدل به ضعف‌هایش، برای این که آن‌ها را برای دیگران قابل قبول کند، باعث حذف عنصر ترحم‌جویی شد و برای کافکا قالب ادبی مناسبی فراهم آورد. در ظاهر، او همیشه به سادگی تحت تأثیر قرار می‌گرفت. این احساسِ نیاز به محقق کردن حسن نظر برود در مورد نوشته‌هایش یکی از پرثمرترین تأثیرات بر کافکا بوده است.

بعد از نه ماه، اولین تلاش کافکا برای داشتن شغل ثابت یک‌باره به پایان رسید، و او «آسیکورادزیونی جنرالی» را ترک کرد؛ بنا به اسناد شرکت، دلیل این استعفا «ضعف مرتبط با تحریک‌پذیری حاد قلبی» بود. با وجود این، او بلافاصله به کار ثابت دیگری مشغول شد، این‌بار در بخش حقوقی مؤسسه‌ی بیمه‌ی حوادث کارگران، که سازمانی نیمه‌دولتی بود. آن‌جا اوایل کارش کم‌تر طاقت‌فرسا بود، و او ساعت دو بعدازظهر کارش را تمام می‌کرد. دیگر از فکر

اقامت در اسپانیا، جزایر آزور، امریکای لاتین، یا تریست بیرون آمده بود و چنین رؤیاهایی را در تخیل‌های ادبی‌اش محدود می‌کرد، و در آپارتمان خانوادگی از وقتی اعضای خانواده می‌خوابیدند تا دم صبح یک سر می‌نوشت. ولی این کار ساده‌ای نبود و چیزی نگذشت که کافکا دچار بی‌خوابی مزمن شد. به طوری که برودِ همیشه نگران چنین می‌نویسد:

> کافکا سعی کرد بعدازظهر بخوابد و شب بنویسد. این همیشه فقط تا مدتی جواب می‌داد، ولی مسأله این بود که خواب درست و حسابی نداشت. فرانتس از بی‌خوابی و حساسیتی غیرعادی به هر نوع صدا رنج می‌برد. شرایط طاقت‌فرسا شروع شد و او مجبور بود همه‌ی زورش را بزند تا در دفتر به کارهایش برسد.

هرچه زندگی کافکا بیش‌تر با احساس پوچی ناشی از ناکامی و ضعف عجین می‌شد، نیازش به نوشتن برایش واضح‌تر می‌شد. به نظر می‌رسید نوشتن تنها چیزی بود که زندگی بی‌ارزشش را ارزنده می‌کرد. کافکا بی‌توجه به ضعف جسمانی، وضع مزاجی، و حساسیت‌های ذهنی شکننده‌اش به نوشتن ادامه داد. چیزی نگذشت که ازخودگذشتگی‌اش در راه این وظیفه از مرز لجاجت گذشت و تبدیل به محقق‌کننده‌ی یک نیاز غایی معنوی شد. خودش می‌گفت: «نوشتن همانا نیایش است».

از سال ۱۹۰۸ به بعد، تعدادی از آثار کوتاه کافکا در مجله‌ی ادبی جدید

پراگ، **هایپریون**[1] که دو تن از دوستان برود اداره‌اش می‌کردند، منتشر شد. برود نهایت تلاشش را کرد تا آثار کافکا را تبلیغ کند، حتی یک بار چند قطعه را برای فرانتس وِرفِل خواند که در آن زمان سخت می‌کوشید خود را به عنوان شاعر تثبیت کند. ورفل در واکنش به این قطعات در یک جمله گفت: «از بودنباخ آن طرف‌تر نمی‌روند». بودنباخ شهری در مرز آلمان بود و منظور ورفل این بود که آثار کافکا علاقه‌ی کسی را در بیرون از مناطق چک جلب نمی‌کند. گرچه منظور او تحقیر این آثار بود، این سخن بسیار پرمعنا بود. از همان ابتدا، آثار کافکا همواره مختص حال و هوای شهرستانی محدودی که در آن نوشته شده بودند باقی ماند. حتی بعدتر وقتی او تصمیم گرفت محل وقایع نوشته‌اش را «امریکا»[2] یا مستعمرهٔ تبعیدگاهی در دوردست‌ها قرار دهد، حال و هوای ذاتی آن باز همان جوّ تنگاناهراسانه‌ی شهرستان مزاحمی در امپراتوری روبه‌زوال اتریش ــ مجار بود. سالیان سال همین باعث نادیده گرفته شدن کار کافکا شد؛ بعدها بود که با اصالت و قدرت منحصر به فردش شناخته شد.

ماکس برود حالا یک چهره‌ی ادبی پیشتاز در پراگ بود. چند مجلد از اشعارش در آلمان منتشر و با استقبال نسبی مواجه شده بود؛ و ناشران برلینی‌اش برای رمان بعدی او امیدهای بلند بالایی داشتند، رمانی که به لحاظ سبکی نشان‌گر تأثیرات فوتوریسم متأخر ایتالیا بود. برود حتی برای روزنامه‌ی آلمانی‌زبان پراگ منتقد موسیقی شد. با وجود این موفقیت‌های استثنایی، هنوز

1. *Hyperion*
2. Amerika

هم امرارمعاش برای او سخت بود. او هم مثل کافکا مجبور بود کار روزانه داشته باشد، و برای همین صبح‌ها در اداره‌ی پست کار می‌کرد. این درد مشترک دو دوست را حتی نزدیک‌تر از پیش کرد، و در تعطیلات بسیار کوتاهشان با هم به خارج سفر می‌کردند.

در سپتامبر سال ۱۹۰۹، فرانتس و ماکس به تفرجگاه ریوا در شمال ایتالیا در کنار دریاچه‌ی گاردا رفتند. از آن‌جا که هیچ کدامشان تا آن زمان هواپیما ندیده بودند، مسیرشان را عوض کردند تا از نمایش‌های هوایی در برشا در چهل مایلی جاده دیدن کنند. در میان هزاران نفری که در این برنامه‌ی تماشایی مدرن شرکت کرده بودند، کافکا از دیدن بعضی چهره‌های سرشناس اروپایی به هیجان آمد: پروازگر فرانسوی لوئی بلریو (که دو ماه قبلش اولین کسی بود که از روی کانال مانش پرواز کرده بود)، پوچینی اپرانویس (که به قول کافکا «از بینی‌اش معلوم بود می‌خواره است»)، و شاعر ایتالیایی خودنما گابریله دانّونتسیو[1] (مربی رقص کنت اولدوفردی). برود کافکا را ترغیب کرد تا روزنگاشت آن روزش را به این واقعه اختصاص دهد. بعد برود نتیجه‌ی کار را به سردبیر روزنامه‌ای در پراگ نشان داد و او هم خلاصه‌ی آن را تحت عنوان «هواپیماها در برشا» منتشر کرد.

تنها کمی بیش از یک سال بعد، دو دوست از طریق نورمبرگ به پاریس سفر کردند. کافکا همسفر آسان‌گیری نبود. در پاریس دچار افسردگی شد و

1. d´Annunzio

دائماً به پیاده‌روی‌های تک نفره‌ی طولانی می‌رفت تا برودِ متحیر را از همراهی حزن‌آلود خود معاف کند. بعد دچار دمل شد و تنها به پراگ بازگشت. بعد از معاینات دکتر، نامه‌ای به برود نوشت و غیرمستقیم به عامل روانی دمل‌هایش اشاره کرد: «تصور من، که طبیعتاً با پزشک درمیان نگذاشتم، این بود که پیاده‌روهای پراگ، نورمبرگ، و بیشتر پاریس باعث بروز آن‌ها شده است».

سال بعد، کافکا و برود با یکدیگر به لایپزیگ سفر کردند، که در آن زمان پایتخت نشر آلمان بود. وقتی برود ساعت ۴ صبح کفری شد و پنجره‌ی اتاقشان را بست تا سروصدای عبورگاری‌های بازار و درشکه‌های پُستی و تلق‌تلق واگن‌های اسبی را خفه کند، کافکا در تاریکی دراز کشیده بود و احساس می‌کرد «زنده به گور» شده است. برود بعضی از کارهای کافکا را به یک ناشر نشان داد و آن دو را به یکدیگر معرفی کرد. ناشر تمایل نشان داد که مجموعه‌ای از آثار کوتاه کافکا را منتشر کند. بعد کافکا و برود به وایمار رفتند. آن‌جا به دیدن خانه‌ی گوته رفتند و طی چند روز بعد کافکا شیدا و واله‌ی دختر سرپرست آن‌جا شد. در یادداشت روزانه‌اش می‌نویسد «بالاخره، در راهِ بازگشتْ تماسِ مُحرز، بدون هیچ‌گونه ارتباط واقعی».

در همین ایام برود کافکا را به دیدن تئاتر سیار ییدیش در پراگ برد. این ماجرا به واقعه‌ای مهم در زندگی کافکا تبدیل شد و او را با ریشه‌های یهودی‌اش آشنا کرد. تا پیش از این او فقط پوزخندهای دائمی پدرش به آداب و رسوم «عقب‌مانده»ی یهودی را دیده بود. حالا مشتاقانه مجذوب

تئاتر ییدیش شده، و شاید ناگزیر به زن نقش اول آن نیز دل باخت.

کافکا حالا دیگر حقوق معقولی می‌گرفت و قادر بود در اوقات فراغتش به نوشتن بپردازد. اما همچنان حس می‌کرد نمی‌تواند از خانواده‌اش جدا شود و به همین خاطر در همان خانه ماند. در نتیجه، کشمکش با پدر زورگوی «عامی»اش ــ چه در وجوه واقعی و چه در وجوه خیالی ــ مثل همیشه ادامه یافت. از نظر پدرش، نوشتن‌های کافکا چیزی نبود جز هدر دادن وقت، و از بسیاری جهات او این کار را دهن‌کجی به منزلت عوامانه‌اش می‌دید. همچنان که از تفسیر پر از سوءتفاهم کافکا برمی‌آید: «پدرم فقط وقتی آزرده می‌شود که دیروقت مرا پشت میزم می‌یابد، چون فکر می‌کند خیلی کار می‌کنم». کافکا به نوبه‌ی خودش بیش از هر چیز آرزو داشت پدرش چیزی را بپذیرد که کاملاً برایش غیرقابل قبول بود: نوشتن او را. نزاع هنگامی اوج گرفت که بزرگ‌ترین خواهر کافکا، اِلی، با کارل هرمان ازدواج کرد و هرمان تصمیم گرفت پول جهیزیه‌ی او را خرج تأسیس کارخانه‌ی پنبه‌ی نسوز پراگ کند. به چشم پدر کافکا این عمل در حکم پایه‌گذاری سلسله‌ی صنعتی خانوادگی بود و سپس آن را فرصتی آرمانی دانست برای این که پسر بیچاره‌اش را به کاسبی موفق تبدیل کند. کارخانه با بیست‌وپنج کارگر و چهارده دستگاه در حومه‌ی شرقی ژیشکوف تأسیس شد. کارل هرمان مجبور بود بیش‌تر وقتش را به عنوان تنها مأمور فروش بیرون بگذراند و امور کارخانه را به یک سرکارگر بسپارد. نه کارل و نه پدر کافکا به این سرکارگر اعتماد نداشتند و مطمئن بودند که هر وقت تنها بماند با دفتر و دستک کارخانه ور می‌رود و می‌گذارد کارگران عاطل و باطل

بگردند. پدر کافکا تصمیم گرفت برای جلوگیری از خسارت در این‌طور مواقع کارخانه را به پسرش بسپارند. مطابق معمول، کافکا اجازه داد به این کار وادارش کنند.

نمی‌شد فردی نامناسب‌تر از کافکای زیاده حساس را برای سرپرستی یک کارگاه انتخاب کرد:

دیروز در کارخانه. دختران با لباس‌های خیلی کثیف و نامرتب؛ موهایشان چنان ژولیده است که پنداری تازه از خواب برخاسته‌اند؛ با بهت خشکیده در چهره‌هایشان از سروصدای بی‌وقفه‌ی تسمه‌های نقاله و تک‌تک ماشین‌ها که البته خودکارند ولی ناغافل خراب می‌شوند... وقتی ساعت شش می‌شود آن‌ها... روسری‌ها را از دور گلو و موهایشان باز می‌کنند... عقب‌عقب تا قارقارک روغنی پس می‌روی تا برای آن‌ها راه باز کنی؛ وقتی عصر به خیر می‌گویند کلاهت را به دست می‌گیری؛ و نمی‌دانی چطور رفتار کنی وقتی یکی‌شان پالتو را برایت نگه می‌دارد تا بپوشی.

اوایل سال بعد دیگر معلوم شده بود که خرج کارخانه از دخلش بیش‌تر است، و کارل اصرار داشت پدر کافکا سرمایه‌اش را بیش‌تر کند. هرمان برآشفته بود و شروع کرد به ملامت کردن پسرش. همان‌طور که کافکا در روزنگاشت‌هایش متذکر می‌شود: «پریروز، نکوهش در مورد کارخانه. یک ساعتی روی نیمکت دراز می‌کشم و به بیرون پریدن از پنجره فکر می‌کنم».

وقتی ماکس برود را می‌بیند از مشکلاتش برای او می‌گوید. یک‌بار،

وقتی مشغول قدم زدن در خیابان‌های پراگ هستند، کافکا چنان در شرح فلاکت‌هایش غرق می‌شود که ناخواسته جلوی درشکه‌ای در حال گذر قرار می‌گیرد و چیزی نمانده که زیر شود. این حادثه منجر به واکنشی کاملاً کافکایی می‌شود. «در آن لحظه از این که عملاً زیر نشده بودم برآشفتم». در واقع، چنان ناراحت بود که از خشم پا به زمین کوبید و گویا ناسزایی گفت. درشکه‌چی با دیدن این صحنه شروع به فحش دادن کرد، غافل از این که کافکا فقط از خودش عصبانی است که زندگی‌اش خاتمه نیافته است.

افسردگی کافکا باز هم عمیق‌تر شد. همان‌طور که به ماکسِ همیشه وفادارش می‌نویسد: «مدتی طولانی در کنار پنجره ماندم و خودم را به شیشه فشردم؛ از بسیاری جهات [برای پریدنم] مناسب بود. گویا بقا هم کم‌تر از مرگ برای نوشتنم مانع ایجاد نکرده» حالا دیگر برود گوش به زنگ شده بود و احساس می‌کرد احتمال این که کافکا دست به خودکشی بزند زیاد است. تصمیم گرفت هر کاری از دست‌اش برمی‌آید انجام دهد. اوایل اکتبر سال ۱۹۱۱ نامه‌ای برای مادر کافکا نوشت و نامه‌ی کافکا در مورد پریدن از پنجره را هم به آن ضمیمه کرد. مادر کافکا البته شوکه شد، ولی حتی در این موقعیت اضطراری هم ترجیح داد شوهرش را ناراحت نکند. درعوض، بی‌سروصدا به فرانتس گفت که دیگر به کارخانه نرود. بعد مخفیانه با برادر شوهر خواهرش تماس گرفت و او را به جای پسرش به کار گمارد. در این بین سعی کردند کاری کنند که پدر فکر کند هنوز کافکا بر سر کارش در کارخانه هست.

تأثیر این اقدام بر کافکا تقریباً معجزه‌آسا بود. او از افسردگی مرگبارش رها

شده و خود را وقف رمان بلندی به نام *امریکا* کرد (که عنوان اصلی‌اش *شخص گمشده*[1] بود). بخش اعظم رمان در اکتبر و نوامبر ۱۹۱۱ تمام شد. در همین حال داستان کوتاهی را تمام کرد که از نظر بسیاری شاخص‌ترین اثر کافکاست: **مسخ**.

همان‌طور که کافکا می‌نویسد، وقتی شروع به نوشتن *امریکا* کرد، «بعد از ۱۵ سال تلاش دلسردکننده (به جز لحظاتی نادر)، این اولین اثر مهمی است که ۶ هفته‌ی گذشته بدان اطمینان داشته‌ام». این هجوم یک‌باره‌ی اعتمادبه‌نفسِ نادرِ تأثیری مغشوش‌کننده بر شخصیت قهرمان رمان، کارل روسمان شانزده ساله، می‌گذارد. از بسیاری جهات، کارل بازتابی از خود کافکاست و ترکیب ضعف و استقامت او را به تصویر می‌کشد. با این حال، مؤلفه‌ی مثبت جدید در لحظات خوش‌بینیِ معصومانه‌ی کارل و لحظات آنی رنجش از موقعیتش غیرعادی و نامناسب می‌نماید.

کتاب با رسیدن کارل روسمان با یک کشتی اقیانوس‌پیما به بندر نیویورک آغاز می‌شود. او را پس از این که خدمتکاری سی‌وپنج ساله فریب‌اش داده و از او حامله شده است با عجله به امریکا فرستاده‌اند. این ماجرا طنین اولین تجربه‌ی جنسی خود کافکا را دارد که در تابستان گرم سال ۱۹۰۳ اتفاق افتاد. کافکا دانشجویی بیست ساله بود و مشغول درس خواندن برای امتحاناتش. از پنجره دختر فروشنده‌ای را دیده بود پشت پنجره‌ی مقابلش و چشم‌هایشان به

1. *The Missing Person*

یکدیگر گره خورد. با هم قرار ملاقات گذاشته بودند و کافکا او را «دخترک دوست‌داشتنی خوش قلبی» یافته بود. بعدتر با هم به مسافرخانه‌ای در آن دست رودخانه رفته بودند. واکنش کافکا در مورد آنچه رخ داد همچون همیشه مبهم است، ولی این‌بار همراه با سایه‌هایی از روان‌رنجوری آشکار.

> در آستانه‌ی مسافرخانه همه چیز دلپذیر، هیجان‌انگیز، و معصیت‌آمیز بود؛ داخل مسافرخانه هم همین‌طور. و وقتی دم صبح از روی کارلسبرو [پل مشهور رودخانه در مرکز پراگ] می‌گذشتیم تا به خانه برویم هنوز گرم بود و زیبا، و من هم مسلماً خوشحال بودم، ولی این شادی فقط حاصل آسوده شدن نهایی‌ام از مویه‌ی دائمی بدنم بود؛ ولی فراسوی همه‌ی این‌ها، این شادی ناشی از این بود که دیگر کل آن چیز معصیت‌آمیز و کثیف نبود.

علی‌رغم چنین احساساتی باز هم با آن دختر بیرون رفت تا این که اجبارش به رفتن به تعطیلات با خانواده او را از درگیری احساسی عمیق‌تر نجات داد. خاطره‌ی کافکا از این واقعه از نظر آشکار شدن طرز فکرش جالب توجه است: امتناع لجوجانه‌ی او از این که در مقابل هرگونه احساسات مثبت وا بدهد، و تردید گریزناپذیری که از خودشناسی‌اش ناشی می‌شود. این کافکای «بالغ» است، حتی اگر چنین بلوغی در جوار چنان روان‌رنجوری‌ای آرام نگیرد. ولی کافکا در *امریکا* هنوز یاد نگرفته این روان‌رنجوری را در تردید عمیقش هضم کند. تجربه‌ی کارل روسمان با یوهانای پیشخدمت تقریباً سراسر گروتسک است:

یوهانا کنارش دراز کشید... و خودش را طوری به او چسباند، که کارل سر و گردنش را از روی بالش بلند کرد، انگار که خودش بخشی از بدن اوست. شاید به همین دلیل بود که شدیداً احساس می‌کرد به کمک احتیاج دارد. بعد از این که دخترک چند بار از او خواست باز هم پیش‌اش بیاید، بالاخره کارل در حالی که اشک می‌ریخت به بستر خود بازگشت.

در ایامی که کافکا تمام شب بر *امریکا* کار می‌کرد، بازخوانی این جملات عمیقاً بر او تأثیر می‌گذاشت ــ آن‌قدر که «از این که مبادا با صدای هق‌هق بی‌اختیارم والدینم را در اتاق مجاور بیدار کنم عصبی می‌شدم». هرچند که ممکن است کافکا روان‌کاوی فروید را به عنوان «اشتباهی لاعلاج» رد کرده باشد، شکی نیست که در رفتار کافکا در این‌جا عنصر عمیقاً فرویدی‌ای وجود دارد.

از همان ابتدا، امریکای رمانِ *امریکا* عمدتاً بافته‌ی خیال کافکا باقی می‌ماند. در حالی که کارل روسمان «در کشتی مسافربری ایستاده بود که آرام‌آرام وارد بندر نیویورک می‌شد، به نظر رسید که یک برق ناگهانی آفتاب مجسمه‌ی آزادی را روشن کرد، چنان که... بازوی شمشیر به دست چنان بلند شد که گویی تازه به اهتزاز درآمده است». تبدیل مجسمه‌ی مشعل‌به‌دست به مجسمه‌ی شمشیربه‌دست نشان بارز «امریکا»ی کافکاست، سرزمین افسانه‌ای منحطی که بیشتر نسخه‌ی اتریشی ــ مجاری از

واقعیت است. این نکته هم در نقاط قوت و هم در نقاط ضعف رمان *امریکا* نقش دارد.

فصل آغازین، «سوخت‌رسان»، شاهکار کافکاست و سرشار از کنایه‌های زیرکانه و مخاطرات، و نیز عناصر ناهمخوان ساده‌لوحانه. در حالی که کارل روسمان آماده‌ی پیاده شدن از کشتی می‌شود یادش می‌آید که «چترش را آن پایین جا گذاشته است». وقتی راهی طبقات پایین می‌شود، «در میان راه‌پله‌های مدوّر بی‌انتها، در میان راهروهایی با پیچ‌های بی‌پایان، در میان اتاقی خالی با میز تحریری متروک» گم می‌شود. دست آخر خود را در بخش کارکنان می‌یابد و بر در یکی از کابین‌ها می‌کوبد:

> صدایی از داخل فریاد کشید «قفل نیست»، و کارل با آرامشی واقعی در را باز کرد. مردی عظیم‌الجثه بی‌آن که حتی نگاهی به کارل بکند گفت «واسه چی عین دیوونه‌ها به در می‌کوبی؟» نور ضعیفی پس از عبور از قسمت‌های بالایی کشتی از روزنه‌ای به درون آن اتاقک حقیر می‌تابید، که در آن یک تختخواب سفری، یک جالباسی، یک صندلی، و یک مرد چنان به هم فشرده شده بودند که انگار همه‌شان را آن‌جا انبار کرده‌اند.

این صحنه‌ی آشنایی او با سوخت‌رسان کشتی است که همچون خود کارل آلمانی است. باب گفت‌وگوی او و سوخت‌رسان باز می‌شود و در نهایت روی تختخواب سفری او دراز می‌کشند. کارل می‌فهمد که سوخت‌رسان گلایه‌های مبهمی از شوبال، سرمهندس رومانیایی، دارد و تصمیم می‌گیرد با دفاع از

سوخت‌رسان پیش ناخدا از او حمایت کند. این ملاقات با ناخدا و خزانه‌دار و سرمهندس و سوخت‌رسان فلک‌زده با ورود دایی جِیکوبِ کارل که در امریکا سناتور است و برای بردن کارل به داخل کشتی آمده قطع می‌شود. وقتی سناتور سعی می‌کند خواهرزاده‌اش را ببرد کارل می‌پرسد:

«حالا چه اتفاقی برای سوخت‌رسان می‌افتد؟» سناتور گفت: «همون چیزی که مستحقش است و ناخدا صلاح می‌داند. ما به قدر کافی تحمل کردیم، مخصوصاً در مورد این سوخت‌رسان، مطمئناً هر آدم حسابی‌ای در مورد این قضیه همین عقیده را دارد».

کارل گفت: «ولی قضیه‌ی عدالت که این نیست».

نهایتاً کارل سوخت‌رسان را به دست سرنوشت می‌سپارد. می‌رود تا پیش دایی جیکوب بماند، و زندگی جدیدش در امریکا آغاز می‌شود. این در نهایت به مجموعه‌ای از ماجراهای شبه‌پیکارِسک می‌انجامد که ذیل سرفصل‌هایی نظیر «خانه‌ای روستایی در نزدیک نیویورک»، «جاده‌ی راماسس»، «هتل اکسیدنتال»، و «پناهگاه» می‌آید. قهرمان داستان، شاید به ناگزیر و از آن جا که اثری از کافکاست، زندگی‌اش را به ویرانی می‌کشاند و نسخه‌ای اتریشی ــ مجار از قاره‌ی نو می‌سازد. شغلش و نیز روابطش با کسانی که ملاقات می‌کند به بی‌آبرویی می‌انجامد، تا این که به فصل نهایی می‌رسیم با عنوان «تئاتر نِیچر در اوکلاهما» این فصل که دارای یک وجه مشخصاً تمثیلی است چند نکته‌ی جالب توجه دارد. تئاتر نیچر که به دنبال به خدمت گرفتن نیروهای

جدید است از متقاضیان خواسته که به یک زمین مسابقه‌ی اسب‌دوانی در همان حوالی مراجعه کنند. منظور از شرح این جلسه ارائه‌ی پارودی یا نقیضه‌ای بر روز قیامت است. متقاضیان در باجه‌ها ثبت‌نام کرده‌اند و اسامی پذیرفته‌شدگان بر تابلویی مکانیکی که نام برندگان را اعلام می‌کند ثبت می‌شود. رمان با سوار شدن کارل به قطار اوکلاهما پایان می‌یابد و آخرین تصویری که از او می‌بینیم سفرش در کوهستان است.

«سوخت‌رسان» و «تئاتر نیچر در اوکلاهما» موفق‌ترین دو فصل *امریکا* هستند، ولی مشکل این‌جاست که این دو فصل در لحن، سبک، و حتی نیت متفاوتند. در *امریکا* سراسر متن یکدست نیست، ولی تردیدی وجود ندارد که از میان این تردیدها و تزلزل‌ها آوای به‌غایت بدیعِ قدرتی خیال‌انگیز ظهور کرده است. سال ۱۹۱۱ در اروپا هیچ‌کس دیگری این‌گونه نمی‌نوشت.

حتی این نکته بیش‌تر در مورد داستان دیگری صدق می‌کند که کافکا تقریباً در همان زمان نوشت: *مسخ*. ولی این بار دیگر خبری از تزلزل و تردید نیست: این یکی شاهکاری از نویسنده‌ای جوان است که به شکل حیرت‌انگیزی اصیل است و او در این کتاب توانسته صدای حقیقی‌اش را بیابد. شخصیت مرکزی داستان، گرگور سامسا، نیز همچون کارل روسمانِ *امریکا* دچار نقیصه‌ی غیرانسانی غریبی می‌شود. به نظر می‌رسد او حتی نمی‌تواند از افتادن در مخمصه ابراز شگفتی کند. در واقع، به نظر می‌رسد او تقریباً بدون هیچ پرسشی وضعیتش را پذیرفته است. پرسش‌گری او معطوف به این است که چطور موقعیت را جبران کند و آن را به حالت قبل بازگرداند. در *امریکا* این

نقصانِ نوعی به نقصانی ادبی تبدیل می‌شود و اعتماد ما به کارل را متزلزل می‌کند. در مسخ این نقصان در خدمت آن است که موقعیت قهرمان را کاملاً و به شکلی موحش محتمل و موجه کند. مسألهٔ پذیرش وحشت است.

گرگور سامسا به حشره‌ای عظیم‌الجثه تبدیل شده است و از همان جمله‌ی اول این مخمصه را با شما در میان می‌گذارد. پنداری همه‌ی امور غریب این تنگنای انسانی یک‌جا به شکل وحشت و خفّت وجود او به عنوان سوسک درآمده است. این‌جا نیز همچون در امریکای کافکا اشتباهات بارزی به چشم می‌خورد. برای مثال، در همان اوایل داستان گرگور می‌کوشد بدن حشره‌ایِ یُغُرش را به پهلو بغلتاند:

> هرچه شدیدتر خود را به بغل راست‌اش فشار می‌داد، باز به پشت‌اش برمی‌گشت. دست کم صدبار امتحان کرد، در حالی که چشمانش را بسته بود تا پاهای در حال تقلایش را نبیند، و فقط هنگامی دست از تلاش کشید که در پهلویش درد خفیف مبهمی احساس کرد که تا به حال تجربه نکرده بود.

منتقدان حشره‌شناس بدون درنگ اشاره کرده‌اند که حشرات پلک ندارند و نتیجتاً نمی‌توانند چشمانشان را ببندند. ناباکوف حتی معتقد است که سامسا به «سوسکی با چشمان آدم» تبدیل شده است و این نکته، به اضافه‌ی این مسأله که «او هنوز به خاطرات انسانی و تجربه‌ی انسانی‌اش» آویخته است، بدین معنی است که «مسخ هنوز کامل نشده است». این نگرش ناباکوف چیزی بیش از فضل‌فروشی است. (او این مداقه‌ی حشره‌شناسانه در مورد وضعیت گرگور را

با این استدلال بسط می‌دهد که «پاهای کوچک متعدد او» نباید قاعدتاً بیش از شش باشند، وگرنه از منظر جانورشناختی چنین موجودی نمی‌تواند حشره باشد.) کل نکته‌ی *مسخ* گرگور در این است که *مسخ* هنوز کامل نشده است. اگر کامل بود دیگر همچون حشرات فکر و احساس می‌کرد؛ آن وقت دیگر از همین خودآگاهیِ خردکننده هم محروم بود و دیگر مشکلی نداشت؛ حال آن که اکنون او آشکارا و به شکلی دردآور از وضع بغرنجش به عنوان یک حشره ــ انسان آگاه است. از منظر بیرونی او کاملاً به حشره مبدل شده (فارغ از چشمانش)، ولی از لحاظ درونی عمدتاً انسان باقی مانده است. اما شواهد حاکی از آن است که این *مسخ* فرایند درونی‌اش را نیز شروع کرده وقتی گرگور بعد از تلاش بی‌ثمر برای چرخیدن به پهلو، از «درد خفیف مبهمی» آگاه می‌شود «که تا به حال تجربه نکرده بود».

ظاهر حشره‌ایِ گرگور را می‌توان صرفاً تجسم ازخودبیزاری او دانست. به لحاظ نمادین، گرگور ظاهر خود را از چشم دیگران چنین می‌بیند. کافکا به شکلی استادانه مخمصه‌ی خود را یک گام به پیش برده است ــ گویی از طریق آینه. *مسخ* از زبان سوم شخص بیان می‌شود، و این خود زیست نامه‌ای‌ترین تخیل را عینیتی مستحکم می‌بخشد. ما را قادر می‌کند با گرگور همدلی کنیم، و هم احساسات او را بفهمیم و هم احساسات اطرافیانش را که در آپارتمان تنگنا هراسانه‌ی داستان زندگی می‌کنند.

بخش عمده‌ی داستان ــ افسانه‌ی کافکا به واکنش خانواده به این مخمصه‌ی پسرشان و تأثیرش بر خانواده می‌پردازد. گرگور منبع اصلی امرار

معاش خانواده است و کار کردنش به پدرش امکان می‌دهد بازنشسته شود و به خواهرش گرِته این فرصت را می‌دهد که ویولون یاد بگیرد. ولی حالا بدون نان‌آور مانده‌اند، و پدرش مجبور می‌شود دوباره به سر کار برود.

خواهر دلبند گرگور در ابتدا با رنج او همدلی می‌کند، و حواسش هست که برادرش غذای مناسب داشته باشد. با وجود این، همچنان از ظاهر او مشوش می‌شود. حتی بعد از گذشت یک ماه، وقتی یک روز صبح وارد اتاق گرگور می‌شود و می‌بیند که او از پنجره به بیرون خیره شده است، «نه تنها عقب کشید، بلکه با ترس به عقب جهید و در را به هم کوفت». دیگر گرگور شروع کرده به کاویدن وضعیت جدیدش؛ روی اسباب اتاق می‌خزد، از دیوار بالا می‌رود و بر سقف راه می‌رود. «بالاخص دوست داشت خود را از سقف بیاویزد؛ راحت‌تر می‌توانست نفس بکشد؛ بدنش به آرامی از طرفی به طرف دیگر نوسان می‌کرد؛ و در این حالت آویزان لذت‌بخش گاهی با تعجب خودش را رها می‌کرد و به زمین می‌افتاد».

گرِته به این نتیجه می‌رسد که باید اسباب اتاق گرگور را بیرون بیاورند تا او بتواند راحت‌تر حرکت کند. ولی مادرش می‌خواهد اتاق را همان‌طور که هست بگذارند، تا «وقتی برگشت پیش‌مان، ببیند همه چیز دست‌نخورده است». گرته نظرش را می‌قبولاند؛ ولی وقتی با مادرش مشغول بیرون بردن اسباب هستند، ناگهان گرگور از مخفیگاهش بیرون می‌جهد و از دیوار بالا می‌رود تا روی عکس دلخواهش را که نمی‌خواهد ببرندش بپوشاند. منظره‌ی این «توده‌ی عظیم قهوه‌ای بر کاغذ دیواری گل‌دار» باعث می‌شود مادرش غش

کند، و در این سراسیمگی گرگور به دنبال خواهرش از درِ باز اتاق بیرون می‌رود.

وقتی آقای سامسا از سر کار باز می‌گردد، گرته به او می‌گوید که گرگور از اتاقش فرار کرده است. پدر گرگور سعی می‌کند با پرت کردن سیب‌های کوچک سرخ حشره را به اتاقش برگرداند. «سیبی که با نیرویی نه چندان زیاد پرتاب شده بود به پشت گرگور خورد و بدون رساندن آسیبی کمانه کرد. ولی سیب دیگری که بلافاصله به دنبالش آمد درست روی پشتش فرود آمد و فرو رفت». این باعث تغییراتی می‌شود:

> به نظر می‌رسید زخم بدجور گرگور، که او را بیش از یک ماه ناتوان ساخت ــ سیب همچون یادآوری عینی به بدنش چسبیده ماند چون هیچ‌کس جرأت نمی‌کرد به آن دست بزند ــ حتی به پدرش یادآور شد که گرگور، با وجود شکل ناخوشایند مهوعش، عضوی از خانواده است و نباید با او مثل دشمن رفتار کرد، بلکه برعکس وظیفه‌ی خانواده حکم به سرکوب انزجار و تمرین شکیبایی می‌کند، فقط شکیبایی.

ولی وضعیت گرگور رو به وخامت گذاشته است. سیب در پشت‌اش چرک می‌کند، و او «پوشیده از خاک می‌شود؛ مو و بخشی از غذاهای مانده به پشت و پهلوهایش چسبیده و به دنبالش کشیده می‌شوند». گرته دیگر اتاقش را تمیز نمی‌کند.

خانواده‌ی سامسا برای بقا مجبور می‌شوند مستأجر بگیرند، و سه کارمند

ریشو هم می‌آیند تا در این آپارتمان پرجمعیت زندگی کنند. یک شب وقتی گرته شروع به نواختن ویولن می‌کند، مستأجرین از او می‌خواهند که برای آن‌ها بنوازد. گرگور به صدای موسیقی جلب می‌شود و به داخل اتاق می‌خزد. «با خود فکر می‌کند اگر واقعاً حیوان بود، موسیقی چنین به حرکت در می‌آوردش؟ بعد چشم یکی از مستأجرها به گرگور می‌افتد، و چنان منزجر و عصبانی می‌شود که اعلام می‌کند «با توجه به اوضاع منزجرکننده‌ی این خانه، بنده قصد دارم بلافاصله اتاقم را تخلیه کنم». دو مستأجر دیگر هم تأسی می‌کنند.

حالا دیگر گرته می‌بیند که باید از شر این «موجود» خلاص شوند. حتی خود گرگور هم ترجیح می‌دهد موافقت کند:

> این تصمیم را که او باید برود خودش محکم‌تر از خواهرش گرفت ــ اگر چنین چیزی امکان داشت. در همین حالت و مراقبه‌ی آرام و تهی باقی ماند تا این که برج ساعت زنگ سه‌ی صبح را نواخت. اولین بارقه‌های نورِ جهانِ بیرون از پنجره بار دیگر به ضمیرش راه یافتند. بعد سرش به میل خود به زمین افتاد و آخرین دم حیاتْ لرزان از سوراخ بینی‌اش گذشت.

ولی حالا خانواده‌ی سامسا مجبور شده‌اند از شر دختر مستخدم خلاص شوند و «مستخدمه‌ی چهارشانه‌ای را استخدام کنند که موهای سفیدش در اطراف سرش به اهتزاز درآمده‌اند». چیزی نمی‌گذرد که او عادت می‌کند به اتاق گرگور سرک بکشد و با حالتی ظاهراً دوستانه بگوید «پس بیا ببینم، سوسک سرگین پیر!»

اما امروز صبح وقتی سرکشی می‌کند، متوجه می‌شود که گرگور عمداً بی‌حرکت دراز کشیده است و وانمود می‌کند عنق است؛ «او گرگور را موجود باهوشی می‌دانست». با جارو تکانش می‌دهد و متوجه می‌شود مرده است. بلافاصله خانواده‌ی سامسا را صدا می‌زند و آن‌ها می‌آیند و جنازه را می‌بینند. وقتی از اتاق گرگور بیرون می‌آیند «به نظر می‌رسد همه‌شان کمی گریه کرده‌اند؛ گهگاه گرته چهره‌اش را در بازوی پدر پنهان می‌کرد».

داستان با ترک کردن فضای خفقان‌آور خانه پایان می‌یابد. بعد از مرگ گرگور، خانواده‌ی سامسا تصمیم می‌گیرند با تراموا به بیرون شهر بروند، به نظر آسوده می‌آیند و می‌گویند «هرچه بود گذشت.» در سفر، آقا و خانم سامسا متوجه می‌شوند که دخترشان «به دختری زیبا با قامتی رعنا تبدیل شده است... به زودی زمان آن می‌رسید که برایش شوهری مناسب پیدا کنند».

در اگوست ۱۹۱۲، کافکا به مهمانی‌ای رفت که ماکس برود ترتیب داده بود و آن‌جا دختری به اسم فلیسه باوئر را ملاقات کرد که از مدیران کارخانه‌ای تولیدی در برلین بود ــ موقعیتی نادر برای زنان در آن زمان، که نشان‌گر میزان غیرعادی استقلال بود. او بیست‌وپنج ساله بود، چهار سال جوان‌تر از کافکا، گرچه چنان که از شواهد پیداست دختر فکر کرده بوده کافکا جوان‌تر از اوست. به قول کافکا، فلیسه «چهره‌ای استخوانی و خالی داشت که آشکارا خالی بودنش را نشان می‌داد... با بینی تقریباً قوزدار، موهای طلایی نسبتاً وز کرده و بدون قشنگی، و چانه‌ای محکم» کنار او نشست و «برای اولین بار با احتیاط بیش‌تری نگاهش کردم؛ همان‌طور که آن‌جا نشسته بودم به قضاوتی

تغییرناپذیر رسیدم». این همان زن زندگی کافکاست، کسی که طی پنج سال بعد کافکا بیش از هزار نامه و کارت پستال برایش می‌فرستد، و حتی گاهی آمارش به سه نامه‌ی بلند در یک روز می‌رسد.

طولی نکشید که کافکا تصمیم گرفت با فلیسه ازدواج کند، خود را به او بسپارد، و زندگی‌ای معمولی را در پیش بگیرد. ولی چیزی در او بود که عمیقاً با همه‌ی این افکار مخالفت می‌کرد. بی‌شک او دست به گریبان با تزلزل‌های جنسی بود. در آرزوی رسیدن به فلیسه بود، اما دلش می‌خواست او را همچون پیکره‌ای بر نیم ستون می‌گذاشت و بدین ترتیب فکر همخوابگی با او برایش منزجرکننده می‌شد. (همه‌ی این‌ها از همان ابتدا معلوم بود، از همان واکنش‌های اولیه به او در مهمانی). او همچنین می‌دانست که فلیسه هنوز تصمیم به ازدواج با او نداشت، ولی کافکا اصرار داشت که با توضیح دادن خصائل بد خودش با او «منصف» باشد. نتیجه‌اش سیل اعترافات و خودکاوی‌های کافکا بود که در قالب خودآگاهی‌های افراطی و وسواسی او در نامه‌هایش سرازیر می‌شد.

با این حال، شاید مهم‌ترین نکته‌ی رابطه‌ی کافکا با فلیسه این بود که فلیسه در برلین زندگی می‌کرد. اگر فلیسه در پراگ بود، او هرگز خود را موظف نمی‌کرد چنان چیزهایی بگوید. از آن فاصله، و در قالب نوشتار، مشکلات روانی او در قبال زنان و ازدواج می‌توانست مفری برای بیان بیابد. اصولاً او مسئله‌ی اصلی‌اش در رابطه‌اش با فلیسه را انتخاب میان ازدواج (معمولی بودن، بچه داشتن، و نیز فرار از پدرش) و نوشتن (که از بسیاری جهات تنها

زندگی واقعی‌اش بود، تنها جایی که می‌توانست «عبادت کند»، تنها جایی که می‌شد نفس بکشد و بکوشد با وجود خود کنار بیاید) می‌دانست. این دوگانگی او را به سوی عیش اعتراف و جنون خودکاوی... و پرحرفی‌های مکاتبه‌ای سوق می‌داد. این‌طور بود که می‌توانست به تمام تردیدهایش اعتراف کند:

تا به حال تردید را شناخته‌ای؟ تا به حال دیده‌ای که چطور درون تو و مستقل از دیگر آدم‌ها امکان‌هایی مختلف در جهت‌هایی متعدد گشوده می‌شود، و بدین ترتیب از هر حرکتی بازمی‌دارندت؟ تا به حال شده که بدون کوچک‌ترین فکر به دیگران خیلی ساده در مورد خودت به یأس رسیده باشی؟

اکنون کافکا دفتر روزنگاشت هم داشت و در آن وقایع روزمره‌ی زندگی‌اش را ثبت می‌کرد، سر زدن به کافه‌ها، تئاتر، ملاقات با برود، و امثال این‌ها. او همچنین طرح‌هایی برای کتاب‌های نانوشته داشت، همچنان که صحنه‌هایی از زندگی خودش را هم نوشته بود. در قطعه‌ای مضحک تلاش‌اش برای خریدن یک دست کت شلوار مشکی برای ورود به کلاس رقص را تشریح می‌کند. خیاطی به خانه فراخوانده می‌شود، ولی کافکا آن نوع کت شلوارهایی را که خیاط پیشنهاد می‌کند نمی‌خواهد، و کت شلوار دیگری سفارش می‌دهد. خیاط به نوبه‌ی خود توضیح می‌دهد که هرگز چیزی راجع به لباسی که کافکا می‌گوید نشنیده است. ولی کافکا چنین لباسی را درست در ویترین یک دست‌دوم‌فروشی در آن سوی میدان مرکز شهر دیده، و اصرار می‌کند که

خیاط لجوج را به آن سوی میدان ببرد تا نشانش بدهد. ولی وقتی به جلوی مغازه می‌رسند متوجه می‌شوند که لباس دیگر آن‌جا نیست... و الخ (این بخش به تفصیل در صفحات ۸۴ و ۸۵ از **نوشته‌های کافکا** در آخر کتاب آمده است).

در این روزنگاشت‌ها، کافکا مشغول پرورش استعداد ظریفی برای بیان سردرگمی وجودی‌اش به سبکی بی‌احساس و اغلب پوچ‌گرایانه است. نامه‌هایش به فلیسه، از طرف دیگر، او را قادر می‌ساخت وسواس‌های روان‌رنجورانه‌اش را بیرون بریزد. او در نامه‌هایش می‌توانست به خودکاوی‌های وسواس‌گونه‌اش بپردازد تا موقع نوشتن روزنگاشت‌ها راحتش بگذارند و او بتواند خودآگاهی عینی‌اش را شرح دهد. این دو استعداد در «مسخ» ادغام شده بودند، ولی همچنان دل‌مشغول جهان خانواده مانده بودند. اثر بعدی او از این محیط پرتنش ولی محدود فراتر می‌رود و استعداد او را در هر دو جهت بسط می‌دهد ــ به گونه‌ای که مضمون کار او هم عمیقاً ذهنی (به سیاقی عینی) است و هم جهان‌شمول (به طریق کاملاً کافکایی). در واقع، صفت **کافکایی** عمیق‌ترین و شاخص‌ترین معنایش را در همین رمانی می‌یابد که کافکا شروع به نوشتن آن می‌کند. رمانی که اسمش را می‌گذارد ***محاکمه***.

کلمات آغازین رمان ما را مستقیماً به هزارتویی می‌کشاند که شخصیت اصلی رمان تا به آخر درکشمکش با آن است: "کسی حتماً در مورد یوزف ک. دروغ گفته بود، چون بدون این که کاری کرده باشد در یک صبحِ قشنگ بازداشت شد...". کلمات هم عینی‌اند و هم هراس‌انگیز، و ما بلافاصله می‌فهمیم که در حال ورود به جهانی مرعوب‌کننده و کابوس‌گون هستیم. با

این حال، به گفته‌ی ماکس برود، وقتی کافکا صفحات اول ***محاکمه*** را برای او و چند دوست دیگرش خواند، همه از خنده روده‌بر شدند. همان‌طور که کافکا در میانه‌ی تلاش مضحکش برای سفارش کت و شلوار خود را با بیم و تردید گریبان‌گیر می‌یابد، از بی‌معنایی و نامعقولی آدمی که به خاطر جرمی ناکرده بازداشت می‌شود و نیز از شکست تلاش‌های بی‌پایان او برای سر درآوردن از قضیه نیز آگاه است. در متمرکز شدن بر سویه‌ی تاریک‌تر مخمصه‌هایمان، ما هرگز نباید از بی‌معنا بودن آن‌ها غافل شویم، و آنی‌ترین واکنش به بی‌معنایی خنده است. با توجه به این، می‌شود بازگشت و نگاهی به ***امریکا*** یا حتی ***مسخ*** انداخت و دید که بر هر دوی آن‌ها عنصری از طنز تلخ حاکم است که اغلب نادیده گرفته می‌شود. صحنه‌پردازی کردن «قیامت» در روز مسابقات را می‌توان به سادگی همچون مضحکه‌ای هجوآلود دید، و با اندکی وسیع‌تر کردن نگاه، مصیبت انسان تبدیل شده به سوسکی عظیم‌الجثه را می‌شود دست‌مایه‌ی پانتومیم دید. شایسته است که همیشه به یاد داشته باشیم وقتی خود کافکا کارهایش را می‌خواند، از شنوندگانش انتظار خنده داشت. عینیت کامل قصه‌ها و ماجراهای تمثیلی او اجازه‌ی گستره‌ای از واکنش‌ها را می‌دهد. و همین گستره‌ی وسیع است که باعث کثرت تفاسیر می‌شود. انسان ــ حشره را می‌شود مضحک، اسف‌انگیز، لودگی، تمثیلی روان‌شناختی، یا حتی حکایتی فلسفی در نظر گرفت... هر چه بخواهی می‌توانی از آن بیرون بکشی. این‌جاست که کافکا با افشا کردن خویش به ما فرصت می‌دهد خود را افشا کنیم ــ ترجیحاً هم برای خودمان و هم برای دیگران. هر تفسیری از کافکا

مستلزم خودافشایی است. کافکا می‌خندید، و شاید باید می‌خندید، تا خود را حفظ کند، تا آن را بازی جلوه دهد. ولی برای ما عیان می‌شود که کافکا دارد به ما می‌خندد، با ما بازی می‌کند: ما چه بازتابی در آینه‌ی آثار او می‌بینیم؟

محاکمه با زبانی شفاف و تقریباً گزارشی گفته می‌شود، اما هرچه پیش‌تر می‌رویم بیش‌تر متوجه اهمیت انتزاعی‌تر و تمثیلی‌تر زبانش می‌شویم. چشم‌انداز عینی داستان را سایه‌های نمادین عمیق‌ترشونده‌ای فرا می‌گیرند که رفته‌رفته بر صحنه غالب می‌شوند. اگرچه آدم‌هایی هم در ***محاکمه*** هستند، حال و هوای روحی رمان یادآور آثار جورجو دی کیریکو نقاش یونانی - ایتالیایی همدوره‌ی کافکاست که تصویرگر چشم‌اندازهای شهری خالی از سکنه‌ی «متافیزیکی» بود. رمان کافکا داستان جست‌وجوی یوزف ک. برای پی بردن به علت بازداشت خود را نقل می‌کند و نشان می‌دهد که چطور این جست‌وجو تبدیل به کشمکش او با قدرت‌های نامعلوم ولی تهدیدگرِ حاکم بر سرنوشت‌اش می‌شود.

دو مأموری که به آپارتمان یوزف ک. می‌آیند تا دستگیرش کنند مدعی‌اند که «مجاز نیستند» علت بازداشت او را بگویند. «مراحل اقامه‌ی دعوا علیه شما شروع شده‌اند و به وقتش همه چیز به شما گفته می‌شود». ولی این دقیقاً همان اتفاقی است که نمی‌افتد. طی رمان، ک. از جایی به جای دیگر می‌رود تا بفهمد ماهیت جرم اتهامی‌اش چیست و چرا متهم شده است. (بلافاصله پس از شروع، در بخش عمده‌ی کتاب، یوزف ک. دیگر تبدیل به ک. خالی می‌شود. به نظر می‌رسد کافکا با این حرف رمزی خنثی‌تر و در عین حال بارزتر راحت‌تر

است). ک. در روند جست‌وجویش در می‌یابد که «در هر سوراخی یک دفتر قضایی هست». به نظر می‌رسد در پس ظاهر جهان روزمره «یک دادگاه فرمایشی لاینقطع» دایر است. او با خانم صاحب‌خانه در مورد وضعیتش بحث می‌کند، زنی که در نظرش پرونده‌ی او «امر عالمانه‌ای است که من از آن سر در نمی‌آورم». وقتی ک. به مأمور اعتراض می‌کند که هیچ قانونی نیست که او شکسته باشد، مأمور جواب می‌دهد بزودی «حساب کار دستت می‌آید». بعدتر مسأله را با تینتورِلی نقاش در میان می‌گذارد و او می‌گوید که تعداد زیادی قاضی وجود دارد و وقتی علیه کسی اقامه‌ی دعوا می‌شود پرونده‌اش دیگر مفتوح می‌ماند. تینتورلی به ک. ی وحشت زده می‌گوید «اگر همه‌ی قضات را در یک ردیف نقاشی کنم و تو جلویش از خودت دفاع کنی، بختت برای پیروزی بیش‌تر است تا در دادگاه واقعی». همچون همیشه اظهارات تینتورلی به روی تفاسیر بسیاری گشوده است. شاید منظور کافکا این باشد که میانجیگری هنر امکان «پیروزی» بیش‌تری دارد تا تلاش «عملی» برای فهم ماهیت معضل‌مان.

در کلیسای جامع، ک. با کشیشی ملاقات می‌کند. کشیش در همان ابتدا از منبر ک. را خطاب قرار می‌دهد، پنداری در حال وعظ باشد. ولی بعد پایین می‌آید و به ک. می‌گوید «مجبور بودم اول از دور با تو حرف بزنم. در غیر این صورت به راحتی تحت تأثیر قرار می‌گرفتم و ممکن بود وظیفه‌ام را فراموش کنم».

ک. دلگرم می‌شود و به کشیش می‌گوید «شما میان افراد وابسته به دادگاه

مستثنا هستید. من به شما بیش از بقیه اعتماد دارم، هرچند که خیلی از آن‌ها را می‌شناسم. با شما می‌توانم راحت حرفم را بزنم».

کشیش می‌گوید «فریب نخورید» و داستانی برای ک. می‌گوید که شکل تمثیلی دارد و به نظر می‌آید کلید ماجراهایی باشد که در حال وقوع است. گاهی این تمثیل را «در پیشگاه قانون» نامیده‌اند و برگرفته از «نوشته‌های مقدم بر قانون» است ــ اشاره به شأن و ارجی شبیه به کتاب مقدس.

در این داستان، مردی به درِ قانون نزدیک می‌شود. در باز است ولی نگهبان «با پوستین و بینی بزرگ نوک تیز و ریش بلند و تُنُک تاتاری‌اش» اجازه نمی‌دهد او وارد شود. مرد متوجه می‌شود که تازه این نگهبان فقط مراقب در اول است، و حتی اگر او بتواند این یکی را هم رد کند به درهای دیگری می‌رسد که نگهبان‌های قلچماق‌تری دارند و جلویش را خواهند گرفت. برای مرد جای تعجب است، چون همیشه فرضش بر این بوده که قانون به روی همه گشوده است. تصمیم می‌گیرد منتظر بماند تا اجازه‌ی ورودش داده شود. نگهبان حتی برایش چهارپایه‌ای می‌آورد که رویش بنشیند. مرد روزها و تدریجاً سال‌ها منتظر می‌ماند، ولی بی‌فایده. حتی سعی می‌کند به نگهبان رشوه بدهد، و نگهبان هم بدون ابا همه‌ی رشوه‌هایش را می‌گیرد. نگهبان به مرد می‌گوید که رشوه‌ها را می‌پذیرد تا مرد احساس نکند که هنوز راه امتحان‌نشده‌ای وجود دارد. همچنان که مرد منتظر است، رفتارش هم تغییر می‌کند: «در سال‌های اول با صدای بلند به بخت نامرادش بدوبیراه می‌گوید؛ بعدها که کم‌کم پیر می‌شود، فقط با خودش زمزمه می‌کند». با گذشت زمان «یاد

گرفته است که حتی کک‌های یقه‌ی پوستین نگهبان را بشناسد». بالاخره پی می‌برد که بزودی خواهد مرد. نگهبان را فرا می‌خواند و از او می‌پرسد چرا در تمام این سال‌های انتظار، هیچ‌کس از در رد نشده است. نگهبان می‌گوید هیچ‌کس دیگری نمی‌تواند از این در رد شود، چون این در فقط به او اختصاص دارد. سپس در را می‌بندد.

مطابق معمول، کافکا به چند تفسیر متضاد از این داستان اشاره می‌کند. توضیحات کشیش هم رازآمیزند و هم ساده‌انگارانه. کافکا پیشنهاد می‌کند که ما خودمان نتیجه‌گیری کنیم. همچون همیشه، می‌توانیم آنچه را نیاز داریم در آثار او ببینیم. عمق تفسیر ما بازتاب عمق فهم‌مان است. یا او ما را وادار می‌کند که چنین بیندیشیم: اگر به شکلی غایی از عدالت (متافیزیکی یا غیره) اعتقاد داشته باشیم، ممکن است عدم دسترسی‌مان به آن را بخشی از وضعیت بشری خود بدانیم. یا شاید اصلاً چیزی به اسم قانون در کار نباشد و هرگونه تلاش برای دسترسی به آن بیهوده باشد و تلف کردن عمر. تنها چیزی که می‌دانیم آن است که انسان هرگز به قانون راه نمی‌یابد.

ولی این‌ها چیزی بیش از کشف نوعی سرنوشت عینی مبهم است، و امکان دارد که به شکلی عمیق بر جهان واقعی پیرامون ما مسلط باشد. ک. در عمده‌ی داستان به شکل عجیبی آزاد می‌ماند. او می‌تواند همچنان که به سر کارش می‌رود و زندگی خصوصی‌اش را پی می‌گیرد، کندوکاوش را در مورد دادگاه و ماهیت پرونده‌اش هم ادامه دهد. در نهایت، غایت ناتوانی ک. برایش

مشخص می‌شود؛ وقتی بالاخره این را می‌فهمد، دیگر در برابر سرنوشت محتومش مقاومتی نمی‌کند.

پایان *محاکمه* مشخصاً غم‌انگیز است «شب پیش از سی‌ویک سالگی ک». دو مرد به اتاقش می‌آیند. «حدود ساعت نه بود، وقتی که سکوت بر خیابان‌ها حکمفرما می‌شود». دو مرد «با کت‌های فراک، رنگ پریده و تپل، با کلاه‌های سیلندر». بالاخره دو مرد ک. را به بیرون از شهر می‌برند، از میان مزارع می‌گذرانند، و به «معدن سنگ کوچکی می‌برند که متروک است و دلگیر». این‌جا «مهتاب با سادگی و آرامشی که هیچ نور دیگری ندارد بر همه چیز می‌تابید». دو مرد کلاه‌هایشان را برمی‌دارند و بعد از «به جا آوردن تشریفات» کت و جلیقه و پیراهن ک. را در می‌آورند و او را روی زمین می‌خوابانند. یکی از آن‌ها «یک چاقوی بلند و نازک و دو لبه‌ی قصابی» به دست‌اش می‌گیرد ک. تازه متوجه می‌شود که این‌ها جلادانش هستند و پی می‌برد که آن‌ها از او انتظار دارند خودش چاقو را بگیرد و کار را برایشان یک‌سره کند. ولی «او نمی‌توانست از عهده‌ی کار برآید؛ نمی‌توانست مأمورها را از همه‌ی وظایفشان خلاص کند؛ مسئولیت این آخرین شکست‌اش هم با او بود و نیروی چنین کاری را برایش باقی نمی‌گذاشت». این قصور نهایی، که مشخصاً مایه‌ای کافکایی است، نه عملی از سر گردنکشی بلکه ناشی از ضعف است ــ علی‌الظاهر جسمانی، ولی همچنین مطمئناً روانی. مسئولیت آن با کسی است که او را از «نیروی چنین کاری» محروم کرده است. چند لحظه بعد از خود می‌پرسد «آیا هیچ استدلالی به نفع او بوده که نادیده گرفته باشدش؟ حتماً

بوده است. مطمئناً منطق تزلزل‌ناپذیر است، ولی تاب مردی را ندارد که می‌خواهد ادامه‌ی حیات دهد. این قاضی کجا بوده که او هیچ‌وقت ندیده‌اش؟ کجاست این دادگاه عالی که او هرگز بدان وارد نشده است؟» یکی از جلادها دست‌هایش را به دور گردن ک. قرار می‌دهد و دیگری چاقو را به قلب ک. فرو می‌کند و دوباره می‌چرخاند. «ک. با چشم‌های بی‌رمق هنوز می‌توانست دو مرد را ببیند، شانه به شانه، درست پیش چشمش، مشغول تماشای آخرین پرده. گفت «مثل سگ!» انگار منظورش این بود که شرم آن از خود او بیشتر عمر می‌کرد».

طی رمان، امر تمثیلی و امر شخصی با مهارت به هم گره خورده‌اند و همواره حاضرند. وضعیت ک. شباهت‌های قابل‌تشخیصی با وضعیت فرانتس کافکا دارد، و اسم زنی که ک. به شکلی مبهم با او رابطه دارد دوشیزه برستنر است، که در دست‌نویس اصلی به شکل مختصر ف. ب. می‌آید، همانند حروف اول اسم فلیسه باوئر. احساس گناه یوزف ک. هم احساس گناه نویسنده است و هم احساس گناهی که بخش جدایی‌ناپذیر انسانیت غربی ماست. سرچشمه‌های این گناه را می‌توان هم در «هبوط» یهودی ـ مسیحی یافت و هم در سرکوب‌های مورد بحث در روانکاوی فروید ــ در واقع به نظر می‌رسد این دو بخشی از وضعیت بشری ما در همه‌ی عمیق‌ترین وجوهش باشد. به نظر می‌رسد که روان‌شناسی غربی ما، دین ما، بخش عمده‌ی فلسفه‌ی ما، حتی جامعه‌شناسی و وجوهی از انگیزش‌های سیاسی ما مستلزم وجود چنین گناهی باشند ــ که لازمه‌اش سرکوب یا معصیت است ــ و کافکا در ***محاکمه*** جا

برای یک، چند، یا همه‌ی این گونه تفسیرها می‌گذارد. می‌توان خیلی ساده این رمان را شرح ناممکن بودن کنار آمدن نویسنده با حضور مسلط پدرش دانست: زندگی در خانه «محاکمه»ای مدام بود. همچنین می‌توان آن را سرنوشت بشریت، سرنوشت یهودی‌های اروپای مرکزی، و حتی فرجام همه‌ی شهروندان اتریش ـ مجار دانست که تحت سیطره‌ی دیوان‌سالاریِ فراگیر و سست‌بنیاد امپراتوری رو به زوالی زندگی می‌کردند.

این وجه سیاسیِ بسیاری را به این سمت سوق داده است که ***محاکمه*** را اثری پیش‌گویانه بدانند که خبر از وقایع دهه‌های پس از مرگ کافکا می‌دهد: فرجام یوزف ک. سرنوشت یهودیان اروپای فاشیستی هیتلر می‌شد ــ این رمان اولین اندیشه‌های مبهم در باب هولوکاست است. دیگران، تحت استبداد کمونیستی، سرنوشت خود را در فرجام یوزف ک. دیدند. همچنان که آنا آخماتووا، شاعر روس تحت آزار در دوران کمونیستی، هنگام خواندن این کتاب در دوران استالینیستی گفت، «او در مورد ما نوشت».

نمی‌توان بر بستری عقلانی از چنین خوانش‌های پیش‌گویانه‌ای دفاع کرد، هرقدر هم که متقاعدکننده باشند. آن‌ها بیش‌تر مهارت کافکا را در گشوده گذاشتن اثرش به روی انواع تفسیرها نشان می‌دهند. هیچ مستندی در میان نوشته‌های فراوان کافکا وجود ندارد که نشان دهد او قادر به پیشگویی حوادث مهم اواسط قرن بیستم بوده است. از طرف دیگر، حساسیت شدید او ــ و توانایی‌اش در جهان‌شمول کردن آن در آثاری همچون ***محاکمه*** ــ سبب می‌شود که خواندن ترس‌های بزرگ از چیزهایی که برای او ترس‌هایی صرفاً

شخصی بوده‌اند موجه بنماید. آنچه آخماتووا در این رمان بازشناخت چیزی بود که کافکا حس کرده بود، نه برعکس؛ حال هرچقدر هم که این احساسات مشابه به نظر برسند.

بلافاصله بعد از این که کافکا شروع به نوشتن ***محاکمه*** کرد، اروپا درگیر جنگ جهانی اول شد. بسیاری از دوستان کافکا به بسیج عمومی‌ای فراخوانده شدند که کل امپراتوری اتریش ـ مجار را فرا می‌گرفت، هرچند خود کافکا معاف از خدمت شد. شغل او به عنوان مأموری نیمه‌دولتی، وضعیت نامساعد سلامتی‌اش، و این نکته که یهودیان معمولاً برای خدمت نظام پذیرفته نمی‌شدند، همگی باعث شد او مرد رزم نشود ــ و بدین ترتیب عامل دیگری برای احساس گناهش ایجاد شود. در دوران جنگ، روزنگاشت‌های کافکا همچون همیشه دل مشغول خود او باقی ماند، ولی از طریق برود می‌دانیم که کافکا به آنچه پیرامونش رخ می‌داد بی‌اعتنا هم نبود. این حوادث دنیای واقعی، و مشخصاً فروپاشی امپراتوری اتریش ـ مجار پس از جنگ، مطمئناً تأثیراتی بر آثار کافکا گذاشتند، هرچند به شیوه‌ای کاملاً غیرمستقیم که مشخصه‌ی نویسنده‌ی آن‌ها بود.

کافکا زمانی که ***محاکمه*** را می‌نوشت سرانجام توانست از خانه‌ی خانوادگی مستقل شود، هرچند به طور موقت. حالا سی‌ویک سالش بود و آن‌قدر پول در می‌آورد که بتواند خود را اداره کند، ولی پیوندهایش با خانواده (بالاخص پدرش) همچون همیشه پیچیده باقی ماند. به نظر می‌رسید او نیازمند چنین رنج و ابتلایی بود. و با این که بخش عمده‌ی نیروی خود را صرف نوشتن

محاکمه می‌کرد، نامه‌نگاری‌های مفصلش با فلیسه باوئر را ادامه می‌داد، و ترس‌ها، امیدها، نگرانی، و حتی عشقش را بیرون می‌ریخت. می‌توان این نامه‌نگاری‌ها را مصالح روانی‌ای دانست که او آن‌ها را به شکل هنر تمام و کمال ***محاکمه*** تبدیل نمی‌کرد ــ ولی بار دیگر به نظر می‌رسد که این‌جا نیز او محتاج جراحت خونین چنین رنجی است. خودکاوی بی‌رحمانه‌اش بعدها او را به چنین نتیجه‌گیری‌ای رهنمون می‌کرد: «نامه‌نگاری در حکم آمیزش با ارواح است، نه فقط با روح گیرنده‌ی نامه، بلکه با روح خود نیز، که میان سطور نامه ظاهر می‌شود».

طی پنج سال «رابطه‌ی مکاتبه‌ای»اش با فلیسه باوئر، کافکا عملاً فقط چند هفته او را دید و اغلب این اوقات آن‌قدر هیجان‌زده بود که مصالح کافی برای انبوه نامه‌های بعدیش فراهم می‌شد و در آن‌ها می‌کوشید تمام ریزه‌کاری‌های سوءتفاهم‌های رخ‌داده را توضیح دهد. آن‌ها دو بار با همدیگر نامزد شدند، و دوبار نامزدی‌شان را به هم زدند. یک‌بار با هم به تعطیلات می‌روند، و چنان که کافکا می‌گوید در این موقعیت «از بیماری حشرات هلاک شدیم» ــ رویکردی که به سختی بتوان بر پایه‌اش ازدواج کرد. بارها رابطه‌شان به نقطه‌ی پایان می‌رسد، ولی کافکا نمی‌تواند آن را برای همیشه قطع کند. دست آخر دچار کابوس‌هایی شد که در آن‌ها «بی‌وقفه در خیابان‌ها فریاد می‌کشیدم، در حالی که او دوباره و دوباره مرا می‌قاپید، و دوباره و دوباره سرپنجه‌های این افسونگر به پهلوهایم می‌خورد یا از روی شانه‌هایم چنگ می‌انداخت به سینه‌ام».

یک‌بار دیگر به نظر می‌رسد کلمات کافکا به شکل اعجاب‌انگیزی پیشگویانه‌اند. حالا دیگر خود بیمارانگاری رفته‌رفته جای خود را به ناخوشی‌های واقعی‌تر می‌داد. شروع کرده بود به تف کردن خون. بعد خون‌ریزی ریه پیدا کرد و تشخیص پزشکی سل بود ــ چیزی بیش از دستی در خواب که «به سینه‌اش... چنگ انداخته» بود. حالا دیگر دلیل خوبی داشت که به فلیسه بگوید ازدواجشان به هیچ‌وجه ممکن نیست، و آن‌وقت برای آخرین‌بار به هم زدند.

ولی بیماری کافکا او را از درگیر شدن در روابط دیگر بازنداشت. یکی از این روابط با میلنا یِسِنسکا ـ پولاک، نویسنده‌ی جوان اهل چک، بود. تعدادی از داستان‌های آلمانی کافکا با شمارگان محدودی منتشر شده بودند و میلنا نامه‌ای به کافکا نوشت و از او اجازه خواست تا بعضی از آن‌ها را به زبان چک ترجمه کند. میلنا زنی مستقل بود که شوهرش را ترک کرده بود و در وین زندگی می‌کرد. چیزی نگذشت که کافکا درگیر نامه‌نگاری پرشور دیگری شد؛ به تناوبْ خودِ دلربا و خودِ اعترافی‌اش را نشان می‌داد و آن‌ها را به سوی صمیمیتی فزاینده سوق می‌داد. بالاخره میلنا با چرب‌زبانی او را مجاب کرد که در وین همدیگر را ملاقات کنند. میلنای صریح‌اللهجه می‌توانست ترس‌های کافکا را آرام کند. آن‌ها با هم در جنگل قدم زدند و به پیک‌نیک رفتند؛ به نظر می‌رسید در آفتاب تابستانْ خودبیمارانگاری کافکا و حتی سرفه‌های افشاگرش هم ناپدید شده‌اند. آن‌ها عاشق هم بودند، و عشق‌بازی می‌کردند، مثل عشاق سرخوش. کافکا به این خوشی اذعان هم می‌کند: «بخش‌هایی... پاره‌شده از

شب». بعد به پراگ بازگشت. در میانه‌ی نامه‌نگاری‌هاشان که روزبه‌روز اعترافی‌تر و پرشورتر می‌شد، میلنا به این نتیجه رسید که نمی‌تواند از شوهرش جدا شود. با این حال به نامه‌نگاری ادامه دادند، تقریباً به پرشوری گذشته، و علاقه‌ی میلنا به کار کافکا ادامه یافت. او، بیش از هر زن دیگری، شاید بیش از هر کس جز ماکس برود، کافکا و کارش را درک می‌کرد. «کافکا جهانی از دیوهای نامرئی را می‌دید که با انسان‌های بینوا می‌جنگند و آن‌ها را نابود می‌کنند».

تقریباً همین زمان بود که کافکا یکی از گیراترین و عمیق‌ترین داستان‌های کوتاهش را منتشر کرد: ***در تبعیدگاه***[1] [در ایران: ***در میان محکومین***]. این‌جا بیش از گذشته، کافکا در تلفیق امر شخصی و امر علی‌الظاهر پیش‌گویانه در قالب حکایتی از واقعیتی موحش موفق است. سیّاحی به دیدار تبعیدگاهی در جزیره‌ای حاره‌ای می‌رود و آن‌جا از او خواسته می‌شود که شاهد اعدام یک زندانی باشد. از بسیاری جهات، داستان بازتابی از ***محاکمه*** است که کافکا همزمان مشغول نگارش‌اش بود. در این مورد، زندانی هیچ اطلاعی از جرمش ندارد و حتی نمی‌داند که محکوم شده است. او نیز همچون یوزف ک. با سگ مقایسه می‌شود: گفته می‌شود شبیه «یک توله سگ رام» است. ولی داستان از نقطه‌نظر او معرفی نمی‌شود؛ از منظر سیّاح روایت می‌شود، که غافل و ناخواسته درگیر ماجرا شده است.

افسر مأمور اعدام مشخصاً به دستگاه پیچیده‌ای که برای کشتن محکوم به

1. "*In The Penal Colony*"

کار می‌رود افتخار می‌کند، و نشان می‌دهد که چطور کار می‌کند. زندانی در حالی که صورتش روی تخت است نوارپیچ می‌شود و چنگک لرزانی که از سوزن‌های شیشه‌ای ساخته شده است فرود می‌آید و سوزن‌هایش را عمیق در پوست او فرو می‌کند. آن‌ها را طوری تنظیم کرده‌اند که کلمات حکم نامعلوم زندانی را بر پشت‌اش حک کنند. افسر با افتخار تمام توضیح می‌دهد:

دو نوع سوزن داریم... سوزن دراز کار نوشتن را انجام می‌دهد و سوزن کوتاه آب می‌پاشد تا خون را پاک و نوشته‌ی حک شده را آشکار کند... مسلماً چنین متنی نمی‌تواند ساده باشد؛ قرار نیست فرد را یک‌باره بکُشد؛ تنها بعد از وقفه‌ای به طور متوسط دوازده ساعته کار را یک‌سره می‌کند؛ تخمین زده می‌شود که نقطه‌ی عطفش در ساعت ششم فرا می‌رسد... کندذهن‌ترین آدم‌ها هم روشن می‌شوند... دیده‌اید خواندن متن با چشم چه دشوار است؛ ولی مردان ما این‌جا با زخم‌هایشان آن را می‌خوانند.

چنگک بالاخره کل بدن محکوم را سوراخ می‌کند، و سپس دستگاه به طور خودکار جنازه را داخل قبر می‌اندازد.

طی چرخشی بارز، افسر متوجه نارضایتی سیاح می‌شود و مرد محکوم را آزاد می‌کند. درعوض تصمیم می‌گیرد دستگاه را روی خودش امتحان کند. می‌گذارد به تخت نوارپیچ شود، و دستگاه را روشن می‌کنند. اما دستگاه به جای این که نرم کار کند و پیامش را روی پشت او حک کند، شروع می‌کند به متلاشی شدن، و بدن افسر را به شکل کریهی لت‌وپار می‌کند.

علی‌رغم عناصر سادومازوخیستیِ «در تبعیدگاه» که مطمئناً بازتاب وجهی از روان‌شناسی کافکاست، قالب و قدرتِ اثر از چنین تفاسیر شخصی محض فراتر می‌رود. این حکایت قدرت و کنترل است: این است تأثیر خام قانون، در نهایت خشونت آن. از ابتدا کثافت مراحل عملی اعدام منطق آن را ویران می‌کند. کافکای سخت‌گیر از خون و استفراغ برای خواننده کم نمی‌گذارد. چیزی که وجود دارد احساس تقریباً غریزیِ کثافتی است که نمی‌توان پاکش کرد:

> وقتی افسر عاقبتْ کارش را تمام کرد... رفت تا دست‌هایش را در سطل آب بشوید، ولی متوجه شد که دیر شده و به طرز مهوعی کثیف شده است؛ دمق شد، دست‌هایش با آب شسته نمی‌شدند؛ دست آخر داخل شن فرو کردشان، اما این یکی هم راضی‌اش نکرد؛ باید همان‌طور سر می‌کرد...

افسر، که کاملاً به این سیستم با سازوکار بی‌دردسر و نتایج عالی‌اش ایمان دارد، کسی است که به مهیب‌ترین شکل در آن بلعیده می‌شود. در نهایت این سرسپردگی او نشانگر چیزی نیست مگر سبعیت خود دستگاه. هیچ پیامی برای روشن شدن او بر پشت‌اش حک نمی‌شود؛ او خشک و خالی سلاخی شده است. استعاره‌های سیاسی واضح و زیرکانه‌اند؛ و پیشگویی‌ها حیرت‌انگیز. روان‌شناسیِ مرتکبان و مبلغان هولوکاست و رعب استالینی افشا شده است. ولو کافکا وقوع چنین چیزهایی را پیشگویی نکرده باشد، بی تردید فهمیده است که چنین چیزی **چطور** اتفاق می‌افتد. و همه‌ی این‌ها ناشی از رنجی بود که یک مرد در تنهایی تحمل، و تولید، می‌کرد.

کافکا از این قضیه آگاه بود، ولی در عین حال بعضی مواقع به شکل عجیبی متوجه این نکته نبود. به چه شیوه‌ی دیگری می‌شود توضیح داد که این دقیقاً همان داستانی است که به پدرش داد تا بکوشد خودش، نوشتن‌اش، و وجودش را توجیه کند؟ وقتی ***در تبعیدگاه*** منتشر شد. کافکا نسخه‌ای از آنرا به پدرش داد ــ و در جواب با بی‌اعتنایی به او گفته شد «بذارش روی میز کنار تخت». این کلمات بی‌احساس برای همیشه بر احساسات کافکا حک می‌شوند. این وجه شخصی داستان هم به شکل اعجاب‌انگیزی پیش‌گویانه است. او موقع نوشتن یا حتی موقع دادن آن به پدرش نمی‌دانست که واکنش او آن‌قدر سنگدلانه خواهد بود، و این طرد شدن بر همه‌ی آینده‌ی او اثر خواهد گذاشت. این نکته‌ی دوم در نامه‌ی بلندی مشخص می‌شود که کافکا بعدها به پدرش نوشت. این سند روان‌شناختی پرتنشی از صداقتی جان‌سوز است. خودکاوی بی‌رحمانه‌ی او رابطه‌ی هزارتوی ــ واقعی یا خیالی ــ او با پدرش را عیان می‌سازد؛ تا جایی که دست آخر در مقام دفاع از خود اعتراف می‌کند «زندگی چیزی بیش از پازلی پیچیده است». نامه به گونه‌ای آغاز می‌شود که گویی قرار است ادامه پیدا کند:

پدر عزیز

اخیراً از من پرسیدید چرا فکر می‌کنم از شما می‌ترسم. مطابق معمول، جوابی برای سؤالتان به ذهنم نرسید، تا حدودی به خاطر همین ترسم از شما، و دلیل دیگر این که هر توضیحی برای این ترس به معنای آن است

که وارد جزئیاتی شویم که بیش‌تر از حدی است که به هنگام حرف زدن بتوانم به خاطر بسپارم. و اگر حالا می‌کوشم در قالب نوشته به سؤالتان جواب دهم، باز بسیار ناقص خواهد بود...

این نسخه‌ی «ناقص» حدود بیست هزار کلمه ادامه می‌یابد، و کافکا اعتراف می‌کند که با وجود این «عظمت موضوع بسی فراتر از میزان یاری حافظه و قدرت استدلال من است». (پدر کافکا هرگز این نامه را نمی‌خواند. کافکا آن را می‌دهد به مادر تا به او بدهد، ولی مادر به این نتیجه می‌رسد که محتویاتش فقط باعث ناراحتی پدر می‌شود، و نامه را به پسر باز می‌گرداند).

کافکا آشکارا به این یورش‌های گاه‌به‌گاه به اعماق تاریک روان نیاز داشت تا راه را برای وضوح عینی ولی فریبنده‌ی آثار ادبی‌اش باز کند، چون حالا دیگر نوشتن دومین شاهکار بلندش، *قصر*، را شروع کرده بود. کلمات آغازین کتاب این‌گونه زمینه‌چینی می‌کنند:

دیری از شب گذشته بود که ک. از راه رسید. دهکده به زیر برف فرو رفته بود. تپه‌ی قصر پنهان بود، فروپوشیده در مه و تاریکی، بی‌هیچ کورسویی که نشان دهد قصری آن‌جاست. ک. مدت زیادی ایستاد روی پلی چوبی که از جاده‌ی اصلی به دهکده منتهی می‌شد و خیره ماند به خلأ وهمناک بالای سرش.

این «خلأ وهمناک» که ک. می‌بیند، چیزی نیست مگر فقط یکی از

نامعلومی‌های بی‌شمارِ این رمان. ک. (که این بار از همان ابتدا صرفاً حرفی اختصاری است) وارد دهکده می‌شود و ادعا می‌کند مساحی است که از طرف مقامات قصر به کار دعوت شده است. ولی آیا قصر مساح خواسته است؟ این تردید وجود دارد که ک. هرگز به این سمت گمارده نشده باشد، و شاید اصلاً او خودش را مساحی جا زده که قصر به کار گمارده است. از همان آغاز رمان، وضعیت ک. جای سؤال دارد. تمام آنچه او، و نیز ما، می‌دانیم این است که اگر می‌خواهد در روستا بماند باید مورد شناسایی رسمی قصر قرار بگیرد و نوعی اجازه‌نامه بگیرد. مضمون اصلی رمان تلاش مدام ک. برای نفوذ در مقامات قصر برای گرفتن مجوز و خنثا شدن تلاش‌های او به وسیله‌ی همین مقامات گریزپاست. صبح روز بعد از رسیدنش، ک. از همان نگاه اولش به قصرِ مشرف به شهر دل‌سرد می‌شود:

> نه قلعه‌ای قدیمی بود و نه کاخی نوساز، بلکه مجموعه‌ای دلگیر بود مشتمل بر ساختمان‌های کوچک بی‌شماری که کنار هم فشرده شده بودند. فوجی از کلاغ‌ها گرد تنها برج آن می‌گشتند.

رمان فضایی خفقان‌آور دارد. زمستان بدی است، دهکده پوشیده از برف است، و اغلب صحنه‌ها بعد از تاریک شدن هوا و معمولاً در مکان‌های داخلی کم‌نور اتفاق می‌افتند.

دو دستیار می‌آیند تا به ک. در کارش کمک کنند. به نظر می‌رسد قصر آن‌ها را فرستاده، ولی در عین حال چنین می‌نماید که ک. هم منتظر بوده برای

«دو دستیار قدیمی‌ام که گفته بودم بیایند این‌جا». این دو دستیار، آرتور و پِرمیا، همچون دو دلقک تئاتر پیدیش، که کافکا دوستدارش بود، به نظر می‌آیند. آن‌ها نه تنها بسترساز فراغتی دلقک‌وار از رعب غریب موقعیت ک. هستند، بلکه رگه‌ای مضحک را می‌گشایند که در سرتاسر رمان ادامه می‌یابد. (رگه‌ای که در غیر این صورت ممکن بود نادیده گرفته شود). این‌جا نیز همچون در *محاکمه*، مخمصه‌ی ک. تا حدود زیادی بی‌معناست. به غیر از این که خود او قهرمانی سراپا حیران است، موقعیت او هم مضحک است. به نظر می‌آید ک. «دستیاران قدیمی»اش را نمی‌شناسد، دستیارانی که نه تنها دیر کرده‌اند بلکه فراموش کرده‌اند ابزار کارشان را هم بیاورند، و مهم‌تر این که ادعا می‌کنند چیزی از مساحی نمی‌دانند. بدین‌گونه القا می‌شود که آن دو دستیاران ک. نیستند، و در عین حال اشاره‌ای ضمنی است به این که ک. مساحی نیست که مقامات قصر فراخوانده باشندش.

ک. ناگزیر می‌شود به مهمانخانه‌ی دیگری برود. این‌جا مهمانخانه‌دار به او اطلاع می‌دهد که همه‌ی اتاق‌ها «منحصراً برای آقایان قصر رزرو شده است». ولی معلوم می‌شود که در واقع فقط یک مقام قصر مقیم آن‌جاست، مردی تقریباً مهم به اسم کِلام[1]. با وجود این به ک. گفته می‌شود که «حق ندارد به جایی جز بار برود».

با مواجهه‌ی پی‌درپی ک. با زنانی کمابیش آسانگیر، رمان حال‌وهوای

1. Klamm

اروتیک نیرومندی به خود می‌گیرد. در بار مهمانخانه، ک. با زن جوانی به نام فریدا ملاقات می‌کند که پشت پیشخان مشغول پذیرایی با آبجوست. «به محض این که چشمش به ک. افتاد به نظر ک. آمد که نگاه زن توأم با قضاوت بوده است». ک. در ادامه‌ی تلاش‌اش برای راهیابی به قصر از فریدا می‌پرسد که آیا کِلام را می‌شناسد. فریدا پیشنهاد می‌کند که به ک. اجازه دهد از سوراخ کلید اتاق کِلام داخلش را نگاه کند.

> هِر [آقای] کِلام پشت میزی در وسط اتاق نشسته و چهره‌اش با چراغ پرنوری روشن شده که پیش رویش در ارتفاعی کم آویخته است. مردی میانه قامت، چاق و کُند. چهره‌اش هنوز چین‌وچروک نداشت، اما گونه‌هایش به خاطر سن‌اش شُل شده بودند.

معمولی بودن شدید کِلام هم به نوعی به ابهام و بیم قدرتِ او و هم به اقتدار خود قصر می‌افزاید. (کافکا به ابتذال شر واقف بود، مدت‌ها پیش از آن که این تعبیر وضع شود). بالاخره ک. با فریدا تنها می‌ماند و متوجه می‌شود که فریدا معشوقه‌ی کِلام است. به ک. جایی در زیر بار داده می‌شود تا بخوابد، اما بعد فریدا هم می‌آید و کنارش دراز می‌کشد. فریدا همچون شخصیتی مستقل و رُک معرفی می‌شود، و به نظر می‌آید کاملاً مبتنی بر شخصیت دلداده‌ی خود کافکا، میلنا، باشد. این که از میان شخصیت‌های رمان، فقط فریدا می‌تواند به هاله‌ی تنهایی ک. نفوذ کند بامعناست. با وجود این، تردید عمیق نویسنده در قبال زنان و امور جنسی پابرجا می‌ماند. فریدا و ک. یکدیگر را در آغوش

می‌گیرند و «روی آبجوهای ریخته و آشغال‌های انباشته بر زمین» غلت می‌زنند. اما در همان حال ک. «احساس کرد دارد خودش را می‌بازد یا در سرزمینی غریب سرگردان شده است، دورتر از هر جایی که پیش از این انسانی بدان پا گذاشته باشد، سرزمینی چنان غریب که حتی هوایش هیچ شباهتی به هوای موطنش نداشت». در چنین وضعیتی، که «ساعت‌ها می‌گذرد»، بالاخره تا پشت درِ اتاق کِلام غلت می‌خوردند. حالا دیگر «شور و شعف ک. چنان بود که چاره‌ای نداشت جز آن که ادامه دهد و خود را بیش‌تر رها کند. بنابراین، وقتی از اتاق کِلام صدای بم رسمی آمرانه‌ای فریدا را صدا زد، برایش نه در حکم شوک که بارقه‌ی ضعیفی از آرامش بود». واکنشی به غایت غریب! فریدا به ک. قول می‌دهد که دیگر هرگز پیش کِلام نرود، و با حالتی مبارزه‌طلبانه به در اتاق می‌کوبد و فریاد می‌زند «من با مساحم!»

پیش از این، زنان رمان‌های کافکا فقط کمی بیش از مفعول‌های صرف امیال شخصیت اصلی بودند. ک. نیز در *محاکمه* فقط کمی بیش از موجودی منفعل بود، و در برابر آنچه برایش رخ می‌داد عاری از شگفتی یا خشم می‌نمود. اما در *قصر*، شخصیت محوری موضعی ستیزه‌جویانه‌تر می‌گیرد، بالاخص در برابر مقاماتی که سد راه ورود او به قصر می‌شوند. این را بازتاب اعتماد به نفس افزایش‌یافته‌ی کافکا و عزم او برای به دست گرفتن مهار زندگی‌اش دانسته‌اند.

فراز و نشیب‌های جست‌وجوی همواره شکست‌خورده‌ی ک. تا آخرین صفحه‌ی رمان ادامه پیدا می‌کند، و بلافاصله بعد از صحنه‌ای که به هیچ

عنوان اختتامیه نیست تمام می‌شود. پنداری کافکا هیچ راهی برای جمع‌بندی رضایت‌بخش رمان نیافته است. هرچند چنین چیزی از منظر زیباشناسانه یا صرفاً ادبی پذیرفتنی نیست، به نسبت پایانی متعارف رمان را به روی تفسیرهای وسیع‌تری می‌گشاید. ما با این احساس رها می‌شویم که انگار هیچ جواب نهایی ممکنی برای این جست‌وجو وجود ندارد. در واقع زندگی ما، تا زمانی که زنده‌ایم، پایانی بسیار گشوده دارد (اگر این حقیقت را بپذیریم که خود مرگ، ختم تجربه‌ی ما، ماهیتاً فراتر از تجربه‌مان است). از طرف دیگر، ماکس برود مدعی شد نیت کافکا همین بوده که رمان را با این صحنه تمام کند که ک.، خسته از تلاش‌های بی‌ثمرش برای ورود به قصر، در بستر مرگ می‌افتد. اما درست پیش از مرگش، بالاخره مجوزی از قصر می‌گیرد که در دهکده زندگی و کار کند.

قصر مسبب همه نوع تفسیری شد، از عمیق گرفته تا مبتذل. قصر هم آرزو و هم مرگ ک. است (اگر نسخه‌ی برود را بپذیریم). رابطه‌ی ک. با قصر هم شیادانه است و هم رابطه‌ی کسی است که دائماً فریب می‌خورد. بار دیگر، وضعیت ک. هم به شدت شخصی است (پژواک تردیدهای ویرانگر خود کافکا و رابطه‌اش با میلنا و دیگران) و هم مشخصاً عینی است (در بیگانگی‌اش، در تمثیلش از قدرت، در حکایت متافیزیکش). همچون همیشه، کافکا ما را آزاد می‌گذارد که معنای خاص خودمان را از آن بیرون بکشیم، معنایی که برگرفته از نیازهای مشخص اجتماعی، روانی، فلسفی، و مذهبی خودمان است. او به شکلی بازیگوشانه به همه‌ی چنین تفاسیری اشاره می‌کند. ما چگونه جهانی را

که در آن زندگی می‌کنیم بررسی می‌کنیم؟ اصلاً ما واقعاً مساحیم؟ چه حقی داریم که خود را مستحق جایگاهمان بدانیم؟ چرا دائماً نیاز داریم وجودمان را اعتبار بخشیم؟

وقتی کافکا *قصر* را تمام کرد وضعیت سل‌اش وخیم‌تر شده بود. پیش‌تر مجبور شده بود از «مؤسسه‌ی بیمه‌ی حوادث کارگران» بازنشستگی پیش از موعد بگیرد و با مستمری‌اش زندگی کند. مابین دوره‌های نوشتن، چند بار دوران نقاهتش را در آسایشگاه‌های مختلف سپری کرد. بعد از جدایی پرکشاکش او و میلنا، در تابستان سال ۱۹۲۲ او بالاخره از خانواده‌اش برید و آزاد از فضای تنگناهراسانه‌ی پراگ راهی برلین شد. آن‌جا با یک دختر یهودیِ سفاردی [یهودی‌های اسپانیایی یا پرتغالی‌تبار] به اسم دورا دیمانت ملاقات کرد. به نظر می‌رسد او بلافاصله با کافکا رابطه‌ی دوستانه برقرار کرده، و هم تلون مزاج و هم ارزش‌هایش را درک کرده باشد. دیمانت بعدها چنین به یاد می‌آورد: «سلوک کافکا همچون مردی تنها بود که همواره در رابطه با چیزی بیرون از خودش باشد». در سپتامبر ۱۹۲۲ دیگر در یک آپارتمان کوچک در برلین باهم زندگی می‌کردند و با هم عبری یاد می‌گرفتند. کافکا آگاه بود که احتمالاً چیزی از عمرش باقی نمانده است و پیش از ترک پراگ به برود سپرده بود که پس از مرگش همه‌ی آثار ادبی‌اش را نابود کند. او حالا عزیمتش به برلین را «بزرگ‌ترین دستاورد زندگی»اش می‌دانست. با این حال، باز هم به نوشتن ادامه داد. دو داستان کوتاهی که در این دوره نوشت ـ ***حفره*** و ***ژوزفین اوازه‌خوان*** ـ از گزنده‌ترین آثار اویند. اکنون آلمان در میانه‌ی «بحران تورم حاد»

قرار داشت؛ واحد پول عملاً بی‌ارزش شده بود، صف‌های طویل برای تهیه‌ی مایحتاج اولیه شکل می‌گرفت، و گرسنگی پدیده‌ای شایع در برلین بود. با وجود همه‌ی این‌ها، به نظر می‌رسید در این دوران کافکا بیش‌تر از هر وقت دیگر به تجربه‌ی خوشبختی نزدیک شده باشد. او چیزی را به دست آورده بود که به نظر ناممکن می‌نمود: توانسته بود همزمان بنویسد و با زنی زندگی کند. رابطه‌اش با دورا روراست بود و عاشقانه؛ نیازی به خودکاوی‌های بی‌انتها و خودزنی در نامه‌هایش نبود؛ آن‌ها با همدیگر بودند. به همدیگر نیاز داشتند، و کافکا برای اولین بار قادر بود چنین نیازی را بپذیرد.

اما این فرجه کوتاه بود. بعد از مدت کمی حالش رو به وخامت گذاشت، و در مارس ۱۹۲۴ مجبور شد به پراگ بازگردد و با خانواده‌اش زندگی کند. تلاش عظیم او برای رهایی به شکست انجامید. حالا دیگر سل‌اش از ریه به حنجره رسیده بود، و به سختی می‌توانست حرف بزند. در آوریل به همراه دورا به وین سفر کرد و به یک آسایشگاه رفت. آن‌جا فقط قادر بود از طریق نوشتن با دیگران ارتباط برقرار کند. با این که به او مورفین داده می‌شد، دردش آن‌قدر شدید بود که برای دکترش چنین نوشت: «مرا بکشید، وگرنه قاتلید». در سوم ژوئن، کم‌تر از دو ماه از هنگام عزیمتش از پراگ، فوت کرد. جسدش را به پراگ بازگرداندند، و ماکس برود در مراسم خاکسپاریش سخنرانی کرد. مراسم به خاطر این‌که دورا خود را روی قبر کافکا انداخت و شیون کرد مدتی قطع شد.

سخن پایانی

جسد کافکا را در قبرستان جدید یهودی‌ها در حومه‌ی شرقی پراگ دفن کردند. بر سنگ قبر ساده‌اش اسم دکتر فرانتس کافکا حک شد. گویا والدین او مناسب دیده بودند فقط به دکترای حقوق او اشاره کنند، و چیزی در مورد این که او نویسنده هم بوده است نوشته نشد. در سال ۱۹۳۱ پدرش فوت کرد و کنار او به خاک سپرده شد. سه سال بعد مادرش فوت کرد و او را هم در مقبره‌ی خانوادگی به خاک سپردند. هر سه اسم بر یک سنگ قبر حک شد. کافکا حتی در مرگ هم گریزی از خانواده‌اش و قدرنشناسی آن‌ها از دستاوردش نداشت.

ولی از بسیاری جهات آن‌ها از جمله‌ی خوش‌اقبال‌ها بودند. قبرستان جدید یهودی‌ها در زمینی واقع شده بود که در قرن گذشته یهودیان آن را خریده بودند تا از فشار قبرستان محله‌ی یهودیان در داخل شهر بکاهد. جامعه‌ی یهودی برای این که اطمینان بیابد زمین کم نمی‌آورد جای کافی برای آینده‌ی قابل پیش‌بینی فراهم کرده بود. حتی وقتی خانواده‌ی کافکا در این محل دفن

می‌شدند فقط قطعه‌ای از قبرستان پر شده بود. امروزه قطعات زیادی از قبرستان خالی مانده‌اند و هرگز هم پر نخواهند شد. در سال ۱۹۳۸ نازی‌ها بر چکسلواکی حاکم شدند، و در واقعه‌ی هولوکاست فرهنگ یهودیان اروپای مرکزی که کافکا از دل آن برآمده بود نابود شد. هر سه خواهر کافکا، به علاوه‌ی بسیاری از اقوام و آشنایان، در اردوگاه‌های مرگ کشته شدند. بر سر میلنا هم که یهودی نبود همین بلا آمد؛ نگرش‌های سوسیالیستی صریح او فرجامش را رقم زد. فلیسه باوئر که کافکا آن‌طور بی‌وقفه با او نامه‌نگاری کرده بود در برلین ازدواج کرد و توانست به امریکا بگریزد و نامه‌های کافکا را هم با خود برد. دورا دیمانت هم فرار کرد، و در سال ۱۹۵۲ در لندن درگذشت. ماکس برود توانست خود را به اسرائیل برساند، و آن‌جا بر نشر و ترجمه‌ی دست‌نوشته‌های کافکا نظارت کرد، و بالاخره در ۱۹۶۸ در هشتادوچهار سالگی در تل‌آویو فوت کرد.

تا آن وقت آثار کافکا به تمام زبان‌های مهم ترجمه شده و خود او از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن بیستم شناخته شده بود. تأثیر او عمیق و وسیع بود، و این تأثیر بر دو نویسنده‌ی این قرن، خورخه لوئیس بورخس نابینای آرژانتینی و بکت ایرلندی غربت‌نشین، سرنوشت‌ساز بود. این دو در القای حس تنهایی و اسطوره‌سازی شخصی‌شان، هر یک به سیاق خاص خود، کافکا را از آن خود کردند.

تأثیر کافکا از ادبیات فراتر رفت و در حوزه‌های مختلفی از حیات فکری نفوذ کرد و هر یک از آن‌ها به نوعی به او واکنش نشان دادند. روان‌شناسان به

طور مفصل به دل‌مشغولی کافکا به پدرش پرداخته‌اند و بسیاری از آن‌ها همین را «توجیه» کل زندگی و آثار او می‌دانند. افشاگری‌های آگاهانه و درخشان کافکا در مورد زندگی جنسی‌اش آب بیش‌تری به آسیاب روان‌کاوان ریخت. کافکا در سرزمین روان‌بازها به موضوع جالبی برای تحلیل آرمان‌های ادبی بدل شد و در این مسیر با اهداف کلاسیکی همچون هملت و ادیپ برابری کرد. و البته کافکا این‌جا یک مزیت هم داشت؛ برخلاف آن دو سپر بلای کلاسیک در ادبیات، کافکا واقعاً وجود داشت!

به همین طریق، سوررئالیست‌ها هم که در جهان ابسوردشان از او به عنوان برادری استقبال کرده بودند، کافکا را متناسب خود کردند. تأثیر کافکا بر شماری از نقاشان سوررئالیست ماندگار شد. به همین ترتیب، فیلسوفان اگزیستانسیالیست بعد از جنگ جهانی دوم نیز کافکا را از خودشان دانستند. جالب این‌جاست که کافکا از بسیاری جهات نهایتِ ضد وجودباوری (اگزیستانسیالیسم) بود. زندگی او را می‌توان شانه خالی کردنی طولانی از زیر «اصالت» دید، مفهومی ساده‌گرایانه که او از آن نومید بود. در عین حال، آثار او به شکلی چیره‌دستانه از هرگونه موضع‌گیری فلسفی صریح خالی شده بودند. «فلسفه»های کم‌تر نجات‌بخشی نظیر فاشیسم و کمونیسم بلافاصله آثار او را ممنوع کردند. کافکا آن‌ها و جهانی را که خلق می‌کردند بیش از حد خوب فهمیده بود: او به خود زور گفته و استبدادی بر خود اعمال کرده بود که هرگز نتوانست از آن بگریزد. توصیفات او، از تلاش‌هایش برای گریز، آثار بزرگ وی هستند.

از نوشته‌های کافکا

در این قطعه از **روزنگاشت‌های** کافکا، او با خیاطی در مورد کت‌وشلوار مشکی‌ای که برای ورود به کلاس رقص نیاز دارد گفتگو می‌کند:

. . از آن‌جایی که کت دنباله‌دار را همچون انقلابی موحش می‌دانستم که می‌شود تا ابد در موردش حرف زد ولی نمی‌توان در موردش تصمیم گرفت، ترجیحاً بر سر فراک به تفاهم رسیدیم، که به خاطر شباهتش به پالتوی معمولی دست کم به نظرم قابل تحمل بود. ولی وقتی فهمیدم که جلیقه‌ی فراک باید کوتاه شود و نتیجتاً باید با آن پیراهن تنگ بپوشم، عزم راسخم تقریباً از قدرتم پیشی گرفت، زیرا باید جلوی چیزی شبیه این را گرفت. من چنین فراکی نمی‌خواستم، بلکه مجبور بودم یکی داشته باشم... فراکی که باید تا بالایش دکمه بخورد. خیاط چیزی راجع به چنین فراکی نشنیده بود، و اشاره کرد که هر کاری با چنین کتی داشته باشم، برای رقص نمی‌توانم آن را بپوشم. بسیارخوب، پس نمی‌شود برای رقص پوشیدش، البته من اصلاً نمی‌خواستم برقصم... فقط می‌خواستم کتی آن‌چنان که شرح دادم برایم بدوزد. خیاط

لجاجت می‌کرد چون من تا به حال همیشه، برای اندازه‌گیری لباس‌های جدید و پوشیدن آن‌ها برای امتحان، با شتاب خجولانه‌ای تسلیم شده بودم و نظر یا خواستم را مطرح نکرده بودم. پس کار دیگری نمانده بود که بکنم... جز این که با او بروم... به آن سوی میدان آلتشاتر [میدان شهر قدیم] به مغازه‌ی فروش لباس‌های دست‌دوم که مدتی در ویترین‌اش فراکی ساده را دیده و آن را برازنده‌ام یافته بودم. ولی متأسفانه آن را از توی ویترین برداشته بودند، و هرچه تلاش کردم حتی داخل مغازه هم ندیدمش. جرأت نداشتم حتی وارد مغازه بشوم تا فراک را ببینم؛ پس بازگشتیم، در حالی که هنوز اختلاف نظر داشتیم... دل آزردگی‌ام از مشاجره را بهانه‌ای کردم برای این که خیاط را با یکی دو سفارش کوچک و وعده‌ای پوچ در مورد فراک راهی کنم در حالی که من... برای همیشه... محروم ماندم... از دختران، سر و وضع شیک، و رقص. شادیِ لحظه‌ایِ آن مرا زار و نزار می‌کرد و در عین حال ناراحت بودم که خودم را پیش خیاط چنان مضحکه کرده بودم که هیچ مشتری‌اش تا پیش از آن نکرده بود.

قطعه‌ای از بخش «در پیشگاه قانون» در ***محاکمه***، جایی که پیرمرد سال‌ها جلوی درِ قانون نشسته است:

حالا زندگی‌اش رو به اتمام است. پیش از این که بمیرد هر آنچه در کل این اقامت موقت تجربه کرده بود به شکل یک سؤال در ذهنش فشرده می‌شود، پرسشی که هرگز از نگهبان نکرده بود. نگهبان را به سمت خود فرامی‌خواند، زیرا دیگر نمی‌تواند بدن خشکیده‌اش را بلند کند. نگهبان باید کاملاً خم شود تا

صدای او را بشنود، چون تفاوت اندازه‌شان به زیان مرد به شدت زیاد شده است. نگهبان می‌پرسد: «چه می‌خواهی بدانی؟ تو سیری‌ناپذیری». مرد جواب می‌دهد «همه تقلا می‌کنند به قانون برسند، پس چطور است که در این سال‌ها هیچ‌کس جز من نیامده اینجا اجازه‌ی ورود بخواهد؟» نگهبان متوجه می‌شود که مرد دیگر توانی ندارد و شنوایی‌اش رو به افول است، پس در گوشش نعره می‌زند: «هیچ‌کس جز تو نمی‌تواند از این در وارد شود، چون این در فقط برای تو در نظر گرفته شده است. حالا هم آن را خواهم بست».

این قطعه از *قصر* است، جایی که ک. با دو دستیارش ملاقات می‌کند:

فانوس را از دست میزبانش گرفت و نور را بالای سرشان نگه داشت پیش از این هم دیده بودشان؛ آرتور و یرمیا بودند. به او سلام کردند. به یاد روزهای سربازی‌اش افتاد، ایام خوش او، و خندید. در حالی که از این به آن نگاه می‌کرد پرسید «شماها کی هستید؟» جواب دادند «دستیارتان». صاحبخانه باصدایی آهسته تأیید کرد «دستیارانتان هستند». ک. گفت «چی؟ همان دستیاران قدیمی‌ام هستید که گفته بودم دنبالم بیایید و منتظرتان بودم؟» پاسخ مثبت دادند. ک. بعد از مکثی گفت «باشد. خیلی دیر آمده‌اید؛ چقدر وقت نشناسید». یکی شان گفت «راه دور بود». ک. تکرار کرد «دور؟ ولی همین حالا دیدمتان که از قصر آمدید». بدون توضیح بیش‌تری جواب دادند «بله». ک. پرسید «ابزارهایتان کجاست؟» گفتند «ابزاری نداریم». ک. گفت «ابزارهایی که به شما دادم؟» دوباره گفتند «ابزاری نداریم». ک. گفت «وای، چه آدم‌های نازنینی!

چیزی از مساحی می‌دانید؟» گفتند «نه». ک. گفت «ولی اگر شما دستیاران قدیمی‌ام هستید باید چیزی از آن بدانید». جوابی ندادند. ک. در حالی که آن‌ها را پیشاپیش خود به داخل خانه می‌راند گفت «باشد، بیایید تو».

این بخش برگرفته از «***تحقیقات یک سگ***» است، که راوی اول شخصش سگ است:

سؤالاتم فقط سیخونکی برای خودم هستند؛ فقط می‌خواهم با سکوتی که همچون جوابی نهایی در پیرامونم پا می‌گیرد تهییج شوم. «چقدر قادر خواهی بود این نکته را تاب بیاوری که جهان سگ‌ها، همچنان که تحقیقاتت بیش‌تر و بیش‌تر نشان می‌دهند، محکوم به سکوت است و همیشه خواهد بود؟ تا چه اندازه می‌توانی تاب آوری؟» این است سؤال بزرگ زندگی‌ام، که هر پرسش کوچک دیگری در کنارش رنگ می‌بازد؛ پرسشی در برابر من و بدون ارتباط با هیچ‌کس دیگر. متأسفانه پاسخ این سؤال را راحت‌تر از آن پرسش‌های کوچک‌تر و مشخص‌تر می‌دهم. به احتمال زیاد در سکوت و محصور در سکوت می‌میرم؛ در واقع تقریباً در آرامش، و با وقار به پیشوازش خواهم رفت. انگار از روی بدخواهی به ما سگ‌ها قلبی به غایت قوی و ریه‌هایی داده شده که هرگز تا پیش از موعدشان از بین نمی‌روند؛ ما از هر پرسشی جان سالم به در می‌بریم، حتی از پرسش‌های خودمان، خودمان که حافظان سکوتیم.

بخشی از **گفت‌وگوی** گوستاو یانوش با کافکا، که نشان می‌دهد کافکا در

زندگی روزمره‌اش توجهی بیش از معمول به حوادث جاری داشته، و در واقع به نظر می‌رسد در زندگی روزمره نیز به اندازه‌ی آثار ادبی‌اش پیش‌گویی داشته است:

وارد دفتر کافکا شدم. هیچ‌کس آن‌جا نبود. کاغذهایی پراکنده، دو گلابی در بشقاب، چند روزنامه، که نشان می‌دادند او در ساختمان است. بنابراین روی «صندلی مهمانان» در نزدیکی میزش نشستم، روزنامه‌ی ***پراگر تاگبلات*** را برداشتم، و شروع کردم به خواندن.

بعد از مدتی کافکا وارد شد.

«زیاد منتظر مانده‌اید؟»

«نه، مشغول مطالعه بودم». مقاله‌ای را در روزنامه که در مورد نشست جامعه‌ی ملل [که بعدها به سازمان ملل تبدیل شد] بود نشانش دادم.

کافکا حرکتی به نشانه‌ی ناچاری کرد.

«جامعه‌ی ملل! واقعاً این جامعه‌ی ملت‌هاست؟ به نظر من عنوان جامعه‌ی ملل فقط نقابی برای شروع یک جنگ تازه است».

«منظورتان این است که جامعه‌ی ملل سازمانی برای صلح نیست؟»

«جامعه‌ی ملل دستگاهی برای محلی کردن جنگ‌هاست. جنگ ادامه پیدا می‌کند، فقط با سلاح‌هایی دیگر. بانک‌ها جای لشگرها را می‌گیرند؛ ظرفیت جنگی پول جایگزین قابلیت جنگی صنایع می‌شود. این جامعه جامعه‌ی ملت‌ها نیست: بازار سهامی برای گروه‌های مختلف ذی‌نفع است».

بعضی مدخل‌های عادی **روزنگاشت‌های** کافکا گستره‌ی دغدغه‌های او و نیز لحظاتی از زندگی و کارش را نشان می‌دهند:

میل به خوابی عمیق‌تر که بیش‌تر زایل می‌شود. اشتیاق متافیزیکی فقط تمایل به مرگ است.

۱۹ ژوئیه [۱۹۱۲]. روزی بارانی. در تختت دراز می‌کشی و ضرب بلند باران بر پشت‌بام اتاق گویی به سینه‌ات می‌کوبد. قطرات بر پیشامدگی لبه‌ی بام به شکلی مصنوعی همچون ردیف چراغ‌های خیابان ظاهر می‌شوند. سپس می‌افتند. ناگهان پیرمردی همچون حیوانی وحشی از میان علفزار می‌دود و حمام باران می‌گیرد. کوبش قطرات در شب. انگار که آدم در جعبه‌ی ویولون نشسته باشد. دویدن در صبح، خاک نرم زیر پا.

۶ ژانویه [۱۹۱۵]. فعلاً «معلم مدرسه‌ی دهکده» و «دستیار وکیل» بر زمین مانده‌اند. ولی از ادامه دادن ***محاکمه*** هم ناتوانم. فکر کردن به دختر اهل لِمبرگ. وعده‌ی نوعی خوشبختی شبیه است به امید به زندگی ابدی. از دور که بنگری پابرجاست، و کو جرئت نزدیک شدن.

پذیرفته بودم که روز یک‌شنبه با دو دوستم به پیک‌نیک بروم، ولی خواب ماندم و به قرار نرسیدم. دوستانم که می‌دانند معمولاً چقدر وقت‌شناس هستم تعجب کرده بودند و آمدند به خانه‌ای که در آن زندگی می‌کردم؛ مدتی بیرون منتظر ماندند، بعد آمدند بالا و در زدند. به شدت یکه خوردم، از تخت پریدم بیرون، و فقط به این فکر کردم که هرچه زودتر آماده شوم. وقتی سرتاپا لباس پوشیده از اتاقم خارج شدم، دوستانم با تعجب پس نشستند. فریاد زدند «اون

چیه پشت سرت؟» از لحظه‌ای که بیدار شده بودم حس کرده بودم چیزی مانع از خم کردن سرم به عقب می‌شود، و حالا سریع دست بردم طرفش. وقتی دستم را پشت سرم به قبضه‌ی شمشیر گرفتم، دوستانم که حالا کمی آرام‌تر شده بودند فقط فریاد زدند «مواظب باش خود را زخمی نکنی». نزدیک‌تر آمدند، وارسی‌ام کردند، و بردندم جلوی آینه‌ی اتاقم و تا کمر برهنه‌ام کردند. یک شمشیر قدیمی شهسواری که قبضه‌ای صلیب‌وار داشت تا دسته در پشتم فرو رفته بود، ولی تیغه‌اش چنان با دقت میان پوست و گوشتم فرو رفته بود که هیچ زخمی ایجاد نکرده بود...

باور ندارم آدم‌های دیگری هم باشند که رنج درونی‌شان شبیه به رنج من باشد؛ با این حال، می‌توانم چنین آدم‌هایی را تصور کنم ــ ولی این را که کلاغ پنهان تا ابد گرد سرشان، همچنان که گرد سر من، بال بزند نمی‌شود حتی تخیل کرد. [روز بعد]. کودکی ابدی. زندگی دوباره فرا می‌خواند.

در آرزوی وطن بودن؟ معلوم نیست. وطن آرزو را فرا می‌خواند، آرزویی ابدی.

تردید پیش از تولد. اگر تناسخ روح وجود داشته باشد پس من هنوز به پله‌ی آخر نرسیده‌ام. زندگی‌ام تردیدی پیش از زایش است.

آثار عمده‌ی کافکا

اغلب این آثار و مجموعه‌ها پس از مرگ کافکا به شکل کتاب منتشر شده‌اند. تاریخ‌های مذکور مربوط به اولین انتشار گسترده‌ی آن‌ها به زبان آلمانی یا انگلیسی است. بعضی از آن‌ها داستان‌های تکراری دارند.

نقاش گرسنگی و داستان‌های دیگر (۱۹۲۴) * +

محاکمه (۱۹۲۵) * +

قصر (۱۹۲۶) * +

امریکا (۱۹۲۷) +

دیوار بزرگ چین (۱۹۳۱) *

شرح یک مبارزه (۱۹۴۶) +

تدارک عروسی در روستا و داستان‌های دیگر (۱۹۵۳)

نامه به پدر و نوشته‌های دیگر (۱۹۵۴) +

مسخ و داستان‌های دیگر (۱۹۶۱) * +

* آثار مهم

+ در متن از این اثر سخن رفته است.

گاه‌شمار زندگی و زمانه‌ی کافکا

۱۸۸۳	فرانتس کافکا در ۳ ژوئیه در پراگ که آن زمان بخشی از امپراتوری اتریش ـ مجار بود متولد شد.
۱۸۹۳–۱۹۰۱	تحصیل در مدرسه‌ی دولتی آلمانی.
۱۹۰۱	وارد دانشگاه آلمانی پراگ می‌شود تا به تحصیل حقوق بپردازد.
۱۹۰۲	اولین ملاقات با ماکس برود.
۱۹۰۳	اولین پرواز موتوری برادران رایت.
۱۹۰۶	دریافت دکترای حقوق از دانشگاه آلمانی پراگ.
۱۹۰۷	استخدام در شرکت بیمه‌ی آسیکورازیونی جنرالی.
۱۹۰۸	کار در مؤسسه‌ی بیمه‌ی حوادث کارگران که سازمانی نیمه‌دولتی در پادشاهی بوهم است.

۱۹۰۹ دیدار از پاریس به همراه ماکس برود.

۱۹۱۲ کشتی غرق‌ناشدنی ***تایتانیک*** در اولین سفرش به توده‌ی یخ برخورد می‌کند و غرق می‌شود. ملاقات با فلیسه باوئر و شروع نامه‌نگاری‌های مطول با او.

۱۹۱۴ ژوئیه: کافکا نوشتن ***محاکمه*** را شروع می‌کند. فردیناند، دوک بزرگ اتریش، در سارایوو ترور می‌شود و زمینه‌ی آغاز جنگ جهانی اول فراهم می‌آید. کافکا ***در تبعیدگاه*** را می‌نویسد.

۱۹۱۷ ناخوشی کافکا را وادار می‌کند که مرتب از بیمه‌ی حوادث کارگران مرخصی استعلاجی بگیرد قطع نهایی رابطه با فلیسه باوئر.

۱۹۱۸ جنگ جهانی اول با شکست آلمان و اتریش ـ مجار تمام می‌شود. سقوط امپراتوری اتریش ـ مجار و ایجاد دولت مستقل چکسلواکی. کافکا ***نامه به پدر*** را می‌نویسد.

۱۹۱۹ بازنشستگی، با مستمری مؤسسه‌ی بیمه‌ی حوادث کارگران

۱۹۲۰ شروع رابطه با میلِنا یِسنسکا پولاک.

۱۹۲۲ آخرین دیدار با میلنا. شروع نوشتن ***قصر***. «تحقیقات یک سگ» را می‌نویسد.

۱۹۲۳	کافکا در برلین به همراه دورا دیمانت.
۱۹۲۴	کافکا به پراگ بازمی‌گردد. به آسایشگاه کیرلینگ در نزدیکی وین می‌رود. داستان «ژوزفین آوازه‌خوان» را تمام می‌کند. سوم ژوئن، کافکا می‌میرد و در قبرستان استراژنیتسه‌ی پراگ دفن می‌شود. مجموعه‌ی داستان‌هایش تحت عنوان ***نقاش گرسنگی*** در لایپزیگ منتشر می‌شود.
۱۹۲۵	ماکس برود ترتیب انتشار ***محاکمه*** را در آلمان می‌دهد.
۱۹۲۶	انتشار ***قصر***.
۱۹۳۳	هیتلر در آلمان به قدرت می‌رسد و اولین قوانین ضدیهودی را وضع می‌کند. آثار کافکا ممنوع می‌شوند.
۱۹۳۷	هیتلر چکسلواکی را تسخیر می‌کند.
۱۹۳۹-۱۹۴۵	جنگ جهانی دوم که طی آن فرهنگ یهودی اروپای مرکزی نابود شد و مردمش کشته شدند. مرگ میلنا یسنسکا ـ پولاک و بسیاری از اقوام کافکا.
از ۱۹۴۵	ماکس برود در اسرائیل انتشار و ترجمه‌ی باقی دست‌نویس‌های کافکا را ساماندهی می‌کند.
۱۹۵۲	مرگ دورا دیمانت در لندن.

متون پیشنهادی برای مطالعه‌ی بیشتر

Max Brod, *Franz Kafka* (Da Capo Press, 1995)

اولین زندگی‌نامه‌ی کافکا، به قلم صمیمی‌ترین دوستش. شناختی از کافکا و تبادل آراء در پراگ و تعطیلات‌شان و این که چه حال‌وهوایی داشته است، به دست می‌دهد. گرایش متنی به ستایش‌نامه بودن از ارزش مستند اصلی نمی‌کاهد، متنی که بینشی روشنگر در مقابل کافکا و نگاه او به خودش می‌دهد.

Ronald Hayman, *Kafka: A Biography* (Oxford University Press, 1982).

زندگی‌نامه‌ی مفصل ادبی به قلم زندگی‌نامه‌نویس برجسته‌ی انگلیسی. این کتاب دربرگیرنده‌ی همه‌ی وجوه زندگی کافکاست، از مجموعه آثارش تا محیط پراگ، از روابط با پدرش تا نامه‌نگاری‌های بی‌انتهایش با فلیسه و میلنا.

این کتاب تماماً خواندنی است ــ چیزی که درباره‌ی همه‌ی آثار نوشته شده در مورد کافکا صادق نیست ــ و حاوی بینش‌های روان‌شناختی و فلسفی متعددی است.

Gustav Janonch, *Conversations with Kafka* (New Directions, 1971).

این‌جا کافکا با دوست جوان و ستایشگرش درد دل می‌کند. اغلب هنگامی با یکدیگر ملاقات می‌کنند که کافکا کارش را تمام کرده، و یانوش مکالمات‌شان را یادداشت می‌کند. این بایستی دقیقاً همان تصویری باشد که کافکا برای دوستانش داشته است ــ فرزانه‌ای با حساسیت‌های منحصر به فرد.

Franz Kafka, *Diaries 1910-1923* (Schocken, 1988).

این روزنگاشت‌ها همواره کنجکاوی‌برانگیزند و سرشار از بخش‌های کوچک پیش‌پاافتاده‌ای که ذهنیت و نگاه کافکا را ترسیم می‌کنند، و دربرگیرنده‌ی آغازهای کاذب بی‌شماری برای آثار ناتمام و مشاهدات روزانه‌ی متداولش هستند. ولی نباید این روزنگاشت‌ها را با کافکای «واقعی» اشتباه گرفت، کافکایی که فقط در آثارش با شکوه کامل رخ می‌نماید.

Franz Kafka, *Letters to Felice* (Penguin, 1978).

نامه‌نگاری‌ای برای ختم همه‌ی نامه‌نگاری‌ها، که صدها صفحه ادامه می‌یابد، و مرتباً به تردیدها و روان‌رنجوری‌های کافکا می‌پردازد. با خودکاوی استثنایی درخشانی طرف هستیم ــ هرچند که انگیزه‌هایش برای این خودافشاگری آن‌قدر هم منطقی نیست.

Franz Kafka, *Letters to Milena* (Random House, 1999).

این یکی نامه‌نگاری معقول‌تری است، که نشان‌دهنده‌ی خردمندی و صراحت دریافت‌کننده‌ی نامه‌هاست. برخلاف نامه‌هایش به فلیسه، این احساس را پیدا می‌کنید که کافکا برای دریافت‌کننده‌ی نامه‌ها خود را خطاب قرار داده (دست کم اغلب اوقات). در این‌جا کافکا می‌کوشد متعارف باشد، و با این حال دست کمی از گذشته‌ها ندارد.

Ernest Pawel, *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka* (Vintage Book, 1985).

بصیرت‌آمیزترین و همدلانه‌ترین بررسی مدرن کافکا. مشتمل بر بسیاری از جزئیات جذاب و ایده‌های بکر، بدون فروغلتیدن به ورطه‌ی مضحک تفاسیری که اغلب اوقات گریبان‌گیر نویسندگان آکادمیک می‌شود.

J. P. Stern, ed., *The World of Franz Kafka* (Holt, Rinheart and Winston, 1980).

گزیده‌ای از مقالات کوتاه به قلم منتقدان ادبی مهم در باب ابعاد متعدد زندگی و آثار کافکا. این کتاب همچنین مشتمل بر سی تصویر از پراگ، کافکا، و خانواده‌اش است. اینجا می‌توانید خودتان جایی را که همه‌ی این اتفاق‌ها افتاده ببینید ــ تصویری که هم چشم‌انداز می‌دهد و هم سایه روشن می‌اندازد.

نمایه

آخماتووا، آنا، ۶۵، ۶۶
امریکا، ۳۴، ۳۷
اسپینوزا، باروخ، ۲۵
بـاوئر، فـلیسه، ۵۴، ۵۵، ۵۷، ۶۴، ۶۷، ۶۸، ۸۲، ۹۶، ۹۹، ۱۰۱
برشت، برتولت، ۱۳
برود، ماکس، ۹–۱۵، ۲۱، ۲۸–۴۱، ۵۴، ۵۶، ۵۸، ۶۶، ۶۹، ۷۵، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۹۵
بی‌خوابی، ۱۱، ۳۶
تجربه‌ی جنسی، ۴۳
تئاتر ییدیش، ۳۹، ۷۵
حشره‌شناس، ۴۹
حفره، ۷۹
در تبعیدگاه، ۷۱، ۷۲، ۹۶
دیمانت، دورا، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۹۷
روزنگاشت‌ها، ۴۱، ۵۷، ۶۶، ۸۵، ۹۰، ۱۰۰
ریلکه، ماریا رینه، ۱۳، ۱۷
ژوزفین آوازه‌خوان، ۷۹، ۹۷
سلان، پل، ۲۴
شوایک، سرباز پا کدل، ۱۲
قبرستان جدید یهودی‌ها، ۸۱
کارخانه‌ی پنبه‌ی نسوز پراگ، ۴۰
گوته، یوهان ولفگانگ، ۳۹
ماکس، ۱۳، ۳۸، ۴۲، ۹۶، ۹۷
مان، توماس، ۲۷
مسخ، ۱۱، ۲۲، ۴۳–۵۸، ۹۳
مـلینا یِسِـنسکا ـ پـولاک، ۶۸، ۶۹، ۷۶–۸۲، ۹۶، ۹۷

مؤسسه‌ی بیمه‌ی حوادث کارگران، ۳۵، ۷۹، ۹۵، ۹۶
ناباکوف، ولادیمیر ولادیمیرویچ، ۴۹
نیچه، فریدریش ویلهلم، ۹
وِرفِل، فرانتس، ۱۷، ۳۷
هاشک، یاروسلاو، ۱۲، ۱۷
هایپریون، ۳۶
هسه، هرمان، ۱۳-۲۳، ۴۰، ۴۱
یاناچک، لئو، ۱۲
یانوش، ۸۸، ۱۰۰