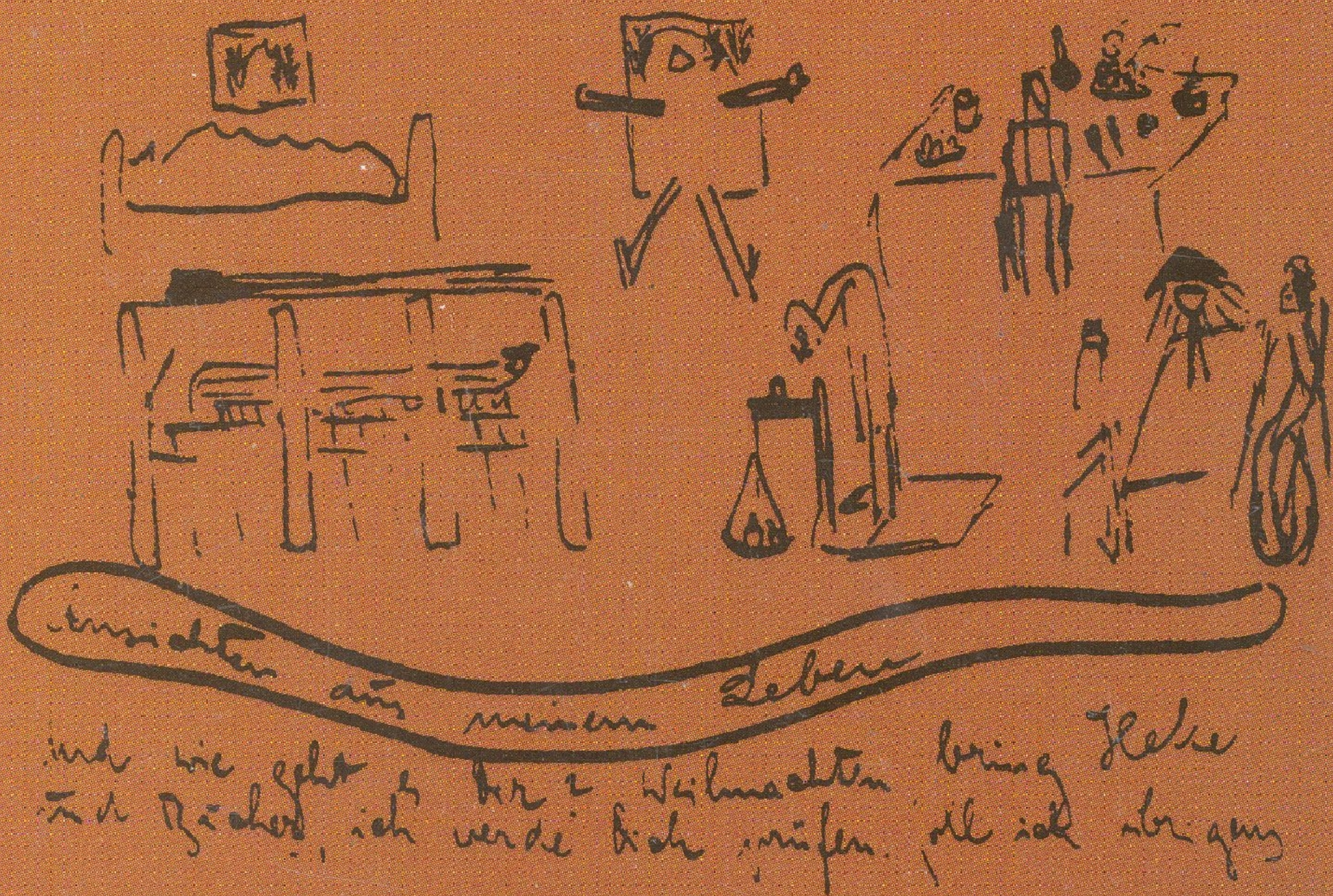


فرانز كافكا

ترجمة
نسيم مجلى

تأليف
رونالد جراى



المشروع القومي للترجمة

فرانز كافكا

تأليف

رونالد جرای

ترجمة

نسیم مجلی



٢٠٠٠

Franz Kafka
By
Ronald Gray
Cambridge University
Press

الفصل الأول

كافكا كاتباً

الفصل الأول

كافكا كاتباً

أصبح اسم كافكا كلمة دالة على فظائع المدنية في هذا القرن، ولكنه لم يقدم للناس في بادئ الأمر بهذا المفهوم؛ فالكلمة الأصلية التي كتبها صديقه ماكس برود Max Brod في ختام رواية "القلعة" The Castle التي نشرت بعد وفاة كافكا لم تعط مسألة "الانتماء" بالمعنى الذي أخذته هذه الالفة أخيراً، إلا قليلاً من الاهتمام، لقد قدمه برود على أنه عبقرية دينية؛ فرواياته الرئيسيتان هما تصوير للوحتين يطل منهما رأس الإله ذاته، العدل والنعمة.⁽¹⁾ وبنفس الطريقة قدمه مترجموه إدوين وفيللا موير Edwin and Willa Muir على أنه جون بانيان Bunyan عصى.

وفي زمن غدت فيه العقيدة الدينية مفتقدة، أو عرضة لتغيرات جذرية، فإن سحر هذا الكاتب صار عظيماً، حتى وإن لم يكن لدينا ما يؤكد أن الأجيال القادمة سوف تظل هكذا دائماً مفتونة به.

لقد ارتفعت مكانة كافكا في الثلاثينيات، وازدادت علواً في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات، وذلك في تقدير بعض الناس من ذوى التأثير الذين وضعوه في مستوى الكتاب العظام في كل العصور؛ فقد كتب أودن W.H. Auden يقول "لو طلب من أحدنا أن يذكر اسم الكاتب الذى ارتبط بعصرنا بنفس العلاقة التى ربطت دانتي وشكسبير وجوته بعصرهم فإن كافكا هو أول من نفكر فيه"⁽²⁾ لا بد أنه كان يعنى "عصرنا" طبعاً بالدرجة التى تخص المثقفين، لأن كافكا هو أحد الكتاب العديدين فى هذا القرن الذين يستكشفون مجالاً محدوداً من الخبرة لصالح جمهور قليل من القراء المتشابهين فى الوضع. لكن كتاباً آخرين تكلموا دون أن يكون لديهم شىء من هذه الصفات. فبول كلوديل - الذى كان يرى أن كافكا يهودى قد تملكه اليأس بسبب رفضه لغفران المسيحية - كتب هو نفسه يمتدحه بأبلغ العبارات.

"بالإضافة إلى راسين الذى اعتبره أعظم كاتب، هناك كاتب آخر ينبغى على أن أرفع قبعتى أمامه؛ ذلك هو فرانز كافكا"⁽³⁾ أما توماس مان فقد قال

نفس الشيء تقريبًا: "لو قدر لإنسان أن يشاركني الرأي في أن هذا النوع من الضحك المبكى الجاد في طبيعته هو أفضل ما لدينا، بل أفضل ما نملكه على الدوام، فسوف يميل مثلي إلى النظر إلى نوبات الحب عند كافكا على أنها من أجدر ما نقرأه في عالم الأدب."⁽⁴⁾

أما أندريه جيد فعلى الرغم من أنه لم يعبر عن رأيه بعبارات محددة فإنه كتب في مفكرته سنة ١٩٤٠ عن الأثر العميق الذي تركته رواية "المحاكمة" في نفسه، ونتيجة لذلك فإنه قام بإعدادها للمسرح بعد ذلك⁽⁵⁾. الواقع أنه الآن عام ١٩٥٥ صار في الإمكان أن نقول عن كافكا إنه أحد الكتاب الألمان الذين يتمتعون بشهرة واسعة وفهم كبير عند الفرنسيين بقدر أكبر من ريلكه، بل وعلى مستوى واحد مع نيتشه؛ فكافكا لم يعد بعد غريبًا، والفرنسيون يعتبرونه واحدًا منهم⁽⁶⁾، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن السويد واليابان، وحتى لو كانت هناك بلاد أخرى لم تتأثر به بهذا العمق فإنه يظل صحيحًا كذلك لدينا، إن قائمة الكتابات النقدية التي نشرت عنه سنة ١٩٦١ تقع في ٤٠٠ صفحة تقريبًا وتحتوي بنودًا من كل قارة، كافكا لم يعد مقروءًا فقط بل صار مبدلاً أيضًا.

إن القدر الأعظم من هذا الأدب التابع لم يهتم بكتابات إطلاقات، وإنما وجه جُل همه إما إلى تفسير رسالته إلى الإنسانية، أو إلى العلاقات التي نشأت حول قيمته كمرشد ديني أكثر من الاهتمام بقيمة رواياته وقصصه، وهذا يرجع في جزء منه إلى أسباب تاريخية، فلم يقبل كافكا في حياته أن ينشر إلا ست مجلدات صغيرة نقل في مجملها عما هو مطلوب لرواية قصيرة، ورغم أن الكتب التي نشرت بعد موته في سنة ١٩٢٤ كانت في طريقها إلى الانتشار في العشر سنوات التالية، لكن استيلاء النازيين على السلطة في ١٩٣٣ قضى على فرصتها في الذبوع، وبمجيء عام ١٩٣٩ وقعت كل من النمسا وتشيكوسلوفاكيا في قبضة الرقابة النازية، بحيث لم يعد ممكناً فتح كتبه وقراءتها علناً إلا في الدول الأجنبية، واستمر هذا الوضع إلى ما بعد ١٩٤٥ حين ابتدأ المتحدثون بالألمانية من الجيل الجديد يسمعون عنه، وقد روى فريدريك بيسنر Friedrich Beissner كيف كان يصعب على الألمان الحصول على نسخة من كتبه وكيف كان الأمر مربكاً لهم؛ ففي

الوقت الذي كانوا يواجهون فيه سيلاً من التفسيرات التي أعد معظمها أجنب
اعتمدوا في عملهم على ترجمات إنجليزية أو فرنسية كانوا هم يعجزون في
ألمانيا عن الحصول على النسخ الأصلية التي أعيد نشرها في نيويورك⁽⁷⁾،
كتب بيسنر يقول: "حتى المفسرين الذين لم تكن الألمانية غريبة عنهم،
اكتشفوا أنهم لم يتأثروا بالقيمة الأدبية لأعماله، فترجموا الكلمات مباشرة إلى
مفاهيم لغوية تلائم الفلسفة الحديثة"⁽⁸⁾، وقد أبدى هينز بوليتزر Heinz Politzer
رأيًا مشابهاً⁽⁹⁾، وفيما يخص ألمانيا فإن شهرة كافكا العظيمة قد بدأت من
خلال تقارير الأجنب الذين كانوا يهتمون بأفكاره أكثر من اهتمامهم بلغته.

لكن ماكس برود كان يؤكد على الدوام أن اللغة لا تقل أهمية عن
الأفكار، كانت الأفكار في حد ذاتها شيئاً هاماً، ليس فقط بسبب ما اكتشفه
ماكس برود فيها من مضمون يهودي، بل لأنه أشار إلى سمة مميزة في
طريقة تفكير كافكا، حين قال - "هنا في فرانز كافكا، ولنقل فيه هو فقط، من
بين أدب ألمانيا الحديثة كله - لا توجد ذنبية بين الآراء المتعارضة ولا نظر
للأشياء من مواقف متغيرة، هنا الحقيقة فقط، ولا شيء غير الحقيقة"⁽¹⁰⁾. أما
إلى أي حد كان ماكس برود محقاً في ذلك، فهذا الأمر متروك تقديره لمن
يتذكر بالمقابل - ذنبيات الرأي عند كتاب آخرين مثل توماس مان وريلكه،
فكافكا لم يكن راغباً أبداً في الانتفاع بأي خطة معروفة "للخلاص عن طريق
الإدانة الأبدية"⁽¹¹⁾، لكن برود كان يؤكد وبنفس القدر على أهمية اللغة. فالحيل
الرخيصة واستحداث الألفاظ والتراكيب اللغوية وتبديل أجزاء الجملة كانت
أشياء يحتقرها كافكا، بل إن كلمة "يحتقر" ليست هي الكلمة الملائمة، ببساطة
لم تكن هذه الأشياء تلائمه، كما أن "الغش" لا يلائم الأنقياء، فهي ممتعة عنه؛
إن لغته في نقاء البللور، وعلى السطح لا نرى أي محاولة لفعل شيء آخر
سوى أن تكون لغة صحيحة واضحة، مطابقة للموضوع، ومع ذلك فهناك
الأحلام والرؤى ذات الأعماق اللانهائية، تتدفق تحت هذا السطح الهادئ
لمجرى هذه اللغة النقية، التي ما إن يحملق فيها المرء، حتى يأخذه سحر
الجمال والتفرد، ومع ذلك فليس في مقدور أحد أن يقول ولأول وهلة: أين
تكمُن خصوصية هذه الجمل بأشكالها البسيطة والعفوية؟ فإذا قرأ إنسان بضع
جمل لكافكا فإنه يذوق بلسانه، ويشم بأنفه عنوبة لم يعرفها من قبل،

فالإيقاعات والفواصل تبدو وكأنها تسرى وفق قوانين خفية، إن الوقفات القصيرة بين الجمل لها معيارها الخاص، إنها معزوفة لحنية تعبر عن تناغم الأصوات، لا تتشكل مادتها من أشياء عالما الأرضي؛ "بل إنه الكمال، الكمال دفعة واحدة، وإلى الأبد؛ ذلك هو كمال الشكل الخالص الذي جعل فلوبيير يبكي على أنقاض جدار من جدران معبد الأكروبوليس Acropolis؛ لكنه الكمال المتحرك، إلى الأمام، حتى ليكننى أن أقول إنه فى حالة هجوم"⁽¹²⁾.

فى هذا المديح الموجه لصديق راحل، هناك فقرات لم تصمد لاختبار الزمن؛ فكلمات مثل "العذوبة" و"الصحة" سوف يتنازع حولها كثير من القراء، لكن هناك الإدعاء الذى روج له الرجل الذى لولا تشجيعه لما كان كافكا قد كتب إطلاقاً. ولو كان قد تم الأخذ به فى حينه، ولو كانت شهرة كافكا قد قامت على تلك الأسس، لما احتاج الأمر لتأسيس القيمة الحقيقية لكتابات من جديد. وكما اتضح من مجريات الأمور أن قدرًا كبيرًا من شهرة كافكا إنما يرجع إلى جهود ماكس برود، قبل وبعد موته، وفى وقت لم يكتب عنه سوى القليل داخل ألمانيا قبل ١٩٣٣، فإن استقبال القراء فى بلاد أخرى كان مختلطًا، فبرود لم يكن هو الوحيد فى تقديره لأدبه. بل إن الناشرين من ذوى الفطنة والتميز مثل كورت فولف Kurt Wolff وايرنست روفولت Ernst Rowolt كانوا مهتمين بكافكا أثناء حياته، وكذلك الكتاب من أمثال روبرت موسيل Robert Musil وكارل اشترنهيم Carl Sternheim فضلًا عن دائرة كتاب براغ الذين كانوا يعرفونه معرفة شخصية، توماس مان، وهيرمان هيسة اللذان كتبا بعد موته بوقت قصير كتابات تفيض تقديرًا لأدبه. وفى غضون عشرين عامًا بعد موته ظهرت ترجمات فى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والتشيكية والبولندية والإسبانية والسويدية.

أما إدعاء برود الذى ورد فى تعقيبه على رواية "القلعة" وفى كتاباته الأخرى، بأن كافكا كان يستخدم مصطلحات دينية تقليدية؛ فقد كان يجد القبول فى كل مكان، لكن لم يكن دائمًا قبولاً مباشرًا، فأحد النقاد الإنجليز قرأ "القلعة" عند ظهورها لأول مرة فى إحدى الترجمات ورأى فيها شيئًا آخر قبل أن يتكشف له أن الرواية تحمل مضامين ميتافيزيقية⁽¹³⁾. وناقد آخر اكتشف فيها قيمة جميلة فهى "مراوغة أحيانًا فى مضامينها الروحية بدرجة لا تزيد عما

هو ملأتم في عصر الشك واللا أدبية⁽¹⁴⁾ ومن ناحية أخرى، فإن هؤلاء النقاد، وآخرين مثلهم تكلموا عن شعور الغيظ exasperation الذي يصيبهم من قراءة قصة طويلة مشوشة ينقصها الإطار، أو ما بدا لهم سلسلة من الكلمات المتقاطعة ينقصها الشكل⁽¹⁵⁾. أو كما وصفوها بأمثولة: معقدة ومثيرة للعذاب، (وللهالة الأولى) بقصة طويلة مشوشة بلا هدف⁽¹⁶⁾. أو احتجوا على استدراجهم إلى الإذعان لقراءة سلسلة متصلة من الجمل الملفوفة غير المنتهية، ففي أحاديث تجرى في أجواء ضبابية غامضة، يتحدث فيها الناس بالساعات صفحات كاملة بلا فقرات،⁽¹⁷⁾ هذان الانطباعات - كلاهما سواء المتعلق بأنها أمثولة مجازية ساحرة وإن تكن غامضة، أو بأنها كتابة معقدة مثيرة للغيظ - أقول هذه الانطباعات ظلت أكثر الانطباعات المألوفة في الصحف الأدبية الإنجليزية لمدة تتراوح بين خمس عشرة وعشرين سنة. أما فيليكس بيرتو Felix Bertaux الذي أجرى مسحاً للأدب الألماني عند الفرنسيين في أوائل الثلاثينيات، فقد قدم تقريراً مختلفاً عن الموضوع، إذ تحدث - ليس فقط عن "حدة كافكا المدهشة"، بل أيضاً - عن حماسه الحار للوضوح الذي هو سمة من سمات السلاف، أو اليهود، أو حتى الفرنسيين... ثم أضاف قائلاً: "لا يوجد كتابة ألمانية أخرى تتجلى فيها سيطرة العقل الخالص بأوضح من هذا"⁽¹⁸⁾، كانت هذه وجهة نظر شارك فيها الكاتب الألماني الساخر كورت توشولسكى Kurt Tucholsky. فقد لاحظ أن المحاكمة لم تكن عملاً جنونياً؛ بل عقلانياً تماماً... والحقيقة إنها تحتاج إلى تلك الجرعة الصغيرة من اللاعقلانية، التي تتيح للعاقليين من البشر السيطرة على أنفسهم⁽¹⁹⁾. وبالمقارنة ففي إنجلترا (حيث ينبغي علينا أن نتذكر أن أشد القصص حدة وأعظمها وضوحاً قصص "الرعب" لم تكن قد ظهرت بعد). كان الانطباع على النقيض تماماً وعن رواية "سور الصين العظيم" وهو ثاني مجلد يظهر له في الإنجليزية (وهو اختيار غريب؛ لأن محتوياته من القصص في معظمها كانت من الدرجة الثانية) فلم يجد محرر الملحق الأدبي لجريدة التيمز شيئاً إلا أن يقول: "إن الأثر الكلي كان غريباً ومحيراً، فالمعاني الميتافيزيقية (محيرة وغير محددة)، تكشف لنا عادة المؤلف في النظر إلى

الكون على أنه معضلة في الميتافيزيقا لا في جوانبه المادية، أما أسلوبه الذي يتسم بالحنر والالتواء الثعباني بصورة غير عادية، فهو الأسلوب الملائم جدًا لتحويلات تفكيره المعقدة⁽²⁰⁾. وحين ظهرت "المحاكمة" في الإنجليزية عام ١٩٣٧، فلم تجد بالنظر إلى كتابتها تقديرًا أفضل، فأسلوبها كثير التفاصيل متدفق، وتدفقها الثعباني يرمى إلى إرهاب القارئ⁽²¹⁾، وعندما نشرت رواية "أمريكا" جاء التعليق في غاية الحدة، واحتوى عبارات قاسية مثل (حادثة غير درامية مثيرة للغيظ) و(حديث عشوائي) وألا يخلو من السمات الفنية⁽²²⁾ أما سمات العقل والوضوح التي وجدها بيرتو Bertaux، فلم يتم البحث عنها هنا.

حتى بعد سنوات الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩، ١٩٤٥، حين خصص ملحق التايمز الأدبي مقالاً افتتاحياً للحديث عن كافكا، ظل التردد محسوساً. فإن المبالغة في الزعم بأن كافكا في كل ما كتبه، كان مشغولاً باستبعاد كل شيء آخر، واهتم فقط ببحث الإنسان عن الحقائق المطلقة، من أجل الخلاص والنعمة الإلهية، الذي عبر عنها المحرر في بداية المقال، إنما تكشف بمبالغتها عن الحاجة لإقامة التوازن مع ما قاله بعد قليل في نهاية الصفحة إذ يقول: "دعونا نعتزف بأن كافكا كثيرًا ما يكون مملًا⁽²³⁾، ما لم يكن الملل ناتجًا عن هذا النوع من الانشغال الخاص المسبق. وعند ظهور يومياته، في أواخر ١٩٤٨، وضع كافكا في مقارنة مجحفة مع الكاتب السويسري راموز C.F.Ramuz، وجرت إدانته "لا بسبب استكشافه لضروب الاستعباد؛ وإنما من أجل فشله في استكشاف مترامن لجوانب الحرية"⁽²⁴⁾. وبالنسبة للصحافة الأدبية الإنجليزية، فإن كافكا لم يلق أبدًا استقبالا حماسيًا⁽²⁵⁾.

في تلك الوقت أصبح كافكا قضية مشهورة، Cause celebre، ومحك اختبار للقراء الذين يحاولون اكتشاف طريقهم الخاص، للخروج من الدمار الذي خلفته الحرب العالمية الثانية. ففي سنة ١٩٤٦ نشر الشيوعيون الفرنسيون تحقيقاً بعنوان "هل يجب إحراق كافكا؟" بحجة انه يمثل "الأدب الأسود"، الذي يمكن أن يؤثر في الروح المعنوية، ويضعف عزيمة المجتمع⁽²⁶⁾؟ ثم توالى هجمات المراكز المسيحية أيضاً. فكتبت إيريك هيلر Erich Heller تقول: "إن اقتلاع الجنور الروحية في هذا العصر هو الذي حرماننا من كل يقين في التفرقة الدينية، فبالنسبة للناس الذين يعانون جوعاً

روحياً فإن أي ثمرة عفنة من ثمار الروح قد تعطيتهم مذاق الخبز السماوي، كما أن ماء البئر المسموم قد يعطيهم مذاق ماء الحياة⁽²⁷⁾ وبالمثل جاء نقد جنتر أندرز Gunter Anders الذي انتهى في استنتاجه.. "نقلًا عن الترجمة الإنجليزية" إلى أنه "يجب علينا أن نتعلم من التحذيرات الكبيرة، وأن نستعين بها في الوصول إلى الآخرين. فالصورة التي رسمها (كافكا) وأن للعالم كما ينبغي ألا يكون، والمواقف التي لا تليق بنا، سوف تفيدنا إذا غرست في عقولنا من باب التحذير. إنها صورة رسمها رجل طيب، انتهى أخيراً إلى الشك في قيمة عمله، بل ودعا إلى تدميره. إن عمله لا يمكن أن يكون نافعا له أو لغيره في باب النصيحة الإيجابية، لكنه فقط من باب التحذير. يمكن لنا أن نستعين به"⁽²⁸⁾

أما آدموند ويلسون فكان أشد إنكاراً، ولم يعط لتأملات كافكا واستبطانه لذاته إلا قليلاً من الاهتمام، ثم أجرى مقارنة "بينه وبين كل من جوجول وبو Poe، تمكن عن طريقها أن يجد في كتابات كل منهما ما يعوضه عن اضطراباته العصبية، فوجد عند الأول تصوره البطولي لروسيا، وعند الآخر وجد مزاجه المتحدى، وذهنه اليقظ المتطلع إلى المعرفة، فهما متوافقان في أحوالهما. أما كافكا المحروم من حق المواطنة، المحبط، المتمرد العاجز، رغم أنه يستطيع للحظات أن يخيفنا أو يسلينا، فهو في النهاية لا يستطيع إلا أن يخذلنا."⁽²⁹⁾

في هذا الوقت عكف ماكس برود، وعدد آخر من أصدقائه على الكتابة عنه، ونشر المقالات في الصحف الأمريكية، وفي فرنسا أيضاً، فأخذت شهرته تزداد، ووجد الفرنسيون في رواياته وقصصه انعكاساً لجو العالم المقبض الخانق، الذي كانوا يعيشون فيه إبان الاحتلال الألماني لبلادهم، كما كتبت حنا أرندت Hannah Arendt في سنة ١٩٤٤ تقول "إن عالم كافكا الكابوسي.. قد انتهى فعلاً"⁽³⁰⁾ لم يعد التأكيد الآن على نزعة الدينية، وإنما على حداثة. Modernity، هذه المصطلحات التي وردت في الفقرة السابقة التي استشهدنا بها هي التي استخدمها أودن في كتابته.⁽³¹⁾ لكن مس أرندت لم تزد كثيراً عن برود في إهماله لقيمة كتابات كافكا، عندما قالت: إنه - "ودون أن يغير شيئاً في اللغة الألمانية فانه - قد خلصها من التراكم

المعقدة؛ فصارت لغة بسيطة صافية، أشبه شيئاً بلغة الحياة اليومية، بعد تنقيتها من الرطانة العامية والترهل". فلسفته تتسم (بسهولة طبيعية)⁽³²⁾. وفي غضون سنوات قليلة بدأت أصدااء هذا الكلام تتردد في ملحقات التميز الأدبي، فيما كتبه محررها الذي لم يشر إلى آراء سابقيه، أو يدلل على الكيفية التي توصل بها إلى نتيجة مخالفة لآرائهم، إذ أخذ يشجع القراء على أن يتجاهلوا "سبل التعليقات"، وأن يقرأوا كافكا نفسه، وسوف تأخذهم الدهشة حين يجدونه "أسر الكتاب تناولاً، فهو قصاص رائع، وأستاذ متمكن من لغته البسيطة السريعة، يملك القدرة على التعبير عن الفكاهة، كما يعبر عن الحزن"، فكافكا أسلوبه يتميز بالبساطة والسرعة والإحكام: "إن طريقته في الحكى تشبه طريقة الإنجيل في بساطتها"، ومن العبث أن نبحت عما كان يعنيه حقاً، فهو يعنى ما يقول؛ ويجب أن نلتهمه ككل لا يقبل التجزئة"⁽³³⁾

تحمل الإشارة الأخيرة تعليقها الخاص على ادعاءات المحرر النقدية، فقد يشك الإنسان في إمكانية أن يكون لدى هذا القارئ الساذج - الذي يسبيل خداعه - أى شيء يقوله عن الأفكار أو الكتابة. بل حتى مس أرندت لم تفصل القول في ماهية هذا الشيء الذى أفتعها بأن تعلن رأيها. فالسؤال المتعلق بأسلوب كافكا في الكتابة، وما يتميز به، لم يتطرق إليه سوى قلة قليلة من النقاد، وكان وينكلر R.O.C. Winkler، هو أحد هؤلاء النقاد القليلين، وذلك فى المقالة الوحيدة التى ظهرت فى مجلة Scrutiny؛ حيث يمكننا على الأقل العثور على محاولة للإجابة. فقد اعتقد وينكلر أن طريقة كافكا تقوم على أساس خلق موقف درامى، معقد متغير باستمرار، قوامه العلاقة بين البطل والشخصيات الأخرى، حيث لا يختص النثر بتحديد أى عنصر داخل علاقة إنسانية متبادلة، سواء ظاهرياً أو باطنياً، وإنما يختص بتقديم وصف موضوعى خالص لموقف البطل، فيصبح بذاته على فترات متكررة درامياً فى حركته⁽³⁴⁾ هنا وعلى أى حال نجد السؤال المحورى: هل كان أسلوب كافكا النثرى يجسد أفكاره التى يعبر عنها، فيمنحها الحياة والحركة، أم يغلب عليه طابع الرموز، التى تمثل الشيء الذى يجرى حوله الكلام، بدلاً من أن تكون هى تجسيداً ظاهراً له؟

هذه الفقرة التى اختارها وينكلر، هى فقرة نموذجية فى تمثيلها لأسلوب

كافكا. "من أجل هذا استأنف مشيننه، لكن تأكد له أن الطريق طويل. لأن الشارع الذي كان يمشى فيه، وهو الشارع الرئيسي للقرية، لا يصعد به إلى تل القلعة، إنه يتجه نحوها فقط وعندئذ، ينحرف جانباً، وكأنه يعتمد هذا، ومع أنه لا يبتعد كثيراً عن القلعة، فإنه أيضاً لا يصل إليها..."

لكن قد يظن البعض، أن تحليل وينكلر، قد قدم نوعاً من الحجج، وإن لم تكن زائفة، فهي قابلة للتطبيق على قدر كبير من الأعمال النثرية، دون تمييز خاص. فقد لاحظ أن التأثير يعنى توكيد الإحساس بالجهد الجسماني الملائم للمؤلف:

فالعبارات القصيرة، والحركة الفجائية للجملة، توحى بشعور الإحباط، الذى كان يعانيه كيه K، وهو يحاول الاقتراب من القلعة، ولكنه قد منع عدة مرات. إن نهاية الجملة تعطينا رؤية أكثر وضوحاً للعملية.. فالحركة إلى الأمام - sie furhte nur nahe heran، ثم وقفة dann aber، ثم لحظة ترقب: تتدلى من المقاطع الملتوية فى عبارة wie absichtlitch، فالارتداد المفاجئ كلولب يفرقع راجعاً إلى مكانه dog sie ab، وبعدها يأتى الإحساس بخيبة الأمل والخداع مجسداً فى هذه العبارة المسطحة "so kam sie ihm doch auch nich naher"

مهما بلغ حسن النية فإن هذا الكلام لا يحمل رنة صدق:

فالتقدير الوارد فى هذا التحليل أقوى كثيراً من أى شىء موجود فى لغة كافكا الألمانية، ويسئ قليلاً إلى الرواية، لأن كيه بعد فشل هذه المحاولة الأولى، لا يكرر محاولته للاقتراب من القلعة: هزيمة واحدة تكفى. ونتيجة لإدراك وينكلر لهذه النقطة فإنه يدعو لمقارنتها بقصيدة جون دون Donne الهجائية satire. التى تحمل كثيراً من التأثيرات التى لاحظها فى تقريره عن كافكا، فلنرجع إلى قصيدة دون لنرى حقيقة الاختلاف بينهما:

فوق قمة جبل شاهق ضخم

وعر المسالك شديد الانحدار.. تقف الحقيقة منتصبية الرأس!

ومن يريد الوصول إليها، لابد أن يمشى، أن يسير نحوها،

ومن يقاوم مفاجئة الجبال، فذلك هو الذى ينتصر...

فحاول هكذا، قبل أن يمضى العمر، وتبرق نذر الموت.
حتى تستريح روحك، فلا أحد يعمل فى ظلام تلك الليل.
أن تريد، يعنى الإبطاء، فسارع بالعمل الآن،
الأعمال الشاقة تؤلم الجسد، والمعرفة الشاقة
تجاهد من أجلها العقول، عندئذ تتكشف الأسرار الغامضة
وتشرق ساطعة كالشمس، مبهرة لكنها واضحة
..واضحة لكل العيون.

الجهد، والمشقة، والمقاومة العنيدة، والإصرار - تتجلى بوضوح كاف
فى سطور قصيدة دون. فى حين يستمر الإعياء اللاهث فى نبرة كافكا كما
نرى فى السطور التالية التى أقدمها بدون التأنق الزائد الموجود فى نسخة
موير Muir's version. فكل شئ يتكوم هنا دون عقل يحدد، أو يصمم على
توجيهه.

عند كل انحناءة، كان كيه K يتوقع أن يستدير الطريق إلى الخلف فى
اتجاه القلعة. وبدافع هذا التوقع وحده، واصل سيره، لم يكن راغبًا (فى
الترجمة الإنجليزية عبارة قوية جدًا بغير مبرر هى "كان رافضًا بصورة
مطلقة") فى أن يترك الشارع؛ بسبب الإعياء الواضح عليه، وكان يدهشه أن
يرى القرية طويلة حتى بدت له بلا نهاية. مرة بعد مرة.. نفس المنازل
الصغيرة، ونوافذها ذات الزجاج المغبش بفعل الصقيع والجليد المحيط بها،
فى حين غاب البشر تمامًا عن المكان - أخيرًا نزع نفسه عن وسوسة
الشارع وابتلعتته حارة جانبية صغيرة، لكن الجليد لازال سميكا؛ بحيث
أصبحت عملية رفع قدمه المغروزة فيه عملاً مجهداً، جعله يتصبب عرقاً،
وفجأة توقف ولم يستطع السير إلى الأمام.

إن القارئ لترجمة موير سوف يجد اختلافًا بينها وبين ترجمتى فى
اثنتى عشرة موضعًا:

فعن طريق إطالة الوقفات، وربط العبارات المنفصلة، وحنف الضمير
الشخصى المتكرر فإنها تضيف نوعًا من التماسك ليس موجودًا فى الأصل.
إن كافكا لم يكن حقًا يكتب شعرًا مثل جون دون.. لكن صفة البرود الخاصة
بلغته الألمانية، لا بد أن تتخلل عمله هنا، أيًا كان الشكل الذى يكتب فيه. إذا

شئنا أن نرى ما تتميز به كتابة كافكا، فلدينا الكثير الذي يمكن عمله وبدون هذا فإن أفكاره الدينية وأفكاره الأخرى لن يكون لها أهمية كبيرة، لأن كافكا قد صنع شهرته الخاصة كروائي، وكاتب قصة قصيرة أولاً، وقبل كل شيء. والخاصية الحقيقية للغة كافكا يمكن التعرف عليها جيداً بالمقارنة بينه وبين مقلديه، مثل ألبير كامى (الطاعون والغريب La Peste et L'Etranger) أو جراهام جرين فى (وزارة الخوف) أو ريكس وارنر Rex Warner (المطار) أو سوزان سونتاج (فى قصة "صندوق الموت") أو هيرمان كوساك Kosack (فى قصة "مدينة وراء النهر" Die Stadt hinter dem Strom) أو إلياس كانيتى Elias Canetti (فى رواية "التعمية" Die Blendung) حيث أخذ هؤلاء الروائيون تيمات كافكا، أو الأسلوب المفترض عنده أو المناخ العام فقط. أما ولیم سانسوم فقد قلده بصورة تلقى مزيداً من الضوء، لأنه لم يأخذ فقط موضوعات كافكا، بل إنه قلده أسلوبه إلى حد السخرية. فقصص سانسوم المبكرة مثل (فى التيه) أو (المفتش)⁽³⁵⁾ ليست قصصاً نموذجية، ولا هى من أفضل أعماله. و إنما فى الأغلب، معارضات أدبية مبكرة، بل تمرينات فى الكتابة على أسلوب كافكا، وكنسخة منقولة لإحدى التحف الفنية، نقشت ألوانها بحرفية شديدة، فإنها تكشف حقيقة الأصل الذى تفرعت عنه.

بنيت قصة "فى التيه" على رواية القلعة فى موضوعها، وعلى قصة "فى مستعمرة العقاب" فى أسلوب عرضها، وكما هى الحال فى "مستعمرة العقاب" نجد أحد الرحالة يحوم حول مكان غامض - هو هنا التيه، أما فى قصة كافكا فهو مكان تنفيذ حكم الإعدام - وكما فى رواية القلعة نجد معانى إضافية ترمز بشكل عام إلى الحياة وطريق الإنسان فيها. فالمشهد الأول فى قصة التيه مصمم على نمط المشهد الأول فى القلعة بدقة شديدة. فالتيه شأنه شأن القلعة، يقع على تل منخفض تحته عدد من المنازل، ويعطى من الدلائل ما هو أكبر من حجمه:

كان التيه يبدو للسائح من بعيد حصينا ممتعاً، إلا أن سمة الخطر هذه تضاعلت حين اقتربوا منه، وصاروا تحت ظله تقريباً - وظهر أن التيه ما هو إلا سور عادى من شجر الصنوبر. من المؤكد أنه كان مرتفعاً بدرجة أعلى من قامة أى إنسان، ومن المؤكد أنه كان مظلماً، لكن حينئذ كانت

أشجار الصنوبر فى لون أوراقها، ووضعها الساكن تؤاخذ فى الطبيعة أشجار السرو والجرة. من المؤكد أن التيه قد نما حجمه فجأة، بحيث صار يشكّل صخرة حادة من الظلال، فى مواجهة العشب الأخضر الناشئ.. هنا قال متسلق الجبال الذى انكشبت قامته ثانية إلى حجمها الأصلي للسائح: اعتذر لك عما أصابك من الخوف، فقد كان ينبغى لك طبعًا أن تقضى بضعة أسابيع فى وادى الصفاء؛ حتى تنتهى لعملية الإدراك تدريجيًا، ولكنك سائح، وتخيّل تبعًا لهذا إنك لا تملك الوقت. وإنى تشفعت لك هناك.

ثم صعدا معًا الدرجات الخشبية لشرفة أنيقة تطل على التيه. فى النهاية وصلا إلى منصة عالية، استطاع السائح من فوقها - ولأول مرة - أن يلقى نظرة شاملة، تحيط بانوراما المشهد كله، من بدايته الواضحة حتى نهايته المشوشة، فى الأفق البعيد.

ليس للتيه مدخل رئيسى، حقيقة لا يوجد مدخل أكيد إطلاقًا. وكل إنسان دخل إلى التيه كان يشق طريقه بمقصه الخاص به. وقد واجه سرًا يمكن النفاذ إليه، فصمم طريقه بشكل خاص. فى البداية شق كل إنسان لنفسه طريقًا مستقيمًا، دقيقًا كميزان المبانى. وانحرف فيما بعد، تبعًا لمصلحته يسارًا ويمينًا، أو ارتد على أعقابيه، أو سار إلى الأمام مسرعًا أو تباطأ إلى الخلف، وهو يقص بدأب لفاقات الأعشاب فى خط سيره المختار، عنصر واحد فقط كان موجودًا على الدوام، إن كل إنسان كان يشق طريقه فى خطوط مستقيمة، ليس فى دوائر أو منحنيات، وعلى مرمى البصر، بل، دائمًا إلى مدى أبعد، كان الناس يتقدمون فى قص طريقهم المستقيم، داخل الشجرة الضخمة المتعددة السيقان، وبمحازاة الواجهة كان هناك، وعلى الدوام أناس كثيرون، يتخير كل واحد منهم لحظة الدخول ومكانه، كل واحد منهم كان قد صعد إلى التل من وادى الصفاء، كل واحد فيهم تزود فجأة بمقص، وصار الآن يواجه مسئوليته الفردية فى الاختراق. أما متسلق الجبال، فقد أخذ السائح من يده، وقاده برفق عائدًا به إلى الدرج، وقال له: الآن وقد أخذت فكرة عن المشهد، فإنك قد ترغب فى فحص عملنا فحصًا تفصيليًا، هل توافق؟ أما أنا فسوف أحكى لك فى نفس الوقت، عن الليلة التى أنصت فيها البستاني؟

ليس فى استطاعة كافكا أن يكتب مثل هذا. فسخافة وصف الناس الذين

يمكن رؤيتهم، على مدى أبعد من مرمى البصر، يمكن اعتبارها هفوة، وإن كان من الممكن إرجاعها إلى عادة في التفكير، تعتمد إلى تأكيد المعرفة بما ليس معروفاً. أما كافكا فقد كان معروفاً بحرصه الشديد على استبعاد أي شيء يخرج عن محيط التجربة الشخصية لشخصياته. فهو لا يتجاوز الحدود أبداً في هذه الناحية، على الرغم من أن قصصه، تحمل في طياتها تضمينات واسعة جداً للمعاني. فعبارة "دائماً إلى مدى أبعد forever further" كان ممكن أن تكون خطأ لغوياً مستحيلاً. لكن المسألة ليست مسألة منطق وتجنب للعبث. بل هي مسألة أهمية "اختلاف اللهجة" بين القطعتين. في عبارة "لكن حينئذ كانت أشجار الصنوبر..تواخي في الطبيعة أشجار السرو والجرة"، يقدم وليم سانسوم هنا حلية كلاسيكية، ربما كانت لمسة تلتف نحو القارئ. نغمة نفاق لا زالت تسمع في قوله "العشب الأخضر الناشئ the young green of the attendant turf بهذا التقديم يبدو متسلق الجبال متكلفاً إلى حد الارتباك، مع أنه يعامل كشخصية تستحق الاحترام. ولا يجد القارئ ما يؤكد أن مستر سانسوم، يعنى الكلمات التي يستخدمها (كل إنسان يشكل طريقه الخاص به) مع أنه شقه في الواقع. والمسار المستقيم ليس أكثر استقامة لكونه (دقيق مثل ميزان المبانى) والمشى في اعتدال لا بد أنه كان مستحيلاً، في حين يتم قص السور. لكن التراكيب المعقدة تتوالى "يقصون بدأب لفائف الأشجار من الطريق المختار"، وليس الخطأ هنا في مادة الموضوع، إنه التضخيم، الرنين الزاعق، وعدم العناية بالألفاظ، التي هي وسيلة الكاتب الوحيدة. إن أسلوب الكتابة عند كافكا يخلو من هذه العيوب، ورغم ما به من الأخطاء أحياناً، والفقرة الآتية لا تظهر شيئاً منها:

على كل فإن منظر القلعة الذي رآه كيه من بعيد كان يتفق مع توقعاته، فهي ليست حصناً قديماً، وليست إحدى الدور الحديثة للدولة. وإنما هي بناء مترامى الأطراف، يتكون من عدد كبير من المباني الصغيرة المتلاصقة، القليل منها يتكون من طابقين، فإذا كنت لا تعرف إنها قلعة، فسوف تحسبها مدينة صغيرة. يوجد بها برج واحد، هذا ما استطاع كيه أن يراه، وسواء كان هذا البرج خاص بأحد المنازل، أو برج كنيسة، فهذا أمر لم يستطع كيه أن يتبينه. تركزت عينا كيه على القلعة، فلم يكن هناك شيء آخر يشد انتباهه.

لكن حينما اقترب منها، شعر بخيبة الأمل، إذ وجدها مدينة صغيرة بائسة، عبارة عن مجموعة من المساكن الريفية المكسدة، التي لا تتميز بشيء سوى إنها جميعًا مبنية من الحجارة، وقد أخذ لون طلائها يتساقط منذ وقت طويل، وبدأت قطع الأحجار تنفتت، وفي الحال تذكر كيه مدينته الأم، وهي لا تقل في أي شيء عن هذه المسماة بالقلعة. ولو كان كيه قد استطاع فقط أن يراها رؤية العين، لوجد أنها لم تكن تستحق كل هذه الرحلة الطويلة، ولوجد أن الأمر الأكثر معقولة بالنسبة له هو أن يعود إلى موطنه القديم، الذي لم يره على مدى هذه الفترة الطويلة، ثم أخذ يقارن في أفكاره بين برج الكنيسة في موطنه وبين البرج هنا. البرج في مدينته له شكل محدد، يحلق عاليًا في الفضاء بطرفه المستدق المدبب، ينتهي بقوالب القرميد الأحمر، التي تغطي سقفه الواسع العريض، إنه بناء أرضي، وهل في مقدورنا أن نبني شيئًا آخر؟ - مع ذلك فإن له هدفًا يسمو على كل هذا النوع من المساكن الواطئة المكسدة وله تعبير أوضح كثيرًا من هذه الحياة اليومية المضطربة. أما البرج المائل فوق رأسه هنا - وهو الوحيد أمام عينيه - فهو كما يبدو، برج خاص بأحد الدور السكنية، ربما كان برج المبنى الرئيسي في القلعة، وهو مبنى تقليدي دائري الشكل، تغطي نباتات اللبلاب المتسلقة جزءًا منه، تتخلله بعض النوافذ الصغيرة، التي تتلألأ في ضوء الشمس - هناك شيء من الجنون يحيط به - وعند القمة نجد (بلكونة) بها عدد من شرفة.. من النوافذ الخاصة بالحراسة غير محددة وغير منتظمة، تبدو هشة كما لو كان قد رسمها طفل، وهو يرتجف فزعًا، أو طفل معتادًا على الإهمال، في خط مشرشر في مواجهة السماء الزرقاء. كأنما ساكنه شخص مصاب بالمناخوليا، قد قرر أن يغلق على نفسه الباب في أبعد غرفة في المنزل، قد قام باختراق السقف، ونفذ منه وصعد عاليًا أمام العالم كله ليراه.

هذه صورة دقيقة بكل تفاصيلها - دقيقة بدرجة أوضح كثيرًا مما رأينا في التيه. إذ يلاحظ القارئ - حتى وهو في نصف وعيه - أن كل فقرة تتحول إلى جمل أطول فأطول. كما لو كانت الأفكار تتدفق بسخاء، فقط لكي تنتهي بجملته أشد قصرًا، توحى بالخطر - ولا غرابة أن يتحرك ذهن كافكا على هذا النحو، وهنا أيضًا مفارقة تفتقر إليها كتابات مسز سانسوم النثرية.

قيل إن القلعة كانت تماثل توقعات كيه، وهو كلام قيل بطريقة تجعل القارئ يسأل: إن كان كيه قد اقتنع بسهولة، خصوصًا عندما ظهر أن البناء من بعيد لا يشبه قلعة، فيما عدا شرفات السور المخصصة للحراسة. وهي فكرة طرأت في نهاية خواطره، في نفس الوقت، فإن القارئ قد وضع في مربع التجارب الخاص بكافكا "إذا لم تكن تعرف أنها قلعة..". حتى يتم إغراؤه بالمشاركة في الفكرة، إلى أن يتحقق من سخافة معرفة أى شئ يمكن أن ينكشف زيفه.

هذا الاندماج، وهذا الانفصال، يشكل سمة هامة في أعمال كافكا التي تباعد مباشرة عن الإدعاءات الموجودة في التيه. فقد رأى عدد كبير من القراء، أن للقلعة في رواية كافكا، مغزى ديني، إما إنها ترمز إلى الله، أو إلى مستودع معرفة مثل: الكأس المقدسة Holy grail، ومقارنتها ببرج الكنيسة.. فمن الواضح أنها تستدعي الخيال؛ لكي يجرى في هذا الاتجاه. لكن كافكا كان حريصًا بالأ يترك مجالاً لهذه التفسيرات. فبرج الكنيسة في موطنه له شكل "محدد" واضح (bestimmt): وراءه ثقل التقاليد، حتى لو كان التذكير بأنه لم يزل بناءً أرضيًا دنيويًا يستدعي التفكير، بأن هذا التقليد ليس له صفة الشمول، أو العمومية، ولا يساوره الشك في حقيقة ذاته، كما يساور كيه عادة في حقيقة نفسه. أما البرج المائل مباشرة أمام عيني كيه الآن، فإنه بالمقارنة شئ غير محدد (unsicher) يعكس أى نوع من البشر هو كيه، تمامًا كما تعكس القلعة توقعاته. ليس به أدنى قدر من الجانبية، التي يفترضها الإنسان في الله، أو في الكأس المقدسة، هناك شئ ما يشيع الجنون من حوله، والمظهر العام للبرج يوحى في النهاية (لو قرأ القارئ قدرًا معينًا من كافكا) بصورة ليست على قدر كبير من القداسة بقدر ما - توحى بصورة مكان، خرج منه رجل مجنون مثل كيه. إنه كيه، بمعنى ما، هو غالبًا الذي صعد في هذه الرواية أمام العالم كله لكي يراه: فالقلعة تعكس صورته قبل أن يأخذ هو في الوعي بهذا الشبه. لكن ليس في هذا شئ مؤكد. لا يوجد رمز، ولا تصوير رمزي هنا، مثلما نجد في فكرة الرجال الذين يشقون طرقهم فرادى في التيه، والانعكاسات التي يمكن للقارئ أن يخرج بها كثيرة جدًا.

إن أكثر أجزاء الفقرة إثارة للبلبلة والارتباك، هي الإشارة إلى الجنون.

فهذه - رغم كل شيء - هي القلعة التي تختصها الرواية بالاهتمام.

ولوقت طويل، سوف يبدو دخول كيه إلى القلعة، أو لقائه بالرئيس الأعلى الساكن فيها - مسألة حياة أو موت بالنسبة له. وهي موصوفة من الخارج، كشيء له مظهر يشرف على حافة الجنون أو الشر. إنها أشبه شيء بقصيدة بروننج Browning المسماة "جاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم" "Child Roland to the dark tower came" ففي الوقت الذي يصل فيه الفارس إلى غايته - التي كان يسعى إليها هو ومئات آخرون غيره - على مدى أجيال؛ ليفاجأ ليس بالكأس المقدسة.. بل بعدو كرية يواجهه.

ما الذي يوجد في الوسط غير البرج ذاته؟

البرج المستدير، القابع في عماء كقلب المعتوه

قد بُنى من حجر بني اللون، لا مثيل له في العالم كله.

لكن بالرغم من ذلك، فإن كيه يعتمد في وجوده ذاته على قبول القلعة له، وهو أمر يشكل بالنسبة له نوعًا من الإنجاز. نوعًا من التهديد بالدرجة نفسها.

لا يبدو الأمر هنا وكأن كافكا قد صاغ مسبقًا أمثلة رمزية من أفكار كانت موجودة فعلاً قبل أن يبدأ هو في الكتابة. فالوصف، وبخاصة وصف البرج، منفصل غالبًا عن أي معنى رمزي يمكن تصوّره. كما أنه ليس ترجمة لأفكار، مثل قولنا هناك قوة إلهية ترسم لنا غاياتنا. فلنشكلها بالكيفية التي نراها. كما في قصة وليم سانسوم. بل على العكس يبدو كما لو كان كافكا نفسه، شأنه شأن القارئ غير قادر على ترجمة الكلمات إلى عبارات أخرى. فالصورة في الجزء الأكبر منها تخطر على باله دون سابقة لها في حياته (البرج أو القلعة، بالطبع، هي صورة لبعض الآثار) وقد كتبها كما أتته. فهو يضع كيه لكي يتتبع مساره إلى القلعة دون أن يعرف تمامًا ما هي المهمة التي يلزمه بها، مدفوعًا بما قد يسميه البعض شيطانًا.

على الرغم من طموحات هذه الفقرة التي ذكرناها من كافكا، فإنها تخلو من الادعاءات، فكافكا ينساق وراء خياله بنزاهة تتعكس في تناوله للناس. وللمرة الثانية فإن مقارنتها بقصة وليم سانسوم (المفتش)، سوف تلقى مزيدًا من الضوء. (المفتش) حكاية بنيت تقريبًا على رواية (المحاكمة)

لكافكا، وإن كانت أشد منها قصراً ومحاولاتها قاصرة جداً، ففي (المحاكمة) نجد الحبكة تتمحور حول شخص هو جوزيف كيه، الذي تم القبض عليه ذات صباح، بواسطة منظمة سرية، دون أن توجه إليه أى تهمة، لكنها تقوم فى النهاية بإعدامه، أما فى قصة سانسوم نجد راكباً يمنع مفتش التذاكر فجأة من النزول، ويتم إيقافه لعدة أسابيع؛ لأنه غير قادر على إبراز تذكرة الأتوبيس. قصة سانسوم، هى نموذج لما يعرف الآن عمومًا بالموقف الكافكاوى: فكما يحدث فى الأحلام، نجد حادثة فى غاية التفاهة تضم تفاصيل لم نسمع بها. ولأن القصة لا تزيد عن بضع صفحات فليس بها إمكانية التطور المتوفرة عند كافكا، ولا نجد أى شكوى من ضيق المجال. وكما سبق أن قلنا، إن التناقض الهام فى البداية، يتوافق مع الطابع العام، ليس فقط فى علاقته بالشخصيات، ولكن مع روح الكتابة وإليك الآن جمل الافتتاح فى المحاكمة:

لابد أن أحدًا من الناس قد افترى على كيه، ودس له. لأنه بدون أن يرتكب ذنبًا تم القبض عليه ذات صباح. والطباخة التى تعمل لدى السيدة جروباخ، مالكة المنزل، لم تأت له بطعام الإفطار، كما اعتادت كل يوم قبل الثامنة. هذا لم يحدث من قبل. انتظر كيه برهة، ولاحظ وهو يضع رأسه فوق الوسادة، أن المرأة التى تسكن فى الحجرة المقابلة، كانت تراقبه بفضول غير معتاد منها، لكنه شعر بالدهشة والجوع فدق الجرس. وفى الحال سمع طرقًا على الباب، ودخل عليه رجل لم يره من قبل فى هذه الشقة. كان الرجل نحيفًا.. لكنه قوى البنية، يرتدى بدلة سوداء مضبوطة عليه، بها طيات مختلفة وجيوب وأربطة وأزرار وحزام، ونتيجة لهذا كله، فإنها تبدو عملية جدًا، وإن كان المرء لا يستطيع أن يعرف فيما تستخدم. وسأله كيه بعد أن جلس نصف منتصبًا فى السرير: "من أنت؟". لكن الرجل تجاهل السؤال، وكأنه ليس أمام كيه اختيار إلا أن يقبل بوجوده، واكتفى بالقول: "أنت دقت الجرس؟" فقال كيه: "أبلغ Anna أنا أن تأتى لى بالإفطار" ثم حول اهتمامه فى صمت إلى محاولة اكتشاف من يكون هذا الرجل، وذلك من خلال الانتباه والتأمل. لكن الرجل لم يترك نفسه يتعرض طويلاً لنظرات كيه، فاستدار نحو الباب، وفتحه قليلاً وأخذ يكلم رجلاً كان من الواضح أنه يقف خلفه مباشرة.

"يقول إنه أبلغ أنا Anna أن تأتي له بطعام الإفطار" وسمع كيه ضحكة قصيرة في الحجرة المجاورة، ولم يستطع عن طريق الصوت، أن يعرف إن كانت ضحكة رجل واحد، أم أن هناك عددًا من الناس يشاركونه، ورغم أن الرجل الغريب لم يكن باستطاعته أن يعرف شيئًا. لم يكن يعرفه من قبل، قال لكيه في صيغة من يبلغه رسالة: "مستحيل" وقال كيه: "أنا أحب هذا" ثم قفز من فراشه وأخذ يرتدى بنطلونه على عجل "سوف أعرف من يكون هؤلاء الناس الذين في الحجرة المجاورة، وما الذي ستقوله السيدة جروباخ دفاعًا عن نفسها، بعد أن سمحت بهذا الإزعاج، وخطر له في الحال أنه بقوله هذا (إن) يكون قد اعترف للرجل الغريب ببعض الحق في مراقبته، لكنه تبين أن ذلك ليس له أهمية الآن. على أي حال فالرجل الغريب قد فهم الأمر على هذا النحو لأنه قال: أليس من الأفضل لك أن تبقى هنا؟ فرد عليه كيه "لا أريد أن أبقى هنا، ولا أريدك أن تتحدث إليّ، إذا لم تعرفني بنفسك أولاً"، وقال الغريب: "لقد حدث ذلك بحسن نية" ثم فتح الباب بإرادته.

وكما هو الحال في رواية (القلعة) فإن المفارقة موجودة هنا أيضًا: لقد تأثر كيه بالمظهر الخارجي للغريب، رغم أنه لم يعرف ما تعنيه هذه العلامات التي تزخرف بدلته، ومن العلامة ذاتها اتضح له، أن المحكمة التي أرسلت الرجل لا تبعد عن المكان إلا قليلاً. الجانب الخارجي للمحكمة أحدث تأثيره في نفس كيه، لكن انتباه القارئ مشدود إلى لا عقلانية كيه K. أما المجابهة الباسلة التي يقوم بها كيه فهي مجرد محاولة هزلية (سخيفة ومضحكة). وكما لاحظ هو بعد ذلك، إنه قد استسلم للموقف العبثي بسرعة شديدة: وكان رد الفعل الأكثر حكمة، أو تعقلاً، هو أن يطرد الرجل الغريب شر طردة وأن تكون لغته كلها خطأ متعمداً، لكن على العكس من ذلك نجد كلماته الأخيرة في هذه الفقرة، حذرة بدرجة مستحيلة، ومحكومة بقواعد الإيتيكييت، إن الإحساس بالتوجس والخطر الوشيك يسود الموقف: البدلة السوداء، الضحك بلا سبب، إمكانية وجود أشخاص خارج الحجرة يتحفزون ضد كيه، وإظهار حسن النية فجأة في النهاية غير مضمون. المزج بين المجاملة الرفيعة، واللامبالاة الوحشية معاً، سوف يستمر حتى اللحظة الأخيرة، حين يأتي القتل لتنفيذ حكم الإعدام، ويطعنون كيه بسكين في قلبه.

أما قصة سانسوم فهي شديدة التفاهة. فحين تجد الشخصية الرئيسية طريقاً مسدوداً، وهو يحاول الخروج من السيارة؛ فإنه لا يقوى على إظهار أى مقاومة، ثم يستسلم بمجرد أن تمتد نحوه يد وتمسك بسترته، فالذى ينقله إلينا كيه دون أن يطلق عليه اسماً نجده هنا مفصلاً فى كلمات:

فالأصابع تداعب القماش الذى تلمسه، وكأنها قد عرفتة وهى تعتذر عن الاعتداء الذى تتوى بالرغم من ذلك، أن توصله بقوة.

ويستطيع القارئ أن يعرف ما الذى يريد مستر سانسوم أن ينقله لنا، ولكنه لا يستطيع أن يشعر به كموقف كلى، وهذا ليس نفس الشيء مع الفقرة التالية:

عند هذا الحد لاحظ الراكب أن الرجل الطويل كان يرتدى زياً خاصاً، وأن سطح الأتوبيس المنزلق، والشمس الساطعة خلفه، أعطاه ظلاً يعكس حقيقة شخصيته، وعندما تحسس الراكب الزى، فإن ذراعه الذى كان قد أخذ فى الانسحاب، قد فقد توتره وتراخى. إن الانفعال بالذنب القديم، الذى يكمن فى أعماق الجميع حتى أكثر الناس براءة، قد أخل بالتوازن الداخلى للراكب، فأحس بقدراته تتكمش، وأن الكلمات فى ذهنه، رغم أنه لم ينطق بها، قد تضاعفت حدتها عدة مرات عن المعدل الطبيعى.

"أرنى التذكرة، من فضلك؟" فى الحال انطبع فى ذهن الراكب الإحساس بأن ذلك هو المفتش إنه يرفع عينيه الآن، كان وجه المفتش حليقاً، مستديراً أبيض اللون، عليه مسحة رمادية، يلمع لمعاناً قوياً، وبدت عيناه الباربتان تتفحصان الراكب، ثم تركزتا على ربطة عنقه لا على عينيه؛ لكى تبدو التهمة - رغم صدورهما عن السلطة - غير مستهجنة. قال الراكب: "إنى أسف، لأنى تركتها على المقعد، ثم جاء واحد من البحارة وجلس عليها." هذه هى الحقيقة. فالراكب وضع التذكرة على المقعد المجاور له ثم جاء ضابط صغير وأخذ المقعد. لم يشأ الراكب أن يزعج البحار، إذ تبين له ضرورة الحصول على التذكرة أقل من ضرورة إزعاج البحار.

قطب المفتش حاجبيه، لكنه احتفظ على شفثيه بابتسامة جامدة... "إنى فهناك بحار يجلس عليها حسن، لا بد أن أقول لك: إنى لم أسمع بهذا الشخص

من قبل!" ثم نظر إلى المحصل نظرة حادة، وحين عاد بعينه إلى الراكب، نظر بعينين باردتين، لكن أقوى تأثيراً في هذه المرة. "والآن يا سيد، لا بد أن أسألك عن التذكرة، إذا سمحت."

فكر الراكب إجابته، "لكن بحاراً يجلس عليها" أخذ المحصل يسعل في عصبية قائلاً "يجب أن تتحرك الآن يا سيد. لقد تأخرنا عن موعدنا" استاء المفتش من هذا التدخل استياءً واضحاً. لأنه أشاح بوجهه قليلاً عن المحصل، وقطب حاجبيه، وتظاهر بأنه لم يسمع أبداً توسلات المحصل. لكن المحصل صمد في موقفه، وواصل كلامه معتذراً بصوت منخفض "الحقيقة أنه يمكنني أن أقول بثقة تامة إنني أتذكر أني بعث تذكرة لهذا الرجل المحترم" هنا رفع المفتش كتفيه حتى خيل للراكب أن قامته قد طالت بمقدار بوصة، وضم شفثيه في غضب مكتوم وقال: "هذه ليست موضوعنا على الإطلاق".

اللغة الإنجليزية هنا غير مقنعة في عدة مواقع: فكلمة shadowed كلمة ذات معنيين، ولا ضرورة لها. أما He felt his capacities shrink فهي ضعيفة المعنى - وقوله impressed that this must be the inspector إساءة استخدام للغة وكذلك قوله the necessity of the ticket في نفس الوقت لا وجود هنا لأي شيء ينذر بالخطر، وإن كان قد قيل عدة مرات فيما بعد أن المفتش كان ضخم الهيئة، فإنها تخلو من روح الفكاهة، ولا تتميز بأي إيقاع خاص. الحادثة كلها عبارة عن حلم من أحلام القلق بسيط، ولا ضرر منه، ثم فيه تضخيم لعملية سوء سلوك معين للشخصيات المتورطة في الموقف. مأخوذة من بين شخصيات الصحف الفكاهية، وليس من العالم البعيد البارد الذي يعيش فيه جوزيف كيه K.

هذا المنظر شاهده سيدتان في متوسط العمر، مشدودتا القامة ترتديان قبعتين متسختين، ورجل عجوز كان يمضغ قطعة من اللبان، ويفكر في الحل بصوت غير مسموع. بالإضافة إلى صبي صغير يرتدى سروالاً ملوثاً بالشحم وقف فاغراً فاه.. تتعثر السيدتان وهما تحاولان الجلوس على المقعد، خلف ضابط البحرية. أما الصبي الصغير فقد جنب نظره شيء ما خارج السيارة، وأثار حيرته، فراح ينظر إليه مندهشاً.. اكتشف العجوز إعلاناً تبين منه أنه يجري فحصه الآن باهتمام شديد، فيقف على المقعد، ويحك أنفه أعلى

وأسفل الورقة المطبوعة، التي لا تبعد عنه بمقدار بوصة.

هناك نوع من التعطف الاستعلائى على هؤلاء البشر، وخلفية هزلية لموقف لا يشكل أى خطورة على الراكب، فى حين نجد كافكا فى الناحية الأخرى، يتناول شخصياته الثانوية، رغم سلوكهم الشاذ بنفس الجدية، والاهتمام التى يوليها للشخصيات الرئيسية. فالسيدة العجوز التى كانت تراقب كيه، وهو راقد فى فراشه تعود للظهور بعد صفحة أو صفحتين: أخذ يقطع فراغ الغرفة جيئة وذهاباً مرات قليلة، ورأى عبر الطريق المرأة العجوز، تشد رجلاً يكبرها فى السن بدرجة كبيرة نحو النافذة وتحضنه بقوة. بعد ذلك تقرأ فقرة ثانية:

فى النافذة المقابلة له رأى للمرة الثانية العجوزين يرقدان فى الفراش، لكن عددهم ازداد الآن، إذ رأى شخصاً آخر تعلو قامته من خلفهما، وكان يرتدى قميصاً مفتوح الرقبة، وأخذ يعصر لحيته المدببة الحمراء، ويبرمها بين أصابعه.. وبعد هذا بقليل تقرأ أيضاً:

...أشار كولينش Kullich فجأة إلى المنزل المقابل، بحيث ظهر ذلك الرجل الضخم ذو اللحية المدببة الشقراء، وأحس فجأة بالخرج من إظهار نفسه بكامل حجمه، فتراجع إلى الوراء نحو الحائط ومال عليها...

هؤلاء الشهود الغامضون، يظهرون كثيراً فى خلفية روايات كافكا، دون أن نتبين بوضوح وجودهم، أحياناً يبدو ظهورهم بالغ الخطورة، كما حدث فى النهاية، حين أصبح كيه على وشك الإعدام...

وقعت عينه على الطابق الأخير للمنزل المجاور للحجرة وكشعاع الضوء المنطلق كالسهم، انفرجت ضلفتا النافذة هناك، ومن هذا المكان المرتفع البعيد، دفع رجل بجسده النحيف خارج النافذة فى قفزة واحدة، ومد يده خارجاً. من هو؟ أهو صديق هل هو رجل طيب؟ هل هو رجل أعزب؟ أهو شخص من المهتمين بالأمر؟ هل هو شخص يريد تقديم المساعدة؟ هل هو كل شخص؟ هل لازالت المساعدة ممكنة؟ هل لديه اعتراضات نسي تقديمها؟

هؤلاء المتفرجون لا يقفون هناك لمجرد تقديم الضحكات السانجة، بل لأنهم يشكلون أحياناً المجتمع المعادي، وأحياناً أخرى المجتمع الخير، وأحياناً ثالثة المجتمع الثنائى، الذى كتب على كيه أن يعيش فيه، وأن وجودهم المتكرر، يؤدى إلى استمرار الغموض فى روايات كافكا، حتى حين يكونون مثل الدمى، التى تذكرنا بعفريت العلبة، كما فى آخر فقرة استشهدنا بها، فإن حالة المناخوليا تتسارع: عفريت العلبة^(٥) هو كل ما بقى أمام كيه ليعول عليه فى هذه اللحظة الأخيرة.

يتبين لنا من هذه المقارنات، أن كتابة كافكا تخلو من مشاعر التعاطف، إنها كتابة مجردة؛ بمعنى أنها لا تتبنى موقفاً متعالياً إزاء الناس أو الأشياء. فإذا صورت الناس أحياناً كالدمى، فليس فى هذا سخريّة منهم، ولكنه تقدير لحقيقة واقعة. وكتابته واضحة، بمعنى أنها لا تحتوى على أى شىء من السخافات اللا معقولة، بل تتجه مباشرة إلى لب الموضوع، دون أن تتخفى بأى نوع من المشاعر العاطفية الزائفة. وهى فوق كل هذا، بسيطة إذا قورنت بالقدر الأكبر من النثر الألماني، الذى يميل إلى التراكيب الملتوية المعقدة، لكنها لا تذكرنا حتى الآن، بما أضفاه عليها مستر برود من صفات، كأن توصف مثلاً بأنها حلوة دون أن يتأكد لنا بأنها سليمة صحياً -.. إن مقارنتها بحكايات سانسوم المبكرة تؤكد درجة نضوج كافكا الفائقة، ودقته وحياده.

هل هناك شىء يمكن لنا عمله أهم من قراءة هذه الفقرات القصيرة؟

"فى مستعمرة العقاب" التى كتبها كافكا بعد بداية الحرب العالمية الأولى، وهى أعظم قصصه إثارة للفرع، إنها قصة آلة بشعة صممت لتعذيب البشر، وهى فى ذات الوقت تصوير مجازى للحالة الروحية، التى كان يعيشها أولئك الذين أرغموا على معاناة الكروب، والأهوال بدرجة لا توصف، من جراء بعض التصرفات الهوجاء، غير المفهومة بالنسبة لهم، ولعل أحد مصادر هذه القصة هو (الحفرة والبندول) لاندجار آلان بو.

الحفرة والبندول، هى الاستعارة هنا، إذا كانت الاستعارة مقصودة أصلاً، ورغم ذلك فإنها تدور حول حتمية الموت. إن المقارنة بين كتابات بو النثرية، وبين كتابات كافكا، سوف تبين بطريقة أفضل ما هى الموضوعات،

التي تواجه القارئ، الذي يهدف إلى اتخاذ قرار شخصي، بشأن المزاعم التي ساقها ماكس برود.

قصة بو يحكيها سجين سابق من ضحايا محاكم التفتيش الأسبانية، كان قد حكم عليه بالموت البطيء، بوضعه في زنزانة بأحد سجون مدينة توليدو. ويفقد هذا السجين وعيه، بمجرد سماعه القضاة وهم ينطقون بالحكم عليه. وحين يعود إلى وعيه، يجد نفسه في ظلام دامس، ويخشى أن يكون قد وضع فعلاً في قبر. فيبدأ يتلمس طريقه حتى يصل إلى حائط غير سميك، ويستكشف جزءاً كبيراً من مساحة المكان الذي يبدو، أنه كان فناء تحت الأرض، ويهرب بالصدفة فقط؛ نتيجة سقوطه في حفرة بالقرب من وسط الفناء. وقد ظلوا لبعض الوقت، يحافظون على بقائه حياً، بتزويده بالخبز والماء، الذي كان يظهر بجانبه، في أعقاب كل نوبة من نوبات فقدان الوعي، إلى أن يكتشف أثناء نومه في المرة الأخيرة، أنه قد تحول إلى سجين بقدر أكبر من ذي قبل، فهو مطروح على لوح من الخشب مقيد الحركة، أزيل من جانبه ورق الماء، ووضع في مكانه طبق من اللحم المتبل بطريقة لاذعة؛ حتى يضاعف من إحساسه بالعطش. وحين تطلع إلى السقف. رأى صورة للزمن مرسومة بالزيت، وبدلاً من المنجل، رأى صورة بندول ضخمة، ولاحظ أن البندول ليس مطلقاً، ولكنه في حالة حركة، يتأرجح من جنب إلى جنب، ويبدو إنها إحدى الاختراعات التي تفنن الرهبان في تصميمها للقضاء عليه:

"ربما مضى من الوقت، نصف ساعة أو ساعة (لأن ملاحظاتي للوقت غير دقيقة) قبل أن أرفع عيني إلى أعلى. أما الشيء الذي رأيته عندئذ أصابني بالحيرة والذهول. لقد اتسعت دورة البندول في مداها بمقدار ياردة تقريباً، تعاضمت سرعتها تبعاً لذلك. لكن الشيء الأساسي الذي تسبب في إزعاجي، هي الفكرة التي خطرت بأن البندول قد هبط نحوي بصورة محسوسة، ألاحظ الآن بفرع شديد، أن طرف البندول الأسفل، مصنوع على شكل هلال من الصلب اللامع، والأطراف مسننة من أعلى ومن أسفل بسنن حادة كشفرة الحلاقة أو مثل شفرة الحلاقة.، كان يبدو كبيراً وثقيلاً، يتناقص طرفه تدريجياً، حتى يدخل في آلة عريضة من الصلب، متصلة بعود ثقيل من الرصاص، ونتيجة تأرجح هذا كله عبر الهواء؛ فإنه كان يصدر صريراً مخيفاً."

"ما الذى كان يدفع هذه الآلة لتخبرنى بساعات الهلع والرعب المميت، التى كنت أقوم فى أثنائها بحساب نبذبات آلة الصلب: بوصة بوصة - سطر سطر - مع هبوط يمكن تقديره فقط فى لحظات كانت تبدو بطول قرون. وهى لا تزال تهبط وتهبط، ومر على ذلك أيام كثيرة، حتى اندفعت قريباً جداً منى، حتى كادت أن تتفخنى فى الهواء بأنفاسها اللافحة. دخلت رائحة الصلب الحاد إلى خياشيمى، صليت، أفلقت السماء بصلواتى؛ كى تحمىنى من هبوطها المتسارع - هاجت أعصابى إلى حد الجنون، وأخذت أجاهد كى أدفع نفسى إلى أعلى فى وجه السيف المخيف. وفجأة شعرت بالهدوء واستلقيت مبتسماً فى وجه هذا الموت اللامع.. مثلما يفعل الطفل عند رؤيته دمىة غريبة نادرة، إلى أسفل تزحف باستمرار، اجتاحتى نوبة استمتاع طائش، فأخذت أقارن بين سرعتها فى الهبوط وسرعتها فى التحرك بين الجانبين. إلى اليمين - وإلى اليسار - طولاً وعرضاً - وأنا أصبح صيحة روح ملعونة، تتسلل خلسة إلى قلبى فى سرعة النمر الغادر، فكنت أضحك مرة وأعوى مرة، حسب مقتضيات اللحظة."

يتسم هذا النثر بلهجة رنانة وإحاح سريع، كما يحوى أيضاً درجة من الميلودراما أو المبالغة، التى تبين أن بو لم يكن واثقاً من قدرته على حمل القارئ معه، رغم أن الموقف كان سيئاً بحيث لم يكن يحتاج إلى تلوين الصوت، وإلى الإيحاءات الأخرى عن السرعة الخيالية فى أرجحة البندول. والجملة الأخيرة تحمل سيمترية من التناقضات، التى لا تحتملها تجربة واحدة، وربما يحق للإنسان أن يسأل: ما الذى أثار الضحك، هل هى فكرة الروح الملعونة أو النمر الغادر؟ إن أياً منهما لا يحتمل أن يكون سبباً. وهذا يتمشى مع بقية القصة، لأن السجين يتخلص من البندول عن طريق تشجيع الفئران على أن تقرض بأسنانها الأربطة "التي كانت تقيده"؛ ليفاجأ بأن جدران الزنزانة قد اشتدت حرارتها حتى بلغت درجة الاحمرار، وإنها تسير نحوه. فمحكمة التفتيش لم تدخر جهداً، ولا مالاً فى سبيل اختراع أدوات التعذيب - لكنه ينجو فى النهاية فقط بمساعدة القوات الفرنسية، التى نجحت لحسن الحظ فى احتلال المدينة، فى هذه اللحظة بالذات. وقررت أن تعرف ما الذى كان يجرى تحت الأرض. إن بو يعمل على ترويع القارئ حتى

يقشع ربنه - ولم يفشل تمامًا - بدلاً من خلق تجربة ذات معنى جاد.

وعلى النقيض من هذا، نجد كافكا فى غاية الجدية. فالآلة فى قصته، يمكن تشغيلها لتتقش على جسد السجين إحدى الوصايا التى خالفها بسبب غفلته، وفى النهاية تقتله وتقذف بجثته فى خندق. ليس فى هذه الحادثة شىء من العاطفية إطلاقاً، فالضابط المسئول عن الآلة، يشرح لأحد الباحثين العابرين طريقة عملها.

(يقع المشهد فى المناطق الاستوائية):

تتكون الآلة كما ترى، من ثلاثة أجزاء، وبمرور الزمن ظهرت الحاجة؛ لتسمية كل جزء منها باسم من الأسماء المألوفة. فسمى الجزء الأسفل بالسريير، والأعلى بآلة نقش الحروف، أما هذا الجزء المتحرك فى الوسط فسميناه المسلفة (آلة تسوية التربة). صاح الباحث "المسلفة"؟ فأجابه الضابط "أجل المسلفة"، اسم ملائم - لقد صنعت الإبر المسننة كما فى آلة تسوية التربة، ووضعت بدهاء شديد فى مكان واحد. وأنا متأكد أنك سوف تتفهم الأمر سريعاً جداً. فالمحكوم عليه بالإعدام يوضع فوق هذه المنضدة، سوف أصف لك الآلة أولاً قبل تشغيلها؛ حتى يتسنى لك أن تتابع خطوات عملها بصورة أفضل. ثم إن هناك ترساً فى آلة نقش الحروف قد تأكلت أسنانه، وأصبح يصدر صريراً عالياً أثناء حركته بحيث يصعب على أى منا أن يسمع كلمة مما يقوله الآخر. ولسوء الحظ فإن قطع الغيار يصعب الحصول عليها هنا. لا بأس ثم إن هذه المنضدة، كما قلت لك، وهى مغطاة تماماً بطبقة من الصوف القطنى، وسوف نعرف سبب هذا فوراً. فالمحكوم عليه يوضع فوق هذا الصوف القطنى وهو مقلوب على بطنه عرياناً بالطبع، هذه أربطة اليدين، وهذه أربطة للقدمين وتلك للرقبة حتى يمكن تقييد حركته. وهنا عند رأس المنضدة، حيث يرقد الرجل مقلوباً على بطنه، توجد هذه القطعة من اللباد، التى يمكن تجهيزها بسهولة لحشرها داخل فمه، حتى يمكن منعه من الصراخ أو من عض لسانه. لا بد للرجل أن يأخذ اللباد فى فمه طبعاً وإلا فإن سير الماكينة سوف يكسر عنقه. وهنا سأله الباحث وهو ينحنى بقامته "أهذا صوف قطنى؟" فأجابه الضابط وهو يبتسم "نعم تحسسه بنفسك" ثم أخذ يد الباحث وراح يحركها على المنضدة "إنه صوف قطنى معالج بطريقة

خاصة، ولهذا يبدو مختلفاً؟ سوف أخبرك بضرورة هذا حالاً" أما الباحث فكان قد استولت عليه الدهشة من هذه الآلة، ووضع يده على عينيه حماية لها من الشمس التي يتطلع إليها. إنها جهاز كبير. فالمنضدة وآلة النقش متساويتان في الحجم، وهما يشبهان صندوقين سوداويين. ويبلغ ارتفاع آلة النقش ستة أقدام فوق المنضدة؟ وكلاهما مربوط في الأركان الأربعة بقضبان من النحاس الأصفر، التي تعكس أشعة الشمس حولها. وبين الصندوقين توجد آلة الإعدام، مربوطة بشريط من الصلب."

إن الملفت للنظر في حديث الضابط هنا، هي تلك اللامبالاة الكاملة إزاء عملية التعذيب. لا يهم هنا وجود المفارقة: إنه يصف جهاز الإعدام وكأنه يبيع سيارة أو كما لو كان الأمر مثيراً للضحك. وليس هناك ما يوحي ولو بأدنى درجة، بأن الضابط أو الباحث قد اهتم بما كان يحدث للسجين. وكرد فعل لهذه اللامبالاة، سوف يعيش القارئ حالة من التوتر الشديد حين يضع في حسابه ما يتعرض له جسد السجين من عنف، وما سوف يعانيه من الأم. وسوف يزداد هذا التوتر تدريجياً نتيجة الوعي - ليس في هذه الفقرة - أن ما جرى ووصفه ليس اختراعاً وهمياً، وإنما هو صورة من صور الحياة الإنسانية التي تعرض طلباً للقبول. القبول هنا ليس نتيجة اكتشاف صلاحيتها. إن القبول ليس هو الكلمة الملائمة لوصف هذه الحالة المتأرجحة التي يتكافأ فيها الضدان. مع ذلك فإن هناك شيئاً في هذه القصة كلها يوحي بأن هذا النوع من العذاب ليس جزءاً عادياً من التجربة الإنسانية فقط، وإنما هو أمر لا بد من الترحيب به عملياً، بنفس اللامبالاة التي يظهرها الضابط:

"هل تفهم طريقة عملها؟ تبدأ المشرفة في الكتابة. وعندما تنتهي من طبع الطبقة الأولى من النص على ظهر السجين، فإن طبقة الصوف القطنى تدور وببطء. تقلب السجين على جنبه، لتتيح للآلة مساحة جديدة، في ذات الوقت، فإن الجروح التي انفتحت في الجزء المكتوب، توضع على الصوف القطنى، الذى يمكنه بفضل المعالجة الخاصة أن يوقف تدفق الدم، ويجعل الجسم جاهزاً على مستوى أعمق. فى أثناء دوران الجسم. تبدأ مخالبا الآلة حينئذ تمزق طبقة الصوف القطنى من فوق الجروح، وتقذف بها فى الخندق. ثم تبدأ الآلة مرة ثانية، وهكذا تستمر فى الكتابة أعمق فأعمق لمدة اثنتى

عشرة ساعة، وطوال الساعات الأولى يظل المحكوم عليه على قيد الحياة لا يشعر إلا بالألم فقط، وبعد ساعتين تنزع كمامة اللباد من فمه إذ لم يعد قادراً على الصراخ. هنا في هذه السلطانية التي تسخن بالكهرباء عند رأس المنضدة، يوضع الأرز المسلوق الدافئ ليأكل منه المحكوم عليه بقدر ما يستطيع أن يلحق بلسانه، ولم يضع أحد منهم الفرصة أبداً. وعلى امتداد تجربتي الواسعة لم أجد أحداً منهم قد فعلها، فقط عند الساعة السادسة يفقد الرغبة في الطعام، ومن عادتى أنى اركع هنا على ركبتي، وأنحنى لأرقب هذه الظاهرة، ولا يكاد الرجل يبلغ آخر لقمة، إنه فقط يديرها في فمه ويبصقها في الخندق، واضطر للانحناء وإلا اصطدمت بوجهي، لكن ما أعجب هذا السكون الذي يحل عليه في الساعة السادسة لقد ابتدأ الغبي يفهم البديهيات! وحول العينين يتراءى منظر يغريك أنت بالرقاد تحت (المهرسة) آلة الإعدام. ليس ثمة شيء آخر، إذ يأخذ الرجل ببساطة في فك شفرة النص، وهو يزم شفتيه كما لو كان منصتاً، وكما ترى، فإنه ليس من السهل عليك أن تفك شفرة النص بعينيك، لكن رجالنا يفكون هذه الشفرة بجراحهم. هناك عمل كبير، هذا صحيح، فالعمل كله يحتاج إلى ست ساعات، وعندئذ تتقبه الآلة مرة واحدة وأخيرة، وتقذف به في الخندق حيث يغوص في الدم والماء والصوف القطنى، انتهى حكم الإعدام وعندئذ نحرقه ونجره أنا والجندي إلى قبره.

إن التنفيذ العملى لبعض هذا الكلام - مثل انحناء الضابط لتفادى البصقة - قد صمم بتفكير دقيق ليثير ابتسامة احتجاج - رغم ذلك، ففي كل كتابات كافكا، لا نجد فقرة أخرى تحوى هذه التفاصيل الدقيقة للملابسات بما هو أكثر إثارة للإعياء والتفرز من هذه الفقرة، لا توجد أية علامة من علامات الصحة التى وجدها Brod ماكس برود، إلا إذا كان معنى الصحة أن نرى الحياة هكذا مضمّنة مثيرة للعذاب، وأن نقبلها قبولاً حسناً بحيث لا يظهر علينا شيء من إرادة القبول إذا رغبتنا فيه، حتى تحول فينا إلى واقع حقيقى مألوف.

إن الشيء الذى يوضع موضع الرهان هنا، هو التحديد الكامل لمعنى الصحة والجنون: الكيفية التى تجعل من دواعى الصحة، والعقل أن تقبل

مقولة أن الإنسان يجب أن يكابد العذاب وأن يموت، لأسباب غير مفهومة في أغلب الأحوال، إن الضابط الذي صوره كافكا لا يتشابه بالضرورة مع كافكا نفسه، وهذه نقطة سوف نناقشها فيما بعد - إنه يقبل فكرة التعذيب قبولاً تاماً بحيث لم يعد ممكناً أن يسمى إنساناً، لقد وصل إلى ما يسميه منظرو الأدب بانتصار المأساة the conquest of tragedy وهو يبدو منفراً مرفوضاً. إنه يتسم بانحسار الرؤية، إلى الحد الذي يجعله يتوقع أن يصدقه الباحث بأن الناس بإمكانهم أن يأكلوا وهم في قمة العذاب: لقد تمادى الضابط كثيراً وابتعد عن دائرة الوعي بالحقائق الإنسانية.

مع هذا، فإن تجربة الحياة - كنوع من العذاب - لا يجب أن تستبعد في حد ذاتها كشيء غير صحي، بل ربما تكون هي الطريق الوحيد إلى الصحة. هناك قصة لتولستوى اسمها "موت إيفان الليتشى" the death of Ivan Ilych تشبه إلى حد كبير رواية كافكا "المحاكمة" وقصة "مستعمرة العقاب" في بعض الجوانب. إنها قصة حاكم، يصاب في منتصف عمره بمرض مفاجئ يقعده عن الحركة، شأنه شأن جوزيف كيه الذي قبض عليه فجأة بتهمة غير محددة: عشوائية "الهجوم" هي مثار الاهتمام في كل حالة، إذ تؤدي بإيفان الليتشى إلى الإحساس بأنه يحاكم أمام محكمة حقيقية، وأن عدالة الله قد صارت موضع شك بسبب المعاملة الظالمة التي يتعرض لها. يحاول تولستوى أن يستميل القارئ للدخول في هذا العالم دون أن يدري أن الموت قادم، وأنه قد يأتي في أى لحظة، وأن كل إنسان يشعر أنه مستثنى أخلاقياً وحقيقياً من القانون الكوني، الذي يقرر مصير الجنس البشرى. كان إيفان إيلليتشى - يعيش حياة لاهية، وفجأة يواجه بإهانة لا تحتمل وتسيء إلى سمعته. ومن ثم يحس فجأة بالألم، دون سبب واضح على الإطلاق، تماماً مثل جوزيف كيه، حين يفاجئه التهديد بتهمة أخلاقية غير محددة تعرض حياته للانقراض، هو برئ طبعاً، ولاشئ يمكن أن يقنعه بعكس ذلك، قرب النهاية يصاب الروسي بحالة من الانهيار، ويستمر في الصراخ لمدة ثلاثة أيام متواصلة ولا يستطيع الإنسان أن يسمعه من خلال الأبواب المغلقة دون أن يصيبه الفزع. إن اللحظة الأخيرة تذكرنا بادجار آلان بو وكافكا بغير الميلودراما عند أحدهم أو هبوط الإيقاع عند الآخر:

"ظل ثلاثة أيام كاملة، لم يكن للزمن فيها وجود بالنسبة له، لأنه قضاهما في صراع داخل هذا الكيس الأسود، الذي أرغم على الدخول فيه، بفعل قوى خفية لا تقهر. كان كرجل محكوم عليه بالإعدام، يقاتل وهو بين يدي الجلاد، رغم علمه بأنه لا يستطيع أن ينقذ نفسه، وكان يشعر في كل لحظة، أنه رغم محاولاته النضالية كلها، فإنه يقترب أكثر فأكثر مما كان يفزعه، وأن ما يعانيه من عذاب وكرب يرجع أولاً: إلى أنه قنف به إلى هذه الحفرة السوداء، والأدهى من ذلك أنه لا يزال عاجزاً عن الدخول فيها والتلاؤم معها. أما الذي حال دون قبوله بهذا الوضع، هو ادعاؤه بأنه عاش حياة صالحة. هذا التبرير الذاتي لحياته، جعله يتشبث بموقفه ومنعه من التقدم، وضاعف من عذابه أكثر من أى شيء آخر."

"فجأة ضربته قوة ما أصابته في صدره وفي جنبه، سببت له ضيقاً في التنفس، فخاص في الحفرة، حتى وصل إلى القاع، وهناك رأى نوراً، لقد حدث له كما كان يحدث أحياناً في إحدى عربات القطار، حين كان يظن أنه يسير إلى الأمام فإذا به يسير إلى الخلف، وفجأة أدرك وجهته الحقيقية، قال لنفسه: "كان كل ذلك خطأ، لكن لا بأس، إذ كان بمقدوره أن يفعل الصواب.. لكن ما هو الصواب؟" "سأل نفسه وفجأة أحس بالهدوء."

تختلف شخصية تولستوى عن شخصية كافكا في هذه الناحية. فهو لا يزال رافضاً، وسوف يبقى أبداً رافضاً لقبول المعاناة: فالعذاب شيء بذيء، وسوف يبقى هذا الرأي صحيحاً في نظره حتى النهاية، بينما يكتب كافكا وكأن العذاب شيء مرغوب فيه.. بل إن الاختلاف الأهم نجده في الفقرة التالية على هذه الصفحة، وهو أن إليتشي يشعر بالإشفاق، وهي عاطفة يكاد لا يعرفها أحد من شخصيات كافكا، الذين يظنون منشغلين انشغالاً مسبقاً بمعاناتهم الشديدة، أو غير مكثرئين بها ومتجاوزين لها جميعاً، إلا أمثلة قليلة جداً.

ولعل أهم الاختلافات: هو ما يحدث لإيفان إليتشي في اللحظة الأخيرة قبل أن يموت، إذ يكف عن الخوف، وينصرف عن الاهتمام بالآلام، ويغمره شعور غريب، هو مزيج من الفرح والأسى، شيء لا نستطيع أن نستوعبه بكل ما فيه من ظلال وأضواء، إلا بقراءة القصة ذاتها. أما جوزيف كيه عند

كافكا فلا يشعر أبدًا بعاطفة للشفقة ولا بأى قدرة على التحرر من اعتقاده بأنه كائن منحط.

من الممكن أن يحدث الشيء الصحيح فى قصة تولستوى، حتى فى آخر لحظة، فهل يمكن أن يحدث نفس الشيء عند كافكا؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فهل هو حقيقة أكثر مأسوية من تولستوى، أم أنه فقد الإحساس بالمأساة عن طريق الإيهام بأنه يتجاوزها؟ (إذا أمكن تقديم هذه البدائل بدون دلالة محددة فإنها تستنفد الإمكانيات)؟ هل كان رفضه للقاسى للعاطفية والتعاطف، بل أسلوب كتابته المباشر الواضح، نوعًا من الاستسلام للماكر لغواية خبيثة، غواية أن لا يسمح أبدًا بانفلاق أى انفجار مفاجئ فى حياته؟ (فى كتابات بو، توجد حيوية أكبر، وإن لم تكن هى أروع نوعيات للحياة) فهل يميل قراء كافكا للاستسلام إلى نفس الإغراء؟ هل فى مقدور أحد أن يجيب على أى من هذه الأسئلة دون الركون إلى تأكيد دوجماتى، بأنه لا بد من نهاية إيجابية بدرجة ما، أو لا بد من وجود هدف أخلاقى للقصة؟ هل يمكن إسقاط كل آراء المدافعين عن هذا الاتجاه، والمضى مع كافكا فى تجواله الخيالى حيثما يختار، دون أن يكون فى ذلك نوعٌ من الاستسلام، لما يبدو أحيانًا محاولة قتل لدفقة الحياة ذاتها.

يمثل كافكا نمونجًا متطرفًا للكاتب الذى أسلم نفسه لكل القوى القادرة على تدمير الإنسان، دون أى محاولة من جانبه لإعاقه طريقها بالوعى، وهى الوسيلة التى يلجأ إليها معظم الناس، كما فعل إيفان إليتشى، لانتزاع أنفسنا من وهم الرؤى غير المقبولة، مع ذلك، فإنه يمكن لنا أن نقع فى الخطأ، إذا حاولنا أن نحاكم كافكا خارج المحكمة، على أساس اعتراضنا على هزيمة أبطاله. إذا كانت المقارنة بينه وبين سانسوم وبولن تظهر شيئًا آخر، فإنها سوف تظهر بجلاء، أن كافكا كان فنانًا شديد الوسوس بدرجة تجعل من الصعب على أى إنسان أن يتحداه، إلا فى المجال الذى اختاره لنشاطه، وهو فن كتابة الرواية والقصة. إن قيمته الباقية سوف توجد فى أى عمل ينبثق من هذه الأمانة الأساسية. لكن رؤية العمل الفنى ككل، يعنى أن نضع فى اعتبارنا ما هو أكبر من عدة فقرات فردية. إن إعطاء صورة كاملة، تتطلب دراسة أنماط كاملة لقصصه ورواياته، على أن نمط حياة كافكا كله - ككاتب - لا بد من البحث عنه.

الفصل الثاني

نحو فهم صحيح

الفصل الثانى

نحو فهم صحيح

عاش كافكا حياته فى تعاسة بالغة بدرجة تجعلها عسيرة الفهم، إلاّ بجهد جهيد فى أعمال الخيال والتعاطف؛ لأنه لا يكتب فيما نتوقه من خبرات عامة، يألفها القارئ فعلاً ويشاركه فيها: فمعظم المواقف فى قصصه تبتعد كثيراً عن مجال التصديق، بحيث لا يفلح معها إلا ثقته الكاملة، فى التغلب على شكوك الآخرين. أما الصعوبة الأخرى التى تواجه أولئك الذين عاشوا حياة أقل انقباضاً، هى أن كافكا يبدو فى أغلب الأحوال غير ضائق بتعاسته، بمعنى مؤكد أنه يريدنا فعلاً أن تستمر، وأن يسمبها (مازوكية) ثم يتركها عند ذلك كأنما يريد أن يتملص بكلمة، لم يتضح معناها الحقيقى بعد. إن الوضع هنا ينطوى على مسائل دينية وفلسفية، بالإضافة إلى أمور شخصية بحتة، وبعضها يعكس - ولو بصورة مشوهة - مسائل ذات اهتمام إنسانى عام.

من المفيد حقاً وإلى حد ما، أن نعرف أن كافكا قد تأثر تأثراً حقيقياً بالأماكن والأزمنة التى عاش فيها. وهذا أمر يصعب تحديده، طالماً أن هناك آخرين كانوا فيما يختص بالمكان والزمان، فى مواقف مشابهة تماماً، ولم يكتبوا مثلما كتب. ربما كان لحياته العملية فى مجال الخدمة المدنية بالنمسا، دور فى تكوين أسلوبه المجرد من العاطفة، لكن هناك عوامل أخرى عامة تحدث أثرها الفعال. فقد ولد فى براغ وشب فيها، فى وقت كانت إمبراطورية النمسا والمجر، والتى كانت بوهيميا جزءاً منها، على وشك الانقسام بحسب القوميات الداخلة فيها. كان القوميون التشيك يضغطون بقوة للاستقلال عن فيينا، وكانت هناك تيارات انفصالية، قادرة على إثارة الزعزعة، والقلق فى نفوس الأفراد. أضف إلى ذلك أن كافكا لم يكن ينتمى تحديداً إلى الطبقة المتوسطة ذات السطوة، والنفوذ التى كانت تتكون من المتكلمين بالألمانية فى براغ. وبحكم كونه يهودياً - وكان قد سمح لليهود مؤخراً فقط بسكنى المدينة - أرسله أبوه، تاجر التحف والخردوات الثرى، إلى المدرسة الألمانية أو المدرسة الحكومية، وإلى الجامعة الألمانية ببراغ، لكى يعده إعداداً كافياً

يضمن له القبول في الحياة الاجتماعية . وظل كافكا تشيكي الأصل يتكلم الألمانية في مدينة كان الناطقون بالألمانية فيها يشكلون أقلية ضئيلة، فبقى منعزلاً أو على الأقل منفصلاً عن التشيك بأنه ألماني، وعن الألمان بأنه يهودي، وعن اليهود الأصوليين بعقليته المستقلة، وعن أسرته بسبب عداوة أبيه المستحكمة له، كل ذلك جعل له في الحياة وضعاً شاقاً لا بد أن يشغله. لكن كان هناك كتاب آخرون من اليهود مثل فرانز فيرفيل Franz Werfel وماكس برود صديقي كافكا، لم يتطرق إلى أي منهما الإحساس بوطأة وضعه على هذا النحو الحاد المفزع، وربما كان ريلكه، وقد ولد في براغ أيضاً، وهو الوحيد الذي أحس إحساساً مشابهاً، مع أنه لم يكن يهودياً.

لا ينبغي طبعاً استبعاد أثر العوامل الاجتماعية والتاريخية، لكن يبدو أن اليأس كان قد أخذ طريقه إلى نفس كافكا، قبل أن يتأثر بأي ملابسات خارجية عامة. هذا ما يخرج به المرء من قراءته، لما حكاه كافكا عن كتابته لإحدى الروايات في سن الصبا، وعن الاستقبال الذي حظيت به. فقد كان يعرف - حتى في تلك السن المبكرة - أن هناك صدعاً جذرياً في العلاقة بينه وبين العالم. ولو أمكنه أن يزيد صفحات هذه الرواية قليلاً، لأمكنها أن تكشف لنا تطور جانبيين من جوانب شخصيته كروائي. فموضوع الرواية يدور حول شقيقتين من المفروض أن يسافر أحدهما للخارج، ويبقى الآخر في أحد السجون الأوربية، مما يجعل الأمر وكأنه تصوير للحالة التي وجد كافكا نفسه فيها، إلا أن مشروع القصة لم يزد عن بضع فقرات، ثم أدركه الملل والإعياء، وانتهى إلى تمزيقها بالطريقة التي وضعها في إحدى الفقرات التي كتبها بعد ذلك بخمس عشرة، أو عشرين عاماً حيث يقول:

”في مساء يوم من أيام الأحاد كنا في زيارة عند جدي وجدتي، وتناولنا طعاماً يتكون من: الخبز والزبدة حسب عادتنا. وتشاغلت في أثناء الأكل بالكتابة في موضوع سجنى. والاحتمال المؤكد أنني كنت أفعل ذلك بدافع الغرور والمباهاة، إذ كنت أدفع بالورقة حولي على مفرش المنضدة، ثم أنقر بقلمى الرصاص، وأرقب من حولي من تحت حافة المصباح؛ بقصد إغراء أحد منهم للنظر فيما كتبتة انتظاراً لكلمة إعجاب. وقد خصصت السطور القليلة الأخيرة لوصف أحد الدهاليز في السجن، ولو صف جو

الصمت والبرودة المخيم عليه بصفة خاصة، ثم كتبت أيضاً كلمة عبرت فيها عن تعاطفى مع الأخ الذى كان يجلس فى الخلف، لأنه كان الأخ الطيب."

يبدو هذا الوصف، وكأنه يعبر بدقة تامة، عن حالة كافكا العقلية فى ذلك الوقت، حتى وإن لم يصل إلى مستوى ما خبره من تجارب فيما بعد. لكن الإحساس الذى كان يلزمه فى أغلب الأحوال، بأنه منبوذ اجتماعياً يكشف عن ذاته حتى هنا:

"فى النهاية أمسك بالورقة أحد أعمامى، وكان مغرماً بالسخرية من الناس، ونظر إليها ثم أعادها حتى دون أن يضحك، ثم قال للأخريين الذين كانوا يتابعونه بعيونهم: (الحشو المعتاد) أما أنا فلم يقل لى شيئاً على الإطلاق. بقيت جالساً فى مكاني، وانحنيت كما كنت أفعل من قبل، فوق ورقتي التى اتضح عدم جدواها. لكنى كنت فى الواقع، قد أقصيت بعيداً عن مجتمعهم بدفعة واحدة، لقد ظل الحكم الذى أصدره عمى يتردد فى أعماقى بمعناه الحقيقى، وعلى الرغم من هذا، فقد كان يساورنى شعور داخلى فى داخل الأسرة، بأننى قد أخذت لمحة عن سعة هذا العالم البارد، الذى تحتم على أبداً أن أدفنه بنار، لم أكن قد شرعت بعد فى البحث عنها"⁽¹⁾

هذا الشعور بأنه منبوذ يبدو مغروساً.. بل مطبوعاً فى كيان كافكا كله بدرجة يتعذر محوها. وربما ساهمت ظروف حياته فى زيادة حدته، ولكنها لا تبرز وجوده.

لكنه حتى لو كان ميلاً مغروساً فيه، فإن كافكا كان يمكنه أن يقاوم غواية الاسترسال فيه. لقد حدد بودلير تعريفاً لهذه الغواية حين تحدث عن "تأنيب الضمير المحبب L'aimable remords".

هناك نوع من الراحة يتولد عن الشعور بالندم، والذنب والتقصير، يمكنه إطراء النفس بدرجة غير مقنعة تماماً، مثل حالة الوعي الذاتى. وربما كان كافكا أكثر الناس عرضة لهذه الغواية. ليس فقط بسبب رهافة حسه، إلى درجة تدفعه لطلب الراحة، على اعتقاد أنه مذنب فى كل جزء من كيانه، بل أيضاً، لأنه اعتاد على مناخ فكرى، يفرض اليأس على كل مفكر جاد. فإذا عدنا إلى الوراء أجيالاً، حتى وإن لم نصل إلى جيل لوثر، فإننا نجد فى

اللاهوت المسيحي تقليدًا قويًا، يقترب فيه النبذ والإلحاد إلى حد التطابق مع نقائضهما، وفي إطار العقيدة المسيحية عمومًا، لم يكن ذلك مجرد تذكار لما قاله المسيح عمومًا، وهو على خشبة الصليب (إلهي إلهي لماذا تركتني) فإذا أمكن للمسيح أن يظن أن الله قد تخلى عنه، وتركه ليتحمل آلام الصلب، فما بالك بإنسان عادي، ليس أمامه إلا أن يتحمل هذا الترك، حتى يقبل الله خلاصه، هذا هو الإطار التقليدي وربما كان الإطار الأفضل. لكن جهاد الإنسان النشط، من أجل تخليص نفسه، نجده في بعض الحالات أمرًا مطلوبًا عند فقهاء اللاهوت مثل: شلير ماسر Schleir Macher، وعند فيلسوف مثل هيجل Hegel، حدث نوع من التنظيم المنهجي لهذا الموضوع. عند هيجل بصفة خاصة، أخذت الفكرة شكلها الكامل، بمعنى أنه كلما زاد اغتراب الإنسان عن الله، كلما زاد الاحتمال في وقوع الانقلاب المفاجئ، الذي يدخل بواسطة هذا الإنسان، إلى ملكوت الله الكامل. إن تناول عملية التفكير هذه، بكل تجلياتها المتنوعة، عند كتاب القرن التاسع عشر، على اختلاف مشاربهم - يعد أمرًا مستحيلًا في هذا النطاق الضيق. في رواية توماس مان المسماة "دكتور فوستوس" نجد عرضًا للنزعة العامة في الحوار المتبادل بين الشخصيات، حيث يحاول مان عن طريق الرمز، أن يلخص اتجاهات الحضارة الألمانية في العصر الحديث.

هنا نلتقى في إحدى الذروات الدرامية، للرواية بأدريان ليفركوهن Adrian Leverkühn وهو الشخصية الرئيسية على اعتبار أنه د. فوستوس الجديد، حيث يتحدث مع الشيطان عن موقفه اليأس، بصورة لا تختلف عن كافكا في بعض النواحي. لكن مان لم يكن بحاجة إلى وضع كافكا في ذهنه: فقد كان هناك بين كتاب المائة سنة الماضية - أو نحوها - كثيرون ممن يستطيعون ملأ هذا الفراغ، بدرجة متكافئة من الإجابة والإيقان. أما وجهة نظر ليفركوهن فهي كالتالي، أنه وإن كان في حالة من الإثم الشديد تدعوه إلى اليأس، إلا أنه يجد في هذا اليأس طريقه للخلاص. لكن الشيطان لم يعجز عن كشف التهافت الموجود في هذه الفكرة.

(ليفركوهن):

أنت تعتمد على كبريائي؛ لتحرمني من الشعور بالندم للالزام للخلاص، ولكنك لا تضع في اعتبارك حقيقة، أن هناك شيء يسمى ندم المتكبرين. فندم قابيل، أدى به إلى اقتناع راسخ، بأن خطيئته هي إحدى الكبائر التي لا يمكن معها الحصول على الغفران. فالندم المحروم من كل أمل، لكفره الأكيد بإمكانية النعمة والغفران، ولكونه عقيدة راسخة لدى الخاطي، بأنه قد تمادى في غيه وتجاوز كل الحدود، بحيث لم يعد له رجاء، بل حتى الصلاح المطلق لم يعد كافيًا لغفران ذنوبه. هذا فقط هو الندم الحقيقي، وأود أن ألفت نظرك أن ذلك هو أقرب الأشياء إلى الفداء، وأعظمها إغراء بالصلاح most irresistible. سوف نعتزف بأن تخليص المذنب العادي، قد يكون ذا أهمية عادية بالنسبة للنعمة الإلهية. في مثل هذه الحالة، لن يجد فعل النعمة إلا حافزًا ضعيفًا، فالتوسط أو الاعتدال لا يوصل إلى أي نوع من أنواع الحياة اللاهوتية. أما انغماس الإنسان في الخطيئة - بدرجة تدفعه إلى اليأس من كل أمل - فهذا هو طريقه اللاهوتي الصحيح إلى الخلاص.

(الشيطان):

ياللك من رجل بارع، ولكن من أين يتأتى لأمثالك أن يجد هذه البساطة، بل هذا الانغماس الساذج في الخطيئة، إلى درجة اليأس المفضى إلى هذا الطريق البائس إلى الرجاء؟ ألا يبدو لك جليًا الآن أن عملية المضاربة الواعية لتسليط الغواية؛ لمحاربة الفضيلة عن طريق الإفراط في المعصية - يجعل فعل النعمة مستحيلًا إلى أقصى حد؟

(ليفركوهن):

ولكن فقط بهذا التصرف الذي لا مزيد عليه Non plus ultra، يمكن الوصول إلى أعلى ذروة في دراما الحياة اللاهوتية، ألا وهي، الإفراط في الإثم، ومنه إلى التحدي النهائي لفكرة الخير المطلق بدرجة لا تقاوم.

(الشيطان):

لابد أن أقول أنك لست سيئًا، بل حاذقًا. أما الآن فدعني أخبرك، بأن المفكرين أمثالك، هم على وجه التحديد، سوف يشكلون كل سكان الجحيم.⁽²⁾

هناك مشهد فى رواية "القلعة" لكافكا، يحمل تشابهاً عاماً مع هذا المشهد. وذلك حين يجد بطل الرواية، كيه وهو فى لحظة عجز كامل ويأس مطلق، فرصة يمكن أن تتيح له الاستفادة الكاملة بعجزه، فى تفويض بنية السلطة تفويضاً تاماً، والاستحواذ على زمام القوة كلها فى يده. ولو كان هو ليفركوهن لضارب على هذه الفرص التى واثته، أما لأنه كيه، والأقرب إلى كافكا، فإنه يتجاهلها وكانت كلمات كافكا تعليقا على هذا الموضوع هى: "لا تيأس حتى من عدم اليأس"⁽³⁾

لكن موقفه شبيهه بموقف ليفركوهن، حتى وإن جاء رد فعله متميزاً على المستوى الفردى، لأن كافكا يشتغل بنفس أفكار مان، رغم اختلافه الجذرى عنه. إنه يقترب جداً من رواية مان عندما يكتب قائلاً: "إن أحداً لا يغنى غناء نقياً مثلما يفعل أولئك الذين يسكنون أعماق الجحيم، فالذى نظنه من أغانى الملائكة إنما هو غناؤهم هم"⁽⁴⁾.

إن التماذى فى مثل هذا التصنيف، له مخاطره على كافكا، الذى لم يكن ليبقى بنفس الشخصية الواحدة، أو الحالة الواحدة أكثر من يوم، هناك فقرة ضمن رواية "المحاكمة" يتعين على كل من يحاول أن يفهم كافكا، أن يحفظها عن ظهر قلب to take to heart. إنها فقرة فى فصل عنوانه "الصراع مع نائب المدير" وهى تشير إلى الشخص الذى عينه كافكا فى كل من هذه الرواية، وفى رواية القلعة بالحرف الأول من اسمه:

"إن نائب المدير لا ينبغى أن يستقر على يقين أن كيه، قد تم الإجهاز عليه، لا ينبغى له أن يجلس فى مكتبه على هذا اليقين مستريحاً أبداً. ولا بد من هزيمته، عليه أن يدرك باستمرار أن كيه، حى، ومثل أى كائن حى آخر، فإن فى مقدوره أن يظهر ذات يوم بمواهب جديدة مذهشة، وإن كان يبدو اليوم عديم الخطورة".

من غير الممكن وضع كافكا فى أى صيغة جاهزة، حتى وإن كان قد حدث له أحيانا الوقوع فى غواية التأمل، مثلما فعل ليفركوهن. فالخطأ الكبير فيما يتعلق بعقيدة ليفركوهن الصريحة، هو انحرافها الواضح، بصورة يصعب معها أن ترى لماذا ثابر ليفركوهن عليها، طالما قد تم اكتشاف

مغزاهما؟ فالشخصية في رواية مان قد جمدت في قالب، بدرجة تفوق كل ما حدث لكافكا نفسه أو كيه، بطل روايته. فالذى يتفوق به كافكا على العقلانية الحسابية الكاملة عند ليفركوهن مثلاً، هو الرغبة في أن يتصالح مع حالته ببساطة؛ لأنها مسألة ضرورية، وهي في الوقت نفسه حالة يمكن للمرء أن يتعلم كيف يحبها، كما يتعلم أن يحب مريضاً بالجذام. فالقراءة الكاملة ليوميات كافكا diaries، هي فقط التي يمكن أن تزودنا بصورة صادقة لتغير حالاته النفسية، على الرغم مما كان يطرأ عليه من حالات مليئة بالتفاؤل، كانت تعاوده باستمرار أفكار توسوس له بأنه ملعون، وأن الانتحار هو المخرج الوحيد أمامه، حتى وإن كان مخرجاً مستحيلاً، وإن آلهة الانتقام نازلة عليه، وهي تمد أصابعها ومخالبها للإمساك به، لأنه يحتاج إلى العقاب ويرحب به. إن ما كان يعانيه كافكا من تعاسة داخلية، لم يحدث لإنسان آخر أن تعرض لمثله، بيد أن القليل جداً من هذا يمكن تحديده، أما الجزء الأكبر من يوميات كافكا، وكذلك الجزء المتعلق باحترافه الكتابة، فعلى الرغم من تسجيله، أثناء الحرب العالمية وما بعدها، إلا أنه يخلو من أى إشارة إلى القتال (باستثناء اعتراف صريح بأنه، كان يتمنى لكل المشتركين فيها الهلاك)⁽⁵⁾ كما أنه لم يشر إلى الجبهة الداخلية، التي لا بد أنها كانت تواجه ظروفًا صعبة، كذلك لم يذكر شيئاً أبداً عن الثورات، التي اندلعت في برلين وميونخ، وبودابست بعد الهدنة، أو عن التضخم الاقتصادي الذي أعقب ذلك.

إن التعاسة كلها تكمن في داخل عقله، وهي مرتبطة دائماً بما كان ينتابه من ذبذبات لولبية، تعلق وتهبط أحياناً، نتيجة نقده لذاته أو تأنيبه لها على أقل التفاهات. إن هذا التأنيب ينبع من رغبته في الحب، وهي عاطفة كان كافكا يقول مراراً إنه لا يعرفها. لكن نوبات النقد والتأنيب في حد ذاتها، ما هي إلا مظاهر لعجزه عن أن يحب نفسه. حدث مرة، أنه كان مسافراً في قطار ومعه في نفس العربة إحدى الممرضات، التي تعرف عليها فوجدها جذابة - فتروى له قصة مريض كان يخرج شخيراً عالياً أثناء نومه، مما دفع المرضى الآخرين في العنبر أن يقذفوه بالشباشب: تعلق على ذلك بقولها يجب أن تكون شديداً معهم، وإلا لن تجد لنفسك مكاناً بينهم. "هنا" يقول كافكا، "أبدت ملاحظة غير صائبة تتسم بالغباء، لكن بالنسبة لحالتي فإنها كانت

تشخيصًا محايدًا، يخلو من المشاعر الشخصية والتعاطف. وهي ملاحظة يصعب فهمها؛ لأنها صادرة مما ترسب في طبعي من أثر المرض، ثم تأثر علاوة على ذلك بالمناقشة التي شاهدها الليلة السابقة، في عرض مسرحية استرندبرج Strindberg، والتي كانت تؤكد أنه من مصلحة النساء أن يسمح لهن بمعاملة الرجال بهذه الطريقة⁽⁶⁾ (ربما كان يفكر في مسرحية الأب لاسترندبرج حيث تقدم صورة للمرأة وهي تستغل الرجال). وقد لاحظ كافكا فيما بعد، أن الممرضة لم تنتبه لتعليقه، والتي تكمن أهميته فقط، فيما تفجر في أعماقه من مشاعر تجريم فياضة. كما أن ملاحظته لم تكن خبيثة، لكنها حتى ولو كانت كذلك، فإنها لو صدرت من رجل آخر غير كافكا، لكان من الممكن له أن يستعيد توازنه في الحال. إن جهاد كافكا الذي يميل أكثر إلى التزمت، إنما كان يرمى إلى إظهار نفسه في صورة ملائكية، بغير تلقين أو موعظة من أحد، وكانت النتيجة هي نهش وحشى للذات. لا غرابة إذن، أن يكتب مثل هذه العبارات، ولا غرابة أن نجد نوعًا من الكبرياء يتوارى في خلفيته، ولكنه يعيه فيما بعد ويوبخ نفسه عليه:

"الوصول إلى وفاق في الحب، في حياة مثل حياتي، هو أمر مستحيل، ومن المؤكد أنه لم يوجد أبدًا هذا الرجل الذي أمكنه أن يفعل ذلك، وحين وصل رجال آخرون إلى هذا الحد - والوصول إلى هنا أمر يدعو للشفقة - فإنهم سقطوا جانبًا وأنا لا أستطيع، ويبدو أنني لم أصل هنا مطلقًا، ولكنني دفعت إلى هنا وأنا طفل صغير، ثم كبلت بالسلاسل"⁽⁷⁾.

إن محاولة الوصول إلى التطهر الذاتي، دفعته أبعد فأبعد إلى الإدانة الذاتية، وإذا به في النهاية لا يرى نفسه، وقد ازداد ثقة. وعلى الرغم من ذلك فإنه كان يدرك أن ثمة شيئًا يمكن أن يقوده ببساطة إلى الراحة، بل وإلى التحرر والانطلاق. لكن هناك القليل جدًا الذي لم يكن يدركه كافكا، حتى ولو بدا له أن ذلك القليل هو الخلاص الصعب المنال. على أية حال، فإنه يروى واقعة جرت له بعد أيام قليلة من لقائه بالممرضة في القطار. وهذه الواقعة تبين لنا ما كان يعتبره نفاذ بصيرة حقيقية إلى معرفة ذاته ومعرفة الآخرين، فلا يوجد أحد، حسب تفكيره، يظهر فهمًا حقيقيًا له في كل شيء، ووصوله إلى شخص يملك هذه الدرجة من الفهم كزوجة مثلاً، يعنى "وصوله إلى الله" It

would be to have God يظن أن أخته أوتلا Otlla، التي كان يتفانى في حبها، هي التي تفهمه فهمًا تامًا. أما صديقه ماكس برود وفليكس ولش Felix Welsh فكانا يفهمانه بقدر محدود. أما أخته إيللي Elli فلم تكن تفهم إلا القليل من التفاصيل. ومن ناحية أخرى، فإن خطيبته فيليس باور Felice Bauer التي خطبها مرتين، ولم يستطع أن يحمل نفسه على الزواج منها، فإنها رغم وجود هذه الصلة بينهما، فإنها لا تفهمه مطلقًا. ومع ذلك، فإنه يتوقف عند هذه النقطة، ويأخذ في تقلاب الأفكار، فيظن أنها قد تفهمه، وهو لا يدري - ثم يستعيد إحدى ذكرياته حين أحس بالشوق الجارف نحوها، فركب مترو برلين إلى إحدى المحطات، حيث اتفقا على اللقاء هناك. وظننا منه أنها كانت تقف على مستوى الشارع، وفي رغبته العارمة أن يصل إليها بأسرع ما يمكن، فقد اندفع خلفها على الرصيف، أما هي فقد اكتفت بأن مدت يدها في هدوء لتأخذ بيده⁽⁸⁾. هذه هي القصة كلها، أما أن ترى الأسباب التي تجعل منها شيئًا خارقًا للعادة عند كافكا، أو حتى ما يمكن أن يسميه كافكا مشيئة إلهية، فهو أمر يصعب علينا فهمه. على الرغم من هذا، فإنه يبدو أمرًا محتملًا بالنسبة لرجل مثله، ينشغل انشغالًا دائمًا بالبحث عن اليقين، بدرجة أقوى من أن يجده على غير توقع منه في المكان حيث يكون هو فعلاً، تمامًا كما بدت له إشارة يد فيليس باور، المعبرة عن ضبط النفس تصرفًا صحيحًا - فلا صيحة ابتهاج، ولا كلمة ترضية للخاطر، ولا حديث على الإطلاق، ودون أن تبدو وكأنه تطفل لا يحتمل، إلا أنه يعطى برهانا ملموسًا، يفرض عليه ألا يتطلع إلى ما هو أبعد من هذا. ومن ثم كانت نصيحته لا تياس، حتى من عدم اليأس، تتبع من ذات اليقين البعيد الاحتمال، ولكنه الراسخ في عقله.

مثل هذا اليقين الراسخ الذي لا يتزعزع، نجده في أعماق تجربة أخرى من تجارب الطفولة، حين سمع عبر حديقة المنزل امرأتين يناديان بعضهما بعضًا، وسوف يتكرر ورود هذا الخاطر على ذهن مرات بعد ذلك، وهي تجربة جديرة بالاهتمام الآن من بعض نواحيها، ونحن نضعها أمام القارئ، ليست بصورتها التي ظهرت في يومياته - وإن تطابقت التجربة الواقعية مع التجربة القصصية - إنما كما جاءت في قطعة قصصية كتبها في وقت متأخر، حيث سجل فيها تأملاته لهذه التجربة، وزودها بمغزى أوسع. رجل

كان يقيم الصلاة في الكنيسة يتحدث إلى الراوى:

"لم أجد الوقت أبداً الذي اقتنع فيه اقتناعاً عميقاً بجدوى حياتي. ذلك لأننى أرى الأشياء من حولي، في صور مهتزة.. حتى إننى أظن دائماً أن الأشياء كانت تتمتع بالحياة، وهى تختفى الآن. إن لدى رغبة دائمة، يا أيها السيد العزيز، فى أن أرى الأشياء كما يمكن أن تكون فى الواقع، قبل أن تستعرض ذاتها أمامي، أى حين تكون جميلة وهادئة. يجب أن تكون كذلك لأننى أسمع الناس كثيراً يتحدثون عنها بهذه الطريقة."

بقيت صامتاً.. ولم يصدر عنى سوى اختلاجة لا إرادية وعصبية بوجهي، عبرت عن إحساس بعدم الارتياح، وحينئذ سألتني "ألا تعتقد أن الناس يتكلمون بهذه الطريقة؟"، شعرت بأنه يجب على أن أوافق، لكننى لم أستطع. أحقاً إنك لا تصدق هذا؟ لكن استمع إلي - كنت لا أزال طفلاً، حين فتحت عيني فى منتصف النهار، بعد فترة وجيزة من النوم، وكان النعاس لا يزال يداعب جفونى، سمعت أمى تخاطبني من البلكونة، بنبرة طبيعية هادئة: "ماذا تفعل يا عزيزي الآن، إن الجو حار جداً" فرددت امرأة أخرى من داخل الحديقة "أتناول الشاي فى الخارج Ich jause in grunen (إن كلمة "jause" النمساوية بما تعنيه من البساطة والارتياح غير قابلة للترجمة) لقد تحدثنا دون تفكير، وبغير تخصيص واضح، كما لو كان ذلك فقط هو ما يتوقعه أى إنسان"⁽⁹⁾

هذا الاستمتاع الهادئ - وما ينطوى عليه من إحياء بأن كل شىء يظل ينعم بالسلام حتى يقوم هو بتدميره من خلال رؤيته الخاصة، إنما كان هاجساً يسكن خيال كافكا معظم أيام حياته. ورغم هذا، فإنه لم يقم من جانبه بأى محاولة لإنقاذ نفسه من هذا البلاء المقيم شأنه شأن الحيوان فى قصته المسماة "الجحر"، حيث يجلس هذا الحيوان خارج قبره المحفور فى باطن الأرض، وهو مأمنه الوحيد، ويظل يراقب بدقة كل ما يمكن أن يتهدهده من أخطار، فليس لديه سوى هذه التجربة المزبوجة؛ لكى يتأملها، ألا وهى أن يخاف وأن يعرف الخوف.

"وكأننى قد انتخبت بصفة خاصة، لكى أرى الأشباح فى الليل - ليس فقط فى حالة استسلامي للنوم اللذيذ، ولكن لكى أواجه هذه الأشباح فى

الواقع، وأنا بكامل اليقظة والوعي، وبمقدرة على النقد الهادئ".⁽¹⁰⁾

يخيل إليه أحياناً، أنه ليس عليه إلا احتمال الصبر ومراقبة الأخطار، وأن يكن ذلك غالباً بحكم اعتقاده، بأن قبوله بهذا الأمر في هدوء ودون مقاومة، سوف يصل به إلى التحرر والانعتاق.

"إن المطر يهطل بغزارة، قف خارجاً تحت المطر. دع أشعة الحديد تخترق أوصال جسمك حتى الأعماق، انزلق مع المياه التي تحاول أن تجرفك إلى بعيد. لكن قف منتصباً، وانتظر حتى تشرق الشمس فجأة ويتدفق ضوءها في أعماقك إلى ما لانهاية"⁽¹¹⁾.

يرى كافكا في تأملاته، أن سارة زوجة إبراهيم كانت تبدو لكل من يراها، أبعد ما تكون عن الأمل في الإنجاب، إذ تعدت سنوات الحمل بمراحل طويلة، ومع ذلك نالت البركة. إن سجن الإنسان قد يطول، وهو يقضى حياته في زنزانة السجن يوماً بعد يوم.. لكن هذا ليس دليلاً على أن الزنزانة لن تفتح ذات يوم:

"فلتقنع، ولتتعلم (تعلم، أنك في الأربعين الآن) أن تستريح في هذه اللحظة (لا، بل إنك تعودت أن تكون قادراً على ذلك). أجل في هذه اللحظة، رغم ما بها من رعب، فإنها ليست مرعبة. فالخوف من المستقبل فقط، هو الذي يجعلها كذلك."⁽¹²⁾

وتبقى هذه المفارقة معنا طول الوقت.. فطريق الهروب مائل دوماً في محيط الرؤية، ويمكن لأي إنسان أن يرشده إلى مكانه، لكنه أبداً لن يصل إليه. حين استبد به مرض السل وأنهكه، أصبح يظن أن ألم الأبدان، هو الحقيقة التي لا تقبل الإنكار. ما أغرب هذا، إن إله الألم the God Pain لم يكن هو الإله الأكبر في الديانات البدائية، ولكنه إله الديانات المتأخرة فقط.

لكل مريض إلهه المألوف، ومريض الرئة له إله خانق.⁽¹³⁾

بهذه المفارقة يواجه كافكا موقفه، فهو بحكم عجزه عن التنفس، لا بد أن يتقبل ذلك أيضاً على أنه جزء من فريضة إلهية، وهكذا يظل يتأرجح بين القبول اليائس للحظة الراهنة، على اعتبار أنها قدر محتوم، وبين الاعتقاد بأنه

فقط عن طريق هذا القبول، يمكنه الفرار إلى حياة أفضل. أحياناً يقترن الهروب والصمود في نفس الحال، بصورة يصعب التمييز بينهما . كتب ريلكه يقول: "من الذى يتحدث عن الانتصار؟ الاحتمال هو كل شيء" القدر الأكبر من خبرة كافكا الشخصية خبرة سلبية، لكنها خالية من بلاغة ريلكه.

إن التحرر الحقيقى الذى كان يبحث عنه، لو جاز لهذه العبارة أن تدخل فى حيز الإمكان، كان فى الكتابة. لأن إحساس كافكا ببناء الرسالة كان يسرى فى أعماقه. وكان يمكنه أن يجد فى الكتابة خلاصه، وأن يستمر على هذا الاعتقاد فترات طويلة، بغير تضارب أو التباس، رغم أن الإحساس بتفاهة الحياة ظل دائماً يعاوده. لم تكن الكتابة بالنسبة له مجرد وسيلة للعلاج، فالمسألة تعود إلى وقت مبكر من عام ١٩١١ حين استقر رأيه على أن يكتب وصفاً لحالته المخيفة، "مباشرة كما تخرج من أعماقه" لتوضع على الورق أمامه "لم تكن رغبة فنية" لكن كان^(١٤) "لا بد طبعاً أن تأخذ لها شكلاً معيناً، ينتظمها، فهو لا يريد أن يكتب تحليلاً نفسياً شبيهاً بما يبوح به المريض، وهو مستلق على منضدة المحلل النفسى. ومن قراءة الفقرات والقصص، التى اعتاد أن يسجلها فى يومياته، يمكن لنا أن نخرج بانطباع عام، عن عالم عقله المبدع الزاخر بالتنوع. إذ تحفل هذه اليوميات بمشاهد متنوعة باتساع العالم كله. براغ، إيطاليا، باريس، روسيا، تركيا، المناطق القطبية، الصين، الولايات المتحدة، والصحراء العربية. أما شخصياته الرئيسية، فهى تتنوع بصورة عجيبة مدهشة فمنها: شمانزى، كلب، خنفس، فأر، لاعب متوازبين، موظف فى بنك، عامل مصعد، طبيب، فباحث. أما التيمات فإنها تنمو وتموت، حيث يتم التخلي عن المئات منها، مثل: أحد الربانيين الذى يبدأ فى صنع كائن حى من الصلصال، رجل يعبر فندقاً محترقاً، طفل صغير تشده قوى خفية أسفل أرضية المكان، ذراع ملاك تمزق عبر السقف وهو يمسك فى كفه سيفاً، حصان ينطلق بمفرده فى شارع بإحدى المدن. أن يسمح كافكا بإخراج كل هذا من أحد الجوانب المظلمة فى عقله، وبصورة نهائية يتعذر معها إغراقه ثانية فى الظلام، فقد كان جل غايته. هى تحرير نفسه - "إنه هو العالم البالغ الضخامة، الذى أحمله فى رأسى، لكن كيف أتحرر منه؟ دون أن انشطر إلى نصفين. إننى أفضل أن أتمزق ألف مرة إلى نصفين، وبأسرع ما

يمكن على الاحتفاظ به أو دفنه في مكانه . هذا هو سبب وجودى هنا. وهو أمر فى غاية الوضوح بالنسبة لى" (15). لقد أعرب فى ذات الوقت عن إعجابه بأحد المؤلفين، لأنه كان يهتم بعرض التفاصيل، فى نظام محكم وتسلسل منطقى. فالكتابة هى شىء يمنحه الثقة، وحتى وإن لم يكن يكتب إلا القليل، وهو مندهش من ذلك، ولديه إحساس بأنه يحيط إحاطة شاملة بكل شىء حوله. (16)

فى قصة "المغنية جوزفين" التى كتبها فى وقت متأخر من حياته، يقوم باستعراض مزاعم الفنان، الذى يرى نفسه كائناً أسمى فى ضوء مزدوج، لكنه ظل يؤمن لوقت طويل فى إمكانية أن تتحقق رؤيته، فى تدمير هذا العالم فقط، من أجل بناء عالم جديد أكثر عظمة. فهو يرى أن قصة مثل "طبيب فى الريف" من الممكن أن تمنحه اطمئناناً مؤقتاً. أما السعادة فهو يستطيع أن يصل إليها فقط، لو أمكنه أن يرقى بهذا العالم، إلى حالة من النقاء الحقيقى الذى لا يتغير" (17) أما الذى يعنيه بهذه الكلمات التى استشهدنا بها، فهذا لا يمكن تحديده الآن. ربما كانت حالة النقاء الحقيقى الوحيدة، التى لا تقبل التغير هى حالة الموت، وهذا بالتأكيد هو الانطباع الذى نخرج به من قراءتنا لحديثه مع جوستاف يانوشى Gustave Janouch - لو أمكننا الثقة به (لأن يانوشى لا يرغب فى تأكيد ذلك) وفى هذا الحديث يقول كافكا "حيثما يكون الأدب معنياً بعرض الأشياء، فى ضوء يجلب المسرة Dichtung (يقصد الأدب الجاد) فإنه يكون معنياً بترقية الأشياء إلى عالم الحق والنقاء والبقاء" (18) لكنه عن طريق الكتابة فقط كان يأمل فى الخلاص من توتره، والوصول إلى حالة من الاسترخاء، إلا أنه فى النهاية يطلب فى وصيته لماكس برود، أن يقوم بحرق مخطوطات كتبه، وألا يعيد نشر أى شىء سبق نشره، حتى تلك اللحظة. لقد تجاهل ماكس برود هذه التوجيهات، على أساس أن كافكا كان يعلم جيداً أنه سوف يتجاهلها. وهذه الواقعة تدل فى حد ذاتها، على استعداد كافكا للتخلى عن اتخاذ القرار، وترك مهمة تدميرها بنفسه، لو أنه حقاً كان ينوى هذا، ذلك كله جزء من حالة الأزواجية المتغيرة، التى نجدها فى كل مكان من حياته ومن أعماله.

لا بد أن كافكا كان فى مثل هذه الحالة النفسية، حين كتب خطابه

الطويل لأبيه، واستعرض فيه كل تفاصيل العلاقة بينه وبين هذا الأب، ثم أصدر الإدانة والتبرئة لكليهما، وفي النهاية احتفظ بالخطاب، ولم يسلمه لأبيه أبدًا . وحيث إن القدر الأكبر من كتابات كافكا يتعلق بهذه العلاقة، فمن الضروري أن نقرأ هذا الخطاب جيدًا؛ لنتابع حالة الأزواجية المستمرة في مواقفه . يقول كافكا مخاطبًا أبيه: "كانت كل كتاباتي عنك. ما شكوت فيها قط من أشياء لم أستطع الشكوى منها حين كنت في حضنك. كان افتراقى عنك فراقًا طويلًا، متعمدًا، ورغم أنه كان مفروضًا على من جانبك، إلا أنه سار في الاتجاه الذى حددته أنا"⁽¹⁹⁾. أما عن مدى ومقدار الصحة فى هذه الحكاية، فهو أمر لا يجب أن يشغلنا؛ لأنه من غير المفروض أن تكون كل اتهامات كافكا لأبيه قد قامت على أسس موضوعية . فالأب الذى يصوره كافكا ليس فى قسوة كثير من الآباء، فهو لم يكذب يضرب فرانسز أبدًا، فقد كان مجرد التهديد - بشد حمالة بنطلونه - يترك فى نفسه أثرًا أشد وطأة من الضرب، لأن الابن كان حتى حين يغفو والده عنه، يفترض أنه كان مستحقًا للضرب، ويظل يشعر بالذنب وقتًا طويلًا. إن بعض الأخطاء المنسوبة للأب هيرمان كافكا Hermann Kafka تبدو الآن مجرد هفوات: فالتناقض فى شخصية الأب، الذى أباح له أن يتهاون فى آداب المائدة، التى فرضها بقسوة على أطفاله - لم تترك أثرًا فى حياة شقيقاته، بينما تركت أثرها الضار فى حياة كافكا. أما إن أباه كان كثيف الشعر. مدبب الشارب، له رقبة ثور. فهو مطابق وصف كافكا لرئيس الموظفين Klann فى رواية "القلعة" الذى كان منظره يثير الرعب، خصوصًا أثناء دروس السباحة. هذه الصورة التى تكونت تدريجيًا، هى صورة رجل، كما يراه ابنه، شديد الثقة بالنفس، شديد الوقاحة، شديد التعصب، شديد الرهبة، يضيف على نفسه أهمية بالغة كأنه إله - والواقع أن كافكا يقول: إن كل كلمة تصدر عنه كانت تعد أمرًا مقدسًا - كان رجلاً مخيفًا سواء ضرب أو لم يضرب. يكفى أن ينطق ببضعة كلمات مثل "سوف أمزقك إربًا كما أمزق السمكة" هذه أقل عباراته تهديدًا، كان جارحًا فى سخريته.. كان يذهب للصلاة فى المعبد بطريقة آلية تخلو من الإحساس، ليس هذا فقط بل كان يتكلم عن الزواج بعبارات فاحشة، جعلت

كافكا الذى لم يشتق إلى شيء - بمقدار اشتياقه إلى زوجة وأطفال - أن يصاب بالإحباط الأبدى. فحين عبر كافكا وهو فى السادسة والثلاثين عن رغبته فى الزواج، نصحه أبوه أن يبحث عن عاهرة لإشباع شهواته الجسدية، وعرض أن يأخذه بنفسه إلى إحدى المواخير إن كان خائفًا. وفى ضوء هذه الملابس تلالشى أمله الرئيسى فى أن يتشبه بأبيه أو أن يترسم خطاه. إن الزواج كان يعنى بالنسبة له أن يحصل على استقلاله، وأن يصبح على قدم المساواة مع أبيه. فى ضوء هذه الرؤية الموضوعية، ونتيجة لنظرة أبيه للعلاقة الجنسية، فإن الزواج بالنسبة له معناه أن يصبح مثل أبيه . بصرف النظر عن أى شيء آخر.. كأن يصرفه الزواج عن تكريس وقته كله للكتابة (أو أن الزواج سوف يغمره بالسعادة، بحيث لا يترك له شيئًا ليكتب عنه - ومريض الأعصاب يكون فى حالة دفاع دائم عن النفس) فى المواجهة مع أبيه. واجه كافكا الازدواجية مجسدة فى شخصه، هنا نرى الأب الذى كان يصدر الأوامر المقدسة لأولاده، ثم يخالفها مدعيًا لنفسه حصانة خاصة، وهو الذى كان يمثل تعاليم التلمود بأنه: يجب على كل يهودى أن يتزوج زواجًا صحيحًا، لكنه ينكر على ابنه فى ذات الوقت أى رغبة شريفة فى الزواج. لم يعد كافكا واثقًا من أى شيء، شأنه شأن بطل رواية "القلعة" حين يقول "أريد فى كل لحظة برهانًا جديدًا يؤكد لى أنتى موجود." (20) "تمامًا، كما كان كيه ينتظر من القلعة أن تؤكد له أنه هو كيه فعلاً، الذى يزعم أن يكونه. وعلى الرغم من هذا كله، فإنه فى جانب من نفسه لم ير فى أبيه السلطة التى رآها من الجانب الآخر. فى خطابه لأبيه يقول كافكا أنه وأخته أوتيللا يتحدثان دائمًا عن "المحاكمة الرهيبة التى تجرى بينك وبيننا .. هذه المحاكمة التى تأخذ فيها أنت موقع القاضى، فى حين أنك وإلى حد بعيد مجرد مشارك ضعيف ذائع البصر مثلنا". (21) بهذه الوسيلة، يحاول كافكا للمرة الثانية، أن يوجه الاتهام ثم يقدم الاعتذار . لم يتخلص خطابه أبدًا من هذه الازدواجية، وانتهى أخيرًا إلى عدم إرساله، بل إنه لم تكن لديه أى نية حقيقية فى إرساله. لكن الخطاب يكشف لنا بوضوح عن أحد المصادر الرئيسية لإحساس كافكا، المفرط بالذنب والدونية. ألا وهو، - تبعًا لرأيه - استحالة قيامه عمليًا

بمحاولة تأكيد الذات، وهى الشئ الذى يمكن أن يكون مرضياً للآخرين. أما فى حالته، فإن هذه المحاولة، كقيلة بأن تؤدى، إذا قام بها، إلى اكتمال التشابه بينه وبين أبيه.. وهذا إحساس لا طاقة له أبداً على احتمالته.

فى الوقت الذى بلغ فيه كافكا مرحلة النضج، كانت نظريات فرويد التى تقول بأن العقيدة الدينية التى تؤمن بالله الأب، تقوم فى الأساس على تجربة أرضية، هى الأبوة البشرية، قد أصبحت معروفة. وإذا أردنا تفسير كتابات كافكا فى ضوء مصطلحات فرويدية خاصة، بمعنى أنها كتابات تدور كلها حول علاقة كافكا بأبيه البشرى، وعن طريق الإسقاط فقط، يمكن أن تعنى أى علاقة بالأبوة الإلهية، فهذا أمر لا يمكن أن يتقرر بالرجوع إلى الكتابة ذاتها، التى لم تذكر شيئاً عن هذه المصطلحات، إلا فى معرض الازدراء للتحليل النفسى، عن طريق إشارة وردت فى يومياته، لكنه لم يلق بأى ضوء على اسم فرويد فى علاقته بكتابة قصة "الحكم" وقد يقرر المرء على أسس أخرى أن تحليل فرويد، يعد وسيلة مفيدة فى فهم كافكا، لكن كلماته لا تعطى تبريراً خاصاً لهذا الإجراء. ومن ناحية أخرى، فإننا نجد أحياناً هذه المسألة مثاراً للخلاف، فهى تحتاج إلى القول بأن هناك إشارات صريحة ذات طبيعة دينية، قد ذكرت فى تعليقات كافكا الخاصة، لكنها نادرة جداً فى أعماله المنشورة. وعلى عكس الكثيرين من معاصريه، لم يكن كافكا يميل كثيراً إلى الديانات الشرقية، التى تركز على فكرة الفناء الذاتى، أو الاستغراق الذاتى فى براهما Brahma، أو التلاشى فى النيرفانا (حالة الوصول إلى السعادة المطلقة عن طريق قمع الشهوات حسب الديانة البوذية). أما بخصوص ما كان يقرأه أو يكتبه، فقد كان التراث اليهودى والمسيحى يأتى فى مقدمة ذلك. فهو يقرأ الإنجيل والتلمود وكيركجارد Kierkegaard وباسكال Pascal كما يقرأ نيتشه (وهو مسيحى خائب الأمل) بدلاً من قراءة كتب العقائد الهندية كالابانيشاد Upanishads أو البهافاد جيتا Bhavad-Gita، وكان لسفر أيوب عنده سحره الخاص، كما كتب عن أحداث مثل سقوط آدم وحواء، وعن أشياء أخرى مثل العدم Naught حسب ما يقوله يانوش: فإن كافكا كان لديه نفور شديد من الديانات الشرقية، لقد كان مهتماً بالمسرح اليبديشى Yiddish، وكان أصدقاؤه فى مجال الأدب من اليهود غالباً مثل:

ماكس برود وفرانز فيرفيل Franz Werfel. وكان يتعاطف مع القضية اليهودية، لكنه لم يدخل إلى محفل أو كنيسة للصلاة. كتب في يومياته بأنه يشعر وهو "بين اليهود" وكأنه سلالة منقرضة. وكان يستطيع التعبير عن ازدرائه الحقيقي لليهود عمومًا، ربما كان لتعليمه بالمدارس الحكومية، والألمانية بصفة خاصة في براغ علاقة بهذا الأمر، كما أنه لم يتناول الشخصية اليهودية تناولاً صريحاً في أى من رواياته. (وان كانت قصة "جوزين المغنية" تفسر على هذا النحو) وحين يأتي ذكر العلاقة الدينية لأى شخص فهو مسيحي لا يهودى. فالأب في قصة "الممسوخ" وجوزيف كيه في "المحاكمة" يصلبان نفسيهما. ومن الواضح أن مشهد الكاتدرائية في الرواية الأخيرة هو بناية مسيحية. كيه في "القلعة" يفكر في القلعة في علاقتها بالكنيسة في وطنه، وليس في المعبد اليهودى. لعل ذلك كله كان محاولة من كافكا لربط أعماله بالتقاليد الأوربية العامة بدلاً من ربطها بالتقليد اليهودى الأقل تمثيلاً، لكن أعمال كافكا تتلون بالاختيار، أيا كان التفسير. من ناحية أخرى فإنشاراته المتكررة في يومياته، وأحاديثه إلى المسيح والمسيح، تكشف بما تتطوى عليه من شكوك أنه لم يعط ولاءه النهائى أبداً لأى من اليهودية أو المسيحية. والشئ الذى لا يقبل الخلاف، هو انشغاله المسبق بأفكار ترتبط بترات الوحدانية. ولولا تدعيمه لفكرة الأبوة بسلطة مقدسة، لما ظهرت مشاكله أبداً.

إن الشئ الواضح فى كافكا، وفى أفكاره الدينية وكذلك فى علاقته بأبيه، هو ازدواجيته. فهو يبدأ إحدى يومياته بكلمات تقول "اللهم ارحمنى فإننى خاطئ فى كل ركن من أركان كيانى" ثم إلى استهجان هذا الدعاء على اعتبار أنه حُب للذات يدعو للسخرية، لكنه يعود ويدافع عنه، دفاعاً بلا حماس، على أساس أن كل كائن حى يجب أن يحب ذاته، وإلى الحد الذى لا يدعو للسخرية⁽²²⁾. فى خلفية هذا تكمن الفكرة المتواترة التى تقول: بأن العالم المخلوق كله لا يستحق البقاء، وأن الفناء الكامل للذات هو الشئ الوحيد المبرر، وهى فكرة تقترب جداً من البوذية. فى ضوء هذه الملابسات يجد الإنسان نفسه فى حيرة أحياناً. هل يقرأه فى ضوء التناقض التقليدى عند هيغل وكيرجارد واللاهوتيين الرومانسيين الألمان؟! ومفاده أنه: حيث

يضعف الإيمان، يتعاضم الولاء لله، وتتزايد فرص الحصول على الخلاص. أو أنه كان يقصد إلى الحديث بغير تناقض، في بساطة كأحد الملحدين؟ وهنا تبدو تأملاته عن باسكال ملائمة جدًا.

يرى باسكال أن كل شيء كان في تنظيم مرتب قبل أن يظهر الله .. لكن لا بد أنه كان هناك شك عميق مملوء بالفزع، بدرجة تفوق خوف ذلك الرجل، الذي يقوم بتمزيق نفسه بسكين حاد، في هدوء الجزار المحترف. فمن أين يأتيه هذا الهدوء؟ ومن أي شيء يستمد قبضته الواثقة على السكين؟ هل الله مجرد عربة نصر مسرحية يمكن سحبها إلى خارج المسرح ببساطة، بعد أن منحها العمال كفاحهم البائس⁽²³⁾؟

إن الشك في وجود الله كما يبدو من هذا القول، لا بد أن يتولد عنه مزيد من الخوف والرعدة، بدرجة أكبر مما أظهره باسكال. كان شك باسكال شديد الثقة في انتظاره لظهور الوحي، الذي كان محتومًا أن يأتي في النهاية .. أما وضع كافكا، كما يبدو في هذه اللحظة، فإنه كان يحتاج إلى الإحساس باللعنة، إحساسًا مساويًا لإحساس مايكل انجلو Michelangelo الذي رسم صورة المسيح في لوحة "يوم الدينونة" بحيث يبدو ممكنًا أن يكون هو رئيس المحكمة في رواية كافكا، لو قدر لتلك المنظمة التي كانت تحاكمه أن تقبل هذا القاضي النبيل المتألق. رغم ذلك، فحتى مشاعر الشك عند كافكا، كما تبدو في التحليل الأخير، ليس المقصود بها هو التشكيك فقط، فلا زال يكمن في الخلفية قدر من التوقع والانتظار، يشير إلى أن الجحيم في أسوأ صورته هو طريق للخلاص.

تشبه هذه الفكرة أفكار كيركجارد الذي ما إن قرأه كافكا حتى وجد فيه توأمه الروحي. إن فكرة (الرعب) أو (الحصر النفسي) بالمعنى الذي يحدده كيركجارد، هي إبراك متزايد لخداع الأغراض الدنيوية المحدودة، بل هي نافذة يتطلع منها الإنسان إلى أعلى، نحو إمكانات غير محدودة. وعلى الإنسان أن يدرك حرفيًا أن أي شيء يمكن أن يليق به . إن كيركجارد لا يتطلب شكًا مطلقًا، بل اعترافًا بأن الرعب والهلاك، والفناء لم تعد مجرد احتمالات، وإنما هي قريبة المنال.. مهينة في أي لحظة أن تصبح حقيقة.

فالحياة هي عملية يواجه فيها البشر بصورة مستمرة نوعًا من الخوف ليس له اسم، وهو اعتراف متزايد بالذنب المطلق، كذاك الذي يتحمله جوزيف كيه، قرين كافكا في رواية "المحاكمة". فالأساس الذي قامت عليه رواية "المحاكمة" يتكشف واضحًا للعيان في هذه الفقرة التي كتبها كيركجارد، يقارن فيها بين الأفكار البشرية عن العدالة والمحاكم، وبين ما يجرى داخل النفس من محاكمات أكثر حدة:

"هذه القدرة العجيبة على التعذيب والترهيب، لم تتوفر أبدًا حتى لعناة المحققين في محاكم التفتيش، وليس في مقدره أمهر الجواسيس أن يعرف كيف يسدد هجماته، أو يختار لحظات الضعف الشديد، كي ينصب شراكه للإيقاع بالمتهم والقبض عليه، بهذه البراعة التي يعرفها الفزع، فالفزع يعرف كيف يستجوب المتهم بحنكة، لا يصل إليها أشد القضاة نكاء وحضور بديهية، فلا يدع له مجالًا للإفلات، لا بالتضليل ولا بالضجيج، لا في العمل ولا في اللعب، لا بالليل ولا بالنهار"⁽²⁴⁾.

وبتعبير كيركجارد، فإن كل إنسان يستيقظ (كما استيقظ جوزيف كيه ذات صباح) على إدراك المطالب اللانهائية المفروضة عليه، والإمكانات غير المحدودة المطروحة أمامه، يكون قد أخذ في اجتياز تجربة المحاكمة، التي تنتهي به إلى إدانة كاملة. لكن العملية كلها عملية تربوية، يتعلم فيها الفرد كيف يتخلص من "حكمة هذا العالم المحدود" أي عنصر التقدير الحسابي، الذي يظن كافكا أنه وجده عند باسكال، أو وجده في حوار أدريان ليفركوهن مع الشيطان - وأن يعتمد على الإيمان وحده.. فالإنسان الذي يقوم تفكيره على أسس محدودة، سوف يحسب حسابه بطريقة رياضية، إن خيره وشره سيصبحان وسائل إلى غايات خاصة، وحين يأتي الإيمان، هكذا يؤكد كيركجارد، فإن الرعب سوف يستأصل كلما نتج عنه، ويتوقف الحساب. ولكي يحدث هذا، لابد للرعب أن يظل في تعارض دائم مع الإدراكات المحدودة للحياة العادية. فجوزيف كيه في "المحاكمة" لا توجه إليه أي تهمة "محددة" كذلك فإن عذابات كافكا الذاتية، لم ترتبط بأي نوع محدد من أنواع الشر، باستثناء حب الذات، وفقًا لما كتبه كيركجارد:

"قالإنسان الذى يعرف - بمحدوديته - أن يعترف بأنه مذنب - هو إنسان ضائع فى المحدود، وفى النهاية فإن مسألة أن يكون المرء مذنبًا أم غير مذنب لا يمكن أن تتقرر بطريقة محدودة إلا من خلال إجراءات قضائية خارجية منقوصة .. ومن أجل هذا، فإن الإنسان الذى يعرف ذنبه فقط عن طريق المقارنة، مع القرارات التى تصدرها محكمة الشرطة، أو المحكمة العليا - فإنه لا يفهم أبدًا أنه مذنب حقًا، لأنه إذا كان هناك شخص مذنب، فإنه مذنب بصورة مطلقة". (25)

هنا إشارة أخرى لما تعنيه كلمة "محاكمة" طبقًا للمصطلحات التى اعتاد كافكا على رؤيتها. لكن الصعوبة البالغة فى فكر كيركجارد اللاهوتى كله، فى التناقض الكامن فى فكرة القبول بإمكانية مطلقة، تتطوى على الذنب المطلق، جنبًا إلى جنب مع الإيمان بأن الأسوأ إنما يقود إلى الأفضل:

"قالذى غاص فى الممكن .. غاص فى المطلق، لكنه ارتفع بدوره من أعماق الهاوية، وطفا الآن متخففاً من كل ما هو قهرى، ومفزع فى الحياة" (26) فإذا كانت الهاوية لا نهائية، فإن الشك العلقى داخلنا يريد أن يعرف، كيف يتأتى للإنسان أن يخرج منها؟ إن كيركجارد يعترف بالمخاطرة ويقول إن أى إنسان يدخل فى محكمة الرعب، قد ينتهى إلى الانتحار إذا أخطأ التقدير، واعتبر أى مظهر من مظاهر الفرع الزائفة، التى لا تحصى، على أنها شىء حقيقى . فالطريق فى مساره يبدو كما لو أن روحا شريرة قد صمته، ونحن نحتاج فى مواجهتها إلى اليقظة الدائمة. إن هذا الطريق لا يؤدى إلى تنمية روح العطاء، والشهامة والثقة، بل يزيد الإحساس بالتوجس، والخوف، وترقب العذاب، شىء أشبه بالوسوسة الروحية (ومن المهم أن نعرف إن كيركجارد يحدد وضعه، بحيث يستبعد هذا النوع من الوسوسة - أنه قريب مما يعنيه، بدرجة تجعله فى حاجة إلى هذا التميز).

إن مفهوم كيركجارد اللاهوتى، هو صورة من صور الديانة المسيحية. كان له تأثير كبير، سواء كان مسيحية أصيلة أم لا. فهذا السؤال ليس مطروحًا للدراسة هنا. بيت القصيد هو أنه ما دام يمكن تفسير عالم كافكا بمصطلحات دينية، بدلاً من تفسيره فى إطار العلاقة مع والده (أو بمصطلحات مختلفة كلية) فلا بد من رؤيته فى ضوء هذه الخلفية. فهزيمة

الكثير من أبطال قصصه، وهلاكهم قد لا يكون شيئاً سلبياً تماماً كما يبدو، أو لعله يبدو كذلك من وجهة نظر القارئ فقط، الذي لم يقدّر هو نفسه بحركة كيركجارد، نحو تسليم حياته لله تسليماً مطلقاً. إنما كافكا نفسه، فإنه شعر على الأقل في لحظة من لحظات حياته، بأنه قام بهذه الحركة، ونحن نبنى حكماً هنا على فقرة وردت في يومياته.. حيث يعلن أن أفضل الأعمال التي كتبها، تجد أساسها في قدرته على أن يموت راضياً. قد يجد القارئ عند كافكا حالات موت، ليست مبررة تبريراً عادلاً. لكن كافكا كان يتصور أن القارئ، سوف يتأثر بهذا الموت تأثراً شديداً:

"أما بالنسبة لي، فإنني أعتقد أنني سوف أكون قادراً، وأنا على فراش الموت على الشعور بالقناعة والاطمئنان، أما هذه الأوصاف، بصفة خاصة، فهي لعبة، فأنا أنعم بالموت، مع من يموت من البشر، واضعاً في حسابي أن استغل تركيز القارئ على الموت، فأنا من الناحية الذهنية، أكثر صفاء منه، إذ أنني افترض أنه سوف يصرخ وهو على فراش موته، ومن ثم فإن صرختي، في أكمل صورها لن تتطلق كصرخة حقيقية، ولكنها سوف تتصل في جمال ونقاء"⁽²⁷⁾

يقدم كافكا الآن بعض التنازلات.. فيرى أنه قد احتوى الرعب، بحيث أصبح في مقدوره، أن يتأمل فكرة الانقراض بقلب مستريح. وإن كان موقفه المتسم بالخداع تجاه القارئ سوف يصدمه فيما بعد، على أساس أنه نوع آخر من الشر. فلا نهاية للذنب المطلق. من هذه النقطة يمكن النهوض مرة أخرى. هذا في حالة التمسك بعقيدة كيركجارد.. وربما كان هذا ما يعنيه كافكا، حين تحدث عن صفاء صرخته وجمالها. مع ذلك فلا بد من إعمال الفكر، فإذا كان كل ما ينشأ، هو مجرد صرخة صافية وجميلة (هي صرخة حزن بحسب اللفظ الألماني "Klage") فإنه يبتعد بنا بعيداً جداً عما سجله كافكا في إحدى يومياته في ١٦ ديسمبر سنة ١٩١٣، ووصفه بين قوسين قائلاً: "صيحة السيرافيم المرعدة بالفرح" فهل صيحة الحزن هذه، هي كل ما يملك أن يقدمه، حتى لنفسه، أو للقارئ؟ إجابة هذا السؤال تستدعي البحث في حياته من ناحية، ومن ناحية أخرى وبطريقة أسهل، في أعماله القصصية التي قام خلالها باستكشاف الأبعاد المختلفة، لفكرة الإمكانية المطلقة.

الفصل الثالث

**كتابه المبكرة
وقصة الحكم،**

الفصل الثالث كتاباتة المبكرة وقصة الحكم،

لقد فرض كافكا على نفسه قيوداً شديدة مرهقة. فمن جملة أعماله كلها، التي تملأ ستة مجلدات Collected works، وإن كانت لا تضم المخطوطات التي صودرت بعد موته، والتي ربما دمرت بواسطة الجيستابو، ولا تلك التي أحرقها هو بنفسه، أو أحرقتها دورا ديامانت Dora Diamant بناء على تعليماته، فإنه وافق على نشر أربعين قصة قصيرة، واسكتشاً فقط - أي أقل من مائتي صفحة - وكان كعادته متردداً. وجاءت بعض مطالبه في الرفض بصورة همجية، ليس أقلها ما طلبه من ماكس برود، بأن يقوم بتدمير كل أعماله وألا يسمح بنشر أي شيء منها، رغم إقراره بصلاحيه عدد قليل للنشر مثل "الحكم" "The Judgement"، "العطشجي" "The Stoker"، "الممسوخ" "The Metamorphosis"، "في مستعمرة العقاب" "In the Penal Colony" وقصة "فنان جائع" "A Hunger-Artist" ⁽¹⁾. قد يبدو هذا طريقاً غير مباشر للبحث عن الاستحسان، لأنه لم يفصح عن أسبابه في الرفض أو القبول، لكننا نعثر على أثر ضئيل لذلك في خطابه، الذي أرسله إلى فليس باور Felice Bauer يشير فيه إلى الدهشة التي أصابته، عند إعادة قراءته لرواية "أمريكا" (أو "ضائع بلا أثر، كما اعتاد أن يسميها) إذ وجد أن "الفصل الأول" فقط ينبع من حقيقة داخلية، أما بقية القصة، باستثناء بعض الفقرات القصيرة أو الطويلة، فقد كانت تذكرًا لعاطفة قوية لم يعد لها وجود، ومن ثم يجب حذفها ⁽²⁾ انتقد كذلك الصفحات الأخيرة في قصة "مستعمرة العقاب" و"الممسوخ" ورغم موافقته على نشر هذه القصص، فإنه لم يسمح إلا بطبع الفصل الأول من "أمريكا" بشكل محدد .

ومنذ وفاته حتى الآن، تم نشر الكثير من كتاباته الأخرى، التي كان قد رفض بعضها، واستقبل القراء هذه الكتابات دون مناقشة، كما لو كانت على نفس مستوى بقية مؤلفاته، وإن كانت كذلك فعلاً، بالنسبة لأغراض البحث والدراسة. مع ذلك فإن أقدم كتاباته المنشورة لا زال القراء يفضلونها على

بعض القصص الشديدة الطموح التي بذل كافكا كل ما في وسعه لكي يبقيها طي الكتمان.

هذه القصص المبكرة كانت ثمرة لقائه بماكس برود، بعد التحاقه للدراسة بجامعة براغ بوقت قصير، والذي بقي من سنوات الدراسة هذه فهو قليل حقاً، إذ لا يزيد عن أربع وعشرين صفحة، كانت في معظمها جزءاً من عمل كبير كان ينوي كتابته. إنه "وصف لصراع" لم يسفر عن شيء. لكنه بتشجيع من برود، استطاع نشر هذه القصص في المجلات الأوربية، ثم جمعها فيما بعد في مجلد ضئيل الحجم بعنوان "تأملات" نشره في سنة ١٩١٢، وقصة "أطفال على الطريق السريع" رغم أنها تحتل مكانها الصحيح، فإنها تحمل فعلاً إرهاصات بموضوعات مؤلفاته مستقبلاً، كما نرى في الفقرة التالية:

"اندفعنا أولاً في هواء المساء. لم يكن هناك توقيت للنهار أو لليل. ففي لحظة تصطك أزرار الصديري بعضها ببعض، كاصطكاك الأسنان معاً، وفي لحظة أخرى نركض بخطوات واسعة، محافظين على المسافة فيما بيننا، والنيران تخرج من أفواهنا، كالوحوش في الأقاليم المدارية، كنا كحاملي الدروع في حروب الأزمنة القديمة، ندق الأرض ونقفز عاليًا، نطارد بعضنا بعضًا في الحارة القصيرة، ثم نستعيد سرعتنا لنصعد المنحدر إلى الطريق الرئيسي الممتد خلفه. قفز البعض إلى داخل الأخدود، واختفوا، وفجأة وجدناهم واقفين أعلى الطريق الضيق، ينظرون إلينا باستعلاء كأنهم غرباء تمامًا عنا.

"انزلوا إلينا! اصعدوا أنتم أولاً هنا!" "ألکی تدفعوننا إلى أسفل؟! هذا لن يحدث، إن لنا عقولاً تفكر"

بل قولوا إنكم خائفين، وجبناء - ماذا أيها القوم. تظنون أنكم سوف تلقون بنا إلى أسفل؟ هيا أرونا قدرتكم" قمنا بالهجوم، فدفعوننا من صدورنا، فتمددنا على الحشائش في الحفرة، وقعنا بمحض إرادتنا، كان كل شيء دافئ حولنا، فأنت لا تشعر بين الحشائش بالدفء أو البرد. بل تشعر فقط بالإرهاق والتعب.

فإذا استدرت يميناً ووضع يديك تحت أذنك، فإنك سوف تحس بأنك توشك على النوم، ثم تود أن تنهض ثانية، وذقنك مرفوعة إلى أعلى، فإذا بك

تسقط فى حفرة أخرى أشد عمقاً، ثم إنك تريد أن تحول وجهك فى اتجاه النسيم الرقيق، ويدك موضوعة على صدرك، وساقاك موروبتين، فتسقط فى حفرة أعمق وأعمق، ولا تكف عن هذا.

أنت لم تفكر بعد فى كيفية التمدد فى الحفرة الأخيرة، كيف تمد ركبتيك لأقصى حد طلباً للنوم، وأنت مستلقى على ظهرك كالمريض، الذى يوشك على البكاء. وقد تطرف عيناك عندما ترى صبيًا منكمشاً، وكوعيه مضمومتين على فخذه، يقفز فجأة من فوق الرصيف ونعليه سوداوين كالظلام".

هنا نجد إرهابات، بعيد من الموضوعات التى تناولها كافكا فى قصص "التأملات" أو فى أعماله الأخيرة، ومنها أن الأطفال يعون أنفسهم كمحاربين أبطال، وأن فضح الغرور الكاذب للبطل الملهم سوف يصبح موضوعاً متكرراً عنده، فالراوى يوضح فيما سبق الرغبة فى الرقاد والموت. والتى عبر عنها جوزيف كيه . رغم ذلك. ففي أسلوب هذه الفقرة نجد بعض الخصائص فى الكتابة لا توجد فى أعماله الأخيرة. فقد كان كافكا يرى أن الاستعارات تصيبه باليأس من الكتابة: ولم يذكر السبب. لكننا نجد التشبيهات تتكاثر هنا بعضها فوق بعض. والحقيقة أنها تشبيهات حية، يندر أن نجد شيئاً منها فى كتاباته الأخيرة. فإذا كان لهذا الرفض أى علاقة بنفوره من الربط بين الأشياء - ففي عالم كافكا لا تترابط الأشياء أبداً معاً، وإنما تبقى دائماً فى عزلة. وهذه هى القاعدة العامة - وهذا ينعكس فيما بعد على رفضه الدخول فى أى تجربة مشتركة. فالكلام هنا كله، كان يفعله الأطفال عموماً: أنت "يا رجل" فعلت هذا أو ذاك، رغم أن الواضح لنا بدرجة كافية أن الراوى كان هو المشارك الوحيد، فالضمير يوحى بأنه ليس من الغريب أن نشعر بما شعر به. لكن الحوار الطبيعى الملئ بالحيوية، سوف يقتحم أعماله الأخيرة حيث يقترب الحديث شيئاً فشيئاً من أسلوب القص إلى أن يتلاشى الاختلاف بينهما فى بعض الأحيان. فقصّة "الأطفال على الطريق السريع"، ليس بها شىء متميز من كتابة كافكا الحقيقية، كما هو واضح من هذه الموضوعات، ورغم أن هذه القطعة حافلة بجو مثير للمشاعر، فإنها تحمل فى طياتها خاصية شديدة الجانبية.

وبالمقارنة، فإن البقية الأصلية التي لم تنتشر من قصة "وصف صراع" التي كتبها في سنة ١٩٠٣ أو ١٩٠٤، وقصة "زواج في الريف" ١٩٠٧ أو ١٩٠٨ تبدو غامضة ومربكة، كما أن طريقة القص عتيقة وبطيئة وبالية، ويبدو أن كافكا كان يكتب هذه القصص بدون مراجعة دقيقة، كما نرى في هذه المحادثة التي تجرى بين الراوى الأول وأحد الغرباء، التي تبدأ بداية غامضة كالتميح إلى أحد الأوضاع الشاذة.. لكنه يستمر في تجريد واضح، وتعبيرات ليس لها تفسير.

"جلس على الأرض مكتئبًا دون مراعاة لملابسه الجميلة، وأثار دهشتي حين ضغط بكوعيه على فخذه، وجبهته موضوعة بين أطراف أصابعه المتشابكة. "حسنًا"، سوف أخبرك بهذا، فأنت تعرف أنني أعيش حياة منتظمة، لا يجرؤ أحد على انتقادي، فأنا لا أفعل إلا ما هو ضروري، ومتعارف عليه بين الناس، وأن سوء الطالع الذي اعتاد الناس عليه في هذا المجتمع الذي أتردد عليه، لم يتخلف عن زيارتي، كما رأيت أنا ومن يعيشون قريبًا مني هذا بدرجة كافية. وحتى السعادة بمعناها العام لم تمتع عني، وقد أتيح لي أن أتحدث عنها بنفسى في دائرة محدودة من الناس. حقيقة أنني لم أقع في الحب حتى الآن. وكنت أندم على ذلك من وقت لآخر. لكننى كنت أستخدم هذا التعبير كلما احتجت إليه. لكننى مضطر الآن أن أقول، نعم، إننى أحب، بل أجرؤ على القول بأننى منفعّل بالحب. فأنا عاشق مشبوب العواطف، من النوع الذى تشنق إليه الفتيات. أما كان يجب على أن أضع فى اعتبارى أن غياب الحب فى حياتى المبكرة، أحدث فى أوضاع حياتى تحولاً استثنائياً وسعيداً، بل سعيداً بصفة خاصة؟".

توجد بعض الومضات الكاشفة فى هذه الفقرة، وبخاصة الجملة الأخيرة، بما تحمله من اعتراف بمتعة العزلة (وقد تكون هى قصة كافكا نفسه). هناك جانب فى شخصية كافكا، لم يكن يريد شيئاً سوى أن يبقى وحيداً، يصف لنا بؤس حالته، دون استبعاد لمحاولة الخروج، من هذه الحالة والدخول فى علاقة حب مع إحدى النساء.. لكن تظل هناك بعض الجمل غير المفهومة، كما أن سياق القصة لا يسعفنا فى تفسير فهمنا لها. فقد نميل إلى التكهن بتجربة حب محرم، لكن شيئاً من هذا كله لم "يعرفه" كافكا: ويظل

القارئ خالي الذهن بسبب انعدام الترابط والتفسير. وهذا ما يصادفنا من وقت لآخر في أعمال كافكا، وإن كان يندر وجوده في أعماله التي سمح بنشرها، والتي لم تصل إلى مثل هذه الدرجة من غموض هذه الفقرة: ففي لحظات العذاب العقلي التي كانت تنتابه، منجده قادراً بصورة دائمة على الكتابة، دون سيطرة كاملة للوعي، لكنه كان يصل في العادة إلى درجة معينة من الوضوح.

إن كلمة العذاب torment لا تبدو دائماً هي الكلمة الصحيحة، أو بالأحرى أن تقول إنه يحكى عن عذابه بلهجة محايدة. حتى إننا لا ندرك حقيقة حالته، إلا عن طريق الصدفة فقط. وهذا يصدق على آخر قصة في كتاب "التأملات" وهي بعنوان "افتقاد السعادة"، حيث يجرى الحديث مع شبح يتجسد أمامه في الممر بصورة مادية. وتظل نغمة الحديث بينهما طبيعية، حتى نحسب أنها محادثة بين شخصين، من لحم ودم.. رغم أن ظهور الشبح جاء استجابة لصرخة ذلك الرجل الذي يحكى القصة. ثم يتغلب على حالة الرعب القهري، دون أي إحساس للتظاهر بالشجاعة المعكوسة. هذا هو الإنجاز الذي تحققه هذه القصة - صفاء النغمة، التي تتجنب أي محاولة لإثارة عطف القارئ أو شففته، رغم أن الموقف بائس جداً، بصورة تخرج عن حدود التجارب العادية عموماً.

خفوت النغمة هو أيضاً سمة من سمات القصة القصيرة المسماة "أفكار من أجل الجنترمان جوكيز Reflections for Gentleman Jockeys" وهي تدور حول عبثية التنافس، والورطة الناتجة من أي تحديد لقيمة الفرد. هنا يستخدم كافكا جيلة من حيله المفضلة. وهي الإشارة إلى العزلة التي تهين جو العبث.

"يبدو الفائز في نظر كثير من السيدات بصورة تدعو للسخرية، إذ ينتفخ مزهواً بالغرور. وهو لا يدري كيف يساير آلاف الأيدي الممدودة لمصافحته، أو يرد على التحيات والانحناءات، والصيحات الموجهة إليه من بعيد دون نهاية، في حين يحتفظ الخاسرون بأفواههم مطبقة، وهم يرتبتون على أعناق خيولهم، وهي تصهل كالمعتاد، وفي النهاية يهطل المطر من السماء المعتمة"

وقد علق والتر بنجامين Walter Benjamin على الصورة الفريدة التي يبرز بها كافكا هذه الإشارات، ذات المغزى الهام. فأحدى التيمات التي تتردد كثيراً في هذه المجموعة، والتي تقودنا إلى موضوع "المحاكمة" و "القلعة" نجدها في التصوير الساخر، لفضح الإحساس بالأهمية، سواء كان هو الإحساس المطلق بالوحشة، الذي يتكشف بندرة شديدة، ووعى شديد، إلى حد لا يصدق، بتمرير إصبع صغيرة بين حاجبيه، أو في الإحساس بنشوة الفرح لتوافقه مع العالم من حوله، إذ يغمره شعور بالوعى بمزاياه الشخصية، ينتهي به إلى فتح إحدى النوافذ على مصراعيها، ربما تجنباً لحالة الاختناق التي يفرضها الإنسان على نفسه، ولسماع الموسيقى الآتية من بعيد، كان كافكا رقيقاً في تناوله هذه الإشارات، فلم يفعل إلا القليل، لإبراز شعور الحنين الجارف (للتضامن مع الآخرين؟ للأشياء كما هي وقبل أن نراها؟) الذي تتطوى عليه هذه الإشارات، وهو يسلم منذ البداية، بأنه في المعركة الروحية التي تخوضها شخصياته أحياناً، تكون القواعد معروفة جيداً لكل الأطراف، بصورة لا تسمح لأحد بالتفكير في النصر، أو في مواقف البطولة الأخرى.

أما إمكانية الهروب من تصاعد الاهتمام بالذات، فتوحى به قصة قصيرة جداً عنوانها "أتمنى أن أكون هندياً أحمر" ولا مهرب من هذا، سوى الفناء السريع في اللا واقع.

"لو قدر لي أن أكون هندياً أحمر، متيقظ الذهن دائماً، وعلى ظهر حصان يركض عاليًا، وقلبه يخفق من وقت إلى آخر، لحظات قصيرة، فوق الأرض النابضة، حتى ألقى بالمهماز؛ لأنه لم يكن هناك أى مهماز، وحتى ألقى باللجام؛ لأنه لم يكن هناك لجام على الإطلاق، ثم إنه لم يكذب يرى الريف أمامه ممهدًا منبسطًا، بعد قطع الأعشاب، دون أن يرى فيه رقبة حصان أو رأس حصان."

هذه النهاية المبالغتة، تلعب دوراً كبيراً في توصيل الإحساس بها كواقع ملموس، وهذا الفناء السريع، هو موضوع قطعة كتبت في وقت متأخر جداً باسم "الوسطاء Intercessors" إلا إن الحركة الدائبة إلى الأمام هنا - تتحول إلى أعلى، كما في قصة "الهندي الأحمر" فإن أقل أثر للوجود يفى بالعرض، وفي النهاية سوف يجد طريقاً ممتداً يصعد عليه بقدر حاجته إلى الصعود:

"فإذا كنت قد بدأت السير في طريق ما، فامض فيه مهما كانت الملابس، وفي إمكانك أن تتجح، لن تتعرض للخطر، ربما تسقط في النهاية، ولكنك إذا تراجعت بعد قليل من الخطوات، ونزلت السلم، فإنك تكون قد سقطت سريعاً عند البداية. ولا مجال في هذا لكلمة "ربما" فإذا لم تجد شيئاً في هذه الممرات، فافتح الأبواب، فإذا لم تجد شيئاً خلف الأبواب، فهناك طوابق عليا كثيرة، فإذا لم تجد شيئاً هناك فلا تعباً، واصعد مزيداً من الدرجات، وطالما أنك لا تكف عن الصعود، فلن تنتهي الدرجات، بل سوف تتزايد تحت أقدامك الصاعدة"

رغم ما نجده في نغمة الحديث من مفارقة ساخرة، تأخذ بقدر ما تعطى، فإنه يقترب جدًا في معناه من قصيدة "في الخريف لريلكه Rilke" حيث السقوط اللانهائي للبشر، مؤجل بيد العناية الإلهية التي تمسك بالبشر، وتسقط معهم. فإحساس الإنسان بالوجود، سواء كان صعوداً أم سقوطاً، والذي ينبغي عليه فقط أن يواصله؛ لأنه سوف يؤدي غرضه المباشر، دون ضمان للمستقبل، هو موضوع شائع عند الاثنين (نلاحظ في فقرة كافكا كيف تتبأ بسقوط نهائي) لكن النغمة يمكن أن تكون متشجعة وساخرة، وأن النغمة المتشجعة لا نسمعها أبداً في أعماله الأخيرة.

ومن ناحية أخرى، فإن بكتاب "التأملات" قطع ذات سمات مختلفة تماماً. فهناك إحساس بسلام حقيقي أت من فوق، وهذا الإحساس يتخلل أعمال كافكا من وقت إلى آخر. من الممكن أن يأتي السلام الحقيقي من فوق، حتى لو كان من أجل الآخرين فقط. هذا التعليق الذي يقال إن كافكا قد وجهه إلى ماكس برود، بخصوص إحدى العائلات البرجوازية، مستشهداً بقول فلوبير - "إنهم يعيشون في الحقيقة Ils sont dans la vrai" - هو تعليق مشهور جداً. ويعبر عن حالة قبول بالحياة العادية كما نجد في موقف بعض شخصيات توماس مان أيضاً. مثلما يفعل "كيه" في رواية "القلعة" إذ ينظر للموظفين في مكاتبهم (ذات مرة) إنهم لا يعادونه، لكنهم متعبين في خضم أعمالهم السعيدة، فلديهم شيء ما يبدو من الخارج وكأنه تعب، ولكنه في الحقيقة هدوء لا تؤثر فيه الأحداث، وسلام غير قابل للفناء. "سوف نرى أن ما لا يفنى، سوف يتطور إلى أن يصبح مفهوماً هاماً" إن كيه يفكر في القلعة

ذاتها على أنها شخص "إنها جالسة هناك تحمق في هدوء، لا يستغرقها التفكير، ومن ثم فهي معزولة عن كل شيء، لكنها حرة لا يقلقها شيء، وكأنه كان وحيداً، لا يراه أحد، لكن هذا لم يغير من هدوئه شيئاً...". في محاولته للوصول إلى القلعة، فإن كيه ربما يجاهد للوصول إلى هذا النوع من السكنية، مثلما يفعل جريجور سامزا في قصة "الممسوح" إذ يتوق إلى هذا السلام الذي أحمله نغمات الكمان، الذي تعزف عليه أخته. وهذا النوع من السلام أو السكنية يجد تعبيره الأفضل، في إحدى قصصه المبكرة المسماة "في الترام":

"أقف عند نهاية رصيف الترام، غير واثق من موطن قدمي في هذا العالم، في هذه المدينة، في وسط عائلتي. ولا يمكنني أن أزعج - ولو عرضاً - أن ينيى أن أسير أتقدم في أي اتجاه على نحو سليم. فأنا لا أملك أي دفاع أقمه عن سبب وقوفي على الرصيف، أمسكت بهذا السير، تاركاً نفسي ليحملني الترام، وليس للناس الذين يخلون طريق الترام أو يسرون بمحاذاته، أو لأولئك الذين يحملون في فتارين المحلات.. فلا أحد يسألني في الواقع أن أقدم دفاعاً، لكن هذا ليس في صلب الموضوع.

يقترّب الترام من مكان الوقوف، وتأخذ إحدى الفتيات مكانها قريباً من درج السلم، استعداداً للصعود. وهي واضحة مميزة بالنسبة لي، كما لو كنت قد مررت بكلتا يدي فوق رأسها. ترتدى الفتاة ملابس سوداء، ولا زالت طيات الجونلة منسدلة عليها. كما ترتدى بلوزة محبوكة على جسمها. بها ياقة بيضاء من الدانتيل الشبيكة. تستند بيدها اليسرى على جانب الترام. وتمسك في يدها اليمنى مظلة تستند بها على الدرجات العليا. وجهها بني اللون، وأنفها ينطبق قليلاً من الجانبين، وله طرف عريض مستدير، وشعرها غزير بني اللون، تمتد خصلاتته كخيوط النبات المتسلق حول خدها الأيمن. أما أذنها الصغيرة، عبارة عن جهاز مغلق.. ونظراً لقربي الشديد منها، فإنني كنت قادراً على رؤية كوة أذنها اليمنى تماماً، حتى الظلال في أعماقها.

عند هذه النقطة سألت نفسي: كيف إنها لا تتدهش من نفسها، إذ تمسك بشفتيها مغلقتين، دون أن تبدو أي ملاحظة؟

وكما فى قصة "الأطفال على الطريق السريع"، فالواقعية هنا حياة ومتفردة، ومحسوسة؛ ولكنها تخلو من أى جاذبية جنسية، فالراوي يقدم صورة دقيقة لكى تثير المشاعر، نحو امرأة مرغوبة، لكن الرغبة تظل مفتقدة، مخرية مكانها للدهشة الكاملة من ظروف الحياة، وحتى هذا.. تم التعبير عنه بصورة غير شخصية. فليس هناك تشبيه واحد، أو استعارة واحدة فى القطعة كلها. فهو صورة طبق الأصل من شخصيات كافكا الرئيسية، فهو مقطوع تمامًا من كل علاقة مع البشر؛ ذلك لأن حاجته لتبرير وجوده (لا تأتي عن طريق البشر) ليس مصدرها البشر: وكما يقول الراوي، "لا أحد يطلب هذا منى". لكن الحاجة إلى هذا التبرير عند كافكا كانت قوية، بدرجة دفعته إلى تأليف روايتين على الأقل فى محاولة إشباعها . فالفتاة على رصيف الترام.. يمكنها أن تسير، وتتقدم تمامًا دون هذا التساؤل. كافكا نفسه كان غير قادر على التقدم، لكن من خلال هذا التساؤل كله، فإن الإحساس ذاته يستمر، بأن هناك مكانًا للأمان. سواء فى إحساس المرأة التى تتناول الشاي فى الحديقة، أو فى الإحساس الديناميكي للرجل، الذى يصعد سلمًا بلا نهاية.

الجو الذى تتسجه هذه القصص، إذن، لا يرتبط مطلقًا بأى أنين من أنات النفس الداخلية. إذ يتم التعرف على العالم الخارجى، من خلال تفاصيل واقعية، وبصرف النظر عن مشاكل كافكا الداخلية، فإن صحة وجودها، ليست موضع شك. ومع تقدمه فى الكتابة، فإن هذه الواقعية تسلم نفسها لعالم رواياته المتقلب، الذى يتحرك بين الحلم والواقع، وحتى فى كتاباته النظرية الأولى نجد إرهاصًا بهذا التغير.

"تهب اليوم ربح جنوبية غربية. وفى الميدان تتحرك دوامات الهواء حوله. والجزء العلوى المدبب من برج الكنيسة، يدور فى دوائر صغيرة فوق قاعة المدينة. لماذا لا يجد أى إنسان سلامًا فى كل هذا الزئير؟ يا لها من ضوضاء!. فأبواب النوافذ كلها تصلصل، وأعمدة النور تتمايل مثل أعواد الغاب، ومعطف العذراء The Virgin يتكور على العمود، والريح العاصفة تتخاطفه. ألم يره أحد حينئذ؟"

عند هذه المرحلة من حياة كافكا الأدبية، فلا زالت هناك إمكانية

لطرّح السؤال الأخير. إنه يدرك أن أحدًا من الناس لن يرى ما يراه هو، وإنه يبالغ في غرابته. وسوف يصبح من الأمور البديهية بعد ذلك، أن رؤية كافكا الغربية للعالم، تتطابق، أو تتفق في جزء منها مع العالم الذي يراه الآخرون، فـجـريـجـور سامزا يتحول في قصة "الممسوخ" إلى حشرة. أما بقية أفراد العائلة فيعترفون بهذه الحقيقة دون مناقشة أو تساؤل. ثم تجرى محاكمة جوزيف كيه أمام محكمة غامضة، تعمل في مخزن فوق أسطح المنازل: يظهر لنا أن معظم الناس يعترفون بوجود المحكمة، سواء كانوا ممن تجرى محاكمتهم أم لا، فهم يعرفون كيف تؤدي عملها، وإنها موجودة في كل أنحاء المدينة، ومن الأمور الطيبة أن تحاكم أمام هذه المحكمة، وأن يحكم عليك بالإدانة، وهكذا يقدمون ما يمكن أن يبدو فنتازيا خاصة أكثر منها واقع حقيقي. وقد أخذ هذا الميل فعلا في الظهور في قصصه الأولى، إذ أخذت المضامين تتسع رغم أنه لم يكن قد تكون لديه إذ ذاك أي أساس متخيل، يتيح لنا رؤية دينية حادة في هذه القصص. إنها مجرد قصص تجريبية. وقد أضفى إطار المرجعية الواسع في كتاباته الأخيرة جانبية غامضة، أحيانا تعميما يدعو للتساؤل. يبدأ الموضوع في تقديم نفسه: هل ظلت مواقف شخصيات كافكا المحورية بصفة عامة مواقف فانتازية أو شاذة، وهل اكتسبت الروابط التي تربطها بالمفاهيم الفكرية التقليدية، التي رآها كافكا نفسه وآخرون غيره؟

تشغل "تأملات" كافكا عشرين صفحة فقط، وكان قد بلغ الثلاثين حين نشرها، وكان في ذلك الوقت، قد سبق له أن نشر في دوريات فصلية اثنتين من "المحادثات"، "الطائرات في بريشيا The Aeroplanes in Brescia" و "ضوضاء عظيمة A Great Noise" مع ثلاث مراجعات قصيرة في حدود اثنتي عشرة صفحة تقريبا، حتى هذه قد انتزعتها منه الناشران روفولت Rowahlt وماكس برود، الذي روى لنا كيف رسم الطرق؛ لتوصيل أعمال كافكا إلى دائرة أوسع من القراء. كان برود سخيًا في مديحه لكتاب "التأملات" في مجلة المايز Maiz وهي دورية تصدر في ميونيخ، لم يعبر عن إعجابه فقط بنوعية الكتابة.. بل إنه ابتداء طريقة التأويل، التي أصبحت تنسب إليه بصفة خاصة حين قام بتحرير أعمال كافكا بعد وفاته:

"في إمكاني أن أتخيل، أن يعثر شخص بطريق الصدفة على هذا

الكتاب، فيجد حياته وقد تغيرت بفضلته تغيراً كلياً في التو واللحظة، صائراً إنساناً جديداً... في هذا العصر الذي يتسم بالتنازلات والمهادنات، نجد هنا فعلاً من أفعال الكشف، عن أسرار الباطن وأعماقه، وبقوة تردنا إلى العصر الوسيط... أخلاق جديدة وعاطفة دينية... محبة للإلهي، للمطلق، تنطق في كل سطر... هنا يبلغ الاستغراق الصوفي أخيراً حدود التجربة - ويبقى صامتاً دون أن يعلن عن ذاته. وعلى السطح يبرز في هدوء يتسم بالمزاح الواضح، خشوع جديد، فكاهاة جديدة، مالنخوليا جديدة."

كانت محاولة التفسير بالأسلوب التقليدي شيئاً مفهوماً في سياق تلك الظروف، وإلا فكيف كان يمكن تقديم معاني كافكا؟ ولكن عبارات مثل "المزاح" "واستيطان العصر الوسيط"، بوضعها جنباً إلى جنب، لا بد أن تصيب بعض القراء بنوع من الفزع والارتجاف. فهل يوجد أي مبرر للحديث عن الإلهي؟ هل كان برود يقرأ هذه السمات فعلاً في أعمال صديقه؟ فالقيمة المدهشة لكتابات كافكا، لا يفيدنا شيئاً أن تحولها إلى كلاسيكات. فأعماله التالية تتحدى مثل هذه المحاولة.

ففي شقة برود كان كافكا يرتب موضوعات "التأملات" ويعدها للنشر حينما التقى بفليس باور Felice Bauer "كنت أقوم في المساء، بترتيب وضع هذه القطع تحت تأثير هذه الفتاة الشابة، ونتيجة لهذا فمن الممكن أن أكون قد ارتكبت خطأ. ووضعت أشياء بعضها بجانب بعض بطريقة مضحكة، ولكن ربما في السر تماماً"⁽³⁾ وفي غضون أسابيع قليلة، كتب لها عدة رسائل، بدأت بينهما علاقة كان من المفروض أن تستمر، ارتبطا فيها مرتين بالخطوبة ثم انفصلا، لعدة سنوات. لم يرى كافكا فيها الأنسة باور إلا قليلاً (خريف وشتاء ١٩١٢) رغم أنه كتب لها كثيراً من الخطابات، وتسلطت عليه في أثناء تلك الفترة فكرة أن الزواج، الذي يتوق إليه، ويتحدث عنه باعتباره الطريقة الصحيحة للإشباع الجنسي في حياة الرجل، سوف يجعل عمله في الكتابة مستحيلاً، الشعور بأنه "إذا حدث أبداً وتوفرت لي السعادة، بجانب الكتابة وكل ما يرتبط بها، فهذا بالتحديد هو الوقت الذي أكون فيه غير قادر على الكتابة". ورغم هذا، فإن فيضان الكتابة عند كافكا، قد بدأ يتدفق حقيقة منذ لقائه بفليس باور. لقد قابلها لأول مرة في ١٣ أغسطس ١٩١٢ وفي ليلة ٢٢، ٢٣ سبتمبر

من تلك السنة، كتب في جلسة واحدة، قصة "الحكم" وهي أطول القصص التي كتبها حتى ذلك الحين وأكثرها سحرًا، ورغم قصرها النسبي، فإنها أكثر قصصه اكتمالاً وأشدّها صقلًا، وإن كانت أيضًا هي أول قصة تنتهي بموت البطل. إلى أي مدى أثرت شخصية فليس، وإلى أي مدى بلغ تشجيع الناشرين إيرنست روفولت Rowohlt وكيرت فولف Kurt Wolff اللذين أخذوا في الضغط عليه ليكتب قصصًا للنشر، فهذا أمر لا يمكن تحديده: كان أصدقاء كافكا الثلاثة يعملون بهمة ونشاط في وقت واحد. الواقع أنه بين سبتمبر ١٩١٢ وأوائل ١٩١٣ كتب حوالي ستمائة صفحة من رواية "أمريكا" بينما كتبت أطول قصص "كافكا" وأكملها "الممسوخ" في نوفمبر وديسمبر ١٩١٢، وهذا يمثل قدرًا كبيرًا مقارنة بما كان قد كتبه حتى ذلك الحين، وقد عبر عن دینه لفليس بإهدائه "الحكم" إليها.

علاوة على الإهداء، فالقصة هي قصة فيليس. فالحروف الأولى من اسم فريدة براند نفيلد Frieda Brandenfeld هي نفسها الحروف الأولى من اسم فيليس باور. وقد علق كافكا على ذلك بقوله: هي أيضا بمعنى ما نفس الحروف الأولى في اسم فرولين برستتر Fraulein Burstner في "المحاكمة" فعنصر الترجمة الذاتية في القصة، موجود بدرجة كافية من الوضوح، وإن كانت ملاحظة كافكا حول اسم الشاب جورج بندمان George Bendmann تضيف دليلاً آخر. ذكر كافكا بأن اسم (بندی Bende هو من نفس النمط الصوتي الخاص باسمه من حيث الأصوات الساكنة والمتحركة). وكان قد ألمح إلى ذلك مرة أخرى فيما بعد، في اسم جريجور سامز، الذي يقترب قليلاً من اسمه) لكن القصة تتضمن ما هو أكثر من عملية إعادة كتابة لتجربته الشخصية، فقد سجل في مفكرته مشاعر "الإنهاك الرهيبة ومشاعر السعادة" التي أحس بها، أثناء كتابة قصة تزيد على ثلاثة آلاف كلمة، في ليلة واحدة، وقد فرغ منها في السادسة صباحاً⁽⁴⁾، فكتب يقول "لقد حملت عبئى على ظهري، أكثر من مرة في تلك الليلة. وأنا أدرك أن كل شيء يمكن أن يقال، إن هناك محرقة عظيمة مستعدة، لكي تلتهم حتى أغرب الأفكار التي تختفي فيها وتظهر ثانية". ويقارن بين سرعة تقدمه في قصته "أمريكا" وبين هذا الفيض المتدفق هنا، فيمضى إلى القول "هذه هي الطريقة الوحيدة للكتابة،

أن تتم في تتابع مثل هذا، حيث يفتح الجسد والروح انفتاحاً كاملاً" التضمينات مأخوذة من مدخل آخر في المفكرة، حيث يندمج كافكا نفسه: "انفتح تماماً، دع الإنسان der Mensch يخرج." وهي كما يبدو تتطوى على اعتراف ذاتي. لم يصدر هذا الاعتراف عن وعي حقيقي، كان كافكا يفكر في فرويد، وهو يكمل القصة، ومثل الكثير من كتابات كافكا، بحسب تسميته "عرض لحياتي الداخلية التي تشبه الحلم"⁽⁵⁾ هذه العبارة الأخيرة في حاجة إلى تحديد. فالقصة ترتبط بالأحلام في تداعياتها الحرة، في غرابة منطقتها، في أمثالها لأحداث فنتازية، كأن يأمر الأب ابنه بأن يقتل نفساً، وفي ارتباطها غير المباشر بحياة كافكا الواعية، لكنها أيضاً واضحة، ومحدّمة بدرجة يندر وجودها في الأحلام، وهي أقل درجة من قصة "طبيب في الريف" بالنسبة لتشابهها مع الحلم. ليس في أعمال كافكا شيء سحري رؤيوي. أو غريب - لا شيء يشبه أعمال نيرفال Nerval، مثلاً. وربما لا يريد كافكا أن يقول أكثر من أن حياته الداخلية، كانت تمضي في مسار لا معقول أشبه بالأحلام، لكن رقابة عقله الواعي، موجودة بدرجة ظاهرة أيضاً، على الأقل في بعض الأوقات.

"الحكم" كقصة يمكن أن تكون مقنعة كاكابوس. فقط حين يعود العقل المنطقي؛ ليعلو على تجربة القراءة، يبدأ الغموض. فالذي يمضي عند النظرة الأولى، كشيء مفهوم بدرجة كافية، مع وجود تردد منذ البداية، حول هذا الأمر - هو مغزى الصديق الغامض في بطرسبرج، الذي فرغ جورج من الكتابة إليه، عند بداية القصة. هذا الصديق الذي يعيش في شبه عزلة تامة، هو الخيط الذي يربط الأحداث معاً. لأن جورج كان يتشكك في إبلاغ صديقه خبر خطوبته، فذهب إلى حجرة نوم أبيه يطلب النصيحة. لكن تشكك الأب في وجود الصديق، يدفع القصة إلى الأمام خطوات أبعد، كما أن إدانته لجورج قد أدت - ليس فقط إلى الاعتراف بوجود هذا الصديق، بل إلى - الادعاء بأنه "كابن يهواه قلبي"، وكان طول الوقت على صلة به. وبناء على إهمال جورج المزعوم أصدر أبوه الحكم عليه بالموت غرقاً، وهو الحكم الذي يقوم جورج، بتوقيعه على نفسه، في اللحظة الأخيرة.

من الواضح أن القصة، لا تتناول عالماً له وجود في الواقع، إلا إذا

افتراضنا أن المشاركين فيها من المجانين، وهذا هو التفسير، الذي قدمه كلود إيموند ماجنى Claude Edmonde Magny⁽⁶⁾. ومن ناحية أخرى، ففي حين تبقى القصة غارقة في الغموض كلية، فإن بها تسلسلا منطقيًا، لا يتوفر أبدًا في الأحلام، وهي قصة عميقة متعددة الجوانب، تتصاعد فيها الأحداث نحو الذروة، بطريقة تفترض وجود جهد واعى أكبر كثيرًا من مجرد سرد للحلم، إنها تقرير غامض، لمحاولة اكتساب المعرفة الذاتية من جانب كافكا، استخدم فيها حلما من أحلام اليقظة: أما عن صلتها بالموضوع خارج نطاق موقفه هذا، فهي مسألة ثانوية، وإن كانت الصلة وثيقة جدًا.

إن عالم الحلم هو الوجه الغالب على جو القصة، كما يتبين لنا من تلك الحادثة التي يقول فيها والد جورج إن لديه وثيقة مؤكدة في جيبه. وهنا تأتي السخرية النابعة من جو العبث، كما يحدث في أغلب الأحوال.

فقال جورج لنفسه "جيوب حتى في كابوسه الليلي أيضًا" ظنًا منه أنه بهذه الملاحظة، إنما يسخر بوجوده خارج الواقع. لقد فكر بهذه الطريقة لحظة واحدة فقط، لأنه كان ينسى كل شيء طيلة الوقت.

إن امتثال الحالم للغرائب التي يتصانف وجودها في حلمه، لا يتضح بشكل مباشر في الصفحات الأولى، حينما يفكر جورج في الأسباب التي تمنعه عن إخبار صديقه في روسيا بأمر خطوبته. أما وصف ظروف صديقه، والذي يشغل الافتتاحية كلها، يمكن أن تتسبب لأي قصة من النوع الواقعي تمامًا. يتبين القارئ شيئًا فشيئًا أن الأسباب التي يبرر بها جورج، عدم إبلاغ صديقه بأي أخبار هامة - ليست من النوع الذي يفكر فيه أحد من العقلاء، رغم أن طريقة عرض هذه الأسباب تبدو معقولة. بل الأدهى أنها من نوع الأسباب التي قد يستغلها أحد الأشخاص، ليقطع بها الطريق على فكرة أخرى، تدور في ذهنه، أو من نوعية الأسباب الشاردة، التي تؤدي مهمتها بكفاءة، بالنسبة للحلم، فالمرء يخرج بانطباع، أن هناك جدلاً يجري، ودون أن يتحرى مضمون الأمر بدقة كافية، فإنه يكتفى بالعرض الظاهر فقط (قد يوجد مثل هذا النوع من التهاون في أحلام النهار أيضًا) هكذا الأمر مع جورج، الذي يصل في تفكيره إلى الحد، الذي يرى معه أن الشيء الملائم

هو، ألا يخبر صديقه إلا بالأمور التافهة فقط، أما أمر خطوبته فلا يستطيع أن يخبره به.

عند هذه النقطة تبدأ غرابة جورج في الظهور، حين يحكى لنا أنه كان يفضل أن يكتب عن توافه الأمور بدلا من "التصريح" بأنه مخطوب لفريده براند نفليد، أو عندما يحكى جورج لخطيبته، بأن صديقه سوف يشعر بأنه "مكره ومجروح" إذا دعى لحفلة الزفاف، ثم عاد وحيدا إلى منزله، وهو يشعر بحاجته الدائمة للشبع والارتواء.

هذه الأسباب غير المحتملة، التي يبرر بها عدم دعوة صديقه، تقبلتها الخطيبة رغم ذلك دون مناقشة، وهي تقول بطريقة ليست مفهومة على المستوى الواقعي والعقلاني، وإن كانت تبدو مفهومة جدًا بمجرد أن نفهم مرامي كافكا العميقة - "إذا كان لك مثل هذا الصديق، يا جورج، فيجب عليك ألا تتزوج أبدًا".

لا نجد مثل هذا التعليق أبدًا في هذه القصة، التي تظل هكذا أساسًا في إطار الحلم، رغم وجود الذروة المرسومة بشكل معين، وبالنظر إلى القيمة الظاهرية، فالقصة تستعصي على الفهم، مما دفع أحد المعلقين إلى القول بأن فيها "اكتشافًا للمغزى العميق للجنون، كبيان غاية في الأهمية، للحد الأدنى النهائي، لاخترال كل وجهات النظر"⁽⁷⁾ وقد قدمت كيت فلورز Kate Flores اقتراحًا أفضل، لكنه يبقى مجرد اقتراح، فلا يمكن البرهنة على مثل هذه المسألة الخفية، لكن إذا كان من المقبول أن نقول إن شخصية جورج تطابق شخصية كافكا من الخارج "شاب عادي جدًا، دمث الأخلاق، متأنق في مظهره وتصرفاته، رقيق، متحفظ مستقل الشخصية، حازم، الابن المفضل لأحد أثرياء التجارة". بينما يحمل الصديق شبهة قوية بشخصية كافكا من الداخل، وكما وصف نفسه "بأنه شخص متحفظ، عديم الكلام، غير اجتماعي، غير راض عن أي شيء"، إذا قبلنا بهذا، فسوف تتضح لنا كثير من الملاحظات الغامضة الأخرى. هذا التفسير سوف يبدو للوهلة الأولى، مناقضًا لما ذكره كافكا في مفكرته، من أن هذا الصديق هو الحلقة التي تربط الأب بابنه، هو أقوى رباط مشترك بينهما، لكن هذه المعضلة قد نقابلها فيما بعد.

فإذا أخذنا بوجهة نظر كيت فلورز، بما فيها الإيحاء، بأن نشاط صديقه كرجل أعمال قد أصابه الركود، فإنها تعنى عمل كافكا فى الكتابة الذى لم يكن يسير على ما يرام حتى وقت كتابة قصة "الحكم" فإن الكثير من الغموض سوف يتلاشى.

مناجاة جورج بندمان (الذى كان يناقش فيها نفسه، حول مسألة إخبار صديقه بخبر خطوبته) هى مناجاة كافكا، هى تجسيد موضوعى لحواره الداخلى . إنها مضاهاة، ومضاهاة ملائمة بدرجة مرموقة. هى نفسه الباطنة، النفس الكاتبة، هى صديق ظل فى المنفى عدة سنين، حيث يمكنه فقط أن يرعى شئون عمله. لكن، ذاته الخارجية وهى جورج يرغب فى الزواج... ولكن جورج يخشى، أن يبعده زواجه عن صديقه الخاص، ويضحى بصداقته.⁽⁸⁾

"هذه الفكرة عن النفس الكاتبة" لا يتعارض معها ما يقوله ماكس برود، من أن هذا الصديق فيه كثير من سمات الممثل اليهودى لوى Lowy وكان صديقاً لكافكا فى الواقع، وهو الذى أخبره كافكا بخبر خطوبته، ولم يكن روى مجرد فنان، قريب جداً من كافكا ككاتب، بل كان أيضاً يعانى بعض حالات اليأس⁽⁹⁾ فى هذا النطاق، فإن ما تقوله الخطيبة إنه إذا كان له مثل هذا الصديق فيجب عليه ألا يتزوج يصبح له معنى. وهذا ما تؤدى إليه إجابته، التى تأتى خلاف ذلك، على المستوى العلقى، غير مرتبطة بما قيل قبلها نعم، نحن الاثنين ينبغي أن نلام (لكونه هو واحد وهو الشخص نفسه)، ولا أود حتى الآن، أن أحصل على خلاف ذلك (فأنا أفضل أن أبقى كاتباً حتى ولو كان ذلك يعنى فى النهاية ألا أتزوجك)". فاقترح الصديق بأن جورج يجب عليه أن يلحق به فى روسيا، يمكن ترجمته الآن إلى فكرة أن كافكا يجب أن يكرس نفسه كلية للكتابة. إن تشكك الأب فى وجود هذا الصديق، إنما يعبر عن عدم ثقته فى مواهب كافكا ككاتب.

على أى حال، فإن الإدانة الموجهة إلى جورج، تحدث تحولاً جديداً فى هذه العلاقة. وتصبح الكتابة أشد حيوية هنا على الأخص (مع وجود مبالغة بشكل متميز فى حادثة البطانية الطائفة، التى أضفت على المشهد كله نوعاً من الحمية والحرارة):

- "هل غطيتني جيدًا الآن؟ سأله والده، وكأنه لم ير قدميه داخل الغطاء.

- تمامًا، وأنت تحب أن تتغطى في السرير فعلاً، قال جورج، وهو يلف الملابس حوله بإحكام.

- هل تغطيت أنا جيدًا؟" سأله والده للمرة الثانية، ويبدو أنه كان في انتظار إجابة متوقعة.

- لا تقلق أبدًا، فأنت في داخل الغطاء تمامًا.

"لا!"، صاح الأب، إجابته تتناقض تقريبًا مع سؤاله، ثم دفع البطانية إلى الخلف، قذفها بقوة فانفردت وتعلقت في الهواء وظلت طائرة لحظة، ووقف منتصبًا على السرير، واستند بإحدى يديه على السقف، "أنت تريد أن تدفني تمامًا. أعلم هذا، أيها الداعر الفاسق، ولكن أنا لم أدفن بعد، وهيهات أن تدفني. وحتى إذا كان هذا آخر ما بقى لى من قوة، فإنه يكفينى لصدك، بل هو أكثر مما يلزم لك".

ومع إدانة الزواج المنتظر، أخذت الأحداث وجهة جديدة، ورغم بقاء أسلوب الكتابة قويًا وحيًا، فقد دخل عليه نوع جديد من الغموض:

"لأنها رفعت لك تتورتها"، بدأ الأب يردد، "لأنها رفعت تتورتها، هذه المرأة الغبية الكسولة". ولكي يصور هذه النقطة، رفع قميص نومه إلى أعلى، إلى الدرجة التي تتيح رؤية الندوب المتخلف عن الجرح الذي أصابه في الحرب" لأنها رفعت تتورتها، هكذا، وهكذا، وهكذا، ذهبت إليها، لكي تحصل على ما تريد دون إزعاج، لقد لوثت نكري أمك بالعار، وخنث صديقك، ألصقت أبيك في السرير؛ حتى لا يقوى على الحركة، لكن أيقدر هو على التحرك أم لا؟"

"لقد نهض في حرية تامة دون أن يستند إلى أى شيء، ودفع ساقيه خارج الغطاء، وكان يشع بالبهجة من أعماقه".

كون هذا لا يعكس ما كان والد كافكا يود أن يقوله، بل ما كان كافكا "بغير وعى" (وإن كان بوعى فى بعض اللحظات) يود من أبيه أن يقوله. إلا

أن الغريب فى هذه القصة، أن إدانة الممارسة الجنسية ليست هى الأهم، وليست هى علاقة أوديب بأبيه. فجورج متهم بأنه "خان" صديقه. (وهى كلمة لا معنى لها داخل هذا السياق، وإن كانت مفهومة فى إطار عملية الاختيار التى يجريها كافكا بين الزواج وبين الكتابة)

إذ يصيح الأب بعد هذا بوقت قصير، أن الصديق لم يتعرض للخيانة: "قد قمت بدورى أنا نيابة عنه فى هذا المكان". إن هذه الملاحظة الغريبة، هى التى تقلب دور الأب فجأة رأسًا على عقب، إذا قبلنا بفكرة الترجمة الذاتية. إن كافكا يدرك أن إدانة هذا الزواج، حتى لو كانت آتية من جانب أبيه، الذى كان يكرهه داخل عقله الباطن، فهى إدانة يريد هو أن يقبلها. لأنه يعتقد أن الزواج سوف يحرمه من عملية الاستبطان الذاتى القاسية، التى تتيحها له فرصة الكتابة. سوف يدمر الأوضاع التى يعيش الفرع فى ظلها. ومن ثم تدمر أمله الوحيد فى الخلاص، (مهما كان هذا الخلاص متناقضًا) فإذا لم يتم إيلاغ هذا الصديق بالخطوبة، أى أنه، إذا قام كافكا بإلغاء الخطوبة وكرس نفسه للكتابة، فإنه سوف يكون قادرًا على شىء أشبه بالوعى اللانهائى الذى يريده كيركجارد الكامن داخله، حتى لو كان وعيًا لا نهائيًا بالذنب. لأن هذا الوعى سوف يمنحه وضعًا أشبه بالإلهى.

الأب بالطبع وهو ممثل الله على الأرض، سوف يربط نفسه بهذا الجانب فى شخصية كافكا، الذى يسعى طلبًا لهذا الوعى، وإن كان من باب التناقض، سوف يدينه على ذلك. بهذا يكون هذا الصديق، هو الرابطة الحقيقية بين الأب والابن، إلى الدرجة التى يدرك عندها الابن، كافكا، أن إخلاصه للكاتب فى داخله، هو الطريق الوحيد إلى الأب، حتى لو كان الأب والكاتب فى داخله هما شخص واحد. أن يكون والد جورج، هو ممثل الصديق فى هذا المكان.. إنما يعنى أن اتهامات والد كافكا، هى بدائل مقبولة للاتهامات الذاتية، التى كان كافكا على وشك أن يوجهها لنفسه، المحاكمة اللانهائية التى يتوقع لها أن تستمر. أو الأصح، أنها ليست بدائل، بل هى من نفس المادة، لا تختلف عنها أبدًا، هى معادل "القلق الشديد" الذى كان يعيد خلقه باستمرار داخل نفسه.

كلمات الإدانة التي تصدر عن أبيه تحمل في داخلها بعض المعاني
أيضاً:

"من أجل ذلك فأنت الآن تعرف ما الذي كان موجوداً في الخارج، لم
تكن حتى الآن تعرف شيئاً إلا عن نفسك! فقد كنت طفلاً بريئاً، فعلاً، وكنت
أكثر من هذا رجلاً شيطانياً! ومن أجل هذا، فلتعرف أنني حكمت عليك
بالموت غرقاً".

يعرف كافكا الآن أن قلقه الشديد على مصيره "ليس مجرد أمر يخصه
وحده، بل هو نفس الشيء الذي يشير إليه الأب، والذي عليه أن يتقبله، حتى
لو كان فيه انقراضه. فهو رجل شيطاني لأنه مذنب بصورة مطلقة، ولكنه لا
يستطيع بوعيه الذاتي أن يفعل شيئاً إزاء هذا الأمر إلا أن يقلع عن الزواج،
ويتخلى عن غرائز المحافظة على البقاء، وأن يقبل الانقراض في هدوء، كما
فعل جريجور سامزا، في قصة كافكا التالية "الممسوخ" فكافكا هذا مثل
جريجور سامزا في آخر لحظة في حياته، يفكر بحب حقيقي في والديه. لكن
بموته ينطلق الكاتب، الذي لا يحمل أى عواطف إنسانية (فالصديق لم يتأثر
أبداً لوفاة أم جورج) أى الذات التي سوف يمكنها، مواصلة تسجيل عملية
التحقيق الذاتي بصورة لا نهائية، فالبطل مات لكن الكاتب أى الجزء من
نفسه غير القابل للفناء، فإنه حسب اعتقاد كافكا يمكنه الاستمرار في البقاء.

تكرار مثل هذا التفسير، لابد أن يعطى معنى معيناً، فى حين إننا إذا
نظرنا نظرة عادية، إلى ردود فعل الشخصيات، فإننا لا نجد لها أى معنى.
وهذا يصدق - ليس فقط - على العبارة المفتاح "خيانة الصديق" المتعلقة
بمسألة الزواج المقصودة، وهى أعظم الحيل التى استخدمها كافكا فى عملية
البوح "revealing". حين يقول الأب إن الصديق "يعرف كل شىء (لأن والده
كتب ليخبره، وإن كانت العبارة تحمل نبرة حادة) يضيف الأب أيضاً "إنه
يعرف كل شىء بطريقة أفضل ألف مرة" بل أيضاً:

"عشرة آلاف مرة"، قال جورج هذا ليفهم أبيه، لكن الكلمة اكتسبت فى
فمه رنيناً حاداً مميتاً، وهو ما يعنى أن كافكا كان واعياً (لكنه لن يوضح هذا)
إن ذلك الصديق، هو محقق محكمة التفتيش الرهيب، كما تجسده رؤية

كيركجارد، أى كشف الحقيقة، الذى يمكن للكاتب الموجود فى داخل كافكا أن يكونه، فى هيئة شخص يتفوق فى المعرفة، تفوقاً يسمو على سطحية جورج.

كذلك فإن هجوم الأب على الشهوة الجنسية، يتوافق تماماً مع كلمات الكاهن فى "المحاكمة" عندما يتهم كيه. K. بالسعى كثيراً للحصول على المساعدة من النساء. وهى فكرة راسخة عند كافكا، تمزقه باستمرار بين الجهاد الروحى، الذى يتمثل له فى الكتابة، وبين الإشباع العاطفى الذى يبحث عنه عند الجنس الآخر.. ولكنه يخافه!.

نجحت التفسيرات، وأعطت قدرًا من الإقناع أكبر كثيرًا، مما تعطيه طريقة القراءة التى تقترحها مدام ماجنى Magny. لكن هذا حسب ما تقوله كيتى فلورز Kate Flores يفترض وجود "شفرة سرية" أراد لها كافكا أن تبقى سرًا من الأسرار. (10) ولا بد أن يثور السؤال، عما إذا كنا نجد فى هذه الحالة قيمة لهذه القصة، غير السر الخفى الذى لا يفهمه إلا الخاصة. أما ما كان يهم كافكا فهو أن يدرك، إن صورة الأب الذى كان يلاحقه بالإدانة، والذى تعلم أن يخافه فإنه يمثل بالنسبة له طريقة حياة، بوسعه أن يحترمها: أى إنه لا يريد شيئًا إلا أن يدين نفسه إدانة مطلقة، وبمقدوره أن يجد لنفسه سندًا عند هذا الأب، الذى كان ينظر إليه بفرع. لكن القارئ الذى ليس لديه أى معرفة وثيقة بحياة كافكا - لا بد أن يصاب بالإحباط، إذا تعمق فى البحث دون الرجوع إلى سيرة حياته. ومن أجل هذا لا بد أن نسأل، عما إذا كانت هذه القصة تعنى أكثر من مدهشة، إذ وجد فيها كافكا وسيلة مكنته من مواصلة الكتابة لمدة تزيد على اثنتى عشرة سنة، إذ جعلته يدرك الشرط الوحيد، الذى يستطيع بناءً عليه أن يكتب، ألا وهو القبول بالإدانة، أم إنها كانت تحفة فنية masterpiece من حيث البناء المحكم. هل فعل كافكا شيئًا أكثر من أنه أَرْضَى نفسه، هل هناك شىء يخص القارئ، "القارئ العادى" طبعًا. أى الشخص الذى يقرأ من أجل المتعة والاستتارة وليس من أجل أغراض البحث؟ فكمية المعلومات البيوجرافية اللازمة لتيسير عملية فهم القصة، توحى بأنها قصة غامضة، ذات معنى خفى، لا يعرفه إلا الخاصة، وأن قيمتها بين أعمال كافكا، هى أنها مدخل إلى هذه الأعمال. أما الإنجاز الحقيقى فسوف يأتى فى قصة "الممسوخ" إلا أن قصة "الحكم" تحتوى دلالة

نمذجية، تؤكد أنه ليس في عالم الواقع إنسان يفعل بحياته ما فعله جورج..
إلا إذا كان مجنوناً. إن تصوير شخصية الرقيب الكامن في أعماق كل منا
والذي يقوم بتوجيه الإدانة هو تصوير واقعي ينبض بالحيوية. وكذلك الذات
التي تتصاع له من الأعماق دون الظاهر. كان كافكا في حالة الاضطراب
العصبي، يستطيع أن يرى بوضوح حاد، ما كان يود الآخرون خطأ أن
ينكروه عن أنفسهم. ويقبوله هذه الحقيقة النفسية، بصورة مؤكدة - أمكنه
التأثير في العالم المحيط به، تأثيراً لا يزال محسوساً.

الفصل الرابع

أمريكا

الفصل الرابع أمريكا

هي إحدى روايات كافكا الأولى، التي خطط لها في طفولته. وتدور حول مشاجرة بين أخوين، يذهب أحدهما إلى أمريكا، ويبقى الآخر سجيناً في أوروبا.⁽¹⁾ ربما جاءت هذه الرواية كنبوءة بالانقسام، الذي يلزم شخصيته، وتطورها في المستقبل، إذ يظل يتأرجح بغير يقين بين الاعتقاد في البراءة، وبين الإيمان بالذنب، فيبدو على السطح شخصية واثقة هادئة، وتحت عتبة الشعور، شخصية غارقة في اليأس، كارل روزمان في "أمريكا" وجوزيف كيه في "المحاكمة". وقد سجل في مفكرته في سنة ١٩١١ م ملاحظة لإديسون تتعلق بقوى الطاقة المتجددة، التي اكتشفها مهاجر تشيكي إلى الولايات المتحدة: ولعله كان يرى أن أمريكا، قد أصبحت أرض الميعاد بالنسبة لأبناء وطنه، أي رمزاً للتحرر والانطلاق، من أوضاع حياته العادية. ولو أن هذا الرمز قد خامر عقله، فإنه لم يعط أملاً دائماً، إذ رأى في سنة ١٩١٥ نهاية متشائمة للرواية:

"إن روزمان وكيه، البريء والمذنب، كلاهما يتساويان في النهاية، إذ يقتلان عقاباً لهما، البريء بطريقة أخف، أزيح جانباً بدلاً من تحطيمه"⁽²⁾

يتحدث ماكس برود، وهذا حقيقي، عن وجود نية لوضع نهاية سعيدة لهذا الفصل الأخير الناقص. "كان كافكا يشير بطريقة غامضة إلى أن بطله الشاب، سوف يجد في هذا المسرح (غير المحدود تقريبا، والذي منحه أخيراً مكاناً في الحياة) وظيفة، وحرية، وإقامة أساسية. بل إنه سوف يعيد اكتشاف وطنه، ووالديه بلمسة من سحر الفردوس". كان كافكا يشير دائماً إلى هذا الكتاب إما بعنوان الفصل الأول "العطشجي" أو بعنوان (مفقود بلا أثر)، الذي يوحي بما تكون عليه نهاية الفصل الأخير في الواقع، كما هو بين أيدينا، اختفاء البطل من جميع الأماكن التي عرفها من قبل. (ربما يتعرف على والده فعلاً في فردوس الطفولة المفقود، الذي يمكنه الوصول إليه فقط، إذا قطع كل أثر يربطه بالاهتمامات الجسدية الفانية. قد يكون المقصود هو

التهمك من هذه الذنبية في الرأي).

ورغم هذا، فقد استأنف محاولة الوصول إلى الحرية في رواية "القلعة" التي بدأ في كتاباتها، بعد أن تخلى عن "أمريكا" بوقت طويل، هناك بالتأكيد تناقض أساسي، بين السعي النشيط الذي قام به كارل وكيه، من أجل المعرفة في بلد جديد، وبين الدفاع السلبي الذي قدمه جوزيف أمام المحكمة.

في ٨ مارس ١٩١٣ كان قد فرغ تماماً من كتابة "أمريكا" ما عدا الفصل الأخير، وذلك بناء على ما قاله لفليس باور⁽³⁾ وكان واضحاً في انتقاده الحاد لما فعله من قبل، لكن الطريقة التي استعملها في التعبير عن نقده، لا توحى بمجرد نكران ذاتي للاضطراب العصبي، الذي يكمن خلف تعليقاته في بعض الأحيان. وحين كان يقرأ لصديقه في براغ قال له :

هكذا تصادف أن وجدت مسودات روايتي ملقاة أمامي (بالصدفة أو بغيرها، تداعت تلك الكتب التي لم استخدمها منذ وقت طويل إلى مقدمة اهتماماتي، فأخذت هذه الكتب، وقرأت في البداية بهدوء الوثائق، وكأني أحفظ عن ظهر قلب، الأجزاء الجيدة والأجزاء شبه الجيدة، كما أعرف مواقع الأجزاء الرديئة، ولكن أخذتني الدهشة شيئاً فشيئاً، حتى وصلت إلى اقتناع لا يرد، بأن الفصل الأول فقط هو الذي ينبع من حقيقة داخلية، باستثناء فقرة أو فقرتين، تبدو أنها مكتوبة تذكراً لعاطفة قوية، لم يعد لها وجود إطلاقاً، ومن ثم يجب حذفها. أي من بين حوالي ٤٠٠ صفحة في كتاب المسودات الكبير، يبقى ٥٦ صفحة فقط فإذا أضيفت إلى ٣٥٠ عدد ٢٠٠ صفحة تقريباً كتبت في الشتاء والصيف السابقين، فأكون قد كتبت ٥٥٠ صفحة لا فائدة منها لهذه القصة.⁽⁴⁾

ومصادقاً لهذا الرأي أرسل كافكا الفصل الأول للنشر، لكنه أبلغ الناشر كورت فولف Kurt Wolff أن ال ٥٠٠ صفحة التالية تمثل "فشلاً تاماً" واقترح ألا يضاف إلى هذا الفصل شيء آخر. وصرح بأن الفصل في حد ذاته غير كامل، "إنه قصاصة واحدة وسوف يبقى واحدة، إلى أن يأتي هذا المستقبل الذي يمنح هذا الفصل الاكتمال، الذي يمكن أن يحتاجه"⁽⁵⁾، باستثناء الفصل الأخير، الذي أضيف سنة ١٩١٤، فقد ظل كافكا محافظاً على كلمته

فلم يضيف أى شىء للرواية، مع أنه أودع المخطوطات، وكل أعماله الأخرى فى حوزة برود.

هذه الإدانة الشاملة التنزيهية للرواية، لابد أن تخطر على الذهن خصوصًا، ونحن نقرأ الدراسات التى تضع كل أعمال كافكا، على قدم المساواة. وعلينا ألا نثق دائمًا فى أحكام كافكا. فقد سمح بنشر بعض القصص، التى لم تكن من أفضل أعماله، أما الأعمال التى تراجع عن نشرها أو ضمها إلى مجموعات بعد الطبعة الأولى، فكانت أعمالاً ضئيلة القيمة. والنظر إلى رواية "أمريكا" على اعتبار أنها نشرت بموافقة كاملة منه - فيه مجافاة للإنصاف، وإن كان من المفيد قراءتها؛ بقصد الوصول إلى فهم أفضل، لما كان يقبله وما كان يرفضه.

لقد ظهرت "العطشجى" فى مايو ١٩١٣، كجزء من مجلة جديدة Der jüngste Tag، وحظيت بعدة مراجعات مليئة بالحماس. إنها قصة مباشرة، حكاية بسيطة عن كارل روزمان، وهو مهاجر من همبورج، كيف تجول بين أسطح السفينة بعد وصولها إلى نيويورك، وتقابل مع عطشجى عملاق، ودافع عنه أمام محكمة مشكلة من قائد السفينة وضباطه ضد أحد البحارة، ثم تعرف عليه عم له ثرى وأخذه ليعيش فى بيته، وتأتى الأصالة هنا فى طريقة السرد، كما فى قصة "الحكم" حيث يتسلل فى سهولة ويسر، من عالم الواقع إلى عالم آخر، يقع على خط الزوال بين الحلم والواقع. وتحدث الصدمة فقط حين يظهر تمثال الحرية (بل الإلهة) عند مدخل الميناء، تحمل سيفها الذى يلمع فى وهج الشمس المفاجئ، وغرابة وجود السيف مكان الشعلة، ودلالاته المحتملة، تختفى تماما فى طوايا طريقة السرد المحايد للقصة. هذه فعلاً طريقة الحالم، والقارئ الذى يؤجل شكوكه، يدخل فيها بكامل رغبته. وإبراك كارل المفاجئ، بأنه نسى مظلته أسفل السفينة هى حيلة أخرى من حيل الحلم التى تعزله عن رفاقه، وحين يضل طريقه، فإنه يصطدم بالعطشجى، الذى دعاه للجلوس على سريره، لقد تخلى عن جميع الأفكار، الخاصة بالسلوك الطبيعى للإنسان، فلم يعد كارل، أو القارئ يفكر بعد الآن فى المظلة، أو فى الأمتعة التى تركها فوق السفينة، أو عن قصده فى الوصول إلى الشاطئ، ودور كارل البطولى فى مشهد المحاكمة، الذى يتم تدميره نتيجة الإحساس

بعدم الواقعية، هذا كله مما يتمشى مع حالة الحلم غير المجهضة.

حتى الجمل الافتتاحية فى القصة، لا تتفق مع حقائق الواقع. فحين يقص علينا كيف أن كارل روزمان، أرسله أبواه الفقيران إلى أمريكا فى السادسة عشرة من عمره، لأنه وقع ضحية غواية من خادمة، وأنجبت منه طفلاً، نجد محاولة توحى بالتعاطف مع الوالدين.. تعاطفا لا تقدم القصة شيئاً لتبريره. فأبواه لم يكونا فقيرين من الناحية المالية، فوالده رجل أعمال ميسور الحال، أما من الناحية الأخلاقية، فقد تصرفا بأسلوب فاضح إذ رفضا أن يدفعوا أى تعويض للخادمة، ولإنقاذ أنفسهما من المتاعب، أرسلوا كارل إلى نيويورك ليكسب عيشه بقدر ما يستطيع، رغم أن تعليمه لم يكتمل، وأرسله بلا رفيق أو متاع سوى حقيبة ملابسه، وهو لا يعرف أحداً ليهتم به عند وصوله. فكل ما يحكى عنهما، ليس فيه شىء يثبت استحقاقهما للتعاطف. لقد قطعاً صلة الرحم بابنهما وكأنه عضو ميت، مع أنه كان ضحية لإصرار امرأة على أن تتجب منه طفلاً. من ناحية أخرى فإن القصة لا توضح هذه النقطة. فالوقائع تتكشف شيئاً فشيئاً مجزأة، ولا يتسنى للقارئ ملاحظة أن "فقير" ليست هى الصفة الملائمة لهما، إلا بخروجه من حالة الحلم.

هناك شىء من المنطق فى كل هذا، لكنه منطق الحلم، منطق أحلام اليقظة، التى تتعطل فيه مبادئ الأخلاق والتساؤلات عن أداء دورها، فتتقبل التقلبات السريعة كما تأتى. عند كل نقطة هناك حافز. فكارل يرى صديقاً يحمل عصا فيتذكر مظلمته، التى تدفعه إلى النزول إلى أسفل، وتقوده إلى العطشجى؛ غير أن ضوابط الحياة العادية غائبة تماماً فهو لا يتذكر الصديق، أو الأمتعة التى تركها معه، حتى فى النهاية حين يترك السفينة، مع أنها تعود إليه ثانية، دون أن يكون قد فكر فيها حتى هذه اللحظة. وفيما هو على هذه الحالة النفسية المعتدلة، غير المشغولة بالتفكير، يحمل كارل الهراوات نيابة عن العطشجى، وهى الحادثة التى تصير محور هذا الفصل.. أى المحاكمة أمام القائد. وهنا يتصرف كارل بقليل من السذاجة، فلا يلقي مزيداً من الأسئلة، ولكنه يحتضن القضية بإخلاص كامل. لا بد من الاعتراف بأن كارل كان ساذجاً، بحيث يسهل خداعه بدرجة غير عادية، لدرجة أنه يمضى فى حملته إلى أبعاد، لا يمكن أن تطلب إلا إشباعاً لرغبة جامحة. فبعد قليل من

تحليل كلام العطشجي، فإن شكوته الوحيدة التي تبلغ حد الاتهام، هي أن رئيسه رومانياً ويحمل شعوراً معادياً للألمان. لكن هذا يكفي لدفع كارل، إلى أن يهرع بحماس للدفاع، فيمشي معه حتى حجرة القيادة، وهناك يلقي خطبة دفاعاً عنه أمام القائد، وفي وجود الصراف، وعديد من الضباط الذين أصابهم بعض الدهشة. إن توحد كارل مع العطشجي يدفعه - ليس فقط كالأسد - للدفاع عن رجل يظن أنه بريء، بل أيضاً ليشبع رغبة واضحة في الانتقام، تجعله يتمنى لو أمسك بهذا الروماني، في وضع يمكن للعطشجي أن "يهشم جمجمته الكريهة بقبضتيه". إنه تركيبة من المصادقية، وتضخيم الذات، والضعف، هذا كله باسم البطولة الغيرية الخالية من الأنانية، وهي مسألة ملائمة تماماً لنوع الحلم، الذي تتطلق فيه الأنا تماماً على سجيتها.

ويتضح لنا بعد برهة قصيرة أن دفاع كارل، الجاهز عن العطشجي كان في جزء منه استلهاماً لفكرة الشعور بالرضا الذاتي، (تهنئة الذات). إنه لا يحتاج كثيراً للقتال من أجل العدالة، بقدر حاجته إلى قضية يحارب من أجلها:

"لو أن والديه استطاعا رؤيته الآن فقط، في بلد أجنبي، وهو يدافع عن هذه القضية العظيمة، أمام أشخاص من نوى الرتب الرفيعة، حتى لو أنه لم يصل بعد إلى النصر، فإنه يقوم بإعداد نفسه كلية، من أجل الفوز النهائي، هل كانوا سيعيدون النظر في فكرتهم عنه؟ هل سيجلسانه بينهما ويغدقان عليه كلمات المديح؟ هل سيتطلعان إلى عينيه المكريستين مرة واحدة... واحدة فقط؟ تساؤلات غير محددة، ولحظة غير مناسبة جداً لطرحها؟

من هذا يتضح أن كلمة "فقير" التي أطلقت على والديه لم تكن غريبة في نظره، رغم معاملتهم القاسية، إنه لا يطلب شيئاً غير تبرئة نفسه أمامهم. فالظلم الشديد يحدث دون أن يلحظه أحد، فلو استطاع أن يؤثر فيهما بحماسة الشديد، بصرف النظر عن نوع القضية. وهكذا فإن العطشجي - هذا الرجل العملاق، الذي يشبه والد كافكا - يحل محل والد كارل. ففي دفاع كارل عنه بهذه القوة، وحتى مع الجهل الشديد بالقضية، فإنه يحتفظ في عقله بنقاء وبراءة والديه، التي لم يشك فيها أبداً، نائياً بنفسه عن معرفة معاملتهما البشعة له. وحتى العطشجي نفسه وهو شخصية مزدوجة مبهمة، فليس هو فقط

الطرف البرئ الذي يجب الدفاع عنه، لكنه أيضاً، يتحول ضد كارل عند نقطة معينة، أثناء المحاكمة كما يمكن لأي والد أن يفعل :

"أنت على حق، على حق، وأنا لم أشك أبداً في هذا." كم كان يتمنى، خوفاً من الضربات، أن يقبض بقوة على يديه الضاربتين، وأن يدفعه بمزيد من السرور في ركن من أركان المكان وأن يهمس له ببعض كلمات الترضية، التي لا يحتاج إليها أحد غيره. لكن العطشجي كان لا يزال يقف إلى جواره غاضباً.

هذه بالتأكيد هي مشاعر كافكا كطفل، والفكرة مثيرة للمشاعر. لكن نقطة الضعف في علاقة كارل بالعدالة تبدأ في الظهور، بمجرد أن يأتي عمه جاكوب ليأخذه لكي يعيش تحت رعايته. العم جاكوب الثرى هو بديل للأب، أفضل من العطشجي - كارل لا يدرك هذا - وفي غضون لحظة قصيرة، نسي حنقه وسمح للرومانى ونقوده الكريهة أن تلوح له بالوداع. "كان الأمر حقيقة، وكانهم لم يتركوا عطشجياً خلفهم." وهي ملحوظة ساخرة من كافكا، ورغم أن كارل يشك في إمكانية، أن يحل عمه محله، فإنه لا يفكر في العطشجي مرة أخرى بطول الرواية، رغم فيضان دموعه الذي تتدفق محله عند تركه السفينة. واقعة العطشجي كانت ذريعة سهلة، ليؤكد لنفسه من جديد عظمة والديه، وتبدو النهاية السعيدة لكي تؤكد ذلك مؤقتاً.

بعد سنوات لاحظ كافكا، وهو يقرأ رواية "دافيد كوبرفيلد"، أن "العطشجي" والقصة التي كان ينوي أن يكتبها بعد ذلك، كانت تقليداً لديكنز⁽⁶⁾ ونكر وقائع عديدة مشتركة بين الروائيتين، فبطلاهما متشابهان بدرجة واضحة، فكل منهما صبي صغير، ألق به الحياة في خضم عالم لا يرحم. ونرى أيضاً، أن لقاء كارل مع العطشجي يتشابه بلقاء بيب Pip مع ماجويز في بداية رواية "الآمال العظيمة Great Expectations" لكن إعجاب كافكا بـ "غزارة ديكنز واطمئنانه، وإسرافه الشديد"، كان يتضمن شيئاً من النقد، فإسرافه إلى درجة تؤدي إلى كل لا معنى له أو غير معقول. وهو خطأ يعتقد كافكا أنه قد تجنبه. "بفضل ضعفي وتعليمي لأنني جئت بعده بوقت طويل"، لكن ورغم تواضع كافكا هنا، فإننا لا نستطيع أن نطمئن بأن حكمه على هاتين

الروائيتين كان حكما سديداً. فكارل يلتقى أثناء تقدمه في سيرته بتشكيلة من الناس، يميل معظمهم إلى استغلاله، كما يفعل ديفيد تماماً. لكنها رحلة إلى اللا مكان، لا نرى لها نهاية. بينما ينتقل ديفيد من يارموث، أو دوفر، أو كانتربري إلى لندن، ثم يكر راجعاً إليها وكأنه يعود إلى المركز. أما كارل فإنه يتحرك إلى الأمام. ويجد دافيد ملائكة طبيين مقابل الأشرار. فيبتسى ترود وود، مقابل مردستون، وبيجوتى نظيراً ليورياهيب؛ أما كارل فيجد الطباعة في فندق رمسيس التي تتحدث من أجله وتتخلى عنه في وقت الأزمة. يحرك ديكنز شخصياته واحدة بعد أخرى؛ ليحافظ على حماس القارئ متأججا؛ لمتابعة تسلسل الأحداث الذي تنتج عنه هذه الغزارة، التي يتحدث عنها كافكا، ويكون أثرها محيراً. مع ذلك، فإن ديكنز ينسج أشخاصه في حبكة مترامية الأطراف، حيث يعودون للظهور من أجل تطويرها. أما شخصيات كافكا، فإنهم ليسوا فقط، أقل عدداً، أو أقل غرابة، أو أقل بقاء في الذاكرة من ماكوير وكريك، بل إنهم يظهرون لكي يتم نسيانهم ثانية. ونحن نبحث دون جدوى في رواية "أمريكا" عن أى فكرة منيرة، أو توازن للقوى، أو أى محاولة، عامدة لرسم شكل للرواية، أو أى شيء يمكن أن يضاهى مثلاً، التأملات في الحب والزواج التي يثيرها ديفيد، أو ستير فورث. ولا نجد سوى تسلسل بسيط يخلو من الإبداع، لعدد من الشخصيات رثة الثياب متوعدة الصحة.

واتخاذ قرار بنشر الفصل الأول فقط، كان بالتأكيد موقفاً صائباً. فالتصوير الساخر لطموحات الحلم، إلى جانب اللعب على علاقة الأبوة، يمكن أن يواصل بقاءه لفترة قصيرة. لكن الرواية كانت تتطلب قدراً أكبر من القصد الواعي، فالحلم الذي يستمر بلا هدف لعدة مئات من الصفحات هو نوع من الكابوس. فلم يتوفر لدى كافكا شيء، سوى ترديد نفس التيمة الخاصة ببراءة كارل المؤكدة (هذا إذا جاز للأنا المتضخمة - إلى هذا الحد - أن تسمى بمصطلحات الحياة الواعية، بريئة) مقترنة بجنون الاضطهاد القوى الذي يعانيه. وكارل مقتنع، حتى أثناء رحلته في البحر، أن يكون على حذر. فقد حاول شخص سلوفاكى، أن يسرق حقيبته أثناء الليل، باستعمال عصا طويلة، فظل ساهراً لساعات طويلة من أجل حراستها. وحين جلس مع

العطشجي في حجرة القيادة، بدأ يساوره الخوف من أن تكون (السفينة في كل ممراتها مملوءة بالأعداء". الذين يتآمرون عليه.

فالكثير من شخصيته يظهر بالقدر الذي يريده كافكا. ومن المدهش، مع ذلك، أن يجد نفسه في مواقف متكررة، تؤكد شعوره بالاضطهاد، وكأن الحلم أو المؤلف، كانا عازمين على إظهار شكوكه السيئة. فبعد إقامة قصيرة مع عمه في نيويورك، يتسلم كارل خطاباً (أثناء الليل، بصورة مثيرة جداً) يخبره أنه ذهب إلى منزل والد إحدى الفتيات، ونتيجة لهذا، فإن عمه - وهو صورة من شخصية أبيه المنفرة تتكشف فجأة بكراميتها للجنس. غير مستعد لتقديم أى مساعدة له طول حياته. بعد اكتشافه لهذا الجحود الوحشى، رغم أنه لا يراه كذلك، يسقط كارل بين اثنين من الأفاقين، روبنسون وديلامارس، الذين لا يردان إحسانه إلا بالجحود. وقارئ روايات العصر الفيكتوري العاطفية، سوف يستطيب قرار فصله من وظيفته، كعامل مصعد فى فندق أوكسدنتال. لقد حل محل عامل مصعد آخر مراراً وتكراراً، فى ظروف العمل الملحة، فقد تصادف أن ترك عمله لمدة دقيقتين، لأداء معروف بدافع الرحمة، فاكشفه رئيس الحرس، وتخلت عنه الطباخة، التى أغرقها بالبراهين الزائفة حول حرمانه، ففصلوه بفضيحة، وتكررت له أمام رجل البوليس، نفس الصديقة التى تأثر بقصتها، فترك مكانه خالياً بجوار المصعد لكى يساعدها: ومن ثم رفض رجل البوليس أن يصدق كلمة واحدة مما يقوله كارل.. لكنه يضعف حين يخرج أحد الصعاليك بطاقة زيارة، يثبت أنه رجل محترم. وتستمر هذه الوقائع حتى الفقرة قبل الأخيرة فى هذا الفصل، ويبدو أنها قد خطت، لتأكيد ذلك الإحساس الذى يحس به كارل فعلاً، إن العالم يضج بأناس كثيرين ممن يناصبونه العدا. فعبارة "أنا برئ" التى يضمنها أقواله دائماً لم تعد تعطى تأثيراً فعالاً.

لكنها أبداً ليست أكثر من تضمين. فكارل لا يحتج على طريقة المعاملة، فهو يواظب دائماً على عمله، طيع، يتشوق إلى الانتقال لعمله التالى، وهذا واضح فى هذه الصورة الكاريكاتورية الدقيقة:

"تعلم كارل سريعاً أن يؤدى الانحناءات العميقة السريعة، ويتلقى عليها

البقشيش، الذى يختفى فى جيبه فى لمح البصر، ولا يستطيع أحد أن يحكم من نظراته إن كانت النقود قليلة أم كثيرة، كذلك اعتاد أن يفتح باب المصعد للسيدات بلمسة خفيفة، تتم عن المروءة والشهامة، ثم يستدير ببطء من خلفهن؛ لأنهن كن يتباطأن فى الدخول إلى المصعد خوفاً على ملابسهن وقبعاتهن، وما عليهن من الحلى وأدوات الزينة، عند الصعود وعند النزول، يقف.. ملتصقاً بالباب وظهره للركاب، دون أن يلتفت الانتباه، وهو ممسك بمقبض الباب ليفتحه وفجأة فى لحظة الوصول.. دون أن يزعج أحداً فيدفعه جانباً. وكلما ربت على كتفه أحد ليسأله عن معلومة أو خبر، فإذا به يستدير سريعاً للإجابة بصوت مرتفع، وكأنه كان ينتظر هذا السؤال."

لقد لاحظ كافكا أخيراً، ميله إلى المبالغة والتهويل فى أداء دوره، وفى الملاطفة إلى حد التهريج والابتذال. إن يقظة شارل شابلن ونباهته، لا تدعو للسخرية بأى شكل. أما كارل فهو لا يعي أبداً هذه الشخصية الدوئية، التى ينحتها حتى إنه وهو بمفرده، كان يشد حبلاً ليزيد من سرعة المصعد، "شذات قوية منتظمة الإيقاع كأنه بحار". لا يوجد عنده محور للذات، ولا فى الرواية أيضاً، وليس لديه موقع ينظر منه إلى نفسه، لا شىء من ابتسامة الفرح التى كان يطلقها شابلن، عندها يفكر فى تقدير ركابه لهذا الخضوع. وإن كان غياب الذاتية، قد يشبه البراءة (ليس بالتأكيد كذلك). فإن هذا لا يتيح فرصة للتهكم اللاذع الأصيل.

فالاهتمام فى هذه الفقرة، التى استشهدنا بها.. يتركز كلية حول كارل، الذى لا يمثل شخصية قوية، بدرجة تسمح بالتهكم والسخرية، وليس حول الركاب الذين يظن أنه يرضيهم. والتكرار الكثير لهذه المشاهد، يضع علامة استفهام أمام هذا الكتاب. لقد ترسخ انصياع كارل وخضوعه فى بضعة صفحات قليلة، أما تكديس المواقف، التى لا وظيفة لها سوى تدعيم الانطباع، بأن جنون الاضطهاد عنده، له ما يبرره، هو مجرد تكرار.

غيبة الاتجاه هذه هى جزء من العقوبة، التى دفعها كافكا، حين حان وقت كتابة رواية، بسبب استسلامه لمنطق الحلم، أو جو أحلام اليقظة. وقد ظن البعض أنه يمكن، مثلاً، العثور على نمط التطور، الذى أخذه تقدم كارل

من الشذوذ الجنسي والنرجسية، إلى علاقة حقيقية طبيعية مع الجنس الآخر، لكن حتى لو كان كافكا ينوي ذلك، فإنه لم يفعل شيئاً للتدليل عليه. والمؤكد أن كارل لم يجد متعة في أول تجاربه مع النساء، وانتهت تجربته الثانية إلى نوع من المصارعة اليابانية، فالعطشجي وعامل المصعد، يمثلان غواية الشذوذ الجنسي بالنسبة له، ولكن هذه نقطة لم يستكشفها كافكا أيضاً. لقد حظى بقدر كبير من الحنان من جانب الطباخة ومن تريز، أكثر من أي إنسان عرفه من قبل. وفي الفصل الأخير التقى بفانى، التي تصادف أن عرفها عاطفياً في مرحلة ما، من الصفحات التي لم تكتب. لكن إذا كان هذا تطوراً، فإنه مجرد سكتش نحيل، لا يفيد في أي شيء، لأنه لا يكاد يقابل فانى، حتى يهجرها في نفس اللحظة تقريباً، وأخيراً نراه في صحبة عامل آخر من عمال المصاعد، هو جياكومو. الميل لكلا الجنسين لم تتطرق إليه المناقشة أبداً، ولو أن كافكا أراد أن يعرض هذا التطور، فإنه لم يترك سوى مؤشرات قليلة.

الإنسان يبحث عن إحساس بالمعنى. هل غرابة اسم برونيلدا Brunelda قصد به أن يحمل أصداء لموسيقا فاجنر؟ إنها سيدة بدينة، وتستلقى على ظهرها طول الوقت، ولا يمكن أن تمضى المقارنة إلى أبعد من هذا. ما مغزى ارتباط كارل المتكرر باثنين من الرجال، بولندر رجرين أولاً، ثم روبنسون وديلامارشيه؟

توجد علاقة حميمة بين الأزواج هنا، والأزواج في روايات كافكا الأخرى^(*): فرانز وويلهيلم في "المحاكمة"، آرثر وجرميا في "القلعة" ربما يعني أن كارل، لم يعد مع الصعاليك في الفصل الأخير، كذلك يفعل جوزيف حين يقطع الصلة بينه وبين مساعديه في المراحل الأخيرة من رواية "القلعة"، وكما يفقد جوزيف كيه، الاتصال بحارسه في السجن. لكن كل التخمينات تعجز عن الوصول إلى شيء، بسبب الانطباع الطاغى، بأن كافكا لا يعطينا مفاتيح لأعماله، وإذا أعطى أيًا منها، فهي مفاتيح غامضة كالتى رأيناها في قصة "الحكم" لا يفهمها إلا فئة خاصة.

الفصل الأخير يختلف في كل النواحي (وتحديداً فإن الفصل كما هو

(*) هناك العديد من مثل هذه الأزواج في كتب لويس كارول، وزوج واحد في هاملت.

مطبوع، ليس فصلاً أخيراً كما يتضح من المخطوطة، فإنه يربط الفصل ما قبل الأخير ببداية، يمكن أن تكون هي الفصل الأخير فعلاً) كما أن كافكا لم يضع له عنوان "مسرح الطبيعة في او كلاهوما" فهذا العنوان وضعه ماكس برود: فالمخطوطة لا تعطي عنواناً لهذا الفصل، والمفترض أنه وضع طبقاً لما ورد في مذكرته، في أواخر عام ١٩١٤⁽⁷⁾، من أن "مسرح الطبيعة" هو تعبير لا وجود له في النص. مع ذلك،

فمن الواضح أن بداية جديدة قد بدأت، وقد تنتهي نهاية سعيدة، بقبول كارل في هذا المسرح، أو قد تؤدي إلى اختفائه نهائياً من المجتمع البشرى.

والحقيقة أنه لا يوجد أي ارتباط بين هذا، وما حدث من قبل، باستثناء كارل نفسه، والإشارة العابرة إلى جياكيمو، الذي لعب دوراً قصيراً في الفصول الأولى. وباستثناء هذا، فإن الفجوة بين هذه الفصول، وبين الفصل الأخير، تمثل قطيعة تامة. أضف إلى ذلك تغير الحالة النفسية كلية دون تفسير. فحتى وصوله هذه المرحلة، فإن كارل، لم يلق سوى العداوة والظلم. وتأتي دعوته للالتحاق بمسرح او كلاهوما فجأة؛ لتفتح عالماً ليس فيه عداوة أو ظلم. فمسرح او كلاهوما يقبل كل فرد، أيًا كانت خلفيته أو مؤهلاته، ولا يهتم حتى بالإجابات الصادقة التي تقدم لوكالة المستخدمين، وكان من نتيجة هذا السماح لكارل بالعمل كمساعد فني، تحت اسم العائلة "Negro" وغابت بعيداً أمريكا الأخرى التي عرفها في تجاربه الأولى.

وهذه كخاتمة توحى بأن كارل قد نجح إلى حد ما، على الأصح طبقاً لما يعتقد ماكس برود أنه النهاية المقصودة. وإذا أراد أحد من الناس أن يأولها تاويلا دينيا - مع أن المبرر الوحيد لهذا التأويل، تناوب الملائكة والشياطين، خارج كشك التوظيف بطريقة فجة، وكذلك اللعنة التي ينطق بها الإعلان- بحيث يمكن القول أن كارل قد نال الخلاص، أو أن عملية قبوله في المسرح هي بمثابة تحول ديني، وهذا ما قاله أحد المفسرين.⁽⁸⁾ "كل ما كان قد فعله في الماضي قد سقط الآن في بحر النسيان، ولن يلومه عليه أحد بعد الآن"، ورغم أن كارل لم يفعل شيئاً يستوجب اللوم أو التوبيخ، إلا أن شعوره بالارتياح كما كتب كافكا، هو أمر يمكن تفهمه، ليس مسألة غفران أو فهم

مقترن بالعطف، فكارل لا زال مستعدًا لأن يفعل ما يرضى الآخرين كعادته، فهو يخضع طائعًا وراضيًا للسلطة، وإن كانت تساوره بعض الشكوك السريعة، حول الكيفية التي يمكن بها للمسرح أن يضمن وظائف لكل المهن، لكن شكوكه لا تستمر طويلًا. ثم يظهر كافكا انفصاله الساخر عن كارل من خلال الطريقة التي يتيح لمسئول التعينات أن يستجوب كارل، محملاً فيه بعينيه، عند توجيه السؤال، مصغياً للإجابات، ورأسه موضوعة بوقار فوق صدره. هذه الصور الكاريكاتورية، هي طبق الأصل كافكا. الخاتمة كلها مبهمة ومتناقضة. ليس فقط في سخافة عملية القبول، بل أيضاً في اسم "او كلاهوما" ذاته ربما كان هذا الاسم في ذهن كافكا مرادفاً للبلاد السيئة bad lands - كما ظن ايتز سبروت Uythersprot فلعلها كانت ترمز لأرض الميعاد، حيث كان الآلاف من المستوطنين، يتدفقون على هذه الولاية الحديثة التكوين، من قبل أن تكتب الرواية بوقت قصير. أكرر القول إنه لا بد من التأكيد على مغزى أن المكان الذي انضم إليه كارل هو مسرح، كما يوضح والتر سوك Soke إن الحياة كلها في عالم كافكا، هي مسرح من نوع ما، وسوف نرى فيما بعد، أن الرجال الذين ينفذون حكم الإعدام في جوزيف كيه هم ممثلون درجة ثانية، وأن كيه سوف تكون نهايته بشعة، أما كارل فيتم قبوله في مجتمع التمثيل. هكذا المسرح مثل أي شيء مزدوج، مبهم في عالم كافكا، نجده يصدر الإدانة ويمنح القبول. وبالمثل يتضح لنا أن كارل قد التقى من قبل بفانى، وربما كان لقاء ودياً، يبشر بالآمال الطيبة. فإنه لا يمكث معها، ويبدو مستقبلاً في الصفحة الأخيرة، وهو راكب القطار عبر الوديان العميقة السوداء، ولفحات الهواء البارد. تجعل وجهه يرتعش، غير واعد بشيء كما توقعه هو أول الأمر. فالكلمات الأخيرة في هذه النهاية المبتورة توحى بأنه سوف يضيع دون أن يترك أثراً.

لكن التورية في هذه النقطة الخاصة، بمسألة حصول كارل على "الخلاص" لا تؤدي بهذه النهاية إلى شيء من النضوج، فالتورية هنا، تافهة لا معنى لها. وعندما تكرر الرواية، أو جزء من الرواية، قصور رؤية كارل التي لا ترى سوى الأبيض والأسود، عن التمييز بين البراءة والإثم، بل وتعزز بجو عالم الأحلام، الذي يؤكد فيه هذه الرؤية، فمن المخيب للظن أن

نجد في النهاية أبيض فقط، مقابل الماضي الأسود. فالبديل بالنسبة لعالم يضطهد الإنسان فيه دائماً ليس هو العالم الذي يتم فيه نسيان كل شيء، هذا هو البدل الذي يترأى فقط في عين إنسان، يعاني هو نفسه من جنون الاضطهاد، ونمط الرواية لا يوضح بدرجة كافية، أن كافكا نفسه بعيداً عن مثل هذا الجنون، بدرجة تسمح له بالتعبير عنه في شكل فني. فبعد الفصل السابع تنقطع الرواية، ثم تبدأ من جديد في الفصل الأخير، وكما نرى حتى الآن، أن كافكا لم ير بأمانة تامة، كيف كان يجب أن يتم الانتقال. لقد التقى بفليس منذ أن بدأ في كتابة الرواية، ولعل الروح الجديدة، التي بعثتها في نفسه، هي التي قدمت له شخصية فاني، مع صورة المسرح في وقت واحد، كمكان يقبله بحرية تماثل حرية المرأة المحبة. لكن كافكا يشك شكاً قوياً، فلم يجد طريقاً للانتقال من وضع كارل في نهاية الفصل السابع، ومن النهاية.. ومن ثم كان وجود الفجوة أمراً محتوماً.

هناك محاولة لكي تكون "أمريكا" شيئاً أكبر من رواية الحلم. وكانت الفكرة منها، هي إعطاء تعليق على الولايات المتحدة عموماً، وحققت في بعض الأحيان صوراً كاريكاتورية تعبيرية ممتازة. لم يكن كافكا يملك حساً اجتماعياً حاداً مثل ديكنز، أو الحقن الذي عبر عنه مارتن شوزليفيت Martin Chuzzlewit ضد أمريكا، وباستثناء قصة تريز عن فقر أمها وانتحارها، التي تقفز خارج سياق حكاية كارل، فإننا لا نكاد نعثر على أي صورة من صور العمل والحياة، التي تحرك المشاعر. ولعل أفضل ما يقدمه كافكا، هو فانتازيا رخام الشوارع في نيويورك، الشوارع، ذات الواجهات المتوازية، التي تتصل ببعضها عند أبعاد لا نهائية غير محددة، واللوريات تتدحرج في مسارات مرورية، متجاوزة في كل صف خمسة. جماهير المشاة، وحملة انتخابات يمكن أن نلاحظها من أعلى ناطحة سحاب. والمشكلة هنا إنما تعود ثانية إلى فكرته الأولية عن قصة الحلم، أو إلى خضوعه واستسلامه لما يشبه حالة الحلم، حيث يتطلب هذا أن تمضي حبكة القصة على هذا المستوى الأولي البسيط لإشباع الرغبة بدرجة أبعدت أي تعليق جاد حول الأمور السياسية أو الاجتماعية.

والنظرة الشاملة لرواية "أمريكا" سوف تكشف أنها أضعف روايات

كافكا الثلاثة، التي بلغت تقريبا حد الاكتمال، والتي تهتم بعد الفصل الأول، بالنظر العميق، إلى تقدم كافكا نحو "المحاكمة" و"القلعة". فجانبيه "المحاكمة" بوضعها موضع الحلم حقا (وضع سائد في "أليس Alice") قد أخذ فعلاً يفرض ذاته على مشاعرنا، فهناك محاكمتان في "أمريكا" لو تذكرنا محاكمة العطشجي ومحاكمة كارل، أمام رئيس الخدم في فندق أوكسنتال. لكن في "أمريكا" مسألة خاصة قليلة الأهمية هي: أن العطشجي يحمل مشاعر ضعيفة محددة ضد الروماني، مهما كانت تافهة، أما كارل فقد ارتكب خطأ فنياً، حين ترك المصعد بغير حراسة، حتى ولو لدقيقتين، هكذا نجد قاعدة عقلانية، يمكن الرد عليها بحجج عقلانية أيضاً. أما في "المحاكمة" فلا مكان للعقلانية. فالتهمة ضد كيه لم تحدد أبداً، وبالتالي فلا مجال للدفاع. هذا يتفق بدرجة أفضل مع الوضع الذي كان كافكا، يحاول تصويره من خلال فنه كروائي. أساس هذه الحالة خوف غير معروف الأسباب، فزع لا يمكن تسميته، يقترن في بعض الأوقات بالاعتقاد، أن معاناة هذا الرعب والإحساس به، هو أمر حتمي من أجل تحقيق غاية روحية. كل المشاعر المتعلقة بالإحساس بالذنب عن هذا الفعل السيئ، أو ذاك - هي مجرد أقنعة لإخفاء هوة سحيقة بلا ملامح أو وجه، ومجرد إدراك هذا، يوفر إمكانية لرواية قوية التأثير.

في رواية "أمريكا" هناك أيضاً "قلعة" إذا اعتبرنا القلعة غاية، قد صمم البطل على الوصول إليها. فأمامنا قارة يتسلل إليها كارل شيئاً فشيئاً، دون أن يعرف إلى أين يسير، أو عن أي شيء يفتش.. وفجأة يبرز أمامه مسرح او كلاهوما، وكأنه الشيء الذي كان كارل يبحث عنه طول الوقت، لكن عند تحقيق هذه المرحلة، فإنه يظن أنه الغاية النهائية. يتغلب كارل على هواجسه، ولا ينتظر من منظمته سوى الخير، وإن كان كافكا يدرك - ومعه القارئ - أنه قد يكون مخطئاً. أما في رواية "القلعة" فإن المنظمة ليست هي الهدف المرسوم بوعي من البداية، بل إنها قدمت منذ البداية كشيء مبهم. ليس فيها عداوة العالم المعتادة، الذي كان يمثلها الأفاقون والفندق، في مقابل ترحيب المسرح به، على نحو لا يمكن وصفه: أما القلعة ففيها التهديد والترحيب في ذات الوقت. ومن ثم فهي أنسب شيء لتمثيل السلطة؛ سلطة الأب أو غيره حسب ما يعرف كافكا. الازدواجية شيء أصيل في طبيعة السلطة الفردية،

غير القابلة للانفصال، كجوانب يمكن بالتبادل مداهنتها أو تحديها، وإن هذه السلطة الفردية، التي تتعرض للمواجهة المستمرة، سوف تضيف على عمله التالي، وحدة تفتقر إليها رواية أمريكا.

في رواية "القلعة" أيضا نجد منذ البداية - إحياء بسلطة داهمة، تتفوق على كيه بصورة مطلقة، بإمكانه أن يعرف كيف يهيمن عليها. هكذا نجد عنصر يشبه الرمز يتخلل الرواية كلها ومندمجا اندماجا قويا فيها، بينما في "أمريكا" وفي الفصل الأخير فقط، يظهر الرمز، بل الأمثلة، مما جعل مشاهد المسرح تبدو كأنها سرجت، أو حبكت بطريقة مفككة فوق بقية القصة. وهناك ثانية حيث يكون قبول كارل كعامل فني شيئا محددًا، وإن كان لا يعرف شيئا عن محتوى الوظيفة، فإنه لا يجد وقتًا للتفكير في هذا الأمر، قبل أن تنتهي الرواية. في رواية "القلعة" تتطور هذه التيمة بصورة أقوى. إذ يخبرون كيه بأنهم ظنوه مساحا، مع أنه لا يعرف أي شيء عن هذه المهنة، لكن تخميناته عن هذا العمل الذي لا معنى له في "القلعة" هي جزء مكمل لوضعه كله منذ البداية.

علاوة على هذا، ففي "القلعة" كما في "المحاكمة" يسيطر الشك وعدم اليقين، وهذه هي الحالة التي يمكن لهما، أن يبسطا أسرارها بصورة أفضل. منذ أن ظهرت الروايات الكبرى، نجد فيها مساوئ أكثر كثيرًا مما في حالة "أمريكا" إذ نتناول مسائل ميتافيزيقية عامة، أو مسائل دينية، لذلك فإن غياب الخصوصية فيها قد يؤدي إلى سوء الفهم. عندما لا تقول شيئا محددًا، يتسع مدى ونطاق الرؤية، بدرجة أكبر كثيرًا مما يبرره الموقف. والحقائق الصحيحة يمكن التعبير عنها عموماً، حينما لا تكون هذه هي الحالة إطلاقاً. وبالرغم من هذا، فإن كافكا تمكن في "المحاكمة" و"القلعة" أن يتغلب على طبيعة مخاوفه الغامضة، وبعد أن تحقق له هذا بدرجة فائقة، أمكن له أن يتقدم نحو المهمة الصعبة الخاصة بالتعبير عنها في شكل فني.

والذين تناولوا "العطشجي" من النقاد المعاصرين، لم يلاحظوا خاصية الحلم التي تهيمن على جو الأحداث، ولم يروا في كارل شيئا سوى البساطة الخالصة، ووضعها روبرت موسيل Musil في Die Neue Rundschau بقوله "إنها سذاجة متعمدة، ومع ذلك فهي تخلو من أي شيء يشوب هذه

الصفة، لأجل سذاجة حقيقية، التي هي في الأدب (أشبه بالتنوع الزائف، لكن ليس في هذا تـرـجـد التفرقة) شيء غير مباشر، معقد، مكتسب، حنين، بل مثل أعلى. لكنه شيء تم إمعان النظر فيه، على أسس صلبة، شعور بجذور حية، بينما النوع الزائف، والذي يسمى بالتنوع الأصيل، التنوع البسيط المعروف جداً على لمستوى الشعبى، فإنه ليس كذلك، ولا قيمة له.⁽⁹⁾ وصف النوع الحقيقى الأصيل لازال غامضاً، ولا بد أن نعترف أنه قد يحدث، أن يلتقى الوعى المفرط بالسذاجة المفرطة، بحيث يتعذر التمييز بينهما؟ لكن ما الذى تهدف إليه التفرقة بين الزائف والحقيقى، وكيف يمكن حقيقة الحديث عن كل منهما؟ لم يقل لنا موسيل، ولكن نغمته تذكرنا بكلام نقاد آخرين، عاشوا فى زمنه. ناقد. جريدة. Neue Freie Presse يتحدث عن "أصالة ونقاوة المشاعر التى تم التعبير عنها هنا". ثم يضيف "وأن الطريقة التى ينسى بها هذا الغلام ماضيه ودمـتقبله، وبدافع شعور إنسانى برئ يصادق العطشجى البدين التعيس، بل منهـد دفاعه بالكامل - إنما هو فى الحقيقة فن يتغذى على وثبات مشاعر، ومراقف ساذجة، لم يصبها اضطراب أو تحريف" أما (الناشيونال زايـتـونـج National Zeitung) حيث لم يخامرها الإحساس الكابوسى، بانعدام الواقعية، فإنها تتحدث عن "وهج الصيف حين يكتمل" أما (الدوتش مونتاج زايـتـونـج Deutsche Montag Zeitung) فقد انبهرت بنهاية الفصل الأول، رغم الشكوك الموضوع كله مريح، بدرجة مثيرة للشك، وبحالة نفسية مثيرة تؤكد أن ذلك شئ ينتهى على خير هو خير "All is well but ends well" واعترف الناقد هنريش ادوارد جاكوب - وهو ناقد شديد الصراحة قائلاً: "قرأت القصة ثلاث مرات، ولا أعرف ما الذى خرجت به منها، ويسرنى أن كاتباً عظيماً قد صنع بي خيراً إذ تركنى فى حالة تأجيل الحكم". المثير للشك هو الاطمئنان، الذى منحه الناقد لنفسه: "لأن المفارقة وانعدام المفارقة، والمعنى. وانعدام المعنى فى هذه القصة - يبدو أن خطين مستقلين متبادلين، يتفرعان فى جنون - هما خطان متوازيان حقيقة، وكما أظن، فإن علم الرياضيات الساحر يؤكد، أنهما يلتقيان فى المطلق. هذا الإدعاء المنطوق على التناقض شأنه شأن ادعاءات أخرى، قيلت كثيراً لصالح كافكا، لا يمكن أن يصدر إلا عن إيمان، والقارئ الذى يبحث عن معنى أكثر من بحثه عن اللا معنى، لن يسعفه هذا فى شئ.

الفصل الخامس

المسوخ

الفصل الخامس

المسوخ

القصة الأخرى التي كتبت في خريف ١٩١٢، بعد لقائه مع فليس باور، كتبت في ظروف تختلف كثيراً، عن تلك الظروف التي كتبت فيها قصة "الحكم". ففي وقت سابق، استمتع كافكا بفيض الإبداع المتدفق أثناء الليل. وعلى العكس من ذلك، فإن قصة "المسوخ" (التي ترجمت أصلاً باسم "التحول"، أخذت ثلاثة أسابيع، من ١٨ نوفمبر حتى ٦ ديسمبر، مع حدوث نوع من التداخلات، في عديد من الأمسيات، ولأول مرة استطاع كافكا أن يحافظ على مفهوم الطول، وللعقده على مدار عدة أسابيع، وأن يحافظ على بنائها حتى النهاية. وهذه هي أطول أعماله الكاملة حتى الآن، والعمل الوحيد الذي تميز بأهمية الشكل، وعلى خلاف كل قصصه الأخرى، فقد جرى تقسيم هذه القصة إلى ثلاثة أقسام متساوية، على رأس كل قسم رقم روماني، كأنه فصل في مسرحية، وينتهي كل قسم منها بذروة درامية. ففي الفصل الأول يستيقظ جريجور سامزا، على إدراك حقيقة أنه قد تحول إلى حشرة، إذ يخرج من حجرة نومه، فإذا بأبيه الغاضب يدفعه إلى الخلف. وفي الفصل الثاني، يحاول أن يتعايش، مع هذه المحنة العبيثية الغامضة، في حين تقدم له أخته أنواعاً مختلفة من الأطعمة، وهي تفعل أقصى ما في وسعها، لكي تتصلح هي وأسررتها مع هذا الوحش الذي صار إليه أخوها، وللمرة الثانية، يندفع اندفاعاً سريعة إلى حجرة المعيشة، فيصده أبوه، وبطريقة أشد عنفاً هذه المرة، كأن يقذفه بثمرات التفاح.

في الفصل الثالث، يخرج جريجور للخارج، بينما أخته تعزف على آلة الكمان، فتسحره أنغام الموسيقى، التي تبدو كما لو كانت هي "الغذاء" الذي كان يبحث عنه، منذ وقت طويل، لكن تفاجئه هجمة ثالثة تدفعه إلى الخلف ليموت وحيداً. أما أفراد الأسرة (باستثناء الأب)، الذين كانوا يظنون أنهم قد بذلوا أقصى جهدهم للتأقلم أو توفير الراحة أو الحب، فإنهم يعترفون في النهاية بفشلهم، وبعد موت جريجور فإنهم، يلتفتون بارتياح إلى حياة السعادة التي تنتظرهم.

كان كافكا كعادته، رافضاً لنشر أى شيء يكتبه، وظل هذا الوضع سارياً بالنسبة لقصة "الممسوخ" فتقاعس عن تلبية الدعوة، التى وجهها له كورت فولف فى أبريل ١٩١٣ لإرسالها.. له ربما لأن كافكا كان ينوى أن ينشرها فى كتاب خطط له منذ وقت طويل بعنوان "أبناء" إلا انه أرسلها سنة ١٩١٤ للروائى روبرت موسيل، الذى وافق على نشرها فى مجلة Neue Rundschau، حيث ينبغى أن تظهر، دون اعتراض من جانب السلطة المحافظة. وفى العام التالى وصل به الحال، إلى حد الإلحاح على أحد الناشرين لطبع أحد أعماله، ويقول عنه إنه كان "مهتماً بصفة خاصة" بأن يراه منشوراً⁽¹⁾. فإذا أخذنا تردد كافكا المعتاد فى الاعتبار، فإن هذا يعطى إحساساً قوياً بأن هذه القصة قد حققت توقعاته.

إن تميزها فى الشكل، ملفت للانتباه بدرجة كبيرة. فحيث كان الكثير من قصصه ناقصة (بما فيها عدد كبير من بدايات قصصية سجلها فى مفكرته على هيئة قصاصات، لم تطبع فى مجموعات قصصية كهذه) أو حافلة بالإطناب والتكرار، فإن "الممسوخ" تعطى كل الدلائل، على أن كافكا كان متمكناً من تصوير موقفه وتحقيق التفوق الفنى فيها. وهذا بلا شك هو موقف كافكا نفسه، كما كان يراه. فهو يعلق بنفسه على التشابه بين اسم سافرا وبين اسمه الحقيقى، مبيناً هذه المرة أنه قد اقترب أكثر مما فعل فى حالة بندمان. والصورة التى رسمها للوالدين والأخت، تتفق مع رأيه فى أسرته، ولكن التصوير لم يشمل إلا صورة أخته أوتلا Ottila، أما أختاه إللى Elli وفالى Vally فقد بقيا خارج الصورة. ويظل هذا بالطبع، إنعكاساً لظروفه الشخصية كأى ترجمة ذاتية فى رواية.

وهذا الملمح المميز للقصة، هو الوسيلة التى احتال بها كافكا، لحذف كل الشكوك المتكررة، والوساوس النفسية العصابية، إذ جمع كل هذا فى حزمة واحدة ووضعها فى صورة وحيدة هى التحول، وصار ينظر إليها، كما لو كان من الخارج. وبدون معرفة بخلفية القصة فى يوميات كافكا، فإن للتحول فيها تبدو لأول وهلة غير مفهومة، ولكنها تبقى هى الصورة الواضحة والأكثر إقناعاً لحالته، كما كان يراها، وليس فى هذا أى رمز، و الأصح أن العنصر الإستعارى، يبدو ضئيلاً جداً، عادياً جداً، أشبه بلغة الحياة

اليومية، التي قلما يرغب الإنسان في ترجمتها، عندما يكتشف جريجور نفسه، وقد أصبح "ein Ungeziefer" (وهي كلمة تعنى "طفيلي" أكثر مما تعنى "حشرة")، وكما يقول أحدهم. إن جريجور هو قملة. ولا يسمح كافكا لقارئه بالإحساس بالارتياح، الذي قد ينتج عن التوقع، بأن الموضوع كله، مجرد حلم سوف يستيقظ منه. لكن هذا الكابوس يخلو بصفة استثنائية، من كل صفات الحلم. فكافكا مصمم على ما يعرفه القارئ، من أن هذا مستحيل من الناحية الفسيولوجية physical impossibility رغم شيوع هذه الفكرة إلى حد كبير، وهذه هي الطريقة الوحيدة الملائمة، لنقل معانيه كاملة، دون تحميل القصة التفاصيل الدقيقة لعملية تجريم الذات The minutiae of self recrimination فقد جاء الاعتقاد بأنه طفيلي، بصورة واضحة تماماً، ونهائية في الصفحة الأولى، أما الباقي فإنه مجرد صياغة للتفاصيل العملية، حتى تتجسد الحقيقة في شكل ملموس.

إن الاعتقاد بأن الإنسان كائن طفيلي، ليس اعتقاداً عاماً والقصة لم تحاول أبداً أن تدلل على هذا الأمر، لكن التلميحات لا تخص إلا جريجور وحده، أما باقى الشخصيات فهم أبعد من أن يكونوا طفيلين، أو يظنوا بأنفسهم هذا، والفكرة التي تقول بأنه يوجد فيها ما تصفه، إحدى الطبقات المدرسية الحديثة بأنه "امثولة" رمزية عامة وفي غاية الجدية حول مصير الإنسان⁽²⁾، ولو أن التعبير عن هذه الفكرة، جاء في كلمات غامضة، فإنها تستند كما يبدو على مفهوم مسبق لدى كافكا، بأن جميع الناس يجدون أنفسهم متغيرين تماماً أو ينبغي أن يكونوا هكذا، وقد عبر ناقد آخر عن فكرة لا تختلف كثيراً، إذ وجد فيها عرضاً لـ "بدائية الإنسان المستمرة"⁽³⁾ حين يتسائل: "ألا نقول إن البقرة أفضل كثيراً من المسافر في عمل تجارى، أو الموظف في مكتب للتأمينات؟" ثم يزيد الأمر تأكيداً بقوله: "إن هوية الحيوان animal identity أعمق جداً من هوية الإنسان العادى وسلوكه، بل هي أقرب إلى الإلوهية المجهولة"⁽⁴⁾. وإنكار هذا لا يعنى إلغاء كل تعاطف محتمل مع قصة كافكا، بل يعنى المحافظة على الإحساس بالتناسب. إن المقولة الشائعة التي تقول: إن كل روائى يستحق تعبه، إنما تصف بطريقة عادية كل إنسان يثابر جداً على عمله.

إن المغزى الحقيقي يتجسد في القدرة على التحكم، والانضباط التي اكتسبها كافكا بالإقصاد البسيط عن حالته هو، وليس عن حالة شخص آخر. وإحدى الميزات الأساسية، التي لكتسبها عن هذا الطريق، هي استبعاد المناقشات الطويلة المملة، التي ظهرت في قصصه الأخيرة، وإنما استطاع أن يضع في اعتباره مشاعر الآخرين وردود أفعالهم. ورأينا وجه الإنسانية، الذي غاب عن قصصه الأخرى، وبالأخص "في مستعمرة العقاب" ينكشف بصورة واضحة في قصة "الممسوخ". فالتركيز على "الأنا الأخرى" alter ego التي هي الشخصية المحورية - يتمشى مع التركيز على علاقته بباقي الشخصيات، لأن حالته صارت مقبولة، دون أي اعتراض. هذا القبول إنما يشير إلى درجة من تماسك الإرادة، لا تحتاج إلا إلى قليل من التعليق.

نتلخص القصة كلها في كلمات جريجور، بأنه صار حشرة. ولا يشعر القارئ أبداً عند أي نقطة أنه مطالب باستدعاء دهائه، كي يعرف أكثر مما تراه العين. لا يوجد في الحوار ألباز، تحتاج إلى حلول بالرجوع إلى حياة كافكا، كما حدث في "المحاكمة". وإن كانت حياته كامنة، خلال القصة إلا أنها مستقلة عنها. مما أتاح لها التقدم دون عائق. في بعض الأحيان توحى كتابات كافكا بالشفقة، عن طريق بعض الحيل المصطنعة، كما فعل في قصة "فنان جائع"⁽⁵⁾، لكن في "الممسوخ" لا توجد مثل هذه الحيل.. بل إن مشاعر الشفقة نحسها في الكتابة ذاتها، فالأمر ليس مجرد أن الأخت، وقد ووجهت بموقف مستحيل، فحاولت المستحيل، لكي تعتنى بالحشرة التي تحول إليها أخوها. ورغم أن هذه الحالة في ذاتها، تحمل من التضمينات ما يكفي لإثارة المشاعر. فالحب الذي يشعر به جريجور نحوها، يتناغم مع إيقاع اللغة النثرية، كما حدث حين سمعها تعزف على الكمان، في حضور ثلاثة من السكان. بل إن هذا الحب موجود بوضوح، في الفقرة التي أخذ فيها والد جريجور في قذفه بالتفاح. إذ تتصاعد العواطف نحو الذروة، حيث يصل إلحاح الأم في التوسل، إلى درجة من القوة مساوية لحالة اليأس، التي يعيشها جريجور نفسه.

"تدحرجت ثمرات التفاح الصغيرة على الأرضية من حوله، كما لو كانت ممغنطة، ثم تصادمت بعضها مع بعض. قذفت تفاحة أخرى بقوة ليست

شديدة فكشطت ظهر جريجور، لكنها انزلت دون أن تصيبه بأذى، وتبعته في الحال تفاحة ثانية، وغاصت بعمق في ظهر جريجور، حاول جريجور أن يشد نفسه للأمام ظناً منه أن الألم المبرح، الذي لا يصدق سوف يخف لو أن انتقل من مكانه. لكنه كان يشعر، وكأنه صلب واستوى على مستوى الأرض، وصار بكل حواسه في حالة تشويش كامل. أما آخر شيء رآه فكان باب غرفته، وهو يفتح على مصراعيه، وتدخل منه الأم، وهي تنزل مندفعة، وفي أعقابها تدخل الأخت صارخة، وقد فكت ملابس أمها لكي تساعد على التنفس بحرية، بعد أن أصيبت بالإغماء، ثم اندفعت نحو أبيه، والثياب تتساقط من فوق جسدها الواحدة تلو الأخرى، فتعثرت في تنورتها، وارتمت على أبيه، تحتضنه في اتحاد كامل معه - هنا بدأ نظر جريجور يخونه - وهي تتوسل لأبيه، ويداها متشابكتان خلف رأسه؛ كي ينقذ حياة جريجور.

هذه أغرب فقرة في أعمال كافكا، إذ تحمل ازدواجيته في أوضح صورها، وأود أن أقول: إن مشاعر العطف الإنساني موجودة هنا، على نحو مؤكد في الصورة التي يرسمها لأمه، لكن فكرة كافكا الخاصة بنيته الواضحة، في عزل نفسه عن المشاعر، التي قد يشعر بها قراءه، فإنها تعطي أسباباً للشفقة. "قذفت تفاحة بقوة ليست شديدة".

وعندما يكون الهدف حشرة، فإن هذا لا يدعو للاكتراث، وكذلك حركة التفاح على الأرض، هل ثمة تناقض موجود، أو أنها حالة انفصال نفسي؟ لكن روح الفكاهة واضحة جداً، حتى في الموقف التراجيدي، حيث يشعر بها القارئ جزئياً، ومشهد قطع الملابس الداخلية وهي تتساقط، وجزئياً بسبب شيء يبدو منمطاً قليلاً في طريقة الأم وهي تتوسل لأبيه - "تتوسل" هي الكلمة الملائمة، إنها تحمل مسحة ميلودرامية خفيفة، وأيدي الأم وهي تقبض على قفا الأب من الخلف، تحمل أيضاً بساطة كلاسيكية، ومن ثم فهي بساطة منمطة بأسلوب معين. وفي الإشارة إلى جريجور "مقيد بالمسامير" (festgenagelt) تتردد أصداً معينة، كما تتردد بطريقة مختلفة في الإشارة، إلى الطعنة القاضية coup de grace في رؤيته مشهد الاتحاد الكامل بين أبيه وأمه. هذا المشهد الذي لم يكن يود أن يراه - في اللحظة التي يفقد فيها بصره. وعلاوة على ذلك، فهناك صعود لاهث نحو الذروة، وهو أمر غريب

فى ظل هذه الملابس، حين ندرى أى نوع من المخلوقات نحرص على حمايته، والإلحاح فى ضرورة إنقاذه، وهى الكلمة التى نطقها الأم بمنتهى الحدة. ولعل هذا كله قد انطلق من خلال هذا الانفصال الصوفى، الذى يسمح بنغمة الفكاهة أن تتردد فى كل لحظة (*).

تحتوى لحظة موت جريجور، على تناقض ليس فى لحظة الموت ذاتها، لأن الوصف هنا يخلو من التهمك والمليودراما، لكن التناقض فى سياقها ذاته، فى الأحداث التى تعقب هذا مباشرة، إذ يترك جريجور وحيداً فى غرفته، والتفاحة المتقيحة فوق ظهره، وهو يشعر أن قواه أخذت تتدهور.

وماذا الآن؟ فكر جريجور فى نفسه، ونظر حوله فى الظلام، واكتشف سريعاً أنه عاجز الآن عن الحركة. لم يدهشه هذا الأمر، إذ بدا له من غير الطبيعى، أن يتمكن من النهوض فوق هذه السيقان الهزيلة. ومن ثم فإنه يشعر بالارتياح نسبياً فالآلام تغطى جسمه كله، هذا صحيح، لكنه كان يشعر أنها تخف تدريجياً، وفى النهاية سوف تختفى تماماً. فالتفاحة العفنة فى ظهره، تحيط بها الالتهابات ويغطيها القذارة، لا تكاد تزعجه. فعاد يفكر فى أسرته بالعطف والحب. وأن رغبته فى أن يتلاشى من فوق ظهر الأرض، إذا أمكن ذلك، هى أقوى كثيراً من رغبة أخته. ظل فى هذه الحالة من الفراغ والتأمل الهادئ، حتى دقت ساعة البرج معلنة الثالثة صباحاً. فاستيقظ وعيه مع أول شعاع خارج نافذته. ثم هبطت رأسه إلى الأرض - دون إرادة منه - وخرجت آخر أنفاسه الواهنة من خياشيمه!.

لا مثيل لهذه اللحظة فى أى من أعمال كافكا الأخرى، ولا مثيل لهذا الإدراك الهادئ بحقيقة وضعه، فهو مقتنع هنا بأن جريجور لا بد أن يختفى من على وجه الأرض، وهو اعتقاد يخلو من مشاعر الاستياء، كما يخلو من

(*) الإشارة إلى صلب الشخصية المحورية تأتى أيضاً فى قصة "مستعمرة العقاب" وبطريقة أكثر غموضاً فى صيحة "يسوع" التى تلقاها جورج يندمان كتحية وهو يندفع إلى حتفه، أما الإيحاء الثانى هو أكثر ركافة، لكن يبدو أن كافكا لديه فكرة فى ذهنه مماثلة بشكل عام لصلب المسيح فى قصة "فنان جائع".

أى توقع لمكافأة جريجور، عن طريق قلب الحظوظ بفعل الديالتيك. على خلاف ليفركوهن فى قصة دكتور فوستوس لتوماس مان، فإن جريجور لا يفكر فى أن يكون لقمة سائغة للعناية الإلهية؟ فالقصة فى جوهرها إنسانية، ملحدة، غير مهتمة بمسألة العقاب الإلهى، أو بالبعث. وبالمقارنة بين وحشية وصف الموت "فى مستعمرة العقاب" دون انتظار لمنفعة، وبين هذا الهدوء الذى يسود "الممسوخ". فالأمر يبدو مدهشاً. ومن ناحية أخرى فإنها رحلة لا يملك الإنسان إلا أن يقبلها. فليس هناك طريق آخر أمام جريجور، هذا صحيح. وذلك بناء على ما نراه من القصة.. لكن التأمل الخالى من الاهتمام، على وجه الخصوص ليس مثيراً للإعجاب، والإحساس العام هو بالأحرى، هدوء الضعف لا هدوء الصفاء.

ليس هدوءاً يعرض للفحص، عن طريق الفخر. فبمجرد أن حضرت جريجور الوفاة، سمح كافكا للخادمة، وهى واحدة من أفضل الشخصيات الكوميديّة التي أبدعها، سمح لها أن تقتحم غرفته. فإذا كنا لا نزال نعتبر جريجور إنساناً فإن رد فعلها ليس إنسانياً على الإطلاق. هذه هى المسألة. بالنسبة للخادمة فإن جريجور ليس كائناً بشرياً : إنه حشرة وإنه كان دائماً كذلك، وإعطائها الفرصة للتعبير عن هذه اللامبالاة. فإن كافكا يقدم الدليل، هذا حقيقى، على أن المحاولة التي تقوم بها الأخت؛ لمأ الفجوة بينها وبين جريجور، هى محاولة عبثية لا جدوى منها. فالقصة تحمل نغمة التشاؤم المطلق، لكن القارئ الذى يجد، أن التأكيد على عدم قابلية إنسان للحب شيئاً غير محتمل - ربما يرى أيضاً أن هذا قدرٌ محتومٌ. إن جريجور لا بد أن يختفى، وقد اختيرت الخادمة لإعلان هذا.

"عندما جاءت الخادمة فى الصباح الباكر، راحت بكل طاقتها ونفاد صبرها، تغلق الأبواب بشدة، لأن هذا هو الشيء، الذى كان يطلب منها دائماً ألا تفعله، ومنذ لحظة وصولها لم يعد هناك، أى إمكانية للنوم فى أى مكان بالشقة - فى البداية لم تجد شيئاً له صفة الخصوصية فى زيارتها المعتادة لجريجور، وظنت أنه راقد دون حراك قاصداً متعمداً، يتلاعب بتعريض نفسه للإهانة، فهى تثق فى أنه يملك أى نوع من الذكاء يمكن تصوره. وحاولت أن تدفع جريجور من عند الباب بالمكنسة، التى كانت فى يدها. ولكنها لم تتجح

بهذه الطريقة فانزعجت، ودفعت الجاروف قليلاً نحو جريجور، ولم تنتبه إلى ما حدث. إلا عندما دفعته من مكانه دون أدنى مقاومة. إذ سرعان ما فهمت كيف جرت الأمور، ففتحت عينيها جيداً، وأخذت تصفر، لكنها لم تضع وقتاً حتى فتحت باب حجرة النوم وصرخت بأعلى صوتها "تعالوا، وانظروا، لقد انتهى، وهو راقد هناك منتهياً!".

لقد استطاع كافكا، أن يكتب بهذه الطريقة بدافع يقين داخلي، يدرك مشقة حياة الخدم، كما يدرك طبيعته الخاصة. أو الجانب المتحكم في طبيعته. فالخادمة تزحف عائدة إلى المشهد، كدمية تخرج من كارت بوسنال كوميدى، كامرأة عنيدة مقتنعة بنفسها، مع أنها وهى تفعل هذا، فإننا نحس بأن فى ذهن كافكا اعتراض حاد. فهو لا يكتب قصة على طريقة "طونيو جروجر Tonio Groger" لتوماس مان، حيث نجد هذا الاستسلام الذليل، لروح المنتصر "بيرجر Burger" جريجور مات، لكن النصر ليس بالاعتراض. هناك بالتأكيد كوميديا فى التردد القليل، الذى أظهرته الخادمة فى عملية فتح هذا الشئ المسمى بحجرة النوم فى الصباح الباكر. وهو يتطور الآن إلى موقف آخر لا يتسم بالجدية الكاملة، لأن الهر سامزا وزوجته يستيقظان على صراخها، ويخرجان من السرير بطريقة متماثلة. وهو ما نجده فى وصف السكان الثلاثة، وهم مصدر رئيسى للكوميديا فى هذه القصة (وربما كان صدرهم الحواجز الأربعة، فى قصة صديقنا المشترك (Our Mutual friend) فهم يسلكون فى تطابق كامل، مع الصورة التقليدية لسلوك الرجل المحترم! نأخذون قبعاتهم من فوق الحامل، ويحملون عصيهم من فوق حامل لمظلة، وفى نفس اللحظة، ينحنون جميعاً، ثم ينزلون على السلام، ثم يظهرون، مرة بعد مرة أثناء الهبوط. ويمكن لنا أن نرى رصيد كافكا من لنتهم، فهو يعمل بناء على وجهة نظر فى الشخصية المرعبة، التى كان عليه أن يعيش معها. "البيرجر The Burger" وهو اللفظ الذى استعمله توماس مان، فإنه يملك الحيوية وقوة البنية، لكنه يحمل سخافة الإنسان الآلى.. فالنصر لا يخصه ولا ينتمى إليه. وليس هناك مجال للحديث عن المصالحة بينه، وبين ما يمثله جريجور.

هذه ليست نهاية تعليق كافكا، وهى لحظات ممتعة (لو رآها الإنسان

من خارج حالته البائسة) فإنها تقدم لنا قليل من الراحة، أكثر مما تقدمه من النقد الاجتماعي، وهي تعليقات لا تدل على نظرة ثاقبة. والـ"بيرجر" ليس من السهل طرده. ثم هناك المشهد النهائي، حين يحتضر جريجور. وتتحرر الأسرة أخيراً منه. فيقررون جميعاً أن يركبوا الترام، لنزهة في الريف في فصل الربيع. والجمل الأخيرة بها أفضل إيقاعات كافكا النغمية، وفيها أكمل رؤاه:

"بينما هم يتحدثون بهذه الطريقة، حدث في نفس اللحظة تقريباً، أن رأى الهر سامزا والسيدة زوجته، ابنتهما وقد عادت إليها حيويتها أقوى وأقوى، وورغم الأسى الذي جلب الشحوب والامتقاع إلي وجهها، فإنها قد أشرفت أخيراً وازدهرت كفتاة جميلة ذات شخصية جذابة.. ثم غمرهم الصمت، وأخذوا يتفاهمون عن طريق تبادل النظرات، وفكروا، أنه حان الوقت للبحث لها عن شاب يناسبها. وكنوع من التأكيد لأحلامهم الجديدة وحسن نواياهم، فإن الفتاة قد نهضت على قدميها أولاً.. وفردت جسمها الغض، في الوقت الذي وصل فيه إلى نهاية رحلتها."

هذا هو كافكا في تمام امتلاكه لزام نفسه ككاتب. الذات الطفيلية يجب أن تختفي (تذهب) : ليس لها ارتباط بالحياة، ولا مصير غير الانقراض. ومن ناحية أخرى، فإن العالم الجديد الشجاع يبرز الآن، ولكنه لا يفلت من السخرية : فالوالدان لا يزالان بزيهما الرسمي متماتلين. وهذه النوايا الحسنة التي قد يحملانها تتلون، بالنظرات نصف الواعية، التي يتبادلانها.. على فرض أنها نظرات واعية ومحسوبة وأن أذهانهما تركز جزئياً على المزاي التي يمكن أن يأتي بها من يتقدم للزواج. وهنا أنواع من الدهاء والتبسيط الإنساني العادي.

النهاية هي الجزء الوحيد، الذي لم يستحسنه كافكا. ففي اللحظة التي انتهى فيها كتب لفليس باور، يخبرها بهذا وأضاف "إن النهاية فقط كما هي الآن. لا تفرحني فقد كان يمكن أن تكون أفضل، وهذا أمر لا شك فيه"⁽⁶⁾ وعمّا إذا كان لديه شيء محدد في ذهنه. فهذا ما لا يمكن قوله، فقد كان من النادر جداً أن يقدم لعمله نقداً محدداً. وبعد حوالى عام، رفض النهاية، وربما

القصة كلها أيضاً: "كراهية شديدة (للمسوخ). نهاية غير قابلة للقراءة. تخلو من الكمال حتى العمق. كان يمكن أن تكون أفضل، لولا ما حدث من اضطراب نتيجة رحلة العمل".⁽⁷⁾

وعلى العكس من اعتراضاته على "أمريكا"، فإن هذا لم يمنعه من السعي لنشرها. هل كان يكره الإيحاء الوقتي، بنهاية متفائلة، مع احتمال عدم الأمانة (كما كان الاحتمال أمامه)؟ فالذي كتبته، كان كله، أكثر ثراء من مجرد التفاؤل. وعلى أي حال فقد كانت رحلة هروب قصيرة. ففي قصة "المسوخ" رأى حياته الخاصة، في علاقتها بحياة الآخرين، كما لو كان ينظر إليها من الخارج، ورغم أنه كانت هناك ذات أخرى، تراقب هذه الذات، فإنه أدرك الحاجة التي تفرض موت هذه الذات. إنها مسألة شخصية، وإنه لم يفعل أكثر منها، في هذه القصة: ولو قدر له أن يدرك المضامين، فما كان قد كتب بنفس الطريقة مرة أخرى.

وفي غضون لحظة قصيرة، اختمر في وعيه الاعتقاد، بأن حالته يمكن أن تمثل حقيقة عامة للحياة، والقصص التي كتبها بعد ذلك، أضفى عليها قيمة رمزية أكثر شمولاً. ويبدو أن قراءته لكيركجورد كان لها تأثير كبير في ذلك، لأنه قرأه أول مرة، بعد عام من لقائه بفليس باور، في ١٣ أغسطس ١٩١٣، وهذا الحكم بناء على ما جاء في مذكرته ذلك اليوم:

"تلقيت اليوم (كتاب القاضي) لكيركجورد. وكما شعرت من قبل، فإن حالته، - رغم وجود بعض الفروق الجوهرية - تشبه حالتي كثيراً، فهو على الأقل، موجود في نفس هذا الجانب من العالم. وهو يقرني كصديق.

كانت هذه لحظة هامة في حياة كافكا.. فقد رأى أن حالة العزلة التي يعيشها الآن، تنعكس عليها حياة إنسان آخر.. إنسان اجتاز نفس الأزمة في علاقته مع المرأة، التي كان ينوي الزواج منها (لقد ضحى كيركجورد، عمداً بحبه لريجينا أولسن) وكان أبوه من الناحية الروحانية يعنى بالنسبة له الكثير، بقدر ما كان والد كافكا). لقد أخذ من كيركجورد فكرة أن حالته العقلية، هي حالة كل الناس الذين عاشوا تجربة الرعب، بمعنى الوعي بالإثم المطلق، وأخذ الانطباع - أو تأكد لديه انطباعه - بأن هذه هي الحالة الصحيحة التي

يجب أن يكون عليها جميع الناس. الحقيقة هي أنه لم يكن هناك شيء مباشر،
يوحى بميول دينية أو تعميم في قصصه ورواياته قبل ١٩١٣، إلا أن أول
قصة كتبها بعد قراءة كيركجورد، قد أظهرت ذلك بجلاء.

الفصل السادس

في مستعمرة العقاب

الفصل السادس

في مستعمرة العقاب

بعد الانتهاء من كتابة "الممسوخ" في ديسمبر ١٩١٢، انقضى عام ونصف على كافكا، قبل أن يعود إليه مزاج الكتابة ثانية. ففي غضون ١٩١٣ والنصف الأول من ١٩١٤، لا نجد له أي كتابة قصصية مدونة (كانت هذه هي عادته في الكتابة: فبعد مجموعة القصص التي كتبها أواخر ١٩١٤ لا نعثر له على شيء طيلة عامي ١٩١٥، ١٩١٦. أما القصص التي كتبها عام ١٩١٧ فقد أعقبها فترة عامين خلت تماماً من أي إبداع. وخلال السنوات التي بقيت له قبل وفاته عام ١٩٢٤، عاش كافكا مرحلة شديدة الخصوبة، يحيط بها على الجانبين سنوات من العقم والجذب. أما هذا الكم من أعماله الإبداعية، إنما يرجع الفضل فيه إلى أربع انفجارات أو فورات، كانت تمتد كل منها من ستة شهور إلى سنة) وكما كان يحدث من قبل، فإن عملية الكتابة كانت تتسارع بفعل الأحداث الخارجية، لأنه في يونيو ارتبط بخطوبة فليس باور، وفي شهر يولييه، فسخ هذه الخطوبة. في أغسطس صدر إعلان الحرب العالمية الأولى، وفي ذات الشهر، شرع كافكا في كتابة "المحاكمة" وهي عمل ملائم، رغم أن المادة الأولية لموضوع الرواية، تتصل اتصالاً واضحاً بمشاكله الشخصية مع فليس باور^(١)، لكن آثار الحرب لا تظهر بوضوح إلا في هذه القصة الرهيبة القاتمة "في مستعمرة العقاب" التي كتبت في الفترة بين ٤، ١٨ أكتوبر ١٩١٤.

وقد فكر كافكا في أن ينشر هذه القصة مع "الممسوخ" و"الحكم" في مجلد واحد تحت عنوان "العقوبات" لكن شيئاً من هذا لم يحدث.

ولعل أهم السمات المميزة لهذه القصة، هي قدرتها على الإمساك بالقارئ دون هوادة. حيث تسكن في عقله، وتبقى هناك، حتى لو كان يشمئز منها. ففي القصة حقيقة، هي أنها تكشف عدم معقولية المعاناة في عالم خلا من القيم، وتغلبت عليه الوحشية. والقصة تدين بالفضل في أصلها إلى عبارة شوبنهاور، الذي يشبه فيها العالم بمستعمرة للعقاب، وربما فكر كافكا مع

ذلك، في (كابتن دريفوس فوق جزيرة الشيطان). فالقصة توحى في مضمونها العام بأن العالم واقع تحت حكم إله، مصاب بجنون الصادية. وقد كان يسمح في الماضي على الأقل، ببعض الجزاء لمن يعانون العذاب الذي فرضه عليهم، لكنه الآن ينكر هذا عليهم نكراناً شديداً. فأمامنا مؤسسة تحاسب الجنود العاديين على أى مخالفة للقواعد (لا مثيل لهؤلاء بين السجناء) بأبشع صور العقاب الوحشية : فالآلة جاهزة، وهى مصممة لكى تنقش على أجساد المخالفين العارية نص كلمات الوصية، التى خالفوها بسبب غفلتهم، ودون إرادة منهم. وتكون النهاية هى الإعدام ولو على أتفه الأسباب. والمخالفة الوحيدة التى ورد ذكرها فى القصة، هى أن أحد الجنود رفض أن يؤدى التحية العسكرية كل ساعة أمام منزل قائده. ويحرص كافكا على كشف التناقض الصارخ بين الجريمة والعقاب، بصورة عبثية بشعة. إذ بسبب هذه الهفوة يوضع الجندى تحت ما يسمى بالمسلفة؛ لكى يتم قتله بعد اثنتى عشرة ساعة. هناك بصيص من العزاء، فيما يشرحه الضابط لأحد الباحثين، الذى تصادف وجوده فى هذه البقعة. إذ يخبره بأنه بعد ست ساعات يصبح السجين عادة، على وعى كامل بالقانون، الذى ارتكب مخالفته، وقادراً كذلك على قراءته فى الوشم المنقوش على جلده، وعندئذ تتغير هيئته بصورة مدهشة. لكن فى هذا المثال الذى أمامنا لن يحدث شىء من هذا القبيل، وسوف ينجو الجندى دون أن يصيبه أذى. وبعد أن ينتهى الضابط من وصف هذه الآلة للباحث، يجد نفسه يحتج احتجاجاً هادئاً. وبناء على إيمانه المطلق بعدالة هذا الإجراء، فإنه يشرع فى تشغيل الآلة لتنقش الوصية "كن عادلاً"، ثم يضع نفسه تحت المسلفة. عند هذا تبدأ الآلة فى الدوران من تلقاء نفسها عن طريق المعجزة، وقبل أن تصل يد الضابط إلى ذراع التشغيل، لكنها بدلاً من أن تنقش الكلمات التى وضعت فى برنامجها، فإنها، وحسب روايته تخترق جسده، ودون أن تتحول هيئته، كما حدث وما زال يحدث للجنود، فإنه يظل تماماً كما كان، وهو على قيد الحياة دون تحول أو تغيير، وجسده معلقاً بمسمار يخترق رأسه. هنا تتحطم الآلة إلى قطع صغيرة، بسبب عجزها الواضح عن التعامل مع هذا الموقف، الذى وضع أمامها. أما الباحث، فبعد

أن قرأ النبوءة التي تقول إن القائد السابق الذي اخترع الآلة، سوف يعود للحياة في يوم من الأيام، فقد أسلم ساقيه للريح وفر هاربًا؛ ليصل بأسرع ما يمكن إلى سفينته عابرة المحيطات، هرب دون شك إلى وسائل الراحة، التي أنتجتها الحضارة الحديثة.

قصة "الحفرة والبندول" لإدجار آلان بو، التي يمكن على الأقل أن تكون قد أوحى بفكرة آلة التعذيب، هي بالمقارنة مجرد حكاية من حكايات الرعب، تتسم بنغمة ميلودرامية صارخة، وعملية الإنقاذ في نهاية القصة، هي بالنسبة لكافكا احتمال بعيد، لم يكن يقبل بإعادة إنتاجه. إن نبذة كافكا الرزينة المحايدة والأصداء التي يستوحىها، إنما تضيء على قصته مسحة من الطموح تميزها كثيراً عن قصة آلان بو. وعموماً فإن التفسيرات كانت كلها تؤكد، أنها قصة رمزية عن صلب المسيح مموهة بغلاف رقيق، وهذا بالتأكيد ما كان يدور في ذهن كافكا، فالتلميحات المتناثرة حول الوصية القديمة، والضابط الشاب توجد بينهما نوع من العلاقة، أشبه بعلاقة يهوذا والمسيح، وهذا ما يقوله أوستن وارن Austin Warren :

"الأرض هي مستعمرة للعقاب، ونحن جميعاً تحت حكم الخطيئة في ماضي الأيام، كانت هناك آلة شديدة التعقيد، لإصدار الأحكام. هي آلة اللاهوت الاسكولائي، وكان هناك جهاز كنسي بالغ التعقيد، لإدارة هذه الآلة وهو الآن في طريق الاضمحلال : الحاكم القديم (الله) مات، لكن هناك أسطورة تقبل الرفض أو التصديق، تقول: إنه سوف يأتي ثانية⁽²⁾.

كان كافكا يدور في دائرة هذا المعنى، لكنه لم يكن بهذه الدقة المنهجية، التي يوحى بها هذا التقرير المفيد. فالآلة، مثلاً، من المحتمل ألا تشير إلى اللاهوت الاسكولائي، بقدر ما تشير إلى الصليب ذاته، وعذابه المقرر بحكم إلهي، وقد طرحت هذه الفكرة فعلاً، وهي فكرة معقولة، إن الآثار التي تركتها المسلفة، جاء الإيحاء بها أصلاً من الجروح الصغيرة والعديدة، التي تغطي جسد المسيح في لوحة المنبح Isenheim altar - piece التي رسمها الفنان ماثياس جرونفالد Mathias Grünwald⁽³⁾. إن دوران الآلة ذاتياً بطريق المعجزة - عندما وضع الضابط نفسه عليها - إنما يشير عندئذ إلى

غاية خارقة للطبيعة، ولكن الآلة تتخلص من غرابة المهمة.. وهي تعليم العدل لأعظم الناس عدلاً، ثم تحطم نفسها بهذه العملية. وغياب الإشارة إلى أى نوع من القيامة أو البعث، لا يقف عائقاً أمام هذا التفسير. ففي زمن كافكا أصبحت القيامة عند كثير من اللاهوتيين، أمراً مستحيلًا من الناحية العملية. الحقيقة، أنه قد اكتشف في اللاهوت المعاصر مسيحاً لم تدركه القيامة، بل واستخلص منه لحظة شديدة الحيوية في قصته. يصف ألبرت شفيترز Albert Schweitzer في الفقرة الأخيرة من مقاله "البحث عن مسيح تاريخي" المشهد قبل وبعد موت المسيح، في ألفاظ تشبه كثيراً ألفاظ كافكا إلى الدرجة التي توحي، بأن كافكا قد قرأ هذه الفقرة، وألمح إليها متعمداً.

كتب شفيترز يقول "الصمت يحيط بالجميع" ثم يظهر يوحنا المعمدان وهو يصرخ "توبوا لأنه قد اقترب ملكوت السموات" وسرعان ما يأتي المسيح، ومعلوم أنه ابن الإنسان، الآتى ليمسك بعجلة القيادة في العالم، ويحركها نحو الثورة الأخيرة، التي تضع نهاية التاريخ كله، لكن العجلة ترفض الدوران فيلقى بنفسه عليها، فتدور عندئذ وتسحقه، وبدلاً من إقرار الأحكام الأخروية، فإنه يحطمها. وتستمر العجلة في الدوران، ويظل جسد هذا الإنسان الذي لا حدود لعظمته، والذي كان لديه من القوة، ما يكفي للتفكير في أنه القائد الروحي للإنسانية جمعاء، ولكي يخضع التاريخ لغاياته، يظل هذا الجسد مشوهاً ومعلقاً عليها، وهذا هو انتصاره وعهده.⁽⁴⁾

التمائل قريب جداً، بدرجة تكفي لتحديد الاتجاه العام، الذي كان كافكا ينوي السير فيه. وهذا لا يعنى القول بأن كافكا قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بما كان يعنيه شفيترز. فالتميح إلى فكرة لا يعنى تبنيها، ومن السهل أن نرى بوضوح، من عبارات القصة كما كتبها، أن الضابط مات وهو يحاول أن يثبت أنه في جانب الصواب، ولم يمت بسبب حبه للبشر، وحيث إن الذنب المنسوب للسجين، لا علاقة له بأى عقيدة مسيحية عن الثواب والعقاب، فإنه يبدو من قبيل العبث. لقد أحال كافكا جريرة الجندي إلى هفوة في غاية البساطة، بحيث يجعل العقاب يبدو فظيماً بدرجة لا يمكن تبريرها على أى أساس من الأخلاق. وكما يقول الضابط "الذنب، دائماً لا شك فيه"، هذا هو المبدأ الذي يعمل هو بمقتضاه، وهو نفس المبدأ الذي تسير عليه المحكمة،

كما يبدو في رواية "المحاكمة" وهذه هي التجربة المتحكمة في حياة كافكا، وهي من أعراض مرض الاضطراب العصبى، وليست تجربة إنسانية مشتركة، وليست كذلك من أساس الديانة المسيحية، رغم وجود الاعتقاد بالخطيئة الأولى. فإذا كان كافكا يريد أن يقدم قصة رمزية عامة للمسيحية، فإنه قد ترك بلا شك بعض التناقضات التي ليس لها ما يبررها.

الاحتمال الأكبر.. أن كافكا كان في نيته، أن يتناول بعض الأفكار حول صلب المسيح، والمجئ الثانى، إلى غير هذا مما يريد غرسه في ذهن القارئ، دون إدخاله في إطار أى منهج تاريخى، أو أى رأى لاهوتى محدد، لأن كافكا لم يكن مهتماً بتقديم تفسيرات جديدة في أى من هذين المجالين، وإنما كان جل همه أن يثير أفكاراً أو مشاعراً معينة حول فكرة العذاب، من أجل الخلاص، وهو مشغول جزئياً بالتفكير في ظروف معاناته، عسى أن توصله لأى نوع من الخلاص. وقد عبّر من خلال القصة إلى حد ما، عن احتقاره لوسائل الحضارة الحديثة وسهولتها، فيما تمثله نساء ميس الضباط، اللاتي يرسلن الحلوى، وبعض النصائح للسجناء، لكنهن لا يظهرن عند تنفيذ الإعدام مطلقاً. فالضابط، كان وهو يحكى، يعبر عن حنينه للأيام الخوالى، حين كانت المعاناة موضع احترام، وكان الناس يأتون بالآلاف؛ لمشاهدة عملية التحول على وجه السجين وهو يحتضر. ولا بد أن كافكا، حسب ما يقول دكتور بالسى Palsey كان في ذهنه تلك الفكرة، التي وضعها نيتشه عن "أصل الأخلاق" "Genealogy of Morals" حيث يمتدح بشدة الفكرة التي تقول: إن الألم هو أحد المعلمين العظام للإنسانية!.

"لم يكن هناك أبداً احتياج للدماء، والعذاب، والتضحية. عندما رأى الإنسان ضرورة أن يطبع أى شيء في ذاكرته : إن أشد التضحيات والنذور ألماً (بما فيها التضحية بالمولود الأول) وأن أشد التشوهات إثارة للنفور والاشمئزاز (كالإخصاء مثلاً) وأشد الشعائر قسوة، في جميع المذاهب الدينية (وكل الديانات هي في صميمها أجهزة لممارسة القسوة) - كل هذا ينبع من تلك الغريزة، التي تقدر الألم، على أنه أقوى العوامل التي تساعد الذاكرة على التذكر.⁽⁵⁾

المعنى الذى يرمى إليه نيتشه فى هذه الفقرة، غير محدد، ففى سياق النص يبدو هو منقسمًا إلى نصفين، نصف يندد بوحشية الإنسان، ونصف يتباكى على سقوطه فى وهدة الانحطاط، والإصلاحات البشرية، ولكننا نجد نفس الازدواجية فى قصة كافكا. فقد يبدأ بكيركجورد، وبكلمات كيركجورد التى استشهدنا بها من قبل،⁽⁶⁾ عن عذاب التساؤل المفرط، والذى يراه من صنع العلى القدير، وقد يواصل تشكيل رؤيته لنفسه، بالاعتراف بالذنب المطلق، ولكن هذه الفكرة ذاتها، التى طورها نيتشه بطريقته الخاصة، تتطوى على نوع من المتعة الصادية، أو المازوكية. وجزء من هذا الإحساس يمكن أن نستقيه من قصة كافكا ذاتها^(*).

ثم - وهذا شىء لا ينبغي إغفاله - الشعور بأن العصور الحديثة، قد انحطت أخلاقياً لنبذها الألم والقسوة، لأنه بنبذها الألم والقسوة فهى أيضاً، ترفض العوامل التى يمكن التوصل عن طريقها إلى معرفة حضيض الخطيئة البشرية. وعلى النقيض من كيركجارد، يبدو كافكا مصمماً على أنه لا قيامة ولا خروج من هذا الحضيض، فقد كان السجناء فى الماضى يتحول مظهرهم، لكن الضابط يبقى كما كان فى حياته، دون تحول أو تغيير، مشبوكاً فى مسمار يخترق جبهته.

التجربة الشخصية التى يمكن أن تكون، قد دفعت بكافكا إلى هذه الرؤية كانت تجربة حادة، بدرجة مكنته أن يمسك بها فعلاً، لكنه، رغم كل هذا، لا يكتب فلسفة للتاريخ أو نبذة دينية، بل يكتب قصة، وهذا لا يتطلب منه بالضرورة أن ينحاز إلى شخصية ما بذاتها : فهو يضم الباحث مثلاً يضم الضابط فى القصة، وعندما يقال كل شىء، ويتم كل شىء، يبقى علينا أن ننظر إلى المعنى الكلى، الذى لا يتأتى مما قيل، بقدر ما نحسه من الإيقاع العام ومن التوازن بين جانب وآخر، من جوانب القصة. ففى الفقرة التالية،

(*) بالنسبة لصحة رأى نيتشه حول لذة مشاهدة التعذيب، الذى كان يجرى علناً أمام الجماهير فقد تناوله باستفاضة الأستاذ هيوزينجا Huizinga فى كتابه "اضمحلال العصور الوسطى" وأوضح فيه بجلاء ما أغفله نيتشه، وهو أن دوافع الرحمة والعطف كانت متساوية فى قوتها.

يصف لنا الضابط تأثير عملية التحول، على الناس في الماضي، حيثما كانت الجماهير الغفيرة تحرص حرصاً شديداً، على أن تحضر لمشاهدة عملية التنفيذ:

"حسناً، ثم جاءت الساعة السادسة، كان من المستحيل علينا، أن نعطي تصريحاً لكل شخص بطلب السماح له بالمشاهدة عن قرب. لكن أمرنا القائد بفضل حكمته، أن نعطي الاعتبار الأول للأطفال - أما أنا فبحكم مهنتي كان مسموحاً لي بالوقوف هناك في كل الأوقات وكنت في أغلب الأحوال أجلس القرفصاء، وعلى يميني طفل وعلى يساري طفل في كل يد. كيف كنا جميعاً نستوعب مشهد التحول، على وجه الرجل المعذب، كيف اعتدنا أن نغرق خدودنا في وهج هذا العدل، الذي تحقق أخيراً وسرعان ما تلاشى! هكذا كانت تلك الأيام، يا رفيق! ومن الواضح أن الضابط قد نسي من كان يقف في مواجهته، فراح يعانق الباحث، ويضع رأسه على كتفه. ف شعر الباحث بالارتباك والحرج، وأخذ ينظر خلف الضابط بنفاد صبر..."

يوجد شيء من الجنون، في تصرفات الضابط هنا. إذ لا يمكن الظن بأنه فعل هذا من قبيل السخرية. (على فرض أنه كان يقصد السخرية بأساليب التربية المسيحية، التي تتحو إلى تعليم الأطفال عن طريق تأمل صورة المسيح المصلوب. فهذا سوف يفشل، ذلك أن هذه التربية لا يمكن توجيهها مباشرة، للاستمتاع برؤية المسيح المصلوب، على أنه إجراء للعدل). كذلك فإن معانقة الضابط للباحث هو سلوك شاذ.

لكن كافكا لا يسمح بأي سلوك إنساني عام هنا، ولا تبدر منه أي إشارة تدل، على توقعه أن ينفر الناس مما يقدمه. وعلى العكس من ذلك، فإنه يقدم لنا عنصراً شاذاً فيما يظهره الآخرون جميعاً، من ردود أفعال. فالباحث لم يحس إلا بالارتباك، عند معانقة الضابط له. وبعد قليل، نجد السجين يهتم اهتماماً محايداً بماهية الآلة، مع أنه على وشك أن يعذب حتى الموت، فينحني فوق الغطاء الزجاجي للمسلفة، محاولاً أن يرى ما رآه الآخرون، وفاته أن يراه. لكن فيما بعد، حينما يوضع فعلاً فوق الآلة، والإبر تلامس لحمه، فإنه يبعث للجندی بإشارات، ويهمس له، متظاهراً بالصدقة والمودة، وكأن الأمر

كله مجرد فزورة. ثم يفرح فرحاً طفولياً بهدايا المناديل المقدمة له من نساء ميس الضباط، ويقضى وقتاً يلهو فيه، بمحاولة خطفها من الجندي، الذي يتلاعب بإعادة خطفها منه ثانية. وعندما يرقد الضابط فوق الآلة يضحك السجين، ضحكة مكتومة تستمر لوقت طويل، فرحاً بما يظنه عملاً من أعمال الانتقام. في كل هذا، تغيب التصرفات الإنسانية غياباً كاملاً بحيث لا يمكن تفسير هذا إلا بمنطق الوضع، خارج نطاق الإنسانية الذي كان يخيل لكافكا أنه قد وصل إليه. أما من وجهة نظر الإله، الذي قدر هذه العذابات، فإنه قد يبدو ممكناً وصفها بل ومعايشتها مع هذا النوع من التسلية الفظة، إذ تصبح الفكاهة هنا من النوع المقرز.

المعيار الإنساني الوحيد في القصة هو الباحث، وهو شخصية منفصلة عما حولها، يحتج على ظلم الآلة إلى درجة معينة، لكن كما هو واضح بدون مشاعر قوية. أما حاجة كافكا لهذا الباحث، فكانت لأسباب فنية، جزئياً لكي يمكن شرح عمل الآلة لشخص، لا يعرف شيئاً عن عملها، ومن ناحية أخرى، لأنه لا بد من وجود شخص ما حتى النهاية؛ ليقدّم تعليقه صريحاً، أو مضمراً. لكن بالسماح للباحث بالانطلاق نحو سفينته، فإن كافكا قد ألقى بثقل القصة كله إلى الضابط. وعند وضع كل هذا في الميزان، يتولد لدينا انطباع بأن البديل لإدانة الضابط، هو فزع الباحث وجبته، وهذا يضيف على وجه الضابط المعدوم نوعاً من الجلال الرهيب.

في سبيل خلق هذا التوازن، اضطر كافكا، رغم ذلك، أن يقبل نهاية لم يكن مقتنعاً بها اقتناعاً كاملاً. إذ نجد في مذكراته عدداً من المسودات خاص بهذه النهاية. وبعد ثلاثة سنوات تقريباً من كتابة القصة، كتب إلى ناشره في ٤ ديسمبر ١٩١٧، ليعبر له عن عدم رضائه الشديد عنها. وكان في هذه المرة محددًا في كلماته: "هناك صفتان أو ثلاثة قبل النهاية عبارة عن لخبطة وكلام فارغ، ووجودها يشير إلى خطأ أشد عمقاً، فهناك آفة تتخرق في الأعماق، تجعل من نمو القصة وتطورها وامتلائها وعاءاً خاوياً"، صفتان أو ثلاث قبل النهاية، أي بالضبط عند النقطة التي يلقي فيها الضابط حتفه، وحيث تتحطم الآلة ذاتها، فالجزء الذي لم يقتنع به كافكا، هو الفقرة التي يترك فيها الباحث المشهد ويعود إلى سفينته. الآلة الآن لا تحطم ذاتها بقدر

ما تتقياً تروسها وعجلاتها، وكأنها أصيبت بالغثيان، بفعل التناقض المفروض عليها، في أن تعاقب - بتهمة الظلم - إنساناً هو بنص كلمات القصة، عدل الناس جميعاً (مطلق العدل) . هنا نجد شيئاً من هيجل وهو "نفي الذات - Self-annulment الذي أبرزه بجلاء بروفيسور إمريش Emrich عندما يأخذ الاعتراف بالحد الأقصى، الذنب المطلق في الصراع جدلياً مع الحد الأقصى، البراءة المطلقة للضابط، (وهنا يتذكر الإنسان البراءة، والشيطنة التي نسبت إلى جورج بنديمان من جانب والده في قصة "الحكم") فإن الجهاز لا يمكنه البقاء بشكله الحالي. لقد تحطمت الآلة، وكان من المتوقع، مع ذلك، أن يظهر الباحث والسجين شعوراً بالارتياح، حتى ولو بالابتهاج. لكن بدلاً من هذا، تأتي بعد ذلك سلسلة من الأحداث غير المنطقية : فمن كونها فنتازياً رويت بواقعية، في كل تفصيلاتها. بصرف النظر عن تحطم الآلة ذاتها، فإن القصة تبدأ في إظهار علامات خاصة بمنطق الحلم، وتأتي لحظات غير مفهومة، مثلما يحدث عندما يفقد كافكا سيطرته على موضوعه المفزع أحياناً. وسرعان ما يتكشف هذا الضياع، عن طريق الفقرة التالية، حول صورة الضابط

عندما يصل الباحث، ومعه الجندي، والمحكوم عليه من خلفهما، إلى أولى بيوت المستعمرة، يشير الجندي إلى أحدهما ويقول "ها هو دار الشاي".

الإشارة المفاجئة إلى هذا المكان، الذي لم يذكر من قبل. باتت ضرورية بسبب ما سوف يأتي من أحداث : لكنها لا زالت عند هذه النقطة مجرد ملاحظة خارجية، عن صلب الموضوع بدرجة واضحة. لأن كافكا يريد أن يقود القارئ إلى مشهد قد صمم هو على تضمينه، مهما كانت ضالة الصلة بينه وبين أوضاع القصة حتى الآن. فبعد قليل، يحكى لنا أن الجو في دار الشاي قد أوحى للباحث بذكرى تاريخية "فشعر بعقب الأزمنة الغابرة وقوتها" دون شرح أو تفسير، لمجرد وجود هذا المبنى. يريد كافكا بوضوح أن يخبر قارئه. إن هذا الباحث العطوف قد ارتاع، وملاؤه الرهبة من الفطائع والعذابات، التي فرضها القائد القديم، لكنه لم يعثر على الوسائل، التي تعينه على أن يفعل هذا، بطريقة مؤثرة. فدار الشاي هي ابتكار غير كاف، لا ينبع من الحقيقة الداخلية، التي امتدحها كافكا نفسه. ثم يأتي الاكتشاف بأن القائد

القديم، قد تم دفنه تحت منضدة شاي، وهي فكرة تطابق منطق اللحم تماماً، خصوصاً عندما يظهر أن هناك بالفعل مقبرة صغيرة من الحجر، منخفضة جداً بحيث تبقى تحت المنضدة. عند هذه النقطة تصبح الحاجة إلى دار الشاي واضحة، يتبين الإنسان أنها مجرد حيلة مقحمة. على الحجر نقش يتبأ بأن القائد القديم، سوف ينهض من قبره ذات يوم، وينادي على أتباعه؛ لكي يقوموا بغزو مستعمرة العقاب - بعبارة أخرى، سوف يكون هناك. إما يوم للدينونة، فالشعائر الدينية التي وصفها نيتشه سوف تتم استعادتها، ولكي يقرأ الباحث هذا فإنه اضطر أن يركع على ركبتيه، وهكذا يتخذ وضعا ينم عن التبجيل والاحترام، فأى قبر عادي لا يتطلب مثل هذا الوضع لقراءة النقش: لو كان القبر صغيراً جداً، وكانت "حروفه صغيرة" كان يمكن أن يبدو الركوع طبيعياً. وهكذا يرى القارئ أن غرض كافكا من هذه الفقرة كلها، وهو غرض لا يمكن بالضرورة تحقيقه عن طريق الصراحة - أن يوصلنا إلى هذه اللحظة، كما حدث فعلاً، لحظة هزيمة الباحث. فالقبر الصغير الحجري، يوحى بمنضدة تغطيه، المنضدة توحى بدار الشاي، وأول فكرة خطرت له - بعد تحطيم الآلة - هو الذهاب إلى هذا المكان. إن هدف كافكا في التعميم قد أدى إلى إرباك هذا التسلسل : إنه يريد أن يقول بإصرار: إن تدمير الآلة ليس نهاية لكل ما كانت ترمز إليه، وإن أولئك الذين يعارضون رأيه، الذي توصل إليه وتبناه بخصوص المعاناة - يجب أن يبدو حجمهم صغيراً. وقد تم له هذا بأسلوب وضعي. وقدمت الإشارة الجسدية تعبيراً عن الركوع، دون أن يكون هناك ظروف تفرض هذا، والباحث لم يتأثر حقيقة، وإنما فرض عليه أن يبدو كذلك.

في "المسوخ" أنهى كافكا القصة، بانقراض الشخصية المحورية، فقد تم إلقاء جريجور سامزا مع زبالة الصباح. وعلى حد تخميني، فإن كافكا قد انتهى هناك بلحظة إيجابية، أثارت غضبه، بسبب إعادة تأكيدها للحياة، وكان يستحيل عليه، أن يقدم هذا التأكيد بأمانة. في "مستعمرة العقاب" يكتب هو الآن نهاية سلبية، تؤكد قيم العذاب النفسي، وتفضل قبول الانقراض، أو الفناء على البقاء، في عالم عطوف إنساني المشاعر. وهذا يثير سخطه أيضاً، ربما من أجل السبب المقترح، مع ذلك، فإن أهم نقطة توصلنا إليها هنا،

يمكن أن تكون هي النهايات التي لا تقنعه. ففي كل من القصتين.. الفناء هو النهاية الحقيقية، وهو النهاية الحقيقية لرواية "المحاكمة" وليس النهاية الفعلية. هذه هي الغاية التي كان كافكا يدفع نفسه بعناد نحوها. رغم تدمير الآلة فإن الصفحات الأخيرة. يجب ألا يتاح لها أن تعطى أى تعليق آخر. فليس ثمة صعود من الهاوية، ولا نهاية مهما كان التناقض، للذنب المطلق، وعلى الإنسان ألا يسمح بوقوع شيء بعد هذا، ولا حتى بامتداح القوة التي قدرت هذه الأشياء. الحياة فيه لا بد من إيمانها، وكانت المحاكمة هي الخطوة التالية في هذا الاتجاه.

الفصل السابع

المحاكمة

الفصل السابع المحاكمة

كتب أندريه جيد يقول: "إن جو الكرب الذى يسود فى رواية "المحاكمة"، يصل فى بعض الأحيان، إلى درجة لا تحتمل، إذ كيف لا يقول القارئ، إن هذا الشخص الذى تجرى ملاحقته هو أنا؟" (1) فأى إنسان يسلم نفسه لتجربة الرواية، لابد أن يعرف صدق هذا القول. ففى داخل هذه القيود التى تحاصره يختنق الإنسان مع كيه، وتركبه الحيرة بفعل المجادلات، التى لا تنتهى، ويصيبه الارتباك، من غموض المحكمة ثم يستريح حين يتم تنفيذ الإعدام، وينتهى الخوف من الأماكن الضيقة. وهذا كما يبدو لى، ليس عالم جوزيف كيه وحده، فالجزء الأكبر من المحاكمة، يجرى فى بيئة عادية، فى بنسيون، فى بسنك، فى شقق فقيرة مؤجرة. وفى مكاتب تمتلئ بالخزائن والملفات. وقد تنتقل أحياناً إلى أماكن أشد غرابة، إلى كاتدرائية فى جو شديد الظلام، وإلى غرف فوق السطوح، حيث يوجد موظفو المحكمة وحجرة القضاة، خارج سلم وهو ما يوحى فى الغالب، بأن هذا العالم مقبول بصفة عامة. فنراه من خلال النظرة التقليدية، لكننا نراه حتى الأعماق. فهناك محكمة تحت كل سقف، فعم كيه والسيدة جروبياخ صاحبة المنزل - على وعى بهذا ولا يتكلمان عنه إلا نادراً. أشد وقعاً وإقناعاً مما لو كانت بيئة أكثر رومانسية، فى الضغط على القارئ، بتجربة كافكا الخاصة مع الرعب.

ليست تجربة كافكا وحده. فمارتى جرينبرج، يستشهد بسطور من ورتز ورث wordsworth تتطابق بصورة مذهشة مع هذه الحالة:

ثم فجأة تغير المشهد
واحتوانى حلم غير منقطع
فى خطب طويلة، أعدتها للدفاع
أمام قضاة غير عادلتين - بصوت مجهد
وعقل مشوش، وإحساس، يشبه الموت

إحساس بالهجران الغادر،

شعرت به عند آخر ملجأ لى. وهو روحى. (2)

وقد يعذرنى القارئ، من أجل التفكير فى كلمات لوثر، التى جاءت فى محاضراته حول الرسالة، إلى أهل رومية، وهى ترتبط كذلك بجوهر الموضوع، وإن كان السياق مختلف:

"لأن الله لا يريد لنا أن نحصل على الخلاص ببرنا الذاتى، ولكن عن طريق عدالة خارجية [أوبر: righteousness] ثم يمضى لوثر إلى القول إنه بسبب هذا فإننا قد نغتر بأنفسنا بما نعتبره براً لنا]. أى عن طريق عدالة لا تتبع منا، ولها أصل فىنا، بل عدالة تأتى إلينا من مكان آخر. وهكذا لا بد أن يقوم التعليم، على عدالة تأتى من خارجنا، عدالة غريبة عنا. ومن أجل هذا، فعدالتنا الفطرية لا بد من اقتلاع جذورها أولاً".

من المؤكد أن فكرة العدالة - فى رواية كافكا - أشبه بفكرة لوثر، فى أن العدالة بعيدة جداً عن كل البشر، وعن كل الأفكار البشرية. الفرق يكمن فى أن الغاية النهائية، هى تبرير البشر للحصول على النعمة. وهذه الفكرة لا أثر لها فى رواية "المحاكمة" مهما كانت آراء كافكا الخاصة. فالمشكلة فى المحاكمة هى أنه لا توجد تهمة معينة. عند القبض على كيه، فإنه يسأل عن التهمة الموجهة إليه، فيقال له: إنه حيث تتعدم إمكانية الخطأ، فإن المحكمة تنجذب نحو "الذنب"، الذى يكون واضحاً هكذا، وليس فيه شك. ولكن ليس هناك تحديد لذرية الذنب، موضوع التساؤل. وربما تقول مارتن جرينبرج: إن خطيئة جوزيف كيه، هى فى الشكوى من الخطأ الذى وقع عليه، إذ لم يكف أبداً عن ترديدها إلى ما قبل النهاية بقليل (3) لكن إذا - استطعنا نحن القراء - أن نرى هذا، فى الوقت الذى لا يستطيع جوزيف كيه أن يراه، فإننا نكون قد وضعنا فى موضع متفوق بطريقة محرجة. أن يعرف أحد من الناس الإجابة على مشاكل كيه بهذه الطريقة .. معناه أن يخرج نفسه من تجربة الرواية. وكذلك التفسير الذى يقدم أحياناً، على أن كيه مخطئ، لأنه اعتاد أن يزور إحدى النساء مرة كل اسبوع من أجل (الرعاية الصحية) هو تفسير تقليدى غير ملائم. فقد تكون مثل هذه الزيارات مفيدة لكيه للأسباب

المنكورة، وهو كل ما نعرفه من الناحية الأدبية. والايحاء بأن آليات المحكمة كلها، قد أعدت للعمل، من أجل هذا الذنب البسيط (حقاً أن كيه ربما ليس لديه حب لهذه المرأة)، هو إيحاء سخييف يستوى فى سخافته مع الحقيقة التى، يشتد الالاحاح عليها خلال الكتاب كله، والتى تقول: إن كيه لم توجه إليه أى تهمة.

لكن هناك تفسير ثان، وهو تفسير سياسى. فنحن نلاحظ أن الاستجواب الأول - مثلاً - قد جرى معه فى حى فقير من أحياء المدينة، يختلف تماماً عن الحى الذى يسكنه كيه، حيث شبه تجمع الناس هناك ب"اجتماع سياسى" وقد أوحى هذا بأن كيه إنما يحاكم، من أجل معتقداته السياسية، أو ربما لعدم قيامه بأى نشاط سياسى. (فالقائمة التى أعدها ماكس برود للقراءات المختلفة، توضح أن كافكا قد كتب فى الأصل "اجتماعاً اشتراكياً"). وقد ازدادت أهمية هذا التفسير؛ نتيجة اكتشاف كلاوس واجنباخ Klaus Wagenbach أن كافكا كان مهتماً بالحركات الفوضوية فى زمنه، وأنه حضر اجتماعات "نادى المالديتش Klub Mladijch" التى تمت تحت رقابة البوليس. مع ذلك، فإن الأبحاث الأخرى تبين أن كافكا لم يدرج "اسمه بين الأعضاء فى قوائم النادى، ولا يظهر اسمه فى تقارير البوليس الخاصة باجتماعاته، ولا فى استجابات القضاء التى تمت مع موظفيه، رغم دقة هذه التقارير".⁽⁴⁾ فإذا كان قد حدث، فمن الممكن أن يكون كافكا قد حضر متخفياً، والواقع أن سجل حياته كلها لدى البوليس، هو سجل ناصع البياض. لكن الدليل لا يوجد فى ذلك، بقدر ما يوجد فى الرواية. صحيح أن هناك بعض إشارات تتعلق بمواقف الجماهير المختلفة نحو كيه، من الشمال ومن اليمين. ولكن إذا كان لهذه الإشارات أى معنى سياسى. فإنه معنى ضئيل، لأن كافكا لم يتناول أبداً أى موضوع سياسى. فربما شعر بقليل، من وخز الضمير الاجتماعى فى أعماقه، فدفعه إلى وضع أول حجرات المحكمة فى حى فقير. ولا يستطيع الإنسان أن ينطلق من هذا، لكى يشير، كما فعل ويلهم امريش Wilhelm Emrich إلى أن كيه هو نموذج للبرجوازي، الذى يحاكم بسبب سلوكه غير الاشتراكى. إن الجانب السياسى قلما يبرز هنا، وعندما ينتهى الفصل فإن القارئ، يبقى لديه نفس الإحساس، بتهمة غير محددة. إن فكرة "الذنب

المطلق" عند كيركجارد هي أقرب إلى التطابق مع ذنب كيه.

لكن هناك صفة مميزة، هي الفكاهة. يحكى ماكس برود أن كافكا عندما قرأ الفصل الأول، من "المحاكمة" بصوت مرتفع لمجموعة من أصدقائه، انفجروا جميعاً ضاحكين ضحكة قوية. وهذا أمر يصعب تصديقه: إلا أنه توجد بعض العناصر الفكاهية، خاصة في المشهد الافتتاحي، مثلما يحدث عندما يقدم كيه رخصة الدراجة لإثبات شخصيته، أو سوقية الحراس وعدم مبالاتهم:

- كيف يمكن أن أكون رهن الاعتقال؟ وفي هذه الظروف؟

- فرد الحارس وهو يغمس لقمة خبز في برطمان عسل. "تحن لا نجيب على هذا النوع من الأسئلة."

لم تصل نغمة لوثر في كتابته إلى هذه الدرجة، ولا كيركجارد. لم يحدث منذ فيلون Villon أن عولجت مسألة الموت والإعدام، بهذه الرعونة في الأدب الأوربي، وإن يكن كافكا قد استطاع أن يتصور الحارسين، بمثل هذه الطريقة لدليل كاف على أنه لم يكن يسقط ذاته كلها على الشخصية التي أعطاهما الحرف الأول من اسمه.

رغم أوجه التشابه الكبيرة بين تجربته، وتجربة بعض الرجال الآخرين، فهناك نغمة خاصة مميزة، وكما يحدث في الكثير من أعمال كافكا، إذ نجد فيها إشارات شخصية متخفية من المفيد أن نتعرف عليها؛ لأنها تساعدنا في فهم أشياء كان يمكن بدونها أن تظل غامضة. فإن يكن كافكا قد بدأ كتابة "المحاكمة" في اغسطس ١٩١٤ فهذا في حد ذاته حدث له مغزاه، لأن مدخل مفكرته في ذلك اليوم، يسجل فسخ خطوبته لفليس باور فيما يسميه "المحكمة في الفندق" (أي فندق "Askanischer Hof" حيث ذهب إلى هناك قاصداً أن يبلغ فليس باور أنه لا يستطيع أن يتزوجها). - إن إعدام جوزيف كيه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الحادثة، وكما يروى كلاوس وجنباخ أن موت كيه عشية عيد ميلاده للواحد والثلاثين، يتوازي مع قرار كافكا قبل عيد ميلاده الواحد والثلاثين مباشرة (٣ يولية ١٩١٤) حين قرر الذهاب إلى برلين ليعلن نيته في الزواج من فليس. هكذا يبدو الحكم على كيه مرتبطاً

بتصميم كافكا، على أن يمضى فى الحياة وحيداً بدون فليس. لأن إعدام كيه، لا يختلف عن موت جورج بينمان، إذ إنه أتاح للكاتب فى داخل كافكا، أن يستمر فى الكتابة وفى تحليل نفسه.

فالرواية التى تقدمت سريعاً فى عدة فصول، تأخذ فى الإبطاء، ثم تتوقف فى سنة ١٩١٦، لتدخل فى دنيا الأحلام، مثل قصة "الحكم" إنها حلم يقظة، عالم واقعى يعيشه كحلم، وحلم يعيشه كعالم حقيقى فى الواقع. لم يحدث فيه شىء مستحيل أو خارق للعادة - لا نرى أحداً يطير فى الهواء مثلاً - بل الناس يروحون ويجيئون بإحساس واحد، هو اللامبالاة والانصياع للصدفة كما فى الأحلام. ويبدو طبيعياً بالنسبة لكيه، أن يرى بعد القبض عليه، ثلاثة من موظفى مكتبه جالسين فى الخلفية (رغم أن هذه الحادثة يمكن أن يكون مصدرها، ليس الحلم وإنما مجابهة مماثلة فى أول فصل فى رواية "البديل The Double" لديستوفيسكى) فهو يعرف، كما يعرف أى شخص أثناء الحلم، أنهم كانوا هناك طيلة الوقت، مهما كانت الدهشة التى تصيب الإنسان عند رؤيتهم فى حالة اليقظة، ومثل هذا يحدث عندما يتعرف كيه على رجل الاعمال بلوك، فى حجرة المحامى هولدا، الذى كان يجلس دون أن يراه فى الظلمة.

هذه الصفة تمثل عيباً فى أى عمل روائى. فكما هو الحال فى رواية "أمريكا" نجد جميع الشخصيات تقريباً، ما عدا الشخصية الرئيسية، تظهر مرة واحدة، ثم تختفى نهائياً دون ذكر، وهو ما يبدو تراكمًا يفتقد المنطق، كالذى نراه فى الفصل الأول، والذى يمكن أن يترك تأثيره المدمر فى نهاية الأمر. ولا بد أن يلاحظ القارئ، أن هذه الثغرة الخارقة للعادة، سرعان ما تفتح الطريق لسلسلة من الوقائع الأقل إقناعاً، أولها الحديث مع السيدة جروبباخ، ثم مهاجمته الأنسة بورستنر من مكمنه. واقعة القبض عليه بطريقة غامضة، تعقبها مواجهة الفتاة فى الحجرة التالية (أشير إليها فى المخطوط بحرفى - F.B. أى Fraulin Burstner) بطريقة تجعل الأمر يبدو وكأن عملية اعتقال كيه، مرتبطة بمشاعره نحو هذه الفتاة، الشىء الذى يخجل منه. لقد أصبح التشابه يقيناً مؤكداً، إذ أعطى لكيه خلفية حياة كافكا، كما أعطى الحروف الأولى من اسمه. والصعوبة تأتى من أن هذه المسألة لا يتاح لها أن تنمو

وتتطور. وقد يخاطر المرء فيتكهن بأن كافكا، كان يكتب عن الصراع في داخله، بين الرغبة في الإصرار على إمكانية الذنب المطلق (والشك المطلق فيما يخص الذنب والبراءة) كتمهيد لاشتغاله بالكتابة، وبين رغبته في فليس. لكن الرواية لا تقول هذا فعلاً، وحين يذهب كيه لرؤية الأنسة بوسنتر للمرة الثانية، فإنه يضطر للاشتباك في حديث ممل، يشغل فصلاً كاملاً مع فتاة اسمها مونتاج، وهي لا تفعل شيئاً سوى أن تعطله بطريقة استفزازية وغير لائقة، فيبدو الأمر، وكأن الدافع الأول لتأليف هذه الرواية قد أصابه الذبول، لأن كيه لا يلتقي بالأنسة بوسنتر ثانية، لكن كافكا بوعيه كفنان لم يقرر هذا، بل سمح بامرأة أخرى كبديل، لا تثير اهتمام كيه بأى شكل من الأشكال، نوع من الرقابة قد أخذ يمارس عمله، ومن واجب الفنان أن يحبطه، لكن كافكا هنا كان أقرب، إلى وضع المريض النفسى، الذى يحتاج فى تحليله إلى معونة شخص آخر.

لكن برغم اختفاء الأنسة بوسنتر من الرواية، فإنها أثارت من المشاعر ما ضمن لكيه عدداً من النساء؛ ليملاً الفراغ الذى تركته، فى نفس الوقت الذى شرع يدرك فيه كيه، أن جميع موظفى المحكمة هم من مطاردى النساء.. أى إنهم جميعاً مثله، ولو حدث، لمرات عديدة، أن عكست المحكمة توقعات كيه الداخلية (فهو يتعرض للتوبيخ لمجيئه للاستجواب الأول متأخراً، رغم أنه لم يكن هناك تحديداً للموعد، وأنه تأخر فقط بالنسبة للموعد، الذى حدده بينه وبين نفسه) من أجل هذا يتكون لدينا الانطباع، بأن المحكمة بكاملها فاسدة، كما هى ربما فى الحقيقة، رغم أن هذا التأكيد الإيجابى لم يحدث أبداً، فكل شيء ينطلق دون شك فى الأحلام، وأن اكتشاف كيه بأن أعضاء المحكمة فاسدين ومرتشين، هو جزء من مكونات الانطباع الأول ذاته. وإذا سار القارئ إلى حيث تقوده الرواية، فسوف يخرج بنفس الانطباع، وعندما تعرض زوجة خادم المحكمة كتب القانون المتداول. فإنه سوف يراها بعيون كيه على أنها كتب بذئنة. وهنا تبرز نقطة على قدر من الأهمية فى قراءة كافكا. فوصف الصورة الموجودة فى كتاب القانون، التى تجرح مشاعر كيه، يكشف لنا أنه كان مخطئاً.

"فتح كيه الكتاب العلوى، فانكشفت له صورة فاحشة، فيها رجل وامرأة

يجلسان عرايا فوق أريكة، مما يجعل نوايا الرسام الدنيئة واضحة للعيان، لكن افتقاده لحساسية الفنان، وبراعته بلغت حداً كبيراً، فلم يظهر في الصورة إلا رجل وامرأة، مجسدين في بروز ثلاثي الأبعاد، جالسين في اعتدال شديد لا يسمح لأحدهما بالنظر إلى الآخر، نتيجة لخطأ في تصميم المنظور.

خلال الحلم فإن هذا الوعي، يفيد كنوع من التأكيد على تقزز كيه واشمئزاه. لكن بذاءة الصورة، ليست ظاهرة للعين الواعية اليقظة، والخطأ فيها يرجع إلى أسلوب الرسم، أكثر من كونه انحرافاً أو خطيئة أخلاقية. إن كيه شديد الوسوسة بخصوص المسائل الجنسية، ومن الطبيعي أن يرى الصورة فاحشة، فهو يفسرها كما يفسر وجود موظفي البنك، دون أن يراهم عند القبض عليه. فحكمه على المحكمة، هو حكم صادر في حالة الحلم كما تراءى لكيه، وليس حكماً معقولاً.^(*)

(*) ربما لم يصل كافكا إلى درجة التوافق، مع رؤيته المعروضة هنا. فمالكوم بالسي يحتج بحجة مقنعة.⁽⁵⁾ بأن عقل كافكا كان منشغلاً في هذه الفقرة بأسطورة يهودية من المعروف أنه قرأها. تقول الأسطورة إن الحِيثيين الذين استولوا على تابوت العهد Ark of the Covenant وجدوا صورة لرجل وامرأة متلبسين بذات الفعل وهما يمارسان الحب وأساءوا تفسيرها بصورة فجأة. لقد عجز الغزاة فلم يفهموا أن الصورة تمثل وحدة الأمة اليهودية مع الله، وكذلك فشل جوزيف كيه في تفسير الرسم تفسيراً صحيحاً. ومن المحتمل أن هذه الأسطورة كانت في ذهن كافكا، لكنه لم يتخيل أن قراءة سوف يعرفون أو يكتشفون، هذه الأسطورة الغامضة ويفسرونها، كما فعل دكتور بالسي، إنها دليل على عجز كيه عن إدراك الطبيعة الحقيقية (الخيرة؟) للمحكمة. رغم كل هذا، فإن هؤلاء القراء لا يجدون أمامهم مثل هذا التناقض، سوى عجزهم الغريب عن وصف أي شيء، بأنه يتوافق مع "النوايا الدنيئة" هنا نجد مثلاً ناصعاً على المطبات، التي يقع فيها الباحثون المدرسيون، فدكتور بالسي قد توصل إلى معلومات، لن يصادفها معظم القراء في حياتهم، وبهذا أصبح هو في وضع اسمي. من الناحية الأخرى، فإن عمل الناقد ينحصر في أن يقرأ بقدر ما يكون المؤلف راغب، أو قادر على وضعه على الورق، وأن يكون انطباعه بناء عليه. ولا بد من الاعتراف

وهنا، يبرز أمامنا سؤال عن الفرق بين الفن، وبين الاعتراف الذاتى. إن مهمة الرواى تتحصر، فى أن يعرض نفسه للتجربة دون تحفظ. ويبقى عليه أن يرى بأقصى درجة من الوعى، كيف تبدو هذه التجربة التى يتولى توجيهها. كان كافكا يتميز بقدرته على تعرية نفسه حتى الجلد، بينما مراميه العقلية، سواء كانت موروثية أو مكتسبة، أبعد ما تكون عن احتمال معظم الناس ومن المناسب أيضاً، أن تطلب منه أجل الأعمال وأصعبها، ألا وهى ترك عقله الواعى الخلاق أن يوجهه، حتى وإن كان ذلك عملاً فذاً، لا يقوى هو على إنجازه.

فقد كانت قدرة كافكا على التشكيل الفنى الواعى، أقل فى هذه المناسبة عن أى عمل آخر، من أعماله الكبرى. (بل وأقل كثيراً من مستوى قصصه) فكل رواياته غير مكتملة. لكن فى حين تمضى "القلعة" فى تسلسل غير منقطع لا تشكو من أى نقص ظاهر إلا فى الصفحات الخمس الأخيرة، فإن "أمريكا" تحكى قصة متصلة فى سبعة فصول، لتتوقف بعدها ثم تستأنف بعد فجوة، فقط لكى تتوقف مرة ثانية. أما "المحاكمة" فهى رواية غير منتهية على نحو بالغ التعقيد، فلا يوجد بها أى تسلسل واضح للفصول. والترتيب الصحيح لبعض فصولها ما زال محل جدال، وبعض الفصول بينها فجوات، ربما ملئت جزئياً بالشذرات التى طبعت عند نهاية التسلسل. ومعروف أن بعض الفصول غير مكتملة أو تبدو كذلك. لكن النهاية، على خلاف الروايتين الرئيسيتين الأخرين، فإنها نهاية محددة وقاطعة، ألا وهى قتل كيه بأمر من سلطات المحكمة. لم يظهر على كافكا أى تردد فى هذا الجزء من الكتاب. وهذه هى أهم النقاط فيما يتعلق بحالة النص.

هنا، بأن كافكا لم يكن واضح الغرض بالدرجة التى يحتاج إليها الرواى، فهل كان يعلم أن وصف الرجل والمرأة الذى أعطاه هو مخالفاً لإنتباع كيه عنه؟ هل تذكر الصورة كما وضعت فى الأسطورة، دون أن يراها بعينه رؤية واضحة، وأراد نتيجة لذلك، أن ينسب إلى كيه صفة الحشمة؟ هل كان كافكا يستخدم تلميحاً لا يعنى القارئ فى شىء بقدر ما كان يعنيه هو شخصياً، دون أن يدرك مغزاه الحقيقى بالنسبة له هو نفسه؟

مع ذلك، فإن هناك حاجة ماسة إلى بعض البيانات الأخرى، إذا أريد للقصة أن تقرأ بالشكل الذي قصده كافكا. فالنمط العام في طبع الفصل الأخير، وكأنه جاء مباشرة بعد مشهد الكاترائية، دون الإشارة إلى الفجوة الموجودة بينهما، هو أشد سمات النص تضليلاً في النسخ المنشورة. لكن هناك من يحتج بصورة مقنعة، على إعادة ترتيب الفصل الرابع، ليصبح الفصل الثاني. وإن كانت هناك بعض الافتراضات الأخرى القليلة الأهمية، فإن هناك حاجة قوية إلى إجراء عرض منهجي، لما تم إقراره حتى الآن. ولا بد أن نضع في أذهاننا أن كافكا قد سلم المخطوط لماكس برود في يونية ١٩٢٠، قبل وفاته بأربع سنوات، دون ترتيب الفصول أو ترقيمها، إلا أن برود كان على دراية ما بموضوع التسلسل، لأنه سمع الرواية تقرأ بصوت مرتفع، بالإضافة إلى بعض الشواهد الأخرى التي نكرها^(٦) أما المجادلات حول تحرير القصة، فإنها تركز على دلالات فصول السنة. لأن زمن الرواية يغطي بالضبط عاماً واحداً - وبناء على عملية تجميع محددة وواضحة، فإن الفصول من ١ - ٥، ومن ٦ إلى ٨ تبدو مترابطة مع بعضها بعضاً؟^(٧)

وإن أفضل صورة عامة يمكن الحصول عليها، نجدها في الجدول

التالي:

المحاكمة

شفرات إضافية	المحتويات	الفصول
	اعتقال كيه. السيدة فروباخ والآنسة بوستر	١
	الآنسة مونتاغ (غير منتهى؟)	٤
	الاستجاب الأول	٢
	الزيارة الثانية للمحكمة. الطالب كيه يدخل مكاتب المحكمة.	٣
	الجلاد	٥
"إلى الزا؟" (ينتمي إلى ما بعد الفصل الثالث أو الخامس؟)	المحامى هولد	٦
	كيه في مكتبه - تيتوريللي.	٧
	الزيارة الثانية إلى المحامى هولد	٨
	بلوك (وحسب رأى برود فإن هذا فصل غير منتهى)	
	الكاتدرائية (غير منتهى؟)	٩
	(وضعه اوترسبروت Utter sprout بعد الفصل السادس)	
"معرفة مع نائب المدير" المنزل؟		
"رحلة لزيارة والدته؟"		
(تنويغات على الإعدام فى فكرته؟		
راجع ١٩ يولية، ٢٢ يولية ١٩١٦		١٠
هناك أيضاً أقصوصة عن شخص يدعى جوزيف كيه عنوانها "حلم"، نشرها كافكا أثناء حياته، وطبقاً لرأى برود فإنه كتبها لهذه القصة.	إعدام كيه	الأخير

هنا نجد بعض التخطيط. فمن الطبيعي أن تأتي مشاهد مكاتب المحكمة بعد اعتقال كيه، وأن تأتي زيارته للمحامى بعد الاستجواب. لكن هذا كله لا يصل إلى مستوى التصميم، والطبيعة المميزة لكل مجموعة من الفصول، تتناغم مع حركة كيه المرتبكة، من سلسلة غير مترابطة من الأحداث إلى أخرى. إذ من خلال هذه الطريقة فقط، يمكنه أن ينقل إلينا مشاعر الإحباط التي يعانها كيه.

مع ذلك، ففي الرواية فقرات تفيض بحيوية مذهشة، وأهمها في مشهد الجلاد، الذى يمثل رواية شديدة الاستحواذ، على الفكر بحيث تبقى فى الذاكرة دون غيرها، فجأة، وبغير توقع، يلوح لنا فى هذا الفصل، أن بعض أسباب محنة كيه توشك أن تتكشف: لقد تم جلد الحارسين، هكذا وضع الأمر لكيه، لأنه اشتكى للقضاة أن الحارسين حاولوا الاستيلاء على ملابسه. وكما حدث فى مناسبات أخرى، فقد حققت المحكمة توقعات كيه. عندما أطلق على الحراس عبارة "حنالة فاسدين" فإنه يكون قد عبر عن بعض الحقد، ومع أنه لم يطالب فعلاً بعقابها، بصرف النظر عن الجلد، الذى حدث، لأنه قد سبق له أن جلدهما فى داخل عقله. (نتذكر أيضاً من "الاستجواب الأول"، كيف اشتكى كيه من وجود "موظفين من الرتب الأدنى"، عند اعتقاله. كيف انتفخ بصورة عبثية فى الدفاع عن نفسه، كيف ارتاب باعتدال، وكيف تزلف إليه أعضاء المحكمة وهم يتزاحمون فى خوف أمامه، عندما ضرب المنضدة بقبضة يده. الإذعان الغريب للمحكمة، ما هو إلا محاكاة ساخرة لمزاعم كيه، تشبه حالة التتبع المكثوم، الذى التزمه القائد حين وقف كارل روزمان، يدافع عن العطشجى، أو تشبه انحناءة الاحترام، التى أبدتها موظف شئون العاملين فى مسرح أوكلاهوما. فالعالم الخارجى يلعب باستمرار لعبة كيه) والآن فعندما يفتح خزانة الملفات فى البنك، يجد الحارسين على وشك الجلد عقاباً لهما، ينكشف لنا حذره الذاتى واضحاً، وحين يسمع الأنين والبكاء من وراء الباب، الذى كان يظن دائماً أنه حجرة مهملات، فإن غريزته الأولى هى ألا يفتح الباب، بل يبحث عن خادم (ربما يحتاج إلى شاهد) وعندما يفتحه فإنه يفعل هذا بدافع "الفضول المفرط" فقط، وليس لأى سبب آخر. ولا يعرف كيه فى هذه المرحلة، أن المحكمة متورطة فى الأمر، وإن كان يساوره الشك فى

هذا. ولكن فكره مشغول خلال المشهد كله بتأمين سلامته الشخصية وسريته. فعندما نزلت العصا لأول مرة على فرانز، وصرخ صرخة وحشية مريضة، لم يفكر كيه فى شىء، سوى أن يقول له لا تصرخ، وأن يدفعه دفعة قوية طرحته أرضاً. (الترجمة الإنجليزية المتداولة والتي تقول "Don't بدلاً من "Shrei nicht" تدعو إلى الظن، بأن الخطاب موجه للجلاد لكنه ليس كذلك) لقد صمم المشهد كله بحيث يبدو، أن المحاكمة قد استحوذت تماماً على اهتمام كيه، بحيث لم يعد يقوى على التفكير فى شىء آخر. إن فكرة تخليص الحارسين من يد الجلاد ليقيم نفسه، لتلقى العقاب بدلاً منهما تواجه بالرفض الفورى، ربما بأسلوب لائق على أساس أن الجلاد لن يقبل البديل، وإن كان كيه لا يعرف هذا على وجه مؤكد. بعد أن ترك الحارسين ليتلقوا ما تأتى به الأقدار، أخذ كيه يراقب بدقة كل من يمر فى الشارع، ليتأكد من صحة كلام فرانز، بأن صديقه كانت تنتظره، وكان اكتشافه لهذه الأكلوبة وليست مشاعر الشفقة، هى آخر رد فعل له تجاه هذه الحادثة. عندما رجع فى اليوم التالى، وجد الجلاد مستمراً، فأغلق الباب بعنف، وضرب عليه بقبضتيه، ثم جرى بعيداً "والدموع تكاد تفر من عينيه". وصار يؤذيه أن يلتفت إلى الوراء ليرى الحارسين، وقد يبدو المشهد كله تصويراً جيداً، لإحدى مقولات كافكا التى تفيد أنه "يمكنك أن تبعد نفسك عن معاناة العالم ... هذه المعاناة هى الوحيدة التى يمكنك أن تتخلص منها." لكن نغمة التشاؤم المطلق فى هذه المقولة الماثورة لا ينبغى أن تغيب عن وعينا. فإذا تراجع الإنسان وانسحب، فإنه سوف يعانى أيضاً، وهذا ما كشف عنه كيه حين أوشك على البكاء. فالمعاناة موجودة بصورة أو بأخرى، ولا مفر منها. حتى فرانز رغم أنه يشكو من الضرب، فإنه يأمل فى الترقية إلى رتبة جلاد". وتقديم هذه الحكمة الماثورة. هنا لا يوحى لنا بعلاج ممكن، كما لو أن كيه كان يمكنه عن طريق التحفظ فى إظهار الإحسان أن يهرب من أزمته. إن الدرس الذى لا بد له أن يتعلمه، هو أن المحكمة ليست مرآة تعكس صورته فقط، بل إنها مرآة تعكس أيضاً المعاناة والشر، وليس فى إمكانها شىء آخر.

يتكرر الدرس فى لقاءات كيه بالمحامى، هولد والرسام تيتوريللى، لكن على مستوى النظرية والتعليق، وليس على مستوى الفعل والتطبيق. تكونت

الصورة النهائية لهولد، وتحولت مفاهيمه وتشدده، بحرفية القانون إلى نوع من السخرية الرشيقة، وحقيقة أن اسمه يعنى "grace" أى النعمة - ليس بالضبط بالمعنى اللاهوتى، أى "Gnade"، لكن الكلمة تظل قريبة جداً فى المعنى - فالاسم فى حد ذاته مفارقة. كذلك تيتوريللى، فهو عن طريق شرحه للأشكال المختلفة. للمحاكمة والحكم، إنما يقدم محاكاة ساخرة لحالة كل مريض بالإرهاق العصبى، يبحث عن الطرق الممكنة للهروب. ولا يختلف الشخصان كثيراً عن بعضها البعض، وتغيير المشهد من شقة أحدهما إلى حجرة الآخر، ليس إلا حيلة سانحة للتنوع: شىء واحد أعتذر عنه تيتوريللى هو أن يتكلم كمحام، أما كونه رسام فهو فى حد ذاته لا أهمية له، وهنا أيضاً يدخل فى حديث تيتوريللى، وليس هنا مجال مناقشته بالتفصيل عنصر، الأسلوب القهرى الملى بالأوصاف والتفريعات، والذي قدر له أن يبرز بطريقة أشد ضرراً فى الفصول النهائية من رواية "القلعة" وفى قصصه الأخيرة. والأهم أكثر، ربما كمؤشر للكيفية، التى يعمل بها عقل كافكا المبدع، هى الحادثة التى يعرض فيها تيتوريللى، صورة لأحد القضاة على كيه. لقد وضعت بقدر من التفصيل فى بداية حديثه مع تيتوريللى، وكما أثبت مالكوم بالسى، مع أن كافكا لم يقل ذلك، وربما لم يتوقع أن يكشف أحد هذه الإشارة، فإن الوضع والملاح تشبه بدقة، واقعية ملامح تمثال النبى موسى، الذى نحته مايكل انجلو⁽⁸⁾ وهذه نقطة على قدر كبير من الأهمية. إذ توحى بأن كافكا يفكر فى شىء ما مثل ناموس موسى، عندما كان يتكلم عن القانون الذى تطبقه المحكمة. وهذا لا يمكن أن يكون كذلك، لأن ناموس موسى قانون خاص محدد القسمات، وفى معظم القضايا فإن أى متهم، بناءً على هذا القانون، سوف يعرف إذا كان مذنباً أو غير مذنب، فى حين ظل كيه على جهله التام طيلة الوقت. وربما الأصح، أن تمثال موسى النصفى، الذى يظهر رجلاً يوشك أن يصدر حكماً ساحقاً، كان يبدو عند كافكا، هو الشكل الملائم جداً، لنوع القاضى الذى يفكر فيه.

لكن عند هذه النقطة من الرواية، يأخذ الحدث فى التفكك، وتظهر استحالة الوصول إلى خاتمة مقنعة، بل إنها تصير هكذا مع كل القهر والتفكك المتوقع، فهذه هى النعمة الرئيسية. فالشىء الذى يمسك أجزاء الرواية حقاً،

هو التيمة الخاصة بعلاقة كيه بالنساء. فبعد الأنسة بورستتر تأتي الانسة مونتاچ، ثم النساء الجالسات فى مكاتب المحكمة ثم ليني، ورغم أنه ليس لأحدهن أى علاقة بالمحاكمة، فإن الكاهن يعود إلى هذه النقطة، فى الفصل قبل الأخير، وكأنه يمك بالخيط، ليربط بينها من جديد. فالتهمة التى يأتى بها الكاهن هى الإلحاح الشديد فى طلب المساعدة خصوصاً عند النساء. إن كيه يتوقع أن يجد عند النساء تحرراً أو راحة أو تفسيراً للاستدعاء غير المسمى والمعلق فوق رأسه طول الوقت، ولا بد أن كافكا نفسه قد شعر بأن النساء قد لعبن فى حياته دوراً أكبر مما ينبغى. ويذكرنا تحذير الكاهن بكلمات كافكا التى قالها لميلينا جيزنسكا Milena Jesenska إنه كان يتوقع منها الكثير. لكن الاتهام الذى أتى به الكاهن، ليس مقصوراً فقط على النساء. بل إن كيه يلح فى طلب المساعدة كثيراً، بعبارة أخرى، هو مطالب بأن يواجه محنته وحده وفى عزلة تامة. وهنا يرن فى آذاننا أصداء لكلمات نيتشه - لأن فكرة الاعتماد الكامل على النفس كطريقة للحياة، فى العصر الحديث، هذه الفكرة تستمد أصولها من نيتشه. لكن اللقاء مع الكاهن لا يتناول حقيقة هذا المطلب الخاص بالاعتماد على النفس. من بين جميع الناس الذين التقى بهم كيه، كان الكاهن هو أكثرهم عطفاً. كما يقول كيه، "أنت استثناء من بين الآخرين جميعاً الذين ينتمون للمحكمة. وثقتى فىك أكبر من ثقتى بأى واحد فيهم، وأنا أعرف القليل فقط منهم. معك أنت فقط يمكننى أن أتحدث بصراحة" لكن حتى هذه المحاولة لإمكانية التواصل، يرفضها الكاهن وهو يقول لكيه "لا تنخدع بخصوص المحكمة. فالمقدمة التمهيدية لمخطوطة القانون، نتحدث عن هذا الخداع...." ثم تأتي القصة الرمزية التالية أمام القانون، التى نشرها كافكا كقصة قصيرة. ونتيجة لهذا، يبلغ الكاهن كيه بأن واجبه يحتم عليه أن يقف تماماً على قدميه، وفى ذات الوقت، فإن الكاهن بمجرد وجوده، وليس تصريحاً، يقدم لكيه ما يطمئنه ويرريحه، وهو أن هناك إنساناً ثانياً يهتم به. وهذه المحاولة التى يحاولها الكاهن، عن طريق القصة الرمزية التالية وتفسيره لها، إنما يجعل الطمأنينة بعيدة المنال:

"على باب القانون يقف بواب، وفى أحد الأيام جاءه رجل ريفى، يطلب السماح بالدخول إلى القانون، فقال البواب إنه لا يستطيع أن يسمح له الآن.

وبعد تفكير عاد الرجل يسأل، إذا كان يمكنه الدخول فيما بعد، فأجاب البواب "هذا ممكن، لكن ليس الآن" ولأن الباب الموصل للقانون ظل مفتوحاً كالمعتاد. انحنى الرجل الريفى وراح يختلس النظر إلى المدخل، وحين رآه البواب ضحك وقال له: إذا غلبتك الغواية فحاول أن تدخل دون إذنى، لكن لاحظ أنني قوى، وإننى أدنى البوابين مرتبة، ومن قاعة إلى قاعة، يقف على كل باب، بواب أقوى من الآخر، ومنظر البواب الثالث هو شىء، لا يستطيع أن أتحمّله". هذه صعوبات لم يكن الرجل الريفى يتوقع أن يقابلها. ولكنه عندما أمعن النظر إلى البواب، فى ثوبه المصنوع من الفراء، وأنفه الضخم المدبب، ولحيته الطويلة التتارية، رأى أن الأفضل له أن ينتظر حتى يحصل على تصريح بالدخول، فأعطاه البواب مقعداً بلا سند وتركه يجلس عليه بجوار الباب. وظل ينتظر هناك على مدى الأيام والسنين، وهو يحاول مرات ومرات أن يحصل على إذن بالدخول. ويرهق البواب بالإلحاح فى الطلب. وكان من عادة البواب أن يشغله بأحاديث قصيرة، فيسأله عن موطنه وعن بعض أموره الأخرى، وي طرح الأسئلة بصورة غير شخصية تماماً، على طريقة الرجال الكبار، وكان كل مرة ينتهى بالتصريح أن الرجل لا يمكن السماح له بالدخول، لكن الرجل الذى زود نفسه بأشياء كثيرة من أجل الرحلة، يرحل بهذه الأشياء الثمينة، على أمل أن يرشو البواب، البواب يقبل منه ويقول عند كل هدية يأخذها: "إننى آخذ هذا فقط حتى لا تشعر أنك تركت وسيلة لم تجربها" وظل الرجل طيلة السنين، يراقب البواب دون انقطاع. ونسى جميع البوابين الآخرين، وبدا له أن هذا البواب، هو الحاجز الوحيد، الذى يحول بينه وبين القانون. فى السنوات الأولى كان يلعن حظه التعس بصوت مرتفع، وعندما تقدم به العمر، اكتفى بأن يتمم بينه وبين نفسه، وصار يتصرف كالأطفال، لقد عرف من طول مراقبته للبواب أن ياقته المصنوعة من الفراء تغص بالبراغيث، فأخذ يتوسل إلى البراغيث أن تعاونه، لكى تقنع البواب بتغيير رأيه. وأخيراً يصاب بضعف البصر، ولا يكاد يعرف إذا كانت الدنيا من حوله تشتد ظلاماً حقاً أم أن عينيه تخدعانه. لكنه يتبين بين كتل الظلام شعاعاً، يتدفق من باب القانون دون انطفاء. وحياته

الآن تسير نحو النهاية. وقبل أن يموت، تجمعت كل التجارب التي مر بها أثناء إقامته المؤقتة، وتكثفت في سؤال داخل عقله، لم يوجهه إلى البواب حتى الآن. فيشير على البواب للاقتراب إليه، حيث إنه لم يعد قادراً على النهوض بجسمه المتصلب.. ويضطر البواب إلى الانحناء، انحناء شديدة حتى يمكنه سماع الرجل ويسأله: "ماذا تريد أن تعرف الآن؟ أنت نهم لا تشبع أبداً" فأجاب الرجل "كل إنسان يجاهد لكي يصل إلى القانون، فما الذي حدث إذن، فطيلة هذه السنين كلها لم يأت، أحد غيري يطلب الدخول؟" ويدرك البواب أن الرجل، يقترب من نهايته، وإنه غير قادر على السمع فأخذ يصرخ فيه. "لا أحد غيرك كان يمكنه الدخول، لأن هذا الباب كان مخصص لك أنت وحدك. وأنا ذاهب الآن لأغلقه".

على المستوى الظاهر، فهذه قصة بسيطة، وإن كانت شديدة الجهامة. فالرجل قد تملكه الرعب من البواب، ولم يستطع أن يجمع شجاعته ليخطو من بعده إلى مداخل أشد هولاً. أو، لنقل بقليل من التأويل في هذا الشرح، إن الرجل تقبل تأكيد البواب، بأنه لن يستطيع الدخول، ولم يبذل أى محاولة لتجاوزه خطوة.

وعندما يقيم الكاهن تعليقه على القصة، فإنها تزداد تعقيداً. إنه هو الذي روى القصة أولاً، ليصور له انخداعه بأمر المحكمة. لكن عندما يستنتج كيه أن البواب قد خدع الرجل، يبادر الكاهن باستتكار هذا، لأن كلمة الخداع لم يرد لها ذكر في القصة، ثم يبدأ في تعليق طويل ومعقد فنظن أنه يسخر بكل المعلقين وبكل ما كتبوه عن كافكا ويدور الجدل حول ما إذا كان البواب يؤدي واجبه، وهل كان يتعامل بعطف مع الرجل، وهل كان ذا عقلية بسيطة، أم كان لديه معرفة عن المناطق الداخلية خلف بوابته، هل كان تابعاً للرجل، أم إنه كان أدنى منه مرتبة، لأنه لا يرى عظمة القانون، التي يدركها الرجل في لحظاته الأخيرة. وفي النهاية فإن الكاهن يأخذ بالرأى الذي يفيد أن نزاهة البواب ليست محل شك، لأن الشك في البواب معناه الشك في القانون ذاته التي وجدت المحكمة من أجل تطبيقه، لكن وكما يشير كيه فإن الكاهن قد شك في البواب فلم يقبل بأن كل ما قاله البواب كان صحيحاً. وقال إنه ليس من

الضرورى أن تقبل أنه صحيح، بل يجب أن تقبله فقط على أنه ضرورى -
وهى نتيجة، لن يسلم كيه بقبولها أبداً لأنها تتضمن مطالبة الإنسان أن يقبل ما
يعتقد في أعماقه بأنه غير صحيح، على أنه ضرورى. يقول كيه "يا لها من
نتيجة محزنة، تحول الكذب إلى مبدأ عام "باختصار، فإن التأويل قد انحرف
إلى القول، بأن القصة تصور الوهم أو الخداع، لكن كافكا يضيف بأنه على
الرغم من أن كيه قال هذا في النهاية، فإنه لم يكن هو حكمه النهائي. لأن
القصة التي رواها الكاهن، قد تركت كل شيء مشوشاً كما كان من قبل.

والكاهن هنا يذكرنا بأولئك الحاخامات، الذين كانوا يجلسون في
العصور الوسطى لمناقشة أسفار موسى الخمسة في كتاب الكابالة أو التعاليم
الصوفية المسمى "الزهار The Zohar" ويفحصونه صفحة بصفحة ومقطع
بعد مقطع، الكلمة الأولى في الإصحاح الأول من سفر التكوين " - Be
reshith " في البدء" - فالذي يظهر أمامنا هنا، هو منهج فكر لاهوتى لم يكن
كاتب هذه العبارة البسيطة يفكر فيه أبداً، وعبارته لا ترتبط بهذا المنهج، ولا
تزيد علاقتها به عن رد فعل مريض، تجاه بقعة حبر في أحد الاختبارات
النفسية. وكذلك الأمر مع الكاهن، فإنه حين يطرح أسئلته حول أداء البواب
لواجبه، لا سبيل إلى الإجابة عليها من داخل القصة، لأن هذه الأمور ليست
في مجالها. كمن يسأل: إذا كانت أوراق اعتماد الراوى في "قصة آلام فيرتر
Werther" لجوته يمكن قبولها كأوراق حقيقية، وأن جوته قد نسي أن يوثقها،
أو إذا كان هاملت قد قتل حقاً بفعل الخدش الذي أحدثه سيف ليرتر، الذى
يزعم البعض أنه كان مسموماً، أم إنه كان مجرد إدعاء. فالقصة، على خلاف
الواقع، لا يمكنها أن تجيب إلا على الأسئلة التي تدخل داخل نطاقها المحدود:
ليس هناك شواهد أخرى، يمكن التنقيب عنها فيما بعد، لكن كيه قد اندمج في
تكهنات الكاهن، إلى درجة أصابته بتشويش كامل.

وهذه ليست بالنتيجة التي يصل إليها إنسان في حالة يقظة الوعى، ومن
المعروف جيداً في التنويم المغناطيسى، أنه يمكن أن تقنع شخصاً بأداء بعض
الأشياء، التي حرم منها بفعل عوامل كبت طبيعية، بمجرد أن تزوده بما يشبه
السبب، أى شيء يشبه السبب، يمكن أن يؤدي الغرض، طالما أن مقاومته
للفعل لم تتطور بدرجة أقوى. ومن ثم فإن كيه يقبل هنا، أسباباً زائفة، كما

فعل في الفقرة الخاصة بكتب القانون "البديئة" إذ تقبل دليلاً كاذباً، ربما لأنه كان يميل في حالة الاستغراق في الحلم، إلى الاعتقاد بفساد المحكمة. إن ما يقدمه الكاهن هنا هو عرض مغلف للجدل، الذي ربما كان يحتدم في رأس رجل يعيش تجربة الكابوس.

ويصل التناقض بين هذه الفقرة، وفقرة أخرى مشابهة في رواية "رحلة الحج" إلى درجة مذهشة، بحيث يبدو، كما لو أن كافكا كان يفكر في هذا الأمر، فكتب بمعنى مخالف. هنا يأتي كريستيان كما لو كان إلى بوابة القانون، ويواجه بمن يعترضه:

- "من الذي دعاك، لأن تسير في هذا الطريق لكي تتخلص من أحمالك؟"

- "رجل ظهر لي أنه عظيم، وشريف جداً: اسمه، على ما أذكر إيفانجليست Evangelist."

فقال وايز لي واردة: فلنلعه من أجل نصيحته! فهذا أشد طرق العالم خطورة ووعورة، وسوف تكتشف هذا بنفسك إذا أخذت بنصيحته، وكما يتبين لي أنك قد واجهت بعض المتاعب، لأنني أرى على وجهك آثاراً من مستنقع اليأس. وهذه الكآبة هي بداية الاحزان لكل من يمرون في هذا الطريق. فاستمع إليّ، فأنا أكبر منك سناً، ففي هذا الطريق الذي تسير فيه، سوف تتعرض للتعب، والألم، والجوع، والعري، والأهوال، والسيوف، والأسود، والتنين والظلمة الحالكة، باختصار سوف تلتقي بالموت ولم لا. هذه الأشياء حقيقية وصحيحة، مؤكدة بكثير من الشهادات. فهل ينبغي على أي إنسان أن يلقي بنفسه إلى التهلكة، لمجرد أنه استمع إلى نصيحة رجل غريب؟

فأجاب كريستيان: "لماذا يا سيدي، إن العبء الذي يتقل كاهلي أشد رعباً من كل هذه الأشياء المخيفة، لا، أنا لن أعبأ بما سوف ألقاه في هذا الطريق، إذا كان يمكنني الخلاص من أحمالي!"

إن أسلوب كافكا في الكتابة، يرتبط ارتباطاً شديداً بدرجة من العجز والإذعان لجو الحلم، لا تتيح مثل هذه الجسارة. أما كيه فهو باق داخل دائرة

الكابوس. كان الكابوس أيضا سمة خاصة بكافكا. وكما قال في إحدى فقرات مفكرته التي كان يراجع فيها نقده لهذه القصة الرمزية، بأن الصعوبات التي يلاقها في محاولة الاتصال بالآخرين، إنما ترجع إلى حقيقة أن "أفكارى، بل إن محتويات الوعي عندي ضبابية غائمة، ويمكننى أن استريح إليها، دون أن يزعجنى شيء، وأنا قانع النفس، طالما أن الأمر يخصنى وحدى. أما الأحاديث مع الناس، فإنها تحتاج إلى دقة وصلابة وعلاقات دائمة، وهى أشياء لا أملكها. فلا أحد يريد أبدا أن يستلقى معى فى جو الضباب الداكن، وحتى لو أراد أحد هذا، فإننى لا أستطيع أن أطرد الضباب خارج رأسى. لكنه بين اثنين من البشر، فإنه يتبدد ويتلاشى "هذا صحيح".⁽⁹⁾

لكن هناك كائن عاقل يملك القدرة على التحكم، وكما كان يظن كافكا فى أوقات أخرى، بأن جزءاً منه فقط يمكنه أن يواجه أو هامه "بمقدرة نقدية هادئة". تلك هى المواجهة التى يبدو أحيانا أن كافكا تصورها وهو يكتب "المحاكمة" إذعان متعمد للوهم، وكان ينبغى أن يجعل منها شيئا أكبر من مجرد "تفريغ" لمشاعر الرعب فى الرواية.

هكذا فإن أكثر أجزاء القصة حساسية، ما زال فى حاجة لإمعان النظر. فالعقل الباطن الذى يشعر بأنه مهدد بتهم غير معروفة، لا ينفصل عن العقل الواعى، وقد حرص كيه، أن يجدل الأفاصيل الخاصة بالمحاكمة والأفاصيل، التى تتناول روتين حياته العملية فى ضفيرة واحدة.

وفى نفس الوقت، فإن الكلام كله يرسم ملامح المحاكمة، مما يضيف على ملاحظة ماكس برود صبغة حقيقية، وهى أن كافكا كان يكتب فى "القلعة" عن عمل النعمة الإلهية، بينما يقدم فى "المحاكمة" وصفا لأعمال العدالة الإلهية.

بهذا فإن الموضوع الأساسى، يكون قد تم طرحه، سواء كان كافكا يقصد الكتابة عن حالة أشبه بحالته الخاصة - كما فعل فى قصة "الممسوخ" الحافلة برصيد زاخر من المزاح، والتورية، والحياد، أو كان يقصد إلى تصور شيء أكثر عمومية فى مضمونه. فإنه حتى حين يقدم لنا بعض المفاتيح، فإن الكيفية التى يفعل بها هذا جديرة بالاهتمام. وهذا يصدق بصفة

خاصة، على فقرة في "المحاكمة" يتم فيها الربط بين "المحاكمة والكاتدرائية"، إذ نرى كيه فجأة يبدون أى تفسير، يرافق قائله إلى البقعة المعزولة الموحشة، التي سيتم فيها طعنه بالسكين. فى هذه اللحظة يتضح، ولو بطريقة غائمة، أن المحاكمة لها أصداء، تتوافق مع عقل كيه ذى الشخصية الدينية .. لكن إخفاء المرجع هو أكثر ما يهمنى الآن:

كان كيه يعرف أن واجبه يحتم عليه أن يخطف السكين، التي تنتقل فوق رأسه من يد إلى يد، وأن يطعن بها نفسه، لكنه لم يفعل هذا، وحرك رقبته التي كانت لا تزال حرة، ونظر حوله، لم يستطع أن يرتفع إلى مستوى اللحظة، وأن يريح الموظفين تماماً من عملهما، إن مسئولية هذا الفشل الأخير، إنما تقع على كاهل ذاك الذى حرمه، من القوة اللازمة للقيام بهذا الفعل.

فالكائن الذى يلعب مع كيه، لعبة القط والفار، لكي يرتفع إلى مستوى اللحظة عن طريق الانتحار، ثم يجرده من القوة التي تمكنه من القيام بهذا الفعل، لابد أن يكون ذا طبيعة إلهية. لكن التفسير ليس بالشىء الأساسي هنا - فإن كيه يستطيع، برغم كل شىء أن يثبت خطأ هذا التفسير، فالحقيقة الوحيدة المؤكدة هي أن هذه هي الطريقة التي ينظر من خلالها كيه إلى هذا الأمر. فالمهم، بل الأهم هو the indirectness of the reference أن الفعل مسند إلى مرجع مجهول، من خلال ضمير شخصى مفرد، غير واضح فى آخر رواية، لم يأت فيها أى ذكر لهذا الكائن، الذى يمنح كيه قوته الحيوية، وإنه عاش مرتباً بالمحاكمة. وقد فعل كافكا هذا كمحاولة، ليضفى علي وضع كيه بعداً آخر، للانتماء وربما كطريقة للإيحاء باتساع المجال جداً، وامتداده ليغطي حياة كاملة، وهي نقطة ضعف فى بناء روايته، ولا بد من الاعتراف، إنها رواية ناقصة، لم يكن ينوى نشرها، لكن إذا كان قد خطر بذهن كافكا هذا الانتماء الأوسع مدى، فإن ذلك كان يحتاج منه إلى مزيد من التأكيد. لقد أفلتت منه هذه الفكرة كخاطر طارئ، دون أى إشارة إلى ما يتفرع عنها من مضامين بعيدة المدى. فإذا كان المضمرة فى كلامه هو إله ما، فإن مسئوليته عن المظالم التي ابتلى بها كيه، تتطلب كثيراً من الاهتمام، لكن كيه منهك بدرجة لا تتيح له مواجهة هذا الأمر. ولو كان لدينا كاتب آخر أكثر جرأة من

كافكا، لأخذ برأى المركز دي صاد، الذي يقول بإن العالم يحكمه إله حقود، شديد الانتقام، شرير وظالم، خلق العالم وأبقاه من أجل ممارسة الشر (10) وهذا نصفه متضمن في حكاية الجلاد، وهي فقرة حافلة بأقصى العبارات والمشاعر الصادية في الرواية.

لكن كافكا بانهماكه في تكنيك الحلم، بعد أن أنهكت قواه في معاركه الشخصية، قد أتاح لهذه الاحتمالات أن تظهر بدون أن يوليها أى قدر من التقدير العقلانى الجاد، فاستسلم استسلاماً كاملاً للإذعان والسلبية.

وهذه الحجة تقدم أحياناً في الدفاع عن كيه، لتبرير رفضه المطلق، لأن يطعن نفسه بسكين، مما يبدو كدلالة على النعمة المنطوية، على النعمة أو على الخير الأصيل في طبعه. بيد أن كيه لم يُعمل إرادته في الرفض، أو القبول .. أى إنه لم يفعل شيئاً مما يريد أو يرفضه. مثلما يفعل سمييه في لحظة حاسمة⁽¹¹⁾ في رواية "القلعة" فإنه لا يجد القوة أو الإرادة، لأن يفعل شيئاً فيستلقى بلا حراك، منتظراً من الآخرين أن يقرروا مصيره. وبإلقاء المسؤولية على ضمير المجهول (him) "هو" فإنه يعنى اعترافاً من كيه بأن الانتحار، كان هو المسلك الصحيح بالنسبة له، وبالمقارنة مع جورج بنديمان الذى ظل يدافع عن نفسه، (بتأكيد حبه لوالديه كوسيلة لتبرير الذات) حتى لحظة سقوطه من فوق الكيرى، فإن كيه يرى نفسه في حالة استسلام كامل، غير متحمل لأى مسؤولية على الإطلاق، رغم أنه مازال (مخطئاً). فالاستسلام هنا أشد اكتمالاً حتى من حالة جورج سامزرا، الذى يموت بمجرد أن تخذله قواه الحية. فما حدث لكيه، هو أشبه كثيراً بما أصاب الضابط فى مستعمرة العقاب". هذا هو خط التقدم، الذى ينبغى أن ننظر من خلاله لموت كيه. ففي حين يؤخذ الضابط على غرة، بسبب دوران الآلة المفاجيء، تلك الآلة التى كان يضع فيها ثقته ويتوقع أن تبرر أفعاله، فإن كيه يرى بالفعل أن آلة المحكمة تريد منه أن يشد ذراع التشغيل بيده. إن الأفكار التى تدور فى عقل كيه، أشد فتكاً وتدميراً من كل ما ظهر، فى أعمال كافكا من قبل. وقد عرض كافكا هذه الأفكار دون أن يضيف إليها أى تعليق، وهذا دليل على تطابق حالة كافكا النفسية، مع حالة كيه فى ذلك الوقت. وكون أنه لم ينشر الرواية بل وفكر فى تدميرها، فهذا دليل على عدم ثقته فيما كان يقوله، فى

الوقت الذي ألف فيه قصة "الحكم" ولا بد أنه شعر بأن المقولة التي تعنى أن " كل شيء يمكن أن يقال " هي مقولة غير صحيحة.⁽¹²⁾ لأن هناك محرقة عظيمة، قد أعدت بحيث يمكن لأغرب الأفكار، أن تختفى فيها ثم تظهر ثانية. لأن فكرة النهاية في رواية "المحاكمة" يمكن أن تقود فقط إلى الفناء، دون أن تعطى أملاً في التجدد.

من ناحية أخرى، فإن الكتابة تبلغ أفضل حالاتها، في مشاهد مثل مشهد الاعتقال، ومشهد البحث عن المحكمة في الشقق السكنية، وفي مشهد الجلاء، ومشهد الكاتدرائية. ولأن كافكا غير مهتم هنا بإدخال مضامين عامة، إلى خيوط القصة، فقد تمكن من تصوير جو القهر والعداوة الشرسة، في تزاوج مع السلسلة الكوميديّة، والخوف من الأماكن المغلقة، ومتاهة الظلمة في مسارب عقله الداخليّة، واستطاع عن طريق التفاصيل الواقعية الملموسة، أن يجذب القارئ إلى المشاركة فيها، ويتميز الفصل الأخير، الذي يساق فيه كيه إلى الإعدام، بمعظم هذه السمات: إذ تقترب البساطة فيه من مستوى أسلوب بنيان Bunyan:

"هكذا خرجوا سريعاً من المدينة، التي تمتد في هذه الناحية إلى الحقول دون فاصل. كان هناك محجر قديم، معتم ومهجور، يقع على مقربة من أحد البيوت الحضرية. هنا توقف الرجلان، سواء كان هذا المكان، مقصدهما من البداية أم لأن قواهما قد خارت بحيث لم يعد بإمكانهما الاستمرار، في السير إلى مسافة أبعد. الآن، ارتخت قبضتهما عن كيه ووقف ساهماً لا ينطق، فخلعا قبعاتهما الأسطوانية الشكل، وأخذا يجفان العرق من فوق جبهتهما بالمناديل، وأخذا في نفس الوقت يتطلعان إلى المحجر. وأشع نور القمر فأضاء كل شيء، بنوع من البساطة، والصفاء لا يتوفران لأي ضوء آخر."

النعمة الهادئة في هذه الفقرة، تتميز بهدوء خاص في بساطة النطق، وبالإشارة النادرة إلى المشهد الطبيعي، وهي وحدها لا تصنع كل القصة، فهناك القبعات الأسطوانية السوداء، وتجفيف العرق بالمناديل، وهي تضيف رنيناً ساخراً، حتى في هذه اللحظات، وهو مرح لا يتميز بأي مغزى خاص: والمهم في هذا أن كافكا يمهد لموقف كيه بحالة مزاجية محايدة. خالية من أي

إحياء معين، كالقول مثلاً بأن القبعات العالية تمثل رجال الأعمال الكبار، أو الرأي المحترم. فالحياد هو المهم.

هناك نوع من السلام فى الفصل الأخير من "المحاكمة" لكن هناك اليأس أيضاً، السلام الذى يعكسه ضوء القمر، ليس فقط فى تلك اللحظة، وإنما أيضاً بعد ذلك بقليل. إنه شىء نادر جداً أن يصف كافكا، هذا المشاهد، فى عمله الأخير، وحدث هذا فى لحظة تقدم كيه للإعدام، وبالطريقة التى تم بها هو أمر مثير حقاً:

"الماء يتفرق ويهتز فى ضوء القمر، منقسماً على جانبى جزيرة صغيرة، تنمو على سطحها كتل من الأشجار، والشجيرات الكثيفة وكأنها تضغط بعضها ضد بعض. ومن تحتها تمتد ممرات مغطاة بالحصى، ليست مرئية الآن، وفوقها مقاعد مريحة، كان كيه يتمدد عليها ويريح أطرافه كثيراً فى موسم الصيف. "لم أقصد أن أتوقف" قال كيه هذا لمرافقيه، وهو يشعر بالخجل أمام إذعانهما. وقد أخذ أحدهما يوبخ الآخر من وراء ظهر كيه، لأنهما وقفا وقفة قابلة للتفسير الخاطئ. ثم استأنفا السير".

إنه غالباً سلام اللامبالاة. فإراحة كيه للآنسة بورستتر جانباً، وإهمالها فى هذه اللحظات الأخيرة هى علامة على حالة انعدام الإنسانية، التى صاحبت استسلام كافكا الكامل لمصيره، أو للعنة، بل إلى الوضع الذى عاش فيه طول حياته تقريباً. لم تكن مسألة اهتمام كبير من جانب كيه، إذا كان الشخص الذى رآه على البعد هو الآنسة بورستتر أم لا، وعندما يوجه قائله لمتابعتها، فلم يكن ذلك رغبة منه فى أن يراها .. لكن "لكى لا ينسى التحذير الذى كانت تمثله بالنسبة له" تحذير" نظن أنه مثل تحذير الكاهن، بالأى يعتمد على النساء. لكنه يخدع نفسه أيضاً، فعندما يقرر أن الشىء الوحيد الذى يستطيع أن يفعله، من الآن فصاعداً، هو أن يحافظ على عقله التحليلى الهادئ حتى النهاية، فإنه لم يدلل على وجود هذا الإطار العقلى، فى مسار الرواية إلا بلمحات طفيفة، لعل أقلها فى أقرب هذه الفصول، حين تقبل تحليل الكاهن للقصة الرمزية، دون اعتراض قوى .. والخلاصة أن كيه فائر الهمة فى كل شىء، لا يملك حتى الإيجابية التى تتضمنها كلمة "القبول" وحتى الشخص

الذي يظهر في النافذة، في اللحظة الأخيرة، لا يفعل سوى القليل لتغييره: فهذا الشخص يظهر في إطار الرواية كضوء ينطلق إلى أعلي" يتوافق مع البريق المفاجئ للقانون في قصة الكاهن، لكنه لا يعنى شيئاً بالنسبة لقيه، سوى إتاحة الفرصة لطرح الكثير من الأسئلة على نفسه مثل: من يمكن أن يكون هو؟ الإشارة الوحيدة المؤكدة والمقصودة تتجلى في تمديد أصابعه، بطريقة تذكرنا بصورة الصلب في لوحة جرونفالد إيزينهم.

السلام الذي ينعم به كيه هنا، يذكرنا ببعض المداخل في مفكرته مثل قوله: "في وقت مبكر في هذا الصباح، شعرت لأول مرة منذ وقت طويل، بفرح وأنا أتخيل أن هناك سكيناً تتغرس في قلبي" (13) أياً كان هذا النوع من الفرح، فليس له أى علاقة بالمعنى العادى للكلمة. كذلك حين يقول كافكا، إنه يمكنه أن يعثر على السعادة فقط، إذا استطاع أن يرفع العالم إلى حالة "النقاء الحقيقى، الذى لا يقبل التغيير" لم يكن يعنى بهذا أياً من المعانى التقليدية، بل كان يعبر عن رغبته الكاملة فى البقاء، فى مثل حالة الموت التى يحيهاها: هذا هو الحقيقى والذى لا يقبل التغيير. إنها صرخة كافكا "الكاملة" المعبرة عن طموحه المبكر. فصرخة كافكا "الكاملة" المعبرة عن طموحه المبكر، والتى أشرنا إليها آنفاً (14). تعطى المعنى الذى من خلاله يمكن أن نفهم صرخته الأخيرة، فى رواية المحاكمة "كالكلب" - فعار موت كيه الذى سوف يبقى بعد موته، قد ارتفع عن مستوى المعانى الأرضية والبشرية جميعاً، وبقاء هذا العار بعد موته، قد ارتفع عن الإحياء بحالة الانحطاط المطلق، التى لا تقبل التغيير. إن صرخة الفنان التى تضى على حالته الخاصة نوعاً من الديمومة الباقية، طالما بقى الناس يقرأون كلماته، هى صرخة فائقة تسمو على صرخة أى رجل، أو امرأة ليس فناناً - هكذا فى هذا السياق يمكن لنا أن نفهم مطلب كافكا. والفصل الأخير، بل الكلمات الأخيرة فى "المحاكمة" هى تحقيق لرغبة كافكا أكثر من كونها تحقيق لرغبة كيه. لأنه يملك القدرة على الاستمتاع الواعى بها .. ولكنه تحقيق قصد به إقناع نفسه فقط، دون القارئ، وعلينا أن نتذكر هذا أيضاً، عند تقدير الأثر الكلى للرواية.

يجد بعض القراء أن كافكا، لم يطرح قابلية حالته للتطبيق العام. وكون معظم الناس يجتازون محاكمات، لا يعطى معادلاً كافياً، ليبرر لنا رؤية

أمثلة رمزية للحالة البشرية في روايته. من ناحية أخرى، فإن المحاكمة الكاذبة التي يخضع لها كثير من الناس، بين وقت وآخر، بقصد إحلال الذنب المتخيل محل الذنب الحقيقي. تغذى هذه الرواية بوشائج حميمة كافية لتجعل منها قوة أسرة. أما الآخرون منا الذين يعرفون ما هي محاكمة كيه، فعليهم ألا يخلطوا بينها، وبين أي محاكمة أخرى لها صفة العمومية.

الفصل الثامن

«طبيب في الريف» وقصص أخرى

الفصل الثامن

«طبيب في الريف، وقصص أخرى»

لقد أعطى كافكا عناية كبيرة لترتيب القصص، في المجموعة التي اقتنع بإرسالها للنشر عند كورت فولف سنة ١٩١٧، وأصر على هذا الترتيب الخاص الذي ظهرت به الآن^(١)؛ لأن الجزء الأكبر منها، كتب في وقت مبكر من نفس العام، مع ست قصص أخرى لم تنشر إلا بعد وفاته. فهذه القصص، كما يقول، "بعيدة جداً عما أريده حقاً"^(٢) لكنه كان يقترب من الموت، وربما يكون هذا آخر كتبه، وعلى هذا اقتنع بنشره.^(٣) وهو أيضاً آخر شيء قدمه لأبيه، وكان الإهداء الذي كتبه لأبيه بنفس الدرجة من الأهمية التي أولاها لمسألة الترتيب والنشر ذاته، ورغم شعوره، بأنه لا يقدم أي وسيلة للمصالحة، فإنه على الأقل قد فعل شيئاً في هذا السبيل. والمصطلحات التي استخدمها كافكا، سوف تعيننا على أن نفهم ما الذي كانت تعنيه الكتابة بالنسبة له، حتى في الوقت الذي لم يكن فيه مقتنعاً بها تمام الاقتناع.

"حيث إنني قررت أن أهدى الكتاب لوالدي، فإنني أشعر بقلق خشية أن يظهر الكتاب في وقت قريب. فليس بهذا السبيل، يمكنني أن أتصالح مع أبي، لأن جنور تلك العداوة لا يمكن اقتلاعها هنا، ولكنني أود أن أفعل شيئاً على الأقل، وحتى لو أنني لم أهاجر إلى فلسطين، فإنني وددت أن أسافر إلى هناك وإصبعي موضوع على الخريطة"^(٤)

الجمع بين الطموح السياسي، والطموح الشخصي والأدبي، قلما ينكشف بوضوح على هذا النحو، فقد كان كافكا مهتماً بالحركة الصهيونية. وفي أيامه، أخذ بعض اليهود يعودون فعلاً إلى أرض الميعاد، رغم أن وعد بلفور لم يكن قد صدر بعد. ويبدو من هذا الخطاب أن الهجرة إلى فلسطين كانت بمثابة، عودة الوثام بينه وبين أبيه، بل أشبه بعودة اليهود بعد الشتات إلى أورشليم، إذ كانت بمثابة أول تصالح مع الله. وأن كتابة القصص ونشرها سوف يكون إنجازاً مماثلاً. كل هذا يضعه جنباً إلى جنب مع تحفظاته المدمرة، لكن القصد، أو الأمل المجرد، يتجلى بوضوح. فقد تحدث مراراً في

مفكرته عن مجئ المسيا (كحدث مستقبلي) بنفس الطريقة، وبنفس القدر من المراوغة. فاليهودي في داخله، لا يفتتح إلا بتحقيق المصالحة الكاملة بكل أشكالها، الشخصية، وما فوق الشخصية super personal، في حين يواجه المتشكك في داخله إحباطات الواقع المستمرة.

واتخاذ الخطاب كمفتاح لدراسة، أربع عشرة قصة في كتاب "طبيب في الريف" لهو نوع من سوء الاستخدام. لأنها قصص مختلفة، بعضها قصص رمزية واضحة، وبعضها الآخر مجرد استثارة للحالة المزاجية، وتحريك المشاعر. من بين هذه القصص قصة بعنوان "أحد عشر ابناً" هي لغز، فالقصة تقدم لنا الأحد عشر ولداً، موصوفين بأدق التفاصيل. ولا تحتوي علي أي شيء آخر، مما دعي إلى الافتراض أن الأحد عشر ابناً، ما هم إلا تمثيلاً رمزياً للأحدى عشرة قصة التي كتبها⁽⁵⁾ لكن هذا الافتراض حتى لو صح، فإنه لا يشرف كافكا كثيراً، وينسب إليه طريقة في الكتابة، لا وجود لها في أي مكان آخر. أما قصة "زيارة إلى منجم" فهي تثير الحيرة، إذ رأى فيها السبع قصص رمزية، تشير إلى موضوعات قصصه، وهي بالتأكيد لا تزيد عن سلسلة من اللوحات التصويرية. ورغم أن القصة لا تتميز في أي ناحية منها، فإنها تحمل قصداً جديراً بالاحترام. فالقصة يحكيها أحد عمال المنجم، وهو يصف زيارة عشرة من خبراء المناجم وخدامهم بزيه الخاص (وهذا الزى الخاص هو اللمسة غير الواقعية الوحيدة، في القصة كلها) وهو يحكي بلهجة يسيطر عليها الرعب، مثل لهجة الفلاحين القاطنين تحت سفح "القلعة"، والذين كانت تسيطر على فكرهم الخرافات. وهنا تلوح للإنسان لمحة من الغرابة التي تكمن خلف عالم كافكا كله. "قال مهندسون ذوو المكانة الرفيعة" كما يسمون، يمكن أن يكونوا أشخاصاً من الحياة العادية، لكن ملامحهم المتميزة تبدو شيئاً مؤثراً بصورة غريبة، و ربما ظهروا كذلك لمجرد، أنهم متميزون بدرجة واضحة:

"أحدهم، أسود الشعر، ممتلئ حيوية، يحرك عينيه سريعاً في كل الاتجاهات. أما الثاني، فإنه يحمل بلوك نوت، يرسم فيها اسكتشات، وهو ماشٍ في الطريق ينظر حوله، يقارن ثم يكتب ملاحظاته.

أما الثالث، فإنه يضع يديه في جيوبه، حتى يبدو كل شيء فيه مشدوداً، فيمشى منتصباً، يحافظ على هيئته، إلا أنه يعرض شفثيه باستمرار، فينكشف لنا شاباً غضاً نافذ الصبر، لا يتقبل الضغوط.

هذا الملمح الأخير، هو من النوعية ذاتها المقترنة بكتابة كافكا - جزئياً بسبب التناقض الواضح بين ما هو علامة على القلق، وبين التفسير المعطى له، فالراوي على ما يبدو يبالغ كثيراً في احترامه، ومثل هذه اللهجة تتردد كثيراً في فقرة بعدها:

"التاسع يدفع أمامه عربة تحمل أجهزة مراقبة، وهي أجهزة ثمينة باهظة التكاليف، مغروزة بعمق في داخل قطن طبي غاية في النعومة. أما العربة فكان ينبغي أن يدفعها أحد الخدم، لكنها لم توكل إليه، مما دعا أحد المهندسين للتطوع بهذه المهمة، ومن الواضح أنه يؤديها بسرور، فهو من غير شك أصغرهم سناً، ربما كان لا يفهم شيئاً عن هذه الأجهزة لكن عينيه مثبتتان عليها، مما قد يدفعه إلى خطر اصطدام العربة بالحائط".

يقال إن موظفي القلعة، كان لديهم مثل هذا الإخلاص المفرط جداً للعمل، ويبالغ المعجبون بهم في التعبير عن احترامهم، وفي الرواية كما في هذه القصة يمكن أن يكون المرجع دنيوياً خالصاً، لكن عندما يتلشى الموكب الصغير في ظلمة الفحم داخل المنجم، فإنهم يعطون الإيحاء بدرجة من التميز غير قابلة للتعليل.

هذه الصفة العسيرة هي موضوع قصة أخرى، أشد غرابة بعنوان "هموم حارس" (*) A worry to the care taken تصف كائناً يعرف باسم أودراديك Odradek. أشبه ببكرة خيط على شكل نجمة مسطحة (ربما يعنى قرصاً من الأقراص المسننة الحواف، التي تستخدم في أغراض الغزل أو التصفير) ملفوف عليها نتف من قطن قديم مرتكزة على قضيب قائم الزاوية. والشيء الواضح في أودراديك، والذي نتشيس به، في بحثنا عن معنى، هو

(*) ترجمت خطأ باسم "هموم رب العائلة" the cares of a family man

أنه بلا هدف، وبالتالي فإنه لا يمكن أن يموت (وإن كنا لا نرى العلاقة)
وربما كان الأهم، في محاولة فهم كافكا هنا هو حديثه مع جوستاف يانوش
:Gustav Janouch

توقف كافكا فجأة ومد يده.

انظر! هنا، هنا! هل تراه؟

كنا نتحدث في المنزل الذي وصلنا إليه، في جاكوبسجاز حين قفز كلب
صغير في شكل كرة من الصوف، اخترق الممر، واختفى حول ركن
التمبلجاز.

قلت "كلب صغير جميل".

وسأل كافكا باشمئزاز "كلب؟"

"كلب صغير، صغير السن، ألا ترى هذا؟"

"رأيتته جيداً، لكن هل كان كلباً"

"بودل صغير poodle (أى كلب)"

"بودل، يمكن أن يكون كلباً، أو ربما إشارة (في مسرحية فاوست لجوته
فإن الشيطان يظهر أولاً متخفياً، على هيئة كلب صغير) نفع نحن اليهود
أحياناً في أخطاء مأساوية"

- قلت إنه مجرد كلب"

أوما برأسه "حسناً، لو كان كلباً، لكن كلمة "مجرد" صادقة عند من
يقولها. ماذا تعنى حزمة من الخرق، أو كلب بالنسبة لأى شخص. إنها إشارة
إلى شيء آخر."

"أودراديك، فى قصتك".

لم يجب كافكا، لكنه واصل حديثه فى نفس الاتجاه، ثم ختمه بالكلمات
الآتية:

"هناك دائماً شيء ما، أبعد مما ترمى إليه"

هذه الحادثة على غرابتها، (هل يمكن أن يتكلم كافكا بهذه الادعاءات) تمثل نموذجاً وثيق الصلة بعالم كافكا، فقد تقابل كافكا مع أفراد الأودرانيك على (*) السلم واشتبك معهم في حديث قصة زيارة المهندسين للمنجم قد يكون لها تضمينات غريبة مماثلة. فالعالم كما هو، قبل أن يراه يبدو على اللوام مخيفاً.

هناك فكرة شبيهة في قصة "المحامى الجديد"، التي وضعها كافكا بإصرار في صدارة المجموعة، فإذا كان يقصد من هذا الإصرار، أن يعطى القارئ نوعاً من التوجيه، إلى بقية القصص، فإن إشارته ربما تعنى أن قواعد الحياة العادية، قد تنتهك في أي وقت، دون حدوث أي فروق يمكن العثور عليها. لأن الحقيقة التي يمكن أن نتبينها، هي أن المحامى الجديد الصاعد على درجات قصر العدالة، كان ذات يوم يوسيفالوس، حصان الإسكندر الأكبر الذي كان يمتطيه في المعارك. وأي خبير في سباق الخيل، سوف يدهشه أن يسمع صلصلة الحديد، بمجرد أن يضع الحصان حوافره على الرخام، فاللهجة الواقعية التي تأخذ كل هذا الكلام كحقيقة مسلم بها، يبدو أنها كانت جزءاً من إطار الوعي عند كافكا، وأنقذت الفنتازيا من كونها مجرد نزعة غريبة، أو إدعائية، ويبدو الأمر وكأن القصة لم يقصد بها إثارة الدهشة، ويظل ذلك صحيحاً، عندما يأتي التعليق بأن "الإدارة" تتظر للكرم كله باحترام، مما يتيح لبوسيفالوس Bucephalus وضعاً ليس عادياً، والمقصود بهذا السخرية الحادة من العالم الحديث، لطول أناته وإنكاره للمعجزات. فبوسيفالوس، وإن كان محامياً، إلا أنه حصان، وأن الإدارة تعلم هذا بشكل واضح.

المقارنة بين العصر الحاضر والعصور القديمة، تتخلل باستمرار أفكاره حول الإسكندر نفسه، وكما رأينا في مستعمرة العقاب" في زمن الرجال العظام - فالقائد القديم، مثلاً، قد اختفى، ولم يعد الناس الآن، يستوحون أعمال الإسكندر بأي درجة من الحب والتعاطف، تزيد عن أوامر

(*) لقد كتبت أحاديث جانوه، بعد إجرائها بفترة طويلة وهي تبدو بطبيعتها بعيدة عن الاحتمال، خاصة، ما أضيفت إليها في الطبعة الثانية.

القائد القديم. فالناس لا يزالون قادرين على قتل أصدقائهم، عبر موائد الطعام (كما فعل الإسكندر ذات مرة حين رشق صديقه كليتوس بالحربة) وكثير من الناس ضاقوا بمقدونيا حتى صاروا "يلعنون فيليب أباهم" - هنا تدخل نغمة شخصية، إلى جانب الإهداء الذي كتبه كافكا لأبيه - لكن رغم بقاء العداوة والقسوة - فلا أحد يشير إلى الطريق المؤدى إلى هذا الشيء البعيد المنال، الذي كانت تهتأ، بوابات الهند، على الرغم مما كان في عقل كافكا، من تفكير في بوابات فلسطين. بهذا نصل إلى موضوع الكثير من أعمال كافكا. القارة الأمريكية، وقانون الغامض، الغذاء الذي كان يحلم به جريجور سامزرا، وظن أنه وجدته في الموسيقى. هذه الأمور كلها تنتمي إلى العالم الذي خرج الإسكندر لغز، وقهره. لقد انتقى كافكا هذا المعنى من الأساطير، التي كتبت حول الإسكندر. واستخدمه للمقارنة مع العالم الحديث، الذي يراه خالياً من الانشغال بالاهتمامات الروحية. (وهو يرفض المثاليين المحدثين، رفضاً مطلقاً، لأنهم لا يقدرين على شيء غير التلويح باستخدام الأسلحة).

وتنتهي القصة نهاية تافهة، عندما يقال إن بوسيفالوس، ربما يبذل أقصى ما في وسعه، بإغراق نفسه في كتب القانون، وهو كلام تافه من قبيل الزهو بالنفس، والقصة بها لمسة من قصة "المزارع الشريف Biedermeier":

"تحررت خواصره من ضغط فارسه عليها، وبعيداً عن معارك الإسكندر وصدماها، راح يقرأ في مجلداتنا القديمة الضخمة، ويقلب أوراقها صفحة بعد صفحة."

هذه النهاية من الممكن قبولها عاطفياً، لو استطعنا، وإن كان من غير الواضح أن بوسيفالوس، قد "تحرر" بأي معنى بالنسبة لكافكا - إنه فقط قد عاش بعد أن فقد ذلك النوع من الأبطال، الذي كان يشير إلى هدف عظيم. وباعتبار القصة بداية للمجموعة؛ فإنها تمنحنا بعض المفاتيح للحالة المزاجية، وللميل الطبيعي فيما سوف يأتي:

بلهجة شبيهة تنتهي قصة "رسالة من الإمبراطور" التي يمكن تحديد معناها الرمزي، بدرجة أكبر من الوضوح، عن قصة "المحامي الجديد" وللمرة الثانية نجد هنا، الحدث العظيم، وهو إرسال رسالة شخصية من

الإمبراطور إلى أحد الرعايا البائسين، وقد وقع الحدث منذ سنين كثيرة، من ألف سنة، كما يبدو، وفي ذلك الزمان كانت هناك عظمة وفخامة، لم يبق منها شيء الآن. فالإمبراطور، ميت مثل الإسكندر (وإن كان هذا الإمبراطور يبدو أشبه بأباطرة الصين، وربما كتبت هذه القصة، لتكون جزءاً من قصة سور الصين العظيم) ولم يبق له من وجود على الأرض سوى حامل الرسالة، كما أن يوسيفالوس، هو كل ما بقي من الإسكندر، ولا تعطى هذه النهاية تعزية كاملة بل نصف تعزية، بمعنى أنه، عن طريق الاستسلام، فإنها بقدر ما تعطى من تعزية نشعرنا بخيبة الأمل^(*).

" لا أحد يستطيع النفاذ إلى هنا، حتى لو جاء برسالة من رجل ميت، كل ما عليك أن تجلس بجوار النافذة، وأن تحلم لنفسك حين يأتي المساء".

إنها لهجة رثاء رقيقة، وإن كان التضمين ملحوظاً، بأن رسالة من رجل ميت قد تدعم فرصة الدخول، بدرجة أفضل من رسالة آتية من شخص على قيد الحياة، وهي فكرة لا يبررها سوى الاستسلام للموت. فما هو الحل الآخر الذى يمكن أن يوجد أمام الحنين الجارف، الذى لا يجد أحداً يبادله إياه؟ إن والد كافكا ما كان بمقدوره أن يشعر أبداً، كم كانت هذه الجملة الأخيرة عزاء لكافكا فى وقت إبعاده، ولو علم بهذا، لما أتاح له فرصة الكتابة، ويبدو أن التعزية جاءت بالقدر، الذى كان يحتاج إليه كافكا فى تلك اللحظة. ربما كان فى وعيه أن مثل هذه التعزية، ليست إلا لمسة عاطفية غير كافية، إلى الحد الذى جعل كافكا يعتقد أن عمله، لم يزل أقل مما كان ينبغى.

هذه النعمة لا زالت تسمع فى هذه القطعة النثرية الجميلة المسماة "فى السيرك" حيث تتضح لنا أصداء، معينة ذات معنى، كما فى قصة "رسالة من الإمبراطور" فالسيرك ربما يمثل حركة العالم هنا - بالتأكيد لا شيء أوضح

(*) جاء فى القصة أن المحامى الجديد د. يوسيفالوس، وكان به شبه قليل فى مظهره، ينكرنا بأنه كان ذات يوم، هو حصان الإسكندر الأكبر، الذى كان يحارب به فى المعارك (المترجم).

من هذا - فى حين يمثل المتفرجون عامة الناس، الذين افتقدوا البصيرة الثاقبة. بينما يصبح التدخل لصالح الضعفاء والمقهورين، شيئاً عظيماً ومرضياً، كما فعل هذا الشاب، حين تدخل لصالح الراكبة العارية الظهر، والحقيقة أن القهر ليس ظاهراً، بالنسبة للأغلبية العظمى من الناس. وليس فى مقدور هذا الشاب، إلا أن يسند رأسه على الحاجز ويبكى "دون أن يعرفها" إنها نهاية تدل على العجز، وتثير الحزن بدرجة أكبر، مما فعلت القصتان السابقتان، لكن هناك صدق البصيرة التى استوححتها، فالمسار العام للأمر، يخفى زيف النجاح العادى، وإن التصوير الساخر البارع لمدير الحلبة، يمكن أن ينطبق على رجال السياسة والصحفيين، والأكاديميين، ورجال الأعمال أيضاً. الخاتمة فقط - إذا اعتبرنا أنها تحتوى على قيمة قياسية، وهذا صحيح، فإنها تثير التساؤل. هل البكاء هو المسلك الوحيد، المتاح لرجل فى السيرك، حتى لو صدر هذا البكاء بغير وعى؟ هل كان احتجاجه الأول نافها إلى هذا الحد؟ أن تقول ذلك فى قصيدة ليس ممنوعاً: إنها لحظة يمكن التعرف عليها. هذا هو السبب الذى يعطى هذه القصة أهميتها، كأي عمل من أعمال كافكا، لكن النظر إليها ضمن القصص الأخرى فإن قصة "فى السيرك" تكرر فقط نغمة الحزن المستسلم: الأزمنة العظيمة كانت فى الماضى، وما على الإنسان إلا أن يدرس القوانين القديمة، وأن يحلم بالرسالة، التى يود أن يسمعها، وأن يرى لمحة من رحلة كائنات سامية، أو متفرقة خلال نفق حياته المظلم.

القصة الموضوعية فى نهاية المجموعة بعنوان "تقرير إلى الأكاديمية" Report for an Academy. تبدو فى هذا السياق، كتعليق شديد المرارة. معظم القصص نجد فيها بعض الأمنيات، حتى لو كانت مجرد نوستالجيا. أما هذه القصة الأخيرة، فتأخذ شكل تقرير مقدم من أحد القروء، عن وقوعه فى الأسر بعد صيده فى إحدى الغابات الإفريقية، ثم رحلته إلى أوروبا، واكتسابه الصفات الإنسانية، هذه القصة يمكن قراءتها، كقصة رمزية تعبر عن التمنى. كتب نيتشه "أن الإنسان شيء يمكن التغلب عليه" فالقرد كان يمكن أن "يستبدل قرد بإنسان" فى هذه الجملة.

والشيء المذهل من الناحية القصصية، أنه يكشف عن كل العلامات الدالة، على أنه تغلب على حالة القردة: فهو يكتب لغة ألمانية رصينة. يصوغ

ويرتب تقريره بمهارة الرجل المتعلم، فهو يأخذ طبعاً وضع "المسوخ" بطريقة عكسية. يضع صعود القرد، في مقابل سقوط سامزا، وينجح بضربة جريئة دون أدنى شك في الحقيقة الأساسية. إن القرد يتكلم بشخصه، ويؤسس دعواه. لكنه يلقى من وقت لآخر، ببعض التعليقات التي تكشف عن طبيعته الحيوانية، التي لم تتحول بعد:

"الطلقة الثانية أصابتنى تحت الفخذ، كانت ضربة عنيفة، وهى السبب فى بقائى أعرجاً حتى الآن. قرأت مؤخراً حديثاً، لواحد من العشرة آلاف ثرثار، الذين يتحدثون عنى بقناعة شديدة فى الصحف، إن طبع القردة فى طبيعتى لم يقمع تماماً بعد، وقدموا على ذلك دليلاً بأننى حين يأتى إلى بعض الزوار، فإننى أخلع بنظونى لأريهم الموضع الذى دخلت فيه الرصاصة. هذا الشخص يستحق أن تقطع جميع أصابعه، واحداً بعد الآخر من يده التى تكتب."

قد يقول قائل، بالطبع، أن ما كشف عنه القرد فى الجملة الأخيرة، هو شىء مساو للطبيعة البشرية. لكن المعنى المتضمن فى داخل القصة إنما يعنى أن الاعتراف الذاتى (فضح الذات) هو أمر محتمل الحدوث، فى حالة الانتقال من مستوى معين من الوجود إلى مستوى آخر. وأن الأمنيات الكامنة فى القصص الأخرى، كان يمكن أن تنزع عنها أقتعتها، بنفس الطريقة القوية.

انفجار الغضب المشحون بالحدق على هذا النحو، له نظيره فى عديد من القصص، ولعل أوضحها فى قصة "جريمة قتل الأخ A Brother's Murder" وأيضاً فى التنكير بجريمة قتل الإسكندر الأكبر لصديقه كليتوس، وفى أحد مشاهد قصة "مخطوط قديم" حيث يقوم المحاربون الرحل، بتمزيق ثور حى بأسنانتهم. الافتتان بهذه اللحظات يتخلل قصص المجموعة كما يتخلل معظم أعمال كافكا، إنها الملمح الرئيسى فى قصة "أبناء أوى وعرب" التى يحكيها أحد الرحالة الأوربيين، إذ يلتقى بقطيع من أبناء أوى فى الصحراء، ويشاهد العداوة بينهم وبين الأعرابى، الذى يقود قافلة الجمال، ويصف الشراة الواضحة فى التهامهم، لشرايين الجمل الميت، واقتران هذه الشراة بكراهيتهم لشخصية الأعرابى:

"ببياضهم قذارة، سوادهم قذارة، لحاهم بشعة، ونحن مضطرين أن نبصق عليهم، وحينما يرفعون أذرعهم، ينفتح الجحيم من تحت الإبط. من أجل هذا أيها السيد، امسك هذا المقص بيدك القويتين واقطع أعناقهم!"

لكن هذه القصة تتركنا، في جو أشد غموضاً من القصص الأخرى، فالنهاية تحكى فقط .. كيف استطاع الأعرابي أخيراً أن يطرد أبناء آوى، ويبقى القارئ في حيرة فيما يتعلق بالشئ الذي أثار اهتمامه. ربما لا نحتاج حقاً لأي تفسير، أو لعلاقة ارتباط أخرى، ربما كان كافكا مهتماً، كما هو ظاهر، "بجريمة قتل الأخ"، إثارة الكراهية وأعمال القتل البنيئة. لكن حقيقة .. أن كافكا كان ما يزال مهتماً اهتماماً شديداً بالحركة الصهيونية، في الوقت الذي كتب فيه، وأن القصة نشرت أولاً في مجلة اسمها "اليهودي" يحررها الفيلسوف الصهيوني مارتن بوبر، تجعل الإنسان يميل جزئياً، إلى قبول الافتراض بأن كافكا، ربما يكون قد عرض في هذه القصة، معنى من عنده وخاصاً به.

وفي ضوء هذه المعرفة، فإن هذه الفقرة تأخذ لونا مختلفاً:

بدأ ابن آوى العجوز:

"نحن نعلم أنك قادم من الشمال. وهو الأساس الذي عقدنا عليه آمالنا. فهناك نجد العقلانية، التي لا أثر لها بين العرب. فمن هذه الغطرسة الباردة عندهم، يستحيل، كما تعلم، أن يخرج منها شعاع من العقل. فهم يقتلون الحيوانات لكي يأكلوها. ويعاقون الميتة.

قلت: لا ترفع صوتك بالكلام، فهناك عرب ينامون بالقرب منا.

قال ابن آوى: إنك غريب حقاً .. وإلا لعرفت أن أحداً منا، لم يخش أعرابياً بطول التاريخ كله .. ولماذا نخشاهم؟ ألا يكفيننا من نحس الطالع أننا مضطرون للعيش بينهم؟".

وجب علينا أن نقول الآن إن المفاتيح، إذا وجدت، لن تكون أكثر وضوحاً من هذا، وإن كانت قضية هذه القصة الرمزية قد تعرضت لمناقشات طويلة. (7) فإننا نقول بوضوح، إذا كان هذا المعنى قد خطر في ذهن كافكا

مطلقاً وأقلت منه وهو يقدم القصة لمجلة "اليهودى" Der Jude؟ فهو لا يود أن ييسر مفاتيح الفهم، ما لم يكن راغباً في توجيه إهانة واضحة لا يخطئها أحد. لكن ليس بعيداً عن التصديق تماماً، أنه كان يريد أن يفهمه الناس هكذا. يذكر كافكا في قائمة اهتمامه التي رصدها في حياته، ليست فقط (الصهيونية) بل (العداء للصهيونية)^(*)

وهي علامة غريبة، على ازدواجية ميوله الطبيعية في كتاباته عموماً، كما في علاقاته المزدوجة مع أبيه، أحياناً كما في خطاب. حول مجموعة "طبيب في الريف" إذ يبدو كأنه يوجد بين أبيه وبين الصهيونية: فالغرابية أن يتحدث عنها أيضاً بروح العداء. في خطابه إلى ميلينا جيسكا، نجده يتحدث مراراً باستخفاف عن اليهود، وفي نقطة واحدة فقط، يبدو وكأنه يصدق على عبارات العداء للسامية التي وردت في إحدى الصحف.⁽⁹⁾

فقرة واحدة فقط، نزعنا من سياقها، قد تبدو للوهلة الأولى، أقل التعليقات التي يحتمل صدورها عن رجل مثله. إنه يتحدث عن اثنين من الممثلين، وعن أدوارهما في مسرحية كما يراهاهم:

"الناس الذين هم، على شاكلة اليهود الأنقياء بصفة خاصة، لأنهم يعيشون داخل العقيدة فقط، دون تعب أو فهم أو تعاسة - يظنون في كل شخص آخر أنه أبله، ويضحكون على مقتل أحد اليهود النبلاء، ثم يرقصون، وحين يقتل القاتل نفسه بالسّم تشع وجوههم بسعادة غامرة ..."⁽¹⁰⁾

إن إرجاع شهوة الانتقام، والخيانة، والخطرسة إلى هذه النوعية "النقية" من اليهود، قد يأتي من أعدى أعداء اليهود، وبالرغم من هذا فعلياً أن نتذكر أن هؤلاء الممثلين أنفسهم، ينتمون إلى فرقة المسرح البيدتش، التي كان كافكا يتحمس لعروضها، ومن الممكن أن يكون إعجابه باليهودية عظيماً بدرجة مساوية. وفي كل الأحوال فإن احتمال وجود ازدواجية في القصة الرمزية

(*) وردت الإشارة إلى "العداء للصهيونية anti - Zionism" في قائمة باسم "radii"

استقصاها كافكا من محور شخصيته. يمكن أن يقال إنه درس الصهيونية، ولم يتقبلها أو يتبناها، لكن الاحتمال الآخر قائم أيضاً.

"أبناء آوى وعرب" قد زاد قليلاً بهذه المعرفة عن ازدواجية كافكا.

والأغرب من هذا، هو إمكانية وجود هذا المعنى اليهودي أيضاً في قصة "تقرير للأكاديمية" فالقصة تحفل بمعانى أخرى، وهذا واضح جداً، ولا يمكن حصرها بدقة فى حدود أى معنى منها. أن تكون القصة حقيقة حول تحول أحد اليهود إلى المسيحية، وأن الخمر التى يشربها القرد، تعادل النبيذ الذى يعطى أثناء تناول القربان المقدس، وأن سقوط القرد فى البربرية، هو سقوط فى الهمجية، التى أظهرها الممثلان أمام كافكا، وفى الوحشية التى ظهرت أيضاً من أبناء آوى، لكن من غير المحتمل، قبول هذا كله باعتباره الحقيقة الكلية. لأن التفسير به الكثير الذى يمكن أن يقال فى هذا الشأن، ذلك أن "التقرير" قد نشر مع قصة أبناء آوى فى نفس المجلة الفصلية، ونشرت القصتان فى عددين متتاليين من مجلة "اليهودى Der Jude" فى سنة ١٩٢٧ (١١) باعتبارهما من قصص الحيوان، وهو عنوان مضلل، فليس من المستحيل تماماً أن يكون هذا المعنى فى عقل كافكا، ضمن معانى أخرى قوية، ويجب أن نضع هذا فى الذهن، حين يحدث ازدواج مماثل، كما فى رواية "القلعة" مثلاً. (١٢)

مع ذلك ففى قصة "أبناء آوى وعرب" يوجد موضوع آخر مشترك فى العديد من قصصه، هو موضوع الأجنبي، الذى يستدعى لتقديم المساعدة فى بعض المواقف الغريبة الصعبة. فالراوى فى قصة "أبناء آوى وعرب" تنتظر إليه هذه الوحوش نظرتها إلى المخلص. والشاب يشعر أنه مدعو إلى حلبة "السيرك" لإنقاذ الفتاة الحزينة البائسة. كذلك يشعر الراوى فى قصة "مخطوط قديم" بأنه مطالب بأن يفعل شيئاً للوقوف ضد همجية المحاربين الرحل. وبالمثل نجد كيه فى "القلعة" يحس أحياناً بمعنى الرسالة، وكأنه البطل المختار للوقوف مع زملائه، من البشر الهالكين ضد المنظمة الرسمية. هذا أحد مواضيع كافكا التى ليس لها معنى محدد، لكنه يلعب دوراً بارزاً فى المعنى الكلى لقصصه، ربما يكون هو الموضوع الرئيسى لقصة "طبيب فى الريف" التى يوضع عنوانها على المجموعة، وفيها نجد أحد الأطباء يستدعى فى أثناء الليل لزيارة مريض يسكن على مسافة بعيدة، لكنه يعجز عن علاج جرحه الفظيع، وفى النهاية يبقى مهجوراً بين الثلوج، بعيداً عن بيته، ودون

أمل في النجاة، فالإحباط الذي أصاب وضع كافكا ككاتب، كان يزعم أحياناً بأنه سوف يقود أمتة (مزاعم يسخر منها بقسوة في قصة "المغنية جوزفين") يتصل بموضوعنا هذا، ولكن التفسير الوحيد لا يكفي.

"طبيب في الريف" هي أقرب قصص كافكا إلى الحلم، بمعنى أن هناك أحداثاً مادية مستحيلة الحدوث يتكرر وقوعها، فلا يمكن في أي مكان آخر أن يسافر إنسان عدة أميال، مثلاً، في لحظات قليلة. والقصة مكتظة بالأحداث، في حين تضاول حظ القصص فيها عن أعمال كافكا الأخرى. هنا، نجد كافكا في أكثر حالات الحيرة، لأن لديه ميل قوي لإعطاء معنى الحلم. فالقصة لا تعطى كلية أي معنى معقول. لكنها مثل حكايات الحلم الأخرى، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخص الحالم، ويلزمنا الاعتماد إلى بعض المؤشرات من تاريخ حياته.

لقد عرف كافكا واحداً من أطباء الريف، هو عمه سيجفريد لوفى Lowy، عرفه معرفة جيدة، وله صورة عنده، وهو يركب جواداً، وكان طبيعياً أن يفكر كافكا في عمه الطبيب في علاقته بمرضه، وهكذا تخيل قصة تنتهي فيها مهمة الطبيب بالفشل نتيجة عجزه عن شفاء جرح في جنب مريضه. رغم أن الجرح كما يصوره كافكا جرح عجيب، رمزي في معناه، فقد أشار كافكا في مذكراته، إلى مرض السل الذي أصيب به بقوله "جرح في رئتي"، وقد لفت انتباه ماكس برود إلى هذه العلاقة، التي بينه وبين القصة في أحد خطباته⁽¹³⁾. والمضمون العام للقصة، يعني أنه من الخطأ الاستجابة إلى دواعي الخير، على النحو الذي سلكه الطبيب. فقد ينتهي هكذا بكارثة. (يشير كافكا في أحد الخطبات إلى مزاعم الأطباء وادعائهم بأنها مضحكة)، وليس هناك بديل يمكن تقديمه. والواقع أن القصة توحى بأن جميع البدائل، قد تكون سيئة، إيقاظ الطبيب فجأة، وظهور الجوادين من الحظيرة قد توحى بأن دوافع الإحسان هي جنسية في الأصل، ومن أجل ذلك فهي دنسة، فليست الخيول فقط التي ظهرت، كقوة ديناميكية لنقل الطبيب كقوة سحرية إلى مكان المريض، لكن السائس، أيضاً الذي يفكر فقط في إشباع شهوته الوحشية، والذي تركه الطبيب خلفه، وهو يدك الباب لكي يصل إلى الخادمة. من مكان الدنس تخرج الدهشة والشهوة الجنسية، ولا يمكن لأحدهما أن يعلو على

أصله: ربما كان هذا ما يقصده كافكا.

في الوقت ذاته، فإن الطبيب قد يرمز إلى كافكا نفسه، في قراره أو في محاولة اتخاذ قراره، بالألا يستسلم للرغبات الجنسية، التي كان يحس بأنها شيء مخجل، وأن يكرس نفسه لرسالته ككاتب. هذا التداعي قد يفسر لنا قول الطبيب عن اندفاعه في ليلة كثيفة الثلوج بأنه "شتاء بلا نهاية". وهي عبارة استخدمها ريلكه أيضاً كاستعارة لتصوير الحالة الروحية، وسوف تسعفنا في شرح الفقرة الأخيرة التي يتحدث فيها الطبيب عن نفسه ويقول إنه "عريان" معرض للتجمد، في صقيع هذا العهد الشديد البؤس في عربة أرضية، وخيول ليست أرضية، أحد الموضوعات المشتركة في قصص كافكا، هو قراره بأن يهجر الحب الجنسي وأن يمضى إلى العزلة التي ثبت في النهاية أنها لم تثمر شيئاً، وإن كان هذا التفسير يتناقض جزئياً مع دوافع الإحسان وعمل الخير لا مع دوافع الطبيب الداخلية.

لكن مثل الرموز الأخرى، في عديد من قصص هذه المجموعة، فإن الجرح الذي اكتشفه الطبيب هو جرح مبهم، هذه المرة، وبطريقة مدبرة. إنه ليس مجرد جرح، بل هو بحسب الوصف وردة، لكنها وردة بشعة، يتكون سداها، من ديدان تتغذى على اللحم المفتوح.

"هي وردة (أو علي الأصح، زهرة وردية اللون، الكلمة الألمانية Rosa، وهو اسم الخادمة أيضاً) في كثير من الظلال، سواء في الأعماق، يتماحي لونها عند الحواف، بها بقع من الدم، ومفتوحة كسطح منجم مفتوح. هكذا تبدو على البعد، ومن قريب تتكشف المشكلة. فمن يقدر على النظر إليها، دون أن يصدر صغيراً خافتاً؟ ديدان سميقة وطويلة مثل إصبعي الخنصر، متوردة اللون بفعل الدم، وعليها طرطشات من دماء أخرى أيضاً، تتلوى، وهي ملتصقة في عمق الجرح، تجاهد برؤوسها البيضاء، وأرجلها الكثيرة العدد من أجل الوصول إلى الضوء. مسكين أيها الغلام، فليس عندي شفاء لك. لقد عرفت جرحك العظيم، وسوف تموت بفعل هذه الزهرة في جنبك"

المعنى الأسمى في عقل كافكا، هو أن مرضه (جسدياً أو روحياً على

حد سواء) يمكن أن يكون فيه خلاصه،^(*) إنه جميل ومنفر في ذات الوقت، لكن في سبيل نقل هذا المعنى، أو أى ازدواجية، من هذا النوع في الوردية، اضطر كافكا إلى اختراع وردة من بنات أفكاره، ولم يأخذ الوردية من عالم الطبيعة، أخذ عقله وردة، وحول ملامحها إلى ملامح جرح، وهو جرح غير طبيعى فى منظره، أما موقفه منه، فقد عرضه عن طريق إحياء كربه، لا يمكن قياسه، هو أن الإنسان لا يملك عند رؤيته، إلا أن يصدر صغيراً خافتاً، لما يندب به من تدمير كلى. فالصغير الخافت، ليس أفضل الاستجابات الطبيعية، لمثل هذه الوحشية. إن كافكا يستخدم هنا، وبطريقة مباشرة تحويل الأفكار، بأسلوب منهجى إلى أشياء. ليس فى هذا الرمز شىء من الخيال، لا شىء خادع أو مراوغ، مثل القلعة أو حتى مثل المحامى بوسيفالوس.

أخيراً حكاية جلوس الطبيب، عارياً بجوار الغلام المريض - تذكرنا بمشهد مثير فى قصة "ثلاث حكايات" لفلوبير، حيث يستلقى القديس جوليان المعالج، ليحتضن أبرصاً، يكشف عن نفسه بأنه المسيح، ويحمل القديس معه إلى السماء. لا يوجد عند كافكا شىء من هذا التأليه، كما "فى مستعمرة العقاب" ليس هناك بعث أو قيامة. وحسب تفكير الطبيب، فإن الناس المحيطين بالمريض، ينتظرون منه أن يقوم بمهمة الكاهن، وأن يخلصه من مرضه، فى حين أنه لا يملك سوى معرفة طبية. قد يكون لدى كافكا نقداً ذاتياً، شبيهاً بهذا فيما يتعلق برسائله ككاتب وعن توقعاته، أن يستفيد بها ويفيد الآخرين.

تتميز قصة "طبيب فى الريف" على ما عداها، من قصص كافكا الأخرى - بجو الكابوس الملىء بالحيوية، ومن الصعب أن نقرر أن كل الافتراضات، التى قدمت بشأنها - كانت وثيقة الصلة بالموضوع. فالحلم هو ما يصنعه الحالم، أو ما يقنعه شخص آخر بأن يصنع به. فقد يزودنا الحالم

(*) ليس من المستبعد أن يجد تلميحات لأعضاء جنسية فيما يأتى.

قارن هذا بالملائكة الذين تخرج من أنوفهم الديدان فى "دكتور فوستوس" لتوماس مان، وهو مثل على التحريف من نفس النوعية.

بهذه النتف من المعلومات، التي قد لا يشاركه فيها عامة الناس. كافكا وحده هو الذي عاش جميع التجارب التي تخرج منه الأحلام، ويستطيع أن يقول ببنقة مطلقة، ما الذي توحى به له. لكن الإنسان يفهم إلى المدى الذي يصل إليه تفكيره، ويبدو أن الحلم يدور، دون تحديد حول نفس الازدواجيات المتناقضة نفسها، الجرح الذي فيه الخلاص، الحب والشهوة، دوافع الإحسان ودوافع الوحشية، ثم يبقى في قبضتها بصورة، لم تحدث في أى عمل آخر لكافكا. وبالرغم من طبيعة الحلم، ففي قصة "طبيب في الريف" يوجد شيء منظم بطريقة منهجية - على غرار المنهج الديالكتيكي - لكن بدرجة أكبر من أى عمل فني آخر لكافكا.

ليكن الأمر كذلك، فهل استطاع كافكا أن يحقق طموحه في "الذهاب إلى فلسطين"؟ "الذهاب" بمعنى محدد، غير ملتبس أو مبهم: فأنت إما في براغ أو أورشليم، إما أن تكون قد تصالحت مع أبيك أم لا. (وإن كان يمكن أن يكون هذا الموضوع أكثر ثراء من مجرد الموقع) ونقطة الضعف الأساسية في موقف كافكا، وهي نقطة الضعف، في هذه المجموعة أيضاً، هي أنه يفضل تكافؤ الضدين، في علاقة الحب والكراهية، على أى علاج ممكن. فالعلاج سوف يذهب بموضوعه الوحيد وهو الكتابة، في حين أنه منغمس فيه بدرجة لا تسمح له بالتخلي عنه، وحتى قصة "المسوخ" التي قالت ما يمكن أن يقال في هذا المجال، فإنها لم تمنحه أى قدر من التحرر أو الارتياح، وما انفك يدور بين المتناقضات الفكرية المتبادلة. لا يوجد شيء في مجال التوقع حتى الآن، سوى فك رموز الشفرة المنقوشة على جسمه.

الفصل التاسع

القلعة

الفصل التاسع القلعة

فى سبتمبر ١٩١٧ أكدت الفحوصات أنه مريض بالسل، وعرف كافكا أنه لن يعيش، فانتقل إلى قرية زوروا Zurau، ليلحق بأخته أوتللا، ومكث هناك حتى الصيف التالى. وفى نفس الوقت تمت خطبته الثانية، لفليس باور فى شهر يوليه، ليتم فسخها فى ديسمبر من نفس العام ١٩١٧. فى هذه الفترة العصيبة لم يكتب كافكا إلا القليل، فقد حطمه الحزن، وكما يروى لنا ماكس برود، أنه بعد أن ودع فليس لآخر مرة فى القطار "صار وجهه شاحباً، متجمداً قاسياً، وفجأة أخذ فى البكاء... ولن أنسى هذا المشهد أبداً، ولعله من أعنف المشاهد التى رأيتها فى حياتى... جاء كافكا إلى مكتبى فى عز انشغالى بالعمل اليومى، ثم جلس على أحد الكراسى الفوتيل بجوار الديسك، الذى يجلس عليه أصحاب القضايا، والمتقاعدون وأرباب المعاشات، وهنا أخذ يبكى ثم سأل وهو يشهق "أليس من المفزع أن يحدث هذا؟" كانت الدموع تنهمر على خديه، ولم أره مذهباً مهترأً إلا هذه المرة".

كان قراره اختياراً مدبراً، إما الزواج وإما الكتابة، وإن كان قد اضطر فيما بعد لمواجهة هذا الاختيار، مع نساء أخريات، أكثر من مرة، وظل لبعض الوقت، دون أن ينتج عملاً إبداعياً وإن كان قد كتب بعض المقولات الفلسفية، وظل الأمر على ما هو عليه حتى سنة ١٩٢٠، حين بدأ يتدفق ليعيش تجربة عطاء جديد، كالتى عاشها فى ١٩١٢، ١٩١٤، ١٩١٧. وفى نفس الوقت أمدته زوروا بحافز لكتابة الرواية، التى كان يوشك أن يبدأها بعد سنوات قليلة. لقد تحدث عن رواية جديدة وهذا مؤكد. وإن دراسة حياة المزارعين فى زوروا، قد أسهمت ببعض المشاهد فى رواية "القلعة"، رغم أن الفكرة العامة فى هذه الرواية، قد تجسدت لأول مرة فى حكاية بدأها فى سنة ١٩١٤ بعنوان "غواية فى القرية" (١)، وفى سنة ١٩٢٢، تغيرت حياته بصورة قوية، وإن ظل من الناحية النظرية موظفاً فى مكتب التأمينات، فإنه قضى وقتاً طويلاً فى مصحة. وأيضاً أحب فتاة تشيكية حباً عميقاً، هى ملينا جيزنسكا التى ترجمت بعض أعماله. وربما كانت علاقتها به، من أيسر

التجارب .. وذلك لأنها كانت تعيش تجربة زواج تعيس .. لكنها لا ترغب في ترك زوجها، لدرجة أنها هي وكافكا لم يتلاقيا إلا مرات قليلة، ولكنهما كانا يشعران بحنان زائد. وكانت هذه ظروفًا مثالية بالنسبة لإنسان في مثل وضعه: فهي امرأة يمكنه أن يحبها، ولكنها لن تستطيع الزواج منه، وبهذا لن تعوق عمله بالكتابة. هذا الوضع الجديد قد انعكس في رواية "القلعة" التي بدأها في ١٩٢٢، لكنه تركها، قبل أن تكتمل في خريف نفس العام. لكل هذا نجد جو القلعة خانقًا مقبضًا للصدر، مثل كل أعمال كافكا الأخرى. فرغم أن الحدث يتحرك من مكان إلى مكان داخل القرية، فالشوارع مهجورة دائمًا، والحجرات مكسوة، والإحباط يواجهه في كل منعطف، والقلعة ذاتها تلوح أمامه فوق المنازل، في شكل مخيف، وتظل رغم ذلك نائية، لا سبيل إلى الوصول إليها. والوقت دائمًا ليلاً، والثلج يتساقط، ثم تتوقف القصة في لحظة، يبدو فيها كيه وهو يتجه للنزول، إلى أماكن منخفضة تحت مستوى الأرض، بدلاً من الإسراع نحو هدفه الأول، ألا وهو الدهاليز الداخلية، داخل منظمة القلعة. لكن من أجواء هذا الظلام وهذه الفوضى - وضع كافكا رواية تمور بالمشاعر الإنسانية، يتميز أسلوب كتابتها بالقوة والدهاء، من حيث البناء الشديد التعقيد، والمجال الأشمل والأرحب، بصورة لم تتحقق في أي عمل له حتى الآن. وهي أشبه برواية "المحاكمة" في أنها قصة حلم في جزء منها: أو تحوى بعض مشاهدتها كل التناقضات المدهشة، إلى جانب القبول القهري للمستحيلات، لكن يظل العقل الواعي مسيطراً بقوة على الكتابة، كذلك فإن حركة الخيال فيها أشد اضطراباً عما كانت عليه في رواية "المحاكمة" الممزقة الأوصال fragmentary فلا توجد توقعات، أو بدايات في القلعة والشخصيات، لا تظهر لكي تختفي كما في المحاكمة .. بل إنها تتربط وتفاعل منذ الصفحات الأولى:

فالمحاولة التي يقوم بها كيه، من أجل أن يحظى بمقابلة المسئول الأعلى كلام The supreme official Klamm وما يتفرع عن ذلك من مقابلات مع موظفين، من رتب أدنى مثل موموس Momus، وبورجال Burgal وإيرلانجر Erlanger تتداخل في نسيج واحد، مع علاقة كيه بفريدا Frieda عشيقة كلام، وهذا بدوره يتداخل مع ما تكنه فريدا، من عداوة

لأماليا Amalia التي رفضت حب أحد موظفي القلعة، وتتشابه رواية "القلعة" مع "سور الصين العظيم" في جو العزلة وفي نقص فصولها. فالقلعة مثل "الممسوخ" تكشف عن طريق تقسيمة الفصول، فكل فصل كامل بذاته، وأن كل فصل فيها يؤدي إلى الفصل الذي يليه، فكيف كان عقل كافكا الواعي نشيطاً، في حين كان عقله الباطن يتدفق، فافتقاد الرواية لأي هدف مقصود، يدفع بها إلى الأمام بطريقة غامضة، تستولي على اهتمام القارئ الذي صار غارقاً في الحيرة، شأنه شأن كيه نفسه. وصار ينظر بنفس الطريقة بحثاً عن حل.⁽³⁾

يقظة العقل من خلال الحلم تظهر الآن، بعكس "المحاكمة" في الإصرار الذي يبديه كيه. فما كان يمكن لجوزيف كيه، أن يجيب، كما يفعل كيه في "القلعة" فيقول "كفانا من هذا الهراء". ولا يستخدم بالتأكيد ألفاظاً مثل: "رقيق بصورة مدهشة"، وكذلك بعكس جوزيف كيه، فيقول بعد أن قام المراقب بشرح الإجراءات الرسمية: "إن فالنتيجة هي أن كل المشاكل هنا غير واضحة وغير قابلة للحل، ما عدا شيئاً واحداً وهو أنهم قد قذفوا بك خارجاً"⁽²⁾ هذا النوع من المباشرة، هو شيء جديد، ويتمشى مع السلوك العام لكيه، النشاط .. حيث كان جوزيف كيه سلبياً، وانتقادياً، حين كان ذلك مستسلماً، بل إيجابياً، حيث كان ذاك إنكارياً. وقد تمتد المقارنة إلى حدود أبعد من هذا. لكن هناك قليل من الشك، في أن كافكا - وقد جعل كيه يأتي إلى القرية، ومن ثم إلى منظمة القلعة - بدلاً من أن تأتي المنظمة إليه، وإنما كان يقصد إلى أن يقلب الوضع الموجود، في رواية "المحاكمة". فكيف الجديد رجل حاول أن يجتاز حارس بوابة القانون، في حكاية الكاهن الرمزية. فإن يصل إلى حد استقطاب النقيضين على النسق "الهيغلي"، كما يزعم إمريش⁽³⁾، فهذا شيء مختلف. فالانقلاب تم فعلاً، وهذا صحيح. لكن العقل الواعي، لم يسيطر على الأحداث، كما يحدث في روايات هيرمان هيسة، حيث يلعب الديالكتيك دوراً منهجياً. أما كيه وكافكا، فيظلان جاهلين أو غير عارفين، إلى حد كبير، إن حركة الرواية، لم تحدد سلفاً، ويمكن لها أن تتوقف أحياناً بصورة مؤلمة. يقول كيه: "هذا صحيح فالجاهل هو أنا، هذه حقيقة سوف تبقى، رغم ما تقول أنت، وهو شيء محزن بالنسبة لي، لكن هناك بعض الفائدة .. ذلك أن الرجل

الجاهل أكثر جرأة، ومن أجل هذا، فإننى راغب فى أن أتحمل جهلى مسروراً وأن أتحمل بلا شك عواقبه السيئة، فترة قصيرة على الأقل، طالما بقيت القوة" (4). لقد تجاسر كافكا كثيراً، والنتيجة ليست فقط مشجعة .. بل هى أحياناً مثيرة للمشاعر بدرجة عميقة. وذلك لأجل شىء واحد، فلا يوجد فى أى عمل آخر من أعمال كافكا الأدبية، شخصية تتحدث بلغة الحب الصادق الأصيل مثل فريدة:

تقول فريدة ببطء وهدوء، وهى فى حالة استرخاء تقريباً، وكأنها تعرف أنه يمكنها - بالاستناد على أكتاف كيه - أن تحصل على فترة قصيرة فقط من الهدوء، وتريد أن تنعم بها إلى أقصى حد" لو أننا كنا فقط قد هاجرنا إلى مكان ما فى أول ليلة، لكان فى مقدورنا أن ننعم دائماً بالأمان، دائماً قريباً منى، فمئذ أن عرفتك، وأنا أشعر بوحشة كبيرة، كلما ابتعدت عنى، صدقتى إن وجودك بالقرب منى، هو حلمى الوحيد، وليس لى حلم آخر." (5)

فى "القلعة" تزداد المخاطر، عما كانت عليه فى "المحاكمة"، أو الأصح أن نقول: هناك الكثير الذى يمكن أن يحصل عليه كيه. لندع مؤقتاً ما ترمز إليه القلعة، ولماذا يريد كيه أن يدخلها، فما يبدو لنا قرب النهاية، أنه لو استطاع كيه أن يلعب أوراقه بطريقة صحيحة لأمكنه "أن يتحكم فى كل شىء" (6) (ألم يكن هذا هو طموحه المعلن). بينما كان توقعه الوحيد فى "المحاكمة"، هو الحصول على البراءة فى أحسن الأحوال، وعلى الإعدام فى أسوأها. لكن بينما كان القضاة يظهرون فى "المحاكمة" فى صورة رجال منحطين ميالين للانتقام، مغرورين بمناصبهم التى لا أهمية لها، دون أن يلتقوا لقاءً فعلياً بكيه. فإن كيه يرى كلام Klammer مبكراً فى بداية القصة، وكان يتصوره من قبل على أنه، كائن بالغ الرفة بالنسبة له:

"لقد شبهت مديرة الفندق كلام بالنسر، وكان ذلك يبدو مضحكاً بالنسبة لكيه، لكنه ليس الآن: إنه يفكر فى بعده البعيد، فى مقر سكنه الحصين، فى صمته، الذى ربما تقطعه أحياناً صرخات، لم يسمع كيه مثلها أبداً، ثم نظرتة المحدثقة إلى أسفل التى لا يمكن أبداً التحقق منها، أو نقضها، وفى تلك الدوائر الموجودة فى الهواء، التى لا يمكن القضاء عليها من خارج أعماق

كفيه، والذي يقوم بالتحويم حولها، في توافق مع قوانين غير مفهومة، وهو الذي لا يظهر إلا لحظات قليلة في كل مرة. كل هذا أمر يشترك فيه كلام مع النسر⁽⁷⁾

لم يقدم كلام أبداً بالصورة، التي ظهر بها القضاة في "المحاكمة" ورغم أن بعض وجوه التشابه بينه وبين النسر، لا يزيده عنهم جاذبية. ونلاحظ أيضاً أن كفيه لديه بعض الأمل، في القضاء على كلام - وتقديم النقيض. هكذا له تأثير منشط أكبر كثيراً من الحكايات المملة، التي رواها تيتوريللي، ولا تقل عن ذلك قوة الكتابة. كذلك فإن القلعة، وإن كان كفيه لم يصل إليها أبداً، إلا أنها صورت ككائن حي، رآها كفيه قبل أن تكشف عن ذاتها⁽⁸⁾، تتحلى بصفات إيجابية عظيمة:

كلما نظر كفيه إلى القلعة، بدت له أحياناً، وكأنه يرى شخصاً جالساً، في هدوء يحدق النظر، غير مستغرق في التفكير، ولم يغلق عينيه تبعاً لذلك عن كل شيء، بل خالي البال، غير مضطرب، وكأنه يجلس وحيداً دون أن يلحظه أحد، ومن المؤكد جداً - أنك لا تستطيع القول إن كان هذا سبباً أم نتيجة - فليس في مقدور أي مراقب، أن يتابع عينيه وهي تنفرس، ولا بد أن يدعها تتسل جانباً.⁽⁹⁾

هذه عبارات محددة عن أشياء تراها العين بوضوح، ويمكن تأكيد معانيها، وليست غموضاً يتراكم فوق غموض، كما كان الأمر في حكايات المحكمة غير المرئية، وقد استفادت الرواية بهذا التغيير.

القلعة إذن أشد وضوحاً، وإن كانت الكلمة، لا تزال نسبية، بالنسبة لما هو متوقع من كافكا. وربما فكر كافكا حين اختار أن يكتب عن قلعة في أن يعطينا مفتاحاً عاماً، لكن .. لأن بعض القراء قد وجدوا، أن التفسيرات اللاهوتية "لا تؤيدها الشواهد الداخلية اطلاقاً" فقد أصبح الموقف في حاجة إلى القليل من التوضيح. إن تصور القلعة كغاية روحية، هو مفهوم فلسفي قديم، ولا يحتاج الأمر إلى أن نعود إلى الوراء، أبعد من القرن السابع عشر؛ لننظر في "جحيم العالم ونعيم القلب" التي كتبها "كومنيسكي"، وهو مواطن من نفس بلد كافكا، لنجد الشبه.

والحق أن قلعة كومينسكى ما هي إلا غواية زائفة، لكن لا بد أن كافكا قد فكر في هذا الكاتب، وهو في مدينة برانديز Brandys، القريبة من براغ، حيث جرى الاحتفال بذكره هناك، ولا بد أن فلسفته الصوفية، كان لها بعض الجانبية عند كافكا. فالإشارة الوحيدة الواردة في خطابات كافكا، توحى بالاحترام.⁽¹⁰⁾

ولا يمكن أن يكون كافكا، قد كتب أمثلة أخلاقية، بالمعنى الذى نجده فى رحلة الحج عند "كومينسكى" أو عند "بنيان Bunyan"، فقلعته تظل محاطة بالغموض .. حتى لو رأينا بعض معالمها الخارجية. ومن الممكن أيضاً أن يكون كافكا قد تأثر تأثراً طفيفاً بالرواية التشيكية الواقعية "الأم الكبرى The Grand Mother" التى كتبها بوزينا نيمكوف Bozena Nimcova فى القرن الثامن عشر⁽¹¹⁾. لكن هناك من الأسباب القوية ما يجعلنا نقول، إن إتجاه كافكا العام يمكن فهمه بسهولة، من خلال عبارات القديسة "تريزا من أفيللا St. Teresa of Avila" التى وردت فى كتابها المشهور، عن طريق التصوف المؤدى إلى الله:

"بينما كنت أتضرع اليوم، إلى الله كى يتكلم من خلالي ... خطرت لى فكرة أود أن أعرضها الآن هنا، لكى نجد لها أساساً نبني عليه. فقد أخذت أفكر فى الروح، كما لو كانت قلعة مصنوعة، من قطعة ماس من نوع فريد، أو قطعة من الكريستال الصافى اللون، بها غرف كثيرة، تماماً مثل السماء حيث توجد منازل كثيرة"⁽¹²⁾

تشير عبارات القديسة تريزا إلى أن الروح التى تصل إلى أعرق غرفة فى قلعتها "تتحد مع الله" .. لكن ليس هناك ما يدعونا لأن نفترض أن كافكا كان يقصد بالضبط نفس ما قالته القديسة تريزا. بل على خلاف ذلك، فإن كافكا لا يقدم توضيحاً، وبعض ملامح القلعة عنده، تجعل من المستحيل تطابقها مع أى مفهوم مسيحى للإلهية عموماً، رغم أن الناس فى الرواية، يتحدثون عن القلعة بنفس الطريقة، التى يتحدث بها البشر عموماً عن الله. لكن هناك وجوه تشابه كافية، لأصداً معينة، لا تخطئ الأذن سماعها، ففى داخل الممر الطويل - يتم اللعب على فكرة الصلاة عن طريق الاتصالات

التليفونية، التي لا تكتمل مع القلعة. إنها مفارقة ساخرة إلى حد كبير. ما لم يكن القصد منها، إظهار أن الصلاة ليست مؤثرة، بالقدر الذي يدعيه المتصوف غالباً. هناك أيضاً إشارة، إلى أصوات تسمع في القرية، قائمة من تليفون القلعة. والتي توحى بوظيفة على قدر من الأهمية. وتوضح كلمات المراقب، أنهم لا يتقنون في أى رسالة شفوية تأتي من القلعة، من ناحية أخرى فإن التليفون يعمل بصورة مستمرة في القلعة، وما تسمعه القرية هو همهمات أو غناء، وحسب قول المراقب، فإن هذا هو الاتصال الدقيق الوحيد، والموثوق فيه، وما عدا ذلك فكله خداع. ولا يسع - الإنسان عند سماع ذلك - إلا أن يتذكر كلمات الشاعر ريلكه التي جاءت في مراثيه *Duina Elegias* التي كتبت في ذات الوقت:

استمع يا قلبي، مثلما

يفعل القديسون، انتظراً للصيحة العظيمة

التي ترفعهم إلى فوق... لا لأنك قادر على احتمال

صوت الله - فهذا بعيد جداً. فاستمع إلى همهمات الأنفاس ..

إلى الأجيال المتوالية الآتية من أعماق الصمت.

الفارق هو أن كافكا لا يؤكد رسالته، كما يفعل ريلكه، فبالنسبة لكافكا هذه مجرد لمحة أخرى من القلعة، وأن هذا يقال عنها، لكن التضمين الذي يقصده لا يمكن إغفاله، كذلك دور برنابا Barnabas، الذي تم تعيينه ليكون رسول كيه، من القلعة وإليها، يبدو وكأنه دور ملاك يفتقد الفاعلية والتأثير. أما الخطاب المطول، الذي ألقاه المراقب في الفصل الخامس، وخصصه للحديث عن منظمة القلعة المعصومة من الخطأ والزلل، له نفس المغزى الرمزي الواضح، به نفس النوع من التهكم، على الأقل، فيما يخص كافكا "هل هناك هيئات تفتيش؟" "ألا يوجد إلا هيئات التفتيش؟" هذه بالطبع ليست موجودة لاكتشاف الأخطاء بالمعنى المتداول للكلمة، لأن الأخطاء لا تحدث أبداً، وحتى لو أن هناك خطأ وشيك الوقوع، كما في حالتك. فمن يحق له أن يقول بعد التحليل النهائي انه خطأ فعلاً (يتضح في هذا الكلام التهكم والسخرية من الحجج التي قيلت عن عصمة المنظمة).

وأقل وضوحاً من هذا، لكنه أكثر إثارة للدهشة، هذا التنظيم الهيراركي الفريد، الذي أخذته الرواية تكشف عن وجوده داخل القرية. وهو كما يبدو يعمل فقط بين النساء العاملات في الفندقين. فانتقال "بيبي Pepi" من وظيفة خادمة غرفة "chambermaid" إلى ساقية بالحانة "barmaid" .. هو تقدم طبيعي جداً، وأمامها أيضاً إمكانية أن تخطو خطوة أخرى، تصل بها إلى مرتبة مدير فندق. لكن داخل هذا العالم الغريب للرواية، يبدو أن لهذه الترقيات ارتباطات روحية وأخلاقية. فعندما التقى كيه بفريده لأول مرة، كساقية في الحان، انبهر بنظرة عينيها، وهي نظرة ذات "تفوق ملحوظ".

حين تصادف أن نظرت هي إلى كيه، تبين أن في عينيها قوة هي، التي أنجزت من أجله أشياء هامة، لم يفعل إزاءها حتى الآن - إلا أن يشك فيها، لكن عينيها أقنعتته بأنها موجودة.⁽¹³⁾

أما مديرة فندق البريدج، فهي شخصية مهيبة .. رغم نوبات الثورة التي تتتابها حين ظهرت أول مرة لكيه، رأى شخصية عملاقة "تكاد تعتم الحجرة"، جالسة على كرسي تمارس شغل الإبرة، وهناك إحياءات كثيرة بأنها امرأة ذات قوة روحية عظيمة. هذا الكلام نفسه يصدق على شخصية كلام Klamm، الذي تتحدث عنه هذه السيدة، بعبارات عجيبة أو مليودرامية: فهي تسأل كيف يستطيع كيه أن يتحمل نظرة عيني كلام، وتصرح بأنها هي نفسها، لا تقوى على احتمال تلك النظرة، دون أن يكون بينها وبينه حاجز، وهنا نتذكر للمرة الثانية مراثي ريلكه التي لم تنتشر، والملائكة الذين يشيعون الفزع بوجودهم الشفاف:

وحتى لو أن أحداً منهم

ضمنى فجأة إلى صدره، لابد أن يصيبني الذبول

في ظل وجوده الفائق ... فكل ملاك بمفرده شيء رهيب

لا يعني هذا أن نقول بأن شخصية كلام Klamm فيها شيء من الملائكة، فبقدر ما يعطى الاسم من إحياء - وللأسماء في أعمال كافكا أحياناً مغزى خاص - إنها كلمة ألمانية عادية تعنى وادى ضيق، والفعل

"Klammern" يعنى to clutch, cling, or hang on أى يقبض على، يتشبث ب، يتعلق ب، والصفة منها تعنى numb أى متبداً أو عديم الحس، stiff with cold متجمد بفعل البرودة أو damp أى رطب أو مبتل، وبداية الاسم بحرف k يعطى إحياء غامضاً، بملائمته لحالة كيه K. وباختصار، نقول: إنها كلمة مبهمّة، تعنى جزئياً عناق (احتضان بعصبية أو بيأس) وجزئياً توحى بالبعد أو الاختناق. لكن كلام يتمتع بقدرات غير عادية: ليس فقط كما تقول مديرة الفندق بل وحسب ما تقوله فريدة أيضاً: إن فريدة تعتقد أن "الجمع بينها وبين كيه، هو عمل من أعمال كلام". وكما تقول مديرة الفندق، إن رأى فريدة هو، أن كل شيء يحدث إنما هو تحقيقاً لإرادة كلام. هذه إشارات واضحة لا يمكن نقضها، لكنها غير مقحمة داخل الرواية، تأتي نادراً وفى وضع يسوده كل ما هو عادى، إن كلام، كما يراه كيه فعلاً، رجل قصير ممثلي، متقدم فى العمر، له شارب طويل أسود، يضع نظارة بدون ذراعين موروبة على أنفه، يجلس وأمامه زجاجة البيرة وفى فمه سيجارة. الوصف الجسماني يلائم تمام الملائمة الصورة الفوتوغرافية لوالد كافكا، وفى ذهن كافكا بالتأكيد صورة أبيه الأرضى. وكافكا لا يتوقع بالتأكيد من قرائه أن يعرفوا ذلك. وحقيقة أنه يضع العبارات الموحية على لسان امرأتين، ليس بلسان كافكا نفسه، تتضمن أن كافكا لم يكن يرغب فى أن يفكر الناس على أنها من كلماته هو، أو أنها تعبير ذاتى أو تعظيم سخيف لأهمية أبيه.

لكنه ليس هو كلام الذى يتمنى كيه مقابلته. إن كلام مجرد مرحلة فى الطريق، إلى ما وراءه أى إلى مالك القلعة، الذى لم يذكر إلا بإختصار شديد، وقد أطلق عليه اسماً غريباً هو الكونت ويست ويست Count West - West (يتكهن هاينز بوليتزر Heinz Politzer بأن الاسم ربما يشير إلى انكسار الشمس انكساراً حاداً لكن هذا مجرد تخمين) فهل هو الكونت الذى يتوقع كيه مقابلته؟ لم يخبرنا أبداً بهذا، وهنا تبدأ عناصر الشك والتساؤل فى الظهور داخل الرواية. فالقارئ لم يخبره أحد بالسبب الذى يدفع كيه، لأن يلتقى بكلام، واما إذا كانت شخصية كلام هى المرجعية الأخيرة، أو لماذا ينبغى عليه أن يفكر فى القضاء عليه؟ جزء من هدف كيه واضح - إنه يريد تأكيداً من القلعة بأنه قد عين مساحاً. وفى هذا بعض التردد، فى تقرير قيمة هذا

النشاط عموماً، وهو تردد إنسانى يمكن فهمه. فكيه قد استدعى للعمل كمساح، أو هكذا يقول هو، لكنه لا يعثر عند وصوله الأول على أى معلومات بخصوص هذا التعيين. وقد يعكس هذا شكاً عادياً فى حقيقة مهنته.

وبالنسبة لكافكا فإن هذا يعنى شكاً، فى قيمته ككاتب رغم إيمانه القوى بأنه ليس أمامه طريق آخر غير الكتابة، و(كلمة Surveyor مساح، استعارة ليست سيئة للدلالة على الروائى novelist). فالشك بخصوص الكتابة، هو مضمون قصة "جوزفين المغنية" التى يصور فيها حياة فنانة، تساورها الشكوك حول استحقاقها للقب فنانة. بنفس الطريقة نجد الشكوك الحادة، حول ما إذا كان كيه قد "دعى" فعلاً ليعمل مساحاً. والمسألة ليست بعيدة تماماً عن الحل. وهذا ليس نقداً للرواية، إنه فقط بعض النقد - فلم يظهر على كيه فى كل ما قيل من البداية حتى النهاية، ما يدل على أى معرفة بعلم المساحة، كذلك فإنه لم يكشف عن أى رغبة فى القيام بعملية المسح، أو أى إشارة تبين ماهية المساحة. وعلى حد قول إيريك هيلر⁽¹⁴⁾ Erick Heller ذات مرة، إن كلمة "Landvermesser" الألمانية، التى يقابلها "Land surveyor" الإنجليزية هى تورية تشمل الفعل "sich vermessen" أى "يدعى ادعاءات زائفة"، وكان يمكن تطوير هذه الإشارة بطريقة ملائمة، لو أراد كافكا أن يفعل هذا. وكما هو الحال، فليس لدينا سوى عبارة مجردة تقول: إنه قد عين مساحاً، دون إشارة إلى إمكانية قيامه بهذا العمل، إذا طلب منه ذلك.^(*) فهو يقبل المساعدين اللذين عينهما فى الأصل. وهكذا يظهر عنصر الشك، وكان يمكن إزالته بسهولة، والذى يتبين أن المقصود منه، هو إحاطة الموضوع بالغموض. هل كان كيه مساحاً؟ هل يحق له مطلقاً أن يتوقع الاعتراف به؟ وحقيقة إنه لم يقدم أى مفتاح للفهم، فإن هذا يترك الباب مفتوحاً لضروب من

(*) لأن كتابات كافكا لا تخرج خارج حدود ذاته إلا نادراً، فإن رواياته وقصصه، لا هم لها إلا عرض هذه المشكلة الطويلة المملة الخاصة بمهنته ككاتب. فكتاباته تدور حول إمكانية الاحتفاظ بوضعه ككاتب، وفى حدود هذا المعنى، فإن كافكا هو كاتب بالإمكان، بقدر ما إن كيه هو مساح بالإمكان.

التخمينات لا نهاية لها. وهي تخمينات حول لا شيء، شأنها شأن تعليقات الكاهن، على حكايته الرمزية في "المحاكمة"، وهذا النوع من التخمينات، هو الذى يؤدي إلى الرتابة والضجر. إن مهنة كيه، مثلها مثل تهمة جوزيف كيه هي شيء لا أساس لها من الصحة.

ويبدو أن الغموض، قد أخذ يتلاشى قليلاً، قرب بداية الفصل الخامس، عندما أخذ كيه فى تأمل الفروق بينه وبين موظفى القلعة. إذ لاحظ أنهم يدافعون عن أشياء بعيدة، وغير مرئية، نيابة عن سادة بعيدين وغير مرئيين، فى حين كان كيه يكافح من أجل شيء، حى وقريب، شيء يخصه هو، وبارادته هو، فى البداية على الأقل، لأنه كان المهاجم، ولم يكن يكافح من أجل نفسه فقط، بل من أجل قوى أخرى، من الواضح أنه لا يعرف عنها شيئاً، لكنه يستطيع أن يؤمن بوجودها، فى ضوء الإجراءات التى تتخذها السلطات. (15)

من المفهوم أن يكافح كيه، من أجل حياته (بنص كلامه "meine Existenz") أى من أجل "وجودى" وللكلمة الألمانية أصداء تسمع بقوة (16) لكن الوعد المبذول هنا أكبر من المعروف. فما هى الأسباب، التى تدفعه إلى الاعتقاد بأن ثمة قوى أخرى تحارب من أجله (أو تحارب من أجل مصالحها هى، فالعبارة الألمانية لا تخلو تماماً من الالتباس؟) أيضاً لا يوجد مفتاح يساعد على الفهم، بحيث يغرينا أسلوب الكتابة إلى الشك، فى أن المسألة ليست إلا محاولة لإحاطة الأمر بالغموض، بطريقة لا تترك أى أثر أو تأثير إما لأن الكاتب يمتنع عن تقديم المعلومات، أو لأنه يستخدم كلمات لا يهتم هو بتدعيمها. والنتيجة هى أولاً أن تكون "غير عارف" unknowing وثانياً ألا تعطى القارئ فرصة للمعرفة.

لابد أنه كان ضمن مقاصد كافكا، أن يلقي بالشك حول خبرة كيه، وعمّا إذا كان يملك أدلة للمصادقية غير شهادته الذاتية. فقد قيل إن القلعة ذاتها ليست قلعة بالمعنى المفهوم لكلمة fortress أو chateau بمعنى حصن أو طابية، وإنما هى "بناء مترامى الأطراف، يتكون من عدد كبير من البيوت الصغيرة المتلاصقة، والقليل منها يتكون من طابقين" (17) فإذا كنت لا تعرف

أنها قلعة - فسوف تحسبها مدينة صغيرة. والشئ المهم هنا هو، أنها تتوافق مع توقعات كيه. كذلك في رواية "المحاكمة" فإن غرفة المحكمة أتقع في مكان يصطدم به جوزيف كيه عن طريق الصدفة تقريباً، ثم إن المحكمة تلومه على وصوله متأخراً عن الموعد، الذي قطعه هو على نفسه، رغم أنه لم يكن هناك تحديد سابق للوقت، من جانب المحكمة. هكذا تلتقى القلعة مع فكرة كيه عنها، لأنه يصمم على أنه المساح فتوافق القلعة، بل وترسل له خطاباً تخبره فيه، أنه كما يعلم، تم تعيينه وإذ يزعم أن له مساعدين، فترسل له القلعة اثنتين، وبقبوله لهما، يتبين لنا أنه أخذ يشارك في اللعبة. كل هذه الوقائع إنما تشير إلى أن سعى كيه للمعرفة، هو سعى لمعرفة ذاته. إن قوة التأثير التي تتسم بها بعض الملاحظات التتويحية، حول شخصية كلام والشخصيات الأخرى - سوف تفقد بعض قوتها إذا كان هذا أيضاً مجرد انعكاس لتوقعات كيه، فهو لا يمكنه أن يكون محارباً دفاعاً عن نفسه، أو عن وجوده. إذا كانت المعارضة مجرد سراب؛ صنعه من خلال رغباته الشخصية، وفي هذه الحالة ليس هناك شئ يحاربه.

لكن هناك الكثير مما لا يتوافق ببساطة مع توقعات كيه. فهو كشخص لا يجد القبول بسهولة، وفي الجزء الأكبر من الرواية لا يجد الحب. فإنه يتحول بطريقة طفولية، مفاجئة أحياناً إلى شخص محب للانتقام، كما فعل مع "جيرستاكِر Gerstäcker" حين قذفه بكرة الثلج في أذنه، وحين أخذ يبحث عن مساعديه، وفي يده عصا من الخيزران يلوح بها إلى جانبه في ابتهاج. ربما يحب فريدة، كما إنها تحبه، لكنه لا يفعل شيئاً يدل على الحب أو الحنان، وأسلوبه في التعامل مع الناس عموماً يتسم بالغطرسة. من ناحية أخرى فإن منظمة القلعة، تبدو من خلال الفصول الأولى على الأقل، راغبة في الظهور بمظهر المؤسسة، التي تعمل من أجل الخير والإحسان، وأن القرويين، مع إستثناءات قليلة، على أتم استعداد لتقديم المساعدة والنصيحة، حتى لو كانت دائماً على غير مرام. وليس من قبيل التطويل أن نقول: إن كافكا قد قام بقلب موقف "المحاكمة" فجعل كيه شخصية إيجابية، وليست سلبية. لكنه أيضاً قد جعل المنظمة تواجهه بقدر كبير من التعاطف. وفي أثناء ذلك تفلت منه ملاحظة قيمة .. ربما تقدم لنا مفتاحاً يساعدنا على فهم العمل كله، إذ بعد أن

تصور (في كل المراحل المبكرة من الرواية) أن القلعة مؤسسة خيرية نافعة، ولكنها بعيدة المنال، يكتب كافكا عن اللحظة، التي انسحب فيها كيه، بعد محاولته الأولى للوصول إليها:

لكن في الوقت نفسه أخذ أحد الأجراس يدق هناك بابتهاج، وكأنه يبعث له بإشارة الرحيل، وهذا الجرس قد جعل قلبه يقفز، كما لو كان يبعث إليه تهديداً؛ لأن الصوت كان محملاً بالحزن، والاكتئاب أيضاً بتحقيق رغبته غير المحددة (18)

بصرف النظر عن تخيله أن الصوت ذاته كان مرحاً ومؤملاً، أو حزيناً فإن هذه الفقرة تمد القارئ بالمعلومة الكاشفة، التي تبين أن رغبة كيه ليست غير محددة فقط، بل إنه يفضل ألا يحققها، أو يجدها متحققة. الإيحاء، بأنه ملتزم التزاماً منهجياً متعمداً بالإحباط، ينبغي ألا يمر دون تعليق. فقد يساهم في توضيح بعض التطورات في الرواية.

لأنه توجد إيحاءات قوية جداً بأن القلعة، كانت رغبة في مساعدته، وفي سعيه لطلب المساعدة، من النساء المرتبطات بها من عشيقات كلام، أي أن كيه لا يسير في الطريق الخطأ .. مثلما فعل جوزيف كيه في "المحاكمة" - حيث كانت النساء مجرد عامل تعطيل وإعاقة. فصورة فريدة مختلفة تماماً عن الأنسة بورستتر: إنها امرأة دافئة القلب، عطوفة مستعدة للترحيب بكيه، وتقبيله بحرارة، وهي مستعدة لأن تستمر في أعمال الخدمة، وتضحى باهتماماتها الذاتية من أجله، وهذا ما يميزها عن كل النساء في روايات كافكا. إن لقاءها الأول، وهي تبكي عليه بحرقة ويأس، لا يمكن أن يتمشى مع الصورة التي رسمت لها فيما بعد، وعبارة "عشيقة كلام" (الألمانية Geliebte) بمعنى "love" حبيبة (أو "beloved" أي محبوبة) تكتسب شرفاً بالارتباط بها. وقد نجد هنا عنصر الترجمة الذاتية، لقد كتب كافكا إلى ميلينا عن ترده إزاءها وخشيته، أن يضع أملاً كبيراً فيها، كما فعل مع إنسانة أخرى مثلها. إنه يتحدث عن هذا الأمل كنوع من التجديف. لكنه تكلم أيضاً في نفس الخطاب عن هالة مقدسة تطل من وجهها الإنساني، وعن الجسر التي أمدته من أجله، ولو لفترة قصيرة. وقد انعكس هذا في عديد من الفقرات

المؤثرة في "القلعة" حول العلاقة بين النساء وموظفي القلعة، إذ توحى هذه العلاقة بنوع من الحب الصوفى. فعندما تضع مديرة فندق البريدج - الشال الذي تحتفظ به كتذكارة من كلام حول رأسها، فكل أوجاعها تزول وترقد في سلام تام، فالحب الذي تشعر به، كما يراه كيه، هو نعمة لم تكن تستطيع هي، أن تستنزلها من أجل فائدتها وفائدة زوجها⁽¹⁹⁾. وهو ليس كحب الذات الذي أظهرته ليفي في "المحاكمة". لكن النساء المحبات الكلام لم يكن هن فقط ذوات التأثير الخلاب. بل "أولجا" "Olga"، أيضاً التي تنتمي إلى عائلة برنابا، والتي حكم بنبذها وإقصاءها عن المجتمع، لأن أختها أماليا Amalia رفضت أن تسلم نفسها لواحد من موظفي القلعة، فإنها تفوق مديرة الفندق بمراحل في حلاوة المعشر، فهي تظهر سعادة هادئة، لقدرتها على الجلوس مع كيه بجوار الموقد، دون أن تبدو عليها أي آثار للخيرة. إن غياب الخيرة والقسوة من أي نوع قد أفادت كيه. فقد أحس بالسعادة الغامرة، وهو ينظر في تلك العيون الزرقاء، التي لا تمثل غواية له، ولا تفرض عليه شيئاً، بل تستقر في حياء صامدتين في حياء⁽²⁰⁾. برنابا يتحلى بهذه الرقة ذاتها، وتشى ابتسامته بنوع من التواضع، الذي سوف يبعث في كيه حالة من الانتعاش، إذا نجح في توصيل رسائله إلى القلعة.

لكن نمط الرواية، يمكن أن يكون المقصود منه، هو قلب الصورة الخيرة أساساً، التي بنيت في الفصول الأولى. فالاثنا عشر فصلاً الأولى، تمثلت نسبياً بالوقائع والأحداث مثل - الوصول، المحاولة الأولى للوصول إلى القلعة، استلام خطاب كلام، الإقامة مع فريدة في فندق البرج، محاولة اصطيد كلام في كمين، التي دفعت بحركة الرواية فلم تتعطل كثيراً، بتلك التخمينات والشروحات المملة، التي قدمها العمدة .. وهو شخصية أشبه بتيتوريللي إلى حد كبير في هذه الناحية. في الفصل الثاني عشر، تأخذ مظاهر العداوة ضد كيه في الظهور، بصفة خاصة في سلوك جيزا Gisa المدرسة، وفي سلوك المدرس. لكن دون أن يظهر دليل يؤدي بنا إلى حد اتهام القلعة، وحين يحدث هذا، يأتي عنصر التبرير والمكيدة، وتأخذ الكتابة في الاستحواذ على العقل والحواس. ففي هذا الفصل طبعاً تبدأ "أولجا" تحكي قصة أماليا وكيف رآها الموظف "صورتيني Sortini"، ودعاها لإشباع

شهوته، وكيف رفضت آماليا دعوته، وكيف انحطت العائلة، وساعت سمعتها منذ ذلك اليوم، في كل أنحاء القرية (كذلك يخشى كيه في "المحاكمة" أن يؤدي الاتهام ضده إلى تدمير عائلته) والغرض من هذا - أو دلالاته أياً كانت - تتضح بدرجة كافية خلال إطار الرواية كلها. فميل كلام للخير والإحسان، وعلاقة الحب الأصيل، الذي تشعر به فريدة ومديرة الفندق نحوه - بكل ما ينطوي عليه ذلك - كان من المفروض أن يعرض علي أنه وجه واحد فقط، من وجوه منظمة غامضة مبهمة، تعامل النساء أحياناً بالاحتقار. وليس من المستحيل العثور هنا على تشبيهات دينية، لمن يريد أن يبحث عن هذا. لأن "يهوه" يظهر أساساً في علاقة مودة وتعاطف نحو النساء - حزقيال ١٦ مثلاً - نجد أن علاقة "زيوس" بالنساء كانت أشبه بعلاقة "صورتيني"، ولو أراد كافكا، أن يعلق على المشاعر المتضاربة لبعض النسوة، لوجد هنا فرصة كافية.

لعله أراد أيضاً أن يقدم - كما يشير برود - معادلاً للموقف الذي شرحه كيركجورد باستفاضة في كتابه "الخوف والرعدة" أي "تأجيل الغاية الأخلاقية" التي يتضمنها أمر الله لإبراهيم بأن يقتل ابنه اسحق. بمعنى آخر إنه إذ يطلب الله من البشر أموراً تبدو كأفعال ظالمة، فإن واجب الرجل المتدين، هو أن يطيع بقلب مسرور. لكن إذا كان هذا جزءاً من مقاصد كافكا، فإنه قد عالج هذه النقطة بطريقة غامضة، ولم يقل شيئاً يوجب الاعتراض في أي من الناحيتين.

من الواضح أن حادثة "صورتيني" كانت في ذهن كافكا، من وقت مبكر جداً، لأن عداوة فريدة لآماليا قد ظهرت في أول لقاء بينهما، وأن هذه العداوة تكشف الفارق بين امرأة تقبلت - بفرح وسرور - حب رجل من موظفي القلعة، وامرأة أخرى رفضت هذا الحب. والمشكلة في هذا الفاصل الطويل، ليست أبداً، هي دخول عنصر التضارب، بين النقيضين أو الصراع بينهما. بل على العكس، لأن هذا العنصر قد يزيد حدة الاهتمام والتشويق. لكن الأدهى أن الشكوك التي جرى التعبير عنها، هي شكوك إجمالية (كلية) لدرجة تجعلها تبدو ك محاكاة تقليدية. من قبيل التهكم على الشك، وتحويل الكتابة تماماً إلى قطع أو حكايات قصيرة. فأولجا تحاول - وهنا يظهر التدبير والكيد واضحاً

جلبياً - تحاول أن تقنع كيه بأنه ليس ثمة فروق جوهرية بين الطريقة التي عوملت بها فريدة، والطريقة التي استخدمت مع آماليا، وإن كان من الواضح جداً أن خطاب الإهانة الذي أرسله "صورتيني" لآماليا ليس له مثيل في أى من خطابات كلام. ويبدو أن الغرض الخفى وراء هذا كله، هو إظهار أنه لا يمكن أبداً نسبة أى شيء محدد، إلى القلعة أو إلى موظفيها. وتحتج "أولجا" فتقول "إن الخطاب الذي أرسل لآماليا، ربما يكون من قبيل إلقاء الكلمات على السورق أثناء التفكير، بصرف النظر عما كان يكتب في الحقيقة. فما عسانا نعرف عما يدور في فكر رجال القلعة؟" هذا النوع من الجدل يقترب كثيراً جداً من أسلوب الكاهن في "المحاكمة". فإذا كانت كلمات الخطاب لا تعبر عن أفكار "صورتيني"، فلا حاجة للإهتمام بها، فآماليا لم ترفض له أمراً، وأن المسألة قد نفخ فيها بما لا يتناسب مع حجمها، لكن "صورتيني" ليس مسئولاً. هذا هو أسلوب "أولجا" النموذجي في الكلام بهذا الفصل، وهو أسلوب لا يمكن أن يكون بلا مغزى بالنسبة للرواية ككل. فأولجا تمضى في الحديث، بعد ذلك بقليل، لتعبر عن شكوك من النوع العام الشامل الذي لا يتفق مع صفة الرصانة التي وصفت بها من قبل. ولا يعنى هذا أنها قد ألفت بفكرة المعنى إلقاء جزافياً في الهواء، وإنما هي تتكلم بما لا يستطيعه شخص "مستريح البال"، ومتمالك لزماد نفسه. لأنه بالنسبة لأولجا، بالصورة التي قدمت بها هنا، فإن فكرة الفتاة القروية، التي لا تحب موظف بالقلعة ليست محل تفكير: فكل الفتيات يفعلون هذا، لو واتتهم الفرصة:

"لكنك تعترض لأن آماليا لم تحب "صورتيني". أجل إنها لم تحبه، لكنها ربما تكون قد أحبته أيضاً، من يملك أن يقرر هذا؟ حتى هي نفسها لا تقدر على ذلك، كيف يمكنها أن تتخيل، حين رفضته بقوة لم يرفض بها أى موظف من قبل، إنها لم تكن تحبه." (21)

وهذا أيضاً يثير غيظ القارئ، الذي يحق له أن يحتج بأن؛ من يحب أحداً يعرف إن كان يحبه أم لا. أم أنها محاولة تجعل "أولجا" شريكا للمراقب فى موقفه العبثى، الذى عبر عنه فى فصل سابق، والذى يبدو فيه وكأنه معروض فقط للتهكم والسخرية. وإذا لم يكن هناك أحد يمكنه بكامل عقله، أن يتأثر بهذا النوع من الأفكار التي قدمها المراقب حول استحالة وقوع الخطأ،

فما الذى تفعله هذه الكلمات فى فم "أولجا"، التى تبدو من كل النواحي امرأة عاقلة، تتحلى برصيد قوى من حسن الإدراك؟ التفسير المحتمل، هو أن كافكا، كان فى لحظات الوسوسة، يميل إلى التفكير بهذه الطريقة - من هذا النوع فقرات كافية جداً لتبرير هذا الافتراض، لأنها لا تنحصر فى شخص واحد، أو فى نمط واحد من الشخصيات، ولكنها موزعة بشكل يبدو اعتباطياً. فقلما تتميز شخصيات كافكا بعادات الكلام أو بطريقة التفكير: فهم جميعاً قادرون على الدوران فى نفس الطريق غير المحدد، ولا بأس أن يعترض شخص أو آخر منهم بنوع من الواقعية أحياناً، إلا أن اعتراضاتهم تفتقر أيضاً إلى التماسك: فتمضى كومضات مؤقتة، ليس لها أى وزن جاد. فأولجا مثل المراقب، تتكلم دون انقطاع لأن أحداً منهما لا يأخذ هذه الأمور على محمل الجد. فالكلمات بالنسبة لها مجرد أصفار ليس لها فى الغالب أى معنى محدد. بحيث يمكنها أن تقول إن شخصاً يحب أو لا يحب دون أى مبالاة.

وهذا يتكشف فى الكتابة أيضاً، حيث يظهر لدى كافكا ميل معين، يعتاد على استعمال كلمات انهزامية أو استسلامية Concessionary تتجلى فى التكرار المفرط لكلمة "gewissermaßen" بمعنى إلى "حد ما"، وهى كلمة كان يمكن أن يستخدمها استخداماً قليلاً، وبمعنى مقنع وملائم لها. لكن نجد "أولجا" تقول إن أنواعاً معينة من القرويين هم to a certain extent extremely appetizing for castle officials (22) أى يفرطون بدرجة ما فى إثارة شهية موظفى القلعة، ثم نجد بورجال يقول إن بعض الفرص، هى "بدرجة ما كبيرة جداً" (23)، بحيث لا يمكن الاستفادة منها، وتقول مديرة الفندق أن كلام "بدرجة معينة لم يدعو فريدة مطلقاً" مرة ثانية. (24) هذه هى الاستعمالات التى تكشف نفس النوع، من حالة التردد الدائم غير المبرر فى اتخاذ القرار، وهو أشبه بما تكشفه أولجا عن حب آماليا (25). لكن حالة التذبذب وعدم الحسم غير المبررة والمستحيلة، هى القاعدة الجهرية فى كل صفحة، خصوصاً بعد بداية الفصل الخامس عشر، إذ تجرى المحاولة لإظهار إحسان القلعة على أنه جوهرياً جامع للنقيضين. فإظهار كلام و"صورتينى" جنباً إلى جنب كممثلين للقلعة، كان يمكن أن يكون معقولاً تمام المعقولة وبلا دلالة رمزية، من وجهة نظر دينية، وفى محاولة إظهارها دون تمييز،

فمعناه أن كافكا قد أرغم على أن يتخلى عن الاستخدام المنطقي للكلمات،
بدرجة تصل إلى حد القول، إنه في بعض الأحيان كان يهجر الكلمات كلية.

هذا هو السبب أيضاً، في الاستعمال القهري المترادف، لكلمات معينة في
مجري الرواية.

كان كافكا طول حياته ميالاً في الكتابة، إلى أسلوب التأمل غير الحاسم
وغير المقنع، مما يترك الفرصة لعدد قليل من الكلمات، أن تفرض نفسها
على الاهتمام "gewissermaßen" (to a certain extent) أي "إلى حد ما"، أو
"بدرجة معينة" هذه الكلمة في تراجعها، عن التحديد الواضح موجودة بصورة
مدهشة حتى في كتاباته الأولى، وقد رأينا تواتراً استخدامها العادي في "القلعة"
perhaps "ربما" و"probably" "محتمل" تتكرر مراراً وتكراراً، مع وجود شعور
متصل، بوجود احتمالات يتبصرها على سبيل التجربة. وعلى سبيل التجربة
أيضاً تلفظ أو تقبل: "indeed" "...yet" "حقاً...مع ذلك" "Zwar" "...aber"،
"for that matter" "من هذه الجهة" "Ubrigens" "طبيعياً"، أو "it
"must be confessed" "freilich"، "at all events" "في كل الأحوال"،
والعديد غيرها مما يتكرر بصورة مستمرة مما يجعل هذه الكلمات ملحوظة
بدرجة غير مريحة. أحياناً، في كتاباته الأخيرة، مثل قصة "الجرر The
burrow" أو "المغنية جوزفين" نجد بناء القصة كله يعتمد على هذا الفيض من
الكلمات، التي تعبر عن التذبذب وعدم الجزم half assertions وعن
التنازلات، وكذلك تعبر عن الإثبات المتجدد، والاستسلام المتجدد إلى نوازع
متناقضة، وفي بعض الأحيان لا يؤدي هذا كله، إلا إلى الاستطراد غير
المتسق وغير المنطقي، وحين يختلط الأمر على تيتوريللي أو هولدا في
"المحاكمة"، ويوقعون أنفسهم في الحيرة بهذه الطريقة، فهذا يمكن فهمه على
أساس أنه تعبير طبيعي عن الشخصية، التي لا تعرف إلا القليل جداً عما
تحدث عنه، ويؤدي هذا إلى السخرية والتهكم. هناك أمثلة قليلة نسبياً من هذه
الكلمات في قصص مثل "في مستعمرة العقاب" و"الممسوخ" وفي المراحل
المتأخرة من رواية "القلعة" تتكرر مراراً وتكراراً، بطريقة غير محتملة بحيث
تطرح سؤالاً عما إذا كان كافكا قادراً، على توجيه هذه الكلمات والتحكم فيها.

لقد ثبت بمرور الزمن، أنه لا يمكن بتاتاً أن يقال شيء دون التسليم باحتمال وجود وجهة نظر .. أخرى سواء كانت وجهة النظر هذه معقولة أم لا، والتنازلات يمكن أن تزيد، إلى حد أن يفقد كافكا التحكم فيها:

تقول أولجا "هكذا فشلت خطتي فعلاً، لكنها لم تفشل تماماً، لأنه في الوقت الذي لم نجد فيه الرسول فعلاً، واستمرت رحلات أبي إلي فندق "هيرنهوف" وبقائه هناك أثناء الليل، وحتى تعاطفه، طالما كان قادراً عليه، لسوء الحظ قد أجهز عليه - ووصل به إلى الحالة التي رأيتها عليها منذ عامين الآن، مع ذلك فربما كان أحسن حالاً من أمي، التي نتوقع موتها بين يوم وليلة، والذي تأخر بسبب جهود آماليا المفرطة. لكن الذي أنجزته في فندق "هيرنهوف" هو اتصال محدد بالقلعة. . " (26)

لا يمكن الدفاع عن هذا النوع من الكتابة، بحجة أن الرواية تحكى قصة حلم، أو أن الضرورة هي التي تفرض، عدم التحديد على الرواية. إنها ببساطة رواية مبتسرة، ومملة، ويمكن أن تفهم فقط على أساس أن كافكا لم يكن راغباً في نشرها، ما لم تتم مراجعتها .. وإلا فإنها تستحق الحرق. لأنه رغم الجمل الطويلة والمعقدة، هناك تكرار لمثل *allerdings, ubrigens, aber* "Zwar freilich" مما لا يسمح به أي كاتب جاد لنفسه.

لقد تجلى أسلوب الكتابة في صورة جيدة، قبل أن تروى أولجا حكاية "صورتيني". وهنا وجدنا منلوجات طويلة جداً بأسلوب تقريرى، ينطوى على صيغة التمنى، وهو ملمح مرهق مثير للضجر، ظهر في بداية الفصل الثالث عشر، واستمر في بقية الرواية في شكل فقرات طويلة متقطعة. هنا يتذكر الطفل هانز برونسويك، كيف أن كيه قد وجه سؤالاً لأمه بعد وصوله بفترة وجيزة. إن غياب فعل الشرط في الجملة الإنجليزية يخفف من ثقلها الحقيقى:

"لقد انزعج والد هانز انزعاجاً شديداً، من كيه في ذلك الوقت، ومن المؤكد أنه كان يود ألا يسمح لكيه بزيارتها. والحقيقة أنه كان يريد أن يبحث عن كيه، وأن يعاقبه على سلوكه، لكن أم هانز لم تمنعه فقط بل علاوة على ذلك فهي نفسها لم تكن تريد عموماً أن تتحدث إلى أحد، وسؤالها عن كيه لم يكن استثناء من القاعدة، بل على العكس، إذ أنها في ذات اللحظة التي نكر

ففيها اسمه تهيأت لها القدرة على أن تعبر عن رغبتها في رؤيته، لكنها لم تفعل ذلك، ومن ثم عبرت عن إرادتها. (27)

لو لم يدن هذا طفلاً سجلت كلماته بالأسلوب التقريرى (بواسطة كافكا وليس بأى وسيط آخر من الشخصيات) لافتراضنا أن هذا نوع من التعريض والمحاكاة الساخرة، قصد به التهكم، من الرطانة الرسمية التى يحتمل سماعها فى القلعة. ولكن لأن المتكلم مفترض، أنه صبي صغير السن، فلنا أن نستنتج أن كافكا قد أسلم نفسه إلى الضعف.

فلا يمكن أن يكتب هذه الجمل، ويكررها مراراً إلا رجل قد نفع فى الرسميات حتى تشربها، بحيث لم يعد قادراً على التحرر منها حتى فى كتاباته الإبداعية:

"But with regard to the most serious deficiencies, the inadequate provision for sleeping and heating, she promised without fail some ...relief for the following day

والذى ترجمتها كالتالى:

"بالنظر إلى أوجه القصور الخطيرة، وعدم كفاية المؤونة اللازمة للنوم والتسخين، فإذها وعدت دون تخاذل بتقديم كمية إضافية فى اليوم التالى" (28)

"كان المدرس يود مسروراً، أن يترك القطة مقيمة هناك، لكن المدرسة رفضت الإشارة إلى هذا الأمر بطريقة حاسمة، وهى تشير إلى قسوة كيه" (29)

إن تكرار كلمات مثل "فى مكان ما somewhere" "شخص ما" "somebody" إنما يقوى الشعور العام بالميل إلى عدم التحديد.

وفى الجزء الثانى من الكتاب، صار مستوى الكتابة متدنياً، عما كان عليه الحال فى الجزء الأول، وقد يرجع هذا فى جزء منه إلى إصرار كافكا، على أن يجعل شخصيتى كلام Klamm وصورتيى Sortini متحدثين فى وظائفهما الرمزية. مع ذلك، فمن الخطأ تماماً أن نستنتج أن الجزء الثانى، لم يحقق شيئاً مما بشر به الجزء الأول. الأمر يحتاج إلى قراءة دقيقة، تتيج التغلغل فى أسرار حكايتى برونسواك وآماليا لكن فى الفصول الأخيرة (التى

حذفها ماكس برود من الطبعة الأولى، ولم تدخل نتيجة لهذا في الترجمة الانجليزية) حدث تطور ملحوظ، وأنا أفكر في حكاية الموظف بورجال، وفي المشاهد التي تلت ذلك، قبل الصفحات الأخيرة.

فلقاء كيه مع بورجال، لا يختلف عن لقائه بكاهن السجن في "المحاكمة" إذ يأتي في لحظة الذروة قرب النهاية. وفيه يتم توضيح موقف كيه ورسم معالمه بواسطة شخص من أهل السلطة، ولأول مرة تعطى تأكيداً، ولو ضئيلاً، حول وضعه. وكما في كثير من الحالات فإن "القلعة" تقدم صورة معكوسة لموقف "المحاكمة" إذ كان اهتمام الكاهن. هناك هو أن يبين لكيه أنه لا سبيل أمامه للوصول، إلى أي مكان ثم إرباكه وإيقاعه في الحيرة، أما بورجال فإنه يقدم - كما هو واضح - فرصة حقيقية للنجاح، لكن النعاس فقط هو الذي يمنع كيه من انتهازها. يبدو أن كل هذه الحيرة قد أوصلته، بفضل أنها حيرة حقيقية، وهو يتعثر في عماه، دون وعى صحيح بكيفية حدوث هذا، أوصلته إلى حل، لو قبله كيه، لأعطاه كل ما كان جسيباً إليه. إنه حل ينطوي على التناقض، هذا مؤكد، ورغم هذا كله، فإنه حل، وكل ما فعله كيه، في اللحظة الحاسمة، هو أنه راح في سبات عميق. والسؤال الذي لا بد من طرحه، فيما يختص بقدر كبير من الغموض، الذي سبق هذا، هل لهذا العرض الذي قدم في لحظة الذروة مغزى أو مدلول، أم إنه قدم فقط لكي يتم رفضه بسهولة شديدة، مثل أشياء أخرى في الرواية، رفضت بدون سبب محدد، سوى استعدادها العام لقبول الإحباط.

أحد الأشياء الملفتة للنظر في لقاء بورجال، هو وجود اتصال مباشر بين شخصيتين. في كثير من أجزاء الرواية نجد منولوجات، وفي هذا الجزء بالذات، فإن الغرض الرئيسي هو شرح موقف، يدل على الشك والتردد، وفيه تتكرر الكلمات المثيرة للوسوسة أيضاً، والفارق هو أن بورجال نفسه، يبدو مهتماً اهتماماً حقيقياً، وأنه يقدم مساراً للعمل، يمكن أن يتقبله كيه في أي لحظة، ومن ثم يكتسب المشهد بكامله توتراً درامياً، فبورجال يخبر كيه، طبعاً، أن الموقف الذي هو فيه في هذه اللحظة، هو الموقف الوحيد الذي يمكن أن يؤدي إلى النجاح. لقد اصطدم كيه أثناء الليل بالصدفة، دون أن ينتهز الفرصة، حينئذ - بحجرة أحد الموظفين غير المختصين بحالته، وفي

مثل هذه الحادثة فقط يجد الموظف نفسه بأنه مرغم، على أن يحقق أى طلب يقدمه الطالب. وهو لا يخبر كيه مباشرة بهذا، بل يصور له، بطريق غير مباشر، موقفاً مشابهاً تماماً لموقفه فى اللحظة الراهنة، لكنه لا يقول بصراحة أبداً، إنه هو بورجال، سوف يحقق أى طلب يقدمه كيه، حتى إن المقابلة كلها تبدو كلعبة شطرنج، حيث توضع قطع كثيرة للرهان، وأن مجرد حركة واحدة كفيلة بأن تفتح أمامه الطريق، إلى امكانيات لا تحصى.

الواقع أن بورجال يصف الموقف فى عبارات، تستدعى نوعاً من تشديد هيغل على كلا الجانبين Hegelian intensification فى فلسفة هيغل، يبدو الإنسان "منفصلاً alienated" عن الروح المحركة لكل شىء، بحكم أنه مجرد فرد، بينما الروح هى الكل "the all" أو أنها تظهر ذاتها على أنها الكل، وإن يكن من الناحية الجوهرية ليست شيئاً، فكما زاد انفصال الإنسان اشتدت حدته، كلما اشتد ميله إلى الارتداد لاستئناف هوية كلية مع "الروح the spirit". هكذا فإن الإنسان الذى يصل إلى العزلة الكاملة - أى إنسان فى مكان هيغل يفكر فى كلمات المسيح، التى نطق بها فى حالة تركه على الصليب - هو الإنسان الأقرب لأن يكون واحداً مع الكل. كلما اشتد تعب الطالب، وازداد إحساسه بخيبة الأمل، واللامبالاة، كلما قويت رغبة الموظف فى مساعدته، وبالنسبة للموظف، فهناك أصداء توحى بأنه يكتسب فى هذه اللحظة سلطة عليا، وكما يقول بورجال، فإن الموظف يقبض بعنف على "ترقية فى الرتبة تفوق التصور". وهناك إحياء قوى بأن الموظف يأخذ سلطات شبه إلهية فى هذه اللحظة، بينما يبدو الطالب فى اكتبابه وحزنه أشبه بهذا الرجل الذى وصفه "دى كوساد De Cossade" فى رسالته حول الصلاة الصوفية: "هذه الروح (الذى يسكنها الله) تظل مهجورة فترة كافية، فى أحد الأركان، مثل قطعة مكسورة من الفخار، لا يتخيل أحد أنها تصلح للاستعمال. هكذا تهجرها المخلوقات، ولكنها تعيش تجربة الحب الإلهى الحقيقى، الحب الصادق والنشط، رغم أنه حب تشربته فى راحة واطمئنان، هذه الروح لا تسخر نفسها لأى شىء آخر، سوى لحركتها الخاصة، وكل ما يمكن أن تفعله، هو أن تترك ذاتها، وتسلم نفسها بين يدي الله، لكى تخدمه فى النواحي المعروفة لديه⁽³⁰⁾

من الأمور الشائعة جداً في المباحث، التي نتناول التصوف أنها تربط عملية النبذ النهائي للروح، أى اللحظة التي تشعر فيها بأنها مهجورة كلية، تربطها بأسمى حالة يمكن أن تصل إليها تلك الروح - والحقيقة أن إحدى الشرور الكبرى في التصوف، أن تقدم وعوداً كبرى مغرية، كمكافأة على هذا فقدان الكلى. لكن بورجال لم يقدم، على أنه شخص إلهي بأى معنى مسيحي، ولم يظهر هو أى شعور بالحب لقيه، كما أن كيه لا يحمل له، أو لأى شخص آخر أى حب. فالمشهد كله فى مقارنته بالتصوف المسيحي الأرثوذكسى يبدو معكوساً . فبورجال يخبر كيه فقط بكل هذا، لأنه هو نفسه يريد أن ينام، ويظن أن بإمكانه أن يقنع نفسه بهذه الحالة. إذ يصعب عليه أن يستخدم سخرية المحب - أى أنه يتردد متعمداً فى وضع كيه فى موقع العارف المطلع بدافع الحرص، خشية أن يستسلم كيه ل"غواية التجربة على الجبل" - وذلك بالحكم على الطريقة، التي يتمدد فيها منشرحاً فى الوقت، الذي يجب فيه إنهاء المقابلة (يوجد شيء من الشيطنة، فى ابتهاجه وغبطته هنا) وعند انصراف كيه نجده مهتماً اهتماماً حقيقياً، بأن يؤكد له أنه لا يمكن رغم كل هذا عمل أى شيء، وعليه أن يتباكى على عدم نجاحه. يتسم موقف بورجال بشيء من الشر، ليس فى الطريقة التي يتحدث بها، عن المقابلات العادية، التي تنتهى تقريباً وتلقائياً بهزيمة الطالب. وهذا أول تأكيد رسمى يحصل عليه كيه، من أن القلعة تميل إلى التسوية أكثر من أى شيء آخر - بل فى طريقة حديثه عن حاجته إلى مقاومة الإغراء، الذي يدعو لتقديم المساعدة للطالب. لعله من أسوأ الأمور أن يدخل الطالب إلى غرفتك، هذا صحيح. إنه يضغط على قلبك. وأنت تسأل نفسك "كم من الوقت يمكنك أن تقاوم الضغط؟" لا توجد أى مقاومة وأنت تعرف ذلك⁽³¹⁾.

إن رغبته فى لقاء الطالب، مفعمة بالانفعال الشديد حيث يقول "إنه ظمناً حقيقى، أن تشارك الطالب فى معاناته حين يقدم طلبات لا فائدة منها. وهناك يأس، لأن الإنسان يعرف، أن مطلب الطالب سوف يتحقق، حتى ولو أدى إلى تمزيق المنظمة الرسمية، تمزيقاً حقيقياً وهدمها" ورغم تشابه هذا الوضع مع الموقف التقليدى عند الصوفية، فإن بورجال يزعم أنه يتحدث نيابة، عن منظمة تعارض تحقيق أى مطلب، ويقدر ما يعرف هو (أو القارئ) يمكن أن

تتحطم بفعل من داخل ذاتها، قد يصدر الرغبة في العطف والإحسان.

ومن هنا جاء الغموض، والتراخي في عرض موقف كيه، دون إشارة حقيقة إلى المعادل الواضح، وهو الفشل في تقديم العرض، الذي يقول بورجال إنه غير قادر على مقاومة تقديمه. فبورجال يرى في هذا الموقف كله، مناسبة ليست للحب، وإنما مناسبة تعرضه للقتل أو الاغتصاب:

"شأن اللص في الغابة، يفرض علينا الطالب تضحيات تجعلنا لا نملك القدرة على فعل شيء آخر، حسن جداً، هكذا يكون شعورنا في هذه اللحظة، التي يمثل فيها الطالب أمامنا، يقوينا ويحث الخطى ويشجعنا، وبينما يسير كل شيء في طريقه دون تأمل، ولكن ما عسى أن يكون الأمر بعد هذا، عندما ينتهي كل شيء، ويتركنا الطالب وحدنا بلا دفاع نتيجة سوء استخدامنا لوظيفتنا، بعد أن أشبع أشواقه واستراح من قلقه - الأمر كله يصعب التفكير فيه! ورغم أننا سعداء. كيف تقود السعادة إلى الانتحار؛⁽³²⁾

كان كيه قد تسلل إلى الإرادة ذاتها The will itself (حسب تفسير شوبنهاور) بل تسلل إلى دفقة الحياة، ووجد أنها تخلو من الرحمة، وتترزع إلى التدمير، شأنها شأن المحكمة في رواية "المحاكمة" إلى حد الرغبة الشديدة في الموت، عن طريق عمل الشيء الذي يعد خيراً في العادة. فبورجال يقدم لكيه بطريق غير مباشر، وسيلة تدميره، ومن المفترض، أن يرحب هو بهذا التدمير، كما رحب جوزيف كيه بعملية إعدامه. هذه حال الدنيا كما يريدنا بورجال: نوع من العلاقة الجنسية، تتم فيه إساءة استخدام أحد الطرفين للآخر - الذي يحبه - بدلاً من الأخذ والعطاء بحرية بين الطرفين.

إلى هذا الحد يصل الشك في القيم، في مسار العمل كله، لكن ليس من الواضح تماماً إن كان بورجال مخطئاً أو شريراً، في امتناعه عن تحقيق الطلب الذي تقدم به كيه. فإذا كان يرى أن وجوده في موقف هيمنة كونية، لا يفيد أحداً من الناس، فمن حقه أن يبدي عدم الرغبة. الحيرة هي، أن أحداً لا يدرى أين يقف بورجال، أو ماذا يفعل بكل هذا، لقد غرز الشك في الرواية:

وهي قيمة لا تدعو للإعجاب، ولكن محاولات التأويل يمكن أن تقودنا إلى فروق دقيقة .. فالرواية لا يوجد بها محور رئيسي تدور حوله الأحداث،

فليس فيها شيء يمكن أن يقود القارئ إلى كيفية قراءتها بإحساس حقيقي بأنه في لقاء مع المؤلف.

أما كيه فهو منهك بدرجة لا تسمح له بعمل أي شيء، إزاء العرض الذي قدمه بورجال. لا توجد لديه فضيلة واحدة. لم يتقدم كيه في سلك الأخلاق أبداً منذ بداية الرواية: فرغم جوانب التشابه الواضحة، فلا يوجد سبب يدعونا لأن نفكر فيه بمصطلحات الصوفي المسيحي، الذي وصل إلى حالة هجر مماثلة، بعد الصلاة والتدريب المتواصلين، وعجزه عن اغتنام عرض بورجال، يعنى أنه لم يحسن تقدير قيمته أو مزاياه، واهتداه عن فعل أي شيء لسبب أو لآخر، فهذا لأنه متعب جداً، ولديه "غور عظيم من الأشياء التي تخصه". معنى هذه الذروة الروحية الفذة، التي وصلت إليها الأمور حقيقة، مهما بدت غرابتها بالنسبة للتقليد الموروث، غير موجود في أي تقدم أخلاقي، بل في كلمات بورجال، التي نطق بها قبل أن يتركه كيه

"أذهب الآن، ماذا تريد من هنا؟ لا. لا تعتذر لنفسك بسبب النعاس، ولماذا؟ إن ومضة الحياة لها حدود معينة لا تتعداها. فمن يستطيع أن يساعدها إذا كان لهذا الحد أيضاً أهمية من ناحية مختلفة؟ لا، لا أحد يستطيع. تلك هي الطريقة التي يصحح بها العالم نفسه ويحفظ توازنه. إنه ترتيب رائع بدرجة لا يصل إليها الخيال، وإن كان غير مريح في أحد جوانبه... اذهب إذن، من يدري ما الذي ينتظرك هناك (في حجرة إيرلانجر). لا نهاية للفرص في هذا المكان. الشيء الوحيد بالطبع، هو أن هناك بعض الفرص الكبيرة بدرجة تصعب الاستفادة بها، هناك أشياء تنهار من تلقاء نفسها ودون أي أسباب أخرى" (33)

الاستنتاج الذي نخرج به، هو أن بورجال كان في أمان تام، وهو يقدم عرضه الغامض لكيه، لأن كيه كان على وجه الدقة في غاية التعب، يتجرع الخيبة واللامبالاة، ولا يقوى على اغتنام فرصة هذا العرض. لأنه بمواصلة السعي نحو هدفه بهذه الهمة والحيوية، حتى وصل إلى هذه الدرجة من الإعياء واللامبالاة، أمكنه الوصول إلى الوضع الذي يؤهله، لأن يضع السؤال الحيوي (أيًا كان الأمر)، وهكذا يتسبب وجود أحد الأشياء في إلغاء

شيء آخر، فالسلطة العليا في يد رجل لا يقوى على استعمالها. هذه هي الكيفية التي يسير بها العالم (هكذا يقول بورجال بطريقة مدهشة، لكننا نفهم غرضه) لأنه حسب تفسيري رأى أنا، فإنه عالم شرير تتغلب فيه رغبة التدمير .. أي إرادة الانقراض حسب شوبنهاور دائماً وتحتوى إرادة "الخير" في عملية التدمير، وتستطيع النجاة عندما تميل طبيعتها إلى الفناء من الوجود.

فإذا جاز لنا الحديث في سياق هذه الرواية، عن سقوط أحد الملائكة. فإن بورجال هو الشخص المناسب لهذه الحالة. ففي داخله تكمن الرغبة الكاملة لصنع الخير، التي نتخيل أنها كانت لدى أحد الأرواح السماوية، في الزمن الغابر، وهي تتصاعد إلى حد الانفصال أو الثورة الآن. لكن ليس فيه شيء يدفعه للسعي بفاعلية، لتحقيق هذا الخير، فهو ممثل للإحباط الذي تفرضه عليه المنظمة كلها، ويظهر كل علامات الرضى والسرور، عندما يستدعيه إيرلانجر ويقطع لقاءه مع كيه، قبل أن يتمكن كيه من تحويل الموقف لصالحه.

"نحن نحفر بئر بابل" هذا ما لاحظته كافكا في يومياته. ليس البرج الذي تحدى السماء وجلب على نفسه الدمار بتلك الطريقة، وإنما البئر الذي يمتد في العمق أبعد فأبعد، حتى يصل إلى القاع في بؤرة الهجران واليأس، محروماً من نعمة النجاة التي يتم الوصول إليها بالحب المتواصل في التقاليد الصوفية، والتي لا تريد شيئاً سوى اتحاد تدميري، مع إرادة العدم المطلق a destructive union with the all-annihilating will لكن هذه الذروة، أو بالأخص، الخيبة anti-climax ليست هي نهاية الرواية. فهناك لقاء كيه القصير مع إيرلانجر، ومشاهدته للمستندات حال توزيعها، ثم عودته نهائياً إلى بيبي جرسونة الفندق، وهذا كله يؤدي إلى إطالة اللحظة التي يتم فيها الاحتفال، بهذا الإنجاز المنطوي على المفارقة paradoxical achievement فكيف لم يصل طبعاً إلى شيء حسب الشروط، التي حددها بورجال، وأن عبثية هذا كله يؤكد الأمر، الذي أصدره إيرلانجر - يأمر كيه بأن يعرف أن فريدة قد عادت إلى خدمة كلام، وهو أمر لا يملك كيه وسيلة لتحقيقه؛ لأن فريدة قد هجرته من أجل جرميا (بالمثل قطعت ميلينا علاقتها بكافكا بعد

فترة) لكن الشروط التي حددها بورجال، لا تستدعي بالضرورة الإعجاب بها. فحينما يخبر كيه أنه يستطيع أن يتحكم في كل شيء، فإنه يذكرنا بالإغراء الذي قدمه الشيطان للمسيح، حين وعده بأن يعطيه حكم العالم. فليس هناك ما يدعونا لافتراض أن بورجال، أو القلعة نفسها - ترمز إلى أي شيء خير، رغم التلميحات المقدسة في شخصية كلام: الآلهة ليست خيرة بالضرورة. لو أن كيه قدم رفضاً إيجابياً لعرض بورجال، بدلاً من التوهان في النوم، لأتجه نحو نهاية خالية من الالتباس.

لا وجود لمثل هذه النهاية الخالية من الالتباس، على الأقل في الفصل قبل الأخير (التاسع عشر) فبعد مقابلة إيرلانجر، بقي كيه وحيداً في الممر في الوقت الذي يجري فيه توزيع المستندات المختلفة، كما أن الفصل كله مليء بسلسلة، من الاقتراحات والافتراضات المضادة. إن تأملات كيه تنصب على الموظفين خلف أبواب المكتب، وهو يتكهن في حالة تعبته الشديد، أنهم يتمتعون "بهدوء لا يفنى"، وسلام لا ينقض، "فإذا شعر أحدهم بقليل من التعب عند منتصف النهار، فهذا جزء من المسار الطبيعي والسعيد لهذا اليوم، فهؤلاء الناس المحترمون، يعيشون في منتصف النهار بصورة مستمرة". هذا ما قاله كيه لنفسه⁽³⁴⁾ وهذه خاطرة في غاية الأهمية، لمن يفكر في الكيفية التي يتحدث بها كافكا في يومياته، عن الشيء الذي "لا يفنى". إنها إحدى المفاهيم المدهشة التي يستخدمها.⁽³⁵⁾ لكن وهو يمضي في حديثه، يظهر في الجملة التالية عنصر رقة المشاعر في الأسلوب، بما يفسد أي فكرة عن السلام والهدوء. فالمعنى المقصود ليس المتعة الصبيانية:

"إن ثرثرة الأصوات في هذه الحجرات، بها شيء غاية في الإمتاع. ففي إحدى اللحظات بدت كأصوات أطفال، وهم يعدون العدة للقيام بنزهة، وفي لحظة أخرى بدت هذه الأصوات - مثل أول هيجة في قفص الدجاج، مثل فرحة التناغم التام مع انبلاج الصباح، لقد قام أحد هؤلاء المحترمين، بتقليد صيحة الديك وهو يؤذن لشروق الفجر."

الأصح أن هذه الصيحة التي تشبه صيحة، الديك (إنه صوت يحمل أصداً من لحظة إنكار بطرس للمسيح، كما أنه يبشر بشروق النهار فهو

يجمع بين علامات الخزي وبداية عهد جديد). إنما تبشر بحدوث سلسلة من الأعمال الطفولية، التي تصل حد العبط والتهريج. فالموظفون يتصفون بالفساد والمشاكسة وقلّة الصبر، يضربون الأرض بأقدامهم، ويصفقون بأيديهم، يصيحون طالبين رقم الملف، الذي يريدونه، يصب أحدهم حوضاً من الماء على رأس أحد الكتبة المنهمكين، في توزيع الملفات، ثم يقوم موظف آخر بإلقاء أحد الملفات على الجدار الفاصل، فيبعثر محتوياته على الأرض، في حين يرفض الموظفون الآخرون فتح أبواب مكاتبهم رغم الصيحات والاتهامات المتكررة. إنه شيء أشبه بفيلم كرتون عن الجنون، أو بعض كوميديات شابلن، وهو شيء مسلي في حد ذاته، لكنه يحول أفكار كيه الطيبة بشأن صفاء الموظفين وسكينتهم إلى كلام لا معنى له. فهم يتصرفون مثل بورجال، وأكثر من هذا مثل الناس، كما يفترض كيه أن يكونوا أما المسألة الخاصة بعدم الغناء، فيبدو أن لها معنى خاصاً، إذ تجيء مباشرة بعد لقاء الذروة، ثم يشهد كيه ثانية، رئيس الكتبة، بعد أن تخلص من ملفاته، واقفاً وفي يده قصاصة صغيرة من الورق، جاءت طائرة، فإذا به يدمرها بطريقة ظاهرة للعيان، "ربما كانت ورقتي" هكذا جاء تعليق كيه، وسواء كانت ورقته أو لم تكن، فإن هذا التعليق، يلفت النظر إلى أن قضية كيه، قد تم البت فيها انتهت. فالأمر مجرد احتمال لا يعرفه كيه، ولا يخبرنا به، إن كان المستند يخصه أم لا. فإذا كان يخصه فليس هناك تفسير، حتى الآن يبين لنا إن كان الموظف قد دمره فقط لأنه فقد صبره، أم لأن قضية كيه قد رفضت، فإذا كانت رفضت، فذلك لأنه أدنى من الاحتقار، أو فوق مستوى التوبيخ. لا فرق، فالاحتمال قائم، فإن قضيته قد انتهت، بمجرد أن انتهى لقاءه مع بورجال.

تترايد قوة هذا الاحتمال حينئذ، وإن يكن بصورة غامضة، بسبب سلوك الموظفين، عند انصراف الكاتب، إذ أخذ أحدهم يضغط على جرس كهربائي، وانضم له آخر، وازداد عدد الأجراس سريعاً وهي تدق باستمرار حتى إنها لا تدق طلباً للنجدة أو المساعدة، وإنما تعبيراً عن شدة الفرح⁽³⁷⁾. بل وإنها احتفال بنصر، رغم أننا لا نعرف أي نصر هذا، والفكرة التي أدت إلى تنفيذ هذا، بأجراس كهربائية، تمييزاً لها عن أجراس الكنيسة، فكرة ليس من

السهل استيعابها. لكن كيه سرعان ما يعرف ما تعنيه هذه الأجراس، من صاحب وصاحبة الفندق، والذين يوضحان بشدة أن وجود كيه فى الممر، هو السبب الوحيد لهذه المشكلة. فالموظفون على درجة من الرقة والحساسية لا تسمح لهم بأن يطلبوا من كيه أن يغادر المكان. فطالما كان موجوداً، فإن عملية توزيع الملفات، لن تتم على الوجه الصحيح، والآن فقط بعد انتهاء التوزيع، قرر الموظفون أن يطردوه خارجاً، وهذا شرح غير مقنع، لأن هؤلاء الموظفين لم يظهروا أى علامة من علامات الرقة أو الكياسة، وتصرفوا بأساليب صبية فاسدى التربية، ولم يتصرفوا كرجال ذوى رقة أو كياسة. لم يكن متعذراً على كيه أن يدرك هذا. أما إنه لم يدرك هذا، فربما بسبب إصرار كافكا - بوعى أو بغير وعى - ألا يسمح بأى إحياء إيجابى لا يتم نفيه فى الحال. والحقيقة، أن صاحبة الفندق لا تتفى ما رآه القارئ: "وعند التدقيق فإن هؤلاء الموظفين كانوا من البداية حتى النهاية، أشبه بجماعة من الحمقى ليس فى أعمالهم، ما يدل أبداً على شىء من الرقة أو الحياء. ولقد جعلوا من أنفسهم معرضاً أمام كيه. وهكذا فإن المعنى أو الخيط الرفيع الذى كان يتخلل هذه الأحداث قد ضاع وصار هراءً، حتى لو وضعنا فى حسابنا أن كيه قد أحسن التصرف، حين أبى أن يسقط فى شرك إغراء القوة الذى عرضه بورجال، ثم أتى لكى يرى الموظفين فى ضوء قوى واضح ونتيجة لهذا اختفى ملفه، أو تم إلغاؤه، وأن الموظفين يحتفلون بذلك عن طريق دق الأجراس. على أى حال أصبح لدينا تسلسل للأحداث يمكن الإشارة إليه، ومن ناحية أخرى، فإن الفكرة التى تقول: بأن كيه قد خدع بشأن السلام الذى ينقض، وأن الموظفين سعداء بأن يروونه يرحل، رغم أنهم لا يتمتعون بأى قدر من الحساسية كما اكتشف صاحب الفندق، وأنهم أميل إلى الابتهاج عند موت أو عند إحباط - أى مننّب، أكثر من أى شىء آخر، هى فكرة قوية حقاً، فإن قضية كيه قد انتهت، وهذا هو الانتصار الذى يحتفلون به.

لكن، كشف طبيعة القلعة، كما ظهرت خصوصاً فى الجزء الأخير من الرواية، ليس شيئاً سيئاً. فكل هذه المحاولة التى لم تتوقف للنفاذ إلى أعماق أعماق الطبيعة والسيطرة عليها، شكلت ملامح التفكير الأوربى، أو القدر الأكبر منه، على مدى زمن طويل جداً، هكذا، فإن فشل كيه فى الدخول إلى

القلعة، وفشله في السيطرة عليها، يعد هزيمته أسوأ من أى شيء يمكن تخيله، لكن كشف طبيعة قلعة كيه، بالصورة المتغيرة كما رآها، لا تجعلنا ننظر إلى الهزيمة على أنها خسارة أبداً، والأصح أن وقف التعامل مع منظمة، مثل هذه المنظمة هو مكسب. وإذا كانت مستندات، كيه قد دمرت تدميراً حقيقياً، فهذا، كما يقول أحدهم: أفضل كثيراً مهما كان رأى الموظفين أو صاحب الفندق فيه. هذه اللحظة في "القلعة" تشبه تلك اللحظة "في مستعمرة العقاب" عندما تحطمت آلة التعذيب إلى شظايا. كانت الآلة تبدو وسيلة للاستتارة، كما بدت القلعة لعيني كيه، لكن حينما وضعت موضع الاختبار لم تقو على فعل شيء وتحطمت. فهل يستوى الأمر هنا، أو يتساوى تقريباً - ألم يصل تحدى كيه القوى للقلعة إلى أقصى درجاته، بحيث لم يعد هنا الآن مفر من القطيعة ؟

لو كان كافكا على وعي كامل بهذا المضمون، لأمكنه أن يصل بروايته إلى نهاية. والمثير للشك حقاً، هو أكانت سيطرته على الرواية تتم بصورة غير واعية، بمعنى آخر، فإن عقله، وهو يتلمس طريقه في الظلام، كان يعتمد البقاء "بغير علم unknowing" فلم يخطط لروايته مقدماً، بل سار حيث تحمله عذاباته، فذهب بعيداً لى يضع محاكاة ساخرة عن الخلاص، محاكاة لا تزال تخص عالم القلعة، وهى محاكاة لا تزال تشكل وضعا معكوساً للخلاص الحقيقي، فالخلاص الحقيقي، كما كتب كافكا في مآثوراته، هو أن يعرف الإنسان ما هو الخالد الذى لا يفنى فى داخله، وألا ينهك نفسه فى الجرى وراءه. وهذا لم يستطع أن يفعله خلال الرواية، دون أن يصل فى إنهالك نفسه إلى حد الانكسار: فهذا العمل، لى يبقى متكامل كعمل فنى، كان ينبغى أن يستمر كما ابتداء وتطور، لأنه بمجرد حدوث اللقاء مع بورجال، فقد نفذ السهم، إذ ترك المهيمن الشر على القلعة بصماته النهائية. ولو أن كيه وافق على قبول عرض بورجال، لأصبح الأمر بمثابة تحالف مع الشيطان لا رجوع عنه. لكن فشل فى قبوله، لم يكن رفضاً، وإنما مجرد كلال روحى وعزوف عن الأشياء التى تخصه، إذ لم يكن اختياراً، ولا إنكاراً للذات، بل انسياقاً، يجرى فى غيبة تامة لاحترام الذات، فالمجنون، مهما كان إنكاره لذاته، لابد أن يحرص على هذا القدر الجوهري، من احترام الذات .. وإلا انطفأت فيه شعلة الحياة. وقد أوشكت أن تنطفى فى كيه، فى الوقت الذى تقترب فيه الرواية من نهايتها.

أما إن كافكا كفنان، لم يتحرر بعد كإنسان، فهذا واضح جداً من رتابة الفصل الأخير، من العشرين صفحة الأولى على الأقل، حيث يتدفق تيار من التردد، والتعديلات، والانتكار ثم التنازلات، التي تتوالى دون تقسيم للفقرات. فنعود ثانية؛ لنتابع الأحداث في تسلسلها الحى نسبياً. منذ دخول كيه حجرة بورجال، فى عالم تتردد فيه كلمات "فى الواقع indeed " من المحتمل probably " صحيح it is true ... "من وجهة النظر هذه for that matter . وهى ليست من كلمات كيه، وهذا يخلق فارقاً مهماً. إنها من كلمات بيبي جارسونة الفندق، التى حلت محل فريدة فى حجرة المشروبات، والتى تثرثر الآن مطلقاً لنفسها العنان، وهو أمر لابد أن يعزى إلى كافكا، الذى يبدو وكأنه قد تخلى كروائى عن سيطرته الكلية، لكى يعطى بيبي مطلق الحرية. لكن، برغم هذه الرتابة، فإننا نرى رأى العين، حتى فى ركون كافكا للظلام، وميضاً لمعنى مقبول. فانشغال بيبي الأول والوحيد بنفسها، بآمالها فى الترقية فى سلك التنظيم الهرمى بالقلعة، ثم غيرتها من علاقة فريدة بكلام، اعتقادها بأنها تستطيع أن تؤدى العمل بصورة أفضل منها، وقد يقال، إنها مرسومة كشخصية تعتر بذاتها. والحقيقة الغريبة هى أن اسمها يشبه اسم آخر، استخدمه كافكا مرات كثيرة، لأننا الأخرى الخيالية مما يؤكد، أن له أهمية خاصة عنده. فالصحيح، أنه كان بمقدوره أن يستعمل اسماً آخر له دلالة أكبر من هذا الاسم الغامض. لكن هاهو: إن بيبي هو الاختصار المعتاد، أو الاسم المألوف لعدد من الفتيات يحملن اسم جوزفين، فجوزيف ليس هو فقط اسم قرين كيه فى "المحاكمة" بل أيضاً، هو اسم أطلقه كيه فى إحدى المناسبات فى "القلعة" وإن كان لم يشر إليه ثانية إلا بالحروف الأولى، أما جوزفين فهو بالطبع اسم الفأر الذى يغنى فى القصة القصيرة، التى يبدو أنه قصد بها أن تكون تعليقاً ساخراً على ادعاءات كافكا (وكتاب آخرين) الفنية. لذلك فمن المحتمل، أن يكون قد خطر على عقل كافكا، أنه بتقديم بيبي، إنما يضع نفسه فى مواجهة مع جوزيف كيه. فإصرار كيه هنا على أن يتقدم، على أن يصل إلى أعلى نقطة، وأن يدخل القلعة قد تمت محاكاته - أو ربما بتعبير أفضل "انعكس" فى شخصية هذه الشابة النزقة، التى تتزايد سخافاتهما أكثر فأكثر، بصورة غير محتملة فى المنلوج، الذى تستمر فى إلقائه (يتشابه الجزء الأكبر منه مع منلوج هانز برونسويك فى أسلوبه التقريرى).

كافكا لا يتحكم فى هذا. لكن كيه، وقد وضع فى مجابهة هذا

الكاريكاتور، فإنه بقي هادئاً في تعقل واتزان، فأياً كانت الحقيقة حول المستند الذي تم تدميره وسلوك الموظفين - وهي حقيقة تم التشويش عليها، بسخافات لم تدحض مما جعل كل مناقشة لهذا الأمر، تنتهي إلى الخلط والارتباك. فالاحتمال الأكبر هو أن العملية اللادعة، التي دفعت كافكا لأن يكتب عن تدمير المستند كانت حركة تهدف إلى التحرر بشكل من الأشكال، حتى وإن كان ذلك أقل كثيراً عن التحرر الكامل. إنها تتحرك ليجد كيه نفسه يستخدم كلمات مثل هذى، في الوقت الذي أخذت فيه بيبي تشكى من أنهما، هو وهي كانا ضحية للخداع، لأن هذا ينعكس على رضاء كيه عن آماله المحبطة في السابق:

قال كيه "طالما كنت تشكين من الخديعة، فأنا لا أستطيع أن أصل معك إلى اتفاق . فأنت تحاولين دوماً أن تتصورى أنك كنت مخدوعة، لأن هذا يشبع فيك حب التملق، الذي يحرك مشاعرك. لكن الحقيقة أنك لست مناسبة لهذه الوظيفة. كم هو واضح أنك غير ملائمة، إذا كان إنسان مثلي، هو في رأيك أكثر الناس جهلاً، يرى هذا".⁽³⁸⁾

ثم إن انتقاد كيه الودي لبدلة بيبي السخيفة، إذ يخبرها بأنها ترتدى ثوب ملاك، أو حسب ما تظن هي بالملائكة، نتيجة ادعاءاتها المليئة بالغرور، إنما يعزف نغمة متواضعة غير عادية، بالإضافة إلى أنه يعيد تقديم النغمة الدينية التي ظلت غائبة لبعض الوقت.

وبالمثل، فإن عدم شعور كيه بالغيرة نحو كلام، يدل على فيض جديد من كرم النفس، يمكن بالتأكيد أن يكون ثمرة لتغيير مستقر. لكن بالرغم من وجود مشاعر الكرم والخنوع ليس في هذا فقط، بل في العديد من الملاحظات التي وجهها كيه إلى بيبي، فإن التغيير لا زال جزئياً فقط، ولا زالت مثله العليا كما هي متعلقة باكتساب القوة. المقارنة بين بيبي وبين فريدة، تبين أن كيه مهتماً ببعض القيم الأخلاقية، لكنها لازالت هي القيم المرتبطة بإصراره القديم، على متابعة كلام وتدميره:

"هل سبق لك أن لاحظت عينيها؟" كيه يسأل بيبي "لم تكن تلك عيني جارسونة، بل أقرب جداً إلى عيني صاحبة الفندق. كانت ترى كل شيء،

وكل فرد في ذاته، والنظرة التي كانت تصوبها نحو فرد بعينه، كانت كافية للسيطرة عليه. «(39)

الفكرة الغريبة عن التنظيم الهيراركي في حجرة المشروبات، تقرب من الوضوح هنا أكثر من ذي قبل، ونحن نتساءل فقط عم إذا تشبه عيون السيدات. لكن المسألة الجوهرية، هي هذا الإعجاب بالقوة، بالقدرة على إخضاع المحب، وهو إعجاب كان كيه على ما يبدو، يحمله في نفسه منذ البداية، ويجرى موازياً لهذا الإطار، الذي يغدقه على واقعية فريدة ورسالتها.

هناك إذن تغير ملحوظ في كيه، وهو شيء لا مثيل له في "المحاكمة" أو في أي عمل آخر من أعمال كافكا. وهذا التغير لم يأت بفعل إرادة واعية، وإن كان من الممكن اكتشاف العملية غير الواعية الغريبة، التي أوصلته إلى هذا التغير. فهو الآن أكثر سخاء، بعد أن تخلى كلية عن مشاعر الانتقام، والغيرة وصار أكثر ميلاً للإيمان بتفوق الآخرين عليه، وعدم كفاءة مدخله إلى القلعة. وقد حدث كل هذا، في اللحظة التي تقطعت فيها علاقته بالقلعة (أو لم تقطع - فهذا السؤال لا يمكن أن نجد له إجابة). أي في الوقت الذي تخلى فيه عن السعي لاختراقها أو تدميرها. انتهت لعبة الكر والفر الآن. وفي ظل هذه الملابس يظهر كيه كإنسان مختلف.

لكن الإحساس بالإحباط، الذي مازال يلزمه فإنه نتيجة لانشغال كيه المتواصل ببيبي، فإذا كانت بيبي تمثل، كما اقترحت أنا، نوعاً من الأنا الأخرى alter ego، فإن في مقدور كافكا أن يتصدى لهذا الكاريكاتير الذي خرج من أعماق نفسه، وأخذ يتجسم أمامه في شكل مخيف، ليس أمامه الآن من بديل آخر سوى أن، يهبط بها إلى هذه الأعماق، فإذا كانت الحجرات السفلية التي تسكنها بيبي صغيرة ضيقة، فهي خانقة، وأن ما تحمله من أصداء، لا بد أن يكون واضحاً بدرجة كافية. فكيه لن يخرج إلى عالم أكثر حرية إذا انضم إلى بيبي، كما يقترح الآن في تردد: ففي الأغلب أنه سوف يواجه ذاته دون تجريح مستمر لمشاعره، هذا إنجاز يسعده أن يصل إليه. ورغم هذا. فقد يكون من مصلحته ألا يمكث هناك. إن بيبي مقيدة بحجرة

البدروم، وهذا حكم يصعب قبوله بصورة مطلقة، من ناحية أخرى، فإن كيه قد يرحل مع مجيء الربيع، لأنه مقيد بالربيع فقط، وللمرة الثانية يأتي التشبيه من عند ريلكة:

Doch unter Winter ist einer so endlos Winter

.Daß überwintert dein Herz überhaupt übersteht

من بين فصول الشتاء شتاء لا ينتهى همه

فإذا استطاع القلب أن يجتازه

خرج عفياً واستدام نبضه

هناك جزء فى كيه، على الأقل، يمكن أن ينهض ثانية. لكن تلك هى أقصر اللحامات، ولعلها تكون من باب التكهن. أساساً لأن كيه خرج من مجال السعى لمعرفة القلعة، لا يرى أمامه سوى الموت، وأمله ضئيل فى شىء ما بعد الموت. كذلك، يستمر أسلوب الكتابة كما كان خلال الجزء الأكبر من الرواية، مائعاً، لا يتوقف عن التنازل والتراجع عن كل تحديد للقول، دون أن يفرق أبداً بين الشخصيات. (أو يفرق تفرقة ضئيلة فالمراقب مثلاً يستخدم كلاماً أكثر رطانة من الآخرين) وهو ينشر سحابة من الشك، ليس لأن الشك له ما يبرره. لكن التكرار لكل ما تم إثباته صار مبدأ منتظماً. وقرب النهاية، يبدو كافكا على وشك أن يهجر هذا المبدأ، الذى هو مبدأ القلعة ذاتها. ولكن لأن حركة الرواية هى حركة الحلم، فالإدراك الواعى لا يمكن أن يحدث أبداً. فلكى يدرك كيه إلى أين يشده الحلم؟ .. إلى أسفل لاضطر إلى اليقظة، ولو استيقظ فإن يقظته سوف تهدم وحدة الرواية أو بنيتها النمطية القائمة على التكرارية القهرية التى يفرضها الكابوس، أما الشخصية التى ابتدعها فيمكنها فقط أن تذهب لتلتقى بصاحبة الفندق المشنومة، بعد أن أعطته وعداً غير قاطع بأنها "سوف تأتى وتأخذه فى اليوم التالى" ومن ثم إلى أم جيرستاك، التى تشبه شكل التمثال الرابض، الذى تتبعث منه رائحة الفساد بدرجة محسوسة. وتتوقف الرواية فى منتصف الطريق، دون أن تعطى حكماً، ربما لأن كافكا لم يستطع أن ينطلق بصرامة إلى خط الموت، الذى لم يترك غيره

أمام كيه. بالرغم من ذلك، هناك دليل كاف على انقلاب وشيك، حتى في داخل الحلم الخارج عن السيطرة، وحتى في داخل كيه، هناك المستسلم في غاية الهدوء والذي لا يعيش إلا في الاستسلام. ولنا أن نلمح هذا في سطور من الشاعر هولدرين:

Herrscht im schiefesten Orkus

Nicht ein Grades, ein Reckt noch aucht

حتى في أسوأ منحنيات الجحيم أيمن للاستقامة
أو الحقيقة أن تسود ؟

إن رواية كافكا تأخذ القارئ معها، وتتحدّر به في طريق طويل يائس إلى قاع الجحيم، ولكنها لا تسمح له أبداً بالخروج ثانية، وفيما يختص بمضمونها، فإنها توحى بانجذاب كئيب لا يتوقف، في اتجاه انقلاب جميع القيم التي ترمز لها القلعة. بل أكثر من هذا فإن أحداً لا يستطيع أن يزعم هذا نيابة عنها. إنها لم تأخذ كافكا إلى انقلاب الحظوظ: الذي كان يتطلع إليه، ولن تساعد أي قارئ من تلقاء نفسها، على الوصول إلى هناك.

الفصل العاشر

القصص الأخيرة

الفصل العاشر القصص الأخيرة

يحتوى مجلد "ترتيبات زواج فى الريف" على أكثر من ثلاثمائة صفحة من شظايا قصص، وجمل، ومنتف طبع الكثير منها، من كراسات اعتاد كافكا أن يسجل فيها مسودات أفكاره، وتحتوى هذه الكراسات على كثير من قصصه التى نشرت مؤخراً، ولكن بها قدر كبير لم ينشر أبداً أثناء حياته، ويرجع تاريخ معظمه إلى سنة ١٩١٧ وما بعدها. ولم ينشر إلا القليل من هذه المخطوطات، معظمها بعد مجموعة "طبيب فى الريف"، نشرت خمس قصص أخرى قبل وفاته، من بينها هذه القصة المثيرة للغموض والمسماة "راكب فى جردل فحم" "Coal - Scuttle Rider" التى كتبت فى ١٩١٧ فى شكل فتازيا حول مشكلة نقص الفحم فى وقت الحرب. ونشرت فى عدد الكريسماس بمجلة Prager Presse سنة ١٩٢١، ولم يعد كافكا نشرها، والأربع قصص الباقية تنتمى للفترة السابقة مباشرة، أثناء وبعد كتابة رواية "القلعة": وهى "أول الأحران first sorrow" أواخر ١٩٢١، "امرأة ضئيلة A Little Woman" تقريباً فى ١٩٢٣، "وفنان جائع A Hunger - Artist" (أو استعراض صائم A fasting Showman) فى سنة ١٩٢٢، و"المغنية جوزفين" فى عام ١٩٢٤ سنة وفاته.

من هذه القصص اختار كافكا قصة "فنان جائع"، على اعتبار أنها فى مستوى أعماله الأخرى، لكن بالرغم من وجود أسباب واضحة لهذا الاختيار، فإن "امرأة ضئيلة" هى قصة مهمة أيضاً؛ نظراً لما تقدمه من رؤية ثاقبة لحالة كافكا العقلية العادية، ويقال إنها أخذت أساساً من شخصية واقعية لصاحبة منزل فى برلين. ولكن التأثير الذى تتركه على عقل كافكا، يوحى بأنها شخصية ذات دلالة رمزية.

وهذه القصة عبارة عن تصوير للشخصية فى شكل مونولوج، هى شخصية امرأة، تتسم بالحدة فى توجيه النقد، تجعل من يتعرض لنقدها يشعر أن حياته لا تطاق. قد يكون المقصود بهذه المرأة هو الرمز الأخلاقى، وإن كان يصعب علينا أن نعثر على معادل لها. والاحتمال الأقوى، أنها مجرد

إسقاط يجسد من خلاله كافكا معاناته العقلية، وهذا التفسير هو الأقرب إلى الإقناع. وإذا اعتمدنا في حكمنا على يوميات كافكا، فسوف نجد أنها كانت مجرد نقد متواصل للذات، من الداخل لا من الخارج، وهو نقد كان لا بد أن يتحملة، وتجسيد النقد في شخص امرأة، لا بد أن يشحنه بالقوة والحيوية. إن قراءة أعمال كافكا في ضوء هذا الفهم، سوف تمدنا بقدر من الوعي عن الكيفية التي توصل بها إلى خلق مواقفه، واختيار أوضاع مناسبة جداً في "المحاكمة" وكذلك صور العذاب والألم التي أبدعها.

في الوقت الذي كتبت فيه "القلعة" كانت قدرات كافكا النقدية قد تضاعفت إلى الحد الذي جعل أسلوبه، نمطاً يغلب عليه التكرار على النحو الذي وصفناه آنفاً. وقد كتبت قصة "المغنية جوزفين" بهذا الأسلوب ذاته، واستمرت متهاكة بطول عشرين صفحة. إن موضوعها يعطى الأسباب التي تدفعنا للتفكير، في أن إحساس كافكا بالعزلة واللاجدوى، قد تعرض لانتكاسة جزئية، بدرجة جعلته، وهو لا يزال يشعر بأنه معزول ولا فائدة منه، يقتنع بفعل هذه الحقيقة ذاتها، أنه يمكن أن يكون قائداً للناس. وفيما يختص به شخصياً، فإن هذه المسألة، ليست أكثر من غواية، لكننا نرى أنها تركت آثارها في يومياته. ومن المحتمل أن يكون هذا المثال في سياقه قد قصد به .. أن يواجه نفسه بنوع من السخرية المرحة، وهو أمر لا شك فيه:

"أيها الجنرال الطويل، العظيم، أنت تقود الجماهير، فهيا تقدم وخذ بيد أولئك الغارقين في اليأس، عبر ممرات الجبال، تحت كتل الجليد ولا يستطيع إنسان آخر أن يكتشفهم. أما من يمنحك القوة فإنه هو الذي يمنحك صفاء البصيرة⁽¹⁾."

إن معرفته بأنه يتحرك في سراديب اليأس العميقة، بعيداً عما هو معلوم عادة، قد منحته القوة؛ لأن يظن أن رسالته هي أن يكتشف بئر اليأس والقلق The bottomless pit of Angst الذي ليس له قاع، حتى ينطاع له من تلقاء ذاته ويسمح له بالصعود، إلى رحاب الحرية مرة أخرى.

"... إلى الأمام سر، أيها الحيوان الجائع، أيقودك هذا إلى طعام صالح للأكل، وهواء صالح للتنفس، إلى حياة حرة، حتى لو كانت بعد الحياة؟!."

هذا الموقف لا يظهر في يوميات كافكا كشيء يدعو للفخر والمباهاة، كشيء من العزاء والسلوى، في حياة لا تخلو من الحزن والإكتئاب. بل لا يكاد يطرأ هذا الخاطر على ذهن كافكا، حتى ينخرط في سلسلة طويلة من تأنيب الضمير. كان كافكا من الناحية المثالية يريد أن يحتفظ بيقين صاف حتى في الوقت الذي يبدو فيه أنه قد خسر كل شيء. فهو يذكر نفسه بأن سارة زوجة إبراهيم، ظنت أن كل توقعاتها في إنجاب طفل قد خابت، ومع ذلك فقد حملت وأنجبت ولداً.

وعن طريق التناظر يمكن أن نستدل أن حالته الشخصية، رغم علمه بحقيقة أنه يضرب رأسه، في جدار زنزانه ليس بها باب أو نافذة، فإنها لا تعنى أنه محق في يأسه. ومن ثم تتوارد على ذهنه باستمرار عبارة وردت في "حديث مع المبتهل Conversation with the Suppliant" - والتي تقول إن إمكانية وجود حياة خالية من القلق أمر لا يجب رفضه. لكنها تبدو بصورة متزايدة أشبه بجزيرة نائية، تعلق وتبعد بعيداً عن دياكتيك تأكيد الذات، والانسحاب من حياته المعتادة. وهكذا فإن فكرة أن يكون قائداً لا بد من سحقها، وهذا ما حدث في قصة جوزفين.

فجوزفين كاسم، يستدعى إلى الذاكرة، أسماء شبيهة استخدمها كافكا في قصصه، كنوع من القناع للانا الأخرى⁽³⁾. إن الإسقاط الذاتى في شخصيات بهذا الاسم .. أمر ليس مستبعد حدوثه، وسواء صح هذا الرأى أم لم يصح، فإن فكرة الفأر، الذى يغنى .. ربما أوحى له بطريقة للسخرية والتهكم، دون أن تقضى في الوقت ذاته على ادعاءات الكتاب، بأن لديهم شيء هام لا بد أن يقولونه.

الراوى الذى يلقى المونولوج عن جوزفين، لا يحتفظ بتماسكه من لحظة إلى أخرى، إن غناء جوزفين الذى يشبه صرير الأبواب، يكون قوياً في حالة الحدة، يملأ كل من يسمعه بالحماس، لكن من المشكوك فيه أن يكون مختلفاً في أى ناحية عن صرير الفئران العادية، وقد لا ينتمى للفن إطلاقاً. لكن جوزفين تفعل كذلك، ما يفعله كل شخص، لكنها تشد الانتباه بطريقتها الخاصة، وقد يكون هذا مبرراً لى تكرر جل وقتها لهذا الفن، وتعالى في

الإدعاء. لكن قبل مضي الوقت، يتراجع الراوى إلى القول، بأن بعض الفنران تفضل ألا تعطى اهتماماً، إنه مع القول بأن جوزفين، هى إحدى الدعامات الوطنية فى مناسبات كثيرة تمكن العدو من إحراز النصر، لأن مستمعها كانوا منشغلين معها بالغناء بدرجة، لم تتح لهم فرصة الاهتمام بالدفاع عن أنفسهم.

كقصة تدور حول الفن والفنانين، فى علاقتهم بالمجتمع، تعد "جوزفين" مجرد تدريب على مواقف مألوفة. فمنذ أيام هولدرين يتوالى ظهور شعراء، ممن يزعمون بأنهم أنبياء، وكان لديهم من الشكوك ما يتشابه مع ما تم التعبير عنه هنا. وبتحويل بطلته إلى فأر، فإن كافكا يفرغ الأعماق من أى ادعاءات جادة، ويميل إلى افتراض أن أى نوع من العظمة الإنسانية، ينبغى أن يظهر بهذه الدرجة من التقاهة *viewed sub sepecie aeternitatis* أى كجنس منحط. إنه حكم ساحق. فجوزفين لا ترتفع أبداً إلى أى مستوى يجعلها تحظى بأى قدر، من التعاطف أو الشفقة الإنسانية. وهى كما يقدمها الراوى لا تزيد شيئاً عن مغنية أوبرا مدعية. لذلك يتأرجح البندول ما بين إثبات ميلودرامى، إلى إنكار ساخر. فإمكانية الجمع بين الفن الأصيل والكرامة الإنسانية، لا تلقى أبداً أى ترحيب. وينصب المزاح هنا على الجانب الصبباني. (فهناك إشارات إلى أنها لازالت مثل الفأر، وإلى قول جوزفين "Ich pfeife auf euren Schutz" أنا لا يشغنى أمر حمايتك مطلقاً) فأى إنجاز يمكن تحقيقه؟ هناك كلام عن الصغير وقد "حررته من عوائق الحياة اليومية" - إذ جرى تحفيره هكذا منذ البداية، والتحقير أمر سهل المنال. وهنا أكثر من أى مكان آخر عند كافكا، يخرج الإنسان بانطباع أن شكوكه الذاتية قد طغت على أهدافه الجادة. فمحاولة التغلب على إثبات الذات والتي تتطلبها حالته انتهت إلى نزوة، وظلت الكتابة تدور وتدور حول نفس الموضوع، ولا تنتج فى أسوأ حالاتها، إلا أمثال هذه الفقرة:

إذا كان الأمر كذلك، فكل ادعاءات جوزفين تصبح مفهومة، وبإمكاننا أن نرى فى هذه الحرية، التى منحها الناس لها، فى هذه الموهبة التى لم تمنح لأى شخص آخر، التى تتعدى القانون فعلاً، اعترافاً بأن الناس، لا يفهمون جوزفين، كما يدعون، لكنهم فقط يفترون أفواههم وهنا أمام فننا غير

شاعرين باستحقاقهم لها، فيحاولون أن يوازنوا الحزن الذي تعانيه جوزفين بفعل أدائها المستميت حقاً، ونظراً لأن فنها يفوق مستوى فهمهم، فإنهم يضعونها كشخص، ويضعون كل رغباتها في موضع خارج نطاق قدرتهم على التحكم.

فالقصة لا تسير في اتجاه واحد، بل تمتلئ بالانعطافات، كما في هذه الفقرة - قفزات لا تحصى ولا تعد من موضوع إلى آخر، بحيث لا تتيح شيئاً سوى الإصرار البارد، على استخلاص المنطق أو الأسباب الكامنة وراء هذه الفجوات، وهذا ليس اهتماماً يليق بالفن.

إن كافكا ليس هو الراوى في هذه القصة، وأخطاء الراوى لا يجب أن تنسب إليه. فالاحتمال الأقوى أنه قد توحد مع شخصية جوزفين، بدرجة مهما كانت صغيرة، فإن الراوى قد جئ به لخلق المسافة اللازمة، وإيجاد البعد بينها وبين وضع كافكا الخاص به - لكن لأن الراوى قد استولى على القصة كلها لنفسه، ودون أن يتعرض لأى تصحيح سواء عن طريق الخلاف أو الجدل، أو عن طريق وجود شخصية أخرى، لكي تحقق التوازن معه، فإن القصة صارت أشبه بتقرير تسجيلي، عن حالة الاضطراب العصبى، أكثر من كونها عملاً فنياً، قد صيغ في شكل معين.

نوع آخر من التحقير حدث في قصة "أول الأحزان" وهى قصة قصيرة جداً تدور حول بهلوان يعيش فى عزلة تامة داخل أرجوحته. جملة الافتتاح فى القصة تحمل نغمة قد نسميها نغمة ساخرة أو تهكمية، لولا أن هذه الروح بعيدة جداً، عما اعتاد كافكا أن يعبر عنه. وربما كانت المضامين التى رآها كافكا فى فن البهلوان، هى التى جعلته يضع هذه الجملة الاعتراضية:

"كما هو معلوم جيداً أن هذا الفن، الذى يقدم فى أعلى قباب مسارح المنوعات العظيمة، يعد من أصعب الفنون التى حققها الإنسان."

تحمل الكلمات الأربع الأخيرة فى طياتها إيحاءً بأن إنجازاً إنسانياً أوشك أن يصل إلى حدوده هنا، كما لو كان من الممكن وجود أشكال أخرى للفن، لكن تحقيقها هو خارج نطاق قدرة أى إنسان. وقد تم التعبير عن نفس الإيحاء فى عبارة وردت بعد قليل: "بفضل الكفاح من أجل الكمال". من

الواضح أنه ليس من المعتاد، أن يقضى البهلوان الليالى والأيام، باستمرار فوق الأرجوحة؛ بدافع أى رغبة فى الكمال. على العكس تماماً قد تأتى النتيجة، ولو بدافع الحاجة إلى النوم - وهكذا توحى القصة بأنها أمثلة أخلاقية ذات مضامين عامة جداً، لأنها تدور حول رجل هو "فنان مدهش لا مكان له" يحاول أن يحافظ على "فنه فى مستوى الكمال".

ليس ذلك لأن كافكا كان مغرماً فقط بالقصة الرمزية: هناك لمسات فكاهية وبكائية متميزة فى فقرات مثل: تلك التى نادى فيها رجل المطافئ على البهلوان من خلال السقف:

"كانت علاقاته الإنسانية محدودة، لم يكن يصعد إليه من آن لآخر، إلا أكروبات من زملائه، ثم يجلسان على الأرجوحة، ويميلان إلى اليمين وإلى اليسار فوق حبال الأمان، وهما يثرثران .. وإلا فإن العمال سوف يأتون لإصلاح السقف، وتبادل بضع كلمات معه عبر نافذة مفتوحة، أو يقوم رجال المطافئ باختيار لمبة الطوارئ فى الشرفة العليا، ويصيح فيه ببضعة كلمات محترمة لكن غير مفهومة."

هناك شىء من سعة الصدر، والبشاشة فى مثل هذه الفقرات، مزاج يميل إلى نقد الذات بروح المودة، مختلف تماماً مع المزاج الكئيب المتجهم فى قصصه الأولى، وهذا المزاج يستمر فى الفقرة الخاصة، بنوم البهلوان فوق رف الأمتعة أثناء الرحلات، وتجواله السريع عبر المدن، لكى يعود إلى خيمة السيرك والأرجوحة مرة ثانية.

ورغم استمرار المزاج حتى النهاية، فإنه يتم مؤخراً بروح مختلفة قليلاً، إذ يتغلب الغرض، على طريقة التنفيذ والأداء. فيأخذ البهلوان فى العض على شفتيه، ثم ينفجر فى البكاء، لأنه لا يملك سوى أرجوحة واحدة بدلاً من أرجوحتين، وهو تصرف صبيانى كان يمكن أن يقوم استان لوريل Stan Laurel بتمثيله. لكن كافكا لا يكتب كوميدياً فقط، حتى حين يضع مخرج العرض وجهه ملاصقاً لوجه البهلوان، بحيث يمكن للدموع أن تجرى على خده هو أيضاً، أو حين يوافق على تحقيق رغبة البهلوان. إن المسألة الخاصة بحاجته إلى أرجوحتين، التى تأتى بها نهاية القصة، كنتويج لما

تحقق، تبدو وكأن لها مغزى خاص - ربما يكون البهلوان من فناني البرج العاجي، الذي يدرك في نهاية الأمر، أن اثنين من البشر يكونان شركة أو صحبة، وقد يكون هذا شيئاً مبتدلاً أخلاقياً بالنسبة للقصة - أو ربما كان هو رجلاً يوشك أن يقع في الحب. عموماً من الأفضل ألا نلح كثيراً على إمكانية الرمز. عندما يبكي البهلوان قائلاً: "ليس في يدي إلا هذه العصا - فكيف يمكنني أن أعيش؟" تتضح الأصداء وضوحاً شديداً. لكن أياً كان الأمر، فإن لهجة المزاج تصل إلى حد الفجاجة والغلظة، بحيث تغطي على أي مغزى، جدير بالذكر: أن كافكا يكرر نقطة لا تتميز بأي فارق، حين يقدم كاريكاتيره الخاص بحزن البهلوان، وتحذير المخرج واهتمامه، مما يعطي انطباعاً بأن كافكا قد عاد إلى تأنيب نفسه تأنيباً شديداً. ولو لم يكن عازماً على السخرية من عزلته وخلوته، كما يحس هو بهما، لأمكنه أن يعطي لهذا "الفنان" مجالاً أكبر واعتباراً أكبر.

وسواء في قصة "جوزفين" أو في "أول الأحران" فإن كافكا لم يترك ادعاءً دون أن ينقده. ولا حتى في قصة "فنان جائع" رغم أن مضمون القصة مختلف. هنا أيضاً، نجد تحديداً غير متصل بجوهر الموضوع "artist" أي فنان (يطلق على البهلوان اسم "فنان الأرجوحة" the trapez - artist أو يطلق عليه فقط لفظ "أرتيست artist") يشد انتباه القارئ من الفنان المحترف الجائع، إلى الفن عموماً. لكن ما يدور في ذهن كافكا ليس الفن على وجه الدقة. فالقصة تبدأ بملاحظة تقول إن الصيام *hungering* لم يعد له مكان في العصور الحديثة.. بل صار موضة قديمة. وهي ملاحظة لا يمكن أن تكون ملائمة - لو أن الفن كان هو موضوع الرمز. ومن ثم فإننا نبدأ في البحث عن معنى آخر، وسرعان ما ترد على الذهن فكرة أنه شيء أشبه "بالجوع والعطش إلى البر" وهي عبارة يجب أن نتذكرها دوماً، خصوصاً حين يقال إن الجائع قد صام أربعين يوماً حسب الإنجيل، ومعناها يتضح إذا كان كافكا يقول: إن هناك زيادة في المادية وإغفال لنواحي البر في العصور الحديثة (وسواء كان هذا صحيحاً أم لا) فهناك بالتأكيد تماثل مع "في مستعمرة العقاب" في المقابلة بين الحدائث الواهنة، التي لا تتمشي مع الأصول المرعية وبين النظام، أو ضبط النفس *Self-discipline* في العصور القديمة، الذي

ينعكس في ضبط النفس الذي يمارسه "الفنان الجائع" بنفسه.

للمرة الثانية تتضح الفكاهة بصورة ملحوظة - في تصرف أحد الأشخاص العاديين، الذي رفض الالتزام الدقيق بالقواعد حين جلس يراقب الجائع، لكنه أصيب بالإحباط، نتيجة السماح للملاحظ ودمائة خلقه. لكن القصة الرمزية لا تؤدي مهمتها في كل النواحي أبداً. فالجوع من أجل البر، كما هو ظاهر، ليس هو الذي يقوم به الصائم (الجائع starver). إن البر لا يدخل في هذه المسألة، وإذا حدث، فلن يكون إلا من شخص غير أمين، راح يستعرض الجوع من أجل إعجاب الناس، على طريقة الصائم. فالصوم أو الجوع، كما تروى لنا القصة، هو "أسهل شيء في الدنيا" ولكن هذا لا يمكن أن يقال عن المعنى الجميل، الذي يشير إليه الإنجيل.

يتكلم كافكا كثيراً عن "الطعام" باعتباره الشيء الذي تبحث عنه شخصيات قصصه. وإن افتقادهم لهذا الطعام الصالح، هو الذي يجعل الصائم يصل إلى أطول مدة ممكنة. كما يشرح لنا عند النهاية، إنه تمادى في الجوع؛ لأنه ببساطة لم يجد نوع الطعام الذي اشتهاه، رغم أنه يعيش في قلب الوفرة. ولو أنه وجد أي طعام، لأكل حتى امتلأ مثل الباقين. لكن الجائع لا يوضح لنا أبداً ما هو عيب الطعام العادي - فالمسألة كلها مسألة ذوق. لا يوجد صواب أو خطأ هنا، لا بر ولا عدم بر، لا تحول عن طريق الشر الإنساني، كما قال أحد الأنبياء في الإنجيل، فالجائع لا ينجذب إلى ما ينجذب إليه بقية الناس، وأما الأسباب الخاصة به، لا بد أن تبقى سراً غامضاً علينا، كما هي بالنسبة لهم.

إشارة الغموض حول مسألة الجوع أو الموت جوعاً Starving هو أمر مؤسف لأن الصيام Hungering (الجوع الإرادي) له أصداء معينة في النفوس، ومن المحبط أن نكتشف أن دوافع الجائع starver هي تقريباً نوازع اعتباطية أو قهرية - لأنها تبعد بنا عن الدلالة العامة، التي كان يمكن خلوعها على القصة. هل هو جوع بسبب هذه الدوافع، أو لانعدام هذه الدوافع، علي أساس أنها قد أصبحت تقليداً بالياً؟ متى؟ وأين؟ متى كان هذا التقليد سائداً، ومتى أغفل شأنه؟ في الأديان التي تحض على الزهد والتشرف كان هناك

إدراك خاص لممارسات الرذائل، وكان جهد الزهد يعنى ابتعاد الزاهد عنها. أما الجائع فى قصة كافكا، فليس لديه شىء من هذه الصلابة، أو أى صلة بجوهر الزهد كما يعرفه الزاهدون فى العالم.

لقد حقق الجائع بعض التقدم من الناحية الروحية، من هذا، إنه لا يفخر فى لحظة الموت بما حققه "تلك كانت كلماته الأخيرة" لكن لا زالت تطل من عينيه الواهنتين عزيمة، إذ لم يعد يتباهى بأنه، سوف يستمر فى الجوع. لكن انعدام الفخر بمثل هذا الإنجاز، ليس من الانتصارات العظيمة للفضيلة. ويبدو أيضاً، أنه كما مات جريجور سامزا وجورج بنديمان - وهما يفكران فى عائلتهما بمشاعر الحب والمودة، كذلك فإن الجائع فى النهاية، يتعلم أن يحب فهو يشير إشارة حب، حين يتكلم ويضم شفثيه فى شكل من يرسل قبلة فى أذن الملاحظ مباشرة، حتى لا يضيع أى شىء. لا يوجد سوى الشكل المادى للشفاة، الذى يبين لنا أن الصائم يرسل قبلة، ولا يوجد أى إحياء عن حالته الداخلية يوحى بأن ما قام به كان إشارة مقصودة. ومن ناحية أخرى، فبأننا بالنظر إلى اللحظة، يبدو لنا أن كافكا، يستدعى المشاعر .. بأن الحب قد دخل حياة الجائع ولو أنه جاء فى اللحظة الأخيرة.

وأخيراً، تأخذ القصة انعطافه تشبه، ما حدث فى نهاية قصة "الممسوخ". إذ جرى كنس كل من الجائع وجريجور سامزا، والتخلص منهما بعد الموت؛ فى قصة جريجور تحدث عودة للحياة عندما تفرد أخته جسمها؛ أما فى قصة "فنان جائع" فإن مكان الجائع فى قفص السيرك يحتله فهد أسود، يلعب، من الناحية الموضوعية، دوراً مشابهاً .. لكنه غير متطابق للدور الذى تلعبه الأخت. إن انكار الحياة الذى يعبر عنه الجائع الزاهد حل محله "تأكيد" مماثل بوجود الفهد. والصعوبة التى تواجه كافكا مع الفهد، سببها الأساسى أن الحيوان، لا بد أن يبقى فى القفص. لكن لا يوجد فى هذا الفهد شىء من بلادة وبطء فهد ريلكه، وإن كان يمكن، أن يكون فى نقطة واحدة:

"بين وقت وآخر، تندفع ستارة أحد التلاميذ إلى أعلى، ثم تطل إحدى الصور، وتتحرك لكن السكون المتوتر للأطراف، وفى القلب، يتوقف مرة واحدة .

من المؤكد أن يكون الفهد، غير قانع بوضعه في الأسر؟ ويحاول كافكا أن يواجه هذه المسألة، ولكنه لا يصل إلى أى نجاح حقيقى:

"لا ينقصه شيء. فقد أحضر له الحراس نوع الطعام، الذى يحبه دون أن ينشغل فكره كثيراً بهذا، بل إنه لا يبدو عليه أنه يفتقد الحرية. هذا الجسد النبيل، قد زود بكل ما يحتاجه حتى درجة التخمة، والظاهر أنه يحمل حريرته الخاصة معه؛ إنها فى مكان ما بين أسنانه."

الكلمات الأخيرة التى استشهدنا بها تعنى أن الفهد حر، فى أن يأكل أى مخلوق يقع فى طريقه. إنه حر فى أن يكون خطراً وخارج السيطرة. هذه مجرد حرية الفوضى. وليست بديلاً جدياً للجائع. فالمقابلة كما تبدو، بين زهد لا معنى له، وبين همجية حقيقية - إنما هو استقطاب لأقصى درجات التطرف والشذوذ. ويبدو كافكا للمرة الثانية، كما فى قصة "أول الأحزان" متعاطفاً بدرجة أكبر مع الأنا الأخرى أكثر مما فى تلك القصة، وكأنه قد طرد الأنا الأخرى فجأة، واحتقر ادعاءاته الشخصية لصالح ما سماه بعد قليل "فرحة الحياة" دون أن ينظر نظرة عميقة لأى منهما. لقد تعرض الفهد لبعض السخرية، وهذا مؤكد .. لكن الانتقال من الإنكار إلى الإثبات، فيه حدة فى التصنيف توحى بإصرار كافكا الشديد على أن يبين عدم رضائه عن حالته، الفروق الدقيقة للنهاية فى قصة "الممسوخ" سوف تغمرها نعمة واضحة نسبياً فى قصة "فنان جائع". والناس الحقيقيون الذين رأيناهم يملأون القصة الأولى قد تحولوا لأشكال شاذة وكاريكاتيرية. وفى كفاحه للمحافظة على نفسه فى ظروف حالة عقلية، كأسوأ ما يتخيله إنسان عن هذه الناحية من الجنون. اضطر كافكا للاستسلام على جبهات كثيرة.

بالإضافة إلى هذه القصص المنشورة، هناك اثنتان وثلاثون قطعة قصيرة فى الأعمال التى نشرت بعد موته، وهى من الفترة بعد عام ١٩١٥، ومعظمها عبارة عن صفحة واحدة أو صفحتين، لكنها تضم ضمن الموضوعات الأخيرة بعض القصص الطويلة مثل "مدرس القرية" (أو البغل العملاق)، "بناء سور الصين العظيم"، ثم "كلب يجرى بحثاً". وكلها قصص ناقصة باستثناء هذه القصة. من بين هذا العدد خمس وعشرون قصة كتبت

بين ١٩١٥، ١٩٢٠، وكان لديه فرصة واسعة، لإكمال هذه القصص وضمها إلى مجموعته لو أراد ذلك.

معظم القصص الطويلة تعاني من إنهاك كافكا وتعبه، شأنها شأن القصص المنشورة، إذ تتميز بطابع الأسلوب القهري كقصة "جوزفين". أما قصة "الجر" فهي محاولة غير محددة لمراجعة كل إنتاجه الإبداعي عن طريق قصة رمزية. ⁽⁴⁾ بينما تشير بعض العبارات إلى احتمال، أن تمثل القصة جسد كافكا شخصياً الذي دمره السل، وبدأ يهدده صوت الفحيح أو الصفير الذي ينذر - رغم عدم علمه - بقرب وفاته. يرتبط الصوت في أعمال كافكا ببعض أفكار معينة - قصة "ضوضاء عظيمة" تطرأ على ذهن هنا، وكذلك اعتقاد كافكا، الذي عبر عنه أن الضوضاء الهائلة التي تهاجمه في بعض الأحيان، إنما هي مقدمة للتحرر من أجل تناغم عظيم a great harmony. ونحن لا نعرف إن كانت القصة تتضمن فعلاً هذا التحرر أم لا:

"هناك أسباب صحيحة تدفع للاعتقاد بأنها اكتملت، لكن النهاية مفقودة الآن، أو لعلها دمرت، وقد انقطعت المخطوطة، في منتصف جملة في هامش الصفحة"

الفكرة التي عرضها كافكا في قصة "الجر" مأخوذة من كتاب "خطابات من العالم السفلي" لديستوفسكي، ولا مجال للخلاف حول هذه النقطة عموماً. لكن قصة "روبسون كروزو" التي أشار إليها كافكا أكثر من مرة في سنواته الأخيرة، ترتبط بجوهر الموضوع بصلة أقوى، والتي توفر تشابهاً قريباً في حادثة هروب روبسون إلى الكهف، بعد أن رأى آثار أقدام على الشاطئ. إن خشية كروزو من صانع هذه الآثار، وضعته في حالة خوف أشبه بحالة الحيوان في قصة كافكا. إنه يفكر في تدمير كل التنظيمات المتمدنة التي أقامها، فيضع حائطاً خارج الحائط الأول، ويغرس شجرة صفصاف في الأرض خارج الحائط، حتى يختفي مسكنه تماماً. كل هذا يتفق تماماً مع المحاولات العصبية التي يقوم بها الحيوان، لضمان سلامته في الحجر ضد أي تهديد قادم. وكذلك نجد كروزو أشبه بالحيوان في رغبة الانتقام الوحشي، عندما يجد بقايا وليمة آكلي لحوم البشر، فيفكر في عمل

كَمِينٍ لِلانْقِضَاضِ عَلَيْهِمْ وَذَبْحِهِمْ. لَكِنْ كَافِكَا قَدْ شَعَرَ بِأَصْدَاءِ تَتَجَاوَبُ مِنْ خَبْرَتِهِ الشَّخْصِيَّةِ، حِينَمَا أَخَذَ يَتَأَمَّلُ مَصِيرَ كِرُوزُو "أَنَا، الَّذِي تَبْدُو مَصِيبَتَهُ أَنَّهُ مَنبُودٌ مِنْ مَجْتَمَعِ الْبَشَرِ، حَتَّى صَرْتُ وَحِيدًا، يَحِيطُنِي بِحَرِّ بِلَا حُدُودٍ، مَقْطُوعِ الصَّلَةِ مِنَ الْإِنْسَانِيَّةِ، وَمَحْكُومِ عَلَيَّ بِمَا يُسَمَّى حَيَاةَ الصَّمْتِ، حَتَّى صَرْتُ أَشْبَهَ بِإِنْسَانٍ لَا تَحْسَبُهُ السَّمَاءُ بَيْنَ الْأَحْيَاءِ، وَلَيْسَ لَهُ أَنْ يَظْهَرَ بَيْنَ بَقِيَّةِ الْمَخْلُوقَاتِ. "

لَكِنْ حَيْثُ يَحْرُصُ كَافِكَا عَلَيَّ وَضُوحِ الْمَعْنَى بِحَيْثُ بِشِيرٍ إِلَى حَالَتِهِ الدَّاخِلِيَّةِ، عَقْلِيًّا وَبَدْنِيًّا، نَجِدُ كِرُوزُو، قَدْ دَفَعَ تَحْتَ سَيْطَرَةِ مَخَافٍ هَائِلَةٍ، مِنْ عَدُوِّ حَقِيقِي خَارِجِي. وَبَيْنَمَا يَدْفَعُ حَيَوَانَ كَافِكَا لِلانْتِقَالِ مِنْ حَيْلَةٍ إِلَى أُخْرَى، يَتَحَكَّمُ كِرُوزُو فِي مَخَافَتِهِ بِالتَّفْكِيرِ الْعَقْلَانِي، وَبِمَزِيدٍ مِنَ الْإِجْرَاءَاتِ الْوَقَائِيَّةِ، فَيَقْنَعُ نَفْسَهُ بِعَدَمِ مَهَاجِمَةِ أَكْلِي لِحُومِ الْبَشَرِ مِنْ كَمِينِهِ، ثُمَّ يَفْكَرُ فِي أَنْ يَمَارَسْتَهُمْ لِعَادَاتِهِمُ الَّتِي أَثَارَتْ غَضَبَهُ، لَا تَعُدُّ جَرِيمَةً عِنْدَهُمْ، وَأَنَّهُ لَا يَعْرِفُ كَيْفَ يَحْكُمُ اللَّهُ فِي قَضِيَّتِهِمْ، فَضْلًا عَنْ ذَلِكَ، فَإِنَّهُمْ لَمْ يَهَاجِمُوهُ حَتَّى الْآنَ. فَعَنْ طَرِيقِ مَرُوتَةِ التَّصَرُّفِ وَالسَّيْطَرَةِ عَلَى النَّفْسِ، يَخْتَلِفُ كِرُوزُو عَنِ الْحَيَوَانَ اخْتِلَافًا بَيْنًا.

كَذَلِكَ فَإِنَّ اللُّغَةَ النَّثْرِيَّةَ الَّتِي كَتَبَ بِهَا دِيْفُو Defoe قِصَّتَهُ، رَغْمَ خُلُوقِهَا مِنَ الزَّيْنَاتِ وَالزُّخْرَافِ، الَّتِي تَحْفَلُ بِهَا كِتَابَةُ كَافِكَا، فَإِنَّهَا تَخْلُو أَيْضًا مِنَ التَّكْرَارِ. تَتَوَارَدُ الْحَيْلُ وَتَزْدَحْمُ فِي عَقْلِ دِيْفُو بِصُورَةٍ مُتَّصِلَةٍ، وَتَسْعَفُهُ مَهَارَتُهُ الْعَمَلِيَّةُ فِي تَحْقِيقِ الْكَثِيرِ مِنْ وَسَائِلِ الرَّاحَةِ، وَكَمَا يَقُولُ مَالْكُومُ بِالسِّيِّئِ عَنِ قِصَّةِ كَافِكَا، إِنَّهَا تَظْهَرُ السَّمَةَ الرَّئِيسِيَّةَ بِدَرَجَةٍ حَادَّةٍ جَدًّا - وَرَبْمَا الضَّعْفَ - الَّذِي يَمِيزُ أَعْمَالَ كَافِكَا الْأَخِيرَةَ: أَيْ التَّلَاعِبُ بِلَا نِهَآيَةٍ عَلَى الْإِحْتِمَالَاتِ، "The mühselige Rechnungen" ["تَخْمِينَاتٌ مَرَهَقَةٌ toilsome calculations"] أَيْ بِنَاءِ الْإِفْتِرَاضَاتِ وَهَدْمِهَا، بِلَا مَلِّ وَلَا كَلِّ (٥)، مَعَ ذَلِكَ، فَإِنَّ اِهْتِمَامَ كِرُوزُو لَيْسَ عَمَلِيًّا فَقَطْ، فَهُوَ مِثْلُ كَافِكَا يَرَى عَزَلَتَهُ الْكَامِلَةَ اخْتِيَارًا أَخْلَاقِيًّا وَرُوحِيًّا.

قِصَّةُ "كَلْبٌ يَجْرِي بِحَثًّا" هِيَ قِصَّةٌ رَمْزِيَّةٌ لَا تَحْتَاجُ إِلَى تَعْلِيقِ طَوِيلٍ. فَالْكَلْبُ يَتَأَمَّلُ اسْتِقْبَالَهِ لِلطَّعَامِ، بِنَفْسِ الطَّرِيقَةِ الَّتِي يَفْكَرُ بِهَا الْبَشَرُ فِي غَدَائِهِمْ

الروحي. وكما في قصة "تقرير للأكاديمية" فالموقف واضح جداً من وجهة النظر الإنسانية، طالما المقارنة تجرى فقط مع الحيوان. وبمجرد أن يتأمل الإنسان وضعه، فإنه يرى من الواجب، أن ينظر إليه أحد الملائكة، أو أحد القديسين في ضوء هذا.

أما بقية القصص فقد كتبت في ١٩١٧ أو بعدها، وهي قصص قصيرة جداً، والقدر الأكبر عبارة عن اسكتشات لأعمال أخرى أكبر مثل "بناء سور الصين العظيم" (باستثناء القصة التي تحمل نفس العنوان، وكذلك قصة "معطف المدينة ذو الأزرع The City Coat of Arms"، و"الرفض Rejection" (لكنها ليست القطعة التي تحمل نفس العنوان والتي نشرت في كتاب "تأملات") و"مشكلة القوانين عندنا"، و"التجنيد الإلزامي Conscription" بالإضافة إلى جمل بسيطة واضحة من بضعة سطور قليلة مثل "بروميشيوس"، "النسر" و"خرافة صغيرة A little fable" وقصة "كف عن هذا Give it up!" ولعل أكثرها إقناعاً هي القصص التي يخفي فيها كافكا حالته الخاصة، تحت غلالة رقيقة وبالأخص قصة "الحقيقة بشأن سانكو بانزا"؛ لأنها أحد الأقطاب الذي يعتمد عليها موقف كافكا، في عمله الذي ينعكس هنا:

"إن سانكو بانزا، الذي لم يثر ضجة حول هذا أبدأ، قد نجح عبر السنين، نتيجة تراكم عدد كبير من روايات الفرسان وقطاع الطرق، في تسليّة شيطانه الذي أعطاه فيما بعد اسم دون كيشوت، تسليّة جيدة مساء وليلاً، بدرجة دفعته لأن يقوم بأعمال غاية في الجنون دون رادع، لكن هذه الأعمال في غياب الهدف المحدد، الذي كان ينبغي أن يكون لسانكو بانزا، لم تسبب أذى لأي إنسان. إن سانكو بانزا، رجل حر، تبع دون كيشوت في غزواته راضياً النفس، ربما نتيجة إحساس معين بالمسئولية، واستخلص من ذلك قدراً كبيراً من المتعة التي أفادته في آخر حياته".

أما كافكا الذي احتفظ بهدوئه واتزانته، ووقع في الحب مرات عديدة متوالية، واستطاع من وقت لآخر، أن يوجه عمله حيث يريد له أن يذهب، هو موضوع هذه السطور القليلة. لكن هذا هو كافكا الذي استطاع بصورة

متقطعة فقط أن يعول نفسه. وبقوة روحه العظيمة فإنه توحد مع شخصية الصياد جراسوس Gracchus، الميت الذي ظهر في نعشه لعمدة ريفا Riva. وهي منتجع بجانب إحدى البحيرات في شمال إيطاليا، وقد عرفه كافكا في رحلاته (وقد أشار واجنباخ إلى أن كلمة Gracchio "إيطالية ومعناها غراب أعصم Chough" أو "daw" "غراب المزارع". ومن ثم ترتبط بكافكا "Kavka" التشيكي وهي تستخدم اسماً لنفس الطائر) ويحق لنا أن ننهي هذا التقرير بكلمات جراسوس. وهي التي توفر التوازن المقابل لاطمئنان سانكو بانزا، ولا بد أن نتذكر هنا كلمات الضابط في مستعمرة العقاب، التي يقول فيها، كما كان في حياته لم يصبه أي تغيير، لكنه مسمر بقضيب معدني اخترق رأسه:

"هل أنت حي؟"

قال الصياد: "نعم، كما ترى. منذ سنوات كثيرة. لا بد أنها كانت سنوات عظيمة وكثيرة مضت. لقد سقطت من فوق صخرة في الغابة السوداء بألمانيا أثناء مطاردتي لوعل من وعول الجبل. ومث منذ ذلك الحين."

قال العمدة: "لكنك حي أيضاً."

قال الصياد: "إلى حد ما. حي أيضاً إلى حد ما. لأن سفينة موتى تأخرت عن دورها، لقد أغفل المراكبي لحظة، وحول الدفة في الاتجاه الخطأ، فعدنا في جولة بأرض الوطن الجميل، لم أعرف ماذا كانت، عرفت فقط أنني مقيم على الأرض، وأن سفينتي منذ ذلك الحين، وهي تبخر في مياه أرضية، فأنا الذي لم أكن أرغب إلا أن أعيش بين جبالي، والآن بعد رحلة وفاتي أتجول عبر أقطار الأرض."

وسأله العمدة وهو يقطب حاجبيه، "أنت لا مكان لك في العالم الآخر؟".

أجاب الصياد: "أنا دائماً فوق السلم العظيم، صاعداً"

"إنني أبحث فوق هذه الدرجات العريضة التي لا نهاية لها، مرة فوق ومرة تحت، مرة يمين، ومرة يسار. دائماً في حركة. لقد تحول الصياد إلى فراشة، لا تضحك".

احتج العمدة: "أنا لا أضحك"

الكلمات الأخيرة في القصة هي أكثرها إقناعاً. ما هي الرسالة التي يشعر بها رجل مثل هذا، لينشر قصته؟ فإذا كان قد فكر في نشرها، فهذا ممكن فقط لأن القصة رغم كل شيء، لا تمثل حقيقته الكاملة:

"لا أحد سوف يقرأ ما أكتبه هنا، ولن يأتي أحد لمساعدتي، حتى لو كان أمر مساعدتي مفروض على الناس، فسوف يغلق كل باب في وجهي، وكل نافذة سوف تظل مغلقة. سوف يرقد كل شخص في سريره ويغطي نفسه بالملابس، الأرض كلها سوف تصبح فندقاً للنوم... إن فكرة احتياجي لمن يساعدني، هي مرضى ويجب أن تعالج في السرير.

إنني أعرف هذا، ولذلك فإنني لا أصرخ في طلب المساعدة، حتى لو في بعض الأحيان، التي أتحرق فيها من السيطرة، مثلاً، في هذه اللحظة بالذات، أفكر كثيراً في فعل هذا. لكن يكفيني أن أطرد هذه الأفكار لو نظرت حولي فقط وعرفت أين أكون، وربما أقول، أظن - بل أين كنت منذ قرون"

قال العمدة: غريب، غريب. وأنت تفكر في الإقامة معنا في ريفا Riva؟"

قال الصياد وهو يبتسم، واضعاً يده على ركبة العمدة، ليكفر عن سخريته:

"أنا هنا، لا أعرف أكثر من هذا، لا أستطيع أن أعرف أكثر من هذا. سفينتي بلا دفة. إنها تجرى أمام الريح التي تهب في أقاليم الموت السفلية. (*)"

لكن هذه الكلمات الأخيرة في القصة رغم أنها لا تقول الحقيقة الكاملة عن كافكا في ذلك الوقت، فإنها أقرب إلى الحقيقة. وليس فيما كتب كافكا شيء يعكس لنا المزاج الغالب عند نهاية حياته كما تفعل هذه الكلمات.

(*) لقد عرف كونراد هذا المزاج، واستخدم صورة مشابهة في قصة زنجي "الرجسية"، رغم أن القصة كانت تسجل انتصاراً على اليأس.

الفصل الحادى عشر

أفكاره الدينية

الفصل الحادى عشر أفكاره الدينية

يأخذ فردريك بيسنر بالرأى القائل: إن ما يصوره كافكا فى قصصه ليس من الواقع أبداً، وإنما هو شىء مفترض، كتنقيض لما يستعمل من كلمات، أو لعله تعبير عن الصمت المكتوم، الذى يخيم فى الخلفية⁽¹⁾ أما مارتن بوير فيرى أن هجوم كافكا على العناية الإلهية، إن صحت هذه التسمية، فإنما ينطلق من خلال الإيمان بوحدة إسرائيل، هذا الإيمان الذى بفضلله، لا يمكن لأى شىء مهما كان أن ينتقص من عظمة الإله. فإذا جاز للعالم أن يمزق ثوب العزة الإلهية، فلن يمسه سبحانه شىء، فأى قانون هذا الذى يزعم أن لنا حقاً فى أن نطلب منه شيئاً. إن القانون الأسمى هو ذلك الذى أعطاه هو لنا، ولم يعط له: فهو ليس مقيد بشىء، ومن ثم فلا شىء يقيدده.

يعتقد بوبر أن كافكا كان يكتب فى نطاق هذا التقليد، مستعداً أن يقول أى شىء قد يبدو تجديفاً على الله، طالما كان هذا الشىء صادقاً، على أساس الإيمان بأنه "من ظلمة السماء ينطلق الشعاع المظلم إلى القلب". "حيث الفردوس مازال هناك" ويشرح بوبر كلامه فيقول "إن هذا معناه أنه هنا أيضاً يلتقى الشعاع المظلم والقلب المعذب."

هذه آراء صوفية، لا تعتمد على أى شىء له وجود حقيقى فى كتابات كافكا، بل تقوم على اعتقاد مستقل لا يمكن دحضه - حيث لا شىء يمكن أن يدحضه، ومن ثم فليس له أى قيمة أو معنى، إذ لا يوجد دليل على وجوده أصلاً. ومن ناحية أخرى فإن ماكس برود، يؤكد أنه فى حين يظهر الناس فى رواياته وقد فقدوا صلتهم مع "الأزلى" فإنه يبدو من خلال فكره الدينى معترفاً بالجواهر الميتافيزيقى للعالم. يقول برود إن كافكا بطل دينى برتبة نبي يصارع الآن المغريات من أجل عقيدته، ولكنه واثق أساساً من السماء ومما يتجاوز الخبرة البشرية، هذان التياران يجريان أحياناً معاً فى كافكا، وأحياناً أخرى يتباعدان. ومع ذلك يرى ماكس برود، أنه لا يمكن لنا أن نفهم كافكا إلا إذا تم التعرف على هذين التيارين وجرى وضعهما موضع الاعتبار: كان

من بين أهداف برود، أن يؤكد تفوق "الجوانب الإيجابية على الجوانب السلبية" عند كافكا، التي بالغ في تصويرها المنتقصون من قدره، على حد قول برود. هكذا يصبح الفكر الديني، وسيلة لمعارضة هذا النوع من الرؤى اللاعقلانية التي طرحها بوبر: حيث يعلن برود، هنا كافكا الإيجابي، لا عن طريق المفارقة الصوفية، ولكن بكلماته الحقيقية التي يصعب تخطئتها.

إن معتقدات كافكا لم تعرض حتماً في أعماله الروائية مطلقاً لكنه يستعرض نزعتة الفكرية. إن طريقته المعتادة في استبعاد ذاته يعبر عنها عنوان مجموعته القصصية "هو". ففي أقواله المأثورة المبعثرة في يومياته، أو في تلك التي جمعت تحت عنوان "تأملات في الخطيئة، والعذاب، والأمل والطريق المستقيم" حيث تلوح الفرصة لإجراء مقارنة بين تفسيرات البعض وأفكار كافكا أو معتقداته، التي كان يميل إلى أن يضمها في هذه الأقوال. إذ لا شيء فيها يمكن اعتباره تعبيراً محدداً عن الإيمان، لأنه كان من عادة كافكا أن يجرب عرض أفكاره. أما مجموعة التأملات، فقد جرى انتقاؤها من بين فقرات كتبت، كما يتضح لنا، بين ١٩١٧ - ١٩١٨ نقلاً من نسخة كانت مبيضة ومرقمة .. لكن تم تصحيحها من كل الوجوه، إذ أن بعض الفقرات التي ظهرت في الطبعة الصادرة بعد وفاته، وكانت مميزة بعلامة النجمة، قد شطبت بالقلم الرصاص، كما لو كان المقصود استبعادها، أو مراجعتها أو إعادة ترتيبها. وحيث إنه لم يتم نشر شيء منها في أي مكان فإن الإبقاء على هذه الإشارات الصغيرة الدالة على التردد، أو التركيز فقط على الأقوال المأثورة يعد نوعاً من التحنق؛ لأن كل ما يهمننا إدراكه هو مغزى هذه التأملات.

لا يوجد نظام يتخفى وراء هذه الفقرات كلها، وإن كان هناك ترابط بين الكثير منها، وهو ترابط معقد ينطوي أحياناً على تناقض ظاهري يصل به إلى نوع من النظام. من بين الأفكار التي تتردد كثيراً فكرة أن الخير والشر، الحقيقة والخداع يفصل بينهما خط حاد، كالذي يفصل بين عالم المادة وعالم الغيب. هذه الفكرة ذاتها، كان بإمكان كافكا أن يجدها عند جيته الذي كان يكن له أعظم الإعجاب "برولوج في السماء" أو مقدمة مسرحية فاوست لجيته، يعرض لنا فقط مثل هذا العالم، حيث تخضع الأرض لعمليات التغيير

الديالكتيكي والانقسام بين عملية الخلق وعملية التتمير، بينما يجلس الله في جلاله منعزلاً. لكن، حين يشرع كافكا في تطوير هذه الفكرة، فإنها تكتسب ألواناً لم تخطر بأحلام جيته أبداً. فإذا جرى فصل العالم الحقيقي، والأساسي، أي عالم المفاهيم، عن عالم خبراتنا العادية أي عالم الظواهر، وهو وضع ينكره الفيلسوف "كانت" مرجعاً ذلك إلى أمر الضمير المطلق الذي يفرض الوعي بالمفاهيم الجوهرية، وسوف يدحضه جيته بحكم اعتقاده أن العالم الحقيقي كله ما هو إلا إعلان واضح للعناية الإلهية إنه "سر مكشوف" Open Secret ينعكس في صورة سهل على العقل البشري إدراكها. ثم إن الوضع الإنساني لا يعتمد عليه. فالحقيقة، بتعبير كافكا، هي كل لا يتجزأ، وأي إنسان يزعم أنه يدركها إن هو إلا كاذب (Luge) ويستند كافكا هنا على مقدمة منطقية مشتقة من فكرة شبيهة بمبدأ تشخيص الفردية principium individuationis الذي يصادفنا كثيراً في الفكر الألماني وفحواه، أنه مادام الناس منفصلين بعضهم عن بعض، فهم أصغر من الكل الذي يعيشون فيه، ولا بد أن يكونوا منحازين في مواقفهم، وحين يحاولون أن يقولوا الحقيقة بمعناها الكلي، فإنهم يصبحون أذعيا. تفترض هذه الفكرة بالطبع أن الحقيقة بمعناها الميتافيزيقي، هي ما يعتقد الناس إنهم يعبرون عنه حين يقولون "الحقيقة" وهذه فكرة خاطئة يرفضها بعض الفلاسفة. لكن تفكير كافكا يسير في نفس الاتجاه حين يعلن أن كل شيء ما هو إلا خداع، وهل بمقدورك أن تعرف شيئاً غير الخداع (no.106) تشبه رؤية كافكا هنا للعالم، رؤية الضابط في مستعمرة العقاب حين يؤكد أن الذنب أمر لا شك فيه. فإذا كانت الحقيقة شيء بعيد المنال، طالما كان الناس مهتمين بها، فهكذا البراءة أيضاً. فالجميع منسوبون دائماً. وهذا لا يعني القول بأن الفجوة القائمة بين الطرفين يمكن أن تحول دون قيام أي علاقة بينهما. فأحدى مآثرات كافكا تقول "إن الشر يعرف الخير، لكن الخير لا يعرف شيئاً عن الشر" هكذا يتخيل المرء أن مخلوقاً شريراً قد يستمر في التعرف على الشر في ذاته بفضل معرفته للخير، على أنه النقيض لتلك الحالة. وبالمثل يستطيع كافكا أن يرى تجريمه لنفسه كجزء من هذه العملية. فلو أمكنه التعرف على الخير عن طريق

المعرفة المباشرة، لكف عن معرفة الشر. وتكمن الصعوبة هنا في القول بما إذا كان يمكن التعرف عليه يتم فقط كانطباع ذاتي وخاطئي. وخطورة هذه الحالة أنه لا بد من قبول الوضع كما كان عليه سابقاً، على الرغم من كل الجهود التي بذلت، وذلك على أساس مثل "أياً كان الموجود" فهو الشيء الصحيح، وعند كيركجورد فإن الحالة النهائية للإنسان، الذي اجتاز تجربة "التسليم الذاتي" لا يمكن تمييزها من كل الوجوه عن حالة هؤلاء الذين لم يقوموا بأي محاولة للخلاص الروحي spiritual pilgrimage⁽⁴⁾ أن يكون كافكا قد سقط في غواية التفكير بهذه المصطلحات، فذلك أمر يمكن الاستدلال عليه من عبارة يصرح ماكس برود بأنها صدرت عن فلوبير حين رأى أسرة برجوازية تستمتع بحياتها في حالة من الاطمئنان، فقال: "إنهم يعيشون في الحقيقة" "ils sont dans le vrai"، فإذا كان فلوبير يود أن يقول إن انعدام الوعي بالذات هو نوع من البراءة، فربما كان ذلك مجرد تعبير عاطفي، يسقط على البرجوازيين، ما لم يستطع أن يجده في ذات نفسه. لكن هذا يقفز بنا خطوات إلى الأمام في هذه المناقشة، إذ يدفع بالمفارقة قبل الأوان، وهي أنه على الرغم من الفجوة القائمة بين الإنسان، فإن حالة معظم المتشبهين بالله godlike، لا يمكن تمييزها ظاهرياً عن حالة الآخرين جميعاً، وربما لا يمكن تمييزها مطلقاً. (لو كان الآخرون يعيشون فعلاً في الحقيقة).

في تأملاته حول العالم يعود كافكا، إلى فكرة تعاني نوعاً من الانشطار العميق. هنا يتضح أنه لا يمكن لعملية فحص الذات، أو الاعتراف بالذنب مهما ارتفع قدرها، أن تؤدي إلى اللحظة التي تتلاشى فيها الذات؛ ليحل محلها رؤية الخير "قلعالم يمكن اعتباره خيراً فقط، من المكان الذي تمت فيه عملية الخلق، لأنه هناك فقط جرى القول: "ورأى الله أن ذلك حسن" - وفقط من هناك يمكن الحكم على العالم وتقديره⁽⁵⁾. وهذا كما يبدو ينزع كل قدرة على التمييز أو التفرقة، ويجعلها خارج حدود البشر، لكن إذا شئنا فهما أفضل لكافكا، فعلياً أن نعرف أنه حين قال الخالق إن العالم حسن، لم يكن ذلك عملاً من أعمال التمييز؛ لأنه تكون في عقل لا يعرف شيئاً عن الشر، وهكذا وافق دون تفرقة أو تمييز. إن معرفة الخير والشر في رؤية كافكا الكونية،

هي حصيلة اكتسبها الإنسان نتيجة لسقوطه وخروجه من الأندوس، حسب قول الإنجيل. وبفضل هذا السقوط، صار الناس متساويين أساساً في هذا النوع من المعرفة: كل إنسان يعرف ما هو الخير، كل إنسان يعرف ما هو الشر، إلا أن كل واحد منهم قانع بأن معرفته، تفوق معرفة الآخرين. (وفي هذه المعرفة) نحن نبحث بالضبط عما يميزنا (no.80) بعبارة أخرى، فإن كل إنسان يتخيل أنه يملك الأساس، ليصير مثل الله تحقيقاً لوعده الحية (سوف تصيران كآلهة)، وهذا ما يسميه كافكا، الآفاق المقلقة للإنسان الشرير، لأن الإنسان الشرير "يعتقد أنه يرى تشبهه مع الله في مجرد معرفة الخير والشر. بينما هما يكفيان فعلاً لتدميره. وهكذا يواصل الإنسان عملية التزييف، حتى في معرفته للخير والشر. ظناً منه أن هذه المعرفة هي الغاية، في حين أن الاختلافات الحقيقية تبدأ فقط، فيما هو وراء هذه المعرفة، أي في حقل الإيمان. فحيث يوجد الإيمان، ينعدم الانشغال بالشر، الذي تلاحش من الوعي. لكن الوصول إلى الإيمان لا يتحقق أبداً عن طريق زيادة المعرفة.

لعل حادثة جلد الحارسين بالسوط في رواية "المحاكمة" ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الفكرة المتعلقة بالخير والشر. ففي رأي كيه أن الخطأ قد وقع في حقه هو، وأنه عرض شكواه، في أثناء استجوابه في المحكمة ونتيجة لذلك، وعلى النقيض من كل رغبات كيه، فقد تم جلد الحارسين - جلاً مستمراً، كما يبدو أنه كان كلما فتح باب غرفة المهملات وجدتهما هناك. ففي نطاق هذا العالم بدا له أن الرغبة في العدل توحى بالظلم، وكيه يظهر كل اهتمامه الإنساني أيضاً بالاعتراض كلية، على هذه المحاكمة الظالمة. لكنه حين يرى الجلد، فإنه لا يبالي، على الأقل فيما يتعلق بتعذيب الحارسين، ويتلهف فقط على أن يظل السر كله في طي الكتمان. وهذا نوع من الخنوع الدليل: فلو تقدم كيه خطوات أبعد، في اتجاه أفكار كافكا. لصار بإمكانه أن يظهر لا مبالاة مطلقة - ليس فقط بعملية الجلد - بل أيضاً بمسألة الإعلان عنه.

لعل أكثر التعبيرات خصوصية عند كافكا، والتي تربطه بعلاقة وثيقة مع الشاعر اللعين *poetes maudits* إنما تدور حول موضوع "الاستسلام" للشر. وهنا لا بد أن يكون محور النقاش حول قيمة فكره، لأن في احتجاج كافكا بأن الناس يضلون، بسبب اهتمامهم بتقدير مسائل الخير والشر، فإنه

يعرى جنور موقفه الخاضع خضوعاً سلبياً. فهو يقول: "إن أكثر وسائل الغواية التي يملكها الشر، هي "أن تتحداه وتقاومه" فهذا التحدي في رأيه يشبه مقاومة المرأة إذ ينتهي عادة باللقاء في الفراش. أما البديل، هو ألا يبدأ الإنسان بمقاومة الشر، بل يتركه يأخذ مجراه. وكما قال أوسكار وايلد: فإن أفضل طريقة للتغلب على الغواية هو بالخضوع لها. لكن كافكا لا ينظر هذه النظرة المقرزة للمتعم البشرية إذ يقول "إن للشر مفاجآت، فقد يلتفت إليك فجأة ويقول "إنكم أسأتم فهمي"، وربما يكون الأمر كذلك، لأن الشر يتحول من تلقاء ذاته فينطق بشفتيك، وبهذه الشفاه الجديدة - التي انطبقت على اللثة في إحكام بصورة لم تتحقق من قبل - فإنك وبطريقة تثير دهشتك، سوف تتطرق بالكلمة الطيبة⁽⁷⁾ ويبدو لنا هذا التصوير آلياً، بدرجة تخرجه من مجال التصديق. ولو كان كافكا قد قرر نشر هذا الكلام، لوجب عليه أن يضع في حسابه أمر حمايته من سوء التفسير، الذي ظهر بين سطور بعض تلاميذ الماركيز دي صاد Marquis de sade من أمثال أرتو Artaud وجان جينيه Genet، أما رواياته، فلم يشك أحد أبداً في شخصياته الرئيسية ويقول إنهم يفرضون الشر على الآخرين، اعتقاداً منهم أن ذلك يؤدي في النهاية إلى الخير، باستثناء الضابط في مستعمرة العقاب (لكنه لم يكن يجد أي فائدة للخير) والأصح أن يقال إن أبطال كافكا سلبيون، في احتمالهم بكل أنواع الشر، المسلط عليهم من الآخرين، لكن مادام كافكا يعتقد أن هذا الشر، ما هو إلا تمهيد مطول للتحويل الذاتي، فإنه يساعد في فهم السبب، الذي جعله يسمح للفصل الأخير في "المحاكمة" أن يندفع نحو النهاية الرهيبة فقط، في الصفحات الأخيرة من رواية "القلعة" وبعد أن تتحقق لكيه K درجة من الوعي الذاتي، ينبثق شيء ما يشبه الكلمة الطيبة في عمل من أعماله الروائية. وقد يقال عموماً إنه بحكم فشل هذا العمل في تحقيق ما توقعه كافكا منه، فإنه قد أعطى الدليل الذي يدحض تناقضه.

علي أي حال فأقواله المأثورة، تفتقر إلى التجانس. فإذا كان كافكا يؤمن أحياناً بمعجزة تحول الشر إلى الخير، فهو في أحيان أخرى، يؤكد على أنه لا يمكن أن يكون ثمة تحول، وأن البحث عن أي تحول، إنما يعني السير ضد فكرة العذاب اللانهائي والاحتمال اللانهائي. فإذا كان يقرر في أحد

تعريفاته للإيمان على أنه يمثل الأمل النهائي في حدوث التغيير، فالتعريف الثاني يؤكد على القناعة الراسخة باستحالة وقوع التغيير. وإن هذا كله جزء من الحياة التي لا بد من قبولها. إذ نقراً:

"إن تعتقد أنني اعتقاد بأن حياتنا الزمنية، سوف تجد ما يبررها في الأبدية، هو أمر أشد وطأة على النفس، من الاعتقاد المطلق في خطيئة حياتنا الحاضرة." (no.99) تبدو هذه المقولة كما لو كانت مستوحاة من إيفان كرامازوف، في رفضه التصديق بحدوث أى شيء، في الأبدية للتكفير عن جرائم الإنسانية، لكي يجعل من الممكن ليس فقط حدوث الغفران، بل أيضاً تبرير أحداث التاريخ الإنساني.

وعلى العكس من شخصية ديستوفسكي، فإن كافكا يستطرد إلى حد القول:

"إن الإيمان يمكن قياسه فقط بقوة احتمالنا للاعتقاد الثاني، الذي يحمل في صورته النقية الاعتقاد الآخر. معنى هذا أن الإيمان، هو الاعتقاد بأن خطايا حياتنا الأرضية لن يتم نسيانها، أو التكفير عنها أو التطهر منها، لكنها سوف تتبرر كما هي بغاية البساطة. هذه الفكرة تتفق مع فكرة أخرى لكافكا تعبر عن مفهوم عنده، بأن الحالة الإنسانية في الوقت الراهن، قد لا تختلف عن حالة السعادة الأولى المفترضة في الفردوس، بل إنها قد تتطابق معها. فإذا افترضنا أن ما دمر في الفردوس كان شيئاً قابلاً للتدمير، فنحن نعيش بعقيدة زائفة. وهذا معناه أن حالة آدم وحواء قبل السقوط، لو أنها كانت حالة سعيدة فعلاً، لقدر لها أن تكون أبدية، حتى إذا فكرنا أنها دمرت، نكون قد أخطأنا التقدير، لأن حالتها مازالت هي حالنا. حقاً وكما تؤكد إحدى مقولاته على أن علامة سقوطنا الحقيقي، هي عجزنا عن إدراك هذا الفردوس الساكن فينا، كما لم يدرك إيفان كرامازوف أو كما لم يدرك كافكا حين سمع المرأة العجوز تتحدث يهدوء عن شرب الشاي في الحديقة. وكافكا لا ينكر أن طرد آدم وحواء من الجنة كان طرداً أبدياً، ومن ثم كان طرداً نهائياً. لكنه يراه فعلاً متكرراً بصورة دائمة في كل لحظة حتى إنه لا يزال فعلاً ممكناً نحن لا يمكننا فقط البقاء في الفردوس، بل نحن موجودين فيه فعلاً وعلى الدوام، سواء عرفنا ذلك أو لم نعرفه (no.64/5) وهذا مناقض لفكرته الأخرى. إن

الإيمان يمكن إظهاره بالثبات على الاعتقاد بأن حياتنا الراهنة سوف تجد ما يبررها في الأبدية. إن انشغال كافكا بالتفكير في السقوط، والحالة التي سبقته على أنها حاضرة أبداً فإن كافكا يخلد eternizes الوضع الراهن واللحظة الراهنة في ثنائية أبدية، وبناء على هذه الأسس، حيث يتصور أن الفردوس والجحيم لا يمكن التمييز بينهما (وهذا هو المغزى المستبطن في موسيقى ليفركوهن في دكتور فوستس) فالهرب مستحيل: الهرب هو القبول.

"الخير بمعنى مؤكد هو طريق شاق ومتعب" (no.30) بهذه الكلمات يعرفنا كافكا بمضمون قصته مستعمرة العقاب، والتي تعنى أنه ليس أمام الإنسان الحديث مهرب. فسجناء الماضي الذين كانوا يوضعون داخل آلة القتل، كانوا قبل أن يقذف بجثثهم في الحفرة، يكافئون على الأقل بتغير أشكالهم إلى أجمل بينما هم يقرأون القانون الذي خالفوه ودون علمهم . . أما في الأيام التي نتحدث عنها في القصة، فلم يعد هناك أى تحول أو تحويل. فقد بقى الضابط مثبتاً في مكانه وتحجر وجهه على ما كان عليه في حياته. لا خلاص من المعاناة. "قأنت تستطيع أن تخجل وأن تتراجع من عذابات هذا العالم. فهذا الأمر متروك لاختيارك، ويتلائم مع طبيعتك. لكن ربما كان هذا التراجع ذاته هو العناء الوحيد الذى يمكنك أن تتجنبه. " (no.103) من ناحية أخرى، فإن أفكار كافكا المتناقضة بطبيعتها، لا تتيح فرصة التفسير الواضح المستقيم لمعانيها. والنقطة الجوهرية أنه لن يكون هناك أى تحديد عظيم. "هنا فقط" أى فى هذا العالم "العذاب هو العذاب".

هذا لا يسمح لنا بالقول إن الذين يلاقون العذاب هنا سوف يرتقون بسببه فى مكان آخر، فما نسميه فى هذا العالم عذاباً، سوف يبقى كما هو فى العالم الآخر دون تغيير، إنه فقط وقد تخلص فقط من نقيضه، فإذا هو نعيم مقيم. (no.97). بعبارة "تخلص من نقيضه" ربما كان كافكا يقصد التخلص من أى مفهوم يشير إلى إمكانية وجود عالم آخر للسعادة، أو عالم للتحرر من العذاب. فى نطاق هذه الظروف، لابد أن تتردد كلمات جوزيف كيه الأخيرة "كالكلب" وترن أصداؤها فى الزمن الآتى، الذى كان يبدو أن كافكا يؤمن به إيماناً قوياً" كأنما كان يريد أن يبقى عار هذا العالم بعد موته، هذه الكلمات فى ختام الرواية ذاتها، قد توحى أن كيه سوف يدخل فى العالم الآخر، فى نعيم

العذاب نقياً وبسيطاً. وهو عالم يبدو كالجحيم لا وجود للأمل فيه.

وحيث لم يجد كافكا طريقاً سهلاً للخروج من هذه الحالة التي وجد نفسه فيها، فإنه اختار النقيض من أجل تمييزها بأفضل شرط ممكن. فكما عجز عن الوصول، إلى حل مختلف تماماً وغير متناقض، كانت النتيجة هي دائماً الاستسلام أكثر فأكثر للسلبية، فحيث لا توجد ميزة لأي شيء. "إن أي إنسان يحب جاره لا يزيد - في الخطأ ولا ينقص عن يحب نفسه في هذا العالم". فالسؤال الوحيد، الذي يفرض نفسه هنا هو "هل حب الجار ممكن" (no.61) هذه هي إحدى المقولات التي تم شطبها بالقلم الرصاص. لكن من الواضح أنها مشتقة من رؤية كافكا المألوفة للكون، بمعنى "أن الحب في هذا العالم" ليس له سبب محدد (دون ذكر لإمكانية أن يكون أحب شيئاً طيباً) بمقارنته بالعالم الآخر. فالحب هو ميزة فقط للعالم الآخر، وفي نطاق ذلك العالم فقط، يكون حب الآخرين شيئاً ممكناً. "فأي إنسان ينبذ. هذا العالم لا بد أن يحب جميع الناس، لأنه رافض لعالمهم أيضاً. ومن ثم فإنه يبدأ في رؤية الجوهر الحقيقي للإنسانية، الذي لا يمكن إلا أن يكون شيئاً محبباً، بشرط أن يكون الإنسان على مستوى واحد معه. (no.60) فإذا أمكن تفسير هذه المقولة البالغة الصعوبة فإنها قد تعني أنه عن طريق رفض هذا العالم، والدخول إلى جوهر الأشياء، يصل الإنسان إلى جوهر الإنسانية أيضاً، وبهذا المعنى (وجب عليه أن يحب) جميع الناس، لكن هذا الحب يصبح ممكناً فقط لو كان الإنسان على مستوى واحد مع هذا الجوهر^(*). باختصار، أنه حين تتجرد الذات والذوات الأخرى، من حب هذا العالم ومن التعلق بمناخ الدنيا وكذلك من الاهتمامات الشخصية - يصبح في الإمكان أن يتواجد الحب بين الاثنين.

إن روايات كافكا لا تقول شيئاً من هذا، لأن الرواية لا يمكن أن تتناول أفكاراً مجردة. ومن أجل هذا لا نجد إلا الإحباط والإدانة المطلقة للفرد، سواء كان بريئاً أو مذنباً. وهذا يتفق مع نص أقواله التي كتبها حول بطل رواية "أمريكا" و"المحاكمة". فالرواية يمكنها فقط أن تتناول الأحداث الفردية،

(*) ومعناها الحرفي: of equal birth ; ebenbutig – literary من صيغة واحدة /أو

أصل واحد.

ومصائر الأفراد. ولا يسعها إلا أن تحصر نفسها في نطاق هذا العالم الأرضي. أما المعتقدات الفكرية، التي تم تلخيصها فلا يمكن للرواية أن تعبر عنها. وإذا كان من الضروري وضع هذه المعتقدات في الحسبان، فإنما كان ذلك من أجل الحصول، على صورة متكاملة لما كان يقصده كافكا .. بل ومن أجل التعرف على تلك الروح التي يكتب بها. هذه الروح في حقيقتها تنتمي إلى "الروح الألمانية german inwardness التي بكأها كثير من الألمان في كتاباتهم بما فيه الكفاية. ففي مذهب لوثر، أن المظاهر الخارجية لا أهمية لها، وأن الولاءات السياسية لا تستحق المبالاة، مادام الإنسان يملك في داخله الإيمان، الذي به نال الخلاص، أما الفيلسوف كانت Kant فكان يعتقد أن باب التجربة مفتوح أمام البشر؛ للدخول في أي تجربة فكرية يمكن تصورها، طالما أنهم لا يسمحون لهذه التجربة بأن تؤثر في سلوكهم الاجتماعي والسياسي. فضلا عن تلك العقيدة، التي ردها فلاسفة وفنانون كثيرون، وكان لها تأثيرها الواسع في الرأي العام، وفحواها: أن هذا العالم منفصل عن العالم الوحيد الذي يهمننا أمره، أي عالم الغيب، وبناء عليه يمكن إهمال المظاهر الخارجية والتغاضي عنها.

أما القول بصحة رأي مارتن بوبر الخاص بمعتقدات كافكا (إن لم يكن بالضرورة فيما يختص بتمثيلها للعقيدة اليهودية) فإن هذا يتضح من المقولة التالية، بعد حذف الجملة الأخيرة، لأنها لا ترتبط بهذه النقطة، التي تكشف عن رغبة كافكا في الحديث عن مجال خارج حدود المعرفة البشرية، بل عن الثقة في هذا المجال؛ لكونه خارج نطاق أي شيء يمكن للإنسان أن يعرفه. "الإنسان لا يمكنه أن يعيش بغير ثقة دائمة في شيء باقى داخله غير قابل للفناء indestructible، على الرغم من أن هذا الشيء غير القابل للدمار، وثقته فيه قد يبقيان على الدوام شيئاً خافياً عنه. (no.50). ومعنى هذا الكلام حرفياً أن الإنسان، قد لا يضع ثقته في هذا الباقي غير القابل للفناء indestructible مع ذلك فإن غياب الثقة هو ثقة أيضاً. هنا يتقدم كافكا خطوة أخرى نحو التناقض الكلي the total paradox وكما فعل بالتمثال في قصة "أريد أن أكون هندياً أحمر" حيث أطاح بالقاعدة. أزال آخر أثر للواقع، فأنكشف جوهر الحقيقة ذاتها، حتى الرجل الذي يقضى حياته في العذاب،

تاركاً الشر مطبقاً على لثته، يتحكم في توجيه كلامه، هذا الرجل الذي كان لا يثق في شيء، نجده في الأبدية سعيداً في حالة طيبة، ممثلنا بالنقطة، دون أن يظهر أى أثر للتغيير، على حالته الأصلية. كتب كافكا يقول "إن الباقي غير القابل للفناء هو واحد، إنه كل إنسان فرد، وفي الوقت نفسه هو أمر مألوف للجميع، وهذا هو السر في وحدة الإنسانية، غير المتوازية غير المنفصلة. (no.70:71) هذه الحالة التي تشبه فردوس النعيم، هي حالة لا يصل إليها إدراك البشر، يمكن فقط للإنسان أن يكونها، وبهذه "الكينونة" يشترك في الجوهر الإنساني الكلى. إن كافكا يتلاعب بكلمة sein الألمانية عن طريق التورية، ويشير إلى أنها تعنى كلاً من to be أن يكون وكذلك to belong to Him أن يرتبط بالانتماء مع الله، باختصار الكينونة الصادقة هنا تقترن، ليست بنفس القدر مع كل الناس (وإن كانت معهم أيضاً) كما هي وحدة مع إله مشخص a personal God، كما لو كان هو والباقي غير القابل للفناء، هما الشيء ذاته.

من خلال هذه الأفكار كلها، لابد أن يتبقى شيء غير سار يذكرنا، بأنه ليس أمام الفرد إلا القبول المستمر للعدم، بل وحتى قبول الشر، "يجب على الإنسان ألا يخدع أحداً بشيء، ولا حتى بانتصاره الدنيوي" لا يمكن أن يقال هذا إلا من موقع حصين داخل قلعة آمنة، حيث لا فائدة من هذا الانتصار. لا أهمية في النهاية لأى شيء يحدث في العالم: كل الأفعال تتردد أصداؤها بلا نهاية، بلا أى معنى "لقد تعذب المسيح من أجل البشر" (8) إن حياة المسيح لم تكن فداء للإنسانية، بل كانت عذاباً أنتج على مسار التاريخ عذابات أكثر، ولابد أن يحدث ذلك، بحكم وجودنا داخل حدود المكان والزمان. فقد تولد عن حادث الصلب، أحداث صلب أخرى لا نهاية لها تماماً مثل حب الإنسان لجاره لو أمكن هذا إطلاقاً، فسوف يترأى ومما يتولد عنه من أخطاء كثيرة أشبه شيء بحب الإنسان لذاته.

يتبين لنا أحياناً أن كافكا يتمسك بهذه المفارقات، والتأكيدات الصوفية. هناك أوقات يبدو فيها وهو يتكلم، في لغة مضادة جداً عن احتمال المعاناة، حتى يأتى الخلاص، عن الصمود في وجه الهزيمة حتى تضمن النصر . . . وعند الفحص الدقيق يبدو أن الأمر كذلك، كما في هذه المقولة:

الرغبة في الموت، هي أول علامات البدء في الاستتارة. هذه الحياة ليست محتملة، والحياة الأخرى يصعب الوصول إليها. لم يعد الإنسان يخجل من طلب الموت. فالإنسان يهفو إلى الخروج، من هذه الزنزارة التي يكرهها إلى أخرى، سوف يكرهها فيما بعد. في أثناء هذا كله يبقى أثر العقيدة ماثلاً، لأنه في حالة الترحال سوف يأتي الله إلى الممر، وينظر إلى السجين ويقول: "هذا الإنسان لن يسجن ثانية، وعليه أن يأتي إلى". (no.31)

إذا بدأ... للنظرة الأولى أن هذا الكلام، قد صيغ في عبارات تقليدية تقريباً، فإننا لم نلاحظ ما فيه من مفارقة. فالإنسان الذي يتمسك بهذه العقيدة، يثبت أنه لم يتقدم أبداً أبعد من البداية التي وصل إليها، وهي طلب الموت، فقبول جوزيف كيه للموت، سوف ينقذه على الأقل من انتظار معاملة تفصيلية.

في أوقات أخرى يبدو الأساس الذي يستند إليه كافكا، في احتمال المعاناة، وقد تم نسفه وتدميره، كما كتب في يومياته بعبارات رافضة، لكل ما من شأنه أن يعطيه راحة ظاهرية:

السلبى وحده، مهما بلغ من القوة، لا يمكن أن يكون كافياً، كما اعتقد في أوقات حزني. لأتني حين أصعد أدنى درجات السلم، وأشعر بقدر من الأمان، مهما يكن مشكوكاً فيه، فإنني سوف أمد قامتي إلى الخارج وأنتظر.. لا من أجل أن يقفز السلبى ويلحق بي، بل لكي يشدني ثانية إلى أسفل. إنها غريزة دفاع لا تسمح بحصولي على أقل قدر من الراحة الدائمة، ومن أمثلة هذا، أنها تحطم سرير الزوجية قبل أن يقام.⁽⁹⁾

هنا يبدو كافكا، وهو يسلط نظراته الصائبة على طبيعة معتقداته الانهزامية (بما يرتبط بذلك من إيماءات جنسية) .. وإن كان من الصعب أن يقول، ما الذي فعله، كيف كان يمكنه أن يفلت من الانتحار، لو لم يكن لديه مثل هذه المفارقات التي يركن إليها. لكن قراءة هذه الفقرة بمزيد من الدقة تكشف لنا، أنه لم يكن يقصد بها أن تكون رفضاً "للسلبى" وإنما فصلاً آخر من فصول الخضوع له. وبنون أي رغبة في الحصول على مجرد "الفناء" ودون رغبة في الراحة أو الزواج، فإن كافكا كان يمكنه أن يرى فيه نوعاً

من الدفاع عن العنصر السلبي الحقيقى فى أعماق أعماقه.

لم يعبر كافكا أبداً عن هذه الآراء فى أعماله الإبداعية .. سواء ما نشر منها او لم ينشر، حتى كان عمله الأخير "القلعة" أو حتى ما تلاها من قصص مثل قصة "فنان جائع" فإن الرجوع إلى أصوات الأطفال على اعتبار أنها المصدر الوحيد الموثوق به للصلة بالقلعة، إنما هى لمحة واضحة على طبيعة وعبثية الاتصال مع ما يسميه بالباقي أو "غير القابل للفناء" إن هذه الأصوات لا تقدم لجوزيف كيه أية مساعدة يمكن تصورها. وبنفس القدر نجد تجريده المستمر لأداء الفنان من المعنى، على نحو يظهر هذا الأداء كشيء يخلو من التمييز والجدارة، وكذلك اختفاء الحب من شفاه الفنان التى "صورت وكأنها تنتظر قبلة"، كل هذه الجوانب، جرى عرضها بنفس الروح التى تميل إلى تفرغ أحداث العالم من المعنى، وانتزاع كل قيمة منها. من ناحية أخرى، فعلى الرغم من أن هذين العاملين هما من أعماله المتأخرة، فمن الواضح أن عقل كافكا كان يسير على نفس هذه الخطوط، منذ وقت مبكر يعود بنا الى قصة "أريد أن أكون هندياً أحمر" إذ نجد أن فناء الفرد وتلاشيته كان على وجه التقريب إحدى التيمات المبكرة، التى انشغل بها منذ بداية حياته.

مع ذلك، فإن مناقشتى لم تتجه نحو حقيقة معتقدات كافكا الدينية ذاتها. أو الى كونها شيء مرغوب فيه. فهذه المعتقدات تتطوى على مسائل تحتاج الى مناقشة كل من: المسيحية واليهودية، وكذلك ديانات التدمير الذاتى المنتشرة فى الشرق الأقصى، وهى أمور لست مؤهلاً للدخول فيها، والذى يهمنى هو إنجاز كافكا ككاتب روائى، ففى هذه الناحية، بلغ أفضل حالاته، وبالذات فى القصة التى تعرف فيها على حالته بصورة كاملة، وأخضعها للفن ليس بالوقوف عندها .. ولكن باتخاذها كإحدى المعطيات لحكايته كلها، ثم استكشاف الموقف الذى نتج عنها، إن قصة "الممسوخ" ليس بها دعاوى ميتافيزيقية صريحة، أو أصداء لها، ويمكن أن يكون ذلك بها عن طريق الاستيراد، أى عن طريق القبول (لأسباب خارج نطاق هذه المناقشة) للمبادئ الفكرية عند كافكا كما تتكشف منفصلة، عن هذه القصص من ناحية أخرى، فإن القصص الأخرى تظهر علامات متزايدة على تدهور المستوى الفنى، كلما زاد الاهتمام بالعنصر الميتافيزيقى فيها. إن طريقة الكتابة فى قصصه

المبكرة حية وثرية بحيث تبدو قصصه الأخيرة كنوع من الترقيع Patchily، أما الأولى، فلا نجد فيها سوى القليل من الكتابة القهرية التي حاولنا أن نلفت إليها الأنظار، إن هذا الفن يكشف عن أعراض الاضطرابات العصبية، التي لم تتم السيطرة عليها في غضون الست أو السبع سنوات الأخيرة من حياة كافكا بقدر أكبر مما حدث في السنوات السابقة، الشيء الذي لا يسمح بالقول أن الطموح الأعظم للأعمال المتأخرة - وخصوصاً في رواية "القلعة" - كان بلا تأثير.

إن عملية المسح الشاملة التي قمت بها لأعمال كافكا - تفرض علينا النتيجة التالية، وهي أن الشيء الوحيد الذي نجح كافكا في صياغته بطريقة تضمن له البقاء، هو موضوع تحقيره لذاته منعكساً في شكل روائي، ليس هناك شيء آخر مرئى في أعماله الروائية غير هذا التحقير. إنه لا يبين لنا - ولا يمكن أن يتبين لنا - كيف يكون التحقير نعمة في عالم آخر. إنه يرينا فقط أن هذا يحدث. لكنه بمعاشته لتجربة الانحطاط، كإنسان وكاتب، فإن كافكا لم يفعل ما فعلته أجيال أخرى، ولم يتجه إلى أشياء جديدة على أمل في ميلاد جديد re - emerging، وبدلاً من ذلك، فإنه استمر في تعميق حدة الإدراك، وبينما هو يزيد من هذه الحدة، زاد من فرص الضياع التي جعلته عاجزاً عن الكتابة؛ لأنه وقع أكثر فأكثر في قبضة عملية سلخ للذات مهلكة. لم يكن في مقدوره أن يقف عند نقطة محددة ليعلن، وإن كان أعلن ذلك فعلاً، أنه عاجز عن إدراك نقطة الاستسلام المطلقة، لكن نقطة التسليم المطلق لا يمكن لأحد أن يصل إليها، فقط فقدان السيطرة على الحياة هو الذي أعلن ذاته، وقد تجلى ذلك في قصصه. وهذه الأعمال شاهد على أن المعتقدات، لم تفجر شعلة الإبداع عنده في نوع من الأعمال، يؤكد هذه المعتقدات.

هوامش

1. Kafka the Writer, pp.1-28

- 1 Max Brod, Afterword to the first German edition of the Castle.
- 2 W.H.Auden, as quoted in Franz Kafka Today (edd. Flores and Swander), p.1.
- 3 Paul Claudel, le Figara litteraire 18 Oct.1917.
- 4 Thomas Mann, quoted in Franz Kafka by Klaus Wagenbach, Rowohlt, Hamburg 1964, p.144.
- 5 Andre Gide, quoted in Franz Kafka et les lettres francaises 1928-1955 by Maja Goth, Paris 1956.p.43.
- 6 Maja Goth, op.cit.p.253.
- 7 F.Beissner, Kafka der Dichter, Stuttgart 1958, p.8.
- 8 Beissner, ibid.p.8.
- 9 H.Politzer, «Problematik und Probleme der Kafka – Forschung», in Monatshefte fur deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Madison, Wisconsin, 42 (1950), 273 – 80.
- 10 Max Brod, Franz Kafka, eine Biographie, 1954, p.160.
- 11 See p.32 below.
- 12 Brod, Biographie, 1954, p.160.
- 13 Saturday Review, 12 April 1930.
- 14 Times Literary Supplement, 19 June 1930.
- 15 New Statesman, 12 April 1930.
- 16 Saturday Review, 12 April 1930.
- 17 Life and Letters, Dec. 1930.
- 18 Felix Bertaux, A Panorama of German Literature, New York 1935.
- 19 Kurt Tucholsky, Gesammelte Werke, Hamburg 1960. II, 372-6.
- 20 Times Literary Supplement, 11 May 1933.
- 21 Ibid.3 July 1937.
- 22 Ibid. 8 Oct. 1938.
- 23 Ibid. 16 June 1945.
- 24 Ibid. 13 Nov. 1948 and 29 July 1949.
- 25 See Further Dieter Jakob, « Das Kafka – Bild in England. Zur Aufnahme des Werkes in der journalistischen Kritik, 1928 – 1966 », in Oxford German Studies, vol. 5, 1971. (*)
- 26 « Faut – il bruler Kafka ? » in Action, no. 90,24 May 1946 ;also replies in Later issues up to no. 100.

(*) References to Kafka's works are to the pagination in the Gesammelte Schriften.

- 27 Erich Heller, *The Disinherited Mind*, Bowes, Cambridge 1952, p.160.
- 28 Gunther Anders, *Franz Kafka*, translated and adapted by A. Steer and A.K. Thorlby, London 1960, p.99. Originally *Kafka, pro und contra. Die Prozeß – Unterlagen*, Munich 1951.
- 29 Edmund Wilson, *Classics and Commercials*. 1950, reprinted in *Franz Kafka. A collection of critical Essays*, ed. R. Gray, Enlewood Cliffs, N.J.1962(p.96)
- 30 Hannah Arendt, "Franz Kafka : A Revaluation", in *Partisan Review*. 1944, p.416.
- 31 See p.I above.
- 32 Arendt, *op.cit.*p.412
- 33 *Times Literary Supplement*, 24 May 1947.
- 34 R.O.C. Winkler, in *Scrutiny*, VII, 337 –8.
- 35 See W. Sansom, *Fireman Flower*, Hogarth Press, London 1944.

2. Towards Understanding. pp. 29-47.

- 1 Diary, 19 Jan. 1911.
- 2 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Stockholm 1947, p.382.
- 3 Diary, 21 July 1913
- 4 *Briefe an Milena*, 208.
- 5 Diary, 6 Aug. 1914.
- 6 Diary, 27 Apr. 1915.
- 7 Diary, 24 Jan. 1922
- 8 Diary, 4 May 1915.
- 9 *Erzählungen*, pp.17-18.
- 10 *Beschreibung eines Kampfes*, p.183.
- 11 Diary, 27 May 1914.
- 12 Diary, 18 Jan. 1922.
- 13 Diary.
- 14 Diary for 1911 (not precisely dated : *Tagebücher 1910-1923 in Ges. Werke* 1948, p.185.)
- 15 Diary, 21 June 1913.
- 16 Diary, 27 Nov. 1913.
- 17 Diary, 25 Spt.1917.
- 18 Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt. M. 1951, p.32.
- 19 *Hochzeitsvorbereitungen*, p.202.
- 20 *Ibid.* p.204.

- 21 Ibid. p.193.
- 22 Diary, 20 July 1916.
- 23 Diary, 2 Aug. 1917.
- 24 Kierkegaard, *The Concept of Dread*, trans. W. Lowrie, Princeton 1957, p.139.
- 25 Ibid. p.144
- 26 Ibid. p.145.
- 27 Ibid. 13 Dec. 1914.

3 **Early Stories, pp. 48 –66**

- 1 Letter quoted in Brod's afterword to the first edition of the *Castle*.
- 2 *Briefe an Felice*, ed. Erich Heller and Jungen Born (Ges. Werke 1967),p.332.
- 3 *Briefe 1902-1924* (Ges. Werke 1966), p.102
- 4 Diary, 23 Sept. 1912.
- 5 Diary,6 Aug. 1914.
- 6 C.-E. Magny in *The Kafka Problem*, ed. A. Flores, 1946, pp.75-96.
- 7 Magny, Loc. Cit.
- 8 Kate Flores, in *Franz Kafka Today*, ed. A. Flores, p.16.
- 9 Brod, *Biographie*, 1954, p.140.
- 10 Kate Flores, op. Cit. P. 17.

4 **« America », pp.67-82**

- 1 Diary, 19 Jan. 1911.
- 2 Diary, 30 Sept. 1915.
- 3 *Briefe an Felice*, p.332.
- 4 Loc.cit.
- 5 Letter to Kurt Wolff, 4 April 1913.
- 6 Diary, 8 Oct. 1917.
- 7 Diary, 31 Dec. 1914.
- 8 Herbert Tauber, *Frank Kafka, eine Deutung seiner Werke*, Zurich and New York, 1941, p.58.
- 9 Reprinted in R. Musil, *Tagebücher*, ed. A. Frise, Hamburg 1955, p.688.

5 "The Metamorphosis", pp.83-92

- 1 Letter to Kurt Wolff, 7 April 1915.
- 2 Kafka, *Die Verwandlung*, ed., M.L. Hoover, London 1962, p.VI.
- 3 F.D.Luke, "The Metamorphosis", in *Franz Kafka Today*, p.39.
- 4 Paul Goodman, preface to the *Metamorphosis* by Franz Kafka, Vanguard Press Inc. 1946, pp.6,7.
- 5 See below p. 180.
- 6 *Briefe an Felice*, 6/7 Dec.1912.
- 7 *Diary*, 19 Jan. 1914.

6 "In the Penal Colony", pp.93-102

- 1 See.p.106 below.
- 2 Austin Warren, in *The Kafka problem*, p.70.
- 3 Hellmuth Kaiser, "Franz Kafka Inferno. Eine psychologische Deutung seine Strafphantasie", *Imago*, 1931, pp.41-103.
- 4 Albert Schweitzer, *The Quest for the Historical Jesus*, London 1910 (2nd ed.), p.368.
- 5 Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, 2 Abhandlung, 3 Absatz.
- 6 See.p.45 above.

7 "The Trial", pp. 103-25

- 1 Andre Guide, *Diary*, 28 Aug. 1940.
- 2 Quoted by Martin Greenberg. *The Terror of Art*, London 1971, p.113.
- 3 Greenberg, *ibid*, p.117.
- 4 Johann Bauer, *Kafka and Progue*, London 1971, p.106.
- 5 M. Pasley, "Two Literary Sources of Kafka's *Der Prozess*", *Forum for Modern Language Studies*, III,1967,142-7.
- 6 Max Brod, *Epilogue to The Trial*.
- 7 See H. Uyttersprot, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?*, Antwerp 1957.
- 8 M. Pasley, *Loc.cit*.
- 9 *Diary*, 24 Jan 1915.
- 10 De Sade, *Juliette*, II,341-50, quoted in Mario Praz, *The Romantic Agony*, Oxford, 2nd edn 1951, pp.102-3.
- 11 See p.162. below.

- 12 See.p.58 above.
- 13 Diary, 2 Nov. 1911.
- 14 See.p.47 above.

8 "A Country Doctor" and other tales, pp. 126-39

- 1 Hochzeitsvorbereitungen , pp.440,447; also Brife, 20 Aug.1917,27 Jan, 1918 and 1 Oct.1918.
- 2 Briefe, 7 July 1917.
- 3 Briefe, March 1918 (p.237).
- 4 Same Letter.
- 5 Malcolm Pasley (ed.), Franz Kafka, Sort Stories, Oxford 196p.26.
- 6 G.Janouch, Gespräche mit Kafka, p.160.
- 7 W. Rubinstein, in Franz Kafka Today p.60.
- 8 Diary, 25 Jan. 1922.
- 9 Briefe an Milena, pp.244-5.
- 10 Diary, 5 Oct.1911.
- 11 Rubinstein, Loc.cit.
- 12 See p. 155 below.
- 13 Letter, 5 Sept. 1917.

9 « The Casle », pp.140-72

- 1 K. Wagenbach, « Wo liegt Kafkas Schloß ? , in Kafka-Symposion, contrib. J. Born and others, Berlin 1965.
- 2 Das Schloß, 3rd edn, New York 1946, p.92.
- 3 M. Pasley, "Zur äußeren Gestalt des "Schloß –Romans", in Kafka – Symposion.
- 4 Das Schloß, p.72.
- 5 Ibid.pp.292-3.
- 6 Ibid.p311.
- 7 Ibid.p139.
- 8 See p.37 above.
- 9 Das Schloß, p120.
- 10 Kafka, Briefe, p.401 (July 1922).
- 11 See Max Brod in Franz Kafka Today, pp161-4.
- 12 St Teresa of Avila, Complete Works, trans. Alison Peers, London 1946, vol.2, p.201.
- 13 Das Schloß, p. 49.

- 14 Erich Heller, *The Disinherited Mind*, Cambridge 1952, p.169.
- 15 *Das Schloß*, p.73.
- 16 *Ibid.* p.110.
- 17 *Ibid.* p.18
- 18 *Ibid.* p.27
- 19 *Ibid.* p.104.
- 20 *Ibid.* p.201.
- 21 *Ibid.* p.229
- 22 *Ibid.* p.258.
- 23 *Ibid.* p.312.
- 24 *Ibid.* p.105.
- 25 *Beschreibung eines Kampfes*, p.183.
- 26 *Das Schloß* ,p236.
- 27 *Ibid.* p. 172.
- 28 *Ibid.* p.149.
- 29 *Ibid.* p.160.
- 30 De Casussade, *Abandon a la divine providence*, ii.I.I, quoted in C. Butler, *Prayer*, London 1961, p.116.
- 31 *Das Schloß*. P.369.
- 32 *Ibid.* p.310.
- 33 *Ibid.* p.311.
- 34 *Das Schloß*, p.315.
- 35 See pp.54,64,165,168,187,196,198.
- 36 *Ibid.* p.315.
- 37 *Ibid.* p.323.
- 38 *Ibid.* p.352.
- 39 *Ibid.* p.353.

10 Later Stories, pp.173-86

- 1 Diary, 10 Feb.1922.
- 2 *Ibid.*
- 3 See.p169 above
- 4 Malcolm Pasley, *Franz Kafka ,Der Heizer, In der Strafkolonie, Der Bau*, Cambridge 1966,pp.24ff.
- 5 Pasley, *ibid*, p.30.

11 Religious ideas, pp.187-99

- 1 F.Beissner, *Kafka der Dichter*, *passim*.

- 2 Martin Buber, *Two Types of Faith*, 1951, reprinted in R. Gray (ed.) *Kafka, A collection of Critical Essays*, pp.157-62.
- 3 Max Brod, *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, Winterhur 1948, p.7.
- 4 Kierkegaard, *Fear and Trembling*, trans. W. Lowrie, Princeton 1945, pp.52-7.
- 5 Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen*, p.114.
- 6 *Ibid.* p102.
- 7 *Ibid.* p.76.
- 8 *Ibid.* p.117.
- 9 *Diary*, 31 Jan.1922.

الفهرس

- ١ - الفصل الأول : كافكا كاتبًا 5
- ٢ - الفصل الثاني : نحو فهم صحيح 37
- ٣ - الفصل الثالث : كتاباته المبكرة وقصة "الحكم" 61
- ٤ - الفصل الرابع : أمريكا 85
- ٥ - الفصل الخامس : المسوخ 103
- ٦ - الفصل السادس : فى مستعمرة العقاب 117
- ٧ - الفصل السابع : المحاكمة 131
- ٨ - الفصل الثامن : "طبيب فى الريف" وقصص أخرى 159
- ٩ - الفصل التاسع : القلعة 177
- ١٠ - الفصل العاشر : القصص الأخيرة 215
- ١١ - الفصل الحادى عشر : أفكاره الدينية 233
- ١٢ - هوامش : 249

- ٣٦- نظريات السرد الحديثة
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها
٣٨- نقد الحدائق
٣٩- الإغريق والحسد
٤٠- قصائد حب
٤١- ما بعد المركزية الأوربية
٤٢- عالم ماك
٤٢- اللهب المزدوج
٤٤- بعد عدة أصياف
٤٥- التراث المغفور
٤٦- عشرون قصيدة حب
٤٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)
٤٨- حضارة مصر الفرعونية
٤٩- الإسلام فى البلقان
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير
٥١- مسار الرواية الإسبانية أمريكية
٥٢- العلاج النفسى التدميمي
- ٥٢- الدراما والتعليم
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح
٥٥- ما وراء العلم
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)
٥٨- مسرحيتان
٥٩- المحبرة
٦٠- التصميم والشكل
٦١- موسوعة علم الإنسان
٦٢- لذة النص
٦٣- تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية
٦٧- مختارات
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى
٦٩- العالم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى
- والاس مارتز
بريجيت شيفر
ألن تورين
بيتر والكوت
آن سكستون
بيتر جران
بنجامين بارير
أوكتافيو پاث
ألدوس هكسلى
روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين
يا بلو نيرودا
رينيه ويليك
فرانسوا نوما
ه . ت . نوريس
جمال الدين بن الشيخ
داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى
بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج .
روجسيفيتز وروجر بيل
أ . ف . ألنجتون
ج . مايكل والتون
جون بولكنجهوم
فديريكو غرسية لوركا
فديريكو غرسية لوركا
فديريكو غرسية لوركا
كارلوس مونييث
جوهانز ايتين
شارلوت سيمور - سميث
رولان بارت
رينيه ويليك
ألان وود
برتراند راسل
أنطونيو جالا
فرناندو بيسوا
فالنتين راسيوتين
عبد الرشيد إبراهيم
أوخينيو تشانج رودريجت
داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
ت : جمال عبد الرحيم
ت : أنور مفيث
ت : منيرة كروان
ت : محمد عيد إبراهيم
ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
ت : أحمد محمود
ت : المهدي أخريف
ت : مارلين تادرس
ت : أحمد محمود
ت : محمود السيد على
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : ماهر جويجاتى
ت : عبد الوهاب علوب
ت : مصد يرادة وعثمانى لليلود ويوسف الأطفى
ت : محمد أبو العطا
ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
ت : مرسى سعد الدين
ت : محسن مصيلحي
ت : على يوسف على
ت : محمود على مكى
ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
ت : محمد أبو العطا
ت : السيد السيد سهيم
ت : صبرى محمد عبد الغنى
مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
ت : محمد خير البقاعى .
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : رمسيس عوض .
ت : رمسيس عوض .
ت : عبد اللطيف عبد الحليم
ت : المهدي أخريف
ت : أشرف الصباغ
ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
ت : حسين محمود

- ٧٢- السياسي العجوز ت . س . إيوت ت : فؤاد مجلى
- ٧٣- نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز ت : حسن ناظم وعلى حاكم
- ٧٤- صلاح الدين والمالِك في مصر ل . ا . سيمينوفا ت : حسن بيومي
- ٧٥- فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا ت : أحمد درويش
- ٧٦- چاك لاكن وإغواء التطيل النفسى مجموعة من الكتاب ت : عبد المقصود عبد الكريم
- ٧٧- تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢ رينيه ويليك ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون ت : أحمد محمود ونورا أمين
- ٧٩- شعرية التأليف بريس أوسينسكى ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
- ٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين ت : مكارم الغمرى
- ٨١- الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن ت : محمد طارق الشرقاوى
- ٨٢- مسرح ميجيل ميجيل دى أونامونو ت : محمود السيد على
- ٨٣- مختارات غوتفريد بن ت : خالد المعالى
- ٨٤- موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب ت : عبد الحميد شبيحة
- ٨٥- منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاى ت : عبد الرازق بركات
- ٨٦- طول الليل جمال مير صانقى ت : أحمد فتحى يوسف شتا
- ٨٧- نون والقلم جلال آل أحمد ت : ماجدة العنانى
- ٨٨- الابتلاء بالتفريب جلال آل أحمد ت : إبراهيم الدسوقى شتا
- ٨٩- الطريق الثالث أنتونى جيننز ت : أحمد زايد ومحمد محبى الدين
- ٩٠- وسم السيف ميجل دى ترياتس ت : محمد إبراهيم ميروك
- ٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا ت : محمد هناء عبد الفتاح
- ٩٢- أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميجل ت : نادية جمال الدين
- ٩٣- الإسبانية أمريكى المعاصر مايك فينرستون وسكوت لاش ت : عبد الوهاب علوب
- ٩٤- محدثات العولمة صمويل بيكيت ت : فوزية العشماوى
- ٩٥- الحب الأول والصحة أنطونيو بوپرو بايخو ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
- ٩٦- مختارات من المسرح الإشباني قصص مختارة ت : إنبوار الخراط
- ٩٧- ثلاث زنبقات ووردة فرنان برودل ت : بشير السباعى
- ٩٨- هوية فرنسا مج ١ نماذج ومقالات ت : أشرف الصباغ
- ٩٩- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى ديفيد روينسون ت : إبراهيم قنديل
- ١٠٠- تاريخ السينما العالمية بول هيرست وجراهام تومبسون ت : إبراهيم فتحى
- ١٠١- مساعلة العولمة بيرنار فاليط ت : رشيد بنحدو
- ١٠٢- النص الروائى (تقنيات ومناهج) عبد الكريم الخطيبى ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
- ١٠٣- السياسة والتسامح عبد الوهاب المؤدب ت : محمد بنيس
- ١٠٤- قبر ابن عربى يليه آباء برتولت بريشت ت : عبد الغفار مكاوى
- ١٠٥- أوبرا ماهوجنى جيرارچينيت ت : عبد العزيز شيبيل
- ١٠٦- مدخل إلى النص الجامع د . ماريا خيسوس روبييرامتى ت : د . أشرف على دعور
- ١٠٧- الأدب الأندلسى نخبة صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر ت : محمد عبد الله الجعيدى

- ١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي
١٠٩- حروب المياه
١١٠- النساء في العالم النامي
١١١- المرأة والجريمة
١١٢- الاحتجاج الهادي
١١٣- راية التمرد
١١٤- مسرحيتا حصاد كرنجى وسكان المستنقع
١١٥- غرفة تخص المرء وحده
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام
١١٨- النهضة النسائية فى مصر
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الولية
١٢٤- الفجر الكاذب
١٢٥- التحليل الموسيقى
١٢٦- قفل القراءة
١٢٧- إرهاب
١٢٨- الأدب المقارن
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة
١٣٠- الشرق يصعد ثانية
١٣١- مصر القيمة (التاريخ الاجتماعى)
١٣٢- ثقافة العولة
١٣٣- الخوف من المرايا
١٣٤- تشريح حضارة
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت
١٣٦- فلاحو الباشا
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
١٤٠- حيث تلقى الأنهار
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة
- مجموعة من النقاد
جون بولوك وعادل درويش
حسنة بيجوم
فرانسيس هيندسون
أرلين علوى ماكليود
سادى پلانت
وول شوينكا
فرچينيا وولف
سينثيا نلسون
ليلى أحمد
بث بارون
أميرة الأزهرى سنيل
ليلى أبو لغد
فاطمة موسى
جوزيف فوجت
نيل الكسندر وفنادولينا
چون جراى
سيدريك ثورپ ديفى
قولفانچ إيسر
صفاء فتحى
سوزان ياسنيت
ماريا دولورس أسيس جاروته
أندريه جوندر فرانك
مجموعة من المؤلفين
مايك فينرستون
طارق على
بارى ج. كيمب
ت. س. إليوت
كينيث كونو
جوزيف مارى مواريه
إيقلينا تارونى
عاطف فضول
هربرت ميسن
مجموعة من المؤلفين
أ. م. فورستر
ديريك لايدار
كارلو جولونونى
- ت : محمود على مكى
ت : هاشم أحمد محمد
ت : منى قطان
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : إكرام يوسف
ت : أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت : سمية رمضان
ت : نهاد أحمد سالم
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : لميس النقاش
ت : بإشراف/ رؤوف عباس
ت : نخبة من المترجمين
ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
ت : منيرة كروان
ت : أنور محمد إبراهيم
ت : أحمد فؤاد بليغ
ت : سمحه الخولى
ت : عبد الوهاب علوب
ت : بشير السباعى
ت : أميرة حسن نويرة
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقى جلال
ت : لويس بقطر
ت : عبد الوهاب علوب
ت : طلعت الشايب
ت : أحمد محمود
ت : ماهر شفيق فريد
ت : سحر توفيق
ت : كاميليا صبحى
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : أسامة إسبر
ت : أمل الجبورى
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومى
ت : عدلى السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥- موت أرتيميو كروث
١٤٦- الورقة الحمراء
١٤٧- خطبة الإدارة الطويلة
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس
١٥٠- التجربة الإغريقية
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ١
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى
١٥٣- غرام الفراغة
١٥٤- مدرسة فرانكفورت
١٥٥- الشعر الأمريكي المعاصر
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى
١٥٧- خسرو وشيرين
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج ٢
١٥٩- الإيديولوجية
١٦٠- آلة الطبيعة
١٦١- من المسرح الإسباني
١٦٢- تاريخ الكنيسة
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)
١٦٥- حكايات الثعلب
١٦٦- العلاقات بين المسلمين والعلمانيين في إسرائيل
١٦٧- في عالم طاغور
١٦٨- دراسات في الأدب والثقافة
١٦٩- إبداعات أدبية
١٧٠- الطريق
١٧١- وضع حد
١٧٢- حجر الشمس
١٧٣- عنى الجمال
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء
١٧٥- التليفزيون في الحياة اليومية
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية
١٧٧- أنطون تشيخوف
١٧٨- مختارات من الشعر اليوناني الحديث
١٧٩- حكايات أيسوب
١٨٠- قصة جاويد
١٨١- النقد الأدبي الأمريكي
١٨٢- العنف والنبوة
١٨٣- جان كوكتو على شاشة السينما
- كارلوس فوينتس
ميجيل دي ليبس
تانكريد نورست
إنريكي أندرسون إمبرت
عاطف فضول
روبرت ج. ليمان
فرنان برودل
نخبة من الكتاب
فيولين فاتويك
فيل سليتر
نخبة من الشعراء
جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو
النظامى الكنجى
فرنان برودل
ديفيد هوكس
بول إيرليش
الخاندرى كاسونا وأنطونيو جالا
يوحنا الآسيوى
جوردن مارشال
جان لاکوتير
أ. ن أفانا سيفا
يشعيا هو ليتمان
رابندراتان طاغور
مجموعة من المؤلفين
مجموعة من المبدعين
ميغيل دليبيس
فرانك بيجو
مختارات
ولتر ت. ستيس
ايليس كاشمور
لورينزو فيلشس
توم تيننبرج
هنرى تروايا
نخبة من الشعراء
أيسوب
إسماعيل فصيح
فنسننت ب. ليتش
و.ب. بيتس
رينيه چيلسون
- ت : أحمد حسان
ت : على عبدالرؤوف البمبى
ت : عبدالغفار مكاوى
ت : على إبراهيم على منوفى
ت : أسامة إسبير
ت : منيرة كروان
ت : بشير السباعى
ت : محمد محمد الخطابى
ت : فاطمة عبدالله محمود
ت : خليل كلفت
ت : أحمد مرسى
ت : مى التلمسانى
ت : عبدالعزيز بقوش
ت : بشير السباعى
ت : إبراهيم فتحى
ت : حسين بيومى
ت : زيدان عبداللطيم زيدان
ت : صلاح عبدالعزيز محجوب
ت : مجموعة من المترجمين
ت : نبيل سعد
ت : سهير المصادفة
ت : محمد محمود أبو غدیر
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : بسام ياسين رشيد
ت : هدى حسين
ت : محمد محمد الخطابى
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : أحمد محمود
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : جلال البنا
ت : حصة إبراهيم المنيف
ت : محمد حمدى إبراهيم
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : سليم عبد الأمير حمدان
ت : محمد يحيى
ت : ياسين طه حافظ
ت : فتحى العشرى

- ١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام
١٨٥- أسفار العهد القديم
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل
١٨٧- الأرضة
١٨٨- موت الادب
١٨٩- العمى والبصيرة
١٩٠- محاورات كونفوشيوس
١٩١- الكلام رأسمال
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بيك ج١
١٩٣- عامل المنجم
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي
١٩٥- شتاء ٨٤
١٩٦- المهلة الأخيرة
١٩٧- الفاروق
١٩٨- الاتصال الجماهيري
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية
٢٠٠- ضحايا التنمية
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٤
٢٠٣- الشعر والشاعرية
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات
٢٠٦- الهولوية تصنع علما جديدا
٢٠٧- ليل إفريقي
٢٠٨- شخصية العريى فى المسرح الإسرائيلى
٢٠٩- السرد والمسرح
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى
٢١١- فردينان نوسوسير
٢١٢- قصص الأمير مرزبان
٢١٣- مصر منذ قوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر
٢١٤- قواعد جديدة المنهج فى علم الاجتماع
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم
٢١٧- عولة السياسة العالمية
٢١٨- رايولا
٢١٩- بقايا اليوم
٢٢٠- الهولوية فى الكون
٢٢١- شعرية كفافى
- هانز ايندورفر
توماس تومسن
ميخائيل أنورد
بُزُجْ علوى
الفين كرنان
پول دى مان
كونفوشيوس
الحاج أبو بكر إمام
زين العابدين المراغى
بيتر أبراهامز
مجموعة من النقاد
إسماعيل فصيح
فالتين راسبوتين
شمس العلماء شبلى النعمانى
ادوين إمزى وآخرون
يعقوب لاندائوى
جيرمى سبيروك
جوزايا رويس
رينيه وريك
ألطاف حسين حالى
زالمان شازار
لويجى لوقا كافالى- سفورزا
جيمس جلايك
رامون خوتاسنديز
دان أهرين
مجموعة من المؤلفين
سنائى الغزنوى
جوناثان كلر
مرزبان بن رستم بن شروين
ريمون فلاور
أنتونى جينز
زين العابدين المراغى
مجموعة من المؤلفين
جون بايلس و ستيت سميث
خوليو كورتازان
كازو ايشجورو
بارى باركر
جريجورى جوزدائيس
- ت: دسوقى سعيد
ت: عبد الوهاب علوب
ت: إمام عبد الفتاح إمام
ت: علاء منصور
ت: بدير الديب
ت: سعيد الغانمى
ت: محسن سيد فرجاني
ت: مصطفى حجازى السيد
ت: محمود سلامة علوى
ت: محمد عبد الواحد محمد
ت: ماهر شفيق فريد
ت: محمد علاء الدين منصور
ت: أشرف الصباغ
ت: جلال السعيد الحقاوى
ت: إبراهيم سلامة ابراهيم
ت: جمال احمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
ت: فخزى لبيب
ت: أحمد الأنصارى
ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت: جلال السعيد الحقاوى
ت: أحمد محمود هويدى
ت: أحمد مستجير
ت: على يوسف على
ت: محمد أبو العطا عبد الرؤوف
ت: محمد أحمد صالح
ت: أشرف الصباغ
ت: يوسف عبد الفتاح فرج
ت: محمود حمدى عبد الفنى
ت: يوسف عبد الفتاح فرج
ت: سيد أحمد على الناصرى
ت: محمد محمود محى الدين
ت: محمود سلامة علوى
ت: أشرف الصباغ
ت: وجيه سمعان عبد المسيح
ت: على إبراهيم على منوفى
ت: طلعت الشايب
ت: على يوسف على
ت: رفعت سلام

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧١٩٤ / ٢٠٠١

Franz Kafka

Ronald Gray

الفلاف : هشام نزار

كتاب "فرانز كافكا" هذا بمثابة مقدمة نقدية للتعريف بحياة كافكا وأعماله ومشاكله النفسية من خلال عملية مسح شاملة ودقيقة لكل كتاباته وظروف عصره ، وفي هذه الدراسة يربط رونالد جراي بين الفكر النظري عند كافكا وعملية الإبداع ، أي أنه لا يتناول "الأفكار" بمعزل عن "الكتابة" الإبداعية . ومن ثم نراه يخصص لكل رواية من رواياته الشهيرة مثل "القلعة" ، "المحاكمة" ، "أمريكا" فصلاً مستقلاً ، بالإضافة إلى عدد من الفصول لدراسة قصصه القصيرة خاصة قصة "التحول" التي يزعم رونالد جراي أنها أكمل أعماله وأعظمها دقة وإحكاماً ؛ حيث وجد فيها كافكا الشكل الذي يلائم حالته ، ثم خصص فصلاً لدراسة أسلوبه الأدبي وفصلاً آخر لفكره الديني .

ومما يزيد من أهمية هذا الكتاب بالنسبة لنا أن رونالد جراي قد وضعه "لهؤلاء الذين يقرأون كافكا مترجماً على وجه الخصوص ؛ لأنهم يحتاجون إلى دليل حاذق وأمين لكي يعينهم على فهمه" ، ويتيح لهم فرصة لمعرفة صحيحة عن كافكا وتطوره الشخصي والفني .