فرانز كافكا

تأيف:رونالد جراى

ترجمة:نسيم مجلى

تمهيد

كتاب فرانز كافكا هذا بمثابة مقدمة نقدية للتعريف بحياة كافكا وأعماله ومشكلاته النفسية من خلال عملية مسح شاملة ودقيقة لكل كتاباته وظروف عصره. وفى هذه الدراسة يربط رونالد جراى بين الفكر النظرى عند كافكا وعملية الإبداع أي أنه لايتناول (الأفكار) بمعزل عن (الكتابة) الإبداعية، ومن ثم نراه يخصص لكل رواية من رواياته الشهيرة مثل (القلعة)،(المحاكمة) ، و(أمريكا) فصلا مستقلا ، بالإضافة إلى عدد من الفصول لدراسة قصصه القصيرة خاصة قصة (الممسوخ) التي يعتبرها رونالد جراى أكمل أعماله وأعظمها دقة وإحكاما، حيث وجد فيها كافكا الشكل الذى يلائم حالته، ثم خصص فصلا لدراسة أسلوبه الأدبى وفصلا آخر لفكره الدينى.

ومما يزيد من أهمية هذا الكتاب بالنسبة لنا أن رونالد جراى قد وضعه من أجل هؤلاء الذين يقرأون كافكا مترجما على وجه الخصوص، لأنهم يحتاجون إلى دليل حاذق وأمين لكى يعينهم على فهمه ويتيح لهم فرصة لمعرفة صحيحة عن كافكا وتطوره الشخصى والفنى.

الفصل الأول

كافكا كاتباً

أصبح إسم كافكا كلمة دالة على فظائع المدنية فى هذا القرن، ولكنه لم **يقدم للناس فى بادئ الأمر بهذا المفهوم. فالكلمة الأصلية التى كتبها صديقه ماكس برود Max Brod فى ختام رواية "القلعة" The Castle التى نشرت بعد وفاة كافكا لم تعط مسألة "الإنتماء" بالمعنى الذى أخذته هذه الكلمة اخيراً، الا قليلاً من الاهتمام. لقد قدمه برود على أنه عبقرية دينية. فرواياته الرئيسيتان هما تصوير اللوحتين يطل منهما رأس الإله ذاته، العدل والنعمة.** [1] **وبنفس الطريقة قدمه مترجموه إدوين وفيللا موير Edwin and Willa Muir على انهُ جون بانيان Bunyan عصرى.**

وفى زمن غدت فيه العقيدة الدينية مفتقدة او عرضة لتغييرات جذرية، فإن سحر هذا الكاتب صار عظيما، حتى وإن لم يكن لدينا مايؤكد أن الأجيال القادمة سوف تظل هكذا دائماً مفتونة به.

لقد ارتفعت مكانة كافكا فى الثلاثينات، وازدادت علواً فى الاربعينات والخمسينات والستينات، وذلك فى تقدير بعض الناس من ذوى التأثير، الذين وضعوه فى مستوى الكتاب العظام فى كل العصور. فقد كتب أودن W.H. Auden يقول "لو طلب من أحدنا أن يذكر اسم الكاتب الذى ارتبط بعصرنا بنفس العلاقة التى ربطت دانتى وشكسبير وجوته بعصرهم، فان كافكا هو أول من نفكر فيه" [2] **لابد انه كان يعنى "عصرنا" طبعاً بالدرجة التى تخص المثقفين، لأن كافكا هو أحد الكتاب العديدين فى هذا القرن الذين يستكشفون مجالا**

محدوداً من الخبرة لصالح جمهور قليل من القراء المتشابهين فى الوضع. لكن كتاباً آخرين تكلموا دون أن يكون لديهم شئ 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 الى راسين الذى اعتبره اعظم كاتب، هناك كاتب آخر ينبغى على أن أرفع قبعتى أمامه – ذلك هو فراتز كافكا" [3] أما توماس مان فقد قال نفس الشئ تقريباً : "لو قدر لإنسان ان يشاركنى الرأى فى أن هذا النوع من الضحك الباكى الجاد فى طبيعته هو أفضل مالدينا ، بل أفضل مانملكه على الدوام ، فسوف يميل مثلى إلى النظر إلى نويات الحب عند كافكا على أنها من أجدر ما نقرأه فى عالم الأدب." [4]

أما اندريه جيد فعلى الرغم من أنه لم يعبر عن رأيه بعبارات محددة فانه كتب فى مفكرته سنة **1940** عن الأثر العميق الذى تركته رواية "المحاكمة" فى نفسه، ونتيجة لذلك فانه قام بإعدادها للمسرح بعد ذلك[5] . الواقع انه الآن عام **1955** صار فى الإمكان أن نقول عن كافكا انه 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 غريباً، والفرنسيون يتأملونه كواحد منهم [6]، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن السويد واليابان، وحتى لو كانت هناك بلاد أخرى لم تتأثر به بهذا العمق، فانه يظل صحيحاً كذلك لدينا أن قائمة

الكتابات النقدية التى نشرت عنه سنة 1961 تقع فى 400 صفحة تقريباً وتحتوى بنوداً من كل قارة. كافكا لم يعد مقروءاً فقط بل صار مبجلاً أيضاً.

إن القدر الأعظم من هذا الأدب التابع، لم يهتم بكتاباته إطلاقاً، و إنما وجه جل همه إما إلى تفسير رسالته إلى الإنسانية، أو إلى العلاقات التى نشأت حول قيمته كمرشد دينى،أكثر من الاهتمام بقيمة رواياته وقصصه، وهذا يرجع فى جزء منه إلى أسباب تاريخية. فلم يقبل كافكا فى حياته أن ينشر إلا ست مجلدات صغيرة تقل فى مجملها عما هو مطلوب لرواية قصيرة، ورغم إن الكتب التى نشرت بعد موته فى سنة 1924 كانت فى طريقها إلى الانتشار فى العشر سنوات التالية ،لكن استيلاء النازيين على السلطة فى 1933 قضى على فرصتها فى الذيوع ، وبمجئ عام 1939 وقعت كل من النمسا وتشيكوسلوفاكيا فى قبضة الرقابة النازية، بحيث لم يعد ممكناً فتح كتبه وقراءتها علناً إلا فى الدول الأجنبية، واستمر هذا الوضع إلى ما بعد 1945 حين ابتدأ المتحدثون بالألمانية من الجيل الجديد يسمعون عنه، وقد روى فريدريك بيسنر Friedrich Beissner كيف كان يصعب على الألمانى الحصول على نسخة من كتبه وكيف كان الأمر مربكاً لهم ، ففى الوقت الذى كانوا يواجهون فيه سيلاً من التفسيرات التى أعد معظمها أجانب اعتمدوا فى عملهم على ترجمات إنجليزية أو فرنسية كانوا هم يعجزون فى ألمانيا عن الحصول على النسخ الأصلية التى أعيد نشرها فى نيويورك [7]كتب بيسنر يقول "حتى المفسرين الذين لم تكن الألمانية غريبة عنهم ، كشفوا انهم لم يتأثروا بالقيمة الأدبية لأعماله ، فترجموا الكلمات مباشرة إلى مفاهيم لغوية تلائم الفلسفة الحديثة[8]وقد أبدى هينز بوليتزر Heinz Politzer رأياً

مشابهاً [9]وفيما يخص ألمانيا ، فان شهرة كافكا العظيمة قد بدأت من خلال تقارير الأجانب الذين كانوا يهتمون بأفكاره أكثر من اهتمامهم بلغته.

لكن ماكس برود كان يؤكد على الدوام أن اللغة لا تقل أهمية عن الأفكار، كانت الأفكار فى حد ذاتها شيئاً هاماً ، ليس فقط بسبب ما اكتشفه ماكس برود فيها من مضمون يهودى، بل لأنه أشار الى سمة مميزة فى طريقة تفكير كافكا ، حين قال :"هنا فى فرانز كافكا ، ولنقل فيه هو فقط ، من بين أدب ألمانيا الحديثة كله ، لا توجد ذبذبة بين الأراء المتعارضة ولا نظر للأشياء من مواقف متغيرة ، هنا الحقيقة فقط ، ولا شئ غير الحقيقة" [10] أما إلى أى حد كان ماكس برود محقاً فى ذلك ، فهذا الأمر متروك تقديره لمن يتذكر ، بالمقابل ، ذبذبات الرأى عند كتاب آخرين مثل توماس مان وريلكه. فكافكا لم يكن راغباً أبداً فى الانتفاع بأى 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 أن كلمة "يحتقر" ليست هى الكلمة الملائمة..ببساطة لم تكن هذه الأشياء تلائمه كما أن "الغش لا يلائم الأنقياء ، فهى ممتنعة عنه. إن لغته فى نقاء البللور، وعلى السطح لا نرى أى محاولة لفعل شئ 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، التى ما إن يحملق فيها المرء، حتى يأخذه سحر الجمال والتفرد. مع ذلك، فليس فى مقدور أحد أن يقول ولأول وهلة أين تكمن خصوصية هذه الجمل بأشكالها البسيطة والعفية. فإذا قرأ

إنسان بضع جمل لكافكا، فانه يذوق بلسانه ويشم بأنفه عذوبة 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 عالمنا الأرضى. "انه الكمال، الكمال دفعة واحدة والى الأبد، ذلك هو كمال الشكل الخالص الذى جعل فلوبير يبكى على أنقاض جدار من جدران معبد الاكروبوليس Acropolis، لكنه الكمال المتحرك ،إلى الأمام ، حتى ليمكننى أن أقول انه 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 إطلاقا، ولو كان قد تم الأخذ به فى حينه، ولو كانت شهرة كافكا قد قامت على تلك الأسس، لما احتاج الأمر لتأسيس القيمة الحقيقية لكتاباته. وكما اتضح من مجريات الأمور أن قدراً كبيراً من شهرة كافكا إنما يرجع الى جهود ماكس برود، قبل وبعد موته، وفى وقت لم يكتب عنه سوى القليل داخل ألمانيا قبل 1933، فان استقبال القراء فى بلاد أخرى كان مختلطاً، فبرود لم يكن هو الوحيد فى تقديره لأدبه. بل ان الناشرين من ذوى الفطنة والتمييز مثل كورت فولف Kurt Wolff وايرنست روفولت Earnst Rowolt كانوا مهتمين بكافكا أثناء حياته، وكذلك الكتاب من أمثال روبرت موسيل Robert Musil وكارل اشترنهيم Carl Sternheim فضلاً عن دائرة كتاب براغ الذين كانوا يعرفونه معرفة شخصية ، توماس مان، وهيرمان هيسة اللذان كتبا بعد

موته بوقت قصير كتابات تفيض تقديراً لأدبه. وفى غضون عشرين عاماً بعد موته ظهرت ترجمات فى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والتشيكية والبولندية والأسبانية والسويدية.

أما إدعاء برود الذى ورد فى تعقيبه على رواية "القلعة" وفى كتاباته الأخرى، بإن كافكا كان يستخدم مصطلحات دينية تقليدية فقد كان يجد القبول فى كل مكان، لكن لم يكن دائماً قبولاً مباشراً. فأحد النقاد الانجليز قرأ "القلعة" عند ظهورها لأول مرة فى احدى الترجمات ورأى فيها شيئاً آخر قبل أن يتكشف له أن الرواية تحمل مضامين ميتافيزيقية [13] ناقد آخر اكتشف فيها قيمة جميلة فهى "مراوغة أحياناً فى مضامينها الروحية بدرجة لا تزيد عما هو ملائم فى عصر الشك واللاأدرية" [14] من ناحية أخرى، فان هؤلاء النقاد، وآخرين مثلهم تكلموا عن شعور الغيظ **exasperation** الذى يصيبهم من قراءة قصة طويلة مشوشة ينقصها الإطار أو ما بدا لهم سلسلة من الكلمات المتقاطعة ينقصها الشكل [15]أو وصفوها بأمثولة معقدة ومثيرة للعذاب، (وللوهلة الأولى) بقصة طويلة مشوشة بلا هدف [16] أو احتجوا على استدراجهم إلى الإذعان لقراءة سلسلة متصلة من الجمل الملفوفة غير المنتهية ، فى أحاديث تجرى فى أجواء ضبابية غامضة ، يتحدث فيها الناس بالساعات صفحات كاملة بلا فقرات، [17]هذان الانطباعان – كلاهما سواء المتعلق بأنها أمثولة مجازية ساحرة وان تكن غامضة أو بأنها كتابة معقدة مثيرة للغيظ – هذه الانطباعات ظلت هى أكثر الانطباعات المألوفة فى الصحف الأدبية الانجليزية لمدة تتراوح بين خمس عشرة وعشرين سنة. أما فيليكس بيرتو **Felix Bertaux** الذى أجرى

مسحاً للأدب الألمانى عند الفرنسيين فى أوائل الثلاثينات، فقد قدم تقريراً مختلفاً عن الموضوع، إذ تحدث ليس فقط عن "حدة كافكا المدهشة" ، بل أيضاً عن حماسه الحار للوضوح الذى هو سمة من سمات السلاف أو اليهود أو حتى الفرنسيين ..ثم أضاف "لا يوجد كتابة ألمانية أخرى تتجلى فيها سيطرة العقل الخالص بأوضح من هذا" [18] ، كانت هذه وجهة نظر شارك فيها الكاتب الألمانى 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 التى تتيح للعاقلين من البشر السيطرة على أنفسهم[19]، وبالمقارنة ففى إنجلترا (حيث ينبغى علينا أن نتذكر أن أشد القصص حدة وأعظمها وضوحاً وهى قصص "الرعب" لم تكن قد ظهرت بعد) . كان الانطباع على النقيض تماماً ،وعن رواية "سور الصين العظيم" وهو ثانى مجلد يظهر له فى الإنجليزية (وهو إختيار غريب،لأن محتوياته من القصص فى معظمها كانت من الدرجة الثانية) فلم يجد محرر الملحق الأدبى لجريدة التيمز شيئاً إلا أن يقول "ان الأثر الكلى كان غريباً ومحيراً ، فالمعانى الميتافيزيقية "محيرة وغير محددة" تكشف لنا عادة المؤلف فى النظر إلى الكون على أنه معضلة فى الميتافيزيقا لا فى جوانبه المادية ،أما أسلوبه الذى يتسم بالحذر والالتواء الثعبانى بصورة غير عادية ، فهو الأسلوب الملائم جداً لتحولات تفكيره المعقدة" [20] وحين ظهرت "المحاكمة" فى الانجليزية عام **1937** ، فلم تجد بالنظر إلى كتابتها تقديراً أفضل ، فأسلوبها كثير التفاصيل متدفق ، وتدفقها الثعبانى يرمى إلى إرهاق القارئ [21]،وعندما نشرت رواية "أمريكا" جاء التعليق فى غاية الحدة، واحتوى عبارات قاسية مثل (حادثة غير درامية مثيرة للغيظ) و(حديث عشوائى) و "آلى يخلو من

السمات الفنية" [22] أما سمات العقل والوضوح التى وجدها بيرتو Bertaux ، فلم يتم البحث عنها هنا.

حتى بعد سنوات الحرب العالمية الثانية 1939، 1945، حين خصص ملحق التايمز الأدبى مقالاً إفتتاحياً للحديث عن كافكا، ظل التردد محسوساً. فان المبالغة فى الزعم بأن كافكا فى كل ما كتبه، كان مشغولاً باستبعاد كل شئ آخر، واهتم فقط ببحث الإنسان عن الحقائق المطلقة، من أجل الخلاص والنعمة الإلهية، الذى عبر عنها المحرر فى بداية المقال، إنما تكشف بمبالغتها عن الحاجة لإقامة التوازن مع ما قاله بعد قليل فى نهاية الصفحة إذ يقول "دعونا نعترف بأن كافكا كثيراً ما يكون مملاً [23] ما لم يكن الملل ناتجاً عن هذا النوع من الانشغال الخاص المسبق. وعند ظهور يومياته ، فى أواخر 1948، وضع كافكا فى مقارنة مجحفة مع الكاتب السويسرى راموز C.F.Ramuz، وجرت ادانته "لا بسبب استكشافه لضروب الاستعباد وانما من اجل فشله فى استكشاف متزامن لجوانب الحرية" [24] وبالنسبة للصحافة الادبية الانجليزية ، فان كافكا لم يلق أبداً استقبالاً حماسياً.[25]

فى ذلك الوقت أصبح كافكا قضية مشهورة، Cause celebre، ومحك اختبار للقراء الذين يحاولون اكتشاف طريقهم الخاص للخروج من الدمار الذى خلفته الحرب العالمية الثانية. ففى سنة 1946 نشر الشيوعيون الفرنسيون تحقيقاً بعنوان"هل يجب إحراق كافكا؟" بحجة انه يمثل "الأدب الأسود"،الذى يمكن أن يؤثر فى الروح المعنوية ويضعف عزيمة المجتمع[26]. ثم توالت هجمات

المراكز المسيحية أيضاً. فكتبت إيريك هيلر **Erich Heller** تقول:"ان إقتلاع الجذور الروحية فى هذا العصر هو الذى حرمنا من كل يقين فى التفرقة الدينية. فبالنسبة للناس الذين يعانون جوعاً روحياً، فان أى ثمرة عفنة من ثمار الروح قد تعطيهم مذاق الخبز السماوى كما أن ماء البئر المسموم قد يعطيهم مذاق ماء الحياة"[27] وبالمثل جاء نقد جنتر أندرز **Gunter Anders** الذى انتهى فى استنتاجه "نقلاً عن الترجمة الإنجليزية" إلى أنه "يجب علينا أن نتعلم من التحذيرات الكبيرة، وان نستعين بها فى الوصول إلى الآخرين. فالصورة التى رسمها (كافكا) للعالم كما ينبغى ألا يكون، والمواقف التى لا تليق بنا، سوف تفيدنا إذا غرست فى عقولنا من باب التحذير. إنها صورة رسمها رجل طيب، نتهى أخيراً الى الشك فى قيمة عمله، بل ودعا الى تدميره. إن عمله لا يمكن أن يكون نافعاً له أو لغيره فى باب النصيحة الإيجابية، لكنه فقط من باب التحذير. يمكن لنا أن نستعين به"[28]

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

فى هذا الوقت عكف ماكس برود وعدد آخر من أصدقائه على الكتابة عنه، ونشر المقالات فى الصحف الأمريكية ،وفى فرنسا أيضاً ،فأخذت شهرته تزداد، ووجد الفرنسيون فى رواياته وقصصه إنعكاساً لجو العالم المقبض الخانق الذى كانوا يعيشون فيه إبان الاحتلال الألمانى لبلادهم، كما كتبت حنا أرندت **Hannah Arendt** فى سنة **1944** تقول "إن عالم كافكا الكابوسى ..قد انتهى فعلاً" [30]لم يعد التأكيد الآن على نزعته الدينية وإنما على حداثته **Modernity** "، هذه المصطلحات التى وردت فى الفقرة السابقة التى استشهدنا بها هى التى استخدمها أودن فى كتابته [31] .لكن مس أرندت لم تزد كثيراً عن برود فى إهماله لقيمة كتابات كافكا، عندما قالت انه ودون أن يغير شيئاً فى اللغة الألمانية ، فانه قد خلصها من التراكيب المعقدة فصارت لغة بسيطة صافية ،أشبه شيئاً بلغة الحياة اليومية بعد تنقيتها من الرطانة العامية والترهل. فلسفته تتسم (بسهولة طبيعية)[32] وفى غضون سنوات قليلة بدأت أصداء هذا الكلام تتردد فى ملحق التيمز الأدبى فيما كتبه محررها الذى لم يشر إلى آراء سابقيه أو يدلل على الكيفية التى توصل بها إلى نتيجة مخالفة لآرائهم ،إذ أخذ يشجع القراء على أن يتجاهلوا "سيل التعليقات"، وان يقرأوا كافكا نفسه، وسوف تأخذهم الدهشة حين يجدونه "أيسر 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 فى الحكى تشبه طريقة الإنجيل فى بساطتها"، ومن العبث أن نبحث 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 فى إمكانية أن يكون لدى هذا القارئ الساذج الذى يسهل خداعه أى شئ يقوله عن الأفكار أو الكتابة. بل حتى مس أرندت لم تفصل القول فى ماهية هذا الشئ الذى أقنعها بأن تعلن رأيها. فالسؤال المتعلق بأسلوب كافكا فى 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 دراماتياً فى حركته[34] هنا على 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 الشئ 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 مشيته، لكن تأكد له أن الطريق طويل. لأن الشارع الذى كان يمشى فيه وهو الشارع الرئيسى للقرية، لا يصعد به إلى تل

القلعة، انه يتجه نحوها فقط وعندئذ، ينحرف جانباً، وكأنه يتعمد هذا، ومع انه لا يبتعد كثيراً عن القلعة، فانه أيضاً لا يصل إليها..."

مع ذلك فقد يظن البعض، أن تحليل وينكلر، قد قدم نوعاً من الحجج، وان لم تكن زائفة، فهى قابلة للتطبيق على قدر كبير من الأعمال النثرية دون تمييز خاص. فقد لاحظ أن التأثير يعنى توكيد الإحساس بالجهد الجسمانى 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. ان نهاية الجملة تعطينا رؤية اكثر وضوحاً للعملية .فالحركة إلى الأمام – **sie furte 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 فان هذا الكلام لا يحمل رنة صدق:

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

فوق قمة جبل شاهق ضخم
وعر المسالك شديد الانحدار تقف الحقيقة منتصبة الرأس
ومن يريد الوصول إليها، لابد أن يمشى، أن يسير نحوها،
ومن يقاوم مفاجئة الجبال، فذلك هو الذى ينتصر
فحاول هكذا، قبل أن يمضى بك العمر، وتبرق نذر الموت.
حتى تستريح روحك، فلا أحد يعمل فى ظلام ذلك 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، والاصرار 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 Muirs version. فكل شئ يتكوم هنا دون عقل يحدد أو يصمم على توجيهه:

عند كل انحناءة، كان كيه K يتوقع أن يستدير الطريق الى الخلف فى اتجاه القلعة. وبدافع هذا التوقع وحده، واصل سيره، لم يكن راغباً (فى الترجمة الإنجليزية عبارة قوية جداً بغير مبرر هى "كان رافضاً بصورة مطلقة") فى أن يترك

الشارع بسبب الإعياء الواضح عليه، وكان يدهشهه 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 تماماً عن المكان – أخيراً نزع نفسه عن وسوسة الشارع وابتلعته حارة جانبية صغيرة، لكن الجليد لازال سميكاً بحيث أصبحت عملية رفع قدمه المغروزة فيه عملاً مجهداً، جعله يتصبب عرقاً، وفجأة توقف ولم يستطع السير إلى الأمام.

ان القارئ لترجمة موير سوف يجد اختلافاً بينها وبين ترجمتى فى اثنتى عشرة موضعاً:

فعن طريق إطالة الوقفات، وربط العبارات المنفصلة، وحذف الضمير الشخصى المتكرر فإنها تضيف نوعاً من التماسك ليس موجوداً فى الأصل. إن كافكا لم يكن حقاً يكتب شعراً مثل جون دون لكن صفة البرود الخاصة بلغته الألمانية لابد أن تتخلل عمله هنا، أياً كان الشكل الذى يكتب فيه. إذا شئنا أن نرى ما تتميز به كتابة كافكا، فلدينا الكثير الذى يمكن عمله وبدون هذا فان أفكاره الدينية وأفكاره الأخرى لن يكون لها أهمية كبيرة، لأن كافكا قد صنع شهرته الخاصة كروائى وكاتب قصة قصيرة أولاً وقبل كل شئ. 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 ركس وارنر **Rex Warner** (المطار) أو سوزان سونتاج (فى قصة صندوق الموت) أو هيرمان كوساك **Kosack** (فى قصة مدينة وراء النهر **Die stadt hinter dem strem**) أو الياس كانيتى **Elias Canetti**

(فى رواية التعمية **Die Blendung** حيث أخذ هؤلاء الروائيون تيمات كافكا، أو الأسلوب المفترض عنده أو المناخ العام فقط. أما وليم سانسوم فقد قلده بصورة تلقى مزيداً من الضوء، لأنه لم يأخذ فقط موضوعات كافكا، بل انه قلد اسلوبه الى 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 هو 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 ممتنعاً، إلا أن سمة الخطر هذه تضاءلت 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 انسان، ومن المؤكد انه كان مظلما، لكن حينئذ كانت اشجار الصنوبر فى لون

أوراقها، ووضعها الساكن تؤاخى فى الطبيعة أشجار السرو والجرة. من المؤكد أن التيه قد نما حجمه فجأة بحيث صار يشكل صخرة حادة من الظلال فى مواجهة العشب الأخضر الناشئ، هنا قال متسلق الجبال الذى انكمشت قامته ثانية إلى حجمها الأصلى للسائح. اعتذر لك عما أصابك من الخوف، فقد كان ينبغى لك طبعاً أن تقضى بضعة أسابيع فى وادى الصفاء حتى تتهيأ لعملية الإدراك تدريجياً، ولكنك سائح، وتخيل تبعاً لهذا أنك لا تملك الوقت. وأنى تشفعت لك هناك.

ثم صعدا معاً 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 اطلاقاً. وكل إنسان دخل إلى التيه كان يشق طريقه بمقصه الخاص به. وقد واجه سراً يمكن النفاذ إليه فصمم طريقه بشكل خاص. فى البداية شق كل إنسان لنفسه طريقاً مستقيماً، دقيقاً كميزان المبانى . وانحرف فيما بعد ، تبعاً لمصلحته يساراً ويميناً ،أو ارتد على أعقابه ،أو سار إلى الأمام مسرعاً أو تباطأ إلى الخلف، وهو يقص بدأب لفافات الأعشاب فى خط سيره المختار، عنصر واحد فقط كان موجوداً على الدوام ، إن كل إنسان كان يشق طريقه فى خطوط مستقيمة ،ليس فى دوائر أو منحنيات ، وعلى مرمى البصر ، بل ، دائماً إلى مدى أبعد ، كان الناس يتقدمون

فى قص طريقهم المستقيم داخل الشجرة الضخمة المتعددة السيقان، وبمحازاة الواجهة كان هناك وعلى الدوام اناس 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 عائداً به الى الدرج وقال له ، الآن وقد أخذت فكرة عن المشهد فانك قد ترغب فى فحص عملنا فحصاً تفصيلياً ، هل توافق ؟ أما أنا فسوف أحكى لك فى نفس الوقت عن الليلة التى أنصت فيها البستانى؟

ليس فى استطاعة كافكا أن يكتب مثل هذا. فسخافة وصف الناس الذين يمكن رؤيتهم على مدى أبعد من مرمى البصر يمكن اعتبارها هفوة، وان كان من الممكن إرجاعها إلى عادة فى التفكير تعمد إلى تأكيد المعرفة بما ليس معروفاً. أما كافكا فقد كان معروفاً بحرصه الشديد على استبعاد أى شئ يخرج عن محيط التجربة الشخصية لشخصياته. فهو لا يتجاوز الحدود أبداً فى هذه الناحية، على الرغم من أن قصصه تحمل فى طياتها تضمينات واسعة جداً للمعانى. فعبارة "دائماً الى مدى أبعد **forever further** كان ممكن أن تكون خطأ لغوياً مستحيلاً. لكن المسألة ليست مسألة منطق وتجنب للعبث. بل هى مسألة أهمية "اختلاف اللهجة" بين القطعتين. فى عبارة "لكن حينئذ كانت أشجار الصنوبر..تؤاخى فى الطبيعة أشجار السرو والجرة"، يقدم وليم سانسوم هنا حلية كلاسيكية ، ربما كانت لمسة تلطف نحو القارئ. نغمة نفاق لا زالت تسمع فى قوله "العشب الأخضر الناشئ **the young green of the**

attendant turf بهذا التقديم يبدو متسلق الجبال متكلفاً الى حد الارتباك ، مع أنه يعامل كشخصية تستحق الاحترام. ولا يجد القارئ ما يؤكد أن مستر سانسوم يعنى الكلمات التى يستخدمها (كل إنسان يشكل طريقه الخاص به) مع انه شقه فى الواقع. والمسار المستقيم ليس اكثر استقامة لكونه (دقيق مثل ميزان المبانى) والمشى فى اعتدال لابد انه كان مستحيلاً فى حين يتم قص السور. لكن التراكيب المعقدة تتوالى يقصون بدأب لفائف الأشجار من الطريق المختار، وليس الخطأ هنا فى مادة الموضوع، انه التضخيم، الرنين الزاعق ، وعدم العناية بالألفاظ ، التى هى 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 فان منظر القلعة الذى رآه كيه من بعيد كان يتفق مع توقعاته، فهى ليست حصناً قديماً، وليست إحدى الدور الحديثة للدولة. وإنما هى بناء مترامى الأطراف يتكون من عدد كبير من المبانى 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 شئ آخر يشد انتباهه. لكن حينما اقترب منها، شعر بخيبة الأمل إذ وجدها مدينة صغيرة يائسة، عبارة عن مجموعة من المساكن الريفية المكدسة التى لاتتميز بشئ سوى إنها جميعاً مبنية من الحجارة، وقد أخذ لون طلاؤها يتساقط منذ وقت طويل، وبدأت قطع الأحجار

تتفتت، وفى الحال تذكر كيه مدينته الأم، وهى لا تقل فى أى شئ عن هذه المسماة بالقلعة. ولو كان كيه قد استطاع فقط ان يراها رؤية العين، لوجد انها لم تكن تستحق كل هذه الرحلة الطويلة، ولوجد أن الأمر الأكثر معقولية بالنسبة له هو أن يعود إلى موطنه القديم، الذى لم يره على مدى هذه الفترة الطويلة، ثم أخذ يقارن فى أفكاره بين برج الكنيسة فى موطنه وبين البرج هنا. البرج فى مدينته له شكل محدد، يحلق عالياً فى الفضاء بطرفه المستدق المدبب، ينتهى بقوالب القرميد الأحمر التى تغطى سقفه الواسع العريض، انه بناء أرضى، وهل فى مقدورنا أن نبنى شيئاً آخر؟ – مع ذلك فان له هدفا يسمو على كل هذا النوع من المساكن الواطئة المكدسة وله تعبير أوضح كثيراً 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 الرئيسى فى القلعة، وهو مبنى تقليدى دائرى الشكل تغطى نباتات اللبلاب المتسلقة جزءاً منه، تتخلله بعض النوافذ الصغيرة التى تتلألأ فى ضوء الشمس – هناك شئ من الجنون يحيط به – وعند القمة نجد بلكونة بها عدد من الشرفات الخاصة بالحراسة غير محددة وغير منتظمة، تبدو هشة كما لو كان قد رسمها طفل وهو يرتجف فزعاً أو طفل معتاداً على الاهمال، فى خط مشرشر فى مواجهة السماء الزرقاء. كأنما ساكنه شخص مصاب بالمناخوليا قد قرر أن يغلق على نفسه الباب فى أبعد غرفة فى المنزل، قد قام باختراق السقف ونفذ منه وصعد عالياً أمام العالم كله ليراه.

هذه صورة دقيقة بكل تفاصيلها – دقيقة بدرجة أوضح كثيراً مما رأينا فى التيه. إذ يلاحظ القارئ حتى وهو فى نصف وعيه. أن كل فقرة تتحول إلى جمل

أطول فأطول. كما لو كانت الأفكار تتدفق بسخاء، فقط لكى تنتهى بجملة أشد قصراً، توحى بالخطر – ولا غرابة أن يتحرك ذهن كافكا على هذا النحو، وهنا أيضاً مفارقة تفتقر إليها كتابات مسز سانسوم النثرية. قيل أن القلعة كانت تماثل توقعات كيه وهو كلام قيل بطريقة تجعل القارئ يسأل إن كان كيه قد اقتنع بسهولة، خصوصاً عندما ظهر إن البناء من بعيد لا يشبه قلعة فيما عدا شرفات السور المخصصة للحراسة. وهى فكرة طرأت فى نهاية خواطره، فى نفس الوقت، فان القارئ قد ٥وضع فى مربع التجارب الخاص بكافكا "إذا لم تكن تعرف إنها قلعة." حتى يتم إغراءه بالمشاركة فى الفكرة الى أن يتحقق من سخافة معرفة أى شئ يمكن أن ينكشف زيفه.

هذا الاندماج وهذا الانفصال يشكل سمة هامة فى أعمال كافكا التى تبتعد مباشرة عن الإدعاءات الموجودة فى التيه. فقد رأى عدد كبير من القراء، أن للقلعة فى رواية كافكا مغزى دينى ، إما إنها ترمز إلى الله ، أو إلى مستودع معرفة مثل الكأس المقدسة **Holy grail** ومقارنتها ببرج الكنيسة فمن الواضح أنها تستدعى الخيال لكى يجرى فى هذا الاتجاه. لكن كافكا كان حريصاً بألا يترك مجالاً لهذه التفسيرات. فبرج الكنيسة فى موطنه له شكل "محدد" واضح **(bestimmit)**:وراءه ثقل التقاليد ، حتى لو كان التذكير بأنه لم يزل بناءاً أرضياً دنيوياً يستدعى التفكير بأن هذا التقليد ليس له صفة الشمول أو العمومية ولا يساوره الشك فى حقيقة ذاته كما يساور كيه عادة فى حقيقة نفسه. أما البرج المائل مباشرة أمام عينى كيه الآن، فانه بالمقارنة شئ غير محدد **(unsicher)** يعكس أى نوع من البشر هو كيه، تماماً كما تعكس القلعة توقعاته. ليس به أدنى

قدر من الجاذبية التى يفترضها الإنسان فى الله أو فى الكأس المقدسة، هناك شئ ما يشيع الجنون من حوله، والمظهر العام للبرج يوحى فى النهاية (لو قرأ القارئ قدراً معيناً من كافكا) بصورة ليست على قدر كبير من القداسة بقدر ما توحى بصورة مكان خرج منه رجل مجنون مثل كيه. انه كيه، بمعنى ما، هو غالباً الذى صعد فى هذه الرواية أمام العالم كله لكى يراه: فالقلعة تعكس صورته قبل أن يأخذ هو فى الوعى بهذا الشبه. لكن ليس فى هذا شئ مؤكد. لا يوجد رمز ولا تصوير رمزى هنا مثلما نجد فى فكرة الرجال الذين يشقون طرقهم فرادى فى التيه، والانعكاسات التى يمكن للقارئ أن يخرج بها كثيرة جداً.

ان اكثراجزاء الفقرة إثارة للبلبلة والارتباك هى الاشارة الى الجنون. فهذه، رغم كل شئ، هى القلعة التى تختصها الرواية بالاهتمام.

ولوقت طويل، سوف يبدو دخول كيه إلى القلعة أو لقائه بالرئيس الأعلى الساكن فيها مسألة حياة أو موت بالنسبة له. وهى موصوفة من الخارج كشئ له مظهر يشرف على حافة الجنون أو الشر. إنها أشبه شئ بقصيدة برونج Browning المسماة "جاء الطفل رولاند إلى البرج المظلم" "Child Roland to the dark tower came" ففى الوقت الذى يصل فيه الفارس إلى غايته التى كان يسعى إليها هو ومئات آخرون غيره على مدى أجيال ليفاجأ ليس بالكأس المقدسة بل بعدو كريه يواجهه.

ما الذى يوجد فى الوسط غير البرج ذاته؟
البرج المستدير، القابع فى عماه كقلب المعتوه

قد بنى من حجر بنى اللون، لا مثيل له فى العالم كله.

لكن بالرغم من ذلك، فان كيه يعتمد فى وجوده ذاته على قبول القلعة له، وهو أمر يشكل بالنسبة له نوعاً من الإنجاز. نوعاً من التهديد بالدرجة نفسها.

لا يبدو الأمر هنا وكأن كافكا قد صاغ مسبقاً أمثولة رمزية من أفكار كانت موجودة فعلاً قبل أن يبدأ هو فى الكتابة. فالوصف، وبخاصة وصف البرج، منفصل غالباً عن أى معنى رمزى يمكن تصوره. كما انه ليس ترجمة لأفكار مثل قولنا هناك قوة إلهية ترسم لنا غاياتنا. فلنشكلها بالكيفية التى نراها. كما فى قصة وليم سانسوم. بل على العكس يبدو كما لو كان كافكا نفسه شأنه شأن القارئ غير قادر على ترجمة الكلمات الى عبارات أخرى. فالصورة فى الجزء الأكبر منها تخطر على باله دون سابقة لها فى حياته (البرج أو القلعة. بالطبع، هى صورة لبعض الآثار) وقد كتبها كما أتته. فهو يضع كيه لكى يتتبع مساره إلى القلعة دون أن يعرف تماماً ما هى المهمة التى يلزمه بها مدفوعاً بما قد يسميه البعض شيطاناً.

على الرغم من طموحات هذه الفقرة التى ذكرناها من كافكا، فإنها تخلو من الادعاءات، فكافكا ينساق وراء خياله بنزاهة تنعكس فى تناوله للناس. وللمرة الثانية فان مقارنتها بقصة وليم سانسوم (المفتش) سوف تلقى مزيداً من الضوء (المفتش) حكاية بنيت تقريباً على رواية (المحاكمة) لكافكا، وان كانت أشد منها قصراً ومحاولاتها قاصرة جداً ، ففى (المحاكمة) نجد الحبكة تتمحور حول

شخص هو جوزيف كيه ، الذى تم القبض عليه ذات صباح بواسطة منظمة سرية دون أن توجه إليه أى تهمة، لكنها تقوم فى النهاية باعدامه، أما فى قصة سانسوم نجد راكباً يمنعه مفتش التذاكر فجأة من النزول ، ويتم إيقافه لعدة أسابيع لأنه غير قادر على إبراز تذكرة الأتوبيس .قصة سانسوم هى نموذج لما يعرف الآن عموماً بالموقف الكافكاوى : فكما يحدث فى الأحلام ، نجد حادثة فى غاية التفاهة تضم تفاصيل لم نستمتع 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 واليك الآن جمل الافتتاح فى المحاكمة:

لابد أن أحداً من الناس قد افترى على كيه، ودس له. لأنه بدون أن يرتكب ذنباً تم القبض عليه ذات صباح. والطباخة التى تعمل لدى السيدة جروباخ ، مالكة المنزل، لم تأت له بطعام الافطار، 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 طرقاً على الباب ودخل عليه رجل لم يره من قبل فى هذه الشقة. كان الرجل نحيفاً لكنه قوى البنية يرتدى بدلة سوداء مضبوطة عليه، بها طيات مختلفة وجيوب وأربطة وأزرار وحزام ونتيجة لهذا كله، فإنها تبدو عملية جداً وان كان المرء لا يستطيع أن يعرف فيما تستخدم. وسأله كيه بعد أن جلس نصف منتصباً فى السرير. "من أنت؟" لكن الرجل تجاهل السؤال، وكأنه ليس أمام كيه اختيار إلا أن يقبل بوجوده، واكتفى

بالقول "انت دققت الجرس؟" فقال كيه:"ابلغ Annaأنة أن تأتى لى بالإفطار" ثم حول اهتمامه فى صمت الى 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 انه يقف خلفه مباشرة. "يقول إنه أبلغ أنا Anna أن تأتى له بطعام الإفطار" وسمع كيه ضحكة قصيرة فى الحجرة المجاورة، ولم يستطع عن طريق الصوت أن يعرف إن كانت ضحكة رجل واحد أم أن هناك عدداً من الناس يشاركونه، ورغم أن الرجل الغريب لم يكن باستطاعته أن يعرف شيئاً. لم يكن يعرفه من قبل، قال لكيه فى 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 فى الحجرة المجاورة، وما الذى ستقوله السيدة جروباخ دفاعاً عن نفسها، بعد أن سمحت بهذا الإزعاج، وخطر له فى الحال انه بقوله هذا فلن يكون قد اعترف للرجل الغريب ببعض الحق فى مراقبته، لكنه تبين أن ذلك ليس له أهمية الآن. على أى 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 إلىَّ، إذا لم تعرفنى بنفسك أولاً"، وقال الغريب:"لقد حدث ذلك بحسن نية" ثم فتح الباب بإرادته.

وكما هو الحال فى رواية (القلعة) فان المفارقة موجودة هنا أيضاً: لقد تأثر كيه بالمظهر الخارجى للغريب رغم أنه لم يعرف ما تعنيه هذه العلامات التى تزخرف بدلته، ومن العلامة ذاتها اتضح له أن المحكمة التى أرسلت الرجل لا تبعد

عن المكان إلا قليلاً. الجانب الخارجى للمحكمة أحدث تأثيره فى نفس كيه لكن انتباه القارئ مشدود إلى لا عقلانية كيه K أما المجابهة الباسلة التى يقوم بها كيه فهى مجرد محاولة هزلية (سخيفة ومضحكة). وكما لاحظ هو بعد ذلك، انه قد استسلم للموقف العبثى بسرعة شديدة: وكان رد الفعل الأكثر حكمة أو تعقلاً هو أن يطرد الرجل الغريب شر طردة وان تكون لغته كلها خطأ متعمداً، لكن على العكس من ذلك نجد كلماته الأخيرة فى هذه الفقرة حذرة بدرجة مستحيلة ومحكومة بقواعد الإيتيكيت،إن الإحساس بالتوجس والخطر الوشيك يسود الموقف: البدلة السوداء ، الضحك بلا سبب، إمكانية وجود اشخاص خارج الحجرة يتحفزون ضد كيه ،وإظهار حسن النية فجأة فى النهاية غير مضمون. المزج بين المجاملة الرفيعة واللامبالاة الوحشية معاً سوف يستمر حتى اللحظة الأخيرة حين يأتى القتلة لتنفيذ حكم الإعدام ويطعنون كيه بسكين فى قلبه.

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

فالأصابع تداعب القماش الذى تلمسه وكأنها قد عرفته وهى تعتذر عن الاعتداء الذى تنوى بالرغم من ذلك،أن تواصله بقوة.

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

عند هذا الحد لاحظ الراكب أن الرجل الطويل كان يرتدى زياً خاصاً، وأن سطح الاتوبيس المنزلق والشمس الساطعة خلفه أعطاه ظلاً يعكس حقيقة شخصيته، وعندما تحسس الراكب الزى، فان ذراعه الذى كان قد أخذ فى الانسحاب، قد فقد توتره وتراخ. إن الانفعال بالذنب القديم، الذى يكمن فى أعماق الجميع حتى أكثر الناس براءة، قد أخل بالتوازن الداخلى للراكب، فأحس بقدراته تنكمش، وان الكلمات فى ذهنه، رغم إنه 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 انه يرفع عينيه الآن، كان وجه المفتش حليقاً، مستديراً أبيض اللون عليه مسحة رمادية، يلمع لمعاناً قوياً، وبدت عيناه الباردتان تتفحصان الراكب، ثم تركزتا على ربطة عنقه لا على عينيه، لكى تبدو التهمة رغم صدورها عن السلطة غير مستهجنة. قال الراكب "إنى آسف لأنى تركتها على المقعد، ثم جاء واحد من البحارة وجلس عليها."هذه هى الحقيقة. فالراكب وضع التذكرة على القعد 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 شفتيه بابتسامة جامدة ..."إذن فهناك بحار يجلس عليها؟"حسن، لابد أن أقول لك أننى لم أسمع بهذا الشخص من قبل!" ثم نظر إلى المحصل نظرة حادة، وحين عاد بعينه إلى الراكب،

نظر بعينين باردتين، لكن أقوى تأثيراً فى هذه المرة. "والآن يا سيد، لابد أن أسألك عن التذكرة، إذا سمحت."

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

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

هذا المنظر شاهده سيدتان فى متوسط العمر مشدودتا القامة ترتديان قبعتين متسختين ورجل عجوز كان يمضغ قطعة من اللبان ويفكر فى الحل بصوت غير مسموع بالإضافة الى صبى صغير يرتدى سروالاً ملوثاً بالشحم وقف فاغراً فاه .. تتعثر السيدتان وهما تحاولان الجلوس على المقعد خلف ضابط البحرية. أما الصبى الصغير فقد جذب نظره شئ ما خارج السيارة وأثار حيرته فراح ينظر إليه مندهشاً. اكتشف العجوز إعلانا تبين منه أنه يجرى فحصه الآن باهتمام شديد، فيقف على المقعد ويحك أنفه أعلى وأسفل الورقة المطبوعة التى 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 يوليهما للشخصيات الرئيسية. فالسيدة العجوز التى كانت تراقب كيه، وهو راقد فى فراشه تعود للظهور بعد صفحة أو صفحتين: اخذ 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 أيضا:

....أشار كوليتش **Kullich** فجأة إلى المنزل المقابل ، بحيث ظهر ذلك الرجل الضخم ذو اللحية المدببة الشقراء ،وأحس فجأة بالحرج 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 الاعدام ...

وقعت عينه على الطابق الأخير للمنزل المجاور للحجر. 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 نسى تقديمها؟

هؤلاء المتفرجون لا يقفون هناك لمجرد تقديم الضحكات الساذجة، بل لأنهم يشكلون أحياناً المجتمع المعادى، وأحياناً أخرى المجتمع الخير، وأحياناً ثالثا المجتمع الثنائى الذى كتب على كيه أن يعيش فيه، وأن وجودهم المتكرر يؤدى الى استمرار الغموض فى روايات كافكا حتى حين يكونون مثل الدمى، التى تذكرنا بعفريت العلبة، كما فى آخر فقرة استشهدنا بها، فان حالة المناخوليا تتسارع: عفريت العلبة (*) 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 إنها لا تتبنى موقفاً متعالياً إزاء الناس أو الأشياء. فإذا صورت الناس أحيانا كالدمى فليس فى هذا سخرية منهم ولكنه تقدير لحقيقة واقعة. وكتابته واضحة، بمعنى أنها لا تحتوى على أى شئ 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 الألمانى، 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 شئ يمكن لنا عمله أهم من قراءة هذه الفقرات القصيرة.

"فى مستعمرة العقاب" التى كتبها كافكا بعد بداية الحرب العالمية الأولى، وهى أعظم قصصه إثارة للفزع، 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) لادجار 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 التى تواجه القارئ الذى يهدف إلى اتخاذ قرار شخصى بشأن المزاعم التى ساقها ماكس برود.

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

"ربما مضى من الوقت، نصف ساعة أو ساعة (لأن ملاحظاتى للوقت غير دقيقة) قبل أن أرفع عينى الى أعلى. أما الشئ الذى رأيته عندئذ أصابنى

بالحيرة والذهول. لقد اتسعت دورة البندول فى مداها بمقدار ياردة تقريباً، تعاظمت سرعتها تبعاً لذلك. لكن الشئ الأساسى الذى تسبب فى إزعاجى هى الفكرة التى خطرت بان البندول قد هبط نحوى بصورة محسوسة، ألاحظ الآن بفزع شديد،أن طرف البندول الأسفل مصنوع على شكل هلال من الصلب اللامع والأطراف مسننة من أعلى ومن أسفل بسنون حادة كشفرة الحلاقة ومثل شفرة الحلاقة. ،كان يبدو كبيراً وثقيلاً ، يتناقص طرفه تدريجياً ، حتى يدخل فى آلة عريضة من الصلب، متصلة بعود ثقيل من الرصاص ، ونتيجة تأرجح هذا كله عبر الهواء فانه كان يصدر صريراً مخيفاً."

"ما الذى كان يدفع هذه الآلة لتخبرنى بساعات الهلع والرعب المميت، التى كنت أقوم فى أثنائها بحساب ذبذبات 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 تنفخنى فى الهواء بأنفاسها اللافحة. دخلت رائحة الصلب الحاد إلى خياشيمى ، صليت ، أقلقت السماء بصلواتى كى تحمينى 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 دمية غريبة نادرة، إلى اسفل تزحف باستمرار، اجتاحتنى نوبة استمتاع طائش فأخذت أقارن بين سرعتها فى الهبوط وسرعتها فى التحرك بين الجانبين. إلى اليمين – والى اليسار – طولاً وعرضاً – وأنا أصيح صيحة روح ملعونة تتسلل خلسة إلى قلبى فى سرعة النمر الغادر، فكنت أضحك مرة وأعوى مرة حسب مقتضيات اللحظة."

يتسم هذا النثر بلهجة رنانة وإلحاح 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، والى 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 آثار الضحك، هل هى فكرة الروح الملعونة أو النمر الغادر؟ إن أيا 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 "التى 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. أن بو يعمل على ترويع القارئ حتى يقشعر بدنه – ولم يفشل تماماً – بدلاً من خلق تجربة ذات معنى جاد.

وعلى النقيض من هذا نجد كافكا فى غاية الجدية. فالآلة فى قصته يمكن تشغيلها لتنقش على جسد السجين إحدى الوصايا التى خالفها بسبب غفلته، وفى النهاية تقتله وتقذف بجثته فى خندق. ليس فى هذه الحادثة شئ من العاطفية إطلاقا 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 بالسرير، 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 الابر 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 أن هناك ترساً فى آلة نقش الحروف قد تآكلت أسنانه، وأصبح يصدر صريراً عالياً أثناء حركته بحيث يصعب على أى منا أن يسمع كلمة مما يقوله الآخر. ولسوء الحظ فان 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 عريانا 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. لابد للرجل أن يأخذ اللباد فى فمه طبعاً وإلا فان 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 "انه 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 التى يتطلع إليها. إنها جهاز كبير. فالمنضدة وآلة النقش متساويتان فى الحجم، وهما يشبهان صندوقين سوداويين. ويبلغ ارتفاع آلة النقش ستة أقدام فوق المنضدة؟ وكلاهما مربوط فى الأركان الأربعة بقضبان من النحاس الأصفر التى تعكس أشعة الشمس حولها وبين الصندوقين توجد آلة الإعدام، مربوطة بشريط من الصلب."

إن الملفت للنظر فى حديث الضابط هنا هى تلك اللامبالاة الكاملة إزاء عملية التعذيب. لا يهم هنا وجود المفارقة: انه يصف جهاز الإعدام وكأنه يبيع سيارة أو كما لو كان الأمر مثيراً للضحك. وليس هناك ما يوحى 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 فى حسابه ما يتعرض له جسد السجين من عنف، وما سوف يعانيه من الآم. وسوف يزداد هذا التوتر تدريجياً نتيجة الوعى – ليس فى هذه الفقرة – ان ما يجرى وصفه ليس اختراعاً وهمياً، و إنما هو صورة من صور الحياة الإنسانية التى تُعرض طلباً للقبول. القبول هنا ليس نتيجة اكتشاف صلاحيتها. إن القبول ليس هو الكلمة الملائمة لوصف هذه الحالة المتأرجحة التى يتكافأ فيها الضدان. مع ذلك فان هناك شئ فى هذه القصة كلها يوحى بأن هذا النوع من العذاب ليس جزءاً عادياً من التجربة الإنسانية فقط، وإنما هو أمر لابد من الترحيب به عملياً بنفس اللامبالاة التى يظهرها الضابط:

"هل تفهم طريقة عملها؟ تبدأ المسلفة فى الكتابة. وعندما تنتهى من طبع الطبقة الأولى من النص على ظهر السجين، فان طبقة الصوف القطنى تدور وببطء. تقلب السجين على جنبه، لتتيح للآلة مساحة جديدة، فى ذات الوقت، فان الجروح التى انفتحت فى 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 مخالب الآلة حينئذ تمزق طبقة الصوف القطنى من فوق الجروح، وتقذف بها فى الخندق. ثم تبدأ الآلة مرة ثانية، وهكذا تستمر فى الكتابة أعمق فاعمق 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 فى هذه السلطانية التى تسخن بالكهرباء عند رأس المنضدة، يوضع الأرز المسلوق الدافئ ليأكل منه المحكوم عليه بقدر ما يستطيع أن يلعق بلسانه، ولم يضع أحد منهم الفرصة أبداً. وعلى امتداد تجربتى الواسعة لم أجد أحداً منهم قد فعلها، فقط عند الساعة السادسة يفقد الرغبة فى الطعام، ومن عادتى أنى اركع هنا على ركبتى ، وانحنى لأرقب هذه الظاهرة ، ولا يكاد الرجل يبلغ آخر لقمة ، انه فقط يديرها فى فمه ويبصقها فى الخندق، واضطر للانحناء وإلا اصطدمت بوجهى، لكن ما أعجب هذا السكون الذى يحل عليه فى الساعة السادسة لقد ابتدأ الغبى يفهم البديهيات ! وحول العينين يتراءى منظر يغريك أنت بالرقاد تحت (المهرسة) آلة الاعدام. ليس ثمة شئ آخر،إذ يأخذ الرجل ببساطة فى فك شفرة النص، وهو يزم شفتيه كما لو كان منصتا، وكما ترى ، فانه ليس من السهل عليك ان تفك شفرة النص بعينيك، لكن رجالنا يفكون هذه الشفرة بجراحهم . هناك عمل كبير ، هذا

صحيح ، فالعمل كله يحتاج إلى ست ساعات ، وعندئذ تثقبه الآلة مرة واحدة وأخيرة وتقذف به فى الخندق حيث يغوص فى الدم والماء والصوف القطنى، انتهى حكم الإعدام وعندئذ نحرقه ونجره أنا والجندى إلى قبره."

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

إن الشئ الذى يوضع موضع الرهان هنا هو التحديد الكامل لمعنى الصحة والجنون: الكيفية التى تجعل من دواعى الصحة والعقل أن تقبل مقولة أن الإنسان يجب ان يكابد العذاب وأن يموت، لأسباب غير مفهومة فى أغلب الأحوال، إن الضابط الذى صوره كافكا لا يتشابه بالضرورة مع كافكا نفسه، وهذه نقطة سوف نناقشها فيما بعد – انه يقبل فكرة التعذيب قبولاً تاماً بحيث لم يعد ممكناً أن يسمى إنساناً، لقد وصل إلى ما يسميه منظروا الأدب بانتصار المأساة **the conquest of tragedy** وهو يبدو منفراً مرفوضاً. انه يتسم بانحسار الرؤية الى الحد الذى يجعله يتوقع أن يصدقه الباحث أن الناس بإمكانهم

أن يأكلوا وهم فى قمة العذاب: لقد تمادى الضابط كثيراً وابتعد عن دائرة الوعى بالحقائق الإنسانية.

مع هذا، فان تجربة الحياة كنوع من العذاب لا يجب أن تستبعد فى حد ذاتها كشئ غير صحى، بل ربما تكون هى الطريق الوحيد إلى الصحة. هناك قصة لتولستوى اسمها "موت ايفان إلليتشى" **the death of Ivan Ilych** تشبه الى حد كبير رواية كافكا "المحاكمة" وقصة "مستعمرة العقاب" فى بعض الجوانب. انها قصة حاكم يصاب فى منتصف عمره بمرض مفاجئ يقعده عن الحركة، شأنه شأن جوزيف كيه الذى قبض عليه فجأة بتهمة غير محددة : عشوائية "الهجوم" هى مثار الاهتمام فى كل حالة ،إذ تؤدى بإيفان إلليتشى إلى الإحساس بأنه يحاكم أمام محكمة حقيقية وأن عدالة الله قد صارت موضع شك بسبب المعاملة الظالمة التى يتعرض لها. يحاول تولستوى أن يستميل القارئ للدخول فى هذا العالم دون أن يدرى أن الموت قادم ، وانه قد يأتى فى أى لحظة ، وان كل إنسان يشعر أنه مستثنى أخلاقياً وحقيقياً من القانون الكونى الذى يقرر مصير الجنس البشرى. كان إيفان إيلليتشى – يعيش حياة لاهية، وفجأة يواجه بإهانة لا تحتمل وتسئ 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 ، ولا شئ يمكن أن يقنعه بعكس ذلك ، قرب النهاية يصاب الروسى بحالة من الانهيار ، ويستمر فى 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 قضاها فى صراع داخل هذا الكيس الأسود الذى أرغم على الدخول فيه بفعل قوى خفية لا تقهر. كان كرجل محكوم عليه بالإعدام يقاتل وهو بين يدى الجلاد، رغم علمه بأنه لا يستطيع أن ينقذ نفسه، وكان يشعر فى كل لحظة، انه رغم محاولاته النضالية كلها، فانه يقترب اكثر فاكثر مما كان يفزعه وأن ما يعانيه من عذاب وكرب يرجع أولاً إلى أنه قذف به إلى هذه الحفرة السوداء، والأدهى من ذلك أنه لا يزال عاجزاً عن الدخول فيها والتلاؤم معها. أما الذى حال دون قبوله بهذا الوضع هو ادعاؤه بأنه عاش حياة صالحة. هذا التبرير الذاتى لحياته جعله يتشبث بموقفه ومنعه من التقدم، وضاعف من عذابه أكثر من أى شئ آخر"

"فجأة ضربته قوة ما أصابته فى صدره وفى جنبه، سببت له ضيقاً فى التنفس، فغاص فى الحفرة حتى وصل إلى القاع وهناك رأى نوراً، لقد حدث له كما كان يحدث أحياناً فى إحدى عربات القطار، حين كان يظن انه يسير الى 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 فى هذه الناحية. فهو لا يزال رافضاً، وسوف يبقى أبداً رافضاً لقبول المعاناة: فالعذاب شئ بذئ وسوف يبقى هذا الرأى صحيحاً فى نظره حتى النهاية، بينما يكتب كافكا وكأن العذاب شئ مرغوب فيه بل إن الاختلاف الأهم نجده فى الفقرة التالية على هذه الصفحة، وهو أن إلليتشى يشعر بالإشفاق، وهو عاطفة يكاد لا يعرفها أحد من شخصيات كافكا ، الذين يظلون منشغلين انشغالاً مسبقاً بمعاناتهم الشديدة ،أو غير مكترثين بها ومتجاوزين لها ، جميعاً إلا أمثلة قليلة جداً.

ولعل أهم الاختلافات هو ما يحدث لإيفان إلليتشى فى اللحظة الأخيرة قبل أن يموت، إذ يكف عن الخوف، وينصرف عن الاهتمام بآلامه، ويغمره شعور غريب هو مزيج من الفرح والآسى ، شئ لا نستطيع ان نستوعبه بكل ما فيه من ظلال وأضواء إلا بقراءة القصة ذاتها. أما جوزيف كيه عند كافكا فلا يشعر أبداً بعاطفة الشفقة ولا بأى قدرة على التحرر من اعتقاده بأنه كائن منحط.

من الممكن أن يحدث الشئ الصحيح فى قصة تولستوى، حتى فى آخر لحظة ، فهل يمكن أن يحدث نفس الشئ عند كافكا؟ واذا 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 القاسى للعاطفية والتعاطف، بل أسلوب كتابته المباشر الواضح، نوعاً من الاستسلام الماكر لغواية خبيثة، غواية أن لايسمح أبداً باندلا ع أى انفجار مفاجئ فى حياته؟ (فى كتابات بو ، توجد حيوية

أكبر، وان لم تكن هى أروع نوعيات الحياة)فهل يميل قراء كافكا للاستسلام إلى نفس الإغراء؟ هل فى مقدور أحد أن يجيب على أى من هذه الأسئلة دون الركون الى تأكيد دوجماتى بأنه لابد من نهاية إيجابية بدرجة ما أو لابد 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 نوعاً من الاستسلام لما يبدو أحياناً محاولة قتل لدفقة الحياة ذاتها.

يمثل كافكا نموذجاً متطرفاً للكاتب الذى أسلم نفسه لكل القوى القادرة على تدمير الانسان، دون أى محاولة من جانبه لإعاقة طريقها بالوعى وهو الوسيلة التى يلجأ اليها معظم الناس، كما فعل إيفان إلليتشى، لإنتزاع أنفسنا من وهم الرؤى غير المقبولة، مع ذلك، فانه يمكن لنا أن نقع فى الخطأ، اذا حاولنا أن نحاكم كافكا خارج المحكمة على أساس اعتراضنا على هزيمة ابطاله. اذا كانت المقارنة بينه وبين سانسوم وبو لن تظهر شيئاً آخر، فانها سوف تظهر بجلاء ان كافكا كان فناناً شديد الوساوس بدرجة تجعل من الصعب على أى انسان أن يتحداه الا فى المجال الذى اختاره لنشاطه، وهو فن كتابة الرواية والقصة. ان قيمته الباقية سوف توجد فى أى عمل ينبثق من هذه الأمانة الأساسية. لكن رؤية العمل الفنى ككل يعنى ان نضع فى اعتبارنا ما هو اكبر من عدة فقرات فردية. إن إعطاء صورة كاملة، تتطلب دراسة انماط كاملة لقصصه ورواياته، على أن نمط حياة كافكا كله ككاتب لابد من البحث عنه.

الفصل الثانى :

نحو فهم صحيح

عاش كافكا حياته فى تعاسة بالغة بدرجة تجعلها عسيرة الفهم الا بجهد جهيد فى إعمال الخيال والتعاطف لأنه لا يكتب فيما نتوقعه من خبرات عامة يألفها القارئ فعلاً ويشاركه فيها: فمعظم المواقف فى قصصه تبتعد كثيراً عن مجال التصديق بحيث لا يفلح معها الا 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 يريدها فعلاً أن تستمر، وأن يسميها (مازوكية) ثم يتركها عند ذلك كأنما يريد أن يتملص بكلمة لم يتضح معناها الحقيقى بعد. ان الوضع هنا ينطوى على مسائل دينية وفلسفية بالاضافة الى أمور شخصية بحتة، وبعضها يعكس، ولو بصورة مشوهة، مسائل ذات اهتمام انسانى عام.

من المفيد حقاً والى 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 امبراطورية 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 اثارة الزعزعة والقلق فى نفوس الافراد. أضف الى ذلك أن كافكا لم يكن ينتمى تحديداً الى الطبقة المتوسطة ذات السطوة والنفوذ التى كانت تتكون من المتكلمين بالالمانية 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 اعداداً كافياً يضمن له القبول فى الحياة الاجتماعية. وظل كافكا تشيكى الأصل يتكلم الألمانية فى مدينة كان الناطقون بالألمانية فيها يشكلون أقلية ضئيلة، فبقى منعزلاً أو على الأقل منفصلاً عن التشيك بأنه ألمانى وعن الألمان بأنه يهودى وعن اليهود الأصوليين بعقليته المستقلة وعن أسرته بسبب عداوة أبيه المستحكمة له، كل ذلك جعل له فى الحياة وضعاً شاقا لابد أن يشغله. لكن كان هناك كتاب آخرون من اليهود مثل فرانز فيرفيل **Franz Werfel** وماكس برود صديقى كافكا، لم يتطرق الى أى منهما الاحساس بوطأة وضعه على هذا النحو الحاد المفزع، وربما كان ريلكه، وقد ولد فى براغ أيضاً، وهو الوحيد الذى أحس احساساً مشابهاً، مع أنه لم يكن يهودياً.

لا ينبغى طبعاً استبعاد أثر العوامل الاجتماعية والتاريخية، لكن يبدو أن اليأس كان قد قد أخذ طريقه الى نفس كافكا قبل أن يتأثر بأى ملابسات خارجية عامة. هذا ما يخرج به المرء من قرائته لما حكاه كافكا عن كتابته لاحدى الروايات فى سن الصبا وعن الاستقبال الذى حظيت به. فقد كان يعرف حتى فى ظل السن المبكرة ان هناك صدعاً جذرياً فى العلاقة بينه وبين العالم. ولو أمكنه أن يزيد

صفحات هذه الرواية قليلاً لامكنها أن تكشف لنا تطور جانبين من جوانب شخصيته كروائى. فموضوع الرواية يدور حول شقيقين من المفروض ان يسافر أحدهما للخارج ويبقى الآخر فى أحد السجون الأوربية، مما يجعل الأمر وكأنه تصوير للحالة التى وجد كافكا نفسه فيها، إلا أن مشروع القصة لم يزد عن بضع فقرات، ثم أدركه الملل والإعياء وانتهى الى تمزيقها بالطريقة التى وضعها فى احدى الفقرات التى كتبها بعد ذلك بخمس عشرة أو عشرين عاماً حيث يقول:

"فى مساء يوم من أيام الآحاد كنا فى زيارة عند جدى وجدتى وتناولنا طعاماً يتكون من الخبز والزبدة حسب عادتنا. وتشاغلت فى اثناء الأكل بالكتابة فى موضوع سجنى والإحتمال المؤكد اننى كنت أفعل ذلك بدافع الغرور والمباهاة، إذ كنت أدفع بالورقة حولى على مفرش المنضدة، ثم أنقر بقلمى الرصاص، وأرقب من حولى من تحت حافة المصباح بقصد إغراء أحد منهم للنظر فيما كتبت إنتظاراً لكلمة إعجاب. وقد خصصت السطور القليلة الأخيرة لوصف أحد الدهاليز فى 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 وان لم يصل الى مستوى ما خبره من تجارب فيما بعد. لكن الاحساس الذى كان يلازمه فى أغلب الأحوال بأنه منبوذ إجتماعياً يكشف عن ذاته حتى هنا:

"فى النهاية أمسك بالورقة أحد أعمامى وكان مغرماً بالسخرية من الناس، ونظر اليها ثم أعادها حتى دون أن يضحك، ثم قال للآخرين الذين كانوا يتابعونه بعيونهم (الحشو المعتاد) أما أنا فلم يقل لى شيئاً على الاطلاق. بقيت جالساً فى مكانى، وانحنيت كما كنت أفعل من قبل فوق ورقتى 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 أبدا 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 تبرر وجوده.لكنه حتى لو كان ميلاً مغروساً فيه، فان 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 اطراء النفس بدرجة غير مقنعة تماماً مثل حالة الوعى الذاتى. وربما كان كافكا اكثر الناس عرضة لهذه الغواية. ليس فقط بسبب رهافة حسه الى درجة تدفعه لطلب الراحة على اعتقاد انه مذنب فى كل جزء من كيانه، بل أيضاً لأنه اعتاد

على مناخ فكرى يفرض اليأس على كل مفكر جاد. فإذا عدنا الى الوراء أجيالاً، حتى وان لم نصل الى جيل لوثر، فاننا نجد فى اللاهوت المسيحى تقليداً قوياً يقترب فيه النبذ والإلحاد الى حد التطابق مع نقائضهما، وفى اطار العقيدة المسيحية عموماً، لم يكن ذلك مجرد تذكار لما قاله المسيح عموماً ، وهو على خشبة الصليب (إلهى إلهى لماذا تركتنى) فاذا امكن للمسيح أن يظن ان الله قد تخلى عنه وتركه ليتحمل آلام الصلب، فما بالك بانسان عادى، ليس أمامه الا ان يتحمل هذا الترك حتى يقبل الله خلاصه ، هذا هو الاطار التقليدى وربما كان الاطار الأفضل. لكن جهاد الانسان النشط من أجل تخليص نفسه نجده فى بعض الحالات أمراً مطلوباً عند فقهاء اللاهوت مثل شلير ماشر **Schleir Macher** ، وعند فيلسوف مثل **Hegel** ، حدث نوع من التنظيم المنهجى لهذا الموضوع. عند هيجل بصفة خاصة، أخذت الفكرة شكلها الكامل بمعنى انه كلما زاد اغتراب الانسان عن الله، كلما زاد الاحتمال فى وقوع الانقلاب المفاجئ الذى يدخل بواسطته هذا الانسان الى ملكوت الله الكامل. ان تناول عملية التفكير هذه بكل تجلياتها المتنوعة عند كتاب القرن التاسع عشرعلى اختلاف مشاربهم يعد أمراً مستحيلاً فى هذا النطاق الضيق. فى رواية توماس مان المسماه "دكتور فوستوس" نجد عرضاً للنزعة العامة فى الحوار المتبادل بين الشخصيات حيث، يحاول مان عن طريق الرمز أن يلخص اتجاهات الحضارة الالمانية فى العصر الحديث.

هنا نلتقى فى إحدى الذروات الدرامية للرواية بأدريان ليفركوهن **Adrian Leverkühn**وهو الشخصية الرئيسية على اعتبار أنه د. فوستوس

الجديد، حيث يتحدث مع الشيطان عن موقفه اليائس، بصورة لا تختلف عن كافكا فى بعض النواحى. لكن مان لم يكن بحاجة الى وضع كافكا فى ذهنه: فقد كان هناك بين كتاب المائة سنة الماضية أو نحوها كثيرون ممن يستطيعون ملأ هذا الفراغ بدرجة متكافئة من الإجادة والاتقان. أما وجهة نظر ليفركوهن فهى كالتالى،انه وان كان فى حالة من الاثم الشديد تدعوه الى اليأس ، الا أنه يجد فى هذا اليأس طريقه للخلاص. لكن الشيطان لم يعجز عن كشف التهافت الموجود فى هذه الفكرة.

(ليفركوهن):

انت تعتمد على كبريائى لتحرمنى من الشعور بالندم اللازم للخلاص، ولكنك لا تضع فى اعتبارك حقيقة أن هناك شئ يسمى ندم المتكبرين. فندم قابيل أدى به الى اقتناع راسخ بأن خطيئته هى احدى الكبائر التى لايمكن معها الحصول على الغفران. فالندم المحروم من كل أمل، لكفره الأكيد بامكانية النعمة والغفران، ولكونه عقيدة راسخة لدى الخاطئ بأنه قد تمادى فى غيه وتجاوز كل الحدود بحيث لم يعد له رجاء، بل حتى الصلاح المطلق لم يعد كافياً لغفران ذنوبه هذا فقط هو الندم الحقيقى، وأود أن ألفت نظرك أن ذلك هو أقرب الأشياء الى الفداء ، وأعظمها اغراء بالصلاح **most irresistible** سوف نعترف بأن تخليص المذنب العادى سوف يكون ذا أهمية عادية بالنسبة للنعمة الالهية. فى مثل هذه الحالة، لن يجد فعل النعمة الا حافزاً ضعيفاً فالتوسط أو الاعتدال لا يوصل الى أى نوع من انواع الحياة اللاهوتية اما انغماس الانسان فى الخطيئة بدرجة تدفعه الى اليأس من كل أمل، فهذا هو طريقه اللاهوتى الصحيح الى الخلاص.

(الشيطان):

يالك من رجل بارع، ولكن من أين يتأتى لأمثالك أن يجد هذه البساطة، بل هذا الانغماس الساذج فى الخطيئة الى درجة اليأس المفضى الى هذا الطريق البائس الى الرجاء؟ ألا يبدو لك جلياً الآن أن عملية المضاربة الواعية لتسليط الغواية لمحاربة الفضيلة عن طريق الافراط فى المعصية يجعل فعل النعمة مستحيلاً الى أقصى حد؟

(ليفركوهن):

ولكن فقط بهذا التصرف الذى لا مزيد عليه **Non plus ultra** يمكن الوصول الى اعلى ذروة فى دراما الحياة اللاهوتية، ألا وهى، الإفراط فى الإثم، ومنه الى التحدى النهائى لفكرة الخير المطلق بدرجة لا تقاوم.

(لشيطان):

لابد أن أقول انك لست سيئاً، بل حاذقاً. أما الآن فدعنى 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 تقويض بنية السلطة تقويضاً تاماً، والاستحواذ على زمام القوة كلها فى يده. ولو كان هو ليفركوهن لضارب على هذه الفرص التى واتته، أما لأنه كيه، والأقرب الى كافكا، فانه يتجاهلها وكانت كلمات كافكا تعليقاً على هذا الموضوع هى "لا تيأس حتى من عدم اليأس"[3]

لكن موقفه شبيه بموقف ليفركوهن، حتى وان جاء رد فعله متميزاً على المستوى الفردى، لأن كافكا يشتغل بنفس افكار مان رغم اختلافه الجذرى عنه. إنه يقترب جداً من رواية مان عندما يكتب قائلاً "ان أحداً لا يغنى غناء نقياً مثلما يفعل أولئك الذين يسكنون أعماق الجحيم، فالذى نظنه من أغانى الملائكة انما هو غناؤهم هم [4].

إن التمادى 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 ان يحفظها عن ظهر قلب **to take to heart**. انها فقرة فى فصل عنوانه "الصراع مع نائب المدير" وهى تشير الى الشخص الذى عينه كافكا فى كل من هذه الرواية وفى رواية القلعة بالحرف الاول من اسمه:

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

من غير الممكن وضع كافكا فى أى صيغة جاهزة، حتى وان كان قد حدث له احياناً 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 مغزاها. فالشخصية فى رواية مان قد جمدت فى 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 فى أن يتصالح مع حالته ببساطة لأنها مسألة ضرورية، وهى فى الوقت نفسه حالة يمكن للمرء أن يتعلم كيف يحبها، كما يتعلم أن يحب مريضاً بالجذام. فالقراءة الكاملة ليوميات كافكا **diaries** هى فقط التى 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، وان الانتحار هو المخرج الوحيد أمامه ، حتى وان كان مخرجاً مستحيلاً ، وان آلهة الانتقام نازلة عليه وهى تمد أصابعها ومخالبها للامساك به، لأنه يحتاج الى العقاب ويرحب به. ان ما كان يعانيه كافكا من تعاسة داخلية لم يحدث لإنسان آخر ان تعرض لمثله، بيد ان القليل جداً من هذا يمكن تحديده، أما الجزء الأكبر من يوميات كافكا، وكذلك الجزء المتعلق باحترافه الكتابة ،فعلى الرغم من تسجيله اثناء الحرب العالمية وما بعدها، إلا أنه يخلو من أى اشارة إلى القتال (بإستثناء اعتراف صريح بأنه كان يتمنى لكل المشتركين فيها الهلاك) [5] كما انه لم يشر الى الجبهة الداخلية، التى لابد أنها كانت تواجه ظروفاً صعبة، كذلك لم يذكر شيئاً أبداً عن الثورات التى اندلعت فى برلين وميونخ ، وبودابست بعد الهدنة أو عن التضخم الاقتصادى الذى أعقب ذلك.

ان التعاسة كلها تكمن فى داخل عقله، وهى مرتبطة دائماً بما كان ينتابه من ذبذبات لولبية تعلو وتهبط أحياناً نتيجة نقده لذاته أو تأنيبه لها على أقل التفاهات. ان هذا التأنيب ينبع من رغبته فى الحب، وهى عاطفة كان كافكا يقول مراراً انه لا يعرفها. لكن نوبات النقد والتأنيب فى حد ذاتها ما هى إلا مظاهر

لعجزه عن أن يحب نفسه. حدث مرة، أنه كان مسافراً فى قطار ومعه فى نفس العربة إحدى الممرضات التى تعرف عليها فوجدها جذابة – فتروى له قصة مريض كان يخرج شخيراً عالياً اثناء نومه مما دفع المرضى الآخرين فى العنبر ان يقذفوه بالشباشب: تعلق على ذلك بقولها يجب أن تكون شديداً معهم، والا لن تجد لنفسك مكاناً بينهم. "هنا" يقول كافكا، "أبديت ملاحظة غير صائبة تتسم بالغباء، لكن بالنسبة لحالتى فانها كانت تشخيصاً محايداً يخلو من المشاعر الشخصية والتعاطف. وهى ملاحظة يصعب فهمها لأنها صادرة مما ترسب فى طبعى من أثر المرض ، ثم تأثر علاوة على ذلك بالمناقشة التى شاهدها الليلة السابقة فى عرض مسرحية استرندبرج **Strindberg** والتى كانت تؤكد انه من مصلحة النساء أن يسمح لهن بمعاملة الرجال بهذه الطريقة [6] (ربما كان يفكر فى مسرحية الأب لاستريندبرج حيث تقدم صورة للمرأة وهى تستغل الرجال) وقد لاحظ كافكا فيما بعد، أن الممرضة لم تنتبه لتعليقه، والتى تكمن أهميته فقط فيما تفجر فى أعماقه من مشاعر تجريم فياضة كما ان ملاحظته لم تكن خبيثة، لكنها حتى ولو كانت كذلك، فانها لو صدرت من رجل آخر غير كافكا لكان من الممكن له أن يستعيد توازنه فى الحال. ان جهاد كافكا الذى يميل أكثر الى التزمت، انما كان يرمى إلى اظهار نفسه فى صورة ملائكية، بغير تلقين أو موعظة من أحد، وكانت النتيجة هى نهش وحشى للذات. لا غرابة اذن، أن يكتب مثل هذه العبارات، ولا غرابة أن نجد نوعاً من الكبرياء يتوارى فى خلفيته ولكنه يعيه فيما بعد ويوبخ نفسه عليه:

"الوصول الى وفاق فى الحب، فى حياة مثل حياتى، هو أمر مستحيل، ومن المؤكد أنه لم يوجد أبداً هذا الرجل الذى أمكنه ان يفعل ذلك وحين وصل رجال آخرون إلى هذا الحد – والوصول الى هنا أمر يدعو للشفقة – فانهم سقطوا جانباً وأنا لا أستطيع، ويبدو أننى لم أصل هنا مطلقاً، ولكننى دفعت إلى هنا وأنا طفل صغير، ثم كبلت بالسلاسل ".. (7)

ان محاولة الوصول الى التطهر الذاتى دفعته أبعد فابعد إلى الادانة الذاتية، وإذا به فى النهاية لا يرى نفسه وقد ازداد ثقة. وعلى الرغم من ذلك فانه كان يدرك ان ثمة شئ يمكن أن يقوده ببساطة الى الراحة، بل وإلى التحرر والانطلاق. لكن هناك القليل جداً الذى لم يكن يدركه كافكا، حتى ولو بدا له ان ذلك القليل هو الخلاص الصعب المنال. على أية حال، فانه يروى واقعة جرت له بعد أيام قليلة من لقائه بالممرضة فى القطار. وهذه الواقعة تبين لنا ما كان يعتبره نفاذ بصيره حقيقية الى معرفة ذاته ومعرفة الآخرين، فلا يوجد أحد، حسب تفكيره، يظهر فهماً حقيقياً له فى كل شئ، ووصوله إلى شخص يملك هذه الدرجة من الفهم كزوجة مثلاً، يعنى "وصوله إلى الله" **It would be to have God** يظن ان أخته أوتللا **Ottla**، التى كان يتفانى فى حبها، هى التى تفهمه فهماً تاماً. أما صديقاه ماكس برود وفيليكس ولش **Felix Welsh** فكانا يفهمانه بقدر محدود. أما أخته إيللى **Elli** فلم تكن تفهم إلا القليل من التفاصيل. ومن ناحية أخرى، فان خطيبته فيليس باور **Felice Bauer** التى خطبها مرتين، ولم يستطع أن يحمل نفسه على الزواج منها، فانها رغم وجود هذه الصلة بينهما، فانها لا تفهمه مطلقاً. ومع ذلك، فانه يتوقف عند هذه النقطة، ويأخذ فى تقليب

الافكار فيظن أنها قد تفهمه وهو لا يدرى، ثم يستعيد احدى ذكرياته حين أحس بالشوق الجارف نحوها فركب مترو برلين إلى إحدى المحطات حيث اتفقا على اللقاء هناك. وظناً منه انها كانت تقف على مستوى الشارع، وفى رغبته العارمة ان يصل إليها باسرع ما يمكن، فقد اندفع خلفها على الرصيف،أما هى فقد اكتفت بأن مدت يدها فى هدوء لتأخذ بيده [8]. هذه هى القصة كلها، أما أن ترى الاسباب التى تجعل منها شيئاً خارقاً للعادة عند كافكا، أو حتى ما يمكن أن يسميه كافكا مشيئة إلهية، فهو أمر يصعب علينا فهمه. على الرغم من هذا، فانه يبدو أمراً محتملاً بالنسبة لرجل مثله ينشغل انشغالاً دائماً بالبحث عن اليقين بدرجة أعلى أن يجده على غير توقع منه فى المكان حيث يكون هو فعلاً، تماماً كما بدت له إشارة يد فيليس باور المعبرة عن ضبط النفس تصرفاً صحيحاً – فلا صيحة إبتهاج، ولا كلمة ترضية للخاطر، ولا حديث على الاطلاق، ودون أن تبدو وكأنه تطفل لا يحتمل، إلا أنه يعطى برهاناً ملموساً يفرض عليه ألا يتطلع إلى ما هو أبعد من هذا. ومن ثم كانت نصيحته لا تيأس حتى من عدم اليأس تنبع من ذات اليقين البعيد الاحتمال ولكنه الراسخ فى عقله.

مثل هذا اليقين الراسخ الذى لا يتزعزع نجده فى أعماق تجربة أخرى من تجارب الطفولة، حين سمع عبر حديقة المنزل إمرأتين يناديان بعضهما بعضاً، وسوف يتكرر ورود هذا الخاطر على الذهن مرات بعد ذلك، وهى تجربة جديرة بالاهتمام الآن من بعض نواحيها، ونحن نضعها أمام القارئ، ليست بصورتها التى ظهرت فى يومياته – وان تطابقت التجربة الواقعية مع التجربة القصصية– انما كما جاءت فى قطعة قصصية كتبها فى وقت متأخر حيث سجل فيها تأملاته لهذه

التجربة وزودها بمغزى أوسع. رجل كان يقيم الصلاة فى الكنيسة يتحدث إلى الراوى:

"لم أجد الوقت أبداً الذى اقتنع فيه اقتناعاً عميقاً بجدوى حياتى. ذلك لأننى أرى الأشياء من حولى فى صور مهتزة حتى اننى أظن دائماً ان الأشياء كانت تتمتع بالحياة، وهى تختفى الآن. ان لدى رغبة دائمة، يا أيها السيد العزيز، فى أن أرى الأشياء كما يمكن ان تكون فى الواقع، قبل أن تستعرض ذاتها أمامى، أى حين تكون جميلة وهادئة. يجب أن تكون كذلك لأننى اسمع الناس كثيراً يتحدثون عنها بهذه الطريقة"

بقيت صامتاً ولم يصدر عنى سوى اختلاجة لا ارادية وعصبية بوجهى عبرت عن احساس بعدم الارتياح، وحينئذ سألنى "ألا تعتقد أن الناس يتكلمون بهذه الطريقة؟"، شعرت بأنه يجب على ان أوافقه، لكننى لم أستطع. أحقاً انك لا تصدق هذا؟ لكن استمع الى – كنت لا أزال طفلاً، حين فتحت عينى فى منتصف النهار بعد فترة وجيزة من النوم، وكان النعاس لا يزال يداعب جفونى ، سمعت أمى تخاطبنى من البلكونة بنبرة طبيعية هادئة "ماذا تفعل يا عزيزى الآن، ان الجو حار جداً" فردت امرأة أخرى من داخل الحديقة "أتناول الشاى فى الخارج Ich jause in grunen (ان 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 انسان" (9)

هذا الاستمتاع الهادئ – وما ينطوى عليه من إيحاء بأن كل شئ يظل ينعم بالسلام حتى يقوم هو بتدميره من خلال رؤيته الخاصة، انما كان هاجساً يسكن خيال كافكا معظم أيام حياته. ورغم هذا، فانه لم يقم من جانبه بأى محاولة لانقاذ نفسه من هذا البلاء المقيم شأنه شأن الحيوان فى قصته المسماة "الجحر"، حيث يجلس هذا الحيوان خارج قبوه المحفور فى باطن الأرض، وهو مأمنه الوحيد، ويظل يراقب بدقة كل ما يمكن أن يتهدده من أخطار، فليس لديه سوى هذه التجربة المزدوجة لكى يتأملها ألا وهى أن يخاف وان يعرف الخوف.

"وكأننى قد انتخبت بصفة خاصة لكى أرى الاشباح فى الليل ليس فقط فى حالة استسلامى للنوم اللذيذ، ولكن لكى أواجه هذه الاشباح فى الواقع وانا بكامل اليقظة والوعى وبمقدرة على النقد الهادئ". (10)

يخيل اليه أحياناً، أنه ليس عليه إلا احتمال الصبر ومراقبة الاخطار، وان يكن ذلك غالباً بحكم اعتقاده، بأن قبوله بهذا الامر فى هدوء ودون مقاومة، سوف يصل به إلى التحرر والانعتاق.

"ان المطر يهطل بغزارة، قف خارجاً تحت المطر. دع أشعة الحديد تخترق اوصال جسمك حتى الأعماق، انزلق مع المياه التى تحاول أن تجرفك إلى بعيد. لكن قف منتصباً وانتظر حتى تشرق الشمس فجأة ويتدفق ضوءها فى اعماقك إلى ما لانهاية." (11)

يرى كافكا فى تأملاته أن سارة زوجة ابراهيم كانت تبدو لكل من يراها، أبعد ما تكون عن الأمل فى الإنجاب، إذ تعدت سنوات الحمل بمراحل طويلة،

ومع ذلك نالت البركة. ان سجن الانسان قد يطول، وهو يقضى حياته فى زنزانة السجن يوماً بعد يوم لكن هذا ليس دليلاً على ان الزنزانة لن تفتح ذات يوم:

"فلتقنع، ولتتعلم (تعلم انك فى الاربعين الآن) ان تستريح فى هذه اللحظة (لا، بل انك تعودت ان تكون قادراً على ذلك). أجل فى هذه اللحظة، رغم ما بها من رعب، فانها ليست مرعبة. فالخوف من المستقبل فقط هو الذى يجعلها كذلك." (12)

وتبقى هذه المفارقة معنا طول الوقت: فطريق الهروب ماثل دوماً فى محيط الرؤية، ويمكن لأى انسان أن يرشده الى مكانه، لكنه أبداً لن يصل اليه. حين استبد به مرض السل وأنهكه، أصبح يظن أن ألم الأبدان هو الحقيقة التى لا تقبل الانكار. ما أغرب هذا، ان إله الألم God pain لم يكن هو الإله الاكبر فى 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، لابد أن يتقبل ذلك أيضاً على أنه جزء من فريضة إلهية،وهكذا يظل يتأرجح بين القبول اليائس للحظة الراهنة على اعتبار انها قدر محتوم، وبين الاعتقاد بأنه فقط عن طريق هذا القبول يمكنه الفرار الى حياة أفضل. أحياناً يقترن الهروب والصمود فى نفس الحال بصورة يصعب التمييز بينهما. كتب ريلكه يقول "من الذى يتحدث عن الانتصار؟ الاحتمال هو كل شئ" القدر الأكبر من خبرة كافكا الشخصية خبرة سلبية، لكنها خالية من بلاغة ريلكه.

ان التحرر الحقيقى الذى كان يبحث عنه، لو جاز لهذه العبارة ان تدخل فى حيز الامكان، لكان فى الكتابة. لأن إحساس كافكا بنداء الرسالة كان يسرى فى أعماقه. وكان يمكنه ان يجد فى الكتابة خلاصه، وان يستمر على هذا الاعتقاد فترات طويلة بغير تضارب أو التباس، رغم ان الاحساس بتفاهة الحياة ظل دائماً يعاوده. لم تكن الكتابة بالنسبة له مجرد وسيلة للعلاج، فالمسألة تعود إلى وقت مبكر من عام 1911 حين استقر رأيه على أن يكتب وصفاً لحالته المخيفة، "مباشرة كما تخرج من أعماقه" لتوضع على الورق أمامه "لم تكن رغبة فنية" لكن كان[14] "لابد طبعاً ان 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 ان يسجلها فى يومياته يمكن لنا ان نخرج بانطباع عام عن عالم عقله المبدع الزاخر بالتنوع. إذ تحفل هذه اليوميات بمشاهد متنوعة باتساع العالم كله: براغ، ايطاليا، باريس، روسيا، تركيا، المناطق القطبية، الصين، الولايات المتحدة، والصحراء العربية أما شخصياته الرئيسية فهى تتنوع بصورة عجيبة مدهشة فمنها: شمبانزى ، كلب ، خنفس، فأر ، لاعب متوازين ، موظف فى بنك ، عامل مصعد ، طبيب ، فباحث. أما التيمات فانها تنمو وتموت، حيث يتم التخلى 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 تمرق عبر السقف وهو يمسك فى كفه سيفاً، حصان ينطلق بمفرده فى شارع بإحدى المدن. ان يسمح كافكا باخراج كل هذا من احد الجوانب المظلمة فى عقله، وبصورة نهائية يتعذر معها اغراقه 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 الى نصفين. إننى أفضل أن أتمزق ألف مرة الى نصفين وبأسرع ما يمكن على الاحتفاظ به أو دفنه فى مكانه. هذا هو سبب وجودى هنا. وهو أمر فى غاية الوضوح بالنسبة لى" [15] لقد أعرب فى ذات الوقت عن اعجابه باحد المؤلفين، لأنه كان يهتم بعرض التفاصيل فى نظام محكم وتسلسل منطقى. فالكتابة هى شئ يمنحه الثقة، وحتى وان لم يكن يكتب إلا القليل، وهو مندهش من ذلك، ولديه احساس بانه يحيط احاطة شاملة بكل شئ حوله. [16]

فى قصة "المغنية جوزفين" التى كتبها فى وقت متأخر من حياته، يقوم باستعراض مزاعم الفنان الذى يرى نفسه كائن أسمى فى ضوء مزدوج، لكنه ظل يؤمن لوقت طويل فى امكانية ان تتحقق رؤيته، فى تدمير هذا العالم فقط من أجل بناء عالم جديد أكثر عظمة. فهو يرى ان قصة مثل "طبيب فى الريف" من الممكن ان تمنحه اطمئناناً مؤقتاً. أما السعادة فهو يستطيع ان يصل إليها فقط، لو أمكنه ان 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 قرائتنا 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) فانه 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 الإسترخاء ، إلا أنه فى النهاية يطلب فى وصيته لماكس برود أن يقوم بحرق مخطوطات كتبه ،وألا يعيد نشر أى شئ 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 الازدواجية المتغيرة التى نجدها فى كل مكان من حياته ومن أعماله.

لابد 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 وفى النهاية احتفظ بالخطاب، ولم يسلمه لأبيه أبداً. وحيث ان القدر الأكبر من كتابات كافكا يتعلق بهذه العلاقة فمن الضرورى أن تقرأ هذا الخطاب جيداً لنتابع حالة الازدواجية المستمرة فى مواقفه. يقول كافكا مخاطباً أبيه "كانت كل كتاباتى عنك. شكوت فيها قط من أشياء لم أستطع الشكوى منها حين كنت فى حضنك. كان افتراقى عنك فراقاً طويلاً، متعمداً، ورغم أنه كان مفروضاً على من جانبك،إلا انه سار فى الإتجاه 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 الأباء ، فهو لم يكد يضرب فرانز أبداً، فقد كان مجرد التهديد بشد حمالة بنطلونه يترك فى نفسه أثراً أشد وطأة

من الضرب ،لأن الابن كان حتى حين يغفو والده عنه، يفترض انه كان مستحقاً للضرب، ويظل يشعر بالذنب وقتاً طويلاً. ان بعض الأخطاء المنسوبة للأب هيرمان كافكا **Herrmann Kafka** تبدو الآن مجرد هفوات : فالتناقض فى شخصية الأب الذى أباح له ان يتهاون فى آداب المائدة التى فرضها بقسوة على أطفاله لم تترك أثراً فى حياة شقيقاته بينما تركت أثرها الضار فى حياة كافكا. أما ان أباه كان كثيف الشعر. مدبب الشارب، له رقبة ثور. فهو مطابق وصف كافكا لرئيس الموظفين **Klann** فى رواية "القلعة" الذى كان منظره يثير الرعب، خصوصاً أثناء دروس السباحة. هذه الصورة التى تكونت تدريجياً، هى صورة رجل، كما يراه ابنه، شديد الثقة بالنفس، شديد الوقاحة، شديد التعصب، شديد الرهبة، يضفى على نفسه أهمية بالغة كأنه إله – والواقع أن كافكا يقول ان كل كلمة تصدر عنه كانت تعد أمراً مقدساً – كان رجلاً مخيفاً سواء ضرب أو لم يضرب. يكفى ان ينطق ببضعة كلمات مثل "سوف أمزقك إرباً كما أمزق السمكة" هذه أقل عباراته تهديداً، كان جارحاً فى سخريته: كان يذهب للصلاة فى المعبد بطريقة آلية تخلو من الاحساس، ليس هذا فقط بل كان يتكلم عن الزواج بعبارات فاحشة جعلت كافكا الذى لم يشتق إلى شئ بمقدار اشتياقه إلى زوجة وأطفال أن يصاب بالاحباط الأبدى. فحين عبر كافكا وهو فى السادسة والثلاثين عن رغبته فى الزواج، نصحه أبوه ان يبحث عن عاهرة لإشباع شهواته الجسدية، وعرض أن يأخذه بنفسه إلى إحدى المواخير ان كان خائفاً. وفى ضوء هذه الملابسات تلاشى أمله الرئيسى فى أن يتشبه بابيه أو ان يترسم خطاه. ان الزواج كان يعنى بالنسبة له أن يحصل على استقلاله، وان يصبح على قدم المساواة مع أبيه. فى ضوء هذه الرؤية الموضوعية، ونتيجة لنظرة أبيه للعلاقة الجنسية، فان

الزواج بالنسبة له معناه ان يصبح مثل أبيه. بصرف النظر عن أى شئ آخر كأن يصرفه الزواج عن تكريس وقته كله للكتابة (أو أن الزواج سوف يغمره بالسعادة بحيث لا يترك له شيئاً 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 مدعياً لنفسه حصانة خاصة، وهو الذى كان يمثل تعاليم التلمود بأنه يجب على كل يهودى ان يتزوج زواجاً صحيحاً، لكنه ينكر على ابنه فى ذات الوقت أى رغبة شريفة فى الزواج. لم يعد كافكا واثقاً من أى شئ شأنه شأن بطل رواية "القلعة" حين يقول "أريد فى كل لحظة برهاناً جديداً يؤكد لى أننى موجود [20]"تماماً كما كان كيه ينتظر من القلعة أن تؤكد له انه هو كيه فعلاً الذى يزعم أن يكونه. وعلى الرغم من هذا كله. فانه فى جانب من نفسه لم ير فى أبيه السلطة التى رآها من الجانب الآخر. فى خطابه لأبيه يقول كافكا انه وأخته أوتيللا يتحدثان دائماً عن "المحاكمة الرهيبة التى تجرى بينك وبيننا . هذه المحاكمة التى تأخذ فيها أنت موقع القاضى، فى حين أنك وإلى حد بعيد مجرد مشارك ضعيف ذائغ البصر مثلنا". [21] بهذه الوسيلة، يحاول كافكا للمرة الثانية ، ان يوجه الاتهام ثم يقدم الاعتذار. لم يتخلص خطابه أبداً من هذه الازدواجية، وانتهى أخيراً إلى عدم إرساله، بل انه لم تكن لديه أى نية حقيقية فى إرساله. لكن الخطاب يكشف لنا بوضوح عن أحد المصادر الرئيسية لاحساس كافكا المفرط بالذنب والدونية. ألا وهو، تبعاً لرأيه: استحالة قيامه عملياً بمحاولة تأكيد الذات، وهى الشئ الذى يمكن أن يكون مرضياً للآخرين. أما فى حالته، فان هذه المحاولة، كفيلة بأن تؤدى، إذا قام بها، الى اكتمال التشابه بينه وبين أبيه وهذا إحساس لا طاقة له أبداً على احتماله.

فى الوقت الذى بلغ فيه كافكا مرحلة النضج، كانت نظريات فرويد التى تقول بان العقيدة الدينية التى تؤمن بالله الآب تقوم فى الأساس على تجربة أرضية هى الأبوة البشرية، قد أصبحت معروفة. واذا أردنا تفسير كتابات كافكا فى ضوء مصطلحات فرويدية خالصة ، بمعنى أنها كتابات تدور كلها حول علاقة كافكا بأبيه البشرى وعن طريق الاسقاط فقط، يمكن ان تعنى أى علاقة بالأبوة الإلهية ، فهذا أمر لا يمكن ان يتقرر بالرجوع إلى الكتابة ذاتها، التى لم تذكر شيئاً عن هذه المصطلحات الا فى معرض الإزدراء للتحليل النفسى عن طريق اشارة وردت فى يومياته، لكنه لم يلق بأى ضوء على اسم فرويد فى علاقته بكتابة قصة "الحكم" وقد يقرر المرء على أسس أخرى ان تحليل فرويد يعد وسيلة مفيدة فى فهم كافكا، لكن كلماته لا تعطى تبريراً خاصاً لهذا الإجراء. ومن ناحية أخرى، فاننا نجد احياناً هذه المسألة مثاراً للخلاف، فهى تحتاج الى القول أن هناك اشارات صريحة ذات طبيعة دينية قد ذكرت فى تعليقات كافكا الخاصة، لكنها نادرة جداً فى اعماله 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 الى السعادة المطلقة عن طريق قمع الشهوات حسب الديانة البوذية) أما بخصوص ما كان يقرأه أو يكتبه، فقد كان التراث اليهودى المسيحى يأتى فى مقدمة ذلك. فهو يقرأ الانجيل والتلمود وكيركجارد **Kier Kegaard** وباسكال **Pascal** كما يقرأ نيتشه (وهو مسيحى خائب الأمل) بدلاً من قراءة كتب العقائد الهندية كالابانيشاد **Upanishada** 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 مايقوله يانوش فان كافكا كان لديه نفور شديد من الديانات الشرقية، لقد كان مهتماً بالمسرح اليديشى Yiddish وكان أصدقاؤه فى مجال الأدب من اليهود غالباً مثل ماكس برود وفرانز فيرفيل Franz Verfel وكان يتعاطف مع القضية اليهودية، لكنه لم يدخل الى محفل أو كنيسة للصلاة. كتب فى يومياته بانه يشعر وهو "بين اليهود" وكأنه سلالة منقرضة. وكان يستطيع التعبير عن إزدرائه الحقيقى لليهود عموماً، ربما كان لتعليمه بالمدارس الحكومية، والالمانية بصفة خاصة فى براغ علاقة بهذا الأمر، كما انه لم يتناول الشخصية اليهودية تناولاً صريحاً فى اى من رواياته. (وان كانت قصة "جوزين المغنية" تفسر على هذا النحو) وحين يأتى ذكر العلاقة الدينية لأى شخص فهو مسيحى لا يهودى. فالاب فى قصة "الممسوخ" وجوزيف كيه فى "المحاكمة" يصلبان نفسيهما. ومن الواضح ان مشهد الكاتدرائية فى الرواية الأخيرة هو بناية مسيحية. كيه فى "القلعة" يفكر فى القلعة فى علاقتها بالكنيسة فى وطنه، وليس فى 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 فاشاراته المتكررة فى يومياته وأحاديثه إلى المسيح والمسيا، تكشف بما تنطوى عليه من شكوك انه لم يعط ولاءه النهائى أبداً لأى من اليهودية أو المسيحية.والشئ الذى لا يقبل الخلاف هو انشغاله المسبق بأفكار ترتبط بتراث الوحدانية. ولولا تدعيمه لفكرة الأبوة بسلطة مقدسة لما ظهرت مشاكله أبداً.

ان الشئ الواضح فى كافكا، وفى افكاره الدينية وكذلك فى علاقته بأبيه، هو ازدواجيته .فهو يبدأ إحدى يومياته بكلمات تقول "اللهم ارحمنى فانى خاطئ فى كل ركن من أركان كيانى" ثم إلى استهجان هذا الدعاء على إعتبار انه حب للذات يدعو للسخرية، لكنه يعود ويدافع عنه، دفاعاً بلا حماس، على أساس ان كل كائن حى يحب ان يحب ذاته، وإلى الحد الذى لا يدعو للسخرية [22]فى خلفية هذا تكمن الفكرة المتواترة التى تقول بان العالم المخلوق كله لا يستحق البقاء، وان الفناء الكامل للذات هو الشئ الوحيد المبرر، وهى فكرة تقترب جداً من البوذية. فى ضوء هذه الملابسات يجد الانسان نفسه فى حيرة أحياناً. هل يقرأه فى ضوء التناقض التقليدى عند هيجل وكيرجارد واللاهوتيين الرومانسيين الالمان، ومفاده انه حيث يضعف الايمان، يتعاظم الولاء لله وتتزايد فرص الحصول على الخلاص. أم انه كان يقصد الى الحديث بغير تناقض، فى بساطة كأحد الملحدين. وهنا تبدو تأملاته عن باسكال ملائمة جداً:

يرى باسكال ان كل شئ كان فى تنظيم مرتب قبل ان يظهر الله . لكن لابد انه كان هناك شك عميق مملوء بالفزع، بدرجة تفوق خوف ذلك الرجل، الذى يقوم بتمزيق نفسه بسكين حاد، فى هدوء الجزار المحترف. فمن أين يأتيه هذا الهدوء؟ ومن اى شئ يستمد قبضته الواثقة على السكين؟ هل الله مجرد عربة نصر مسرحية يمكن سحبها الى خارج المسرح ببساطة بعد ان منحها العمال كفاحهم البائس [23].

ان الشك فى وجود الله كما يبدو من هذا القول، لابد ان يتولد عنه مزيداً من الخوف والرعدة بدرجة أكبر مما أظهره باسكال. كان شك باسكال شديد الثقة فى انتظاره لظهور الوحى الذى كان محتوماً ان يأتى فى النهاية. أما وضع كافكا ، كما يبدو فى هذه اللحظة، فانه كان يحتاج الى الاحساس باللعنة احساساً مساوياً لاحساس مايكل انجلو **Michelanglo** الذى رسم صورة المسيح فى لوحة "يوم الدينونة" بحيث يبدو ممكناً ان يكون هو رئيس المحكمة فى رواية كافكا، لو قدر لتلك المنظمة التى كانت تحاكمه أن تقبل هذا القاضى النبيل المتألق. رغم ذلك، فحتى مشاعر الشك عند كافكا ، كما تبدو فى التحليل الأخير، ليس المقصود بها هو التشكيك فقط، فلا زال يكمن فى الخلفية قدر من التوقع والانتظار يشير الى ان الجحيم فى اسوأ صوره هو طريق للخلاص.

تشبه هذه الفكرة افكار كيركجارد الذى ما ان قرأه كافكا حتى وجد فيه توأمه الروحى. ان فكرة (الرعب) أو (الحصر النفسى) بالمعنى الذى يحدده كيركجارد، هى ادراك متزايد لخداع الاغراض الدنيوية المحدودة، بل هى نافذة يتطلع منها الانسان الى أعلى نحو امكانات غير محدودة. وعلى الانسان ان يدرك حرفياً أن أى شئ يمكن أن يليق به. ان كيركجارد لا يتطلب شكا مطلقا، بل اعترافا بان الرعب والهلاك، والفناء لم تعد مجرد احتمالات وانما هى قريبة المنال مهيئة فى أى لحظة ان تصبح حقيقة. فالحياة هى عملية يواجه فيها البشر بصورة مستمرة نوعاً من الخوف ليس له اسم، وهو اعتراف متزايد بالذنب المطلق، كذاك الذى يتحمله جوزيف كيه، قرين كافكا فى رواية "المحاكمة". فالأساس الذى قامت عليه رواية "المحاكمة" يتكشف واضحا للعيان فى هذه الفقرة التى كتبها كيركجارد،

يقارن فيها بين الافكار البشرية عن العدالة والمحاكم وبين ما يجرى داخل النفس من محاكمات أكثر حدة:

"هذه القدرة العجيبة على التعذيب والترهيب لم تتوفر أبداً حتى لعتاة المحققين فى محاكم التفتيش، وليس فى مقدرة أمهر الجواسيس ان يعرف كيف يسدد هجماته أو يختار لحظات الضعف الشديد كى ينصب شراكه للايقاع بالمتهم والقبض عليه بهذه البراءة التى يعرفهاالفزع، فالفزع يعرف كيف يستجوب المتهم بحنكة لا يصل اليها أشد القضاة ذكاء وحضور بديهة، فلا يدع له مجالا للافلات، لا بالتضليل ولا بالضجيج، لا فى العمل ولا فى اللعب، لا بالليل ولا بالنهار" (24).

وبتعبير كيركجارد، فان كل انسان يستيقظ (كما استيقظ جوزيف كيه ذات صباح) على ادراك المطالب اللانهائية المفروضة عليه، والامكانات غير المحدودة المطروحة أمامه، يكون قد أخذ فى اجتياز تجربة المحاكمة التى تنتهى به إلى ادانة كاملة. لكن العملية كلها عملية تربوية، يتعلم فيها الفرد كيف يتخلص من "حكمة هذا العالم المحدود" اى عنصر التقدير الحسابى الذى يظن كافكا انه وجده عند باسكال، أو وجده فى حوار أدريان ليفركوهن مع الشيطان – وان يعتمد على الايمان وحده فالانسان الذى يقوم تفكيره على أسس محدودة سوف يحسب حسابه بطريقة رياضية، ان خيره وشره سيصبحان وسائل الى غايات خاصة، وحين يأتى الايمان، هكذا يؤكد كيركجارد ، فان الرعب سوف يستأصل كلما نتج عنه، ويتوقف الحساب. ولكى يحدث هذا، لابد للرعب ان يظل فى تعارض دائم مع الادراكات المحدودة للحياة العادية. فجوزيف كيه فى "المحاكمة" لا توجه اليه اى

تهمة "محددة" كذلك فان عذابات كافكا الذاتية لم ترتبط بأى نوع محدد من أنواع الشر، باستثناء حب الذات، وفقاً لما كتبه كيركجارد:

"فالإنسان الذى يعرف بمحدوديته ان يعترف بانه مذنب هو الانسان ضائع فى المحدود، وفى النهاية فان مسألة أن يكون المرء مذنباً أم غير مذنب لا يمكن ان تتقرر بطريقة محدودة الا من خلال اجراءات قضائية خارجية منقوصة. ومن أجل هذا، فان الانسان الذى يعرف ذنبه فقط عن طريق المقارنة مع القرارات التى تصدرها محكمة الشرطة أو المحكمة العليا فانه لا يفهم أبداً انه مذنب حقاً، لأنه اذا كان هناك شخص مذنب، فانه مذنب بصورة مطلقة". [25]

هنا إشارة أخرى لما تعنيه كلمة "محاكمة" طبقاً للمصطلحات التى اعتاد كافكا على رؤيتها. لكن الصعوبة البالغة فى فكر كيركجارد اللاهوتى كله فى التناقض الكامن فى فكرة القبول بامكانية مطلقة تنطوى على الذنب المطلق، جنباً الى جنب مع الايمان بان الاسوأ انما يقود إلى الأفضل:

"فالذى غاص فى الممكن. غاص فى المطلق، لكنه ارتفع بدوره من أعماق الهاوية، وطفا الآن متخففاً من كل ما هو قهرى ومفزع فى الحياة [26] فاذا كانت الهاوية لا نهائية، فان الشك العقلى داخلنا يريد أن يعرف، كيف يتأتى للانسان ان يخرج منها؟ ان كيركجارد يعترف بالمخاطرة ويقول ان أى انسان يدخل فى محكمة الرعب قد ينتهى الى الانتحار اذا اخطأ التقدير واعتبر أى مظهر من مظاهر الفزع الزائفة التى لا تحصى على انها شئ حقيقى. فالطريق فى مساره يبدو كما لو أن روحا شريرة قد صممته، ونحن نحتاج فى مواجهتها الى اليقظة الدائمة.

ان هـذا الطريـق لا يـؤدى الى تنميـة روح العطـاء والشـهامة والثقـة، بـل يزيـد الاحساس بالتوجس، والخوف وترقب العذاب، شئ أشبه بالوسوسة الروحية (ومن المهم أن نعرف ان كيركجارد يحدد وضعه بحيث يستبعد هذا النوع من الوسوسة – انه قريب مما يعنيه بدرجة تجعله فى حاجة الى هذا التميز).

ان مفهوم كيركجارد اللاهوتى هو صورة من صور الديانة المسيحية كان له تأثير كبير، سواء كان مسيحية أصيلة أم لا فهذا السؤال ليس مطروحاً للدراسة هنا. بيت القصيد هو انه ما دام يمكن تفسير عالم كافكا بمصطلحات دينية بدلاً من تفسيره فى اطار العلاقة مع والده (أو بمصطلحات مختلفة كلية) فلابد من رؤيته فى ضوء هذه الخلفية. فهزيمة الكثير من ابطال قصصه وهلاكهم قد لا يكون شيئاً سلبياً تماماً كما يبدو، أو لعله يبدو كذلك من وجهة نظر القارئ فقط الذى لم يقم هو نفسه بحركة كيركجارد نحو تسليم حياته لله تسليماً مطلقاً. انما كافكا نفسه، فانه شعر على الأقل فى لحظة من لحظات حياته بأنه قام بهذه الحركة، ونحن نبنى حكمنا هنا على فقرة وردت فى يومياته حيث يعلن ان أفضل الأعمال التى كتبها تجد اساسها فى قدرته على أن يموت راضياً. قد يجد القارئ عند كافكا حالات موت ليست مبررة تبريراً عادلاً. لكن كافكا كان يتصور ان القارئ سوف يتأثر بهذا الموت تأثراً شديداً:

"أما بالنسبة لى ، فانى اعتقد اننى سوف أكون قادراً، وانا على فراش الموت على الشعور بالقناعة والاطمئنان،أما هذه الأوصاف ، بصفة خاصة ، فهى لعبة ، فأنا أنعم بالموت مع من يموت من البشر ، واضعاً فى حسابى ان استغل

تركيز القارئ على الموت، فأنا من الناحية الذهنية أكثر صفاء منه ، إذ انني افترض انه سوف يصرخ وهو على فراش موته، ومن ثم فان صرختي ، في أكمل صورها لن تنطلق كصرخة حقيقية، ولكنها سوف تتصل في جمال ونقاء" [27]

يقدم كافكا الآن بعض التنازلات فيرى انه قد احتوى الرعب بحيث أصبح في مقدوره أن يتأمل فكرة الانقراض بقلب مستريح. وان كان موقفه المتسم بالخداع تجاه القارئ سوف يصدمه فيما بعد، على أساس انه نوع آخر من الشر. فلا نهاية للذنب المطلق. من هذه النقطة يمكن النهوض مرة أخرى. هذا في حالة التمسك بعقيدة كيركجورد .. وربما كان هذا ما يعنيه كافكا، حين تحدث عن صفاء صرخته وجمالها. مع ذلك فلابد من إعمال الفكر، فاذا كان كل ما ينشأ هو مجرد صرخة صافية وجميلة (هي صرخة حزن بحسب اللفظ الالماني "Klage") فانه يبتعد بنا بعيداً جداً عما سجله كافكا في احدى يومياته في 16 ديسمبر سنة 1913 ،ووصفه بين قوسين قائلاً "صيحة السيرافيم المرعدة بالفرح" فهل صيحة الحزن هذه هي كل ما يملك أن يقدمه ، حتى لنفسه، أو للقارئ ؟ اجابة هذا السؤال تستدعي البحث في حياته من ناحية، ومن ناحية أخرى وبطريقة أسهل، في أعماله القصصية التي قام خلالها باستكشاف الأبعاد المختلفة لفكرة الامكانية المطلقة.

الفصل الثالث

كتاباته المبكرة
وقصة "الحكم"

لقد فرض كافكا على نفسه قيوداً شديدة مرهقة. فمن جملة أعماله كلها، التى تملأ ستة مجلدات **collected works** , وان كانت لا تضم المخطوطات التى صودرت بعد موته والتى ربما دمرت بواسطة الجيستابو، ولا تلك التى أحرقها هو بنفسه أو أحرقتها دورا ديامانت **Dora Diamant** بناء على تعليماته، فانه وافق على نشر أربعين قصة قصيرة واسكتشاً فقط –أى أقل من مائتى صفحة– وكان كعادته متردداً. وجاءت بعض مطالبه فى الرفض بصورة همجية، ليس أقلها ما طلبه من ماكس برود بأن يقوم بتدمير كل أعماله وألا يسمح بنشر أى شئ منها، رغم إقراره بصلاحية عدد قليل للنشر مثل"الحكم" "The Judgement" ، "العطشجى" "The Stoker"، "الممسوخ" "The Metamorphosis"، "فى مستعمرة العقاب" "In the Penal Colony"وقصة"فنان جائع "A Hunger-Artist" [1]. قد يبدو هذا طريقا غير مباشر للبحث عن الاستحسان لأنه لم يفصح عن أسبابه فى الرفض أو القبول، لكننا نعثر على أثر ضئيل لذلك فى خطابه الذى أرسله إلى فليس باور **Felice Bauer** يشير فيه إلى الدهشة التى 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 تذكراً لعاطفة قوية لم يعد لها وجود، ومن ثم وجب حذفها [2]انتقد كذلك الصفحات الأخيرة فى قصة"مستعمرة العقاب" و"الممسوخ" ورغم موافقته على نشر هذه القصص، فانه لم يسمح إلا بطبع الفصل الأول من "امريكا" بشكل محدد .

ومنذ وفاته حتى الآن تم نشر الكثير من كتاباته الأخرى، التى كان قد رفض بعضها، واستقبل القراء هذه الكتابات دون مناقشة، كما لو كانت على نفس مستوى بقية مؤلفاته، وان كانت كذلك فعلاً، بالنسبة لأغراض البحث والدراسة. مع ذلك فان أقدم كتاباته المنشورة لا زال القراء يفضلونها على بعض القصص الشديدة الطموح التى بذل كافكا كل ما فى وسعه لكى يبقيها طى الكتمان.

هذه القصص المبكرة كانت ثمرة لقائه بماكس برود، بعد التحاقه للدراسة بجامعة براغ بوقت قصير، والذى بقى من سنوات الدراسة هذه فهو قليل حقاً، إذ لا يزيد عن أربع وعشرين صفحة، كانت فى معظمها جزءاً من عمل كبير كان ينوى كتابته. انه "وصف لصراع" لم يسفر عن شئ. لكنه بتشجيع من برود استطاع نشر هذه القصص فى المجلات الأوربية، ثم جمعها فيما بعد فى مجلد ضئيل الحجم بعنوان "تأملات" نشره فى سنة **1912**، وقصة "اطفال على الطريق السريع" رغم انها تحتل مكانها الصحيح، فانها تحمل فعلا ارهاصات بموضوعات مؤلفاته مستقبلا كما نرى فى الفقرة التالية:

"اندفعنا أولاً فى هواء المساء. لم يكن هناك توقيت للنهار أو لليل. ففى لحظة تصطك أزرار الصديرى بعضها ببعض، كاصطكاك الأسنان معاً، وفى لحظة أخرى نركض بخطوات واسعة، محافظين على المسافة فيما بيننا، والنيران تخرج من أفواهنا، كالوحوش فى الأقاليم المدارية، كنا كحاملى الدروع فى حروب الأزمنة القديمة، ندق الأرض ونقفز عالياً، نطارد بعضنا بعضاً فى الحارة القصيرة، ثم نستعيد سرعتنا لنصعد المنحدر إلى الطريق الرئيسى الممتد خلفه. قفز البعض إلى داخل الاخدود، واختفوا، وفجأة وجدناهم واقفين أعلى الطريق الضيق ينظرون إلينا باستعلاء كأنهم غرباء تماماً عنا.

"انزلوا إلينا! "اصعدوا انتم أولاً هنا!" "ألكى تدفعوننا إلى أسفل، هذا لن يحدث،ان لنا عقولاً تفكر"

بل قولوا انكم خائفين، وجبناء – ماذا أيها القوم. تظنون انكم سوف تلقون بنا إلى أسفل؟ هيا أرونا قدرتكم" قمنا بالهجوم، فدفعوننا من صدورنا، فتمددنا على الحشائش فى الحفرة، وقعنا بمحض ارادتنا، كان كل شئ دافئ حولنا فانت لا تشعر بين الحشائش بالدفء أو البرد. بل تشعر فقط بالارهاق والتع

فاذا استدرت يمينا ووضعت يدك تحت اذنك، فانك سوف تحس بأنك توشك على النوم، ثم تود ان تنهض ثانية، وذقنك مرفوعة إلى أعلى، فإذا بك تسقط فى حفرة أخرى أشد عمقاً ثم انك تريد أن تحول وجهك فى اتجاه النسيم الرقيق ويدك موضوعة على صدرك، وساقاك موروبتين، فتسقط فى حفرة أعمق وأعمق، ولا تكف عن هذا.

انت لم تفكر بعد فى كيفية التمدد فى الحفرة الأخيرة، كيف تمد ركبتيك لأقصى حد طلبا للنوم، وأنت مستلقى على ظهرك كالمريض، الذى يوشك على البكاء. وقد تطرف عينيك عندما ترى صبياً منكمشاً، وكوعيه مضمومتين على فخذيه يقفز فجأة من فوق الرصيف ونعلاه سوداوين كالظلام".

هنا نجد ارهاصات بعديد من الموضوعات التى تناولها كافكا فى قصص"التأملات" أو فى أعماله الأخيرة ومنها ان 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. ففى 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 تتكاثف هنا بعضها فوق بعض. والحقيقة انها تشبيهات حية، يندر أن نجد شيئاً منها فى كتاباته الأخيرة. فاذا كان لهذا الرفض أى علاقة بنفوره من الربط بين الأشياء – ففى عالم كافكا لا تترابط الأشياء أبداً معاً وانما تبقى دائما 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 شيئا فشيئا من أسلوب القص إلى أن يتلاشى الاختلاف بينهما فى بعض الأحيان. فقصة "الأطفال على الطريق

السريع"، ليس بها شئ متميز من كتابة كافكا الحقيقية، كما هو واضح من هذه الموضوعات، ورغم أن هذه القطعة حافلة بجو مثير للمشاعر، فانها تحمل فى طياتها خاصية شديدة الجاذبية.

وبالمقارنة، فان البقية الأصلية التى لم تنشر من قصة"وصف صراع" التى كتبها فى سنة **1903** أو **1904**، وقصة "زواج فى الريف" **1907** أو **1908** تبدو غامضة ومربكة، كما ان طريقة القص عتيقة وبطيئة وبالية، ويبدو أن كافكا كان يكتب هذه القصص بدون مراجعة دقيقة، كما نرى فى هذه المحادثة التى تجرى بين الراوى الأول وأحد الغرباء، التى تبدأ بداية غامضة كالتلميح إلى أحد الأوضاع الشاذة لكنه يستمر فى تجريد واضح وتعبيرات ليس لها تفسير.

"جلس على الأرض مكتئبا دون مراعاة لملابسه الجميلة، وأثار دهشتى حين ضغط بكوعيه على فخذيه وجبهته موضوعة بين أطراف أصابعه المتشابكة. "حسنا" ،سوف أخبرك بهذا ،فأنت تعرف أننى أعيش حياة منتظمة لا يجرؤ أحد على انتقادى، فأنا لا افعل إلا ما هو ضرورى ومتعارف عليه بين الناس، وان سوء الطالع الذى اعتاد الناس عليه فى هذا المجتمع الذى أتردد عليه لم يتخلف عن زيارتى، كما رأيت أنا ومن يعيشون قريباً منى هذا بدرجة كافية. وحتى السعادة بمعناها العام لم تمتنع عنى، وقد أتيح لى أن أتحدث عنها بنفسى فى دائرة محدودة من الناس. حقيقة أننى لم أقع فى 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 منفعل بالحب. فانا

عاشق مشبوب العواطف، من النوع الذى تشتاق 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 شيئا سوى أن يبقى وحيداً، يصف لنا بؤس حالته، دون استبعاد لمحاولة الخروج من هذه الحالة والدخول فى علاقة حب مع احدى النساء لكن تظل هناك بعض الجمل غير المفهومة، كما أن سياق القصة لا يسعفنا فى تيسير فهمنا لها. فقد نميل إلى التكهن بتجربة حب محرم، لكن شيئا من هذا كله لم "يعرفه" كافكا : ويظل القارئ خالى الذهن بسبب انعدام الترابط والتفسير. وهذا ما يصادفنا من وقت لآخر فى اعمال كافكا، وإن كان يندر وجوده فى أعماله التى سمح بنشرها، والتى لم تصل إلى مثل هذه الدرجة من غموض هذه الفقرة: ففى لحظات العذاب العقلى التى كانت تنتابه نجده قادراً بصورة دائمة على الكتابة دون سيطرة كاملة للوعى، لكنه كان يصل فى العادة إلى درجة معينة من الوضوح.

ان كلمة العذاب **torment** لا تبدو دائما هى الكلمة الصحيحة، أو بالأحرى أن تقول انه يحكى عن عذابه بلهجة محايدة حتى اننا لا ندرك حقيقة حالته إلا عن طريق الصدفة فقط. وهذا يصدق على آخر قصة فى كتاب "التأملات" وهى بعنوان "افتقاد السعادة"، حيث يجرى الحديث مع شبح يتجسد

أمامه فى 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 الذى يحكى القصة. ثم يتغلب على حالة الرعب القهرى، دون أى احساس للتظاهر بالشجاعة المعكوسة. هذا هو الانجاز الذى تحققه هذه القصة – صفاء النغمة، التى تتجنب أى محاولة لإثارة عطف القارئ أو شفقته، رغم أن الموقف بائس جداً بصورة تخرج عن حدود التجارب العادية عموماً.

خفوت النغمة هو أيضاً سمة من سمات القصة القصيرة المسماة "تأملات الجنتلمان جوكيز **Reflections for Gentleman Jockeys** " وهى تدور حول عبثية التنافس والورطة الناتجة من أى تحديد لقيمة الفرد. هنا يستخدم كافكا حيلة من حيله المفضلة وهى الإشارة إلى العزلة التى تهيئ جو العبث.

"يبدو الفائز فى نظر كثير من السيدات بصورة تدعو للسخرية، إذ ينتفخ مزهوا بالغرور وهو لا يدرى كيف يساير آلاف الأيدى الممدودة لمصافحته أو يرد على التحيات والانحناءات والصيحات الموجهة إليه من بعيد دون نهاية، فى حين يحتفظ الخاسرون بأفواههم مطبقة وهم يربتون على أعناق خيولهم وهى تصهل كالمعتاد، وفى النهاية يهطل المطر من السماء المعتمة"

وقد علق والتر بنجامين **Walter Benjamin** على الصورة الفريدة التى يبرز بها كافكا هذه الإشارات ذات المغزى الهام. فإحدى التيمات التى تتردد كثيراً فى هذه المجموعة، والتى تقودنا إلى موضوع "المحاكمة" و "القلعة" نجدها فى التصوير الساخر لفضح الإحساس بالأهمية، سواء كان هو الإحساس المطلق

بالوحشة الذى يتكشف بندرة شديدة، ووعى شديد، إلى حد لا يصدق، بتمرير إصبع صغيرة بين حاجبيه، أو فى الإحساس بنشوة الفرح لتوافقه مع العالم من حوله،إذ يغمره شعور بالوعى بمزاياه الشخصية، ينتهى به إلى فتح إحدى النوافذ على مصراعيها، ربما تجنبا لحالة الاختناق التى يفرضها الإنسان على نفسه، ولسماع الموسيقى الآتية من بعيد، كان كافكا رقيقا فى تناوله هذه الإشارات ، فلم يفعل إلا القليل لإبراز شعور الحنين الجارف (للتضامن مع الآخرين ؟ للأشياء كما هى وقبل أن نراها؟) الذى تنطوى عليه هذه الإشارات، وهو يسلم منذ البداية بأنه فى المعركة الروحية التى تخوضها شخصياته أحيانا، تكون القواعد معروفة جيدا لكل الأطراف، بصورة لا تسمح لأحد بالتفكير فى النصر أو فى مواقف البطولة الأخرى.

أما إمكانية الهروب من تصاعد الاهتمام بالذات، فتوحى به قصة قصيرة جداً عنوانها "أتمنى أن أكون هنديا احمر" لا مهرب من هذا سوى الفناء السريع فى اللا واقع.

"لو قدر لى أن أكون هنديا احمر، متيقظ الذهن دائما ، وعلى ظهر حصان يركض عاليا، وقلبه يخفق من وقت الى آخر لحظات قصيرة، فوق الأرض النابضة، حتى ألقى بالمهماز لأنه لم يكن هناك أى مهماز ، وحتى ألقى باللجام لأنه لم يكن هناك لجام على الاطلاق، ثم انه لم يكد يرى الريف أمامه ممهداً منبسطاً بعد قطع الأعشاب دون أن يرى فيه رقبة حصان أو رأس حصان."

هذه النهاية المباغتة، تلعب دوراً كبيراً فى توصيل الإحساس بها كواقع ملموس، وهذا الفناء السريع هو موضوع قطعة كتبت فى وقت متأخر جداً باسم

"الوسطاء Intercessors" إلا إن الحركة الدائبة إلى الأمام هنا تتحول إلى أعلى، كما فى قصة"الهندى الأحمر" فان اقل اثر للوجود يفى بالغرض، وفى النهاية سوف يجد طريقا ممتدا يصعد عليه بقدر حاجته إلى الصعود:

"فإذا كنت قد بدأت السير فى طريق ما، فامض فيه مهما كانت الملابسات، وفى إمكانك أن تنجح، لن تتعرض للخطر، ربما تسقط فى النهاية ولكنك إذا تراجعت بعد قليل من الخطوات، ونزلت السلم، فانك تكون قد سقطت سريعا عند البداية ولا مجال فى هذا لكلمة "ربما" فإذا لم تجد شيئا فى هذه الممرات، فافتح الأبواب، فإذا لم تجد شيئا خلف الأبواب، فهناك طوابق عليا كثيرة، فإذا لم تجد شيئا هناك فلا تعبأ، واصعد مزيدا من الدرجات، وطالما انك لا تكف عن الصعود، فلن تنتهى الدرجات، بل سوف تتزايد تحت أقدامك الصاعدة"

رغم ما نجده فى نغمة الحديث من مفارقة ساخرة تأخذ بقدر ما تعطى، فانه يقترب جداً فى معناه من قصيدة "فى الخريف لريلكه Rilke " حيث السقوط اللانهائى للبشر مؤجل بيد العناية الإلهية التى تمسك بالبشر وتسقط معهم. فإحساس الإنسان بالوجود سواء كان صعودا ام سقوطا، والذى ينبغى عليه فقط أن يواصله لأنه سوف يؤدى غرضه المباشر، دون ضمان للمستقبل، هو موضوع شائع عند الاثنين (نلاحظ فى فقرة كافكا كيف تنبأ بسقوط نهائى) لكن النغمة يمكن أن تكون متشنجة وساخرة، وان النغمة المتشنجة لا نسمعها أبداً فى أعماله الأخيرة.

ومن ناحية أخرى، فإن فى كتاب "التأملات" قطع ذات سمات مختلفة تماما. فهناك إحساس بسلام حقيقى آت من فوق، وهذا الإحساس يتخلل أعمال كافكا من وقت إلى آخر. من الممكن أن يأتى السلام الحقيقى من فوق، حتى لو كان من أجل الآخرين فقط. هذا التعليق الذى يقال إن كافكا قد وجهه الى ماكس برود بخصوص إحدى العائلات البرجوازية، مستشهداً بقول فلوبير– "انهم يعيشون الحقيقة **Ils sont dans la vrai**" – هو تعليق مشهور جداً.ويعبر عن حالة قبول بالحياة العادية كما نجد فى موقف بعض شخصيات توماس مان أيضا. مثلما يفعل "كيه" فى رواية "القلعة" إذ ينظر للموظفين فى مكاتبهم (ذات مرة) انهم لا يعادونه، لكنهم متعبين فى خضم أعمالهم السعيدة، فلديهم شئ ما يبدو من الخارج وكأنه تعب، ولكنه فى الحقيقة هدوء لا تؤثر فيه الأحداث، وسلام غير قابل للفناء"."سوف نرى إن ما لا يفنى ، سوف يتطور إلى أن يصبح مفهوما هاما " إن كيه يفكر فى القلعة ذاتها على أنها شخص "إنها جالسة هناك تحملق فى هدوء، لا يستغرقها التفكير، ومن ثم فهى معزولة عن كل شئ، لكنها حرة لا يقلقها شئ، وكأنه كان وحيدا ، لا يراه احد، لكن هذا لم يغير من هدوئه شيئا ...". فى محاولته للوصول إلى القلعة، فان كيه ربما يجاهد للوصول إلى هذا النوع من السكينة، مثلما يفعل جريجور سامزا فى قصة "الممسوح" إذ يتوق إلى هذا السلام الذى تحمله نغمات الكمان الذى تعزف عليه أخته. وهذا النوع من السلام أو السكينة يجد تعبيره الأفضل فى إحدى قصصه المبكرة المسماة "فى الترام":

"اقف عند نهاية رصيف الترام غير واثق من موطئ قدمى فى هذا العالم، فى هذه المدينة، فى وسط عائلتى. ولا يمكننى أن ازعم ولو عرضا إن فى نيتى أن

أسير أتقدم فى أى اتجاه على نحو سليم. فأنا لا املك أى دفاع أقدمه عن سبب وقوفى على الرصيف، أمسكت بهذا السير تاركا نفسى ليحملنى الترام، وليس للناس الذين يخلون طريق الترام أو يسيرون بمحاذاته، أو لأولئك الذين يحملقون فى فتارين المحلات فلا أحد يسألنى فى الواقع أن اقدم دفاعا، لكن هذا ليس فى صلب الموضوع.

يقترب الترام من مكان الوقوف وتأخذ إحدى الفتيات مكانها قريبا من درج السلم، استعدادا للصعود. وهى واضحة مميزة بالنسبة لى كما لو كنت قد مررت بكلتا يدى فوق رأسها. ترتدى الفتاة ملابس سوداء، ولا زالت طيات الجونلة منسدلة عليها. كما ترتدى بلوزة محبوكة على جسمها. بها ياقة بيضاء من الدانتيلا الشبيكة. تستند بيدها اليسرى على جانب الترام وتمسك فى يدها اليمنى مظلة تستند بها على الدرجات العليا. وجهها بنى اللون، وانفها ينطبق قليلا من الجانبين، وله طرف عريض مستدير، وشعرها غزير بنى اللون تمتد خصلاته كخيوط النبات المتسلق حول خدها الأيمن آما آذنها الصغيرة عبارة عن جهاز مغلق ونظراً لقربى الشديد منها فإننى كنت قادراً على رؤية كوة آذنها اليمنى تماما حتى الظلال فى أعماقها.

عند هذه النقطة سألت نفسى: كيف أنها لا تندهش من نفسها، إذ تتحتفظ بشفتيها مغلقتين دون أن تبدى أى ملاحظة؟"

وكما فى قصة "الأطفال على الطريق السريع" فالواقعية هنا حية ومتفردة، ومحسوسة ولكنها تخلو من أى جاذبية جنسية، فالراوى يقدم صورة دقيقة لكى تثير المشاعر نحو امرأة مرغوبة، لكن الرغبة تظل مفتقدة، مخلية مكانها للدهشة

الكاملة من صر وف 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 تماماً من كل علاقة مع البشر ذلك لأن حاجته لتبرير وجوده (لا تأتى عن طريق البشر) ليس مصدرها البشر: وكما يقول الراوى،"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 تماماً دون هذا التساؤل. كافكا نفسه كان غير قادر على التقدم، لكن من خلال هذا التساؤل كله فان الإحساس ذاته يستمر، بان هناك مكانا للآمان سواء فى إحساس المرأة التى تتناول الشاى فى الحديقة، أو فى الإحساس الديناميكى للرجل الذى يصعد سلما بلا نهاية.

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

"تهب اليوم ريح 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 سلاما 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 لطرح السؤال الأخير. انه يدرك أن أحداً من الناس لن يرى ما يراه هو، وانه يبالغ فى غرابته. وسوف يصبح من الأمور البديهية بعد ذلك، أن رؤية كافكا الغريبة للعالم، تطابق أو تتفق فى جزء منها مع العالم الذى يراه الآخرون،فجريجور سامزا يتحول فى قصة "الممسوخ" إلى حشرة. أما بقية أفراد العائلة فيعترفون بهذه الحقيقة دون مناقشة أو تساؤل. ثم تجرى محاكمة جوزيف كيه أمام محكمة غامضة تعمل فى مخزن فوق أسطح المنازل : يظهر لنا أن معظم الناس يعترفون بوجود المحكمة، سواء كانوا ممن تجرى محاكمتهم أم لا ، فهم يعرفون كيف تؤدى عملها، وإنها موجودة فى كل أنحاء المدينة، ومن الأمور الطيبة أن تحاكم أمام هذه المحكمة، وان يحكم عليك بالإدانة، وهكذا يقدمون ما يمكن أن يبدو فنتازيا خاصة اكثر منها واقع حقيقى .وقد أخذ هذا الميل فعلا فى الظهور فى قصصه الأولى، إذ أخذت المضامين تتسع رغم انه لم يكن قد تكَّون لديه إذ ذاك أى أساس متخيل يتيح لنا رؤية دينية حادة فى هذه القصص. إنها مجرد قصص تجريبية. وقد أضفى إطار المرجعية الواسع فى كتاباته الأخيرة جاذبية غامضة، أحياناً تعميما يدعو للتساؤل. يبدأ الموضوع فى تقديم نفسه: هل ظلت مواقف شخصيات كافكا المحورية بصفة عامة مواقف فانتازية ام شاذة، وهل اكتسبت الروابط التى تربطها بالمفاهيم الفكرية التقليدية التى رآها كافكا نفسه وآخرون غيره؟

تشغل "تأملات" كافكا عشرين صفحة فقط، وكان قد بلغ الثلاثين حين نشرها، وكان فى ذلك الوقت قد سبق له أن نشر فى دوريات فصلية اثنتين من "المحادثات"، "الطائرات قى بريشيا The Aeroplanes in Brescia" و "ضوضاء عظيمةِ A Great Noise" مع ثلاث مراجعات قصيرة فى حدود اثنتى عشرة صفحة تقريبا، حتى هذه قد انتزعها منه الناشران روفولت Rowahlt وماكس برود، الذى روى لنا كيف رسم الطرق لتوصيل أعمال كافكا الى دائرة أوسع من القراء. كان برود سخياً فى مديحه لكتاب "التأملات" فى مجلة ال Maiz وهى دورية تصدر فى ميونيخ، لم يعبر عن إعجابه فقط بنوعية الكتابة بل إنه ابتدأ طريقة التأويل التى أصبحت تنسب إليه بصفة خاصة حين قام بتحرير أعمال كافكا بعد وفاته :

"فى إمكانى أن أتخيل أن يعثر شخص بطريق الصدفة على هذا الكتاب فيجد حياته وقد تغيرت بفضله تغيرا كلياً فى التو واللحظة، صائرا إنسانا جديدا ...فى هذا العصر الذى يتسم بالتنازلات والمهادنات، نجد هنا فعلا من أفعال الكشف عن أسرار الباطن وأعماقه وبقوة تردنا إلى العصر الوسيط... أخلاق جديدة وعاطفة دينية ...محبة للإلهى ، للمطلق، تنطق فى كل سطر ...هنا يبلغ الاستغراق الصوفى أخيراً حدود التجربة – ويبقى صامتا دون أن يعلن عن ذاته .وعلى السطح يبرز فى هدوء يتسم بالمزاح الواضح، خشوع جديد، فكاهة جديدة ، مالينخوليا جديدة."

كانت محاولة التفسير بالأسلوب التقليدى شيئا مفهوما فى سياق تلك الظروف، وإلا فكيف كان يمكن تقديم معانى كافكا؟ ولكن عبارات مثل "المزاح" "واستيطان العصر الوسيط" ، بوضعها جنبا إلى جنب، لابد أن تصيب بعض القراء بنوع من الفزع والارتجاف. فهل يوجد أى مبرر للحديث عن الإلهى؟ هل كان برود يقرأ هذه السمات فعلا فى أعمال صديقه؟ فالقيمة المدهشة لكتابات كافكا لا يفيدها شيئا أن تحولها الى كلاشيهات فأعماله التالية تتحدى مثل هذه المحاولة.

ففى شقة برود كان كافكا يرتب موضوعات "التأملات" ويعدها للنشر حينما التقى بفليس باور **Felice Bauer** "كنت أقوم فى 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 فى السر تماماً" (3) وفى 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 الآنسة باور إلا قليلا (خريف وشتاء **1912**) رغم انه كتب لها كثيراً من الخطابات وتسلطت عليه فى أثناء تلك الفترة فكرة أن الزواج، الذى يتوق اليه، ويتحدث عنه باعتباره الطريقة الصحيحة للإشباع الجنسى فى حياة الرجل، سوف يجعل عمله فى الكتابة مستحيلاً، الشعور بأنه "إذا حدث أبداً وتوفرت لى السعادة بجانب الكتابة وكل ما يرتبط بها، فهذا بالتحديد هو الوقت الذى أكون فيه غير قادر على الكتابة". ورغم هذا، فان فيضان الكتابة عند كافكا قد بدأ يتدفق حقيقة منذ لقائه بفليس باور. لقد قابلها لأول مرة فى **13** أغسطس **1912** وفى ليلة **22** ، **23** سبتمبر من تلك السنة ،كتب فى جلسة

واحدة ، قصة "الحكم" وهى أطول القصص التى كتبها حتى ذلك الحين وأكثرها سحراً، ورغم قصرها النسبى فإنها اكثر قصصه اكتمالاً واشدها صقلاً، وان كانت ايضاً هى أول قصة تنتهى بموت البطل. إلى أى مدى أثرت شخصية فليس، والى أى مدى بلغ تشجيع الناشرين ايرنست روفولت Rowohlt وكيرت فولف فى الضغط عليه ليكتب قصصاً للنشر، فهذا أمر لا يمكن تحديده : كان أصدقاء كافكا الثلاثة يعملون بهمة ونشاط فى وقت واحد. الواقع انه بين سبتمبر 1912 وأوائل 1913 كتب حوالى ستمائة صفحة من رواية "أمريكا" بينما كتبت أطول قصص "كافكا" وأكملها "الممسوخ" فى نوفمبر وديسمبر 1912، وهذا يمثل قدراً كبيراً مقارنة بما كان قد كتبه حتى ذلك الحين، وقد عبر عن دينه لفليس بإهدائه "الحكم" إليها.

علاوة على الإهداء فالقصة هى قصة فيليس. فالحروف الأولى من اسم فريدة براند نفيلد Frieda Brandenfeldهى نفسها الحروف الأولى من اسم فيليس باور. وقد علق كافكا على ذلك بقوله هى أيضا بمعنى ما نفس الحروف الأولى فى اسم فرولين برستنر Fraulein Burstnerفى "المحاكمة" فعنصر الترجمة الذاتية فى القصة موجود بدرجة كافية من الوضوح، وان كانت ملاحظة كافكا حول اسم الشاب جورج بندمان George Bendmann تضيف دليلاً آخر. ذكر كافكا بان اسم (بندى Bende هو من نفس النمط الصوتى الخاص باسمه من حيث الأصوات الساكنة والمتحركة). وكان قد المح إلى ذلك مرة أخرى فيما بعد، فى اسم جريجور سامزا الذى يقترب قليلاً من اسمه) لكن القصة تتضمن ما هو اكثر من عملية إعادة كتابة لتجربته الشخصية فقد سجل فى مفكرته مشاعر "الإنهاك الرهيبة ومشاعر السعادة" التى أحس بها أثناء

كتابة قصة تزيد على ثلاثة آلاف كلمة فى ليلة واحدة، وقد فرغ منها فى السادسة صباحاً [4]، فكتب يقول"لقد حملت عبئى على ظهرى،اكثر من مرة فى تلك الليلة .وأنا أدرك أن كل شئ يمكن أن يقال، إن هناك محرقة عظيمة مستعدة لكى تلتهم حتى اغرب الأفكار التى تختفى فيها وتظهر ثانية". ويقارن بين سرعة تقدمه فى قصته "أمريكا" وبين هذا الفيض المتدفق هنا، فيمضى إلى القول "هذه هى الطريقة الوحيدة للكتابة، أن تتم فى تتابع مثل هذا، حيث ينفتح الجسد والروح انفتاحا كاملاً" التضمينات مأخوذة من مدخل آخر فى المفكرة، حيث ينصح كافكا نفسه: "انفتح تماماً، دع الإنسان **der Mensch** يخرج." وهى كما يبدو تنطوى على اعتراف ذاتى. لم يصدر هذا الاعتراف عن وعى حقيقى، كان كافكا يفكر فى فرويد، وهو يكمل القصة، ومثل الكثير من كتابات كافكا، بحسب تسميته "عرض لحياتى الداخلية التى تشبه الحلم"[5] هذه العبارة الأخيرة فى حاجة إلى تحديد. فالقصة ترتبط بالأحلام فى تداعياتها الحرة، فى غرابة منطقها، فى امتثالها لأحداث فنتازية كأن يأمر الأب ابنه بأن يقتل نفسه، وفى ارتباطها غير المباشر بحياة كافكا الواعية، لكنها أيضا واضحة ومحكمة بدرجة يندر وجودها فى الأحلام، وهى أقل درجة من قصة "طبيب فى الريف" بالنسبة لتشابهها مع الحلم. ليس فى أعمال كافكا شئ سحرى رؤيوى،أو غريب – لا شئ يشبه أعمال نيرفال **Nerval**، مثلا. وربما لا يريد كافكا ان يقول اكثر من أن حياته الداخلية كانت تمض فى مسار لا معقول أشبه بالاحلام، لكن رقابة عقله الواعى موجودة بدرجة ظاهرة ايضا، على الأقل فى بعض الأوقات.

"الحكم" كقصة يمكن أن تكون مقنعة كاكايوس. فقط حين يعود العقل المنطقى ليعلو على تجربة القراءة يبدأ الغموض .فالذى يمضى عند النظرة الأولى كشئ مفهوم بدرجة كافية مع وجود تردد منذ البداية حول هذا الأمر هو مغزى الصديق الغامض فى بطرسبرج الذى فرغ جورج من الكتابة إليه عند بداية القصة. هذا الصديق الذى يعيش فى شبه عزلة تامة، هو الخيط الذى يربط الأحداث معا. لأن جورج كان يتشكك فى إبلاغ صديقه خبر خطوبته، فذهب إلى حجرة نوم أبيه يطلب النصيحة. لكن تشكك الأب فى وجود الصديق يدفع القصة إلى الأمام خطوات ابعد، كما إن إدانته لجورج قد أدت ليس فقط إلى الاعتراف بوجود هذا الصديق، بل إلى الادعاء بأنه "كابن يهواه قلبى" وكان طول الوقت على صلة به. وبناء على إهمال جورج المزعوم اصدر أبوه الحكم عليه بالموت غرقا، وهو الحكم الذى يقوم جورج بتوقيعه على نفسه، فى اللحظة الأخيرة.

من الواضح أن القصة لا تتناول عالما له وجود فى الواقع، إلا إذا إفترضنا ان المشاركين فيها من المجانين، وهذا هو التفسير الذى قدمه كلود إدموند ماجنى Claude Edmonde Magny[6]. ومن ناحية اخرى، ففى حين تبقى القصة غارقة فى الغموض كلية، فان بها تسلسلا منطقيا لا يتوفر أبداً فى الاحلام، وهى قصة عميقة متعددة الجوانب، تتصاعد فيها الأحداث نحو الذروة، بطريقة تفترض وجود جهد واعى اكبر كثيرا 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، فهى مسألة ثانوية، وان كانت الصلة وثيقة جدا.

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

فقال جورج لنفسه "جيوب حتى فى كابوسه الليلى أيضا" ظنا منه انه بهذه الملاحظة إنما يسخر بوجوده خارج الواقع. لقد فكر بهذه الطريقة لحظة واحدة فقط، لأنه كان ينسى كل شئ طيلة الوقت.

إن امتثال الحالم للغرائب التى يتصادف وجودها فى حلمه، لا يتضح بشكل مباشر فى الصفحات الأولى، حينما يفكر جورج فى الأسباب التى تمنعه من إخبار صديقه فى روسيا بأمر خطوبته. أما وصف ظروف صديقه والذى يشغل الافتتاحية كلها يمكن آن تنسب لأى قصة من النوع الواقعى تماما. يتبين القارئ شيئا فشيئا أن الأسباب التى يبرر بها جورج عدم إبلاغ صديقه بأى أخبار هامة ليست من النوع الذى يفكر فيه أحد من العقلاء، رغم أن طريقة عرض هذه الأسباب تبدو معقولة. بل الأدهى إنها من نوع الأسباب التى قد يستغلها أحد الأشخاص ليقطع بها الطريق على فكرة أخرى تدور فى ذهنه، أو من نوعية الأسباب الشاردة التى تؤدى مهمتها بكفاءة بالنسبة للحلم، فالمرء يخرج بانطباع أن هناك جدلاً يجرى، ودون أن يتحرى مضمون الأمر بدقة كافية، فانه يكتفى بالعرض الظاهر فقط (قد يوجد مثل هذا النوع من التهاون فى أحلام النهار أيضاً) هكذا الأمر مع جورج الذى يصل فى تفكيره إلى الحد الذى 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 فى الظهور، حين يحكى لنا انه كان يفضل أن يكتب عن توافه الأمور بدلا من "التصريح" بأنه مخطوب لفريدة براند نفليد، أو عندما يحكى جورج لخطيبته بأن صديقه سوف يشعر بأنه "مكره ومجروح" إذا دعى لحفلة الزفاف، ثم عاد وحيداً الى منزله، وهو يشعر بحاجته الدائمة للشبع والارتواء.

هذه الأسباب غير المحتملة التى يبرر بها عدم دعوة صديقه، تقبلتها الخطيبة رغم ذلك دون مناقشة، وهى تقول –بطريقة ليست مفهومة على المستوى الواقعى والعقلانى وان كانت تبدو مفهومة جداً بمجرد أن نفهم مرامى كافكا العميقة–"إذا كان لك مثل هذا الصديق، يا جورج، فيجب عليك ألا تتزوج أبداً".

لا نجد مثل هذا التعليق أبداً فى هذه القصة، التى تظل هكذا أساسا فى إطار الحلم ، رغم وجود الذروة المرسومة بشكل معين، وبالنظر إلى القيمة الظاهرية، فالقصة تستعصى على الفهم مما دفع أحد المعلقين إلى القول بان فيها "اكتشاف للمغزى العميق للجنون كبيان غاية فى الأهمية للحد الأدنى النهائى لاختزال كل وجهات النظر" [7]وقد قدمت كيت فلورز Kate Floresاقتراحا افضل، لكنه يبقى مجرد اقتراح، فلا يمكن البرهنة على مثل هذه المسألة الخفية،

لكن إذا كان من المقبول أن نقول أن شخصية جورج تطابق شخصية كافكا من الخارج "شاب عادى جدا ، دمث الأخلاق، متأنق فى مظهره وتصرفاته، رقيق، متحفظ مستقل الشخصية، حازم، الابن المفضل لأحد أثرياء التجارة". بينما يحمل الصديق شبها قويا بشخصية كافكا من الداخل، وكما وصف نفسه "بأنه شخص متحفظ، عديم الكلام، غير اجتماعى، غير راض عن أى شئ"، إذا قبلنا بهذا فسوف تتضح لنا كثير من الملاحظات الغامضة الأخرى. هذا التفسير سوف يبدو للوهلة الأولى مناقضاً لما ذكره كافكا فى مفكرته من أن هذا "الصديق هو الحلقة التى تربط الأب بابنه، هو اقوى رباط مشترك بينهما، لكن هذه المعضلة قد نقابلها فيما بعد. فإذا آخذنا بوجهة نظر كيت فلورز، بما فيها الإيحاء بان نشاط صديقه كرجل أعمال قد أصابه الركود، فانها تعنى عمل كافكا فى الكتابة الذى لم يكن يسير على ما يرام حتى وقت كتابة قصة "الحكم" فان الكثير من الغموض سوف يتلاشى.

مناجاة جورج يندمان (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

صديقا لكافكا فى الواقع وهو الذى أخبره كافكا بخبر خطوبته، ولم يكن روى مجرد فنان، قريب جداً من كافكا ككاتب، بل كان أيضا يعانى بعض حالات اليأس [9]فى هذا النطاق، فان ما تقوله الخطيبة انه إذا كان له مثل هذا الصديق فيجب عليه ألا يتزوج يصبح له معنى. وهذا ما تؤدى إليه إجابته، التى تأتى خلاف ذلك، على المستوى العقلى، غير مرتبطة بما قيل قبلها نعم، نحن الاثنين ينبغى أن نلام (لكونه هو واحد وهو الشخص نفسه) ، ولا أود حتى الآن أن احصل على خلاف ذلك (فأنا افضل أن أبقى كاتبا حتى ولو كان ذلك يعنى فى النهاية ألا أتزوجك)". فاقتراح 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، فان الإدانة الموجهة إلى جورج تحدث تحولا جديداً فى هذه العلاقة. وتصبح الكتابة أشد حيوية هنا على الأخص (مع وجود مبالغة بشكل متميز فى حادثة البطانية الطائرة، التى أضفت على المشهد كله نوعاً من الحمية والحرارة):

–"هل غطيتنى جيداً الآن؟ سأله والده، وكأنه لم يرى قدميه داخل الغطاء.

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

- هل تغطيت آنا جيداً؟ "سأله والده للمرة الثانية، ويبدو انه كان فى انتظار إجابة متوقعة.

- لا تقلق أبداً، فأنت فى داخل الغطاء تماماً.

"لا !"، صاح الأب، إجابته تتناقض تقريبا مع سؤاله، ثم دفع البطانية الى الخلف، قذفها بقوة فانفردت وتعلقت فى الهواء وظلت طائرة لحظة، ووقف منتصبا على السرير واستند بإحدى يديه على السقف،"أنت تريد أن تدفننى تماماً. اعلم هذا،أيها الداعر الفاسق ،ولكن أنا لم أدفن بعد، وهيهات أن تدفننى. وحتى إذا كان هذا آخر ما بقى لى من قوة، فانه يكفينى لصدك، بل هو اكثر مما يلزم لك".

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

"لأنها رفعت لك تنورتها"، بدأ الأب يردد، "لأنها رفعت تنورتها، هذه المرأة الغبية الكسولة".ولكى يصور هذه النقطة رفع قميص نومه الى أعلى إلى الدرجة التى تتيح رؤية الندوب المتخلف عن الجرح الذى أصابه فى الحرب"لأنها رفعت تنورتها ، هكذا، وهكذا، وهكذا، ذهبت إليها ، لكى تحصل على ما تريد دون إزعاج، لقد لوثت ذكرى أمك بالعار، وخنت صديقك، ألصقت أبيك فى السرير حتى لا يقوى على الحركة، لكن أيقدر هو على التحرك أم لا؟"

"لقد نهض فى حرية تامة دون أن يستند إلى أى شئ،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" (وان 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 بابيه. فجورج متهم بأنه "خان" صديقه. (وهى كلمة لا معنى لها داخل هذا السياق، وان 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:"فقد قمت بدورى أنا نيابة عنه فى هذا المكان". إن هذه الملاحظة الغريبة هى التى تقلب دور الأب فجأة رأساً على عقب، إذا قبلنا بفكرة الترجمة الذاتية. إن كافكا يدرك آن 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 الفزع فى ظلها ومن ثم تدمر أمله الوحيد فى الخلاص،(مهما كان هذا الخلاص متناقضاً) فإذا لم يتم إبلاغ هذا الصديق بالخطوبة، أى انه، إذ قام كافكا بإلغاء الخطوبة وكرس نفسه للكتابة، فانه سوف يكون قادراً على شئ أشبه بالوعى اللانهائى الذى يريده كيركجارد الكامن داخله،

حتى لو كان وعياً لا نهائياً بالذنب. لأن هذا الوعى سوف يمنحه وضعاً أشبه بالإلهى.

الأب بالطبع وهو ممثل الله على الأرض سوف يربط نفسه بهذا الجانب فى شخصية كافكا الذى يسعى طلباً لهذا الوعى، وان كان من باب التناقض، سوف يدينه على ذلك. بهذا يكون هذا الصديق، هو الرابطة الحقيقة بين الأب والابن، إلى الدرجة التى يدرك عندها الابن، كافكا، إن 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 الاصح، انها ليست بدائل ، بل هى من نفس المادة، لا تختلف عنها أبداً، هى معادل "القلق الشديد" الذى كان يعيد خلقه باستمرار داخل نفسه.

كلمات الإدانة التى تصدر عن أبيه تحمل فى داخلها بعض المعانى أيضاً:
"من اجل ذلك فأنت الآن تعرف ما الذى كان موجوداً فى الخارج، لم تكن حتى الآن تعرف شيئاً إلا عن نفسك! فقد كنت طفلاً بريئا، فعلاً، وكنت أكثر من هذا رجلاً شيطانياً! ومن اجل هذا،فلتعرف إننى حكمت عليك بالموت غرقاً".

يعرف كافكا الآن أن "قلقه الشديد على مصيره" ليس مجرد آمر يخصه وحده، بل هو نفس الشئ الذى يشير إليه الأب، والذى عليه أن يتقبله، حتى لو

كان فيه انقراضه. فهو رجل شيطانى لأنه مذنب بصورة مطلقة، ولكنه لا يستطيع بوعيه الذاتى أن يفعل شيئاً إزاء هذا الأمر إلا أن يقلع عن الزواج، ويتخلى عن غرائز المحافظة على البقاء، وان يقبل الانقراض فى هدوء، كما فعل جريجور سامزا فى قصة كافكا التالية "الممسوخ" فكافكا هذا مثل جريجور سامزا فى آخر لحظة فى حياته يفكر بحب حقيقى فى والديه. لكن بموته ينطلق الكاتب الذى لا يحمل أى عواطف إنسانية (فالصديق لم يتأثر أبداً لوفاة أم جورج) أى الذات التى سوف يمكنها مواصلة تسجيل عملية التحقير الذاتى بصورة لا نهائية، فالبطل مات لكن الكاتب أى الجزء من نفسه غير القابل للفناء، فانه حسب اعتقاد كافكا يمكنه الاستمرار فى 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 اعظم الحيل التى استخدمها كافكا فى عملية البوح "revealing". حين يقول الأب أن الصديق "يعرف كل شئ (لأن والده كتب ليخبره، وان كانت العبارة تحمل نبرة حادة) يضيف الأب أيضاً"انه يعرف كل شئ بطريقة افضل ألف مرة، بل أيضاً:

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

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

كذلك فان 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 قدراً من الإقناع أكبر كثيراً 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 سراً من الأسرار.[10] ولابد 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 فانه يمثل بالنسبة له طريقة حياة بوسعه أن يحترمها: أى انه لا يريد شيئا إلا أن يدين نفسه إدانة مطلقة، وبمقدوره أن يجد لنفسه سنداً عند هذا الأب الذى كان ينظر إليه بفزع. لكن القارئ الذى ليس لديه اى معرفة وثيقة بحياة كافكا لابد أن يصاب بالإحباط إذا تعمق فى البحث دون الرجوع الى سيرة حياته. ومن اجل هذا لابد أن نسأل عما إذا كانت هذه القصة تعنى اكثر من مدهشة، إذ وجد فيها كافكا وسيلة مكنته من مواصلة الكتابة لمدة تزيد على اثنتى عشرة سنة، إذ جعلته يدرك

الشرط الوحيد الذى يستطيع بناء عليه أن يكتب، ألا وهو القبول بالإدانة، أم إنها كانت تحفة فنية masterpiece من حيث البناء المحكم. هل فعل كافكا شيئا اكثر من انه ارضى نفسه، هل هناك شئ يخص القارئ،"القارئ العادى" طبعاً. أى الشخص الذى يقرأ من اجل المتعة والاستنارة وليس من اجل أغراض البحث؟ فكمية المعلومات البيوجرافية اللازمة لتيسير عملية فهم القصة توحى بأنها قصة غامضة ذات معنى خفى لا يعرفه إلا الخاصة، وان قيمتها بين أعمال كافكا هى أنها مدخل إلى هذه الأعمال. أما الإنجاز الحقيقى فسوف يأتى فى قصة "الممسوخ"إلا أن قصة "الحكم" تحتوى دلالة نموذجية، تؤكد انه ليس فى عالم الواقع إنسان يفعل بحياته ما فعله جورج إلا إذا كان مجنونا. إن تصوير شخصية الرقيب الكامن فى أعماق كل منا والذى يقوم بتوجيه الإدانة هو تصوير واقعى ينبض بالحيوية. وكذلك الذات التى تنصاع له من الأعماق دون الظاهر. كان كافكا فى حالة الاضطراب العصبى يستطيع أن يرى بوضوح حاد ما كان يود الآخرون خطأ أن ينكروه عن أنفسهم. وبقبوله هذه الحقيقة النفسية بصورة مؤكدة أمكنه التأثير فى العالم المحيط به تأثيراً لا يزال محسوساً.

الفصل الرابع

أمريكا

هى إحدى روايات كافكا الأولى،التى خطط لها فى طفولته.وتدور حول مشاجرة بين أخوين، يذهب أحدهما إلى امريكا، ويبقى الآخر سجيناً فى أوروبا.[1] ربما جاءت هذه الرواية كنبوءة بالانقسام الذى يلازم شخصيته وتطورها فى المستقبل، إذ يظل يتأرجح بغير يقين بين الاعتقاد فى البراءة وبين الإيمان بالذنب، فيبدو على السطح شخصية واثقة هادئة، وتحت عتبة الشعور شخصية غارقة فى اليأس، كارل روزمان فى "أمريكا" وجوزيف كيه فى "المحاكمة". وقد سجل فى مفكرته فى سنة **1911** م ملاحظة لإديسون تتعلق بقوى الطاقة المتجددة التى اكتشفها مهاجر تشيكى إلى الولايات المتحدة: ولعله كان يرى أن أمريكا قد أصبحت أرض الميعاد بالنسبة لأبناء وطنه، أى رمزاً للتحرر والانطلاق من أوضاع حياته العادية.

ولو أن هذا الرمز قد خامر عقله فانه لم يعط أملاً دائما،إذ رأى فى سنة **1915** نهاية متشائمة للرواية:

"إن روزمان وكيه، البرئ والمذنب، كلاهما يتساويان فى النهاية، إذ يقتلان عقابا لهما، البرىء بطريقة أخف، أزيح جانبا بدلا من تحطيمه"[2]

يتحدث ماكس برود، وهذا حقيقى، عن وجود نية لوضع نهاية سعيدة لهذا الفصل الأخير الناقص."كان كافكا يشير بطريقة غامضة إلى أن بطله الشاب سوف يجد فى هذا المسرح (غير المحدود تقريبا والذى منحه أخيراً مكانا فى الحياة)

وظيفة، وحرية، و إقامة أساسية. بل انه سوف يعيد اكتشاف وطنه ووالديه بلمسة من سحر الفردوس". كان كافكا يشير دائما الى هذا الكتاب إما بعنوان الفصل الأول "العطشجى" أو بعنوان (مفقود بلا اثر)، الذى يوحى بما تكون عليه نهاية الفصل الأخير فى الواقع كما هو بين أيدينا، اختفاء البطل من جميع الأماكن التى عرفها من قبل.(ربما يتعرف على والديه فعلا فى فردوس الطفولة المفقود الذى يمكنه الوصول إليه فقط إذا قطع كل أثر يربطه بالاهتمامات الجسدية الفانية.قد يكون المقصود هو التهكم من هذه الذبذبة فى الرأى).

ورغم هذا، فقد استأنف محاولة الوصول إلى الحرية فى رواية "القلعة" التى بدأ فى كتاباتها بعد أن تخلى عن "أمريكا" بوقت طويل، هناك بالتأكيد تناقض أساسى بين السعى النشيط الذى قام به كارل وكيه من اجل المعرفة فى بلد جديد، وبين الدفاع السلبى الذى قدمه جوزيف أمام المحكمة.

فى 8 مارس 1913 كان قد فرغ تماماً من كتابة "أمريكا" ما عدا الفصل الأخير، وذلك بناء على ما قاله لفليس باور [3] وكان واضحا فى انتقاده الحاد لما فعله من قبل، لكن الطريقة التى استعملها فى التعبير عن نقده لا توحى بمجرد نكران ذاتى واقى للاضطراب العصبى الذى يكمن خلف تعليقاته فى بعض الأحيان. وحين كان يقرأ لصديقه فى براغ قال له:

هكذا تصادف أن وجدت مسودات روايتى ملقاة أمامى (بالصدفة أو بغيرها تداعت تلك الكتب التى لم استخدمها منذ وقت طويل إلى مقدمة اهتماماتى)، فأخذت هذه الكتب، وقرأت فى البداية بهدوء الواثق، وكأننى احفظ

عن ظهر قلب، الأجزاء الجيدة والأجزاء شبه الجيدة، كما اعرف مواقع الأجزاء الرديئة ولكن أخذتنى الدهشة شيئا فشيئا حتى وصلت إلى اقتناع لا يرد بأن الفصل الأول فقط هو الذى ينبع من حقيقة داخلية، باستثناء فقرة أو فقرتين تبدو إنها مكتوبة تذكارا لعاطفة قوية لم يعدلها وجود إطلاقا، ومن ثم وجب حذفها ،أى من بين حوالى 400 صفحة فى كتاب المسودات الكبير ، يبقى 56 صفحة فقط فإذا أضيفت إلى 350 عدد 200 صفحة تقريبا كتبت فى الشتاء والصيف السابقين، فاكون قد كتبت 550 صفحة لا فائدة منها لهذه القصة."[4]

ومصداقا لهذا الرأى أرسل كافكا الفصل الأول للنشر، لكنه ابلغ الناشر كورت فولف Kurt Wolff أن ال 500 صفحة التالية تمثل "فشلا تاماً" واقترح ألا يضاف إلى هذا الفصل شئ آخر. وصرح بأن الفصل فى حد ذاته غير كامل،"انه قصاصة واحدة وسوف يبقى واحدة، إلى أن يأتى هذا المستقبل الذى يمنح هذا الفصل الاكتمال الذى يمكن ان يحتاجه" [5]، باستثناء الفصل الأخير الذى أضيف سنة 1914، فقد ظل كافكا محافظاً على كلمته فلم يضف أى شئ للرواية، مع انه أودع المخطوطات وكل أعماله الأخرى فى حوزة برود.

هذه الإدانة الشاملة النزيهة للرواية لابد أن تخطر على الذهن خصوصا ونحن نقرأ الدراسات التى تضع كل أعمال كافكا على قدم المساواة وعلينا ألا نثق دائما فى أحكام كافكا. فقد سمح بنشر بعض القصص التى لم تكن من افضل أعماله، أما الأعمال التى تراجع عن نشرها أو ضمها إلى مجموعات بعد الطبعة الأولى، فكانت أعمالا ضئيلة القيمة. والنظر إلى رواية "أمريكا" على اعتبار إنها

نشرت بموافقة كاملة منه فيه مجافاة للإنصاف، وان كان من المفيد قراءتها بقصد الوصول الى فهم افضل لما كان يقبله وما كان يرفضه.

لقد ظهرت "العطشجى" فى مايو 1913، 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 ويأخذه 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 فعلا طريقة الحالم، والقارئ الذى يؤجل شكوكه يدخل فيها بكامل رغبته. وإدراك كارل المفاجئ بأنه نسى مظلته أسفل السفينة هو حيلة أخرى من حيل الحلم التى تعزله عن رفاقه، وحين يضل طريقه فانه يصطدم بالعطشجى، الذى دعاه للجلوس على سريره، لقد تخلى عن جميع الأفكار الخاصة بالسلوك الطبيعى للانسان، 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، ارسله أبواه الفقيران إلى أمريكا فى السادسة عشرة من عمره لانه وقع ضحية غواية من خادمة وأنجبت منه طفلا، نجد محاولة توحى بالتعاطف مع الوالدين تعاطفا لا تقدم القصة شيئا لتبريره. فأبواه لم يكونا فقيرين من الناحية المالية، فوالده رجل أعمال ميسور الحال، أما من الناحية الأخلاقية فقد تصرفا بأسلوب فاضح إذ رفضا أن يدفعا أى تعويض للخادمة، ولإنقاذ أنفسهما من المتاعب أرسل كارل إلى نيويورك ليكسب عيشه بقدر ما يستطيع، رغم أن تعليمه لم يكتمل، وأرسلاه بلا رفيق أو متاع سوى حقيبة ملابسه، وهو لا يعرف أحدا ليهتم به عند وصوله. فكل ما يحكى عنهما ليس فيه شئ يثبت استحقاقهما للتعاطف: لقد قطعا صلة الرحم بابنهما وكأنه عضو ميت، مع انه كان ضحية لإصرار امرأة على أن تنجب منه طفلا. من ناحية أخرى فان القصة لا توضح هذه النقطة. فالوقائع تنكشف شيئا فشيئا مجزءة، ولا يتسنى للقارئ ملاحظة أن "فقير"ليست هى الصفة الملائمة لهما إلا بخروجه من حالة الحلم.

هناك شئ 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 صديقا يحمل عصا فيتذكر مظلته، التى تدفعه إلى النزول إلى اسفل، وتقوده إلى العطشجى؛ غير أن ضوابط الحياة العادية غائبة تماما 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 يلقى مزيدا من الأسئلة ولكنه يحتضن القضية بإخلاص كامل. لابد من الاعتراف بأن كارل كان ساذجا بحيث يسهل خداعه بدرجة غير عادية، لدرجة انه يمضى فى حملته إلى أبعاد لا يمكن أن تطلب إلا إشباعا لرغبة جامحة. فبعد قليل من تحليل كلام العطشجى،فان شكوته الوحيدة التى تبلغ حد الاتهام، هى أن رئيسه رومانياً يحمل شعوراً معادياً للألمان. لكن هذا يكفى لدفع كارل إلى أن يهرع بحماس للدفاع عنه، فيمشى معه حتى حجرة القيادة، وهناك يلقى خطبة دفاعا عنه أمام القائد وفى وجود الصراف وعديد من الضباط الذين أصابهم بعض الدهشة. إن توحد كارل مع العطشجى يدفعه ليس فقط كالأسد للدفاع عن رجل يظن انه برئ، بل أيضا ليشبع رغبة واضحة فى الانتقام تجعله يتمنى لو امسك بهذا الرومانى فى وضع يمكن للعطشجى أن "يهشم جمجمته الكريهة بقبضتيه". انه تركيبه من المصداقية، وتضخيم الذات، والضغينة، هذا كله باسم البطولة الغيرية الخالية من الأنانية، وهى مسألة ملائمة تماماً لنوع الحلم الذى تنطلق فيه الأنا تماما على سجيتها.

ويتضح لنا بعد برهة قصيرة أن دفاع كارل الجاهز عن العطشجى كان فى جزء منه استلهاماً لفكرة الشعور بالرضا الذاتى، (تهنئة الذات). انه لا يحتاج كثيراً للقتال من اجل العدالة بقدر حاجته إلى قضية يحارب من أجلها:

"لوأن والديه استطاعا رؤيته الآن فقط، فى بلد أجنبى، وهو يدافع عن هذه القضية العظيمة أمام أشخاص من ذوى الرتب الرفيعة، حتى لو انه لم يصل بعد إلى النصر، فانه يقوم بإعداد نفسه كلية من اجل الفوز النهائى، هل كانوا سيعيدون النظر فى فكرتهم عنه؟ هل سيجلسانه بينهما ويغدقان عليه كلمات المديح؟ هل يتطلعان الى عينيه المكرستين مرة واحدة...واحدة فقط؟ تساؤلات غير محددة ولحظة غير مناسبة جداً لطرحها؟

من هذا يتضح أن كلمة "فقير" التى أطلقت على والديه لم تكن غريبة فى نظره، رغم معاملتهم القاسية، انه لا يطلب شيئا غير تبرئة نفسه أمامهم. فالظلم الشديد يحدث دون أن يلحظه احد، فلو استطاع أن يؤثر فيهما بحماسه الشديد، بصرف النظر عن نوع القضية. وهكذا فان العطشجى – هذا الرجل العملاق، الذى يشبه والد كافكا – يحل محل والد كارل. ففى دفاع كارل عنه بهذه القوة، وحتى مع الجهل الشديد بالقضية فانه يحتفظ فى عقله بنقاء وبراءة والديه التى لم يشك فيها أبداً، نائياً بنفسه عن معرفة معاملتهما البشعة له. وحتى العطشجى نفسه وهو شخصية مزدوجة مبهمة، فليس هو فقط الطرف البرئ الذى يجب الدفاع عنه، لكنه ايضا، يتحول ضد كارل عند نقطة معينة أثناء المحاكمة كما يمكن لأى والد أن يفعل:

"أنت على حق، على حق، وأنا لم اشك أبداً فى هذا." كم كان يتمنى، خوفا من الضربات، أن يقبض بقوة على يديه الضاربتين، وان يدفعه بمزيد من

السرور فى ركن من أركان المكان وان يهمس له ببعض كلمات الترضية، التى لا يحتاج إليها أحد غيره. لكن العطشجى كان لا يزال يقف إلى جواره غاضبا."

هذه بالتأكيد هى مشاعر كافكا كطفل، والفكرة مثيرة للمشاعر. لكن نقطة الضعف فى علاقة كارل بالعدالة تبدأ فى الظهور بمجرد أن يأتى عمه جاكوب ليأخذه لكى يعيش تحت رعايته. العم جاكوب الثرى هو بديل للأب افضل من العطشجى – كارل لا يدرك هذا – وفى غضون لحظة قصيرة نسى حنقه وسمح للرومانى ونقوده الكريهة ان تلوح له بالوداع." كان الأمر حقيقة وكأنهم لم يتركوا عطشجياً خلفهم."وهى ملحوظة ساخرة من كافكا، ورغم أن كارل يشك فى إمكانية أن يحل عمه محله فانه لا يفكر فى العطشجى مرة أخرى بطول الرواية، رغم فيضان دموعه الذى تتدفق عند تركه السفينة. واقعة العطشجى كانت ذريعة سهلة ليؤكد لنفسه من جديد عظمة والديه، وتبدو النهاية السعيدة لكى تؤكد ذلك مؤقتاً.

بعد سنوات لاحظ كافكا، وهو يقرأ رواية "دافيد كوبرفيلد"، أن "العطشجى" والقصة التى كان ينوى أن يكتبها بعد ذلك، كانت تقليدا لديكنز[6] وذكر وقائع عديدة مشتركة بين الروايتين، فبطلاهما متشابهان بدرجة واضحة، فكل منهما صبى صغير ألقت به الحياة فى خضم عالم لا يرحم. ونرى أيضا، إن لقاء كارل مع العطشجى يتشابه بلقاء بيب Pip مع ماجويش فى بداية رواية "الآمال العظيمة Great Expectations" لكن إعجاب كافكا ب"غزارة ديكنز واطمئنانه، واسرافه الشديد"، كان يتضمن شيئا من النقد، فإسرافه إلى

درجة تؤدى الى كل لا معنى له أوغير معقول. وهو خطأ يعتقد كافكا انه قد تجنبه. "بفضل ضعفى وتعليمى لأننى جئت بعده بوقت طويل"، لكن برغم تواضع كافكا هنا، فإننا لا نستطيع أن نطمئن بأن حكمه على هاتين الروايتين كان حكما سديدا. فكارل يلتقى أثناء تقدمه فى سيرته بتشكيلة من الناس، يميل معظهم إلى استغلاله، كما يفعل ديفيد تماماً. لكنها رحلة إلى اللا مكان، لا نرى لها نهاية.بينما ينتقل ديفيد من يارموث أو دوفر أو كانتربرى إلى لندن ثم يكر راجعا إليها وكأنه يعود إلى المركز. أما كارل فانه يتحرك إلى الأمام. ويجد دافيد ملائكة طيبين مقابل الأشرار. فبتسى ترود وود مقابل مردستون، وبيجوتى نظيرا ليورياهيب؛ أما كارل فيجد الطباخة فى فندق رمسيس التى تتحدث من اجله وتتخلى عنه فى وقت الأزمة. يحرك ديكنز شخصياته واحدة بعد أخرى ليحافظ على حماس القارئ متأججا لمتابعة تسلسل الأحداث الذى تنتج عنه هذه الغزارة التى يتحدث عنها كافكا، ويكون أثرها محيرا. مع ذلك، فان ديكنز ينسج أشخاصه فى حبكة مترامية الاطراف، حيث يعودون للظهور من اجل تطويرها. أما شخصيات كافكا، فانهم ليسوا فقط، اقل عددا، أو اقل غرابة، أو اقل بقاء فى الذاكرة من ماكوير وكريكل، بل انهم يظهرون لكى يتم نسيانهم ثانية. ونحن نبحث دون جدوى فى رواية"أمريكا" عن أى فكرة منيرة، أو توازن للقوى، أو أى محاولة عامدة لرسم شكل للرواية، أو أى شئ يمكن أن يضاهى مثلاً، التأملات فى الحب والزواج التى يثيرها ديفيد، أو ستير فورث. ولا نجد سوى تسلسل بسيط يخلو من الإبداع لعدد من الشخصيات رثة الثياب متوعكة الصحة.

واتخاذ قرار بنشر الفصل الأول فقط كان بالتأكيد موقفا صائبا. فالتصوير الساخر لطموحات الحلم، إلى جانب اللعب على علاقة الأبوة، يمكن أن يواصل بقاءه لفترة قصيرة. لكن الرواية كانت تتطلب قدراً أكبر من القصد الواعى، فالحلم الذى يستمر بلا هدف لعدة مئات من الصفحات هو نوع من الكابوس. فلم يتوفر لدى كافكا شئ 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 الذى يعانيه. وكارل مقتنع، حتى أثناء رحلته فى البحر، أن يكون على حذر. فقد حاول شخص سلوفاكى أن يسرق حقيبته أثناء الليل باستعمال عصا طويلة، فظل ساهراً لساعات طويلة من اجل حراستها. وحين جلس مع العطشجى فى حجرة القيادة، بدأ يساوره الخوف من أن تكون (السفينة فى كل ممراتها مملوءة بالأعداء". الذين يتآمرون عليه.

فالكثير من شخصيته يظهر بالقدر الذى يريده كافكا. ومن المدهش، مع ذلك، أن يجد نفسه فى مواقف متكررة تؤكد شعوره بالاضطهاد، وكأن الحلم أو المؤلف كانا عازمين على إظهار شكوكه السيئة. فبعد إقامة قصيرة مع عمه فى نيويورك يتسلم كارل خطاباً (اثناء الليل، بصورة مثير جداً) يخبره انه ذهب الى منزل والد إحدى الفتيات، ونتيجة لهذا، فان عمه – وهو صورة من شخصية أبيه المنفرة تتكشف فجأة بكراهيتها للجنس. غير مستعد لتقديم أى مساعدة له طول حياته. بعد اكتشافه لهذا الجحود الوحشى، رغم انه لا يراه كذلك، يسقط كارل بين اثنين من الأفاقين، روبنسون وديلامارس، الذين لا يردان إحسانه إلا بالجحود. وقارئ روايات العصر الفيكتورى العاطفية سوف يستطيب قرار فصله

من وظيفته كعامل مصعد فى فندق اوكسدنتال. لقد حل محل عامل مصعد آخر مراراً وتكراراً فى ظروف العمل الملحة، فقد تصادف أن ترك عمله لمدة دقيقتين لأداء معروف بدافع الرحمة، فاكتشفه رئيس الحرس، وتخلت عنه الطباخة التى أغرقها بالبراهين الزائفة حول حرمانه، ففصلوه بفضيحة، وتنكرت له أمام رجل البوليس نفس الصديقة التى تأثر بقصتها فترك مكانه خاليا 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 خططت لتأكيد ذلك الإحساس الذى يحس به كارل فعلاً، أن العالم يضج بأناس كثيرين ممن يناصبونه العداء. فعبارة "أنا برئ" التى يضمنها أقواله دائما لم تعد تعطى تأثيراً فعالاً.

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

"تعلم كارل سريعا 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 تنم عن المروءة والشهامة ثم يستدير ببطء من خلفهن لأنهن كن يتباطأن فى الدخول إلى المصعد خوفا على ملابسهن وقبعاتهن وما عليها من الحلى وأدوات الزينة عند الصعود وعند النزول يقف ملتصقا بالباب وظهره

للركاب دون أن يلفت الانتباه وهو ممسك بمقبض الباب ليفتحه وفجأة فى لحظة الوصول دون أن يزعج أحداً فيدفعه جانبا. وكلما ربت على كتفه أحد ليسأله عن معلومة أو خبر، فإذا به يستدير سريعا للإجابة بصوت مرتفع وكأنه كان ينتظر هذا السؤال."

لقد لاحظ كافكا أخيرا ميله الى 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 يعى أبداً هذه الشخصية االدءوبة التى ينحتها حتى انه وهو بمفرده، كان يشد حبلاً ليزيد من سرعة المصعد، "شدات قوية منتظمة الإيقاع كأنه بحار". لا يوجد عنده تمحور للذات ولا فى الرواية ايضاً، وليس لديه موقع ينظر منه إلى نفسه، لا شئ من ابتسامة الفرح التى كان يطلقها شابلن عندما يفكر فى تقدير ركابه لهذا الخضوع. وان كان غياب الذاتية قد يشبه البراءة (ليس بالتأكيد كذلك) فان 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 تكدس المواقف التى لا وظيفة لها سوى تدعيم الانطباع بان جنون الاضطهاد عنده له ما يبرره، هو مجرد تكرار.

غيبة الاتجاه هذه جزء من العقوبة التى دفعها كافكا، حين حان وقت كتابة رواية، بسبب استسلامه لمنطق الحلم أو جو أحلام اليقظة. وقد ظن البعض انه يمكن، مثلاً، العثور على نمط التطور الذى أخذه تقدم كارل من الشذوذ الجنسى والنرجسية إلى علاقة حقيقية طبيعية مع الجنس الآخر، لكن حتى لوكان كافكا ينوى ذلك، فانه لم يفعل شيئا للتدليل عليه. والمؤكد أن كارل لم يجد متعة فى أول تجاربه مع النساء، وانتهت تجربته الثانية إلى نوع من المصارعة اليابانية، فالعطشجى وعامل المصعد يمثلان غواية الشذوذ الجنسى بالنسبة له، ولكن هذه نقطة لم يستكشفها كافكا أيضاً. لقد حظى بقدر كبير من الحنان من جانب الطباخة ومن تريز اكثر من أى إنسان عرفه من قبل. وفى الفصل الأخير التقى بفانى،التى تصادف أن عرفها عاطفيا فى مرحلة ما من الصفحات التى لم تكتب. لكن إذا كان هذا تطوراً، فانه مجرد سكتش نحيل، لا يفيد فى أى شئ،لأنه لا يكاد يقابل فانى حتى يهجرها فى نفس اللحظة تقريبا، وأخيرا نراه فى صحبة عامل آخر من عمال المصاعد، هو جياكومو. الميل لكلا الجنسين لم تتطرق إليه المناقشة ابدا، ولو أن كافكا أراد أن يعرض هذا التطور، فانه لم يترك سوى مؤشرات قليلة.

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

توجد علاقة حميمة بين الأزواج هنا والأزواج فى روايات كافكا الأخرى*: فرانز وويلهيلم فى "المحاكمة"،ارثر وجرميا فى "القلعة" ربما يعنينا أن كارل لم يعد مع الصعاليك فى الفصل الأخير، كذلك يفعل جوزيف حين يقطع الصلة بينه وبين مساعديه فى المراحل الأخيرة من رواية "القلعة"، وكما يفقد جوزيف كيه الاتصال بحارسيه فى السجن. لكن كل التخمينات تعجز عن الوصول الى شئ بسبب الانطباع الطاغى بأن كافكا لا يعطينا مفاتيح لأعماله، وإذا أعطى أيا منها، فهى مفاتيح غامضة كالتى رأيناها فى قصة "الحكم" لا يفهما إلا فئة خاصة.

الفصل الأخير يختلف فى كل النواحى (وتحديدا فان الفصل كما هو مطبوع ليس فصلاً أخيرا كما يتضح من المخطوطة، فانه يربط الفصل ما قبل الأخير ببداية يمكن أن تكون هى الفصل الأخير فصلاً) كما ان كافكا لم يضع له عنوان "مسرح الطبيعة فى اوكلاهوما" فهذا العنوان وضعه ماكس برود: فالمخطوطة لا تعطى عنوانا لهذا الفصل، والمفترض انه وضع طبقا لما ورد فى مفكرته، فى أواخر عام **1914** [7]، من أن "مسرح الطبيعة" هو تعبير لا وجود له فى النص. مع ذلك،

فمن الواضح أن بداية جديدة قد بدأت، وقد تنتهى نهاية سعيدة، بقبول كارل فى هذا المسرح، أو قد تؤدى الى اختفائه نهائيا من المجتمع البشرى.

والحقيقة انه لا يوجد أى ارتباط بين هذا وما حدث من قبل، باستثناء كارل نفسه، والإشارة العابرة الى جياكيمو، الذى لعب دورا قصيرا فى الفصول الأولى.وباستثناء هذا، فان الفجوة بين هذه الفصول وبين الفصل الأخير تمثل

* هناك العديد من مثل هذه الأزواج فى كتب لويس كارول،وزوج واحد فى هاملت

كارل قد نال الخلاص، أو أن عملية قبوله فى المسرح هى بمثابة تحول دينى،

قطيعة تامة. أضف إلى ذلك تغير الحالة النفسية كلية دون تفسير. فحتى وصوله هذه المرحلة، فان كارل لم يلق سوى العداوة والظلم. وتأتى دعوته للالتحاق بمسرح اوكلاهوما فجأة لتفتح عالماً ليس فيه عداء أو ظلم. فمسرح اوكلاهوما يقبل كل فرد، أيا كانت خلفيته أو مؤهلاته، ولا يهتم حتى بالإجابات الصادقة التى تقدم لوكالة المستخدمين، وكان من نتيجة هذا السماح لكارل بالعمل كمساعد فنى، تحت اسم العائلة "**Negro**" وغابت بعيداً أمريكا الأخرى التى عرفها فى تجاربه الأولى.

وهذه كخاتمة توحى بأن كارل قد نجح إلى حد ما، على الأصح طبقا لما يعتقد ماكس برود انه النهاية المقصودة. وإذا أراد أحد من الناس أن يؤلها تأويلا دينيا – مع أن المبرر الوحيد لهذا التأويل تناوب الملائكة والشياطين خارج كشك التوظيف بطريقة فجة وكذلك اللعنة التى ينطق بها الاعلان– بحيث يمكن القول أن كارل قد نال الخلاص، أو أن عملية قبوله فى المسرح هى بمثابة تحول دينى، وهذا ما قاله أحد المفسرين.[8] "كل ما كان قد فعله فى الماضى قد سقط الآن فى بحر النسيان، ولن يلومه عليه أحد بعد الآن"، ورغم أن كارل لم يفعل شيئا 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 مستعدا لأن يفعل ما يرضى الآخرين كعادته، فهو يخضع طائعا وراضيا للسلطة، وان كانت تساوره بعض الشكوك السريعة حول الكيفية التى يمكن بها للمسرح أن يضمن وظائف لكل المهن، لكن شكوكه لا تستمر طويلاً. ثم يظهر كافكا انفصاله الساخر عن كارل من خلال الطريقة التى يتيح لمسئول التعينات أن يستجوب

كارل، محملقا فيه بعينيه عند توجيه السؤال، مصغيا للإجابات، ورأسه موضوعة بوقار فوق صدره. هذه الصور الكاريكاتورية هى طبق الأصل كافكا. الخاتمة كلها مبهمة ومتناقضة. ليس فقط فى سخافة عملية القبول، بل أيضا فى اسم "اوكلاهوما" ذاته ربما كان هذا الاسم فى ذهن كافكا مرادفا "للبلاد السيئة **bad lands**" – كما ظن ايتر 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 انه لابد من التأكيد على مغزى أن المكان الذى انضم إليه كارل هو مسرح، كما يوضح والتر سوك **Soke** ان الحياة كلها فى عالم كافكا هى مسرح من نوع ما، وسوف نرى فيما بعد أن الرجال الذين ينفذون حكم الإعدام فى جوزيف كيه هم ممثلون درجة ثانية، وان كيه سوف تكون نهايته بشعة، أما كارل فيتم قبوله فى مجتمع التمثيل. هكذا المسرح مثل أى شئ مزدوج مبهم فى عالم كافكا، نجده يصدر الإدانة ويمنح القبول. وبالمثل يتضح لنا أن كارل قد التقى من قبل بفانى، وربما كان لقاء وديا، يبشر بالآمال الطيبة. فانه لا يمكث معها، ويبدو مستقبله فى الصفحة الأخيرة ،وهو راكب القطار عبر الوديان العميقة السوداء، ولفحات الهواء البارد. تجعل وجهه يرتعش، غير واعد بشئ كما توقعه هو أول الأمر. فالكلمات الأخيرة فى هذه النهاية المبتورة توحى بأنه سوف يضيع دون أن يترك أثراً.

لكن التورية فى هذه النقطة الخاصة بمسألة حصول كارل على "الخلاص" لا تؤدى بهذه النهاية الى شئ من النضوج، فالتورية هنا، تافهة لا معنى لها. وعندما تكرر الرواية أو جزء من الرواية قصور رؤية كارل التى لا ترى سوى الأبيض

والأسود عن التمييز بين البراءة والإثم، بل وتعززها بجو عالم الأحلام الذى يؤكد فيه هذه الرؤية، فمن المخيب للظن أن نجد فى النهاية ابيض فقط مقابل الماضى الأسود. فالبديل بالنسبة لعالم يضطهد الإنسان فيه دائما ليس هو العالم الذى يتم فيه نسيان كل شئ، هذا هو البديل الذى يتراءى فقط فى عين إنسان يعانى هو نفسه من جنون الاضطهاد، ونمط الرواية لا يوضح بدرجة كافية أن كافكا نفسه بعيداً عن مثل هذا الجنون بدرجة تسمح له بالتعبير عنه فى شكل فنى. فبعد الفصل السابع تنقطع الرواية، ثم تبدأ من جديد فى الفصل الأخير، وكما نرى حتى الآن، أن كافكا لم يرى بأمانة تامة كيف كان يجب أن يتم الانتقال. لقد التقى بفليس منذ أن بدأ فى كتابة الرواية،ولعل الروح الجديدة التى بعثتها فى نفسه هى التى قدمت له شخصية فانى، مع صورة المسرح فى وقت واحد كمكان يقبله بحرية تماثل حرية المرأة المحبة. لكن كافكا يشك شكا قويا، فلم يجد طريقا للانتقال من وضع كارل فى نهاية الفصل السابع، ومن النهاية ومن ثم كان وجود الفجوة أمراً محتوماً.

هناك محاولة لكى تكون "أمريكا" شيئا اكبر من رواية الحلم. وكانت الفكرة منها هى إعطاء تعليق على الولايات المتحدة عموماً، وحققت فى بعض الأحيان صوراً كاريكاتورية تعبيرية ممتازة. لم يكن كافكا يملك حساً اجتماعيا حاداً مثل ديكنز أو الحنق على أمريكا الذى عبر عنه مارتن شوزليفيت **Martin Chuzzlewit**ضد امريكا، وباستثناء قصة تريز عن فقر أمها وانتحارها، التى تقفز خارج سياق حكاية كارل، فإننا لا نكاد نعثر على اى صورة من صور العمل والحياة التى تحرك المشاعر. ولعل افضل ما يقدمه كافكا هو فانتازيا رخام الشوارع

فى نيويورك، الشوارع ذات الواجهات المتوازية التى تتصل ببعضها عند أبعاد لا نهائية غير محددة، واللوريات تتدحرج فى مسارات مرورية متجاورة فى كل صف خمسة. جماهير المشاة، وحملة انتخابات يمكن أن نلاحظها من اعلى 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 تمضى حبكة القصة على هذا المستوى الأولى البسيط لإشباع الرغبة بدرجة أبعدت أى تعليق جاد حول الأمور السياسية أو الاجتماعية.

والنظرة الشاملة لرواية "أمريكا" سوف تكشف إنها اضعف روايات كافكا الثلاثة التى بلغت تقريبا حد الاكتمال، والتى تهتم بعد الفصل الاول، بالنظر العميق إلى تقدم كافكا نحو "المحاكمة" و"القلعة". فجاذبية "المحاكمة" بوضعها موضع الحلم حقاً (وضع سائد فى "أليس **Alice**") قد أخذ فعلاً يفرض ذاته على مشاعرنا، فهناك محاكمتان فى "أمريكا" لو تذكرنا محاكمة العطشجى ومحاكمة كارل أمام رئيس الخدم فى فندق اوكسدنتال. لكن فى "أمريكا" مسألة خاصة قليلة الأهمية هى: إن العطشجى يحمل مشاعر ضغينة محددة ضد الرومانى، 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 أيضا. أما فى "المحاكمة" فلا مكان للعقلانية. فالتهمة ضد كيه لم تحدد أبداً وبالتالى فلا مجال للدفاع. هذا يتفق بدرجة افضل مع الوضع الذى كان كافكا يحاول تصويره من خلال فنه كروائى. أساس هذه الحالة خوف غير معروف الأسباب، فزع لا يمكن تسميته، يقترن فى بعض الأوقات بالاعتقاد أن معاناة هذا الرعب والإحساس به

هو أمرحتمى من أجل تحقيق غاية روحية. كل المشاعر المتعلقة بالإحساس بالذنب عن هذا الفعل السيئ أو ذاك هى مجرد أقنعة لإخفاء هوة سحيقة بلا ملامح أو وجه، ومجرد إدراك هذا، يوفر امكانية لرواية قوية التأثير.

فى رواية "أمريكا" هناك أيضا "قلعة" إذا اعتبرنا القلعة غاية قد صمم البطل على الوصول إليها. فأمامنا قارة يتسلل إليها كارل شيئا فشيئا، دون أن يعرف إلى أين يسير، أو عن أى شئ يفتش وفجأة يبرز أمامه مسرح اوكلاهوما وكأنه الشئ الذى كان كارل يبحث عنه طول الوقت، لكن عند تحقيق هذه المرحلة، فانه يظن انه الغاية النهائية. يتغلب كارل على هواجسه، ولا ينتظر من منظمته سوى الخير، وان كان كافكا يدرك ومعه القارئ انه قد يكون مخطئاً. فى رواية "القلعة" فان المنظمة ليست هى الهدف المرسوم بوعى من البداية، بل إنها قدمت منذ البداية كشئ مبهم. ليس فيها عداوة العالم المعتادة الذى كان يمثلها الأفاقون والفندق، فى مقابل ترحيب المسرح به على نحو لا يمكن وصفه: أما القلعة ففيها التهديد والترحيب فى ذات الوقت. ومن ثم فهى انسب شئ لتمثيل السلطة؛ سلطة الأب أو غيره حسب ما يعرف كافكا. الإزدواجية شئ أصيل فى طبيعة السلطة الفردية، غير القابلة للانفصال كجوانب يمكن بالتبادل مداهنتها أو تحديها، وان هذه السلطة الفردية، التى تتعرض للمواجهة المستمرة، سوف تضفى على عمله التالى وحدة تفتقر إليها رواية أمريكا.

فى رواية "القلعة" أيضا نجد منذ البداية إيحاء بسلطة داهمة تتفوق على كيه بصورة مطلقة بإمكانه أن يعرف كيف يهيمن عليها. هكذا نجد عنصر يشبه

الرمز يتخلل الرواية كلها ومندمجاً اندماجاً قوياً فيها، بينما فى "أمريكا" وفى الفصل الأخير فقط، يظهر الرمز، بل الأمثولة، مما جعل مشاهد المسرح تبدو كأنها سرجت أو حبكت بطريقة مفككة فوق بقية القصة. وهناك ثانية حيث يكون قبول كارل كعامل فنى شيئا محدداً، وان كان لا يعرف شيئا عن محتوى الوظيفة، فانه لا يجد وقتا للتفكير فى هذا الأمر قبل أن تنتهى الرواية. فى رواية "القلعة" تتطور هذه التيمة بصورة اقوى. إذ يخبرون كيه بأنهم ظنوه مساحاً، مع انه لا يعرف اى شئ عن هذه المهنة، لكن تخميناته عن هذا العمل الذى لا معنى له فى "القلعة" هى جزء مكمل لوضعه كله منذ البداية.

علاوة على هذا، ففى "القلعة" كما فى "المحاكمة" يسيطر الشك وعدم اليقين، وهذه هى الحالة التى يمكن لهما أن يبسطا أسرارها بصورة افضل.منذ أن ظهرت الروايات الكبرى، نجد فيها مساوئ اكثر كثيرا مما فى حالة "امريكا" إذ تتناول مسائل ميتافيزيقية عامة أو مسائل دينية، لذلك فان غياب الخصوصية فيها قد يؤدى الى سوء الفهم . عندما لا تقول شيئا محدداً، يتسع مدى ونطاق الرؤية بدرجة اكبر كثيرا مما يبرره الموقف. والحقائق الصحيحة يمكن التعبير عنها عموماً حينما لا تكون هذه هى الحالة إطلاقا. وبالرغم من هذا، فان كافكا تمكن فى "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 فى شكل فنى.

والذين تناولوا "العطشجى" من النقاد المعاصرين لم يلاحظوا خاصية الحلم التى تهيمن على جو الاحداث، ولم يروا فى كارل شيئا سوى البساطة الخالصة، ووضعها روبرت موسيل Musil فى Die Neue Rundschau بقوله "إنها سذاجة متعمدة، ومع ذلك فهى تخلو من أى شئ يشوب هذه الصفة،لأنها سذاجة حقيقية، التى هى فى الأدب (أشبه بالنوع الزائف، لكن ليس فى هذا توجد التفرقة) شئ غير مباشر، معقد، مكتسب، حنين، بل مثل أعلى. لكنه شئ تم إمعان النظر فيه، على أسس صلبة، شعور بجذور حية، بينما النوع الزائف، والذى يسمى بالتنوع الأصيل، التنوع البسيط المعروف جداً على المستوى الشعبى، فانه ليس كذلك، ولا قيمة له."[9] وصف النوع الحقيقى الأصيل لازال غامضا، ولابد أن نعترف انه 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 "وان الطريقة التى ينسى بها هذا الغلام ماضيه ومستقبله، وبدافع شعور إنسانى برئ يصادق العطشجى البدين التعيس، بل مشهد دفاعه بالكامل – إنما هو فى الحقيقة فن يتغذى على وثبات مشاعر ومواقف ساذجة لم يصبها اضطراب أو تحريف" أما (الناشيونال زايتونج National Zeitung) حيث لم يخامرها الإحساس الكابوسى بانعدام الواقعية فانها تتحدث عن "وهج الصيف حين يكتمل" أما (الدوتش مونتاج زايتونج Deutsche Montag Zeitung) فقد انبهرت بنهاية الفصل الأول، رغم الشكوك. الموضوع كله مريح بدرجة مثيرة للشك

وبحالة نفسية مثيرة تؤكد أن كل شئ ينتهى على خير هو **All is well but ends well** اعترف الناقد هنريش ادوارد جاكوب وهو ناقد شديد الصراحة قائلا: "قرأت القصة ثلاثة مرات ،ولا اعرف ما الذى خرجت به منها، ويسرنى أن كاتبا عظيماً قد صنع بى خيراً إذ تركنى فى حالة تأجيل الحكم". المثير للشك هو الاطمئنان الذى منحه الناقد لنفسه:"لأن المفارقة وإنعدام المفارقة، والمعنى وانعدام المعنى فى هذه القصة – يبدوان خطين مستقلين متبادلين، يتفرعان فى جنون – هما خطان متوازيان حقيقة، وكما أظن فان علم الرياضيات الساحر يؤكد، انهما يلتقيان فى المطلق. هذا الإدعاء المنطوى على التناقض شأنه شأن إدعاءات أخرى قيلت كثيراً لصالح كافكا، لا يمكن أن يصدر إلا عن إيمان، والقارئ الذى يبحث عن معنى اكثر من بحثه عن اللا معنى لن يسعفه هذا فى شئ.

الفصل الخامس:

الممسوخ

القصة الأخرى التى كتبت فى خريف 1912، بعد لقائه مع فليس باور، ثلاثة أسابيع، من 18 نوفمبر حتى 6 ديسمبر، مع حدوث نوع من التداخلات فى عديد من الأمسيات،ولأول مرة استطاع كافكا أن يحافظ على مفهوم للطول وللعقدة على مدار عدة أسابيع، وأن يحافظ على بنائها حتى النهاية. وهذه هى أطول أعماله الكاملة حتى الآن، والعمل الوحيد الذى تميز بأهمية الشكل، وعلى خلاف كل قصصه الأخرى، فقد جرى تقسيم هذه القصة إلى ثلاثة أقسام متساوية على رأس كل قسم رقم رومانى كأنه فصل فى مسرحية، وينتهى كل قسم منها بذروة درامية. ففى الفصل الأول يستيقظ جريجور سامزا على إدراك حقيقة أنه قد تحول إلىى حشرة إذ يخرج من حجرة نومه، فإذا بأبيه الغاضب يدفعه إلى الخلف. وفى الفصل الثانى، يحاول أن يتعايش مع هذه المحنة العبثية الغامضة، فى حين تقدم له أخته أنواعاً مختلفة من الأطعمة، وهى تفعل أقصى ما فى وسعها لكى تتصالح هى وأسرتها مع هذا الوحش الذى صار إليه أخوها، وللمرة الثانية، يندفع اندفاعه سريعه إلى حجرة المعيشة فيصده أبوه، وبطريقة أشد عنفاً هذه المرة، كأن يقذفه بثمرات التفاح.

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

كان كافكا كعادته رافضاً لنشر أى شئ يكتبه، وظل هذا الوضع سارياً بالنسبة لقصة "الممسوخ" فتقاعس عن تلبية الدعوة التى وجهها له كورت فولف فى ابريل **1913** لإرسالها له ربما لأن كافكا كان ينوى أن ينشرها في كتاب خطط له منذ وقت طويل بعنوان "أبناء" إلا انه أرسلها سنة **1914** للروائى روبرت موسيل، الذى وافق على نشرها فى مجلة **Neue Rundschau** ،حيث ينبغى أن تظهر دون إعتراض من جانب السلطة المحافظة.وفى العام التالى وصل به الحال إلى حد الإلحاح على أحد الناشرين لطبع أحد أعماله، ويقول عنه أنه كان "مهتماً بصفة خاصة" بأن يراه منشوراً[1]. فإذا أخذنا تردد كافكا المعتاد فى الإعتبار، فإن هذا يعطى احساساً 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 بالاطناب والتكرار، فان "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 سامزا 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 أوتللا **Ottla**،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 الممسوخ، وصار ينظر إليها كما لو كان من الخارج. وبدون معرفة بخلفية القصة فى يوميات كافكا، فان الممسوخ تبدو لأول وهلة غير مفهومة ولكنها تبقى هى الصورة الواضحة والأكثر إقناعاً لحالته، كما كان يراها، وليس فى هذا أى رمز، والأصح أن العنصر الإستعارى يبدو ضئيلاً جداً، عادياً جداً، أشبه بلغة الحياة اليومية التى قلما يرغب الإنسان فى ترجمتها عندما يكتشف جريجور نفسه ،وقد أصبح **"ein Ungeziefer"**(وهى كلمة تعنى "طفيلى" أكثر مما تعنى "حشرة")، وكما يقول أحدهم. إن جريجور هو قملة.ولا يسمح كافكا لقارئه بالاحساس بالارتياح الذى 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 ان هذا مستحيل من الناحية القسيولوجية **physical impossibility** رغم شيوع هذه الفكرة إلى حد كبير، وهذه هى الطريقة الوحيدة الملائمة لنقل معانيه كاملة، دون تحميل

القصة التفاصيل الدقيقة لعملية تجريم الذات **The minutiae of self recrimination** فقد جاء الاعتقاد بأنه طفيلى بصورة واضحة تماماً ونهائية فى الصفحة الأولى، أما الباقى فانه مجرد صياغة للتفاصيل العملية حتى تتجسد الحقيقة فى شكل ملموس.

إن الإعتقاد بأن الانسان كائن طفيلى ليس اعتقاداً عاماً والقصة لم تحاول أبداً أن تدلل على هذا الامر، لكن التلميحات لا تخص إلا جريجور وحده،أما باقى الشخصيات فهم أبعد ما يكون عن أن يكونوا طفيلين أو يظنوا بانفسهم هذا ، والفكرة التى تقول بأنه يوجد فيها ما تصفه إحدى الطبعات المدرسية الحديثة بأنه "امثولة" رمزية عامة وفى غاية الجدية حول مصير الإنسان[2]، " ولو أن التعبير عن هذه الفكرة جاء فى كلمات غامضة ،فإنها تستند كما يبدو على مفهوم مسبق لدى كافكا بأن جميع الناس يجدون أنفسهم متغيرين تماماً أو ينبغى أن يكونوا هكذا، وقد عبر ناقد آخر عن فكرة لا تختلف كثيراً، إذ وجد فيها عرضاً ل"بدائية الانسان المستمرة" [3]حين يتساءل :

"ألا نقول إن البقة أفضل كثيراً من المسافر فى عمل تجارى أو الموظف فى مكتب للتأمينات؟" ثم يزيد الأمر تأكيداً بقوله "إن هوية الحيوان **animal identity** أعمق جداً من هوية الإنسان العادى وسلوكه، بل هى 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 التى تقول ان كل روائى يستحق تعبه إنما تصف بطريقة عادية كل انسان يثابر جداً على عمله.

إن المغزى الحقيقى يتجسد فى القدرة على التحكم والانضباط التى اكتسبها كافكا بالإفصاح البسيط عن حالته هو، وليس عن حالة شخص آخر. وإحدى الميزات الأساسية التى اكتسبها عن هذا الطريق هى استبعاد المناقشات الطويلة المملة التى ظهرت فى قصصه الأخيرة، إذ استطاع أن يضع فى اعتباره مشاعر الآخرين وردود أفعالهم. ورأينا وجه الانسانية الذى غاب عن قصصه الأخرى، وبالأخص "فى مستعمرة العقاب" ينكشف بصورة واضحة فى قصة "الممسوخ". فالتركيز على "الأنا الأخرى"**alter ego** التى هى الشخصية المحورية يتمشى مع التركيز على علاقته بباقى الشخصيات، لأن حالته صارت مقبولة دون أى اعتراض. هذا القبول انما يشير إلى درجة من تماسك الإرادة لا تحتاج إلا إلى قليل من التعليق.

تتلخص القصة كلها فى كلمات جريجور بانه صار حشرة ولا يشعر القارئ أبداً عند أى نقطة أنه مطالب باستدعاء دهائه كى يعرف أكثر مما تراه العين. لا يوجد فى الحوار ألغاز تحتاج إلى حلول بالرجوع إلى حياة كافكا كما حدث فى "المحاكمة". وان كانت حياته كامنة خلال القصة إلا إنها مستقلة عنها.مما أتاح لها التقدم دون عائق. فى بعض الاحيان توحى كتابات كافكا بالشفقة عن طريق بعض الحيل المصطنعة، كما فعل فى قصة "فنان جائع" [5]، لكن فى "الممسوخ" لا توجد مثل هذه الحيل بل ان مشاعر الشفقة نحسها فى الكتابة ذاتها، فالأمر ليس مجرد أن الأخت وقد ووجهت بموقف مستحيل، فحاولت المستحيل لكى تعتنى بالحشرة التى تحول إليها أخوها. ورغم ان هذه الحالة فى ذاتها تحمل من التضمينات ما يكفى لإثارة المشاعر. فالحب الذى يشعر به جريجور

نحوها يتناغم مع إيقاع اللغة النثرية، كما حدث حين سمعها تعزف على الكمان فى حضور ثلاثة من السكان. بل ان هذا الحب موجود بوضوح فى الفقرة التى أخذ فيها والد جريجور فى قذفه بالتفاح. إذ تتصاعد العواطف نحو الذروة حيث يصل إلحاح الأم فى التوسل إلى درجة من القوة مساوية لحالة اليأس التى 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 انزلقت دون أن تصيبه بأذى، وتبعتها فى الحال تفاحة ثانية، وغاصت بعمق فى ظهر جريجور، حاول جريجور أن يشد نفسه للأمام ظناً منه ان الألم المبرح الذى لا يصدق سوف يخف لو انه انتقل من مكانه. لكنه كان يشعر وكأنه صلب واستوى على مستوى الأرض وصار بكل حواسه فى حالة تشويش كامل. أما آخر شئ رآه فكان باب غرفته وهو يفتح على مصراعيه وتدخل منه الأم، وهى تنزلق مندفعة، وفى أعقابها تدخل الأخت صارخة، وقد فكت ملابس أمها لكى تساعدها على التنفس بحرية بعد أن أصيبت بالإغماء، ثم اندفعت نحو أبيه والثياب تتساقط من فوق جسدها الواحدة تلو الأخرى، فتعثرت فى تنورتها وارتمت على أبيه، تحتضنه فى اتحاد كامل معه – هنا بدأ نظر جريجور يخونه – وهى تتوسل لأبيه، ويداها متشابكتين خلف رأسه كى ينقذ حياة جريجور."

هذه أغرب فقرة فى أعمال كافكا، إذ تحمل إزدواجيته فى أوضح صورها، وأود أن أقول ان مشاعر العطف الانسانى موجودة هنا على نحو مؤكد فى الصورة

التى يرسمها لأمه، لكن فكرة كافكا الخاصة بنيته الواضحة فى عزل نفسه عن المشاعر التى قد يشعر بها قراءه، فانها تعطى أسباباً للشفقة. "قذفت تفاحة بقوة ليست شديدة."

وعندما يكون الهدف حشرة، فان هذا لا يدعو للاكتراث، وكذلك حركة التفاح على الأرض، هل ثمة تناقض موجود،أم انها حالة انفصال نفسى؟ لكن روح الفكاهة واضحة جداً حتى فى الموقف التراجيدى حيث يشعر بها القارئ جزئياً ومشهد قطع الملابس الداخلية وهى تتساقط، وجزئيا بسبب شئ يبدو منمطا قليلاً فى طريقة الأم وهى تتوسل لأبيه– "تتوسل" هى الكلمة الملائمة، انها تحمل مسحة ميلودرامية خفيفة، وأيادى الأم وهى تقبض على قفا الأب من الخلف تحمل أيضاً بساطة كلاسيكية، ومن ثم فهى بساطة منمطة بأسلوب معين. وفى الاشارة إلى جريجور "مقيد بالمسامير" **(festgenagelt)** تتردد أصداء معينة كما تتردد بطريقة مختلفة فى الإشارة إلى النعمة الغامرة **coup de grace** فى رؤيته مشهد الاتحاد الكامل بين أبيه وأمه. هذا المشهد الذى لم يكن يود أن يراه – فى اللحظة التى يفقد فيها بصره. وعلاوة على ذلك، فهناك صعود لاهث نحو الذروة، وهو أمر غريب فى ظل هذه الملابسات، حين ندرك أى نوع من المخلوقات نحرص على حمايته، والإلحاح فى ضرورة إنقاذه، وهى الكلمة التى نطقتها الأم بمنتهى الحدة. ولعل هذا كله قد انطلق من خلال هذا الانفصال الصوفى الذى يسمح بنغمة الفكاهة أن تتردد فى كل لحظة.

للاشارة 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 ركاكة، لكن يبدو ان كافكا لديه فكرة فى ذهنه مماثلة بشكل عام لصلب المسيح فى قصة "فنان جائع".

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

" وماذا الآن؟ فكر جريجور فى نفسه، ونظر حوله فى الظلام، واكتشف سريعاً انه عاجز الآن عن الحركة. لم يدهشه هذا الأمر، إذ بدا له من غير الطبيعى ان يتمكن من النهوض فوق هذه السيقان الهزيلة. ومن ثم فانه يشعر بالإرتياح نسبياً فالآلام تغطى جسمه كله، هذا صحيح، لكنه كان يشعر انها 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 ارادة منه وخرجت آخر انفاسه الواهنة من خياشيمه".

لا مثيل لهذه اللحظة فى أى من أعمال كافكا الأخرى، ولا مثيل لهذا الادراك الهادئ بحقيقة وضعه، فهو مقتنع هنا بأن جريجور لابد أن يختفى من على وجه الأرض، وهو اعتقاد يخلو من مشاعر الاستياء كما يخلو من أى توقع لمكافأة جريجور عن طريق تقلب الخظوظ بفعل الديالكتيك. على خلاف ليفركوهن فى قصة دكتور فوستوس لتوماس مان، فان جريجور لا يفكر فى ان يكون لقمة سائغة للعناية الإلهية؟ فالقصة فى جوهرها انسانية، 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 فانها رحلة لا يملك الانسان إلا ان يقبلها. فليس هناك طريق آخر أمام جريجور، هذا صحيح وذلك بناء على ما نراه من القصة لكن التأمل الخالى من الاهتمام الفارغ على وجه الخصوص ليس مثيراً للاعجاب، والاحساس 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 الكوميدية التى أبدعها، سمح لها أن تقتحم غرفته. فاذا كنا لا نزال نعتبر جريجور انسانا فان رد فعلها ليس انسانيا على الاطلاق. هذه هى المسألة: بالنسبة للخادمة فان جريجور ليس كائناً بشرياً: انه حشرة وانه كان دائما كذلك واعطائها الفرصة للتعبير عن هذه اللامبالاة فان كافكا يقدم الدليل، هذا حقيقى، على ان المحاولة التى تقوم بها الأخت لملأ الفجوة بينها وبين جريجور هى محاولة عبثية لا

جدوى منها. فالقصة تحمل نغمة التشاؤم المطلق، لكن القارئ الذى يجد أن التأكيد على عدم قابلية انسان للحب شيئا غير محتمل ربما يرى أيضا ان هذا قدراً محتوما. ان جريجور لابد ان يختفى، وقد اختيرت الخادمة لإعلان هذا.

"عندما جاءت الخادمة فى الصباح الباكر راحت بكل طاقتها ونفاذ صبرها تغلق الابواب بشدة، لأن هذا هو الشئ الذى كان يطلب منها دائما ألا تفعله، ومنذ لحظة وصولها لم يعد هناك أى امكانية للنوم فى اى مكان بالشقة – فى البداية لم تجد شيئا له صفة الخصوصية فى زيارتها المعتادة لجريجور، وظنت انه راقد دون حراك قاصداً متعمداً، يتلاعب بتعريض نفسه للإهانة، فهى تثق فى انه يملك أى نوع من الذكاء يمكن تصوره. وحاولت ان تدفع جريجورمن عند الباب بالمكنسة التى كانت فى يدها. ولكنها لم تنجح بهذه الطريقة فانزعجت ودفعت الجاروف قليلاً نحوجريجور، 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 وقتا حتى فتحت باب حجرة النوم وصرخت بأعلى صوتها" "تعالوا، وانظروا، لقد انتهى، وهو راقد هناك منتهياً!".

لقد استطاع كافكا ان يكتب بهذه الطريقة بدافع يقين داخلى يدرك مشقة حياة الخدم كما يدرك طبيعته الخاصة أو الجانب المتحكم فى طبيعته. فالخادمة تزحف عائدة إلى المشهد كدمية تخرج من كارت بوستال كوميدى ،كامرأة عنيدة مقتنعة بنفسها مع انها وهى تفعل هذا، فاننا نحس بان 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 اظهرته 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 مصدرهم الحواجز الأربعة فى قصة صديقنا المشترك (our mutual friend)فهم يسلكون فى تطابق كامل مع الصورة التقليدية لسلوك الرجل المحترم! إذ يأخذون قبعاتهم من فوق الحامل، ويحملون عصيهم من فوق حامل المظلة، وفى نفس اللحظة، ينحنون جميعاً، ثم ينزلون على السلالم، ثم يظهرون مرة بعد مرة أثناء الهبوط. ويمكن لنا أن نرى رصيد كافكا من التهكم، فهو يعمل بناء على وجهة نظر فى الشخصية المرعبة التى كان عليه أن يعيش معها. "البيرجر The Burger" وهو اللفظ الذى استعمله توماس مان، فانه يملك الحيوية وقوة البنية، لكنه يحمل سخافة الانسان 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 الانسان من خارج حالته البائسة) فانها تقدم لنا قليل من الراحة أكثر مما تقدمه من النقد الاجتماعى، وهى تعليقات لا تدل على نظرة ثاقبة. وال"بيرجر" ليس من السهل طرده. ثم هناك المشهد النهائى حين يحتضر جريجور.وتتحرر الأسرة أخيراً منه.

فيقررون جميعاً أن يركبوا الترام لنزهة فى الريف فى فصل الربيع. والجمل الأخيرة بها أفضل ايقاعات كافكا النغمية وفيها أكمل رؤاه:

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

هذا هو كافكا فى تمام امتلاكه لزمام نفسه ككاتب. الذات الطفيلية يجب أن تختفى (تذهب): ليس لها ارتباط بالحياة، ولا مصير غير الانقراض. ومن ناحية أخرى فان العالم الجديد الشجاع يبرز الآن، ولكنه لا يفلت من السخرية: فالوالدان لا يزالان بزيهما الرسمى متماثلين وهذه النوايا الحسنة التى قد يحملانها تتلون بالنظرات نصف الواعية التى يتبادلانها على فرض انها نظرات واعية ومحسوبة وان اذهانهما تركز جزئيا على المزايا التى يمكن ان يأتى بها من يتقدم للزواج. وهنا أنواع من الدهاء والتبسيط الانسانى العادى.

النهاية هى الجزء الوحيد الذى لم يستحسنه كافكا .ففى اللحظة التى انتهى فيها كتب لفليس باور يخبرها بهذا واضاف "ان النهاية فقط كما هى الآن.

لا تفرحنى فقد كان يمكن أن تكون أفضل، وهذا أمر لا شك فيه"(6) وعما اذا كان لديه شئ محدد فى ذهنه فهذا ما لا يمكن قوله، فقد كان من النادر جداً أن يقدم لعمله نقداً محدداً. وبعد حوالى عام، رفض النهاية، وربما القصة كلها أيضا: "كراهية شديدة (للممسوخ). 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 "امريكا"، فان هذا لم يمنعه من السعى لنشرها. هل كان يكره الايحاء الوقتى بنهاية متفائلة مع احتمال عدم الأمانة (كما كان الاحتمال أمامه)؟ فالذى كتبه، كان كله، أكثر ثراء من مجرد التفاؤل. وعلى أى حال فقد كانت رحلة هروب قصيرة.

ففى قصة "الممسوخ" رأى حياته الخاصة، فى علاقتها بحياة الآخرين، كما لو كان ينظر إليها من الخارج، ورغم انه كانت هناك ذات أخرى تراقب هذه الذات، فانه أدرك الحاجة التى تفرض موت هذه الذات. انها مسألة شخصية وانه لم يفعل اكثر منها، فى هذه القصة: ولو قدر له أن يدرك المضامين، فما كان قد كتب بنفس الطريقة مرة أخرى.

وفى غضون لحظة قصيرة اختمر فى وعيه الاعتقاد بأن حالته يمكن ان تمثل حقيقة عامة للحياة، والقصص التى كتبها بعد ذلك، أضفى عليها قيمة رمزية اكثر شمولا ويبدو ان قراءته لكيركجارد كان لها تأثير كبير فى ذلك، لأنه قرأه أول مرة

بعد عام من لقائه بفليس باور فى 13 أغسطس 1913 وهذا الحكم بناء على ما جاء فى مذكرته ذلك اليوم:

"تلقيت اليوم (كتاب القاضى) لكيركجارد. وكما شعرت من قبل، فان حالته، رغم وجود بعض الفروق الجوهرية تشبه حالتى كثيراً، فهو على الأقل موجود فى نفس هذا الجانب من العالم. وهو يقرنى كصديق". كانت هذه لحظة هامة فى حياة كافكا فقد رأى ان حالة العزلة التى يعيشها الآن تنعكس عليها حياة انسان آخر.انسان اجتاز نفس الأزمة فى علاقته مع المرأة التى كان ينوى الزواج منها (لقد ضحى كيركجارد عمداً بحبه لريجينا أولسن) وكان أبوه من الناحية الروحانية يعنى بالنسبة له الكثير بقدر ما كان والد كافكا). لقد اخذ من كيركجارد فكرة ان حالته العقلية هى حالة كل الناس الذين عاشوا تجربة الرعب، بمعنى الوعى بالإثم المطلق، وأخذ الانطباع أو تأكد لديه انطباعه بأن هذه هى الحالة الصحيحة التى يجب ان يكون عليها جميع الناس. الحقيقة هى انه لم يكن هناك شئ مباشر يوحى بميول دينية أو تعميم فى قصصه ورواياته قبل 1913، إلا ان أول قصة كتبها بعد قراءة كيركجارد قد أظهرت ذلك بجلاء.

الفصل السادس:

في مستعمرة العقاب

بعد الانتهاء من كتابة "الممسوخ" فى ديسمبر 1912، انقضى عام ونصف على كافكا قبل أن يعود إليه مزاج الكتابة ثانية. ففى غضون 1913 والنصف الأول من 1914 لا نجد له أى كتابة قصصية مدونة [كانت هذه هى عادته فى الكتابة: فبعد مجموعة القصص التى كتبها أواخر 1914 لا نعثر له على شئ طيلة عامى 1915،1916 ،أما القصص التى كتبها عام 1917 فقد أعقبها فترة عامين خلت تماماً من أى ابداع. وخلال السنوات التى بقيت له قبل وفاته عام 1924،عاش كافكا مرحلة شديدة الخصوبة يحيط بها على الجانبين سنوات من العقم والجدب.أما هذا الكم من أعماله الإبداعية انما يرجع الفضل فيه إلى أربع انفجارات أو فورات كانت تمتد كل منها من ستة شهور الى سنة] وكما كان يحدث من قبل، فان عملية الكتابة كانت تتسارع بفعل الأحداث الخارجية، لأنه فى يونية ارتبط بخطوبة فليس باور، وفى شهر يولية فسخ هذه الخطوبة. فى أغسطس صدر اعلان الحرب العالمية الأولى، وفى ذات الشهر شرع كافكا فى كتابة "المحاكمة" وهى عمل ملائم، رغم ان المادة الأولية لموضوع الرواية تتصل اتصالاً واضحاً بمشاكله الشخصية مع فليس باور [1]، لكن اثار الحرب لا تظهر بوضوح إلا فى هذه القصة الرهيبة القاتمة "فى مستعمرة العقاب" التى كتبت

فى الفترة بين 4،18 اكتوبر 1914. وقد فكر كافكا فى ان ينشر هذه القصة مع "الممسوخ" و"الحكم" فى مجلد واحد تحت عنوان "العقوبات" لكن شيئا من هذا لم يحدث.

ولعل أهم السمات المميزة لهذه القصة هى قدرتها على الإمساك بالقارئ دون هوادة. حيث تسكن فى عقله وتبقى هناك حتى لو كان يشمئز منها. ففى القصة حقيقة هى انها تكشف عدم معقولية المعاناة فى عالم خلا من القيم، وتغلب عليه الوحشية. والقصة تدين بالفضل فى أصلها الى عبارة شوبنهاور الذى يشبه فيها العالم بمستعمرة للعقاب، وربما فكر كافكا مع ذلك، فى [كابتن دريفوس فوق جزيرة الشيطان]. فالقصة توحى فى مضمونها العام بأن العالم واقع تحت حكم إله مصاب بجنون الصادية وقد كان يسمح فى الماضى على الأقل، ببعض الجزاء لمن يعانون العذاب الذى 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 ارادة منهم. وتكون النهاية هى الإعدام ولو على أتفه الأسباب. والمخالفة الوحيدة التى ورد ذكرها فى القصة هى ان 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 شئ 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 الاجراء، فانه 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 ان تصل يد الضابط الى ذراع التشغيل، لكنها بدلاً من أن تنقش الكلمات التى وضعت فى برنامجها، فانها وحسب روايته تخترق جسده، ودون أن تتحول هيئته كما حدث وما زال يحدث للجنود، فانه يظل تماماً كما كان وهو على قيد الحياة دون تحول أو تغيير، وجسده معلقاً بمسمار يخترق رأسه. هنا تتحطم الآلة الى قطع صغيرة، بسبب عجزها الواضح عن التعامل مع هذا الموقف الذى وضع أمامها. أما الباحث، فبعد أن قرأ النبوءة التى تقول أن القائد السابق الذى اخترع الآلة سوف يعود للحياة فى يوم من الأيام، فقد أسلم ساقيه للريح وفر هارباً ليصل بأسرع ما يمكن الى سفينته عابرة المحيطات، هرب دون شك الى وسائل الراحة التى انتجتها الحضارة الحديثة.

قصة "الحفرة والبندول" لإدجار آلان بو التى يمكن على الأقل أن تكون قد أوحت بفكرة آلة التعذيب، هى بالمقارنة مجرد حكاية من حكايات الرعب، تتسم بنغمة ميلودرامية صارخة، وعملية الإنقاذ فى نهاية القصة، هى بالنسبة لكافكا احتمال بعيد لم يكن يقبل بإعادة إنتاجه. ان نبرة كافكا الرزينة المحايدة

والأصداء التى يستوحيها انما تضفى على قصته مسحة من الطموح تميزها كثيراً عن قصة آلان بو. وعموماً فان التفسيرات كانت كلها تؤكد انها قصة رمزية عن صلب المسيح مموهة بغلاف رقيق، وهذا بالتأكيد ما كان يدور فى ذهن كافكا، فالتلميحات المتناثرة حول الوصية القديمة والضابط الشاب توجد بينهما نوع من العلاقة أشبه بعلاقة يهوذا والمسيح، وهذا ما يقوله أوستن واربن **Austin Warren** :

"الآرض هى مستعمرة للعقاب، ونحن جميعاً تحت حكم الخطيئة فى ماضى الأيام كانت هناك آلة شديدة التعقيد، لإصدار الأحكام. هى آلة اللاهوت الاسكولائى، وكان هناك جهاز كنسى بالغ التعقيد لادارة هذه الآلة وهو الآن فى طريق الاضمحلال: الحاكم القديم (الله) مات، لكن هناك اسطورة تقبل الرفض أو التصديق تقول، انه سوف يأتى ثانية [2] ".

كان كافكا يدور فى دائرة هذا المعنى، لكنه لم يكن بهذه الدقة المنهجية التى يوحى بها هذا التقرير المفيد. فالآلة، مثلاً، من المحتمل ألا تشير الى اللاهوت الاسكولائى بقدر ما تشير الى الصليب ذاته، وعذابه المقرر بحكم إلهى، وقد طرحت هذه الفكرة فعلاً، وهى فكرة معقولة، ان الآثار التى تركتها المسلفة، جاء الايحاء بها أصلاً من الجروح الصغيرة والعديدة التى تغطى جسد المسيح فى لوحة المذبح **Isenheim alter – piece** التى رسمها الفنان ماتياس جرونفالد **Mathias Grunwald**.[3] . ان دوران الآلة ذاتيا بطريق المعجزة عندما وضع الضابط نفسه عليها انما يشير عندئذ الى غاية خارقة للطبيعة ولكن الآلة

تتقلص من غرابة المهمة وهى تعليم العدل لأعظم الناس عدلاً ثم تحطم نفسها بهذه العملية. وغياب الإشارة الى أى نوع من القيامة أو البعث لا يقف عائقاً أمام هذا التفسير. ففى زمن كافكا أصبحت القيامة عند كثير من اللاهوتيين أمراً مستحيلاً من الناحية العملية. الحقيقة، انه قد اكتشف فى اللاهوت المعاصر مسيحاً لم تدركه القيامة، بل واستخلص منه لحظة شديدة الحيوية فى قصته. يصف ألبرت شفيتزر **Albert Schweitzer** فى الفقرة الأخيرة من مقاله "البحث عن مسيح تاريخى" المشهد قبل وبعد موت المسيح فى ألفاظ تشبه كثيراً ألفاظ كافكا الى الدرجة التى توحى بان كافكا قد قرأ هذه الفقرة وألمح إليها متعمداً.

كتب شفيتزر يقول "الصمت يحيط بالجميع" ثم يظهر يوحنا المعمدان وهو يصرخ "توبوا لأنه قد اقترب ملكوت السموات" وسرعان ما يأتى المسيح، ومعلوم انه ابن الانسان الآتى ليمسك بعجلة القيادة فى العالم ويحركها نحو الثورة الأخيرة التى تضع نهاية التاريخ كله، لكن العجلة ترفض الدوران فيلقى بنفسه عليها، فتدور عندئذ وتسحقه، وبدلاً من اقرار الاحكام الأخروية، فانه يحطمها. وتستمر العجلة فى الدوران، ويظل جسد هذا الانسان الذى لا حدود لعظمته ،والذى كان لديه من القوة ما يكفيه للتفكير فى انه القائد الروحى للانسانية جمعاء، ولكى يخضع التاريخ لغاياته، يظل هذا الجسد مشوهاً ومعلقاً عليها وهذا هو انتصاره وعهده.[4]

التماثل قريب جداً بدرجة تكفى لتحديد الاتجاه العام الذى كان كافكا ينوى السير فيه. وهذا لا يعنى القول بأن كافكا قد ارتبط ارتباطا وثيقا بما كان

يعنيه شفيتزر. فالتلميح الى فكرة لا يعنى تبنيها، ومن السهل أن نرى بوضوح من عبارات القصة كما كتبها أن الضابط مات وهو يحاول أن يثبت أنه فى جانب الصواب، ولم يمت بسبب حبه للبشر، وحيث أن الذنب المنسوب للسجين لا علاقة له بأى عقيدة مسيحية عن الثواب والعقاب، فانه يبدو من قبيل العبث. لقد أحال كافكا جريرة الجندى الى هفوة فى غاية البساطة بحيث يجعل العقاب يبدو فظيعا بدرجة لا يمكن تبريرها على أى أساس من الأخلاق. وكما يقول الضابط "الذنب، دائما لا شك فيه" ، هذا هو المبدأ الذى يعمل هو بمقتضاه، وهو نفس المبدأ الذى تسير عليه المحكمة كما يبدو فى رواية "المحاكمة" وهذه هى التجربة المتحكمة فى حياة كافكا، وهى من أعراض مرض الاضطراب العصبى، وليست تجربة انسانية مشتركة ، وليست كذلك من أساس الديانة المسيحية، رغم وجود الاعتقاد بالخطيئة الأولى. فاذا كان كافكا يريد أن يقدم قصة رمزية عامة للمسيحية، فإنه قد ترك بلا شك بعض التناقضات التى ليس لها ما يبررها.

الاحتمال الأكبر أن كافكا كان فى نيته أن يتناول بعض الأفكار حول صلب المسيح، والمجئ الثانى، الى غير هذا مما يريد غرسه فى ذهن القارئ دون ادخاله فى اطار أى منهج تاريخى أو أى رأى لاهوتى محدد، لأن كافكا لم يكن مهتما بتقديم تفسيرات جديدة فى أى من هذين المجالين، وانما كان جل همه أن يثير أفكاراً أو مشاعراً معينة حول فكرة العذاب من أجل الخلاص، وهو مشغول جزئياً بالتفكير فى ظروف معاناته عسى أن توصله لأى نوع من الخلاص. وقد عبر من خلال القصة الى حد ما، عن احتقاره لوسائل الحضارة الحديثة وسهولتها، فيما تمثله نساء ميس الضباط اللاتى 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. ولابد أن كافكا، حسب ما يقول دكتور بالسى Palsey كان فى ذهنه تلك الفقرة التى وضعها نيتشه عن "أصل الأخلاق" "Genealogy of Morals" حيث يمتدح بشدة الفكرة التى تقول إن الألم هو أحد المعلمين العظام للانسانية.

"لم يكن هناك أبداً احتياج للدماء، والعذاب، والتضحية عندما رأى الإنسان ضرورة أن يطبع أى شئ فى ذاكرته: إن أشد التضحيات والنذور ألما (بما فيها التضحية بالمولود الأول) وان أشد التشوهات إثارة للنفور والاشمئزاز (كالإخصاء مثلاً) وأشد الشعائر قسوة فى جميع المذاهب الدينية (وكل الديانات هى فى صميمها أجهزة لممارسة القسوة) – كل هذا ينبع من تلك الغريزة التى تقدس الألم على انه أقوى العوامل التى تساعد الذاكرة على التذكر.[5]

المعنى الذى يرمى إليه نيتشه فى هذه الفقرة غير محدد ففى سياق النص يبدو هو منقسما الى نصفين، نصف يندد بوحشية الانسان، ونصف يتباكى على سقوطه فى وهدة الانحطاط، والاصلاحات البشرية ولكننا نجد نفس الإزدواجية فى قصة كافكا. فقد يبدأ بكيركجارد، وبكلمات كيركجارد 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، تنطوى على نوع من المتعة الصادية أو المازوكية وجزء من هذا الاحساس يمكن ان نستقيه من قصة كافكا ذاتها.

ثم – وهذا شئ لا ينبغى إغفاله – الشعور بأن العصور الحديثة قد انحطت اخلاقيا لنبذها الألم والقسوة، لأنه بنبذها الألم والقسوة فهى أيضا ترفض العوامل التى يمكن التوصل عن طريقها الى معرفة حضيض الخطيئة البشرية. وعلى النقيض من كيركجارد، يبدو كافكا مصمماً على انه 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.

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

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

على الناس فى الماضى، حيثما كانت الجماهير الغفيرة تحرص حرصاً شديداً على أن تحضر لمشاهدة عملية التنفيذ:

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

يوجد شئ من الجنون فى تصرفات الضابط هنا. إذ لا يمكن الظن بانه فعل هذا من قبيل السخرية. (على فرض انه كان بقصد السخرية بأساليب التربية المسيحية التى تنحو الى 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 اجراء للعدل). كذلك فان معانقة الضابط للباحث هو سلوك شاذ.

لكن كافكا لا يسمح بأى سلوك انسانى عام هنا، ولا تبدر منه أى اشارة تدل على توقعه أن ينفر الناس مما يقدمه. وعلى العكس من ذلك، فانه 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 اهتماما محايداً بماهية الآلة، مع أنه على وشك أن يعذب حتى الموت، فينحنى فوق الغطاء الزجاجى للمسلفة، محاولا ان يرى ما رآه الآخرون وفاته أن يراه. لكن فيما بعد، حينما يوضع فعلا فوق الآلة، والإبر تلامس لحمه، فانه يبعث للجندى باشارات، ويهمس له، متظاهراً بالصداقة 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 الجندى الذى يتلاعب باعادة خطفها منه ثانية. وعندما يرقد الضابط فوق الآلة يضحك السجين ضحكة مكتومة تستمر لوقت طويل، فرحاً بما يظنه عملاًَ من أعمال الانتقام. فى كل هذا، تغيب التصرفات الانسانية غيابا كاملا بحيث لا يمكن تفسير هذا إلا بمنطق الوضع خارج نطاق الانسانية الذى كان يخيل لكافكا انه قد وصل إليه. أما من وجهة نظر الإله الذى قدر هذه العذابات، فانه قد يبدو ممكناً وصفها بل ومعايشتها مع هذا النوع من التسلية الفظة، إذ تصبح الفكاهة هنا من النوع المقزز.

المعيار الانسانى الوحيد فى القصة هو الباحث، وهو شخصية منفصلة عما حولها، يحتج على ظلم الآلة الى درجة معينة، لكن كما هو واضح بدون مشاعر قوية. أما حاجة كافكا لهذا الباحث فكانت لأسباب فنية، جزئياً لكى يمكن شرح عمل الآلة لشخص لا يعرف شيئا عن عملها، ومن ناحية أخرى، لأنه لابد من وجود شخص ما حتى النهاية ليقدم تعليقه صريحاً، أو مضمراً. لكن

بالسماح للباحث بالانطلاق نحو سفينته، فان كافكا قد ألقى بثقل القصة كله إلى الضابط. وعند وضع كل هذا فى الميزان، يتولد لدينا انطباع بان البديل لإدانة الضابط هو فزع الباحث وجبنه، وهذا يضفى على وجه الضابط المعدوم نوعاً من الجلال الرهيب.

فى سبيل خلق هذا التوازن، اضطر كافكا، رغم ذلك، أن يقبل نهاية لم يكن مقتنعا بها اقتناعا كاملاً. إذ نجد فى مذكراته عدداً من المسودات خاص بهذه النهاية. وبعد ثلاثة سنوات تقريبا من كتابة القصة، كتب الى ناشره فى 4 ديسمبر 1917، ليعبر له عن عدم رضائه الشديد عنها. وكان فى هذه المرة محدداً فى كلماته: "هناك صفحتان أو ثلاثة قبل النهاية عبارة عن لخبطة وكلام فارغ ووجودها يشير الى خطأ أشد عمقاً، فهناك آفة تنخر فى الأعماق، تجعل من نمو القصة وتطورها وامتلاءها وعاء خاوياً" ، صفحتان أو ثلاثة قبل النهاية أى بالضبط عند النقطة التى يلقى فيها الضابط حتفه، وحيث تتحطم الآلة ذاتها، فالجزء الذى لم يقتنع به كافكا هو الفقرة التى يترك فيها الباحث المشهد ويعود الى سفينته. الآلة الآن لا تحطم ذاتها بقدر ما تتقيأ تروسها وعجلاتها، وكأنها أصيبت بالغثيان بفعل التناقض المفروض عليها، فى أن تعاقب بتهمة الظلم انسانا هو بنص كلمات القصة،أعدل الناس جميعاُ (مطلق العدل) . هنا نجد شيئا من هيجل وهو "نفى الذات Self – annulment الذى أبرزه بجلاء بروفيسور انريش Enrich عندما يأخذ الاعتراف بالحد الأقصى، الذنب المطلق فى الصراع جدلياً مع الحد الاقصى، البراءة المطلقة للضابط، (وهنا يتذكر الانسان البراءة والشيطنة التى نسبت الى جورج بندمان من جانب والده فى قصة "الحكم") فان

الجهاز لا يمكنه البقاء بشكله الحالى. لقد تحطمت الآلة، وكان من المتوقع، مع ذلك، أن يظهر الباحث والسجين شعوراً بالارتياح، حتى ولو بالابتهاج. لكن بدلا من هذا، تأتى بعد ذلك سلسلة من الاحداث غير المنطقية: فمن كونها فنتازيا رويت بواقعية فى كل تفصيلاتها. بصرف النظر عن تحطم الآلة ذاتها، فان القصة تبدأ فى اظهار علامات خاصة بمنطق الحلم، وتأتى 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 الجندى والمحكوم عليه من خلفهما الى اولى بيوت المستعمرة، يشير الجندى الى أحدهما ويقول "ها هو دار الشاى".

الاشارة المفاجئة الى هذا المكان الذى لم يذكر من قبل باتت ضرورية بسبب ما سوف يأتى من أحداث: لكنها لا زالت عند هذه النقطة مجرد ملاحظة خارجة عن صلب الموضوع بدرجة واضحة. لأن كافكا يريد أن يقود القارئ الى مشهد قد صمم هو على تضمينه مهما كانت ضآلة الصلة بينه وبين أوضاع القصة حتى الآن. فبعد قليل، يحكى لنا أن الجو فى دار الشاى قد أوحى للباحث بذكرى تاريخية"فشعر بعبق الأزمنة الغابرة وقوتها" دون شرح أو تفسير، لمجرد وجود هذا المبنى. يريد كافكا بوضوح أن يخبر قارئه ان هذا الباحث العطوف قد ارتاع وملأته الرهبة من الفظائع والعذابات التى فرضها القائد القديم، لكنه لم يعثر على الوسائل التى تعينه على ان يفعل هذا بطريقة مؤثرة. فدار الشاى هى ابتكار غير كاف، لا ينبع من الحقيقة الداخلية، التى امتدحها كافكا نفسه. ثم يأتى

الاكتشاف بأن القائد القديم قد تم دفنه تحت منضدة شاى وهى فكرة تطابق منطق الحلم تماماً، خصوصاً عندما يظهر أن هناك بالفعل مقبرة صغيرة من الحجر، منخفضة جداً بحيث تبقى تحت المنضدة. عند هذه النقطة تصبح الحاجة الى دار الشاى واضحة يتبين الانسان انها مجرد حيلة مقحمة. على الحجر نقش يتنبأ بان القائد القديم سوف ينهض من قبره ذات يوم وينادى على اتباعه لكى يقوموا بغزو مستعمرة العقاب – بعبارة اخرى، سوف يكون هناك. إما يوم للدينونة وإما فالشعائر الدينية التى وصفها نيتشه سوف تتم استعادتها، ولكى يقرأ الباحث هذا فانه اضطر أن يركع على ركبتيه، وهكذا يتخذ وضعاً ينم عن التبجيل والاحترام، فأى قبر عادى لا يتطلب مثل هذا الوضع لقراءة النقش: لو كان القبر صغيراً جداً، وكانت "حروقه صغيرة" كان يمكن أن يبدو الركوع طبيعياً. وهكذا يرى القارئ ان غرض كافكا من هذه الفقرة كلها، وهو غرض لا يمكن بالضرورة تحقيقه عن طريق الصراحة – ان يوصلنا الى هذه اللحظة، كما حدث فعلا، لحظة هزيمة الباحث. فالقبر الصغير الحجرى يوحى بمنضدة تغطيه، المنضدة توحى بدار الشاى، وأول فكرة خطرت له بعد تحطيم الآلة هو الذهاب الى هذا المكان. ان هدف كافكا فى التعميم قد أدى الى ارباك هذا التسلسل: انه يريد أن يقول باصرار ان تدمير الآلة ليس نهاية لكل ما كانت ترمز اليه، وان أولئك الذين يعارضون رأيه الذى توصل اليه وتبناه كلياً بخصوص المعاناة يجب أن يبدو حجمهم صغيراً. وقد تم له هذا باسلوب وضيع. وقدمت الاشارة الجسدية تعبيراً عن الركوع، دون أن يكون هناك ظروفا تفرض هذا، والباحث لم يتأثر حقيقة، وانما فرض عليه أن يبدو كذلك.

فى "الممسوخ" انهى كافكا القصة بانقراض الشخصية المحورية، فقد تم إلقاء جريجور سامزا مع زبالة الصباح. وعلى حد تخمينى، فان كافكا قد انتهى هناك بلحظة ايجابية أثارت غضبه، بسبب اعادة تأكيدها للحياة، وكان يستحيل عليه أن يقدم هذا التأكيد بأمانة. فى "مستعمرة العقاب" يكتب هو الآن نهاية سلبية تؤكد قيم العذاب النفسى وتفضل قبول بالانقراض أو الفناء على عالم عطوف إنسانى المشاعر. وهذا يثير سخطه أيضا، ربما من أجل السبب المقترح، مع ذلك، فان أهم نقطة توصلنا إليها هنا يمكن أن تكون هى النهايات التى لا تقنعه. ففى كل من القصتين الفناء هو النهاية الحقيقية، وهو النهاية الحقيقية لرواية "المحاكمة" وليس النهاية الفعلية. هذه هى الغاية التى كان كافكا يدفع نفسه بعناد نحوها. رغم تدمير الآلة فان الصفحات الأخيرة يجب ألاييتاح لها أن تعطى أى تعليق آخر: فليس ثمة صعود من الهاوية، ولا نهاية مهما كان التناقض، للذنب المطلق، وعلى الانسان ألا يسمح بوقوع شئ بعد هذا، ولا حتى بامتداح القوة التى قدرت هذه الاشياء. الحياة فيه لابد من إماتتها، وكانت المحاكمة هى الخطوة التالية فى هذا الاتجاه.

الفصل السابع

المحاكمة

كتب أندريه جيد يقول:"ان جو الكرب الذى يسود فى رواية "المحاكمة"، يصل فى بعض الأحيان إلى درجة لا تحتمل، إذ كيف لا يقول القارئ، ان هذا الشخص الذى تجرى ملاحقته هو أنا؟" [1] فأى انسان يسلم نفسه لتجربة الرواية لابد أن يعرف صدق هذا القول. ففى داخل هذه القيود التى تحاصره يختنق الانسان مع كيه، وتركبه الحيرة بفعل المجادلات التى لا تنتهى، ويصيبه الإرتباك من غموض المحكمة ثم يستريح حين يتم تنفيذ الاعدام 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 بنك، فى شقق فقيرة مؤجرة. وفى مكاتب تمتلئ بالخزائن والملفات. وقد تنتقل أحيانا إلى اماكن 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 بان هذا العالم مقبول بصفة عامة. فنراه من خلال النظرة التقليدية، لكننا نراه حتى الأعماق. فهناك محكمة تحت كل سقف، فعم كيه والسيدة جروباخ صاحبة المنزل على وعى بهذا ولا يتكلمان عنه إلا نادراً. أشد وقعاً واقناعاً مما لو كانت بيئة أكثر رومانسية فى الضغط على القارئ، بتجربة كافكا الخاصة مع الرعب.

ليست تجربة كافكا وحده، فمارتى جرينبرج يستشهد بسطور من وردز ورث **wordsworth** تتطابق بصورة مدهشة مع هذه الحالة:

ثم فجأة تغير المشهد
واحتوانى حلم غير متقطع
فى خطب طويلة، أعددتها للدفاع
أمام قضاة غير عادلين – بصوت مجهد
وعقل مشوش، واحساس، يشبه الموت
احساس بالهجران الغادر،
شعرت به عند آخر ملجأ لى. وهو روحى. (2)

وقد يعذرنى القارئ من أجل التفكير فى كلمات لوثر، التى جاءت فى محاضرته حول الرسالة إلى اهل رومية، وهى ترتبط كذلك بجوهر الموضوع، وان 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 انه بسبب هذا فاننا قد نغر بانفسنا بما نعتبره بر لنا أى عن طريق عدالة لا تنبع منا ولها أصل فينا ، بل عدالة تأتى إلينا من مكان آخر. وهكذا لابد أن يقوم التعليم على عدالة تأتى من خارجنا، عدالة غريبة عنا. ومن أجل هذا، فعدالتنا الفطرية لابد من اقتلاع جذورها أولاً".

من المؤكد أن فكرة العدالة فى رواية كافكا أشبه بفكرة لوثر، فى ان العدالة بعيدة جداً عن كل البشر وعن كل الافكار البشرية. الفرق يكمن فى ان 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 انه لا توجد تهمة معينة. عند القبض على كيه فإنه يسأل عن التهمة الموجهة اليه، فيقال له انه حيث تنعدم امكانية الخطأ، فان المحكمة تنجذب نحو "الذنب"، الذى يكون واضحاً هكذا، وليس فيه شك. ولكن ليس هناك تحديد لنوعية الذنب موضوع التساؤل. وربما تقول مارتى جرينبرج ان خطيئة جوزيف كيه هى فى الشكوى من الخطأ الذى وقع عليه إذ لم يكف ابدا عن ترديدها إلى ما قبل النهاية بقليل [3] لكن اذا استطعنا نحن القراء أن نرى هذا فى الوقت الذى لا يستطيع جوزيف كيه أن يراه، فاننا نكون قد وضعنا فى موضع متفوق بطريقة محرجة. أن يعرف احد من الناس الاجابة على مشاكل كيه بهذه الطريقة معناه أن يخرج نفسه من تجربة الرواية. وكذلك التفسير الذى يقدم أحيانا على ان كيه مخطئ لأنه اعتاد أن يزور احدى النساء مرة كل اسبوع من أجل (الرعاية الصحية) هو تفسير تقليدى غير ملائم. فقد تكون مثل هذه الزيارات مفيدة لكيه للأسباب المذكورة، وهو كل ما نعرفه من الناحية الأدبية. والايحاء بان آليات المحكمة كلها قد أعدت للعمل من أجل هذا الذنب البسيط (حقاً ان كيه ربما ليس لديه حب لهذه المرأة)، هو إيحاء سخيف يستوى فى سخافته مع الحقيقة التى يشتد الالحاح عليها خلال الكتاب كله والتى تقول ان كيه لم توجه اليه اى تهمة.

لكن هناك تفسير ثان وهو تفسير سياسى. فنحن نلاحظ ان الاستجواب الأول مثلاً قد جرى معه فى حى فقير من أحياء المدينة يختلف تماما عن الحى الذى يسكنه كيه، حيث شبه تجمع الناس هناك ب"اجتماع سياسى" وقد أوحى هذا بان كيه انما يحاكم من اجل معتقداته السياسية أو ربما لعدم قيامه بأى نشاط سياسى.(فالقائمة التى أعدها ماكس برود للقراءات المختلفة توضح ان كافكا قد كتب فى الأصل "اجتماعا اشتراكيا"). وقد ازدادت أهمية هذا التفسير نتيجة اكتشاف كلاوس واجنباخ **Klaus Wagenbach** ان كافكا كان مهتما بالحركات الفوضوية فى زمنه، وانه حضر اجتماعات "نادى المالديتش **Klub Mladijch**" التى تمت تحت رقابة البوليس .مع ذلك، فان الابحاث الاخرى تبين ان كافكا لم يدرج اسمه بين الاعضاء فى قوائم النادى، ولا يظهر اسمه فى تقارير البوليس الخاصة باجتماعاته ولا فى استجوابات القضاء التى تمت مع موظفيه، رغم دقة هذه التقارير. [4] فاذا كان قد حدث ، فمن الممكن أن يكون كافكا قد حضر متخفياً، والواقع ان سجل حياته كلها لدى البوليس هو سجل ناصع البياض. لكن الدليل لا يوجد فى ذلك بقدر ما يوجد فى الرواية. صحيح أن هناك بعض اشارات تتعلق بمواقف الجماهير المختلفة نحو كيه، من الشمال ومن اليمين. ولكن اذا كان لهذه الاشارات أى معنى سياسى. فانه معنى ضئيل، لأن كافكا لم يتناول ابداً أى موضوع سياسى. فربما شعر بقليل من وخز الضمير الاجتماعى فى اعماقه فدفعه إلى وضع اول حجرات المحكمة فى حى فقير. ولا يستطيع الانسان ان ينطلق من هذا، لكى يشير، كما فعل ويلهم امريش **Wilhelm Emrich** إلى ان كيه هو نموذج للبرجوازى الذى يحاكم بسبب سلوكه غير الاشتراكى. ان الجانب السياسى قلما يبرز هنا، وعندما ينتهى الفصل

فان القارئ، يبقى لديه نفس الاحساس بتهمة غير محددة. ان فكرة "الذنب المطلق" عند كيركجارد هى أقرب إلى التطابق مع ذنب كيه.

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

- كيف يمكن أن أكون رهن الاعتقال؟ وفى هذه الظروف؟
- فرد الحارس وهو يغمس لقمة خبز فى برطمان عسل.
- "نحن لا نجيب على هذا النوع من الأسئلة."

لم تصل نغمة لوثر فى كتابته إلى هذه الدرجة، ولا كيركجارد. لم يحدث منذ فيللون **Villon** ان عولجت مسألة الموت والاعدام بهذه الرعونة فى الأدب الأوربى، وان يكن كافكا قد استطاع ان يتصور الحارسين بمثل هذه الطريقة لدليل كاف على انه لم يكن يسقط ذاته كلها على الشخصية التى أعطاها الحرف الاول من إسمه.

رغم أوجه التشابه الكبيرة بين تجربته وتجربة بعض الرجال الآخرين، فهناك نغمة خاصة مميزة، وكما يحدث فى الكثير من أعمال كافكا إذ نجد فيها اشارات شخصية متخفية من المفيد ان نتعرف عليها لأنها تساعدنا فى فهم أشياء كان

يمكن بدونها أن تظل غامضة. فان يكن كافكا قد بدأ كتابة "المحاكمة" فى اغسطس 1914 فهذا فى حد ذاته حدث له مغزاه، لأن مدخل مفكرته فى ذلك اليوم يسجل فسخ خطوبته لفليس باور فيما يسميه "المحكمة فى الفندق" (أى فندق "Askanischer Hof" حيث ذهب إلى هناك قاصداً أن يبلغ فليس باور انه لا يستطيع أن يتزوجها) – ان اعدام جوزيف كيه مرتبط ارتباطا وثيقا بهذه الحادثة، وكما يروى كلاوس وجنباخ ان موت كيه عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين يتوازى مع قرار كافكا قبل عيد ميلاده الواحد والثلاثين مباشرة (3 يولية 1914) حين قرر الذهاب إلى برلين ليعلن نيته فى الزواج من فليس. هكذا يبدو الحكم على كيه مرتبطا بتصميم كافكا على ان يمضى فى الحياة وحيداً بدون فليس. لأن اعدام كيه لا يختلف عن موت جورج يندمان إذ أنه اتاح للكاتب فى داخل كافكا ان يستمر فى الكتابة وفى تحليل نفسه.

فالرواية التى تقدمت سريعاً فى عدة فصول، تأخذ فى الابطاء، ثم تتوقف فى سنة 1916، لتدخل فى دنيا الاحلام مثل قصة "الحكم" انها حلم يقظة، عالم واقعى يعيشه كحلم، وحلم يعيشه كعالم حقيقى فى الواقع. لم يحدث فيه شئ مستحيل او خارق للعادة – لا نرى احداً يطير فى الهواء مثلا – بل الناس يروحون ويجيئون باحساس واحد هو اللامبالاة والانصياع للصدفة كما فى الاحلام. ويبدو طبيعيا بالنسبة لكيه، ان يرى بعد القبض عليه، ثلاثة من موظفى مكتبه جالسين فى الخلفية (رغم ان هذه الحادثة يمكن ان يكون مصدرها ليس الحلم وانما مجابهة مماثلة فى اول فصل فى رواية "البديل The Double" لديستوفيسكى) فهو يعرف، كما يعرف أى شخص اثناء الحلم، انهم كانوا هناك

طيلة الوقت، مهما كانت الدهشة التى تصيب الانسان عند رؤيتهم فى حالة اليقظة، ومثل هذا يحدث عندما يتعرف كيه على رجل الاعمال بلوك، فى حجرة المحامى هولد، الذى كان يجلس دون ان يراه فى الظلمة.

هذه الصفة تمثل عيباً فى أى عمل روائى. فكما هو الحال فى رواية "امريكا" نجد جميع الشخصيات تقريبا، ما عدا الشخصية الرئيسية، تظهر مرة واحدة ثم تختفى نهائيا دون ذكر، وهو ما يبدو تراكما يفتقد المنطق، كالذى نراه فى الفصل الأول، والذى يمكن ان يترك تأثيره المدمر فى نهاية الامر. ولابد ان يلاحظ القارئ، ان هذه الثغرة الخارقة للعادة سرعان ما تفتح الطريق لسلسلة من الوقائع الأقل إقناعا اولها الحديث مع السيدة جروباخ، ثم مهاجمته الآنسة بوستنر من مكمنه. واقعة القبض عليه بطريقة غامضة، تعقبها مواجهة الفتاة فى الحجرة التالية (أشير اليها فى المخطوط بحرفى – F.B.أى Fraulin Burstner) بطريقة تجعل الأمر يبدو وكأن عملية اعتقال كيه مرتبطة بمشاعره نحو هذه الفتاة الشئ الذى يخجل منه. لقد أصبح التشابه يقينا مؤكداً، إذ اعطى لكيه خلفية حياة كافكا، كما أعطى الحروف الأولى من اسمه. والصعوبة تأتى من ان هذه المسألة لا يتاح لها ان تنمو وتتطور. وقد يخاطر المرء فيتكهن بان كافكا كان يكتب عن الصراع فى داخله بين الرغبة فى الإصرار على إمكانية الذنب المطلق (والشك المطلق فيما يخص الذنب والبراءة) كتمهيد لاشتغاله بالكتابة وبين رغبته فى فليس. لكن الرواية لا تقول هذا فعلا، وحين يذهب كيه لرؤية الآنسة بوستنر للمرة الثانية، فانه يضطر للاشتباك فى حديث ممل يشغل فصلا كاملاً مع فتاة اسمها مونتاج، وهى لا تفعل شيئا سوى ان تعطله بطريقة استفزازية وغير لائقة، فيبدو

الامر وكأن الدافع الاول لتأليف هذه الرواية قد أصابه الذبول، لأن كيه لا يلتقى بالانسة بوستنر ثانية، لكن كافكا بوعيه كفنان لم يقرر هذا، بل سمح بامرأة اخرى كبديل لا تثير اهتمام كيه بأى شكل من الاشكال، نوع من الرقابة قد اخذ يمارس عمله، ومن واجب الفنان ان يحبطه، لكن كافكا هنا كان اقرب إلى وضع المريض النفسى الذى يحتاج فى تحليله إلى معونة شخص آخر.

لكن برغم اختفاء الآنسة بورستنر من الرواية، فانها اثارت من المشاعر ما ضمن لكيه عدداً من النساء ليملأ الفراغ الذى تركته، فى نفس الوقت الذى شرع يدرك فيه كيه ان جميع موظفى المحكمة هم من مطاردى النساء أى انهم جميعا مثله، ولو حدث ، لمرات عديدة ، أن عكست المحكمة توقعات كيه الداخلية (فهو يتعرض للتوبيخ لمجيئه للاستجواب الاول متأخراً، رغم انه لم يكن هناك تحديداً للموعد، وانه تأخر فقط بالنسبة للموعد الذى حدده بينه وبين نفسه) من اجل هذا يتكون لدينا الانطباع بأن المحكمة بكاملها فاسدة، كما هى ربما فى الحقيقة، رغم ان هذا التأكيد الايجابى لم يحدث ابداً فكل شئ ينطلق دون شك فى الاحلام وان اكتشاف كيه بان اعضاء المحكمة فاسدين ومرتشين هو جزء من مكونات الانطباع الاول ذاته.واذا سار القارئ إلى حيث تقوده الرواية، فسوف يخرج بنفس الانطباع، وعندما تعرض زوجة خادم المحكمة كتب القانون المتداولة. فانه سوف يراها بعيون كيه على انها كتب بذيئة. وهنا تبرز نقطة على قدر من الأهمية فى قراءة كافكا. فوصف الصورة الموجودة فى كتاب القانون والتى تجرح مشاعر كيه، يكشف لنا انه 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 فى الصورة إلا رجلاً وامرأة مجسدين فى بروز ثلاثى الأبعاد، جالسين فى اعتدال شديد لا يسمح لأحدهما بالنظر إلى الآخر نتيجة لخطأ فى تصميم المنظور."

خلال الحلم فان هذا الوعى، يفيد كنوع من التأكيد على تقزز كيه واشمئززاه. لكن بذاءة الصورة ليست ظاهرة للعين الواعية اليقظة، والخطأ فيها يرجع إلى أسلوب الرسم اكثر من كونه انحرافا أو خطيئة أخلاقية.إن كيه شديد الوسوسة بخصوص المسائل الجنسية ومن الطبيعى ان يرى الصورة فاحشة، فهو يفسرها كما يفسر وجود موظفى البنك دون أن يراهم عند القبض عليه. فحكمه على المحكمة هو حكم صادر فى حالة الحلم كما تراءى لكيه، وليس حكما معقولاً.

ربما لم يصل كافكا إلى درجة التوافق مع رؤيته المعروضة هنا. فمالكوم بالسى يحتج بحجة مقنعة. (5) بأن عقل كافكا كان منشغلاً فى هذه الفقرة باسطورة يهودية من المعروف انه قرأها. تقول الاسطورة أن الحيثيين الذين استولوا على تابوت العهد **Ark of the Covenant** وجدوا صورة لرجل وامرأة متلبسين بذات الفعل وهما يمارسان الحب وأساءوا تفسيرها بصورة فجة. لقد عجز الغزاة فلم يفهموا ان الصورة تمثل وحدة الأمة اليهودية مع الله، وكذلك فشل جوزيف كيه فى تفسير الرسم تفسيرا صحيحا. ومن المحتمل ان هذه الاسطورة كانت فى ذهن كافكا ، لكنه لم يتخيل أن قراءه سوف يعرفون او يكتشفون هذه الاسطورة الغامضة ويفسرونها كما فعل دكتور بالسى، انها دليل على عجز كيه عن

ادراك الطبيعة الحقيقية (الخيرة ؟) للمحكمة. رغم كل هذا، فان هؤلاء القراء لا يجدون امامهم مثل هذا التناقض، سوى عجزهم الغريب عن وصف اى شئ بانه يتوافق مع "النوايا الدنيئة" هنا نجد مثلاً ناصعاً على المطبات التى يقع فيها الباحثون المدرسيون، فدكتور بالس قد توصل إلى معلومات لن يصادفها معظم القراء فى حياتهم، وبهذا اصبح هو فى وضع اسمى. من الناحية الاخرى، فان عمل الناقد ينحصر فى ان يقرأ بقدر ما يكون المؤلف راغب او قادر على وضعه على الورق، وان يكون انطباعه بناء عليه. ولابد من الاعتراف هنا، بان كافكا لم يكن واضح الغرض بالدرجة التى يحتاج اليها الروائى فهل كان يعلم ان وصف الرجل والمرأة الذى أعطاه هو مخالفاً لإنطباع كيه عنه؟ هل تذكر الصورة كما وضعت فى الاسطورة، دون ان يراها بعينيه رؤية واضحة، وأراد نتيجة لذلك ان ينسب إلى كيه صفة الحشمة؟ هل كان كافكا يستخدم تلميحاً لا يعنى القارئ فى شئ بقدر ما كان يعنيه هو شخصياً، دون ان يدرك مغزاه الحقيقى بالنسبة له هو نفسه؟

وهنا، يبرز امامنا سؤال عن الفرق بين الفن وبين الاعتراف الذاتى. ان مهمة الروائى تنحصر فى ان يعرض نفسه للتجربة دون تحفظ. ويبقى عليه ان يرى باقصى درجة من الوعى كيف تبدو هذه التجربة التى يتولى توجيهها. كان كافكا يتميز بقدرته على تعرية نفسه حتى الجلد، بينما مراميه العقلية، سواء كانت موروثة أو مكتسبة، أبعد ما تكون عن احتمال معظم الناس ومن المناسب ايضا، ان تطلب منه أجل الاعمال واصعبها ألا وهى ترك عقله الواعى الخلاق ان يوجه، حتى وان كان ذلك عملاً فذا لا يقوى هو على انجازه.

فقد كانت قدرة كافكا على التشكيل الفنى الواعى اقل فى هذه المناسبة عن اى عمل آخر من اعماله الكبرى. (بل واقل كثيراً من مستوى قصصه) فكل

رواياته غير مكتملة. لكن فى حين تمضى "القلعة" فى تسلسل غير متقطع لا تشكو من أى نقص ظاهر إلا فى الصفحات الخمس الاخيرة، فان "امريكا" 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 جزئيا بالشذرات التى طبعت عند نهاية التسلسل. ومعروف ان بعض الفصول غير مكتملة او تبدو كذلك. لكن النهاية، على خلاف الروايتين الرئيسيتين الاخريين فانها 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.

مع ذلك، فان هناك حاجة ماسة إلى بعض البيانات الاخرى، اذا اريد للقصة ان تقرأ بالشكل الذى قصده كافكا. فالنمط العام فى طبع الفصل الاخير وكأنه جاء مباشرة بعد مشهد الكاتدرائية، دون الاشارة إلى الفجوة الموجودة بينهما، هو اشد سمات النص تضليلاً فى النسخ المنشورة. لكن هناك من يحتج بصورة مقنعة على اعادة ترتيب الفصل الرابع ليصبح الفصل الثانى. وان كانت هناك بعض الافتراضات الاخرى القليلة الاهمية، فان هناك حاجة قوية إلى اجراء عرض منهجى لما تم اقراره حتى الآن. ولابد ان نضع فى اذهاننا ان كافكا قد سلم المخطوط لماكس برود فى يونية **1920**، قبل وفاته باربع سنوات، دون ترتيب الفصول او ترقيمها، إلا ان برود كان على دراية ما بموضوع التسلسل، لأنه سمع الرواية تقرأ بصوت مرتفع، بالاضافة إلى بعض الشواهد الاخرى التى ذكرها [6] اما المجادلات حول تحرير القصة فانها تركز على دلالات فصول السنة. لأن زمن

الرواية يغطى بالضبط عاماً واحداً – وبناء على عملية تجميع محددة وواضحة فان الفصول من 1 –5 ،ومن 6إلى 8 تبدو مترابطة مع بعضها بعضاً؟ (7)

وان افضل صورة عامة يمكن الحصول عليها، نجدها فى الجدول التالى:

الفصول	المحتويات	شذرات إضافية
1	اعتقال كيه .السيدة فروباخ والانسة بوستنر	"المدعى العام" (من الواضح انها مسودة مرفوضة للفصل الاول)
4	الانسة مونتاج (غير منتهى؟)	
2	الاستجواب الاول	
3	الزيارة الثانية للمحكمة. الطالب كيه يدخل مكاتب المحكمة.	"الى الزا؟" (ينتمى إلى ما بعد الفصل الثالث أو الخامس؟)
5		
6	الجلاد	
7		
8	المحامى هولد	
	كيه فى مكتبه – تيتور بللى.	
9	الزيارة الثانية إلى المحامى هولد بلوك (وحسب رأى برود فان هذا فصل غير منتهى)	
	الكاتدرائية (غير منتهى؟)	
	(وضعه اوترسبروت **Utter sprot** بعد	

الفصل السادس)	
("معركة مع نائب المدير" المنزل؟" "رحلة لزيارة والدته؟"	**10** الاخير
(تنويعات على الاعدام في مفكرته؟ راجع **19** يولية في **22** يولية **1916**.	اعدام كيه

هناك ايضا اقصوصة عن شخص يدعى جوزيف كيه عنوانها "حلم"، نشرها كافكا اثناء حياته، وطبقا لرأى برود فانه كتبها لهذه القصة.

هنا نجد بعض التخطيط. فمن الطبيعى ان تأتى مشاهد مكاتب المحكمة بعد اعتقال كيه، وان تأتى زياراته 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 الاحداث إلى اخرى. إذ من خلال هذه الطريقة فقط يمكنه ان ينقل إلينا مشاعر الاحباط التى يعانيها كيه.

مع ذلك، ففى الرواية فقرات تفيض بحيوية مدهشة، واهمها فى 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 ان تتكشف: لقد تم جلد الحارسين، هكذا وضح الامر لكيه، لأنه اشتكى للقضاة أن الحارسين حاولا الاستيلاء على ملابسه. وكما حدث فى مناسبات اخرى، فقد حققت المحكمة توقعات كيه. عندما اطلق على الحراس عبارة "حثالة فاسدين" فانه يكون قد عبر عن بعض الحقد، ومع أنه لم يطالب فعلاً لعقابها، بصرف النظر عن الجلد، الذى حدث، لأنه قد سبق له ان جلدهما فى داخل عقله. (نتذكر ايضا من "الاستجواب الاول"، كيف اشتكى كيه من وجود "موظفين من الرتب الادنى"، عند اعتقاله. كيف انتفخ بصورة عبثية فى الدفاع عن نفسه، كيف ارتاب باعتدال، وكيف تزلف اليه اعضاء المحكمة وأخذوا يتزاحمون فى خوف امامه عندما ضرب المنضدة بقبضة يده. الاذعان الغريب للمحكمة ما هو إلا محاكاة ساخرة لمزاعم كيه، تشبه حالة التنبه المكتوم الذى التزمه القائد حين وقف كارل روزمان يدافع عن العطشجى، أو تشبه انحناءة الاحترام التى ابداها موظف شئون العاملين فى مسرح اوكلاهوما. 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 الانين والبكاء من وراء الباب الذى كان يظن دائماً انه حجرة مهملات، فان غريزته الاولى هى ألا يفتح الباب بل يبحث عن خادم (ربما يحتاج الى شاهد) وعندما يفتحه فانه يفعل هذا بدافع "الفضول المفرط" فقط، وليس لأى سبب آخر. ولا يعرف كيه فى هذه المرحلة، أن المحكمة متورطة فى الامر، وان 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 مريعة، لم يفكر كيه فى شئ سوى أن يقول له لا تصرخ، وأن يدفعه دفعة قوية طرحته أرضاً.(الترجمة الانجليزية

المتداولة والتى 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 شئ آخر. ان فكرة تخليص الحارسين من يد الجلاد ليقدم نفسه لتلقى العقاب بدلاً منهما تواجه بالرفض الفورى، ربما باسلوب لائق على اساس أن الجلاد لن يقبل البدل ،وان كان كيه لا يعرف هذا على وجه مؤكد. بعد أن ترك الحارسين ليتلقيا ما تأتى به الاقدار، أخذ كيه يراقب بدقة كل من يمر فى الشارع ليتأكد من صحة كلام فرانز بأن صديقته كانت تنتظره، وكان اكتشافه لهذه الاكذوبة وليست مشاعر الشفقة هى آخر رد فعل له تجاه هذه الحادثة. عندما رجع فى اليوم التالى، وجد الجلد مستمراً، فأغلق الباب بعنف وضرب عليه بقبضتيه، ثم جرى بعيداً "والدموع تكاد تفر من عينيه". وصار يؤذيه أن يلتفت الى الوراء ليرى الحارسين، وقد يبدو المشهد كله تصويراً جيداً لإحدى مقولات كافكا التى تفيد انه "يمكنك أن تبعد نفسك عن معاناة العالم ... هذه المعاناة هى الوحيدة التى يمكنك ان تتخلص منها." لكن نغمة التشاؤم المطلق فى هذه المقولة المأثورة لا ينبغى أن تغيب عن وعينا. فإذا تراجع الانسان وانسحب فانه سوف يعانى أيضا، وهذا ما كشف عنه كيه حين أوشك على البكاء. فالمعاناة موجودة بصورة أو بأخرى، ولا مفر منها. حتى فرانز رغم أنه يشكو من الضرب فانه يأمل فى الترقية إلى رتبة جلاد". وتقديم هذه الحكمة المأثورة. هنا لا يوحى لنا بعلاج ممكن، كما لو ان كيه كان يمكنه عن طريق التحفظ فى اظهار الاحسان ان يهرب من أزمته. ان الدرس الذى لابد له أن يتعلمه هو أن المحكمة ليست مرآة تعكس صورته فقط بل انها مرآة تعكس ايضا المعاناة والشر، وليس فى امكانها شئ 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 ان اسمه يعنى "grace" أى النعمة – ليس بالضبط بالمعنى اللاهوتى، أى "Grade"، لكن الكلمة تظل قريبة جداً فى المعنى – فالاسم فى حد ذاته مفارقة .كذلك تيتوريللى، فهو عن طريق شرحه للاشكال المختلفة للمحاكمة والحكم انما يقدم محاكاة ساخرة لحالة كل مريض بالارهاق العصبى يبحث عن الطرق الممكنة للهروب. ولا يختلف الشخصان كثيراً عن بعضها البعض، وتغيير المشهد من شقة أحدهما إلى حجرة الآخر ليس إلا حيلة ساذجة للتنوع: شئ واحد اعتذر عنه تيتوريللى هو أن يتكلم كمحام، أما كونه رسام فهو فى حد ذاته لا اهمية له، وهنا أيضاً يدخل فى حديث تيتوريللى وليس هنا مجال مناقشته بالتفصيل عنصر الأسلوب القهرى الملئ بالأوصاف والتفريعات، والذى قدر له ان 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 اثبت مالكوم بالسى، مع ان كافكا لم يقل ذلك، وربما لم يتوقع ان يكتشف أحد هذه الاشارة، فان الوضع والملامح 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 شئ ما مثل ناموس موسى، عندما كان يتكلم عن القانون الذى تطبقه المحكمة.وهذا لا

يمكن أن يكون ذلك، لأن ناموس موسى قانون خاص محدد القسمات، وفى معظم القضايا فان أى متهم بناء 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 رجلا يوشك أن يصدر حكما 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 انها تصير هكذا مع كل القهر والتفكك المتوقع، فهذه هى النغمة الرئيسية. فالشئ الذى يمسك اجزاء الرواية حقاً هو التيمة الخاصة بعلاقة كيه بالنساء. فبعد الآنسة بورستنر تأتى الانسة مونتاج ثم النساء الموجودين فى مكاتب المحكمة ثم ليني، ورغم انه ليس لاحداهن أى علاقة بالمحاكمة، فان الكاهن يعود إلى هذه النقطة فى الفصل قبل الأخير، وكأنه يمسك بالخيوط 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 المعلق فوق رأسه طول الوقت، ولابد أن كافكا نفسه قد شعر بأن النساء قد لعبن فى حياته دوراً اكبر مما ينبغى. ويذكرنا تحذير الكاهن بكلمات كافكا التى قالها لمليا جيزنسكا **Milena Jesenska** انه 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 نيتشة – 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 اكثرهم عطفاً. كما يقول كيه، "أنت استثناء من بين الآخرين جميعاً الذين ينتمون للمحكمة. وثقتى فيك 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 تأتى القصة الرمزية التالية أمام القانون، التى نشرها كافكا كقصة قصيرة.ونتيجة لهذا، يبلغ الكاهن كيه بان واجبه يحتم عليه أن يقف تماماً على قدميه، وفى ذات الوقت، فان الكاهن بمجرد وجوده، وليس تصريحاً، يقدم لكيه ما يطمئنه ويريحه وهو أن هناك انسانا ثانيا 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 انه 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 أننى قوى، وانى أدنى البوابين مرتبة، ومن قاعة إلى قاعة، يقف على كل باب، بواب أقوى

من الآخر، ومنظر البواب الثالث هو شئ لا استطيع أن أتحمله". هذه صعوبات لم يكن الرجل الريفى يتوقع أن يقابلها. ولكنه عندما أمعن النظر إلى البواب فى ثوبه المصنوع من الفراء، وانفه 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 الايام والسنين، وهو يحاول مرات ومرات ان يحصل على إذن بالدخول. ويرهق البواب بالالحاح فى الطلب. وكان من عادة البواب ان يشغله بأحاديث قصيرة، فيسأله عن موطنه وعن بعض أموره الأخرى، ويطرح الاسئلة 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 باشياء كثيرة من أجل الرحلة، يرحل بهذه الأشياء الثمينة، على أمل أن يرشو البواب، البواب يقبل منه ويقول عند كل هدية يأخذها :"انى أخذ هذا فقط حتى لا تشعر انك تركت وسيلة لم تجربها" وظل الرجل طيلة السنين، يراقب البواب دون انقطاع.ونسى جميع البوابين الآخرين، وبدا له ان هذا البواب هو الحاجز الوحيد الذى يحول بينه وبين القانون. فى السنوات الأول كان يلعن حظه التعس بصوت مرتفع، وعندما تقدم به العمر، اكتفى بان يتمتم بينه وبين نفسه، وصار يتصرف كالاطفال، 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 بصاب 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 التى مر بها

أثناء إقامته المؤقتة وتكثفت فى سؤال داخل عقله لم يوجهه إلى البواب حتى الآن. فيشير على البواب للاقتراب إليه، حيث انه لم يعد قادراً على النهوض بجسمه المتصلب..ويضطر البواب إلى الانحناء انحناءة شديدة حتى يمكنه سماع الرجل ويسأله :"ماذا تريد أن تعرف الآن؟ أنت نهم لا تشبع أبداً" فأجاب الرجل "كل إنسان يجاهد لكى يصل إلى القانون، فما الذى حدث إذن، فطيلة هذه السنين كلها لم يأت أحد غيرى يطلب الدخول؟" ويدرك البواب أن الرجل يقترب من نهايته، وانه 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، وان 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 فى هذا الشرح، ان الرجل تقبل تأكيد البواب بانه لن يستطيع الدخول، ولم يبذل أى محاولة لتجاوزه خطوة.

وعندما يقدم الكاهن تعليقه على القصة، فانها تزداد تعقيداً. انه هو الذى روى القصة أولاً، ليصور له انخداعه بأمر المحكمة. لكن عندما يستنتج كيه أن البواب قد خدع الرجل، يبادر الكاهن باستنكار هذا لأن كلمة الخداع لم يرد لها ذكر فى القصة، ثم يبدأ فى تعليق طويل ومعقد فنظن انه يسخر بكل المعلقين وبكل ما كتبوه عن كافكا ويدور الجدل حول ما إذا كان البواب يؤدى 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 انه كان أدنى

منه مرتبة لأنه لا يرى عظمة القانون التى يدركها الرجل فى لحظاته الأخيرة. وفى النهاية فان الكاهن يأخذ بالرأى الذى يفيد أن نزاهة البواب ليست محل شك لأن الشك فى البواب معناه الشك فى القانون ذاته التى وجدت المحكمة من أجل تطبيقه لكن وكما يشير كيه فان الكاهن قد شك فى البواب فلم يقبل بان كل ما قاله البواب كان صحيحاً. وقال انه ليس من الضرورى أن تقبل انه صحيح، بل يجب أن تقبله فقط على انه ضرورى – وهى نتيجة لن يسلم كيه بقبولها أبداً لأنها تتضمن مطالبة الانسان أن يقبل ما يعتقد فى اعماقه بأنه غير صحيح على انه ضرورى. يقول كيه"يا لها من نتيجة محزنة، تحول الكذب إلى مبدأ عام "باختصار، فان التأويل قد انحرف إلى القول بأن القصة تصور الوهم أو الخداع، لكن كافكا يضيف بأنه على الرغم من ان كيه قال هذا فى النهاية، فانه لم يكن هو حكمه النهائى. لأن القصة التى رواها الكاهن قد تركت كل شئ مشوشاً كما كان من قبل.

والكاهن هنا يذكرنا بأولئك الحاخامات الذين كانوا يجلسون فى العصور الوسطى لمناقشة اسفار موسى الخمسة فى كتاب الكابالة أو التعاليم الصوفية المسمى "الزهار The Zohar" ويفحصونه صفحة بصفحة ومقطع بعد مقطع الكلمة الاولى فى الاصحاح الاول من سفر التكوين " Be –reshith" "فى البدء" – فالذى يظهر امامنا هنا هو منهج فكر لاهوتى لم يكن كاتب هذه العبارة البسيطة يفكر فيه أبداً، وعارته لا ترتبط بهذا المنهج ولا تزيد علاقتها به عن رد فعل مريض تجاه بقعة حبر فى احد الاختبارات النفسية. وكذلك الامر مع الكاهن، فانه حين يطرح أسئلته حول اداء البواب لواجبه، لا سبيل إلى الاجابة

عليها من داخل القصة، لأن هذه الامور ليست فى مجالها. كمن يسأل اذا كانت اوراق اعتماد الراوى فى "قصة آلام فيرتر **Werther**" لجوته يمكن قبولها كأوراق حقيقية، وان جوتة قد نسى أن يوثقها،أو إذا كان هاملت قد قتل حقا بفعل الخدش الذى أحدثه سيف ليرتز الذى يزعم البعض انه كان مسموماً، أم انه كان مجرد إدعاء. فالقصة، على خلاف الواقع، لا يمكنها ان تجيب إلا على الأسئلة التى تدخل داخل نطاقها المحدود: ليس هناك شواهد اخرى يمكن التنقيب عنها فيما بعد، لكن كيه قد اندمج فى تكهنات الكاهن إلى درجة أصابته بتشويش كامل.

وهذه ليست بالنتيجة التى يصل اليها انسان فى حالة يقظة الوعى، ومن المعروف جيداً فى التنويم المغناطيسى انه يمكن أن تقنع شخصاً بأداء بعض الأشياء، التى حرم منها بفعل عوامل كبت طبيعية، بمجرد أن تزوده بما يشبه السبب، أى يشبه السبب يمكن ان يؤدى الغرض، طالما ان مقاومته للفعل لم تتطور بدرجة أقوى. ومن ثم فان كيه يقبل هنا، اسباباً زائفة، كما فعل فى الفقرة الخاصة بكتب القانون "البذيئة" إذ تقبل دليلاً كاذباً، ربما لأنه كان يميل فى حالة الاستغراق فى الحلم إلى الاعتقاد بفساد المحكمة. ان ما يقدمه الكاهن هنا هو عرض مغلف للجدل الذى ربما كان يحتدم فى رأس رجل يعيش تجربة الكابوس.

ويصل التناقض بين هذه الفقرة وفقرة أخرى مشابهة فى رواية "رحلة الحج"الى درجة مدهشة، بحيث يبدو كما لو أن كافكا كان يفكر فى هذا الامر،

فكتب بمعنى مخالف. هنا يأتى كريستيان كما لو كان إلى بوابة القانون ويواجه بمن يعترضه:

–"من الذى دعاك لأن تسير فى هذا الطريق لكى تتخلص من أحمالك؟"

–"رجل ظهر لى أنه عظيم، وشريف جداً: اسمه، على ما اذكر إفانجليست **Evanglist**.

فقال وايز لى واردمان: فلنلعنه من أجل نصيحته! فهذا أشد طرق العالم خطورة ووعورة، وسوف تكتشف هذا بنفسك إذا أخذت بنصيحته، وكما يتبين لى انك قد واجهت بعض المتاعب، لأننى أرى على وجهك آثاراً من مستنقع اليأس. وهذه الكآبة هى بداية الاحزان لكل من يمرون فى هذا الطريق. فاستمع إلى، فانا اكبر منك سناً، ففى هذا الطريق الذى تسير فيه، سوف تتعرض للتعب، والألم، والجوع، والعرى، والأهوال، والسيوف، والأسود، والتنين والظلمة الحالكة، باختصار سوف تلتقى بالموت ولم لا. هذه الأشياء حقيقية وصحيحة، مؤكدة بكثير من الشهادات. فهل ينبغى على أى انسان ان يلقى بنفسه إلى التهلكة، لمجرد انه استمع إلى نصيحة رجل غريب؟

فأجاب كريستيان: "لماذا يا سيدى: إن العبء الذى يثقل كاهلى أشد رعباً من كل هذه الأشياء المخيفة، لا، أنا لن أعبأ بما سوف ألقاه فى هذا الطريق، إذا كان يمكننى الخلاص من أحمالى!

ان اسلوب كافكا فى الكتابة يرتبط ارتباطا 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 فى إحدى فقرات

مفكرته التى كان يراجع فيها نقده لهذه القصة الرمزية، بأن الصعوبات التى يلاقيها فى محاولة الاتصال بالآخرين انما ترجع إلى حقيقة ان "افكارى، بل ان محتويات الوعى عندى ضبابية غائمة، ويمكننى أن أستريح إليها، دون ان يزعجنى شئ، وانا قانع النفس، طالما ان الأمر يخصنى وحدى. أما الاحاديث مع الناس فانها تحتاج إلى دقة وصلابة وعلاقات دائمة، وهى أشياء لا املكها. فلا أحد يريد ابداً أن يستلقى معى فى جو الضباب الداكن، وحتى لو أراد أحد هذا، فاننى لا استطيع ان اطرد الضباب خارج رأسى. لكنه بين اثنين من البشر فانه يتبدد ويتلاشى "هذا صحيح".[9]

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

هكذا فان اكثر اجزاء 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 الأقاصيص الخاصة بالمحكمة والأقاصيص التى تتناول روتين حياته العملية فى ضفيرة واحدة.

وفى نفس الوقت، فان الكلام كله يرسم ملامح المحاكمة مما يضفى على ملاحظة ماكس برود صبغة حقيقية وهى ان كافكا كان يكتب فى "القلعة" عن عمل النعمة الإلهية، بينما يقدم فى "المحاكمة" وصفاً لأعمال العدالة الالهية.

بهذا فان 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 شئ اكثر عمومية فى مضمونه. فانه حتى حين يقدم لنا بعض المفاتيح، فان الكيفية التى يفعل بها هذا جديرة بالاهتمام. وهذا يصدق بصفة خاصة على فقرة فى "المحاكمة" يتم فيها الربط بين "المحكمة والكاتدرائية"، إذ نرى كيه فجأة، بدون أى تفسير، يرافق قاتليه إلى البقعة المعزولة الموحشة التى 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 اكثر ما يهمنا الآن:

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

فالكائن الذى يلعب مع كيه لعبة القط والفار، لكى يرتفع إلى مستوى اللحظة عن طريق الانتحار، ثم يجرده من القوة التى تمكنه من القيام بهذا الفعل،

لابد ان يكون ذا طبيعة إلهية. لكن التفسير ليس بالشئ الأساسي هنا – فان كيه يستطيع، برغم كل شئ ان يثبت خطأ هذا التفسير، فالحقيقة الوحيدة المؤكدة هى ان هذه هى الطريقة التى ينظر من خلالها كيه إلى هذا الامر. فالمهم، بل الاهم هو the indirectness of the reference ان الفعل مسند الى مرجع مجهول من خلال ضمير شخصى مفرد غير واضح فى آخر رواية لم يأت فيها أى ذكر لهذا الكائن الذى يمنح كيه قوته الحيوية وانه عاش مرتبط بالمحكمة. وقد فعل كافكا هذا كمحاولة ليضفى على وضع كيه بعداً آخر للانتماء وربما كطريقة للايحاء باتساع المجال جداً، وامتداده ليغطى حياة كاملة، وهى نقطة ضعف فى بناء روايته، ولابد من الاعتراف، انها رواية ناقصة، لم يكن ينوى نشرها، لكن إذا كان قد خطر بذهن كافكا هذا الانتماء الأوسع مدى، فان ذلك كان يحتاج منه إلى مزيد من التأكيد. لقد أفلتت منه هذه الفكرة كخاطر طارئ، دون أى اشارة إلى ما يتفرع عنها من مضامين بعيدة المدى. فاذا كان المضمر فى كلامه هو إله ما، فان مسئوليته عن المظالم التى ابتلى لها كيه تتطلب كثيراً من الاهتمام، لكن كيه منهك بدرجة لا تتيح له مواجهة هذا الامر. ولو كان لدينا كاتب آخر أكثر جرأة من كافكا لأخذ برأى المركيز دى صاد الذى يقول بان العالم يحكمه إله حقود، شديد الانتقام، شرير وظالم ، خلق العالم وابقاه من اجل ممارسة الشر (10) وهذا نصفه متضمن فى حكاية الجلاد، وهى فقرة حافلة بأقسى العبارات والمشاعر الصادية فى الرواية.

لكن كافكا بانهماكه فى تكنيك الحلم بعد ان انهكت قواه فى معاركه الشخصية، قد أتاح لهذه الاحتمالات ان تظهر، دون ان يوليها أى قدر من التقدير العقلانى الجاد، فاستسلم استسلاماً كاملاً للإذعان والسلبية.

وهذه الحجة تقدم أحياناً فى الدفاع عن كيه لتبرير رفضه المطلق لأن يطعن نفسه بسكين، مما يبدو كدلالة على النعمة المنطوية على النقمة او على الخير الاصيل فى طبعه. بيد ان كيه لم يعمل إرادته فى الرفض او القبول اى انه لم يفعل شيئاً مما يريده او يرفضه. مثلما يفعل سميه فى لحظة حاسمة [11]فى رواية "القلعة" فانه لا يجد القوة او الإرادة لأن يفعل شيئاً فيستلقى بلا حراك، منتظراً من الآخرين أن يقرروا مصيره. وبالقاء المسئولية على ضمير المجهول (him) "هو" فانه يعنى اعترافا من كيه بان الانتحار كان هو المسلك الصحيح بالنسبة له وبالمقارنة مع جورج يندمان الذى ظل يدافع عن نفسه، (بتأكيد حبه لوالديه كوسيلة لتبرير الذات) حتى لحظة سقوطه من فوق الكيرى، فان كيه يرى نفسه فى حالة استسلام كامل، غير متحمل لأى مسئولية على الاطلاق، رغم انه مازال (مخطئا).فالاستسلام هنا أشد اكتمالا حتى من حالة جورج سامزا، الذى يموت بمجرد ان 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. ففى حين يؤخذ الضابط على غرة بسبب دوران الآلة المفاجئ، تلك الآلة التى كان يضع فيها ثقته ويتوقع ان تبرر افعاله، فان كيه يرى بالفعل ان آلة المحكمة تريد منه ان يشد ذراع التشغيل بيده. ان الأفكار التى تدور فى عقل كيه اشد فتكاً وتدميراً من كل ما ظهر فى اعمال كافكا من قبل. وقد عرض كافكا هذه

الافكار دون ان يضيف إليها أى تعليق، وهذا دليل على تطابق حالة كافكا النفسية مع حالة كيه فى ذلك الوقت. وكون انه لم ينشر الرواية، بل وفكر فى تدميرها، فهذا دليل على عدم ثقته فيما كان يقوله فى الوقت الذى ألف فيه قصة "الحكم" ولابد أنه شعر بأن المقولة التى تعنى ان "كل شئ يمكن ان يقال" هى مقولة غير صحيحة. [12] لأن هناك محرقة عظيمة قد أعدت بحيث يمكن لأغرب الأفكار أن تختفى فيها ثم تظهر ثانية. لأن فكرة النهاية فى رواية "المحاكمة" يمكن أن تقود فقط إلى الفناء دون أن تعطى أملاً فى التجدد.

من ناحية اخرى، فان الكتابة تبلغ أفضل حالاتها فى مشاهد مثل مشهد الاعتقال، ومشهد البحث عن المحكمة فى الشقق السكنية، وفى مشهد الجلاد، ومشهد الكاتدرائية. ولأن كافكا غير مهتم هنا بادخال مضامين عامة الى خيوط القصة، فقد تمكن من تصوير جو القهر والعداوة الشرسة فى تزاوج مع السلاسة الكوميدية، والخوف من الاماكن المغلقة، ومتاهة الظلمة فى مسارب عقله الداخلية، واستطاع عن طريق التفاصيل الواقعية الملموسة ان يجذب القارئ الى المشاركة فيها، ويتميز الفصل الأخير، الذى يساق فيه كيه الى الاعدام، بمعظم هذه السمات: إذ تقترب البساطة فيه من مستوى أسلوب بنيان **Bunyan**:

"هكذا خرجوا سريعاً من المدينة، التى تمتد فى هذه الناحية الى 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 بامكانهما الاستمرار فى السير الى مسافة

أبعد. الآن، ارتخت قبضتهما عن كيه ووقف ساهما لا ينطق، فخلعا قبعاتهما الاسطوانية الشكل، وأخذا يجففان العرق من فوق جبهتيهما بالمناديل، واخذا فى نفس الوقت يتطلعان الى المحجر. وأشع نور القمر فاضاء كل شئ، بنوع من البساطة والصفاء لا يتوفران لأى ضوء آخر."

النغمة الهادئة فى هذه الفقرة، تتميز بهدوء خاص فى بساطة النطق، وبالاشارة النادرة الى المشهد الطبيعى وهى وحدها لا تصنع كل القصة، فهناك القبعات الأسطوانية السوداء، وتجفيف العرق بالمناديل، وهى تضفى رنيناً ساخراً، حتى فى هذه اللحظات وهو مرح لا يتميز بأى مغزى خاص: والمهم فى هذا ان كافكا يمهد لموقف كيه بحالة مزاجية محايدة. خالية من اى إيحاء معين، كالقول مثلاً بان القبعات العالية تمثل رجال الأعمال الكبار او الرأى المحترم. فالحياد هو المهم.

هناك نوع من السلام فى الفصل الاخير من "المحاكمة" لكن هناك اليأس أيضاً، السلام الذى يعكسه ضوء القمر، ليس فقط فى تلك اللحظة، وانما ايضا بعد ذلك بقليل. إنه شئ نادر جداً ان يصف كافكا هذا المشهد فى عمله الاخير، وحدوث هذا فى لحظة تقدم كيه للاعدام وبالطريقة التى تم بها هو أمر مثير حقاً:

"الماء يترقرق 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 اطرافه كثيراً فى موسم الصيف. "لم أقصد أن اتوقف" قال كيه هذا لمرافقيه وهو يشعر بالخجل امام اذعانهما. وقد اخذ احدهما يوبخ الآخر من وراء ظهر كيه، لأنهما وقفا وقفة قابلة للتفسير الخاطئ. ثم استأنفا السير."

انه غالباً سلام اللامبالاة. فإزاحة كيه للآنسة برستنر جانباً واهمالها فى هذه اللحظات الاخيرة هى علامة على حالة انعدام الانسانية التى صاحبت استسلام كافكا الكامل لمصيره، او للعنة، بل الى الوضع الذى عاش فيه طول حياته تقريباً. لم تكن مسألة اهتمام كبير من جانب كيه، إذا كان الشخص الذى رآه على البعد هو الانسة برستنر أم لا، وعندما يوجه قاتليه لمتابعتها فلم يكن ذلك رغبة منه فى ان يراها لكن "لكى لا ينسى التحذير الذى كانت تمثله بالنسبة له" تحذير" نظن انه مثل تحذير الكاهن، بألا يعتمد على النساء. لكنه يخدع نفسه أيضاً، فعندما يقرر أن الشئ الوحيد الذى يستطيع ان يفعله من الآن فصاعداً هو ان يحافظ على عقله التحليلى الهادئ حتى النهاية، فانه لم يدلل على وجود هذا الإطار العقلى فى مسار الرواية إلا بلمحات طفيفة، لعل أقلها فى اقرب هذه الفصول، حين تقبل تحليل الكاهن للقصة الرمزية دون اعتراض قوى والخلاصة ان كيه فاتر الهمة فى كل شئ، لا يملك حتى الايجابية التى تتضمنها كلمة "القبول" وحتى الشخص الذى يظهر فى النافذة فى اللحظة الأخيرة لا يفعل سوى القليل لتغييره : فهذا الشخص يظهر فى اطار الرواية "كضوء ينطلق الى اعلى" يتوافق مع البريق المفاجئ للقانون فى قصة الكاهن، لكنه لا يعنى شيئاً بالنسبة لكيه سوى إتاحة الفرصة لطرح الكثير من الاسئلة على نفسه مثل من يمكن ان يكون هو:

الإشارة الوحيدة المؤكدة والمقصودة تتجلى فى تمديد اصابعه بطريقة تذكرنا بصورة الصلب فى لوحة جرونفالد إيزينهيم.

السلام الذى ينعم به كيه هنا يذكرنا ببعض المداخل فى مفكرته مثل قوله: "فى وقت مبكر فى هذا الصباح، شعرت لأول مرة منذ وقت طويل، بفرح وانا اتخيل ان هناك سكينا تنغرس فى قلبى" [13] أيا كان هذا النوع من الفرح فليس له اى علاقة بالمعنى العادى للكلمة. كذلك حين يقول كافكا انه يمكنه ان يعثر على السعادة فقط اذا استطاع ان يرفع العالم الى حالة "النقاء الحقيقى، الذى لا يقبل التغيير" لم يكن يعنى بهذا أيا من المعانى التقليدية، بل كان يعبر عن رغبته الكاملة فى البقاء فى مثل حالة الموت التى يحياها: هذا هو الحقيقى والذى لا يقبل التغير. إنها صرخة كافكا "الكاملة" المعبرة عن طموحه المبكر. فصرخة كافكا "الكاملة" المعبرة عن طموحه المبكر والتى أشرنا إليها آنفا [14] تعطى المعنى الذى من خلاله يمكن ان نفهم صرخته الأخيرة فى رواية المحاكمة "كالكلب" – فعار موت كيه الذى سوف يبقى من موته، يعنى بقاء مستوى المعانى الارضية والبشرية جميعا ، وبقاء هذا العار بعد موته، قد ارتفع عن الإيحاء بحالة الانحطاط المطلق التى لا تقبل التغيير. ان صرخة الفنان التى تضفى على حالته الخاصة نوعاً من الديمومة الباقية طالما بقى الناس يقرأون كلماته، هى صرخة فائقة تسمو على صرخة أى رجل أو أمرأة ليس فناناً – هكذا فى هذا السياق يمكن لنا ان نفهم مطلب كافكا. والفصل الاخير، بل الكلمات الأخيرة فى "المحاكمة" هى تحقيق لرغبة كافكا اكثر من كونها تحقيق لرغبة كيه. لأنه يملك القدرة على الاستمتاع الواعى بها ولكنه

تحقيق قصد به اقناع نفسه فقط، دون القارئ، وعلينا ان نتذكر هذا ايضا، عند تقدير الاثر الكلى للرواية.

يجد بعض القراء ان كافكا لم يطرح قابلية حالته للتطبيق العام. وكون معظم الناس يجتازون محاكمات لا يعطى معادلاً كافياً ليبرر لنا رؤية أمثولة رمزية للحالة البشرية فى روايته. من ناحية أخرى، فان المحاكمة الكاذبة التى يخضع لها كثير من الناس، بين وقت وآخر، بقصد احلال الذنب المتخيل محل الذنب الحقيقى. تغذى هذه الرواية بوشائج حميمية كافية لتجعل منها قوة آسرة. أما الآخرون منا الذين يعرفون ما هى محاكمة كيه، فعليهم ألا يخلطوا بينها وبين أى محاكمة أخرى لها صفة العمومية.

الفصل الثامن

"طبيب فى الريف" وقصص أخرى

لقد أعطى كافكا عناية كبيرة لترتيب القصص فى المجموعة التى اقتنع بارسالها للنشر عند كوت فولف سنة **1917**، وأصر على هذا الترتيب الخاص الذى ظهرب به الآن (**1**) لأن الجزء الأكبر منها كتب فى وقت مبكر من نفس العام مع ست قصص أخرى لم تنشر إلا بعد وفاته. فهذه القصص، كما يقول، "بعيدة جداً عما أريده حقاً" (**2**) لكنه كان يقترب من الموت، وربما يكون هذا آخر كتبه وعلى هذا اقتنع بنشره. (**3**) وهو أيضاً آخر شئ قدمه لأبيه، وكان الإهداء الذى كتبه لأبيه بنفس الدرجة من الأهمية التى أولاها لمسألة الترتيب والنشر ذاته، ورغم شعوره بأنه لا يقدم أى وسيلة للمصالحة فإنه على الأقل قد فعل شيئاً فى هذا السبيل. والمصطلحات التى استخدمها كافكا سوف تعيننا على أن نفهم ما الذى كانت تعنيه الكتابة بالنسبة له، حتى فى الوقت الذى لم يكن فيه مقتنعاً بها تمام الاقتناع.

"حيث أننى قررت أن أهدى الكتاب لوالدى فإننى أشعر بقلق خشية أن يظهر الكتاب فى وقت قريب. فليس بهذا السبيل يمكننى أن أتصالح مع أبى، لأن جذور تلك العداوة لا يمكن اقتلاعها هنا، ولكننى أود أن أفعل شيئاً على الأقل، وحتى لو أننى لم أهاجر إلى فلسطين، فإننى وددت أن أسافر إلى هناك وإصبعى موضوع على الخريطة" (**4**)

الجمع بين الطموح السياسى والطموح الشخصى والأدبى قلما ينكشف بوضوح على هذا النحو، فقد كان كافكا مهتماً بالحركة الصهيونية. وفى 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 الوئام بينه وبين أبيه، بل أشبه بعودة اليهود بعد الشتات إلى أورشليم، إذ كانت بمثابة أول تصالح مع الله.وأن كتابة القصص ونشرها سوف يكون انجازاً مماثلاً. كل هذا يضعه جنباً إلى جنب مع تحفظاته المدمرة، لكن القصد، أو الأمل المجرد، يتجلى بوضوح. فقد تحدث مراراً فى مفكرته عن مجئ المسيا (كحدث مستقبلى) بنفس الطريقة وبنفس القدر من المراوغة. فاليهودى فى داخله لا يقتنع إلا بتحقيق المصالحة الكاملة بكل أشكالها، الشخصية وما فوق الشخصية **super personal** ، فى حين يواجه المتشكك فى داخله إحباطات الواقع المستمرة.

واتخاذ الخطاب كمفتاح لدراسة أربع عشرة قصة فى كتاب "طبيب فى الريف" لهو نوع من سوء الاستخدام. لأنها قصص مختلفة، بعضها قصص رمزية واضحة، وبعضها الآخر مجرد إستثارة للحالة المزاجية وتحريك المشاعر. من بين هذه القصص قصة بعنوان "أحد عشر ابناً" هى لغز، فالقصة تقدم لنا الأحد عشر ولداً موصوفين بأدق التفاصيل. ولا تحتوى على أى شئ آخر، مما دعى إلى الافتراض أن الأحد عشر ابناً ما هم إلا تمثيلاً رمزياً للإحدى عشرة قصة التى كتبها (5) لكن هذا الافتراض حتى لو صح، فانه لا يشرف كافكا كثيراً، وينسب إليه طريقة فى الكتابة لا وجود لها فى أى مكان آخر. أما قصة "زيارة إلى منجم" فهى تثير الحيرة إذ رأى فيها البعض قصة رمزية تشير إلى موضوعات قصصه وهى

بالتأكيد لا تزيد عن سلسلة من اللوحات التصويرية. ورغم أن القصة لا تتميز فى أى ناحية منها، فإنها تحمل قصداً جديرا بالاحترام. فالقصة يحكيها أحد عمال المنجم وهو يصف زيارة عشرة من خبراء المناجم وخادمهم بزيه الخاص (وهذا الزى الخاص هو اللمسة غير الواقعية الوحيدة فى القصة كلها) وهو يحكى بلهجة يسيطر عليها الرعب، مثل لهجة الفلاحين القاطنين تحت سفح "القلعة" والذين كانت تسيطر على فكرهم الخرافات. وهنا تلوح للإنسان لمحة من الغرابة التى تكمن خلف عالم كافكا كله. "فالمهندسون ذوى المكانة الرفيعة" كما يسمون، يمكن أن يكونوا أشخاصاً من الحياة العادية، لكن ملامحهم المتميزة تبدو شيئاً مؤثراً بصورة غريبة، وربما ظهروا كذلك لمجرد أنهم متميزون بدرجة واضحة:

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

أما الثالث، فإنه يضع يديه فى جيوبه، حتى يبدو كل شئ فيه مشدوداً، فيمشى منتصباً، يحافظ على هيبته، إلا أنه يعض شفتيه باستمرار، فينكشف لنا شابا غضا 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، فالراوى على ما يبدو يبالغ كثيراً فى احترامه، ومثل هذه اللهجة تتردد كثيراً فى فقرة بعدها:

"التاسع يدفع أمامه عربة تحمل أجهزة مراقبة، وهى أجهزة ثمينة باهظة التكاليف، مغروزة بعمق فى داخل قطن طبى غاية فى النعومة. أما العربة فكان ينبغى 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 أن موظفى القلعة كان لديهم مثل هذا الإخلاص المفرط جداً للعمل، ويبالغ المعجبون بهم فى التعبير عن احترامهم، وفى الرواية كما فى هذه القصة يمكن أن يكون المرجع دنيوياً خالصاً، لكن عندما يتلاشى الموكب الصغير فى ظلمة الفحم داخل المنجم، فإنهم يعطون الإيحاء بدرجة من التميز غير قابلة للتعليل.

هذه الصفة العسيرة هى موضوع قصة أخرى أشد غرابة بعنوان"هموم حارس" تصف كائنا يعرف باسم أودراديك **Odradek**. أشبه ببكرة خيط على شكل نجمة مسطحة (ربما يعنى قرصاً من الأقراص المسننة الحواف التى تستخدم فى أغراض الغزل أو التضفير) ملفوف عليها نتف من قطن قديم مرتكزة على قضيب قائم الزاوية. والشئ الواضح فى أودراريك، والذى نتشبس به، فى بحثنا عن معنى، هو أنه بلا هدف، وبالتالى فانه لا يمكن أن يموت (وان كنا لا نرى العلاقة) وربما كان الأهم فى محاولة فهم كافكا هنا هو حديثه مع جوستاف يانوش : **Gustav Janouch**

توقف كافكا فجأة ومد يده.

انظر! هنا،هنا ! هل تراه؟

ترجمت خطأ باسم "هموم رب العائلة"

كنا نتحدث فى المنزل الذى وصلنا إليه فى جاكوبسجاز حين قفز كلب صغير فى 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؟"

"رأيته جيداً، لكن هل كان كلباً"

"بودل صغير **poodle**" (أى كلب)

"بودل، يمكن أن يكون كلباً، أو ربما إشارة (فى مسرحية فاوست لجوتة فان الشيطان يظهر أولاً متخفياً على هيئة كلب صغير) نقع نحن اليهود أحياناً فى أخطاء مأساوية"

–قلت انه مجرد كلب"

أومأ 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 شئ آخر."

"أودراديك، فى قصتك".

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

"هناك دائماً شئ ما أبعد مما ترمى إليه"

هذه الحادثة على غرابتها،(هل يمكن أن يتكلم كافكا بهذه الإدعاءات) تمثل نموذجاً وثيق الصلة بعالم كافكا ، فقد تقابل كافكا مع افراد الاودراريك على

لقد كتبت أحاديث جانوه بعد إجرائها بفترة طويلة،وهيً تبدو بطبيعتها بعيدة عن الاحتمال ،خاصة ما أضيفت إليها فى الطبعة الثانية.

السلم واشتبك معهم فى حديث قصة زيارة المهندسين للمنجم قد يكون لها تضمينات غريبة مماثلة. فالعالم كما هو قبل أن يراه يبدو على الدوام مخيفاً.

هناك فكرة شبيهة فى قصة "المحامى الجديد" التى وضعها كافكا بإصرار فى صدارة المجموعة، فإذا كان يقصد من هذا الإصرار أن يعطى القارئ نوعاً من التوجيه فى بقية القصص، فان إشارته ربما تعنى أن قواعد الحياة العادية قد تنتهك فى أى وقت، دون حدوث أى فروق يمكن العثور عليها. لأن الحقيقة التى يمكن أن نتبينها هى أن المحامى الجديد الصاعد على درجات قصر العدالة كان ذات يوم يوسيفالوس، حصان الاسكندر الأكبر الذى كان يمتطيه فى المعارك. وأى خبير فى سباق الخيل سوف يدهشه أن يسمع صلصلة الحديد بمجرد أن يضع الحصان حوافره على الرخام، فاللهجة الواقعية التى تأخذ كل هذا الكلام كحقيقة مسلم بها، يبدو أنها كانت جزءاً من إطار الوعى عند كافكا، وأنقذت الفنتازيا من كونها مجرد نزعة غريبة أو إدعائية، ويبدو الأمر وكأن القصة لم يقصد بها إثارة الدهشة ، ويظل ذلك صحيحاً، عندما يأتى التعليق بأن "الإدارة" تنظر للأمر كله باحترام ،مما يتيح لبوسيفالوس **Bucephalus** وضعاً ليس عادياً ،والمقصود بهذا

السخرية الحادة من العالم الحديث لطول أناته وانكاره للمعجزات. فبوسيفالوس، وان كان محامياً، إلا أنه حصان، وأن الادارة تعلم هذا بشكل واضح.

المقارنة بين العصر الحاضر والعصور القديمة تتخلل باستمرار أفكاره حول الاسكندر نفسه، وكما رأينا "فى مستعمرة العقاب" فى زمن الرجال العظام – فالقائد القديم، مثلاً، قد اختفى، ولم يعد الناس الآن يستوحون أعمال الاسكندر بأى درجة من الحب والتعاطف تزيد عن أوامر القائد القديم. فالناس لا يزالون قادرون على قتل أصدقائهم عبر موائد الطعام (كما فعل الاسكندر ذات مرة حين رشق صديقه كليتوس بالحربة) وكثير من الناس ضاقوا بمقدونيا حتى صاروا "يلعنون قيليب أباهم" – هنا تدخل نغمة شخصية إلى جانب الإهداء الذى كتبه كافكا لأبيه – لكن رغم بقاء العداوة والقسوة فلا أحد يشير إلى الطريق المؤدى إلى هذا الشئ البعيد المنال الذى كانت تمثله بوابات الهند، على الرغم مما كان فى عقل كافكا من تفكير فى بوابات فلسطين. بهذا نصل إلى موضوع الكثير من أعمال كافكا. القارة الأمريكية، والقانون الغامض، الغذاء الذى كان يحلم به جريجور سامزا وظن أنه وجده فى الموسيقى. هذه الأمور كلها تنتمى إلى العالم الذى خرج الاسكندر لغزوه وقهره. لقد انتقى كافكا هذا المعنى من الأساطير التى كتبت حول الاسكندر واستخدمه للمقارنة مع العالم الحديث، الذى يراه خالياً من الانشغال بالاهتمامات الروحية. (وهو يرفض المثاليين المحدثين رفضاً مطلقاً لأنهم لا يقدرون على شئ غير التلويح باستخدام الأسلحة).

وتنتهى القصة نهاية تافهة، عندما يقال ان بوسيفالوس ربما يبذل أقصى ما فى وسعه باغراق نفسه فى 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 الاسكندر وصدماتها، راح يقرأ فى مجلداتنا القديمة الضخمة ويقلب أوراقها صفحة بعد صفحة."

هذه النهاية من الممكن قبولها عاطفياً، لو استطعنا، وان كان من غير الواضح أن بوسيفالوس قد "تحرر" بأى معنى بالنسبة لكافكا – انه فقط قد عاش بعد أن فقد ذاك النوع من الأبطال الذى كان يشير إلى هدف عظيم. وباعتبار القصة بداية للمجموعة فانها تمنحنا بعض المفاتيح للحالة المزاجية وللميل الطبيعى فما سوف يأتى:

بلهجة شبيهة تنتهى قصة "رسالة من الإمبراطور" التى يمكن تحديد معناها الرمزى بدرجة أكبر من الوضوح عن قصة "المحامى الجديد" وللمرة الثانية نجد هنا، الحدث العظيم، وهو إرسال رسالة شخصية من الإمبراطور إلى أحد الرعايا البائسين، وقد وقع الحدث منذ سنوات كثيرة، من ألف سنة، كما يبدو، وفى ذلك الزمان كانت هناك عظمة وفخامة لم يبق منها شئ الآن. فالإمبراطور، ميت مثل الاسكندر (وان 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 بقى من الاسكندر،

ولا تعطى هذه النهاية تعزية كاملة بل نصف تعزية، بمعنى أنه، عن طريق الاستسلام،فانها بقدر ما تعطى من تعزية تشعرنا بخيبة الامل"

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

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

إنها لهجة رثاء رقيقة، وان كان التضمين ملحوظاً بأن رسالة من رجل ميت قد تدعم فرصة الدخول بدرجة أفضل من رسالة آتية من شخص على قيد الحياة، وهى فكرة لا يبررها سوى الاستسلام للموت. فما هو الحل الآخر الذى يمكن أن يوجد أمام الحنين الجارف الذى لا يجد أحداً يبادله إياه؟ أن 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 النغمة 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 شئ أوضح 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 ان القهر ليس ظاهراً بالنسبة للاغلبية 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 القصتين السابقتين، لكن هناك صدق البصيرة التى استوحتها، فالمسار العام للامور يخفى زيف النجاح العادى، وان التصوير الساخر البارع لمدير الحلبة يمكن أن ينطبق على رجال السياسة والصحفيين، والاكاديميين، ورجال الاعمال 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 تافها إلى هذا الحد؟ ان تقول ذلك فى قصيدة ليس ممنوعاً: إنها لحظة يمكن التعرف عليها. هذا هو السبب الذى يعطى هذه القصة أهميتها كأى عمل من أعمال كافكا، لكن النظر إليها ضمن القصص الأخرى فان قصة "فى السيرك" تكرر فقط نغمة الحزن المستسلم: الازمنة العظيمة كانت فى الماضى، وما على الإنسان إلا ان يدرس القوانين القديمة، وأن يحلم بالرسالة التى يود أن يسمعها، وأن يرى لمحة من رحلة كائنات سامية أو متفرقة خلال نفق حياته المظلم.

القصة الموضوعة فى نهاية المجموعة بعنوان "تقرير الأكاديمية" **Report for an Acadamy** 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 القرود 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 شئ يمكن التغلب عليه" فالقرد كان يمكن أن "يحل محل قرد" بدلاً من "إنسان" فى هذه الجملة.

والشئ 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 "الممسوخ" بطريقة عكسية. يضع صعود القرد فى مقابل سقوط سامزا وينجح بضربة جريئة دون أدنى شك فى الحقيقة الأساسية. إن القرد يتكلم بشخصه، ويؤسس دعواه. لكنه يلقى من وقت لآخر ببعض التعليقات التى تكشف عن طبيعته الحيوانية التى لم تتحول بعد:

"الطلقة الثانية أصابتنى تحت الفخذ، كانت ضربة عنيفة، وهى السبب فى بقائى أعرجاً حتى الآن. قرأت مؤخراً حديثاً، لو أتحد من العشرة آلاف ثرثار الذين يتحدثون عنى بقناعة شديدة فى الصحف، أن طبع القردة فى طبيعتى لم يقمع تماماً بعد، وقدموا على ذلك دليلاً بانى حين يأتى إلى بعض الزوار فإننى أخلع بنطلونى لآريهم 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 شئ 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 أقنعتها بنفس الطريقة القوية.

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

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

لكن هذه القصة تتركنا فى جو أشد غموضاً من القصص الأخرى، فالنهاية تحكى فقط كيف استطاع الأعرابى أخيراً أن يطرد أبناء آوى، ويبقى القارئ فى حيرة فيما يتعلق بالشئ الذى آثار اهتمامه. ربما لا نحتاج حقا لأى تفسير أو لعلاقة ارتباط أخرى، ربما كان كافكا مهتما، كما هو ظاهر "بجريمة قتل الأخ"، إثارة الكراهية وأعمال القتل البذيئة. لكن حقيقة أن كافكا كان ما يزال مهتماً اهتماما شديداً بالحركة الصهيونية فى الوقت الذى كتب فيه، وأن القصة نشرت أولاً فى مجلة اسمها "اليهودى" يحررها الفليسوف الصهيونى مارتن بوبر، تجعل الإنسان يميل جزئياً إلى قبول الافتراض بان كافكا ربما يكون قد عرض فى هذه القصة معنى من عنده وخاصاً به.

وفى ضوء هذه المعرفة، فان هذه الفقرة تأخذ لوناً مختلفاً:

بدأ ابن آوى العجوز:

" نحن نعلم أنك قادم من الشمال.وهو الأساس الذى عقدنا عليه آمالنا. فهنالك نجد العقلانية التى لا أثر لها بين العرب. فمن هذه الغطرسة الباردة عندهم، يستحيل، كما تعلم، أن يخرج منها شعاع من العقل. فهم يقتلون الحيوانات لكي يأكلونها ويعافون الميتة.

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

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

وجب علينا أن نقول الآن أن 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 فى ذهن كافكا مطلقاً وأفلت منه وهو يقدم القصة لمجلة "اليهودى" Der Jude ؟ فهو لا يود أن ييسر مفاتيح الفهم، ما لم يكن راغبا فى توجيه إهانة واضحة لا يخطئها أحد. لكن ليس بعيداً عن التصديق تماماً انه كان يريد أن يفهمه الناس هكذا. يذكر كافكا فى قائمة اهتمامه التى رصدها فى حياته، ليست فقط (الصهيونية) بل (العداء للصهيونية) (8) وهى علامة غريبة على إزدواجية ميوله الطبيعية فى كتاباته عموماً، كما فى علاقاته المزدوجة مع أبيه، أحياناً كما فى خطابه حول مجموعة "طبيب فى الريف" إذ يبدو كأنه يوجد بين أبيه وبين الصهيونية: فالغرابة أن يتحدث عنها أيضاً بروح العداء. فى خطابه إلى ميلينا جيسكا نجده يتحدث مراراً باستخفاف عن اليهود، وفى نقطة واحدة فقط، يبدو وكأنه يصادق على عبارات العداء للسامية التى وردت فى إحدى الصحف (9)

فقرة واحدة فقط، نزعت من سياقها، قد تبدو للوهلة الأولى، أقل التعليقات التى يحتمل صدورها عن رجل مثله. إنه يتحدث عن اثنين من الممثلين وعن أدوارهما فى مسرحية كما يراهم:

"الناس الذين هم على شاكلة اليهود الأنقياء بصفة خاصة، لأنهم يعيشون داخل العقيدة فقط، دون تعب أو فهم أو تعاسة يظنون فى كل شخص

آخر أنه أبله، ويضحكون على مقتل أحد اليهود النبلاء، ثم يرقصون، وحين يقتل القاتل نفسه بالسم تشع وجوههم بسعادة غامرة ..." (**10**).

إن إرجاع شهوة الانتقام، والخيانة، والغطرسة إلى هذه النوعية "النقبة" من اليهود، قد يأتى من أعدى أعداء اليهود، وبالرغم من هذا فعلينا أن نتذكر أن هؤلاء الممثلين أنفسهم ينتمون إلى فرقة المسرح البيدتش التى كان كافكا يتحمس لعروضها، ومن الممكن أن يكون إعجابه باليهودية عظيماً بدرجة مساوية. وفى كل الأحوال فإن احتمال وجود إزدواجية فى القصة الرمزية "ابناء آوى وعرب" قد زاد قليلاً بهذه المعرفة عن إزدواجية كافكا

وردت الإشارة إلى "العداء للصهيونية anti – Zionism" فى قائمة باسم "radii" استقصاها كافكا من محور شخصيته. يمكن أن يقال إنه درس الصهيونية، ولم يتقبلها أو يتبناها لكن الإحتمال الآخر قائم أيضاً.

+الفصل التاسع:

"القلعة"

فى سبتمبر 1917 أكدت الفحوصات أنه مريض بالسل، وعرف كافكا أنه لن يعيش، فانتقل إلى قرية زوروا Zurau، ليلحق بأخته وتللا، ومكث هناك حتى الصيف التالى. وفى نفس الوقت تمت خطبته الثانية لفليس باور فى شهر يوليه، ليتم فسخها فى ديسمبر من نفس العام 1917. 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 أبداُ، ولعله من أعنف المشاهد التى رأيتها فى حياتى ...جاء كافكا إلى مكتبى فى عز إنشغالى 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 مذهولاً مهتزاً إلا هذه المرة".

كان قراره إختباراً مدبراً، إما الزواج وإما الكتابة، وإن كان قد اضطر فيما بعد لمواجهة هذا الاختبار مع نساء آخريات، 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 1920 حين بدأ يتدفق ليعيش تجربة عطاء جديد كالتى عاشها فى 1912، 1914، 1917. 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 1914 بعنوان "غواية فى القرية"(1) ،وفى سنة 1922 ، تغيرت حياته بصورة قوية، وإن ظل من الناحية النظرية موظفاً فى مكتب التأمينات فانه 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 فى ترك زوجها، لدرجة أنها هى وكافكا لم يتلاقيا إلا مرات قليلة ولكنهما كانا يشعران بحنان زائد. وكانت هذه ظروفاً مثالية بالنسبة لإنسان فى مثل وضعه: فها هى امرأة يمكنه أن يحبها ولكنها لن تستطيع الزواج منه وبهذا لن تعوق عمله بالكتابة. هذا الوضع الجديد قد إنعكس فى رواية "القلعة" التى بدأها فى 1922، لكنه تركها، قبل أن تكتمل فى خريف نفس العام. لكل هذا نجد جو القلعة خانق مقبض للصدور مثل كل أعمال كافكا الأخرى. فرغم أن الحدث يتحرك من بقعة مكدسة، والإحباط يواجهه فى كل منعطف، والقلعة ذاتها تلوح أمامه فوق المنازل فى شكل مخيف وتظل رغم ذلك نائية لا سبيل إلى الوصول إليها. والوقت دائماً ليلاً، والثلج يتساقط، ثم تتوقف القصة فى 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 فى أى عمل له حتى الآن. وهى أشبه برواية "المحاكمة" فى أنها قصة حلم فى جزء منها: أو تحوى بعض مشاهدها كل التناقضات المدهشة، إلى جانب القبول القهرى للمستحيلات، لكن يظل العقل الواعى مسيطراً بقوة على الكتابة، كذلك فان حركة الخيال فيها أشد اضطراداً عما كانت عليه فى رواية "المحاكمة" الممزقة الأوصال fragmentary فلا توجد توقعات أو بدايات فى القلعة والشخصيات لا تظهر لكى تختفى كما فى المحاكمة بل إنها تترابط وتفاعل منذ الصفحات الأولى:

فالمحاولة التى 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 Burgalوإيرلنجر Erlanger تتداخل فى نسيج واحد مع علاقة كيه بفريدة Frieda عشيقة كلام، وهذا بدوره يتداخل مع ما تكنه فريدة من عداوة لأماليا Amalia التى رفضت حب أحد موظفى القلعة،وتتشابه رواية "القلعة" مع "سور الصين العظيم" فى جو العزلة وفى نقص فصولها. فالقلعة مثل "الممسوخ" تكشف عن طريق تقسيمة الفصول، فصل بذاته وأن كل فصل فيها يؤدى إلى الفصل الذى يليه، فكيف كان عقل كافكا الواعى نشيطاً، فى حين كان عقله الباطن يتدفق، فافتقاد الرواية لأى هدف مقصود يدفع بها إلى الأمام بطريقة غامضة تستولى على اهتمام القارئ الذى صار غارقاً فى الحيرة شأنه شأن كيه نفسه. وصار ينظر بنفس الطريقة بحثاً عن حل (3)

يقظة العقل من خلال الحلم تظهر الآن، يعكس "المحاكمة" فى الإصرار الذى يبديه كيه. فما كان يمكن لجوزيف كيه، أن يجيب، كما يفعل كيه فى "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 "إذن فالنتيجة هى أن كل المشاكل هنا غير واضحة وغير قابلة للحل ما عدا شئ واحد وهو أنهم قد قذفوا بك خارجاً" (2) هذا النوع من المباشرة هو شئ جديد، ويتمشى مع السلوك العام لكيه، النشط حيث كان جوزيف كيه سلبياً، وانتقادياً فى حين كان ذلك مستسلماً، بل ايجابياً حيث كان ذاك انكارياً. وقد تمتد المقارنة إلى حدود أبعد من هذا. لكن هناك قليلاً من الشك فى أن كافكا وقد جعل كيه يأتى إلى القرية ومن ثم إلى منظمة القلعة، بدلاً من أن تأتى المنظمة إليه، فانما كان يقصد إلى أن يقلب الوضع الموجود فى رواية "المحاكمة". فكيه الجديد رجل حاول أن يجتاز حارس بوابة القانون فى حكاية الكاهن الرمزية. فإن يصل إلى حد إستقطاب النقيضين على النسق "الهيجلى"، كما يزعم إمريش، فهذا شئ مختلف. فالانقلاب تم فعلاً، وهذا صحيح. لكن العقل الواعى لم يسيطر على الأحداث، كما يحدث فى 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 شئ محزن بالنسبة لى، 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 شئ 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 بالآمان، دائماً قريباً منى، فمنذ أن عرفتك، وأنا أشعر بوحشة كبيرة، كلما ابتعدت عنى، صدقنى أن 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 شئ" (6) (ألم يكن هذا هو طموحه المعلن) . بينما كان توقعه الوحيد فى "المحاكمة" هو الحصول على البراءة فى أحسن الأحوال، وعلى الاعدام فى أسوأها. لكن بينما كان القضاة يظهرون فى "المحاكمة" فى صورة رجال منحطين ميالين للانتقام، مغرورين بمناصبهم التى لا أهمية لها، دون أن يلتقوا لقاءاً فعلياً بكيه. فان كيه يرى كلام Klamm مبكراً فى بداية القصة وكان يتصوره من قبل على أنه كائن بالغ الرفعة 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 نظرته المحدقة إلى أسفل التى لا يمكن أبداً التحقق منها، أو نقضها، وفى تلك الدوائر الموجودة فى الهواء التى لا يمكن القضاء عليها من خارج أعماق كيه، والذى يقوم بالتحويم حولها فى توافق مع قوانين غير مفهومة، وهو الذى لا يظهر إلا لحظات قليلة فى كل مرة. كل هذا أمر يشترك فيه كلام مع النسر (7)

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

كلما نظر كيه إلى القلعة، بدت له أحياناً، وكأنه يرى شخصاً جالساً فى هدوء يحدق النظر، غير مستغرق فى التفكير ولم يغلق عينيه تبعاً لذلك عن كل شئ، بل خالى البال غير مضطرب وكأنه يجلس وحيداً دون أن يلحظه أحداً، ومن المؤكد جداً - أنك لا تستطيع القول إن كان هذا سبباً أم نتيجة - فليس فى مقدور أى مراقب أن يتابع عينيه وهى تتفرس، ولابد أن يدعها تنسل جانباً. (9)

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

القلعة إذن أشد وضوحاً، وان كانت الكلمة لا تزال نسبية بالنسبة لما هو متوقع من كافكا. وربما فكر كافكا حين اختار أن يكتب عن قلعة فى أن يعطينا مفتاحاً عاماً، لكن لأن بعض القراء قد وجدوا أن التفسيرات اللاهوتية "لا تؤيدها الشواهد الداخلية اطلاقاً" فقد أصبح الموقف فى حاجة إلى القليل من التوضيح. ان تصور القلعة كغاية روحية هو مفهوم فلسفى قديم، ولا يحتاج الأمر إلى أن نعود إلى الوراء أبعد من القرن السابع عشر لننظر فى "جحيم العالم ونعيم القلب" التى كتبها "كومنيسكى"، وهو مواطن من نفس بلد كافكا، لنجد الشبه.
والحق أن قلعة كومينسكى ما هى إلا غواية زائفة، لكن لابد أن كافكا قد فكر فى هذا الكاتب وهو فى مدينة براندين Brandys، القريبة من براغ، حيث يجرى الاحتفال بذكراه هناك ، ولابد أن فلسفته الصوفية كان لها بعض الجاذبية عند كافكا. فالاشارة الوحيدة الواردة فى خطابات كافكا، توحى بالاحترام (10)
ولا يمكن أن يكون كافكا قد كتب أمثولة 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 نيمكوفا 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 أفيلا St. Teresa of Avila " التى وردت فى كتابها المشهور عن طريق التصوف المؤدى إلى الله :

"بينما كنت أتضرع اليوم إلى الله كى يتكلم من خلالى ...خطرت لى فكرة أود أن أعرضها الآن هنا، لكى نجد لها أساساً نبنى 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 أن الروح التى تصل إلى أعمق 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، فان كافكا لا يقدم توضيحاً، وبعض ملامح القلعة عنده تجعل من المستحيل تطابقها مع أى مفهوم مسيحى للألوهية عموماً، رغم أن الناس فى الرواية يتحدثون عن القلعة بنفس الطريقة التى يتحدث بها البشر عموماً عن الله. لكن هناك وجوه تشابه كافية لأصداء معينة لا تخطئ الأذن سماعها، ففى داخل الممر الطويل يتم اللعب على فكرة الصلاة عن طريق الاتصالات التليفونية التى لا تكتمل مع القلعة. إنها مفارقة ساخرة إلى حد كبير ما لم يكن القصد منها إظهار أن الصلاة ليست مؤثرة بالقدر الذى يدعيه المتصوف غالباً. هناك أيضاً اشارة إلى أصوات تسمع فى القرية قادمة من تليفون القلعة والتى توحى بوظيفة على قدر من الأهمية. وتوضح كلمات المراقب أنهم لا يثقون فى أى رسالة شفهية تأتى من القلعة، من ناحية أخرى فإن التليفون يعمل بصورة مستمرة فى القلعة، وما تسمعه القرية هو همهمات أو غناء، وحسب قول المراقب، فان هذا هو الاتصال الدقيق الوحيد

والموثوق فيه، وما عدا ذلك فكله خداع. ولا يسع الانسان عند سماع ذلك إلا أن يتذكر كلمات الشاعر ريلكة التى جاءت فى مراثيه Duina Elegias التى كتبت فى ذات الوقت:

استمع يا قلبى، مثلما
يفعل القديسون، انتظاراً للصيحة العظيمة
التى 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 ريلكة، فبالنسبة لكافكا هذه مجرد لمحة أخرى من القلعة، وأن هذا يقال عنها، لكن التضمين الذى يقصده لا يمكن اغفاله، كذلك دور برنابا Barnabas ، الذى تم تعينه ليكون رسول كيه من القلعة وإليها، يبدو وكأنه دور ملاك يفتقد الفاعلية والتأثير. أما الخطاب المطول الذى ألقاه المراقب فى الفصل الخامس وخصصه للحديث عن منظمة القلعة المعصومة من الخطأ والزلل، له نفس المغزى الرمزى 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 فى حالتك. فمن يحق له أن يقول بعد التحليل النهائى انه خطأ فعلاً

(يتضح فى هذا الكلام التهكم والسخرية من الحجج التى قيلت عن عصمة المنظمة)

وأقل وضوحاً من هذا، لكنه أكثر إثارة للدهشة، هذا التنظيم الهيراركى الذى أخذته الرواية تكشف عن وجوده داخل القرية. وهو كما يبدو يعمل فقط بين النساء العاملات فى الفندقين. فانتقال "بيبى Pepi " من وظيفة خادمة غرفة "chambermaid" إلى ساقية بالحانة "barmaid" هو تقدم طبيعى جداً، وأمامها أيضاً امكانية 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 بفريدة لأول مرة، كساقية فى الحان، انبهر بنظرة عينيها، وهى نظرة ذات "تفوق ملحوظ".

حين تصادف أن نظرت هى إلى كيه، تبين أن فى عينيها قوة هى التى انجزت من أجله أشياء هامة لم يفعل إزاءها حتى الآن إلا أن يشك فيها، لكن عينيها أقنعته بأنها موجودة. (13)

أما مديرة فندق البريدج فهى شخصية مهيبة رغم نوبات الثورة التى تنتابها حين ظهرت أول مرة لكيه، رأى شخصية عملاقة "تكاد تعتم الحجرة"، جالسة على كرسى تمارس شغل الإبرة، وهناك إيحاءات كثيرة بأنها امرأة ذات قوة روحية عظيمة. هذا الكلام نفسه يصدق على شخصية كلام Klamm، الذى تتحدث عنه هذه السيدة بعبارات عجيبة أو مليودرامية : فهى تسأل كيف يستطيع كيه أن يتحمل نظرة عينى كلام، وتصرح بأنها هى نفسها لا تقوى على احتمال تلك

النظرة، دون أن يكون بينها وبينه حاجز، وهنا نتذكر للمرة الثانية مراثى ريلكة التى لم تنشر، والملائكة الذين يشيعون الفزع بوجودهم الشفاف :

وحتى لو أن أحداً منهم
ضمنى فجأة إلى صدره، لابد أن يصيبنى الذبول
فى ظل وجوده الفائق ...فكل ملاك بمفرده شئ رهيب

لا يعنى هذا أن نقول بأن شخصية كلام Klamm فيه شئ من الملائكة، فبقدر ما يعطى الاسم من إيحاء – وللأسماء فى أعمال كافكا أحياناً مغزى خاص– انها 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 متبلد أو عديم الحس، stiff with cold متجمد بفعل البرودة أو damp أى رطب أو مبتل، وبداية الاسم بحرف k يعطى إيحاء غامضاً بملائمته لحالة كيه K. وباختصار ، نقول إنها كلمة مبهمة 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 انه "الجمع بينها وبين كيه هو عمل من أعمال كلام". وكما تقول مديرة الفندق، ان رأى فريدة هو أن كل شئ يحدث انما هو تحقيقاً لارادة كلام. هذه اشارات واضحة لا يمكن نقضها، لكنها غير مقحمة داخل الرواية، تأتى نادراً وفى وضع يسوده كل ما هو عادى، ان كلام، كما يراه كيه فعلاً، رجل قصير ممتلئ، متقدم فى العمر، له شارب طويل أسود، يضع نظارة بدون ذراعين موروبة على أنفه، يجلس وأمامه زجاجة البيرة وفى فمه سيجارة. الوصف الجسمانى يلائم تمام

الملائمة الصورة الفوتوغرافية لوالد كافكا، وفى ذهن كافكا بالتأكيد صورة ابيه 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 انها 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 إسماً غريباً هو الكونت ويست ويست Count West – West (يتكهن هاينز بوليتزر Heinz Politzer بأن الإسم ربما يشير إلى إنكسار الشمس انكساراً حاداً لكن هذا مجرد تخمين) فهل هو الكونت التى 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، وعما 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. وبالنسبة لكافكا فان هذا يعنى شكاً فى قيمته ككاتب رغم إيمانه القوى بأنه ليس أمامه طريق آخر غير الكتابة و (كلمة Surveyor مساح، إستعارة 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 فانه لم يكشف عن أى رغبة فى القيام بعملية المسح، أو أى إشارة تبين ماهية المساحة. وعلى حد قول ايريك هيلر Erick Heller(14) ذات مرة،إن كلمة "Landvermesser" الألمانية، والتى يقابلها "Land surveyor" الانجليزية هى تورية تشمل الفعل "sich vermesser" أى "يدعى إدعاءات زائفة"،وكان يمكن تطوير هذه الاشارة 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 الإعتراف به ؟ وحقيقة أنه لم يقدم أى مفتاح للفهم فإن هذا يترك الباب مفتوحاً لضروب من التخمينات لا نهاية لها. وهى تخمينات حول

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

لا شئ، شأنها شأن تعليقات الكاهن على حكايته الرمزية فى "المحاكمة"، وهذا النوع من التخمينات هو الذى يؤدى إلى الرتابة والضجر. إن مهنة كيه مثلها مثل تهمة جوزيف كيه هى شئ 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 شئ، حى وقريب، شئ يخصه هو، وبإرادته هو ،فى البداية على الأقل،لآنه 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 المعروض. فما هى الأسباب التى تدفعه إلى الإعتقاد بأن ثمة قوى أخرى تحارب من أجله (أو تحارب من أجل مصالحها هى فالعبارة الألمانية لا تخلو تماماً من الإلتباس؟) 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 يلقى بالشك حول خبرة كيه وعما إذا كان يملك أدلة للمصداقية غير شهاداته 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 فى رواية "المحاكمة" فان غرفة المحكمة تقع فى مكان يصطدم به جوزيف كيه عن طريق الصدفة تقريباً، ثم إن المحكمة تلومه على وصوله متأخراً عن الموعد الذى 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 اثنين، وبقبوله لهما يتبين لنا أنه أخذ يشارك فى اللعبة. كل هذه الوقائع إنما تشير إلى أن سعى كيه للمعرفة هو سعى لمعرفة ذاته. إن قوة التأثير التى تتسم بها بعض الملاحظات التنويهية حول شخصية كلام والشخصيات الأخرى سوف تفقد بعض قوتها إذا كان هذا أيضاً مجرد إنعكاس لتوقعات كيه، فهو لا يمكنه أن يكون محارباً دفاعاً عن نفسه أو عن وجوده إذا كانت المعارضة مجرد سراب صنعه من خلال رغباته الشخصية، وفى هذه الحالة ليس هناك شئ يحاربه.

لكن هناك الكثير مما لا يتوافق ببساطة مع توقعات كيه. فهو كشخص لا يجد القبول بسهولة، وفى الجزء الأكبر من الرواية لا يجد الحب. فإنه يتحول بطريقة طفولية مفاجئة أحياناً إلى شخص محب للإنتقام، كما فعل مع "جيرستاكر Gerstacker" حين قذفه بكرة الثلج فى أذنه، وحين أخذ يبحث عن مساعديه وفى

يده عصا من الخيرزان يلوح بها إلى جانبه فى إبتهاج. ربما يحب فريدة، كما انها تحبه، لكنه لا يفعل شيئاً يدل على الحب أو الحنان، وأسلوبه فى التعامل مع الناس عموماً يتسم بالغطرسة. من ناحية أخرى فان منظمة القلعة، تبدو من خلال الفصول الأولى على الأقل، راغبة فى الظهور بمظهر المؤسسة التى 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. وفى أثناء ذلك تفلت منه ملاحظة قيمة ربما تقدم لنا مفتاحاً يساعدنا على فهم العمل كله، إذ بعد أن تصور (فى كل المراحل المبكرة من الرواية) أن القلعة مؤسسة خيرية نافعة، ولكنها بعيدة المنال، يكتب كافكا عن اللحظة التى انسحب فيها كيه بعد محاولته الأولى للوصول إليها:

لكن فى الوقت نفسه أخذ أحد الأجراس يدق هناك بإبتهاج، 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 تخيل أن الصوت ذاته كان مرحاً ومؤلماً أو حزيناً فان هذه الفقرة تمد القارئ بالمعلومة الكاشفة التى تبين أن رغبة كيه ليست غير محددة فقط، بل انه يفضل ألا يحققها، أو يجدها متحققة.الإيحاء، بأنه ملتزم إلتزاماً

منهجياً متعمداً بالإحباط، ينبغى ألا يمر دون تعليق. فقد يساهم فى توضيح بعض التطورات فى الرواية.

لأنه توجد إيحاءات قوية جداً بأن القلعة كانت راغبة فى مساعدته، وفى سعيه لطلب المساعدة من النساء المرتبطات بها من عشيقات كلام،أى أن -كيه لا يسير فى الطريق الخطأ مثلما فعل جوزيف كيه فى "المحاكمة" حيث كانت النساء مجرد عامل تعطيل وإعاقة. فصورة فريدة مختلفة تماماً عن الآنسة بورستنر :إنها امرأة دافئة القلب، عطوفة مستعدة للترحيب بكيه وتقبيله بحرارة، وهى مستعدة لأن تستمر فى أعمال الخدمة وتضحى باهتماماها الذاتية من أجله، وهذا ما يميزها عن كل النساء فى روايات كافكا. إن لقاءها الأول، وهى تبكى عليه بحرقة ويأس، لا يمكن أن يتمشى مع الصورة التى رسمت لها فيما بعد، وعبارة "عشيقة كلام" (الألمانية Geliebte) بمعنى "love" حبيبة (أو "beloved"أى محبوبة) تكتسب شرفاً بالإرتباط بها. وقد نجد هنا عنصر الترجمة الذاتية، لقد كتب كافكا إلى ميلينا عن تردده إزاءها وخشيته أن يضع أملاً كبيراً فيها كما فعل مع إنسانة أخرى مثلها. إنه يتحدث عن هذا الأمل كنوع من التجديف. لكنه تكلم أيضاً فى نفس الخطاب عن هالة مقدسة تطل من وجهها الإنسانى، وعن الجسر التى أمدته من أجله، ولو لفترة قصيرة. وقد إنعكس هذا فى عديد من الفقرات المؤثرة فى "القلعة" حول العلاقة بين النساء وموظفى القلعة، إذ توحى هذه العلاقة بنوع من الحب الصوفى. فعندما تضع مديرة فندق البريدج الشال الذى تحتفظ به كتذكار من كلام حول رأسها، فكل أوجاعها تزول وترقد فى سلام تام، فالحب الذى تشعر به، كما يراه كيه، هو نعمة لم تكن تستطيع هى أن تستنزلها من أجل فائدتها وفائدة زوجها(19). وهو ليس كحب الذات الذى أظهرته ليفى فى "المحاكمة".

لكن النساء المحبات لكلام لم يكن هن فقط ذوى التأثير الخلاب. بل "أولجا" "Olga"،أيضاً التى تنتمى إلى عائلة برنابا، والتى حكم بنبذها وإقصاءها عن المجتمع لأن أختها آماليا Amalia رفضت أن تسلم نفسها لواحد من موظفى القلعة، فانها تفوق مديرة الفندق بمراحل فى حلاوة المعشر، فهى تظهر سعادة هادئة لقدرتها على الجلوس مع كيه بجوار الموقد، دون أن تبدو عليها أى آثار للغيرة. ان غياب الغيرة والقسوة من أى نوع قد أفادت كيه. فقد أحس بالسعادة الغامرة وهو ينظر فى تلك العيون الزرقاء، التى لا تمثل غواية له، ولا تفرض عليه شيئاً، بل تستقر فى حياء صامدتين فى حياء (**20**) . برنابا يتحلى بهذه الرقة ذاتها، وتشى ابتسامته بنوع من التواضع الذى سوف يبعث فى كيه حالة من الإنتعاش، إذا نجح فى توصيل رسائله إلى القلعة.

لكن نمط الرواية يمكن أن يكون المقصود منه هو قلب الصورة الخيرة أساساً التى بنيت فى الفصول الأولى. فالإثنا عشرة فصلاً الأولى، تمتلئ نسبياً بالوقائع والأحداث مثل - الوصول، المحاولة الأولى للوصول إلى القلعة، إستلام خطاب كلام، الإقامة مع فريدة فى فندق البرج، محاولة إصطياد كلام فى كمين، التى دفعت بحركة الرواية فلم تتعطل كثيراً بتلك التخمينات والشروحات المملة التى قدمها العمدة وهو شخصية أشبه بتيتوريللى إلى حد كبير فى هذه الناحية. فى الفصل الثانى عشر، تأخذ مظاهر العداء ضد كيه فى الظهور، بصفة خاصة فى سلوك جيزا Gisa المدرسة ،وفى سلوك المدرس. لكن دون أن يظهر دليل يؤدى بنا إلى حد اتهام القلعة، وحين يحدث هذا يأتى عنصر التدبير والمكيدة وتأخذ الكتابة فى الإستحواذ على العقل والحواس. ففى هذا الفصل طبعاً تبدأ "أولجا"

تحكى قصة آماليا وكيف رآها الموظف "صورتينى Sortini"، ودعاها لإشباع شهوته، وكيف رفضت آماليا دعوته، وكيف انحطت العائلة وساءت سمعتها منذ ذلك اليوم فى كل أنحاء القرية (كذلك يخشى كيه فى "المحاكمة" أن يؤدى الإتهام ضده إلى تدمير عائلته) والغرض من هذا - أو دلالته أيا كانت - تتضح بدرجة كافية خلال إطار الرواية كلها. فميل كلام للخير والإحسان، وعلاقة الحب الأصيل الذى تشعر به فريدة ومديرة الفندق نحوه بكل ما ينطوى عليه ذلك ،كان من المفروض أن يعرض على أنه وجه واحد فقط من وجوه منظمة غامضة مبهمة تعامل النساء أحياناً بالإحتقار. وليس من المستحيل العثور هنا على تشبيهات دينية لمن يريد أن يبحث عن هذا. لأن "يهوه" يظهر أساساً فى علاقة مودة وتعاطف نحو النساء - حزقيال **16** مثلاً - نجد أن علاقة "زيوس" بالنساء كانت أشبه بعلاقة "صورتينى"، ولو أراد كافكا أن يعلق على المشاعر المتضاربة لبعض النسوة، لوجد هنا فرصة كافية.

لعله أراد أيضاً أن يقدم، كما يشير برود، معادلاً للموقف الذى شرحه كيركجورد بإستفاضة فى كتابه "الخوف والرعدة" أى "تأجيل الغاية الأخلاقية" التى يتضمنها أمر الله لإبراهيم بأن يقتل ابنه اسحق. بمعنى آخر أنه 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 الإعتراض فى أى من الناحيتين.

من الواضح أن حادثة "صورتينى" كانت فى ذهن كافكا من وقت مبكر جداً، لأن عداوة فريدة لآماليا قد ظهرت فى أول لقاء بينهما، وأن هذه العداوة تكشف الفارق بين امرأة تقبلت بفرح وسرور حب رجل من موظفى القلعة، وامرأة أخرى رفضت هذا الحب. والمشكلة فى هذا الفاصل الطويل، ليست أبداً، هى دخول عنصر التضارب بين النقيضين أو الصراع بينهما. بل على العكس، لأن هذا العنصر قد يزيد حدة الإهتمام والتشويق. لكن الأدهى أن الشكوك التى جرى التعبير عنها هى شكوك إجمالية (كلية) لدرجة تجعلها تبدو كمحاكاة تقليدية من قبيل التهكم على الشك، وتتحول الكتابة تماماً إلى قطع أو حكايات قصيرة. فأولجا تحاول - وهنا يظهر التدبير والكيد واضحاً جلياً - تحاول أن تقنع كيه بأنه ليس ثمة فروق جوهرية بين الطريقة التى عوملت بها فريدة والطريقة التى استخدمت مع آماليا، وإن كان من الواضح جداً أن خطاب الإهانة الذى أرسله "صورتينى" لآماليا ليس له مثيل فى أى من خطابات كلام .ويبدو أن الغرض الخفى وراء هذا كله هو إظهار أنه لا يمكن أبداً نسبة أى شئ محدد إلى القلعة أو إلى موظفيها.وتحتج "أولجا" فتقول "إن الخطاب الذى أرسل لآماليا، ربما يكون من قبيل إلقاء الكلمات على الورق أثناء التفكير بصرف النظر عما كان يكتب فى الحقيقة. فما عسانا نعرف عما يدور فى فكر رجال القلعة؟" هذا النوع من الجدال يقترب كثيراً جداً من أسلوب الكاهن فى "المحاكمة". فإذا كانت كلمات الخطاب لا تعبر عن أفكار "صورتينى"، فلا حاجة للإهتمام بها، فآماليا لم ترفض له أمراً، وأن المسألة قد نفخ فيها بما لا يتناسب مع حجمها، لكن "صورتينى" ليس مسئولاً. هذا هو أسلوب "أولجا" النموذجى فى الكلام بهذا الفصل، وهو أسلوب لا يمكن أن يكون بلا مغزى بالنسبة للرواية ككل. فأولجا تمضى فى الحديث، بعد

ذلك بقليل، لتعبر عن شكوك من النوع العام الشامل الذى لا يتفق مع صفة الرصانة التى وصفت بها من قبل. ولا يعنى هذا أنها قد ألقت بفكرة المعنى إلقاء جزافياً فى الهواء، وإنما هى تتكلم بما لا يستطيعه شخص "مستريح البال"، ومتمالك لزمام نفسه. لأنه بالنسبة لأولجا، بالصورة التى قدمت بها هنا، فان فكرة الفتاة القروية التى لا تحب موظف بالقلعة ليست محل تفكير: فكل الفتيات يفعلون هذا، لو واتتهم الفرصة:

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

وهذا أيضاً يثير غيظ القارئ، الذى 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 التى قدمها المراقب حول إستحالة وقوع الخطأ، فما الذى تفعله هذه الكلمات فى فم "أولجا"، التى تبدو من كل النواحى 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 الإفتراض،لأنها لا تنحصر فى شخص واحد، أو فى نمط واحد من الشخصيات، ولكنها موزعة بشكل يبدو اعتباطيا. 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 إعتراضاتهم تفتقر أيضاً إلى التماسك: فتمضى كومضات مؤقتة، ليس لها أى وزن جاد. فأولجا مثل المراقب، تتكلم دون إنقطاع لأن أحداُ منهما لا يأخذ هذه الأمور على محمل الجد. فالكلمات بالنسبة لها مجرد أصفار ليس لها فى الغالب أى معنى محدد. بحيث يمكنها أن تقول أن شخصاً يحب أو لا يحب دون أى مبالاة.

وهذا يتكشف فى الكتابة أيضاً، حيث يظهر لدى كافكا ميل معين يعتاد على استعمال كلمات إنهزامية أو إستسلامية Concessionary تتجلى فى التكرار المفرط لكلمة "gewissermaβen " 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 appetitizing 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 الإستفادة منها، وتقول مديرة الفندق أن كلام "بدرجة معينة لم يدعو فريدة مطلقاً" مرة ثانية (24) هذه هى الإستعمالات التى تكشف نفس النوع من حالة التردد الدائم غير المبرر فى إتخاذ القرار وهو أشبه بما تكشفه أولجا عن حب آماليا(25). لكن حالة التذبذب وعدم الحسم الغير مبررة والمستحيلة هى القاعدة الجهيرة 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 المعقولية وبلا دلالة رمزية، من وجهة نظر دينية، وفى محاولة إظهارهما دون تمييز، فمعناه أن كافكا قد أرغم على أن يتخلى عن الإستخدام المنطقى للكلمات، بدرجة تصل إلى درجة القول، أنه فى بعض الأحيان كان يهجر الكلمات كلية.

هذا هو السبب أيضاً، فى الاستعمال القهرى المتزايد لكلمات معينة فى مجرى الرواية.

كان كافكا طول حياته ميالاً فى الكتابة إلى أسلوب التأمل غير الحاسم وغير المقنع، مما يترك الفرصة لعدد قليل من الكلمات أن تفرض نفسها على الإهتمام "gewissermaβen " (to a certain extent) أى "إلى حد ما" ،أو "بدرجة معينة" هذه الكلمة فى تراجعها عن التحديد الواضح موجودة بصورة مدهشة حتى فى كتاباته الأولى، وقد رأينا تواً استخدامها العادى فى "القلعة" perhaps "ربما" وprobably" 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" "naturally" "طبيعياً" ،أو "it must be confessed" "freilich" ،

"at all events" "فى كل الأحوال"، والعديد غيرها مما يتكرر بصورة مستمرة مما يجعل هذه الكلمات ملحوظة بدرجة غير مريحة. أحياناً ،فى كتاباته الأخيرة ،مثل قصة "الجحر The burrow" أو "المغنية جوزفين" نجد بناء القصة كله يعتمد على هذا الفيض من الكلمات التى تعبر عن التذبذب وعدم الجزم half assertions

وعن التنازلات، وكذلك تعبر عن الإثبات المتجدد والإستسلام المتجدد إلى نوازع متناقضة، وفى بعض الأحيان لا يؤدى هذا كله إلا إلى الإستطراد غير المتسق وغير المنطقى، وحين يختلط الأمر على تيتوريللى أو هولد فى "المحاكمة" ويوقعون أنفسهم فى الحيرة بهذه الطريقة، فهذا يمكن فهمه على أساس أنه تعبير طبيعى عن الشخصية التى لا تعرف إلا القليل جداً عما تتحدث عنه، ويؤدى هذا إلى السخرية والتهكم. هناك أمثلة قليلة نسبياً من هذه الكلمات فى قصص مثل "فى مستعمرة العقاب" و"الممسوخ" وفى 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 شئ 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 خطتى فعلاً، لكنها لم تفشل تماماً، لأنه فى الوقت الذى لم نجد فيه الرسول فعلاً، واستمرت رحلات أبى إلى فندق "هيرنهوف" وبقائه هناك أثناء الليل، وحتى تعاطفه، طالما كان قادراً عليه، لسوء الحظ قد أجهز عليه - ووصل به إلى الحالة التى رأيته عليها منذ عامين الآن، مع ذلك فربما كان أحسن حالاً من أمى التى نتوقع موتها بين يوم وليلة، والذى تأخر بسبب جهود آماليا المفرطة. لكن الذى أنجزته فى فندق "هيرنهوف" هو اتصال محدد بالقلعة.."(**26**)

لا يمكن الدفاع عن هذا النوع من الكتابة بحجة أن الرواية تحكى قصة حلم، أو أن الضرورة هى التى تفرض عدم التحديد على الرواية. انها ببساطة رواية مبتسرة، ومملة، ويمكن أن تفهم فقط على أساس أن كافكا لم يكن راغباً فى نشرها ما لم تتم مراجعتها وإلا فانها تستحق الحرق. لأنه رغم الجمل الطويلة والمعقدة، هناك تكرار لمثل "Zwar….aber" allerdings,übrigens,freilich مما لا يسمح به أى كاتب جاد لنفسه.

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

"لقد انزعج والد هانز انزعاجاً شديداً من كيه فى 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 فانها هى نفسها لم تكن تريد عموماً أن تتحدث إلى أحد، وسؤالها عن كيه لم يكن استثناء من القاعدة، بل على العكس، إذ أنها فى ذات اللحظة التى ذكر فيها اسمه تهيأت لها القدرة على أن تعبر عن رغبتها فى رؤيته، لكنها لم تفعل ذلك، ومن ثم عبرت عن إرادتها. (27)

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

فلا يمكن أن أن يكتب هذه الجمل ويكررها مراراً إلا رجل قد ٔنقع 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 كالآتى :

"بالنظر إلى أوجه القصور الخطيرة، وعدم كفاية المؤونة اللازمة للنوم والتسخين، فانها 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 وصورتينى Sortini متحدتين 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، تتيح التغلغل فى أسرار حكايتى برونسواك وآماليا لكن فى الفصول الأخيرة (التى حذفها ماكس برود من الطبعة الأولى ولم تدخل نتيجة لهذا فى الترجمة الانجليزية) حدث تطور ملحوظ، وأنا أفكر فى حكاية الموظف بورجال، وفى المشاهد التى تلت ذلك قبل الصفحات الأخيرة.

فلقاء كيه مع بورجال لا يختلف عن لقائه بكاهن السجن فى "المحاكمة" إذ يأتى فى 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 فى كثير من الحالات فان "القلعة" تقدم صورة معكوسة لموقف "المحاكمة" إذ كان اهتمام الكاهن هناك هو أن يبين لكيه أنه لا سبيل أمامه للوصول إلى أى مكان ثم إرباكه وإيقاعه فى الحيرة، أما بورجال فانه يقدم كما هو واضح فرصة حقيقية للنجاح، لكن النعاس فقط هو الذى يمنع كيه من إنتهازها. يبدو أن كل هذه الحيرة قد أوصلته، بفضل أنها حيرة حقيقية، وهو يتعثر فى عماه، دون وعى صحيح بكيفية حدوث هذا، أوصلته إلى حل، لو قبله كيه،لأعطاه كل ما كان يصبو إليه.إنه حل ينطوى على التناقض، هذا مؤكد،ورغم هذا كله، فانه حل، وكل ما فعله كيه، فى اللحظة الحاسمة، هو أنه راح فى سبات عميق. والسؤال الذى لابد من طرحه، فيما يختص بقدر كبير من الغموض الذى سبق هذا، هل

لهذا العرض الذى قدم فى لحظة الذروة مغزى أو مدلول،أم أنه قدم فقط لكى يتم رفضه بسهولة شديدة مثل أشياء أخرى فى الرواية، رفضت بدون سبب محدد سوى استعداده العام لقبول الإحباط.

أحد الأشياء الملفتة للنظر فى لقاء بورجال هو وجود إتصال مباشر بين شخصيتين.فى كثير من أجزاء الرواية نجد منلوجات، وفى هذا الجزء بالذات فإن الغرض الرئيسى هو شرح موقف، يدل على الشك والتردد، وفيه تتكرر الكلمات المثيرة للوسوسة أيضاً والفارق هو أن بورجال نفسه يبدو مهتماً إهتماماً حقيقياً، وأنه يقدم مساراً للعمل يمكن أن يتقبله كيه فى أى لحظة، ومن ثم يكتسب المشهد بكامله توتراً دراماياً، فبورجال يخبر كيه، طبعاً،أن الموقف الذى هو فيه فى هذه اللحظة هو الموقف الوحيد الذى يمكن أن يؤدى إلى النجاح. لقد اصطدم كيه أثناء الليل بالصدفة دون أن ينتهز الفرصة، حينئذ - بحجرة أحد الموظفين غير المختصين بحالته، وفى مثل هذه الحادثة فقط يجد الموظف 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، أنه هو بورجال سوف يحقق أى طلب يقدمه كيه، حتى أن 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 هيجل على كلا الجانبين Hegelian intesfication ففى فلسفة هيجل، يبدو الإنسان "منفصلاً alienated" عن الروح المحركة لكل شئ، بحكم أنه مجرد فرد،

بينما الروح هى الكل "the all" أو أنها تظهر ذاتها علىأنها الكل، وإن يكن من الناحية الجوهرية ليست شيئاً، فكلما زاد إنفصال الإنسان إشتدت حدته، كلما إشتد ميله إلى الإرتداد لإستئناف هوية كلية مع "الروح the spirit". هكذا فان الإنسان الذى يصل إلى العزلة الكاملة - أى إنسان فى مكان هيجل يفكر فى كلمات المسيح التى نطق بها فى حالة تركه على الصليب - هو الإنسان الأقرب لأن يكون واحداً مع الكل. كلما اشتد تعب الطالب،وإزداد 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 إيحاء قوى بأن الموظف يأخذ سلطات شبه إلهية فى هذه اللحظة، بينما يبدو الطالب فى إكتئابه 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 إنها تصلح للإستعمال. 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 شئ آخر سوى لحركتها الخاصة، وكل ما يمكن أن تفعله هو أن تترك ذاتها وتسلم نفسها بين يدى الله، لكى تخدمه فى النواحى المعروفة لديه. (30)

من الأمور الشائعة جداً فى المباحث التى تتناول التصوف أنها تربط عملية النبذ النهائى للروح، أى اللحظة التى تشعر فيها بأنها مهجورة كلية، تربطها باسمى

حالة يمكن أن تصل إليها تلك الروح- والحقيقة أن إحدى الشرور الكبرى فى التصوف، أن تقدم وعوداً كبرى مغرية كمكافأة على هذا الفقدان الكلى. لكن بورجال لم يقدم على أنه شخص إلهى بأى معنى مسيحى، ولم يظهر هو أى شعور بالحب لكيه، كما أن كيه لا يحمل له أو لأى شخص آخر أى حب. فالمشهد كله فى مقارنته بالتصوف المسيحى الأرثوذكسى يبدو معكوساً .فبورجال يخبر كيه فقط بكل هذا،لأنه هو نفسه يريد أن ينام ،ويظن أن بامكانه 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 التى يتمدد فيها منشرحاً فى الوقت الذى يجب فيه إنهاء المقابلة (يوجد شئ من الشيطنة فى ابتهاجه وغبطته هنا) وعند انصراف كيه نجده مهتماً اهتماماً حقيقياً بأن يؤكد له أنه لا يمكن رغم كل هذا عمل أى شئ، وعليه أن يتباكى على عدم نجاحه. يتسم موقف بورجال بشئ من الشر، ليس فى الطريقة التى يتحدث بها عن المقابلات العادية التى تنتهى تقريباً وتلقائياً بهزيمة الطالب. وهذا أول تأكيد رسمى يحصل عليه كيه، من أن القلعة تميل إلى التسويف أكثر من أى شئ آخر - بل فى طريقة حديثه عن حاجته إلى مقاومة الإغراء الذى يدعوه لتقديم المساعدة للطالب. لعله من أسوأ الأمور أن يدخل الطالب إلى غرفتك، هذا صحيح. انه 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 بالإنفعال الشديد حيث يقول "إنه ظمأ 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 وبقدر ما يعرف هو (أو القارئ) يمكن أن تتحطم بفعل من داخل ذاتها، قد يصدرالرغبة فى العطف والإحسان.

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

"شأن اللص فى الغابة، يفرض علينا الطالب تضحيات تجعلنا لا نملك القدرة على فعل شئ آخر، حسن جداً، هكذا يكون شعورنا فى هذه اللحظة، التى يمثل فيها الطالب أمامنا، يقوينا ويحث الخطى ويشجعنا، وبينما يسير كل شئ فى طريقه دون تأمل، ولكن ما عسى أن يكون الأمر بعد هذا، عندما ينتهى كل شئ، 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)

كأن كيه قد تسلل إلى الإرادة ذاتها The will itself (حسب تفسير شوينهور) بل تسلل إلى دفقة الحياة، ووجد أنها تخلو من الرحمة وتنزع إلى التدمير شأنها شأن المحكمة فى رواية "المحاكمة" إلى حد الرغبة الشديدة فى الموت عن طريق عمل الشئ الذى يعد خيراً فى 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 يريدها بورجال : نوع من العلاقة الجنسية تتم فيه إساءة استخدام أحد الطرفين للآخر – الذى يحبه – بدلاً من الأخذ والعطاء بحرية بين الطرفين.

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

وهى قيمة لا تدعو للإعجاب، ولكن محاولات التأويل يمكن أن تقودنا إلى فروق دقيقة : فالرواية لا يوجد بها محور رئيسى تدور حوله الأحداث، فليس فيها شئ يمكن أن يقود القارئ فى إلى كيفية قراءتها بإحساس حقيقى بأنه فى لقاء مع المؤلف.

أما كيه فهو منهك بدرجة لا تسمح له بعمل أى شئ إزاء العرض الذى قدمه بورجال. لا توجد لديه فضيلة واحدة. لم يتقدم كيه فى سلك الأخلاق أبداً

منذ بداية الرواية: فرغم جوانب التشابه الواضحة فلا يوجد سبب يدعونا لأن نفكر فيه بمصطلحات الصوفى المسيحى الذى وصل إلى حالة هجر مماثلة بعد الصلاة والتدريب المتواصلين وعجزه عن إغتنام عرض بورجال،يعنى أنه لم يحسن تقدير قيمته أو مزاياه، وإمتناعه عن فعل أى شئ لسبب أو لآخر ،فهذا لأنه متعب جداً، ولديه "نفور عظيم من الأشياء التى تخصه".معنى هذه الذروة الروحية الفذة التى وصلت إليها الأمور حقيقة، مهما بدت غرابتها بالنسبة للتقليد الموروث غير موجود فى أى تقدم أخلاقى، بل فى كلمات بورجال التى نطق بها قبل أن يتركه كيه"

"إذهب 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 هى الطريقة التى يصحح بها العالم نفسه ويحفظ توازنه. إنه ترتيب رائع بدرجة لا يصل إليها الخيال، وإن كان غير مريح فى أحد جوانبه...إذهب إذن، من يدرى ما الذى ينتظرك هناك (فى حجرة إيرلانجر). لا نهاية للفرص فى هذا المكان. الشئ الوحيد بالطبع، هو أن هناك بعض الفرص الكبيرة بدرجة تصعب الإستفادة بها، هناك أشياء تنهار من تلقاء نفسها ودون أى أسباب أخرى" (33)

الإستنتاج الذى نجرح به هو أن بورجال كان فى آمان تام وهو يقدم عرضه الغامض لكيه،لأن كيه كان على وجه الدقة فى غاية التعب، يتجرع الخيبة واللامبالاة، ولا يقوى على إغتنام فرصة هذا العرض.لأنه بمواصلة السعى نحو

هدفه بهذه الهمة والحيوية حتى وصل إلى هذه الدرجة من الإعياء واللامبالاة،أمكنه الوصول إلى الوضع الذى يؤهله لأن يضع السؤال الحيوى (أيا كان الأمر)، وهكذا يتسبب وجود أحد الأشياء فى إلغاء شئ آخر، فالسلطة العليا فى يد رجل لا يقوى على إستعمالها. هذه هى الكيفية التى يسير بها العالم (هكذا يقول بورجال بطريقة مدهشة، لكننا نفهم غرضه) لأنه حسب تفسيرى أنا، فإنه عالم شرير تتغلب فيه رغبة التدمير أى إرادة الإنقراض حسب شوبنهور دائماً وتحتوى إرادة "الخير" فى عملية التدمير وتستطيع النجاة عندما تميل طبيعتها إلى الفناء من الوجود.

فإذا جاز لنا الحديث فى سياق هذه الرواية، عن سقوط أحد الملائكة فإن بورجال هو الشخص المناسب لهذه الحالة. ففى داخله تكمن الرغبة الكاملة لصنع الخير التى نتخيل أنها كانت لدى أحد الأرواح السماوية فى الزمن الغابر، وهى تتصاعد إلى حد الإنفعال أو الثورة الآن. لكن ليس فيه شئ يدفعه للسعى بفاعلية لتحقيق هذا الخير، فهو ممتثل للإحباط الذى 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 لاحظه كافكا فى يومياته. ليس البرج الذى تحدى السماء وجلب على نفسه الدمار بتلك الطريقة، وإنما البئر الذى يمتد فى العمق أبعد فأبعد حتى يصل إلى القاع فى بؤرة الهجران واليأس، محروماً من نعمة النجاة التى يتم الوصول إليها بالحب المتواصل فى التقاليد الصوفية، والتى لا تريد

شيئاً سوى إتحاد تدميرى مع إرادة العدم المطلق-a destructive union with the all annihilating will لكـن هـذه الـذروة،أو بالأخـص، الخيبـة anti-climax ليسـت هـى نهايـة الروايـة. فهنـاك لقـاء كيـه القصـير مـع إيرلانجـر، ومشـاهدته للمستندات حال توزيعها، ثم عودته نهائياً إلى بيبى جرسونة الفندق، وهذا كله يؤدى إلى إطالة اللحظة التى يتم فيها الإحتفال بهذا الإنجاز المنطوى على المفارقة paradoxical achievement فكيه لم يصل طبعاً إلى شئ حسب الشروط التى حددها بورجال،وأن عبثية هذا كله يؤكدها الأمر الذى 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 التى حددها بورجال لا تستدعى بالضرورة الإعجاب بها. فحينما يخبر كيه أنه يستطيع أن يتحكم فى كل شئ، فإنه يذكرنا بالإغراء الذى قدمه الشيطان للمسيح حين وعده بأن يعطيه حكم العالم. فليس هناك ما يدعونا لإفتراض أن بورجال أو القلعة نفسها ترمز إلى أى شئ خير، رغم التلميحات المقدسة فى شخصية كلام : الآلهة ليست خيرة بالضرورة. لو أن كيه قدم رفضاً إيجابياً لعرض بورجال، بدلاً من التوهان فى النوم، لإتجه نحو نهاية خالية من الإلتباس.

لا وجود لمثل هذه النهاية الخالية من الإلتباس على الأقل فى الفصل قبل الأخير (التاسع عشر) فبعد مقابلة إيرلانجر، بقى كيه وحيداً فى الممر فى الوقت الذى يجرى فيه توزيع المستندات المختلفة، كما أن الفصل كله ملئ بسلسلة من الإقتراحات والإفتراضات المضادة. إن تأملات كيه تنصب على الموظفين خلف

أبواب المكتب، وهو يتكهن فى حالة تعبه الشديد أنهم يتمتعون "بهدوء لا يفنى"، وسلام لا ينقض، "فإذا شعر أحدهم بقليل من التعب عند منتصف النهار، فهذا جزء من المسار الطبيعى والسعيد لهذا اليوم، فهؤلاء الناس المحترمون يعيشون فى منتصف النهار بصورة مستمرة". هذا ما قاله كيه لنفسه (34) وهذه خاطرة فى غاية الأهمية، لمن يفكر فى الكيفية التى يتحدث بها كافكا فى يومياته عن الشئ الذى

الفصل العاشر:

القصص الأخيرة

يحتوى مجلد "ترتيبات زواج فى الريف" على أكثر من ثلاثمائة صفحة من شظايا قصص، وجمل، ونتف 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 1917 وما بعدها. ولم ينشر إلا القليل من هذه المخطوطات،معظمهابعد 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 1917 فى شكل فنتازيا حول مشكلة نقص الفحم فى وقت الحرب. ونشرت فى عدد الكريسماس بمجلة Prager Presse سنة 1912، ولم يعد كافكا نشرها،والأربع قصص الباقية تنتمى للفترة السابقة مباشرة، أثناء وبعد كتابة رواية "القلعة" : وهى "أول الأحزان first sorrow " أواخر 1921، "امرأة ضئيلة A Little Woman" تقريباً فى 1923، "وفنان جائع A Hunger – Artist" (أو استعراض صائم A fasting Showman) فى سنة 1922، و"المغنية جوزفين" فى عام 1924 سنة وفاته.

من هذه القصص اختار كافكا قصة "فنان جائع" على اعتبار أنها فى مستوى أعماله الأخرى، لكن بالرغم من وجود أسباب واضحة لهذا الإختيار، فان "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، وان كان يصعب علينا أن نعثر على معادل لها. والإحتمال الأقوى، أنها مجرد إسقاط يجسد من خلاله كافكا معاناته العقلية، وهذا التفسير هو الأقرب إلى الإقناع. وإذا اعتمدنا فى حكمنا على يوميات كافكا، فسوف نجد أنها كانت مجرد نقد متواصل للذات، من الداخل لا من الخارج، وهو نقد كان لابد أن يتحمله، وتجسيد النقد فى شخص امرأة لابد أن يشحنه بالقوة والحيوية. إن قراءة أعمال كافكا فى ضوء هذا الفهم، سوف تمدنا بقدر من الوعى عن الكيفية التى توصل بها إلى خلق مواقفه، وإختيار أوضاع مناسبة جداً فى "المحاكمة" وكذلك صور العذاب والألم التى أبدعها.

فى الوقت الذى كتبت فيه "القلعة" كانت قدرات كافكا النقدية قد تضاءلت إلى الحد الذى جعل أسلوبه نمطاً يغلب عليه التكرار على النحو الذى وصفناه آنفاً. وقد كتبت قصة "المغنية جوزفين" بهذا الأسلوب ذاته، واستمرت متهالكة بطول عشرين صفحة. إن موضوعها يعطى الأسباب التى تدفعنا للتفكير فى أن إحساس كافكا بالعزلة واللاجدوى قد تعرض لإنتكاسة 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 فى يومياته. ومن المحتمل أن يكون هذا المثال فى 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 فى اليأس عبر ممرات الجبال، تحت كتل الجليد الذى لا يستطيع إنسان آخر أن يكتشفهم. أما من يمنحك القوة؟ فإنه هو الذى يمنحك صفاء البصيرة (1)."

إن معرفته بأنه يتحرك فى سراديب اليأس العميقة، بعيداً عما هو معلوم عادة، قد منحته القوة لأن يظن أن رسالته هى أن يكتشف بئر اليأس والقلق The pit of Angst الذى 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 فى يوميات كافكا كشئ يدعو للفخر والمباهاة، كشئ من العزاء والسلوى فى حياة لا تخلو من الحزن والإكتئاب. بل لا يكاد يطرأ هذا الخاطر على ذهن كافكا حتى ينخرط فى سلسلة طويلة من تأنيب الضمير.

كان كافكا من الناحية المثالية يريد أن يحتفظ بيقين صاف حتى فى الوقت الذى يبدو فيه أنه قد خسر كل شئ. فهو يذكّر نفسه بأن سارة زوجة إبراهيم ظنت أن كل توقعاتها فى 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 فى جدار زنزانة ليس بها باب أو نافذة، فإنها لا تعنى أنه محق فى يأسه. ومن ثم تتوارد على ذهنه باستمرار عبارة وردت فى "حديث مع المبتهل Conversation with the Suppliant " –والتى تقول إن إمكانية وجود حياة خالية من القلق أمر لا يجب رفضه. لكنها تبدو بصورة متزايدة أشبه بجزيرة نائية، تعلو وتبعد بعيداً عن ديالكتيك تأكيد الذات والإنسحاب من حياته المعتادة. وهكذا فإن فكرة أن يكون قائداً أن يكون قائداً لابد من سحقها، وهذا ما حدث فى قصة جوزفين.

فجوزفين كإسم، يستدعى إلى الذاكرة، أسماء شبيهة استخدمها كافكا فى قصصه كنوع من القناع للأنا الأخرى (3). إن الإسقاط الذاتى فى شخصيات بهذا الإسم أمر ليس مستبعد حدوثه، وسواء صح هذا الرأى أم لم يصح، فإن فكرة الفأر الذى يغنى ربما أوحت له بطريقة للسخرية والتهكم، دون أن تقضى فى الوقت ذاته على إدعاءات الكتاب بأن لديهم شئ هام لابد أن يقولونه.

الراوى الذى يلقى المونولوج عن جوزفين لا يحتفظ بتماسكه من لحظة إلى أخرى، إن غناء جوزفين الذى يشبه صرير الأبواب يكون قوياً فى حالة الحدة، يملأ

كل من يسمعه بالحماس، لكن من المشكوك فيه ان يكون مختلفاً فى أى ناحية عن صرير الفئران العادية، وقد لا ينتمى للفن إطلاقاً. لكن جوزفين تفعل كذلك ما يفعله كل شخص، لكنها تشد الإنتباه بطريقتها الخاصة، وقد يكون هذا مبرراً لكى تكرس جل وقتها لهذا الفن، وتغالى فى الإدعاء. لكن قبل مضى الوقت، يتراجع الراوى إلى القول بأن بعض الفئران تفضل ألا تعطى إهتماماً، إنه مع القول بأن جوزفين هى إحدى الدعامات الوطنية ففى مناسبات كثيرة تمكن العدو من إحراز النصر لأن مستمعيها كانوا منشغلين معها بالغناء بدرجة لم تتح لهم فرصة الإهتمام 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 إدعاءات جادة، ويميل إلى إفتراض أن أى نوع من العظمة الإنسانية ينبغى أن يظهر بهذه الدرجة من التفاهة 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 الصبيانى. (فهناك إشارات إلى أنها لازالت مثل الفأر،وإلى قول جوزفين Ich pfeife auf euren Schutz" أنا لا يشغلنى أمر حمايتك مطلقاً) فأى إنجاز

يمكن تحقيقه؟ هناك كلام عن الصفير وقد "حررته من عوائق الحياة اليومية" - إذ يجرى تحقيره هكذا منذ البداية، والتحقير أمر سهل المنال. وهنا أكثر من أى مكان آخر عند كافكا يخرج الإنسان بإنطباع أن شكوكه الذاتية قد طغت على أهدافه الجادة. فمحاولة التغلب على إثبات الذات والتى تتطلبها حالته انتهت إلى نزوة، وظلت الكتابة تدور وتدور حول نفس الموضوع، ولا تنتج فى اسوأ حالاتها إلا أمثال هذه الفقرة:

إذا كان الأمر كذلك، فكل إدعاءات جوزفين تصبح مفهومة، وبامكاننا 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 يفغرون أفواههم وهنا أمام فنهاغير شاعرين باستحقاقهم له، فيحاولون أن يوازنوا الحزن الذى تعانيه جوزفين بفعل أدائها المستميت حقاً، ونظراً لأن فنها يفوق مستوى فهمهم، فإنهم يضعونها كشخص ويضعون كل رغباتها فى موضع خارج نطاق قدرتهم على التحكم.

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

إن كافكا ليس هو الراوى فى هذه القصة، وأخطاء الراوى لا يجب أن تنسب إليه. فالإحتمال 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، لكى تحقق التوازن معه، فان القصة صارت أشبه بتقرير تسجيلى عن حالة الإضطراب العصبى، أكثر من كونها عملاً فنياً قد صيغ فى شكل معين.

نوع آخر من التحقير حدث فى 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 الإعتراضية :

"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 إيحاءاً 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 أمثولة 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 الآمان وهما يثرثران وإلا فان العمال سوف يأتون لإصلاح السقف وتبادل بضع كلمات معه عبر نافذة مفتوحة،أو يقوم رجال المطافئ بإختيار لمبة الطوارئ فى الشرفة العليا ويصيح فيه ببضعة كلمات محترمة لكن غير مفهومة."

هناك شئ 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 المزاح 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 كوميديا 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 كتتويج لما تحقق، تبدو وكأن لها مغزى خاص - ربما يكون البهلوان من فنانى البرج العاجى، الذى يدرك فى نهاية الأمر أن اثنين من البشر يكونان شركة أو صحبة، وقد يكون هذا شيئاً مبتذلاً أخلاقياً بالنسبة للقصة - أو ربما كان هو رجلاً يوشك أن يقع فى الحب. عموماً من الأفضل ألا نلح كثيراً على إمكانية الرمز. عندما يبكى البهلوان قائلاً:"ليس فى يدى إلا هذه العصا - فكيف يمكننى أن أعيش؟" تتضح الأصداء وضوحاً شديداً. لكن أيا كان الأمر، فان لهجة المزاج تصل إلى حد الفجاجة والغلظة بحيث تغطى على أى مغزى، جدير بالذكر: إن كافكا يكرر نقطة لا تتميز بأى فارق، حين يقدم كاريكاتيره الخاص بحزن البهلوان وتحذير المخرج واهتمامه، مما يعطى 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 يعطى لهذا "الفنان" مجالاً أكبر واعتباراً أكبر.

وسواء فى قصة "جوزفين" أو فى "أول الأحزان" فان كافكا لم يترك إدعاءاً دون أن ينقده. ولا حتى فى قصة "فنان جائع" رغم أن مضمون القصة مختلف. هنا أيضاً، نجد تحديداً غير متصل بجوهر الموضوع "artist" أى فنان (يطلق على البهلوان اسم "فنان الأرجوحة" the trapez – artist أو يطلق عليه فقط لفظ "أرتيست artist") يشد إنتباه القارئ من الفنان المحترف الجائع إلى الفن عموماً. لكن ما يدور فى ذهن كافكا ليس الفن على وجه الدقة. فالقصة تبدأ بملاحظة تقول إن الصيام hungering لم يعد له مكان فى العصور الحديثة بل صار موضة قديمة. وهى ملاحظة لا يمكن أن تكون ملائمة لو أن الفن كان هو موضوع الرمز. ومن ثم فاننا نبدأ فى البحث عن معنى آخر، وسرعان ما ترد على الذهن فكرة أنه شئ أشبه "بالجوع والعطش إلى البر" وهى 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 فى المادية وإغفال لنواحى البر فى العصور الحديثة (وسواء كان هذا صحيحاً أم لا) فهناك بالتأكيد تماثل مع "فى مستعمرة العقاب" فى المقابلة بين الحداثة الواهنة التى لا تتمشى مع الأصول المرعية وبين النظام، أو ضبط النفس Self –discipline فى العصور القديمة، الذى ينعكس فى ضبط النفس الذى يمارسه "الفنان الجائع" بنفسه.

للمرة الثانية تتضح الفكاهة بصورة ملحوظة – فى تصرف أحد الأشخاص العاديين الذى رفض الإلتزام الدقيق بالقواعد حين جلس يراقب الجائع، لكنه أصيب بالإحباط نتيجة لسماحة الملاحظ ودماثة خلقه. لكن القصة الرمزية لا تؤدى مهمتها فى كل النواحى أبداً. فالجوع من أجل البر، كما هو ظاهر، ليس هو

الذى يقوم به الصائم (الجائع stawer). إن البر لا يدخل فى 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 شئ فى الدنيا" ولكن هذا لا يمكن أن يقال عن المعنى الجميل الذى يشير إليه الإنجيل.

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

إثارة الغموض حول مسألة الجوع أو الموت جوعاً Starvingهو أمر مؤسف لأن الصيام Hungering(الجوع الإرادى) له أصداء معينة فى النفوس، ومن المحيط أن نكتشف أن دوافع الجائع starver هى تقريباً نوازع اعتباطية أو قهرية -لأنها تبعد بنا عن الدلالة العامة التى كان يمكن خلعها على القصة. هل هو جوع بسبب هذه الدوافع، أو لإنعدام هذه الدوافع، على أساس أنها قد أصبحت

تقليداً بالياً؟ متى؟ وأين؟ متى كان هذا التقليد سائداً ومتى أغفل شأنه؟ فى الأديان التى تحض على الزهد والتقشف كان هناك إدراك خاص لممارسات الرذائل، وكان جهد الزهد يعنى إبتعاد الزاهد عنها. أما الجائع فى قصة كافكا فليس لديه شئ من هذه الصلابة، أو أى صلة بجوهر الزهد كما يعرفه الزاهدون فى العالم.

لقد حقق الجائع بعض التقدم من الناحية الروحية، من هذا، انه 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 إنعدام الفخر يمثل هذا الإنجاز، ليس من الإنتصارات العظيمة للفضيلة. ويبدو أيضاً، أنه كما مات جريجور سامزا وجورج بندمان وهما يفكران فى عائلاتهما بمشاعر الحب والمودة، كذلك فان الجائع فى النهاية يتعلم أن يحب فهو يشير إشارة حب حين يتكلم ويضم شفتيه فى شكل من يرسل قبلة فى أذن الملاحظ مباشرة، حتى لا يضيع أى شئ. لا يوجد سوى الشكل المادى للشفاه الذى يبين لنا أن الصائم يرسل قبلة، ولا يوجد أى إيحاء 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 إنعطافة تشبه ما حدث فى نهاية قصة "الممسوخ". إذ يجرى كنس كل من الجائع وجريجور سامزاً 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 مشابه لكنه غير متطابق للدور الذى تلعبه الأخت. والصعوبة التى تواجه كافكا مع الفهد، سببها الأساسى أن الحيوان لابد أن يبقى فى القفص. لكن لا يوجد فى هذا الفهد شئ من بلادة وبطء فهد ريلكة، 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 فى الأسر؟ ويحاول كافكا أن يواجه هذه المسألة، ولكنه لا يصل إلى أى نجاح حقيقى:

"لا ينقصه شئ. 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 حريته 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 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 نغمة واضحة نسبياً فى قصة "فنان جائع" والناس الحقيقيون الذين رأيناهم يملأون القصة الأولى قد تحولوا لإشكال 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 **1915**، 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 **1915**، **1920**، وكان لديه فرصة واسعة لإكمال هذه القصص وضمها إلى مجموعته لو أراد ذلك.

معظم القصص الطويلة تعانى من إنهاك كافكا وتعبه، شأنها شأن القصص المنشورة، إذ تتميز بطابع الأسلوب القهرى كقصة "جوزفين". أما قصة "الجحر" فهى محاولة غير محددة لمراجعة كل إنتاجه الإبداعى عن طريق قصة رمزية. (**4**) بينما تشير بعض العبارات إلى إحتمال أن تمثل القصة جسد كافكا شخصياً الذى

دمره السل، وبدأ يهدده صوت الفحيح أو الصفير الذى ينذر، رغم عدم علمه، بقرب وفاته. يرتبط الصوت فى أعمال كافكا ببعض أفكار معينة - فقصة "ضوضاء عظيمة" تطرأ على الذهن هنا، وكذلك إعتقاد كافكا الذى عبر عنه أن الضوضاء الهائلة التى تهاجمه فى بعض الأحيان إنما هى مقدمة للتحرر من أجل تناغم عظيم a great hormony . 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 فى منتصف جملة فى هامش الصفحة"

الفكرة التى عرضها كافكا فى قصة "الجحر" مأخوذة من كتاب "خطابات من العالم السفلى" لديستوفسكى، ولا مجال للخلاف حول هذه النقطة عموماً. لكن قصة "روبنسون كروزو" التى أشار إليها كافكا أكثر من مرة فى سنواته الأخيرة ترتبط بجوهر الموضوع بصلة أقوى، والتى توفر تشابهاً قريباً فى حادثة هروب روبنسون إلى الكهف بعد أن رأى آثار أقدام على الشاطئ. إن خشبة كروزو من صانع هذه الآثار وضعته فى حالة خوف أشبه بحالة الحيوان فى قصة كافكا. إنه يفكر فى تدمير كل التنظيمات المتمدنة التى أقامها، فيضع حائطاً خارج الحائط الأول، ويغرس شجرة صفصاف فى الأرض خارج الحائط، حتى يختفى مسكنه تماماً. كل هذا يتفق تماماً مع المحاولات العصيبة التى يقوم بها الحيوان لضمان سلامته فى الحجر ضد أى تهديد قادم. وكذلك نجد كروزو أشبه بالحيوان

فى رغبة الانتقام الوحشى، عندما يجد بقايا وليمة آكلى لحوم البشر، فيفكر فى عمل كمين للإنقضاض عليهم وذبحهم. لكن كافكا قد شعر بأصداء تتجاوب من خبرته الشخصية حينما أخذ يتأمل مصير كروزو "أنا، الذى تبدو مصيبته أنه منبوذ من مجتمع البشر، حتى صرت وحيداً، يحيطنى بحر بلا حدود، مقطوع الصلة من الإنسانية، ومحكوم على بما يسمى حياة الصمت، حتى صرت أشبه بإنسان لا تحسبه السماء بين الأحياء، وليس له أن يظهر بين بقية المخلوقات."

لكن حيث كافكا المعنى بحيث يشير إلى حالته الداخلية، عقلياً وبدنياً، نجد كروزو قد دفع تحت سيطرة مخاوف هائلة من عدو حقيقى خارجى. وبينما يدفع حيوان كافكا للإنتقال من حيلة إلى أخرى، يتحكم كروزو فى مخاوفه بالتفكير العقلانى، وبمزيد من الإجراءات الوقائية، فيقنع نفسه بعدم مهاجمة آكلى لحوم البشر من كمينه، ثم يفكر فى أن ممارستهم لعاداتهم التى أثارت غضبه لا تعد جريمة عندهم، وأنه لا يعرف كيف يحكم الله فى قضيتهم، فضلاً عن ذلك، فإنهم لم يهاجمونه حتى الآن. فعن طريق مرونة التصرف والسيطرة على النفس يختلف كروزو عن الحيوان اختلافاً بيناً.

كذلك فان اللغة النثرية التى كتب بها ديفو Defoe قصته، رغم خلوها من الزينات والزخارف التى تحفل بها كتابة كافكا، فانها تخلو أيضاً من التكرار. تتوارد الحيل وتزدحم فى عقل ديفو بصورة متصلة، وتسعفه مهارته العملية فى تحقيق الكثير من وسائل الراحة، وكما يقول مالكوم بالسى عن قصة كافكا، أنها تظهر السمة الرئيسية بدرجة حادة جداً - وربما الضعف - الذى يميز أعمال كافكا الأخيرة: أى التلاعب بلا نهاية على الإحتمالات، "The muhselige Rechnungen"

["تخمينات مرهقة toilsome calculations"] أى بناء الإفتراضات وهدمها بلا ملل ولا كلل(5)، مع ذلك، فإن إهتمام كروزو ليس عملياً فقط، فهو مثل كافكا يرى عزلته الكاملة اختياراً أخلاقياً وروحياً.

قصة "كلب يجرى بحثاً" هى قصة رمزية لا تحتاج إلى تعليق طويل. فالكلب يتأمل استقباله للطعام، بنفس الطريقة التى يفكر بها البشر فى غذائهم الروحى. وكما فى قصة "تقرير للأكاديمية" فالموقف واضح جداً من وجهة النظر الإنسانية، طالما المقارنة تجرى فقط مع الحيوان. وبمجرد أن يتأمل الإنسان وضعه، فأنه يرى من الواجب أن ينظر إليه أحد الملائكة أو أحد القديسين فى ضوء هذا.

أما بقية القصص فقد كتبت فى 1917 أو بعدها وهى قصص قصيرة جداً، والقدر الأكبر عبارة عن اسكتشات لأعمال أخرى أكبر مثل "بناء سور الصين العظيم" (بإستثناء القصة التى تحمل نفس العنوان، وكذلك قصة "معطف المدينة ذو الأذرع The City Coat of Arms " ،و"الرفض Rejection" (لكنها ليست القطعة التى تحمل نفس العنوان والتى نشرت فى كتاب "تأملات") و"مشكلة القوانين عندنا"، و"التجنيد الإلزامى Conscription " بالإضافة إلى جمل بسيطة واضحة من بضعة سطور قليلة مثل "بروميشيوس" ، "النسر" و"خرافة صغيرة A little table " وقصة "كف عن هذا !Give it up " ولعل أكثرها إقناعاً هى القصص التى يخفى فيها كافكا حالته الخاصة تحت غلالة رقيقة وبالأخص قصة "الحقيقة بشأن سانكو بانزا" لأنها أحد الأقطاب الذى يعتمد عليها موقف كافكا فى عمله الذى ينعكس هنا :

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

أما كافكا الذى احتفظ بهدوئه وإتزانه، ووقع فى 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 الذى استطاع بصورة متقطعة فقط أن يعول نفسه. وبقوة روحه العظيمة فانه توحد مع شخصية الصياد جراشوس Gracchus ، الميت الذى ظهر فى نعشه لعمدة ريفا Riva وهى منتجع بجانب إحدى البحيرات فى شمال إيطاليا وقد عرفه كافكا فى رحلاته (وقد أشار واجنباخ إلى أن كلمة Gracchio " إيطالية ومعناها غراب أعصم Chough" أو "daw""غراب المزارع". ومن ثم ترتبط بكافكا "Kavka" وهى كلمة تشيكية تستخدم اسماً لنفس الطائر) ويحق لنا أن ننهى هذا التقرير بكلمات جراشوس وهى التى توفر التوازن المقابل لإطمئنان سانكو بانزا،ولابد أن نتذكر هنا كلمات

الضابط فى مستعمرة العقاب، التى يقول فيها، كما كان فى حياته لم يصبه أى تغيير لكنه مسمر بقضيب معدنى اخترق رأسه :

"هل أنت حى؟"

قال الصياد: "نعم ، كما ترى. منذ سنوات كثيرة. لابد أنها كانت سنوات عظيمة وكثيرة مضت. لقد سقطت من فوق صخرة فى الغابة السوداء بألمانيا أثناء مطاردتى لوعل من وعول الجبل. ومت منذ ذلك الحين."

قال العمدة: "لكنك حى أيضاً".

قال الصياد: "إلى حد ما. حى أيضاً إلى حد ما. لأن سفينة موتى تأخرت عن دورها، لقد أغفل المراكبى لحظة، وحول الدفة فى الإتجاه الخطأ، فعدنا فى جولة بأرض الوطن الجميل، لم أعرف ماذا كانت، عرفت فقط أننى مقيم على الأرض، وأن سفينتى منذ ذلك الحين وهى تبحر فى مياه أرضية، فأنا الذى لم أكن أرغب إلا أن أعيش بين جبالى، والآن بعد رحلة وفاتى أتجول عبر أقطار الأرض."

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

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

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

إحتج العمدة: "أنا لا أضحك"

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

"لا أحد سوف يقرأ ما أكتبه هنا، ولن يأتى أحد لمساعدتى، حتى لو كان أمر مساعدتى مفروض على الناس، فسوف يغلق كل باب فى وجهى،وكل نافذة سوف تظل مغلقة. سوف يرقد كل شخص فى سريره ويغطى نفسه بالملابس، الأرض كلها سوف تصبح فندقاً للنوم ...إن فكرة إحتياجى لمن يساعدنى هى مرضى ويجب أن تعالج فى السرير.

أننى أعرف هذا،ولذلك فإننى لا أصرخ فى طلب المساعدة، حتى لو فى بعض الأحيان التى أتحرر فيها من السيطرة، مثلاً، فى هذه اللحظة بالذات، أفكر كثيراً فى فعل هذا. لكن يكفينى أن أطرد هذه الأفكار لو نظرت حولى فقط وعرفت أين أكون، و–ربما أقول، أظن – بل أين كنت منذ قرون"

قال العمدة: :غريب، غريب. وأنت تفكر فى الإقامة معنا فى 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. سفينتى بلا دفة. إنها تجرى أمام الريح التى تهب فى أقاليم الموت السفلية. (*)

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

(*) لقد عرف كونراد هذا المزاج واستخدم صورة مشابهة فى قصة زنجى "النرجسية"، رغم أن القصة كانت تسجل إنتصاراً على اليأس.

الفصل الحادى عشر:

فكره الدينى

يأخذ فردريك بيسنر بالرأى القائل أن ما يصوره كافكا فى قصصه ليس من الواقع أبداً، وإنما هو شئ مفترض، كنقيض 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 اسرائيل، هذا الإيمان الذى بفضله لا يمكن لأى شئ مهما كان أن ينتقص من عظمة الإله. فإذا جاز للعالم أن يمزق ثوب العزة الإلهية، فلن يمسسه سبحانه شئ، فأى قانون هذا الذى يزعم أن لنا حق فى أن نطلب منه شيئاً. إن القانون الأسمى هو ذاك الذى أعطاه هو لنا، ولم يعط له: فهو ليس مقيد بشئ، ومن ثم فلا شئ يقيده.

يعتقد بوير أن كافكا كان يكتب فى نطاق هذا التقليد، مستعدا أن يقول أى شئ قد يبدو تجديفا على الله، طالما كان هذا الشئ صادقا، على أساس الإيمان بأنه "من ظلمة السماء ينطلق الشعاع المظلم إلى القلب". "حيث الفردوس مازال هناك "ويشرح بوير كلامه فيقول"أن هذا معناه انه هنا أيضاً يلتقى الشعاع المظلم والقلب المعذب."

هذه آراء صوفية، لا تعتمد على أى شئ له وجود حقيقى فى كتابات كافكا، بل تقوم على اعتقاد مستقل لا يمكن دحضه – حيث لا شئ يمكن أن يدحضه، ومن ثم فليس له أى قيمة أو معنى، إذ لا يوجد دليل على وجوده أصلاً. ومن ناحية أخرى فان ماكس برود يؤكد أنه فى حين يظهر الناس فى رواياته وقد فقدوا صلتهم مع "الأزلى" فانه يبدو من خلال فكره الدينى معترفاً بالجوهر الميتافيزيقى للعالم. يقول برود أن كافكا بطل دينى برتبة نبى يصارع الآن المغريات من أجل عقيدته، ولكنه واثق أساساً من السماء ومما يتجاوز الخبرة البشرية، هذان التياران يجريان أحياناً معا فى كافكا، وأحياناً أخرى يتباعدان. ومع ذلك يرى ماكس برود، انه لا يمكن لنا أن نفهم كافكا إلا إذا تم التعرف على هذين التيارين وجرى وضعهما موضع الإعتبار : كان من بين أهداف برود أن يؤكد تفوق "الجوانب الإيجابية على الجوانب السلبية" عند كافكا، التى بالغ فى تصويرها المنتقصون من قدره، على حد قول برود. هكذا يصبح الفكر الدينى وسيلة لمعارضة هذا النوع من الرؤى اللاعقلانية التى طرحها بوير : حيث يعلن برود، هنا كافكا الإيجابى، لا عن طريق المفارقة الصوفية، ولكن بكلماته الحقيقية التى يصعب تخطئتها.

إن معتقدات كافكا لم تعرض حتما فى أعماله الروائية مطلقاً لكنه يستعرض نزعته الفكرية. إن طريقته المعتادة فى استبعاد ذاته يعبر عنها عنوان مجموعته القصصية "هو". ففى أقواله المأثورة المبعثرة فى يومياته أو فى تلك التى جمعت تحت عنوان "تأملات فى الخطيئة، والعذاب، والأمل والطريق المستقيم"

حيث تلوح الفرصة لإجراء مقارنة بين تفسيرات البعض وأفكار كافكا أو معتقداته التى كان يميل إلى أن يضمرها فى هذه الأقوال. إذ لا شئ 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 **1917 – 1918** نقلاً من نسخة كانت مبيضة ومرقمة لكن تم تصحيحها من كل الوجوه، إذ أن بعض الفقرات التى ظهرت فى الطبعة الصادرة بعد وفاته وكانت مميزة بعلامة النجمة، قد شطبت بالقلم الرصاص، كما لو كان المقصود استبعادها، أو مراجعتها أو إعادة ترتيبها. وحيث انه لم يتم نشر شئ منها فى أى مكان فان الإبقاء على هذه الإشارات الصغيرة الدالة على التردد، أو التركيز فقط على الأقوال المأثورة يعد نوعاً من التحذلق لأن كل ما يهمنا إدراكه هو مغزى هذه التأملات.

لا يوجد نظام يتخفى وراء هذه الفقرات كلها، وان كان هناك ترابط بين الكثير منها، وهو ترابط معقد ينطوى أحياناً على تناقض ظاهرى يصل به إلى نوع من النظام. من بين الأفكار التى تتردد كثيراً فكرة أن الخير والشر، الحقيقة والخداع يفصل بينهما خط حاد كالذى يفصل بين عالم المادة وعالم الغيب. هذه الفكرة ذاتها، كان بإمكان كافكا أن يجدها عند جيتة الذى كان يكن له أعظم الإعجاب "برولوج فى السماء" أو مقدمة مسرحية فاوست لجيتة، يعرض لنا فقط مثل هذا العالم، حيث تخضع الأرض لعمليات التغير الديالكتيكى والإنقسام بين عملية الخلق وعملية التدمير، بينما يجلس الله فى جلاله منعزلاً. لكن، حين يشرع كافكا فى تطوير هذه الفكرة، فإنها تكتسب ألواناً لم تخطر بأحلام جيتة أبداً. فإذا

أجرى فصل العالم الحقيقى، والأساسى، أى عالم المفاهيم عن عالم خبراتنا العادية أى عالم الظواهر، وهو وضع ينكره الفيلسوف كانت مرجعاً ذلك إلى أمر الضمير المطلق الذى يفرض الوعى بالمفاهيم الجوهرية، "سر مكشوف" **Open Secret** ينعكس فى صورة يسهل على العقل البشرى إدراكها. ثم إن الوضع الإنسانى لا يعتمد عليه. فالحقيقة، بتعبير كافكا، هى كل لا يتجزأ، وأى إنسان يزعم إنه يدركها إن هو إلا كاذب **(Luge)** ويستند كافكا هنا على مقدمة منطقية مشتقة من فكرة شبيهة بمبدأ تشخيص الفردية **principium individuationis** الذى يصادفنا كثيراً فى الفكر الألمانى وفحواه انه مادام الناس منفصلين بعضهم عن بعض، فهم أصغر من الكل الذى يعيشون فيه، ولابد أن يكونوا منحازين فى مواقفهم، وحين يحاولون أن يقولوا الحقيقة بمعناها الكلى، فانهم يصبحون أدعياء. تفترض هذه الفكرة بالطبع أن الحقيقة بمعناها الميتافيزيقى هى ما يعتقد الناس انهم يعبرون عنها حين "يقولون الحقيقة" وهذه فكرة خاطئة يرفضها بعض الفلاسفة. لكن تفكير كافكا يسير فى نفس الإتجاه حين يعلن أن كل شئ ما هو إلا خداع، وهل بمقدورك أن تعرف شيئاً غير الخداع **(nº.106)** تشبه رؤية كافكا هنا للعالم رؤية الضابط فى مستعمرة العقاب حين يؤكد أن الذنب أمر لا شك فيه. فإذا كانت الحقيقة شئ بعيد المنال، طالما كان الناس مهتمين بها، فهكذا البراءة أيضاً. فالجميع مذنبون دائماً. وهذا لا يعنى القول بان الفجوة القائمة بين الطرفين يمكن أن تحول دون قيام أى علاقة بينهما. فإحدى مأثورات كافكا تقول "أن الشر يعرف الخير، لكن الخير لا يعرف شيئاً عن الشر" هكذا يتخيل المرء أن مخلوقاً شريراً قد يستمر فى التعرف على الشر فى 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 فى القول بما إذا كان يمكن التعرف عليه يتم فقط كانطباع ذاتى وخاطئ. وخطورة هذه الحالة انه لابد من قبول الوضع كما كان عليه سابقاً، على الرغم من كل الجهود التى بذلت، وذلك على أساس مثل "أيا كان الموجود" فهو الشئ الصحيح، وعند كيرجورد فان الحالة النهائية للإنسان الذى اجتاز تجربة "التسليم الكلى" لا يمكن تمييزها من كل الوجوه عن حالة هؤلاء الذين لم يقوموا بأى محاولة للخلاص الروحى **spiritual** [4] **pilgrimage** أن يكون كافكا قد سقط فى غواية التفكير بهذه المصطلحات فذلك أمر يمكن الاستدلال عليه من عبارة يصرح ماكس برود بأنها صدرت عن فلوبير حين رأى أسرة برجوازية تستمتع بحياتها فى حالة من الاطمئنان فقال "إنهم يعيشون فى الحقيقة" "**ils sont dans le vrai**" ، فإذا كان فلوبير يود أن يقول أن إنعدام الوعى بالذات هو نوع من البراءة، فربما كان ذلك مجرد تعبير عاطفى، يسقط على البرجوازيين ما لم يستطع أن يجده فى ذات نفسه. لكن هذا يقفز بنا خطوات إلى الأمام فى هذه المناقشة، إذ يدفع بالمفارقة قبل الآوان، وهى انه على الرغم من الفجوة القائمة بين الإنسان، فان حالة معظم المتشبهين بالله **godlike** لا يمكن تمييزها ظاهرياً عن حالة الآخرين جميعا، وربما لا يمكن تميزها مطلقها. (لو كان الآخرون يعيشون فعلاً فى الحقيقة).

فى تأملاته حول العالم يعود كافكا إلى فكرة تعانى نوعا من الإنشطار العميق. هنا يتضح أنه لا يمكن لعملية فحص الذات أو الإعتراف بالذنب مهما ارتفع قدرها أن تؤدى إلى اللحظة التى تتلاشى فيها الذات ليحل محلها رؤية

الخير"فالعالم يمكن اعتباره خيرا فقط من المكان الذى 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 فعلينا أن نعرف انه حين قال الخالق ان العالم حسن لم يكن ذلك عملاً من أعمال التمييز لأنه تكون فى عقل لا يعرف شيئا عن الشر، وهكذا وافق دون تفرقة أو تمييز. أن معرفة الخير والشر فى رؤية كافكا الكونية هى حصيلة اكتسبها الإنسان نتيجة لسقوطه وخروجه من الفردوس حسب قول الإنجيل. وبفضل هذا السقوط صار الناس متساويين أساساً فى هذا النوع من المعرفة: كل إنسان يعرف ما هو الخير، كل إنسان يعرف ما هو الشر، إلا أن كل واحد منهم قانع بان معرفته تفوق معرفة الآخرين. (وفى هذه المعرفة) نحن نبحث بالضبط عما يميزنا **(no.80)**بعبارة أخرى، فإن كل إنسان يتخيل أنه يملك الأساس ليصير مثل الله تحقيقاً لوعد الحية (سوف تصيران كآلهة) ، وهذا ما يسميه كافكا الآفاق المقلقة للإنسان الشرير، لأن الإنسان الشرير"يعتقد أنه يرى تشبهه مع الله فى مجرد معرفة الخير والشر. بينما هما يكفيان فعلا لتدميره. وهكذا يواصل الإنسان عملية التزييف حتى فى معرفته للخير والشر ظناً منه أن هذه المعرفة هى الغاية، فى حين أن الاختلافات الحقيقية تبدأ فقط فيما هو وراء هذه المعرفة، أى فى حقل الإيمان. فحيث يوجد الإيمان، ينعدم الإنشغال بالشر، الذى تلاشى من الوعى. لكن الوصول إلى الإيمان لا يتحقق أبداً عن طريق زيادة المعرفة.

لعل حادثة جلد الحارسين بالسوط فى رواية "المحاكمة" ترتبط ارتباطا وثيقاً بهذه الفكرة المتعلقة بالخير والشر. ففى رأى كيه أن الخطأ قد وقع فى حقه هو وانه عرض شكواه فى أثناء استجوابه فى المحكمة ونتيجة لذلك، وعلى النقيض من كل رغبات كيه، فقد تم جلد الحارسين – جلداً مستمراً، كما يبدو انه كان كلما فتح باب غرفة المهملات وجدهما هناك. ففى نطاق هذا العالم بدا له أن الرغبة فى العدل توحى بالظلم، وكيه يظهر كل اهتمامه الإنسانى أيضاً بالإعتراض كلية على هذه المحاكمة الظالمة. لكنه حين يرى الجلد، فانه لا يبالى، على الأقل فيما يتعلق بتعذيب الحارسين، ويتلهف فقط على أن يظل الأسر كله فى طى الكتمان. وهذا نوع من الخنوع الذليل: فلو تقدم كيه خطوات أبعد فى اتجاه أفكار كافكا. لصار بإمكانه أن يظهر لا مبالاة مطلقة ليس فقط بعملية الجلد، بل أيضا بمسألة الإعلان عنه.

لعل أكثر التعبيرات خصوصية عند كافكا والتى تربطه بعلاقة وثيقة مع الشاعر اللعين poetes maudits انما تدور حول موضوع "الإستسلام" للشر. وهنا لابد أن يكون محور النقاش حول قيمة فكره، لأن فى احتجاج كافكا بأن الناس يضلون، بسبب اهتمامهم بتقدير مسائل الخير والشر، فانه يعرى جذور موقفه الخاضع خضوعا سلبيا. فهو يقول:"إن أكثر وسائل الغواية التى يملكها الشر، هى "أن تتحداه وتقاومه" فهذا التحدى فى رأيه يشبه مقاومة المرأة إذ ينتهى عادة باللقاء فى الفراش. أما البديل، هو ألا يبدأ الإنسان بمقاومة الشر بل يتركه يأخذ مجراه. وكما قال أوسكار وايلد فان أفضل طريقة للتغلب على الغواية هو بالخضوع لها. لكن كافكا لا ينظر هذه النظرة المقززة للمتع البشرية إذ

يقول "إن للشر مفاجأته، فقد يلتفت إليك فجأة ويقول"إنكم أسأتم فهمى"،وربما يكون الأمر كذلك، لأن الشر يتحول من تلقاء ذاته فينطق بشفتيك، وبهذه الشفاه الجديدة – التى انطبقت على اللثة فى إحكام بصورة لم تتحقق من قبل – فانك وبطريقة تثير دهشتك، سوف تنطق 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 فى حسابه أمر حمايته من سوء التفسير الذى ظهر بين سطور بعض تلاميذ المركيز دى صاد **Marquis de sade** من أمثال أرتو **Artaud** وجان جينيه **Genet**،أما رواياته، فلم يشك أحد أبداً فى شخصياته الرئيسية ويقول انهم يفرضون الشر على الآخرين اعتقاداً منهم أن ذلك يؤدى فى النهاية إلى الخير، باستثناء الضابط فى مستعمرة العقاب (لكنه لم يكن يجد أى فائدة للخير) والأصح أن يقال ان أبطال كافكا سلبيون فى احتمالهم بكل أنواع الشر المسلط عليهم من الآخرين، لكن مادام كافكا يعتقد أن هذا الشر ما هو إلا تمهيد مطول للتحول الذاتى، فإنه يساعد فى فهم السبب الذى جعله يسمح للقصل الأخير فى "المحاكمة" أن يندفع نحو النهاية الرهيبة.فقط فى الصفحات الأخيرة من رواية "القلعة" وبعد أن تتحقق لكيه **K**درجة من الوعى الذاتى، ينبثق شئ ما يشبه الكلمة الطيبة فى عمل من أعماله الروائية. وقد يقال عموما انه بحكم فشل هذا العمل فى تحقيق ما توقعه كافكا منه، فانه قد أعطى الدليل الذى يدحض تناقضه.

على أى حال فأقواله المأثورة، تفتقر إلى التجانس. فإذا كان كافكا يؤمن أحياناً بمعجزة تحول الشر إلى الخير، فهو فى أحيان أخرى، يؤكد على انه لا يمكن

أن يكون ثمة تحول، وان البحث عن أى تحول إنما يعنى السير ضد فكرة العذاب اللانهائى والاحتمال اللانهائى. فإذا كان يقرر فى أحد تعريفاته للإيمان على انه يمثل الأمل النهائى فى حدوث التغيير، فالتعريف الثانى يؤكد على القناعة الراسخة باستحالة وقوع التغيير. وان هذا كله جزء من الحياة التى لابد من قبولها. إذ نقرأ: "أن تعتقد أدنى اعتقاد بان حياتنا الزمنية سوف تجد ما يبررها فى الأبدية، هو أمر أشد وطأة على النفس من الاعتقاد المطلق فى خطيئة حياتنا الحاضرة." **(no.99)** تبدو هذه المقولة كما لو كانت مستوحاة من ايفان كرامازوف فى رفضه التصديق بحدوث أى شئ فى الأبدية للتكفير عن جرائم الانسانية، لكى يجعل من الممكن ليس فقط حدوث الغفران بل أيضاً تبرير أحداث التاريخ الإنسانى.

وعلى العكس من شخصية ديستوفسكى، فإن كافكا يستطرد إلى حد القول

"ان الايمان يمكن قياسه فقط بقوة احتمالنا للاعتقاد الثانى الذى يحمل فى صورته النقية الاعتقاد الآخر. معنى هذا أن الإيمان هو الاعتقاد بان خطايا حياتنا الأرضية لن يتم نسيانها أو التكفير عنها أو التطهر منها، لكنها سوف تتبرر كما هى بغاية البساطة. هذه الفكرة تتفق مع فكرة أخرى لكافكا تعبر عن مفهوم عنده بان الحالة الإنسانية فى الوقت الراهن قد لا تختلف عن حالة السعادة الأولى المفترضة فى الفردوس، بل إنها قد تتطابق معها. فإذا افترضنا أن ما دمر فى الفردوس كان شيئا قابلا للتدمير، فنحن نعيش بعقيدة زائفة. وهذا معناه أن حالة آدم وحواء قبل السقوط، لو أنها كانت حالة سعيدة فعلا، لقدر لها أن تكون أبدية، حتى إذا فكرنا انها دمرت، نكون قد أخطأنا التقدير،لأن حالتهما مازالت

هى حالنا. حقا وكما تؤكد إحدى مقولاته على أن علامة سقوطنا الحقيقى هى 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 الشاى فى الحديقة. وكافكا لا ينكر أن طرد آدم وحواء من الجنة كان طرداً أبدياً، ومن ثم كان طرداً نهائياً. لكنه يراه فعلاً متكرراً بصورة دائمة فى كل لحظة حتى إنه لا يزال فعلا ممكنا "نحن لا يمكننا فقط البقاء فى الفردوس، بل نحن موجودين فيه فعلا 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 فى الأبدية. إن إنشغال كافكا بالتفكير فى السقوط والحالة التى سبقته على أنها حاضرة أبداً أو انشغاله بأن يخلد **eternizes** الوضع الراهن واللحظة الراهنة فى ثنائية ابدية، وبناء على هذه الأسس، فإنه يتصور أن الفردوس والجحيم لا يمكن التمييز بينهما (وهذا هو المغزى المستبطن فى موسيقى ليفركوهن فى دكتور فوستس) فالهرب مستحيل: الهرب هو القبول.

"الخير بمعنى مؤكد هو طريق شاق ومتعب" **(no.30)**بهذه الكلمات يعرفنا كافكا بمضمون قصته مستعمرة العقاب، والتى تعنى انه ليس أمام الإنسان الحديث مهرب. فسجناء الماضى الذين كانوا يوضعون داخل آلة القتل كانوا قبل أن يقذف بجثثهم فى الحفرة، يكافئون على الأقل بتغير أشكالهم إلى أجمل بينما هم يقرأون القانون الذى خالفوه ودون علمهم . أما فى الأيام التى تتحدث عنها فى القصة فلم يعد هناك أى تحول أو تحوير. فقد بقى الضابط مثبتا فى مكانه وتحجر وجهه على ما كان عليه فى حياته. لا خلاص من المعاناة. "فأنت 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 أن الذين يلاقون العذاب هنا سوف يرتقون بسببه فى مكان آخر، فما نسميه فى هذا العالم عذابا سوف يبقى كما هو فى العالم الآخر دون تغيير، انه فقط وقد تخلص فقط من نقيضه، فإذا هو نعيم مقيم. (no.97).بعبارة أخرى "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 إيمانا قويا" 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.

وحين لم يجد كافكا طريقا سهلا للخروج من هذه الحالة التى وجد نفسه فيها، فإنه اختار النقيض من أجل تمييزها بأفضل شرط ممكن. فكلما عجز عن الوصول إلى حل مختلف تماماً وغير متناقض، كانت النتيجة هى دائماً الاستسلام أكثر فأكثر للسلبية، فحيث لا توجد ميزة لأى شئ." "إن أى إنسان يحب جاره

لا يزيد – فى الخطأ ولا ينقص عمن يحب نفسه فى هذا العالم. فالسؤال الوحيد الذى يفرض نفسه هنا هو "هل حب الجار ممكن" **(no.61)** هذه هى إحدى المقولات التى تم شطبها بالقلم الرصاص. لكن من الواضح أنها مشتقة من رؤية كافكا المألوفة للكون، بمعنى "أن الحب فى هذا العالم" ليس له سبب محدد (دون ذكر لإمكانية أن يكون الحب شيئا طيبا) بمقارنته بالعالم الآخر. فالحب هو ميزة فقط للعالم الآخر، وفى نطاق ذلك العالم فقط يكون حب الآخرين شيئا ممكنا. "فأى إنسان ينبذ هذا العالم لابد أن يحب جميع الناس، لأنه رافض لعالمهم أيضاً. ومن ثم فانه يبدأ فى رؤية الجوهر الحقيقى للإنسانية، الذى لا يمكن إلا أن يكون شيئا محببا، بشرط أن يكون الإنسان على مستوى واحد معه. **(no.60)** فإذا أمكن تفسير هذه المقولة البالغة الصعوبة فإنها قد تعنى انه عن طريق رفض هذا العالم، والدخول إلى جوهر الأشياء، يصل الإنسان إلى جوهر الإنسانية أيضا، وبهذا المعنى (وجب عليه ن يحب) جميع الناس، لكن هذا الحب يصبح ممكنا فقط لو كان الإنسان على مستوى واحد مع هذا الجوهر *. باختصار، إنه حين تتجرد الذات والذوات الأخرى من حب هذا العالم ومن التعلق بمتاع الدنيا وكذلك من الاهتمامات الشخصية يصبح فى الإمكان أن يتواجد الحب بين الاثنين.

إن روايات كافكا لا تقول شيئا من هذا، لأن الرواية لا يمكن أن تتناول أفكاراً مجردة. ومن أجل هذا لا نجد إلا الإحباط والإدانة المطلقة للفرد سواء كان بريئا أو مذنبا. وهذا يتفق مع نص أقواله التى كتبها حول بطلى روايته "أمريكا" و"المحاكمة". فالرواية يمكنها فقط أن تتناول الأحداث الفردية ومصائر الأفراد.

ولا يسعها إلا أن تحصر نفسها فى نطاق هذا العالم الأرضى. أما المعتقدات الفكرية التى

تم تلخيصها فلا يمكن للرواية أن تعبر عنها. وإذا كان من الضرورى وضع هذه

- * ومعناها من أصل واحد ebenbuting

المعتقدات فى الحسبان، فإنما كان ذلك من أجل الحصول على صورة متكاملة لما كان يقصده كافكا بل ومن أجل التعرف على تلك الروح التى يكتب بها. هذه الروح فى حقيقتها تنتمى إلى"الروح الألمانية german inwardness التى بكاها كثير من الالمان فى كتاباتهم بما فيه الكفاية. ففى مذهب لوثر أن المظاهر الخارجية لا أهمية لها، وان الولاءات السياسية لا تستحق المبالاة، مادام الانسان يملك فى داخله الإيمان الذى به نال الخلاص، أما الفيلسوف كانت Kantفكان يعتقد أن باب التجربة مفتوح أمام البشر للدخول فى أى تجربة فكرية يمكن تصورها، طالما انهم لا يسمحون لهذه التجربة بأن تؤثر فى سلوكهم الاجتماعى والسياسى. فضلا عن تلك العقيدة التى رددها فلاسفة وفنانون كثيرون وكان لها تأثيرها الواسع فى الرأى العام، وفحواها أن هذا العالم منفصل عن العالم الوحيد الذى يهمنا أمره، أى عالم الغيب، وبناء عليه يمكن إهمال المظاهر الخارجية والتغاضى عنها.

أما القول بصحة رأى مارتن بوير الخاص بمعتقدات كافكا (إن لم يكن بالضرورة فيما يختص بتمثيلها للعقيدة اليهودية) فان هذا يتضح من المقولة التالية بعد حذف الجملة الأخيرة، لأنها لا ترتبط بهذه النقطة التى تكشف عن رغبة كافكا فى الحديث عن مجال خارج حدود المعرفة البشرية، بل عن الثقة فى هذا

المجال لكونه خارج نطاق أى شئ يمكن للإنسان أن يعرفه. "الإنسان لا يمكنه أن يعيش بغير ثقة دائمة فى شئ باقى داخله غير قابل للفناء **indestructible**، على الرغم من أن هذا الشئ الغير قابل للدمار، وثقته فيه قد يبقيان على الدوام شيئا خافيا عنه. **(no.50)**. ومعنى هذا الكلام حرفيا أن الإنسان قد لا يضع ثقته فى هذا الباقى غير القابل للفناء **indestructible** مع ذلك فان غياب الثقة هو ثقة أيضاً. هنا يتقدم كافكا خطوة أخرى نحو التناقض الكلى **the total paradox** وكما فعل بالتمثال فى قصة "أريد أن أكون هنديا أحمر" حيث أطاح بالقاعدة. أزال آخر أثر للواقع، فانكشف جوهر الحقيقة ذاتها، حتى الرجل الذى يقضى حياته فى العذاب، تاركا الشر مطبقا على لثته، يتحكم فى توجيه كلامه، هذا الرجل الذى كان لا يثق فى شئ، نجده فى الأبدية سعيد فى حالة طيبة، ممتلئ بالثقة، دون أن يظهر أى أثر للتغيير على حالته الأصلية. كتب كافكا يقول "أن الباقى غير القابل للفناء هو واحد، انه كل إنسان فرد، وفى الوقت نفسه هو أمر مألوف للجميع، وهذا هو السر فى وحدة الإنسانية، غير المتوازية غير المنفصلة**no.70:71)** هذه الحالة التى تشبه فردوس النعيم هى حالة لا يصل إليها إدراك البشر، يمكن فقط للإنسان أن يكونها، وبهذه "الكينونة" يشترك فى الجوهر الإنسانى الكلى. إن كافكا يتلاعب بكلمة اااااا **sein** الألمانية عن طريق التورية، ويشير إلى أنها تعنى كلا من **to be** أن يكون وكذلك **to belong to Him** أن يرتبط بالإنتماء مع الله ،باختصار الكينونة الصادقة هنا تقترن ليست بنفس القدر مع كل الناس (وان كانت معهم أيضا) كما هى وحدة مع إله مشخص **a personal God**، كما لو كان هو والباقى الغير قابل للفناء هما الشئ ذاته.

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

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

الرغبة فى الموت هى أول علامات البدء فى الاستنارة. هذه الحياة ليست محتملة، والحياة الأخرى يصعب الوصول إليها. لم يعد الإنسان يخجل من طلب الموت. فالإنسان يهفو إلى الخروج من هذه الزنزانة التى يكرهها إلى أخرى سوف يكرهها فيما بعد. فى أثناء هذا كله يبقى اثر العقيدة ماثلا، لأنه فى حالة الترحال

سوف يأتى الله إلى الممر، وينظر إلى السجين ويقول "هذا الإنسان لن يسجن ثانية، وعليه أن يأتى الىَّ. **(no.31)**

إذا بدا ... للنظرة الأولى أن هذا الكلام قد صيغ فى عبارات تقليدية تقريبا، فإننا نلاحظ ما فيه من مقارنة. فالإنسان الذى يتمسك بهذه العقيدة يثبت انه لم يتقدم أبداً أبعد من البداية التى وصل إليها، وهى طلب الموت، فقبول جوزيف كيه للموت، سوف ينقذه على الأقل من انتظار معاملة تفصيلية.

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

السلبى وحده، مهما بلغ من القوة، لا يمكن أن يكون كافياً، كما أعتقد فى اوقات حزنى. لأننى حين أصعد أدنى درجات السلم، وأشعر بقدر من الآمان، مهما يكن مشكوكا فيه، فإننى سوف أمد قامتى إلى الخارج وانتظر . لا من أجل أن يقفز السلبى ويلحق بى، بل لكى يشدنى ثانية إلى أسفل. إنها غريزة دفاع لا تسمح بحصولى على اقل 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) . وان كان من الصعب أن يقول، ما الذى فعله، كيف كان يمكنه أن يفلت من الانتحار، لو لم يكن لديه مثل هذه المفارقات

التى يركن إليها. لكن قراءة هذه الفقرة بمزيد من الدقة تكشف لنا انه لم يكن يقصد بها ان تكون رفضا ل "السلبى" وإنما فصلا آخر من فصول الخضوع له. وبدون أى رغبة فى الحصول على مجرد "الفناء" ودون رغبة فى الراحة أو الزواج، فإن كافكا كان يمكنه أن يرى فيه نوعا من الدفاع عن العنصر السلبى الحقيقى فى أعمق 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" فان الرجوع إلى أصوات الأطفال على اعتبار أنها المصدر الوحيد الموثوق به للصلة بالقلعة إنما هى لمحة واضحة على طبيعة وعبثية الاتصال مع ما يسميه بالباقى أو "الغير قابل 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 كشئ 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 تفريغ أحداث العالم من المعنى وانتزاع كل قيمة منها. من ناحية أخرى، فعلى الرغم من أن هذين العملين 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 وتلاشيه كان على وجه التقريب إحدى التيمات المبكرة التى انشغل بها منذ بداية حياته.

مع ذلك، فان مناقشتى لم تتجه نحو حقيقة معتقدات كافكا الدينية ذاتها أو الى كونها شئ مرغوب فيه. فهذه المعتقدات تنطوى 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 متافيزيقية 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، فان 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 التى حاولنا أن نلفت إليها الأنظار، إن هذا الفن يكشف عن أعراض الاضطرابات العصبية التى لم تتم السيطرة عليها فى غضون الست أو السبع سنوات الأخيرة من حياة كافكا بقدر اكبر مما حدث فى السنوات السابقة، الشئ الذى لا يسمح بالقول أن الطموح الأعظم للأعمال المتأخرة وخصوصاً فى رواية "القلعة" كان بلا تأثير.

إن عملية المسح الشاملة التى قمت بها لأعمال كافكا تفرض علينا النتيجة التالية وهو أن الشئ الوحيد الذى نجح كافكا فى صياغته بطريقة تضمن

له البقاء هو موضوع تحقيره لذاته منعكسا فى شكل روائى، ليس هناك شئ آخر مرئى فى أعماله الروائية غير هذا التحقير. انه لا يبين لنا ولا يمكن أن يتبين لنا كيف يكون التحقير نعمة فى عالم آخر. انه يرينا فقط أن هذا يحدث. لكنه بمعايشته لتجربة الانحطاط ، كانسان وكاتب، فان كافكا لم يفعل ما فعلته أجيال أخرى، ولم يتجه الى أشياء جديدة على أمل فى ميلاد جديد reemerging ،وبدلا من ذلك، فانه استمر فى تعميق حدة الإدراك وبينما هو يزيد من هذه الحدة، زاد من فرص الضياع التى جعلته عاجزاً عن الكتابة لأنه وقع أكثر فاكثر فى قبضة عملية سلخ للذات مهلكة .لم يكن فى مقدوره أن يقف عند نقطة محددة ليعلن، وان كان أعلن ذلك فعلا، أنه عاجز عن إدراك نقطة الاستسلام المطلقة ،لكن نقطة التسليم المطلق لا يمكن لأحد أن يصل إليها، فقط فقدان السيطرة على الحياة هو الذى أعلن ذاته، وقد تجلى ذلك فى قصصه. وهذه الأعمال شاهد على أن المعتقدات لم تفجر شعلة الإبداع عنده فى 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 Figma littéraire 18 Oct.1917.
4 Thomas Mann, quoted in Franz by Klaus Wagenbach, Rowohlt, Hamburg 1964, p.144.
5 Andre Gide, quoted in Franz Kafka et les lettres françaises 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 Krititik, 1928 –1966 », in Oxford German Studies, vol. 5, 1971.

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

26 « Faut – il brûler Kafka ? » in Action, no. 90,24 May 1946 ;also replies in issues up to no. 100.

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 Prozeβ – Unterlagen, Munich 1951.

29 Edmund Wilson, Classic and Commercials. 1950, reprinted in Franz Kafka. A collection of critical Essays, ed. R. Gray, Enlewood Cliffs, N.I.1962(p.96)

30 Hannah Arendt, "Franz Kafka : A Revaluation", in Partsan 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 Erzahlungen, 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 : Tagebucher 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, Gesprache mit Kafka, Frankfurta. 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 in 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 Taber, Frank Kafka, eine Deutung seiner Werke, Zurich and New York, 1941, p.58.
9 Reprinted in R. Musil, Tagebucher, 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 in 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. Eino 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 Kafka?, 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, Gesprache mit Kafka, p.160.
7 W. Rubinstein, in Franz Kafka Todayp.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 Schloβ ? , in Kafka-Symposion, contrib. J. Born and others, Berlin 1965.

2 Das Schloβ, 3rd edn, New York 1946, p.92.

3 M. Pasley, “Zur auβeren Gestalt des “Schloβ – Romans”, in Kafka – Symposion.

4 Das Schloβ, p.72.

5 Ibid.pp.292-3.

6 Ibid.p311.

7 Ibid.p139.

8 See p.37 above.

9 Das Schloβ, 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 Schloβ, p. 49.

14 Erich Heller, The Disinherited Mind, Cambridge 1952, p.169.

15 Das Schloβ, 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 Schloβ ,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 Schloβ. P.329.
32 Ibid. p.310.
33 Ibid. p.315.
34 See pp.54,64,165,168,187,196,198.
35 Das Schloβ, p.315.
36 Ibid. p.323.
37 Ibid. p.323.
38 Ibid. p.353.
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.

فهرس

1-	كافكا كاتباً	3
2-	نحو فهم صحيح	45
3-	كتاباته المبكرة وقصة "الحكم"	73
4-	أمريكا	101
5-	الممسوخ	123
6-	فى مستعمرة العقاب	137
7-	المحاكمة	151
8-	"طبيب فى الريف" وقصص أخرى	183
9-	القلعة	198
10-	القصص الأخيرة	234
11-	فكره الدينى	255
12-	هوامش	274