



فیلکس گتاری

9 ژیل دلوز

اجزاء بیان

Letter to Felice

Letter to the father

ترجمہ می

مہدی سلیمی

اجزاء بیان

(این متن بخشی از فصل چهارم کتاب "کافکا، به سوی ادبیات اقلیت" است؛ فصل اول این کتاب نیز قبلاً با ترجمه‌ی همین مترجم در سایت "مایند موتور" منتشر شده‌است!)

... ما با برخی از تضادهای صوری (formal) ساده شروع کردیم: کله‌ی خم شده- کله‌ی برافراشته، به عنوان فرمی از "محتوا"، عکس-صدا/ به عنوان فرمی از "بیان". اینها حالات یا فیگورهایی از میل بودند. اما به نظر می‌رسد که صدا/ شبیه یک عنصر صوری عمل نمی‌کند؛ بلکه، منجر به عمل بهم‌ریختگی بیان و -به طرز پس‌کنشانه‌ای- بهم‌ریختگی محتوای خودش می‌شود. بدین‌گونه که، صدا از راه "اوج گرفتن" اش، شکل جدیدی از کله‌ی برافراشته شده را در توی بازی بوجود می‌آورد که اکنون به طرز "وارونه و متفاوتی" پیش می‌رود. و البته نه در بودن حیوانی بلکه فقط در کنار کله‌ی خم شده، این صدای همسان، این تنالیت‌های مشابه، یک حیوان شدن را القاء می‌کند و آنرا با کله‌ی بازبرافراشته پیوند می‌دهد. بنابراین ما تنها با یک ارتباط ساختاری بین دو گونه از فرم، یعنی فرم بیان و فرم محتوا، روبرو نیستیم، بلکه ترجیحاً با یک "ماشین بیان" مستعد در بهم‌ریختگی فرمهای خودش [فرم بیان] و بهم‌ریختگی فرمهای محتوایش -به منظور آزاد سازی محتویات محض‌ای که در یک ماده‌ی سخت واحد با بیان درهم‌آمیخته‌اند- مواجه می‌شویم. ادبیات اکثریت یا ادبیات مسلط، از برداری متابعت می‌کند که از محتوا به سمت بیان می‌رود. از آنجائیکه محتوا در یک فرم معینی از خودش حاضر می‌شود، شخص باید فرم بیان هماهنگ با آنرا پیدا کند، کشف کند و یا دریابد. یعنی آنچه را که به خوبی بیان خودش را مفهوم‌پردازی کند. اما ادبیات اقلیت، ادبیات انقلابی با بیان کردن خودش آغاز می‌شود و بعد از آن مفهوم‌پردازی نمی‌شود ("من بهیچوجه کلمه‌ای نمی‌بینم، من آنرا اختراع می‌کنم" (1) بیان باید فرمها را بشکند، شکافها و شاخه‌های جدید را تقویت کند. زمانیکه یک فرم شکسته می‌شود، فرد باید محتوایی را از نو بازسازی کند که آن محتوا لزوماً قسمتی از یک شکاف در نظم چیزها باشد. یعنی بر نظم چیزها مسلط شده و از آنها پیشی بگیرد. "هنر یک آئینه است، که به "سرعت" پیش می‌رود، شبیه یک ساعت زمان‌سنج." (2)

اجزای این ماشین ادبی، نوشتار کافکا، یا ماشین بیان، کدامها هستند؟

یکی از این اجزاء نامه‌ها هستند. به چه شیوه‌ای نامه‌ها یک اثر ادبی محسوب می‌شوند؟ در حقیقت آثار کافکا به قصد انتشار نوشته نشده‌اند. کافکا ظاهراً به انتشار نامه‌هایش فکر نمی‌کرد؛ کاملاً برعکس، او در فکر خراب کردن همه چیز بود، گویا تمامی نوشته‌هایش مثل نامه‌ها بودند. اگر نامه‌ها واقعاً بخشی از کار ادبی هستند، به خاطر اینست که آنها یک ابزار ضروری، یک قسمت از موتور برای ماشین ادبی هستند، ماشینی که کافکا آنرا تولید می‌کند، حتی اگر مقدر شده باشد که این ماشین ناپدید شود و یا همچون ماشین **Penal Colony** [قرارگاهی دور افتاده که به منظور مجازات مجرمان از طریق کار اجباری و جدا سازی از جامعه، احداث شده باشد. اشاره دارد به ماشین شکنجه در داستان گروه محکومین] منفجر شود. درک کردن ماشین کافکا بدون در نظر گرفتن یک جنبه‌ی تحریری [نامه‌وار] برای آن امکان ناپذیر است. ممکن است این همان جنبه‌ی کارکردی نامه‌ها، تقاضاهای آنها، استعدادها و ناشایستگی‌هایشان باشند، یعنی قطعه‌های دیگری که روی هم چیده **assembled** خواهند شد. کافکا شیفته‌ی نامه‌های پیشینیانش (فلور، کلیست، هبل) بود، اما آنچه که کافکا در فرجام خودش درمی‌یابد و تجربه می‌کند، یک کاربرد شیطانی و منحرف نامه است. چنانکه کافکا می‌گوید: "شیطان گونه‌گی با تمام بیگناهی‌اش". نامه‌ها به طور مستقیم و بی‌گناهی، قدرت شیطانی ماشین ادبی را مطرح می‌کنند. در نوشتن نامه‌ها، مسئله صداقت نیست بلکه مسئله کارکرد است. نامه به فلان یا بهمان زن، نامه به دوستان، نامه به پدر؛ با اینحال همیشه یک زن پشت همه‌ی این نامه‌ها وجود دارد که مخاطب واقعی است. زنی که ظاهراً پدر او را وادار به ترک کرده است، شخصی که دوستانش انتظار دارند او را رها کند، و به همین ترتیب. جانشین شدن نامه‌های عاشقانه به جای خود عشق. قلمرو زدایی شدن عشق. جایگزین کردن عهدی با شیطان به جای قرارداد زناشویی. نامه‌ها جدانشدنی از یک چنین عهدی هستند؛ یا در اصل چیزی جز همین پیمان نیستند. چگونه "دختران بوسیله‌ی نوشتار به خودشان می‌پیوندند"؟⁽³⁾ کافکا با دختر دربان در خانه‌ی گوته در وایمار صرفاً آشنا می‌شود، آنها با همدیگر عکس می‌گیرند، و برای همدیگر کارت پستال می‌فرستند. کافکا متحیر است که دختری برای او "مطابق میل‌اش" می‌نویسد، با اینکه هنوز او [کافکا] را جدی نگرفته، و با او "همچون یک رئیس پوشالی صرف" رفتار می‌کند. اگر چه این نامه‌ها هنوز به نکته‌ی کمالشان نرسیده‌اند با این حال همه

چیز از قبل در آنها وجود دارد. اگر کافکا گوته را آن‌چنان تحسین می‌کرد و همیشه به او ارجاع می‌داد، آیا به این خاطر بود که او همچون یک "استاد" یا مولفی هم پیمان با شیطان عمل می‌کرد؛ که فاوست را می‌آفریند و سرنوشت شوم مارگریت را رقم می‌زند؟ عناصر ماشین ادبی پیش از این در این نامه‌ها وجود دارند، حتی اگر آنها به طرز نارسایی به کار برده شده باشند و بی‌اثر باقی بمانند: مانند عکس کلیشه‌ای بر روی کارت پستال، نوشتار پشت آن، صدایی که اوج می‌گیرد و شدت مربوط به شخصی که با یک صدای کم شده، با یک لحن واحد می‌خواند. کافکا در ملاقات اولش با فلیسه، به او این عکسها، و این کارت پستال‌های مربوط به دوران وایمار را نشان می‌دهد، گویا آنها برای ساختن یک جریان جدیدی به کار می‌روند که در این جریان جدید موضوعات جدی‌تر خواهند شد.

نامه‌ها ریزوم، شبکه، و یک تار عنکبوت هستند - یک خون‌آشامی در این نامه‌ها وجود دارد، خون‌آشامی‌ای که به ویژه تحریری است. دراکولای گیاه‌خوار، هنرمند گرسنگی، که خون موجودات گوشتخواری که در نزدیکی قصرش هستند را می‌نوشد. خصلتی از دراکولا در کافکا وجود دارد که بوسیله‌ی نامه‌ها عمل می‌کند، نامه‌ها شبیه خفاشها هستند. "خفاشهای محبوس در تابوت/ش که شب و روز پرسه می‌زنند: شب به اندازهی کافی شبانه نیست". زمانی که کافکا بوسه‌ای را تصور می‌کند، این همان بوسه‌ی گرگور است که به گردن برهنه‌ی خواهرش چنگ می‌اندازد، یا بوسه‌ی "ک" از فرولین بروستر، بوسه‌ای شبیه "حیوان تشنه‌ای که حریصانه یک چشمه‌ی آب شیرین طلبیده را لیس بزند". کافکا خودش را برای فلیسه بدون شرمندگی یا شوخی به عنوان شخص فوق‌العاده لاغر و محتاج خون معرفی می‌کند. (قلب من "چنان ضعیف است که حتی از هیچ طریقی نمی‌تواند خون رسانی به انتهای پاهایم را اداره کند") خط‌گریز کافکا-دراکولا در اتاق، و در تخت‌خوابش قرار دارد و نیروی گریزش ناشی از نامه‌هایی هستند که او را منتقل می‌کنند. او تنها از دو چیز وحشت دارد: پیوند خانواده‌گی و ازدواج. نامه‌ها میبایستی به او خون برسانند، و خون به او نیروی خلق کردن را خواهد بخشید. او در جستجوی یک استنشاق زنانه یا یک محافظت مادرانه نیست بلکه در جستجوی یک نیروی فیزیکی است که او را قادر به نوشتن سازد. کافکا می‌گوید که آفرینش ادبی "پرداختن به وظایف شیطانی" است. او با بدن لاغر و بی‌اشتهایش با شرمساری زندگی نمی‌کند، بلکه تنها وانمود می‌کند. او بدنش را زمانیکه در پیوند با آستانه‌ها و اعمال "شدن" در روی تخت واقع می‌شود، به عنوان وسیله‌ای در می‌یابد، که هر عضو آن "تحت نظر مراقبت

مخصوصاً است. تنها این ضروریست که کسی اندک خونی به او بدهد. سیلان نامه‌ها برای سیلان خون. کافکای گیاهخوار در ملاقات اولش با فلیسه، شیفته‌ی بازوهای عضلانی و پر خون او شده و مبهوت دندانهای بزرگ گوشتخوارش می‌شود. فلیسه از این احساس خطر می‌کند و به او اطمینان می‌دهد که آدم کم‌خوری (light eater) است. اما با تعمق در فلیسه، کافکا مصمم به نوشتن می‌شود، نوشته‌ای بزرگ برای فلیسه. (4) نامه به میلنا که داستان دیگری خواهد بود. این نامه‌ها بیشتر یک نوع رفتارمند در عشق است، با ازدواج در افق فکری. کافکا معامله‌ی بزرگی را یاد می‌گیرد که به قدر کافی تجربه کرده است. همانطور که خود کافکا هم اشاره می‌کند، در میلنا فرشته‌ی مرگی وجود دارد. میلنا بیشتر یک همدست است تا دریافت کننده نامه. کافکا به او نفرین شدن نامه‌ها را شرح می‌دهد، یعنی پیوند ضروری نامه‌ها با شبیحی که همه‌ی بوسه‌هایی که در طول سفرش به او می‌دهد را می‌بلعد، "آمیزش جانها". کافکا بین دو سری از اختراعات صنعتی تمیز قائل می‌شود: یکی آنهایی که به احیاء ارتباط طبیعی با از بین بردن فاصله‌ها تمایل دارند و مردم را گردهم می‌آورند (قطار، ماشین، هواپیما) و دیگری آنهایی که عنصری شبیح وار در میان مردم را نمایندگی می‌کنند (پست، تلگراف، تلفن، تلگراف بی سیمی). (5)

اما نامه‌ها چگونه عمل می‌کنند؟ بدون شک، نامه‌ها به دلیل ژانرشان، دوآلیته‌ی دو سوژه را حفظ می‌کنند: فعلاً، اجازه دهید بین سوژه‌ی گفتن **enunciation** به عنوان فرمی از بیان که نامه می‌نویسد، و سوژه‌ی گزاره **statement** به عنوان فرمی از محتوا که نامه درباره‌ی آن سخن می‌گوید (حتی اگر من راجع به خودم حرف بزنم)، تمایز قایل شویم. این همان دوآلیته‌ای است که کافکا می‌خواهد از این طریق یک کاربرد گمراه یا اهریمنی را عنوان کند. کافکا در مقام سوژه‌ی گفتن، از نامه برای بازگفتن وضعیت شخصی‌اش استفاده می‌کند، و در این حالت سوژه‌ی گزاره یک حرکت کلی را بر عهده خواهد گرفت که ساختگی بوده و در عین حال سطحی‌تر از سوژه‌ی گفتن نیست. اینجا فرستنده‌ی نامه، مسیر نامه و رفتارهای پستی‌نقش بازگویی سوژه‌ی گفتن [نویسنده‌ی نامه] را بر عهده می‌گیرند (از اینرو، اهمیت پستی‌نقش یا پیک دو برابر می‌شود، مانند دو پیک در رمان قصر، که بواسطه‌ی لباسشان شبیه ورقه‌های کاغذ شده‌اند). یک مثال راجع به عشق حقیقی کافکایی: مرد عاشق زنی می‌شود که یک لحظه او را می‌بیند. خروارها نامه می‌نویسد. ولی هرگز نمی‌تواند زن را دیدار کند؛ او نامه‌ها را در صندوقی سربسته نزد خود نگه می‌دارد... مکاتبه با فلیسه پر است از این امکان ناپذیری دیدار.

سیلان نامه‌ها جایگزین دیدن و رسیدن می‌شود. کافکا با اینکه فلیسه را فقط یکبار دیده است هرگز از نوشتن برای او باز نمی‌ایستد. کافکا با همه‌ی توانش، می‌خواهد شرایط یک پیمان را به فلیسه تحمیل کند. فلیسه باید دوبار در روز بنویسد. این پیمانی با شیطان است. پیمان فاوست‌گونه با شیطان که منبع‌اش را در یک نیروی دور افتاده‌ای پیدا می‌کند که در تضاد با پیمان تقارب زناشویی قرار می‌گیرد. یعنی در آغاز بزبان آوردن چیزها و سپس دیدن آنها فقط در یک رویا. رویایی که کافکا می‌بیند: "تمام راه‌پله، سر تا پا مملو شده بود از کاغذهای انباشته شده‌ای که خوانده بودم. یک آرزو- رویایی واقعی بود". (6) میلی دیوانه‌وار برای نوشتن و پاره کردن نامه‌ها بدون در نظر گرفتن مخاطبان‌شان. بدین‌گونه، با در نظر گرفتن ماهیت ژنریک نامه‌ها، میل آنها شامل موارد ذیل می‌شود: این میل حرکت را به سمت سوژه‌ی گزاره هدایت می‌کند، و به این سوژه یک حرکت آشکار و غیرواقعی می‌بخشد، آن از همه‌ی نیازهای سوژه‌ی گفتن برای یک حرکت واقعی چشم‌پوشی می‌کند. چنانکه در **Wedding Preparations**، این سوژه می‌تواند بر روی پالتاش همچون یک حشره باقی بماند، چون او بدل کاملاً پوشیده شده‌اش را در نامه، به همراه نامه فرستاده است. محصول این معاوضه یا واژگون کردن دوآلیته‌ی دو سوژه - یعنی وقتیکه سوژه‌ی گزاره آن حرکت واقعی‌ای را بر عهده می‌گیرد که معمولاً مربوط به سوژه‌ی گفتن است - یک بدل سازی است. و همین بدل سازی است که پیشتر از آن به عنوان یک عمل شیطانی یاد کردیم، در واقع شیطان در اصل همین بدل سازی است. اینجا ما یکی از منابع اصلی همین بدل‌ها را در آثار کافکا پیدا می‌کنیم: مثلاً در پیش‌نویس آمریکا "مردی هست که ناپدید شده"، یا مثلاً پرتره‌های دو برادری که "یکی به آمریکا رهسپار می‌شود، درحالی‌که دیگری در اروپا محبوس باقی می‌ماند". (7) و در داستان "داوری" که سراسر پیرامون موضوع نامه می‌چرخد [موضوع کلی این داستان بر پایه‌ی نامه‌ای است که گئورگ بندمن به دوست روسی دوران نوجوانی‌اش می‌نویسد] تصویری از سوژه‌ی گفتن مجسم می‌شود که در بنگاه معاملاتی پدری می‌ماند و دوست روسی‌اش که صرفاً یک مخاطب نامه نیست بلکه سوژه‌ی پنهانی گزاره‌ای است که "شاید بیرون از این نامه‌ها وجود نداشته باشد".

نامه‌ها به مثابه‌ی یک ژانر اقلیتی، نامه‌ها به مثابه‌ی میل، میل نامه‌ها، همه‌ی اینها یک ویژه‌گی ژنریک ثانوی دارند. به این خاطر است که با توجه به نامه‌ها، بزرگترین وحشتی که برای سوژه‌ی گفتن به عنوان یک مانع بیرونی حاضر می‌شود را سوژه‌ی گزاره سعی خواهد کرد تا به هر قیمتی که شده بر آن غلبه کند، حتی اگر اینکار

مرگبار باشد. همین حالت است که "وصف یک پیکار" نامیده می‌شود. یا همان وحشت کافکا از تمامی فرمهای زناشویی. عمل حیرت‌آور کافکا اینست که این ترس را به "توپوگرافی موانع" ترجمه می‌کند (کجا رفتن؟ چگونه رفتن؟ پراگ، وین یا برلین؟). عملی که مساح انجام می‌دهد، "مساحی‌گری" و نیز عمل دیگرش اینکه لیستی از شرایطی را برمی‌شمرد که سوژه‌ی گزاره از این طریق فکر کند که می‌توان ترس را از بین برد. (نقشه‌ای برای زندگی یا برنامه‌ی زندگی). این تجسم رضایت است، کار واقعاً طاقت‌فرساییست. یک معکوس‌سازی و بدل‌سازی از مراحل عشق رمانتیک و ازدواج. این روش فواید چندی را در برمی‌گیرد. به سوژه‌ی گفتن اجازه می‌دهد تا بی‌گناهی‌اش را ثابت کند، از آنجایی که او می‌تواند هیچ کاری انجام ندهد، و ادعا کند هیچ کاری نکرده است. همچنین در مورد سوژه‌ی گزاره نیز همینطور است، چون او فقط چیزهای ممکن را انجام داده است، و حتی دسته‌ی سوم یعنی مخاطب را نیز می‌توان بی‌گناه شمرد (حتی تو فلیسه، تو هم بی‌گناهی). در نهایت فقط کفایت یکی از این نمونه‌ها یا کل جهان، گناهکار باشند در این صورت این روش موجودات را بدتر از آنچه بودند خواهند کرد. این روش غالب در "نامه به پدر" است. همه بی‌گناهند، این بدترین امکانهاست. "نامه به پدر" طرد ادیب و خانواده بوسیله‌ی ماشین نوشتار است، همانطور که نامه به فلیسه طرد زناشویی است. ترسیم نقشه‌ی شهر تبس به جای نمایشی از سوفوکل، ترسیم یک توپوگرافی یا مساحی موانع در عوض نزاع با سرنوشت (جانشین کردن یک مخاطب معین شده به جای سرنوشت). پرسیدن این سؤال بی‌فایده است که چرا نامه‌ها بخشی از آثار ادبی هستند یا آیا آنها منشا موضوعات تعدادی از این آثار هستند یا نه، و اینکه آیا آنها قسمتی از ماشین نوشتار هستند یا ماشین بیان؟ و همینطور اینکه آیا ما باید فکر کنیم که نامه‌ها به طور کل مربوط به نوشتار هستند یا خارج از آثار ادبی محسوب می‌شوند، و فهمیدن اینکه چرا فرمهای بخصوص ادبی از قبیل رمان به طور طبیعی یک کاربرد ساختگی از فرم تحریری (نامه‌وار) هستند؟

اما یک ویژه‌گی ژنریک سومی نیز وجود دارد: کارکرد نامه‌ها ضرورتاً منع بازگشت ظاهری گناه نیست. یعنی یک بازگشت ادیبی، خانواده‌گی و ازدواجی گناه. آیا من مستعد ستایش پدر هستم؟ آیا من قادر به ازدواج کردن هستم؟ آیا من یک هیولا هستم؟ کسی که می‌تواند بی‌گناه و با اینحال اهریمنی باشد، "شیطان صفتی در بی‌گناهی‌اش". این موضوع محوری داستان "داوری" است، احساس ثابتی که کافکا همیشه در ارتباطش با زنانی که به آنها عشق می‌ورزد لمس می‌کند. (8) کافکا می‌داند که یک دراکولاست، او می‌داند که یک خون آشام است،

یک عنکبوت با تارهایش. بیشتر از همیشه ضروریست تا اینجا بین موضوعات مختلف تمایز قایل شویم، یکی موضوعاتی همچون دوآلیته‌ی دو سوژه، مبادله یا بدل‌سازیشان، وانمود کردن به پیدایش یک احساس گناه؛ و دیگری اینکه، اینجا شخص گناهکار نهایتاً سوژه‌ی گزاره است (سوژه‌ای که در مورد او سخن گفته می‌شود). گناه در خودش صرفاً یک حرکت ظاهری است، حرکت متظاهری که یک خنده‌ی باطنی را پنهان می‌کند (چقدر چیزهای ترسناکی درباره‌ی کافکا و گناه، کافکا و قانون و غیره نوشته شده‌اند). یک پاکت کاغذی، یا یهودیت [می‌گوید]: دراکولا نمی‌تواند احساس گناهکار بودن بکند، کافکا نمی‌تواند احساس گناه بکند، فاوست گناهکار نیست، و ذره‌ای ریا کاری در این نیست. اصل موضوع در جای دیگری واقع شده‌است. کسی نمی‌تواند هیچ چیزی در مورد عهد با شیطان دریابد، اگر کسی معتقد باشد که می‌تواند گناه را در فرد مورد نظرش تحریک کند، در حقیقت او کسی است که گناه را ابداع می‌کند یا در اصل نامه‌ای می‌نویسد. گناه گزاره‌ای از یک قضاوت است که از بیرون می‌آید و تنها بر روی یک نفس ضعیف اثر می‌گذارد و او را طعمه‌ی خود قرار می‌دهد. آه ضعف، ضعف من، خطای من... گناه یک حرکت ظاهری در کافکا به عنوان یک سوژه‌ی گزاره است. در عوض، شدت عمل‌اش همچون یک سوژه‌ی گفتن است. ولی این همه‌چیز را حل نمی‌کند، کسی از دست‌اش رها نشده است. چون اگر گناه تنها یک حرکت ظاهری است، با این حال همچون شاخصی برای یک خطر سراسر متفاوت (امر دیگری) نشان داده شده‌است. وحشت واقعی زمانی بوجود می‌آید که ماشین نوشتار برخلاف علم مکانیک بچرخد. رجوع کنید به ماشین Penal Colony. خطر از عهد شیطانی، بی‌گناهی شیطانی، گناه نیست بلکه تله است، بن‌بستی است در ریزوم، بسته شدن تمام راه‌های گریز است، نقبی است که سراسر مسدود شده‌است؛ ترس. شیطان خودش به تله افتاده است. شخص نه بواسطه‌ی گناه بلکه بدست فرسودگی به خودش اجازه می‌دهد تا باز-اودیپ شده باشد، با فقدان ابتکار، با بی‌احتیاطی در مورد کاری که شروع کرده‌است، با عکس، با پلیس. پس بی‌گناهی دیگر اهمیتی ندارد. قاعده‌ی بی‌گناهی شیطانی شما را از گناه حفظ می‌کند؛ اما در مقابل تکثیر پیمان و محکومیتی که ناشی از آن است نمی‌تواند شما را محفوظ نگه دارد. مسئله احساس گناه همچون یک روان‌نژندی نیست، یا همچون یک حالت، بلکه قضاوت کردن گناه همچون محاکمه است. و این نتیجه‌ی ضروری نامه است. "نامه به پدر" محاکمه‌ای است که کافکا را احاطه کرده است. نامه به فلیسه تبدیل به یک محاکمه‌ی ساختگی می‌شود، با تمام اجزای یک محکمه‌ی کامل، دوستان، خویشاوندان، موارد اتهام و

دفاع از خود. کافکا از آغاز نسبت به این محکمه یک روشن بینی قبلی دارد، چون همزمان با "نامه به فلیسه"، داستان "داوری" را می‌نویسد. اما داستان داوری ناشی از این ترس بزرگ است که ماشین نامه، مولف را به تله خواهد انداخت. پدر شروع به انکار می‌کند که مخاطب-دوست روسی- وجود دارد، آنوقت کافکا هستی این مخاطب را به رسمیت می‌شناسد، اما به منظور رد کردن خیانت فرزندی، فاش می‌کند که یک دوست برای او (پدر) می‌نوشته است (سیلان نامه‌ها مسیرشان را عوض می‌کند: نامه به فرستنده‌اش باز می‌گردد و به همین ترتیب). "نامه‌های کوتاه زشت‌تان..."، یعنی نامه‌ی زشت **سورتینی**، یک بوروکرات و مامور اداری در رمان **قصر**. کافکا برای دور ماندن از این خطر، هرگز از موضوعات گیج کننده باز نمی‌ایستد، او باز هم نامه‌ی دیگری می‌فرستد که همه‌ی آنچه که قبلاً فرستاده بود را انکار یا اصلاح می‌کند. اما هیچ چیزی بازگشت سرنوشت را متوقف نمی‌کند: زمانی که کافکا از فلیسه جدا می‌شود، شکسته ظاهر می‌شود نه گناهکار. برای کافکا این نامه‌های مربوط به فلیسه یک عنصر ضروری بودند، یک انگیزه‌ی مثبت (نه منفی) برای نوشتن هر چیزی، کافکا خودش را در حالی در می‌یابد که هیچ میلی برای نوشتن ندارد، تمامیت بدنش بدست دامی که او را اسیر کرده شکسته شده است. قاعده‌ی "شیطان صفتی در بی‌گناهی"، کافی نبوده است.

این سه عنصر پر قدرت، نشان می‌دهند که کافکا شیفته‌ی نامه‌ها شده بوده است. شما باید حساسیت بخصوصی در این باره داشته باشید. در این نقطه، ما می‌خواهیم این نامه‌ها را با نوشته‌های پروست-شکل دیگری از شیطان صفتی-مقایسه کنیم. پروست نیز از نامه‌هایش برای ایجاد یک پیمان با شیطان یا یک فانтом به منظور گسستن نزدیکی مطابق با قرارداد زناشویی استفاده می‌کند. او به شدت مخالف نوشتار و ازدواج است. آنها دو خون‌آشام لاغر و بی‌اشتهایی بودند که تنها از طریق فرستادن نامه-خفاش‌ها خون تغذیه می‌کنند. در هر دوی این موردها اصل کلی مشابه است: هر یک از نامه‌ها، نامه‌های عاشقانه هستند، خواه واقعی یا خواه ظاهری باشند. نامه‌های عاشقانه بوسیله‌ی سرزنش، سازش یا پیشنهاد می‌توانند جذب، دفع یا انباشته شوند، بدون اینکه هیچ چیزی در ماهیتشان تغییر کرده باشد. این نامه‌ها قسمتی از عهد با شیطانند که می‌خواهند از هر عهد و پیمانی با خدا، خانواده یا معشوقه دور باشند. اما در نگاه دقیق‌تر، صفت اولیه‌ی نامه‌ها- یعنی مبادله کردن یا بدل سازی دو سوژه- تماماً در کار پروست ظاهر می‌شود: سوژه‌ی گزاره عهده دار تمامی حرکتها می‌شود در حالی که سوژه‌ی گفتن در تخت‌خوابش، در گوشه‌ای از تار عنکبوت‌وارش باقی می‌ماند (عنکبوت-شدن پروست)... نامه هویت‌اش را

همچون یک حافظه، رو یا عکس به فراموشی سپرده است، تا تبدیل به نقشه‌ی دقیقی از مسیرهایی بشود برای پذیرفتن یا اجتناب کردن از زندگی، یعنی یک برنامه‌ی زندگی مشروط. (کارهای پروست شبیه ساختمان قصر، مسیر پیچیده از جاده‌ای است که هرگز متوقف نمی‌شود و مدام در حال حرکت است). (9) در نهایت، گناه در کارهای پروست، مانند کافکا، تنها یک پوشش ظاهری است که یک مباحثه یا حرکت ظاهری از طرف سوژه‌ی گزاره را همراهی می‌کند. اما در زیر این گناه سرزنده، وحشت عمیقی، نویسنده‌ی خم شده را فرا گرفته است، ترسی که او خودش بارها بدان اشاره می‌کند، ترس از اینکه ماشین نامه بر علیه او بچرخد و او را به داخل چیزی که او تلاش می‌کرد از آن رها شود، پرتاب کند، اضطراب از اینکه بالاخره همین پیغامها یا نامه‌های کوتاه کثیف او را به دام خواهند انداخت. مانند نامه‌ی تهدید باورنکردنی‌ای که به آلبرتینی می‌فرستد درحالی‌که نمی‌داند آلبرتینی مرده است و نامه در فرمی از یک پیغام بخصوص از طرف گیلبرت دوباره به او بازمی‌گردد، او گیلبرت را با آلبرتینی اشتباه می‌گیرد و پیمان ازدواجش با او را اعلام می‌کند. گذشته از این، او بخاطر همه‌ی اینها بسیار شکسته ظاهر می‌شود، اما با یک خون‌اشامی مترادف، با یک حسادت مشابه جلوه می‌نماید. تفاوت بین کافکا و پروست بسیار است و شامل بسیاری از تفاوت‌های مادی می‌شود، یعنی شیوه‌ی دیپلماتیک مرسوم و مبنی بر رسیده‌گی نامه، یا شیوه‌ی قضایی نامه‌ها. هر دوی آنها به نظر می‌رسد که بوسیله‌ی نامه‌ها، از نوع بخصوصی از نزدیکی که توسط رابطه‌ی زناشویی مشخص می‌شود، اجتناب می‌کنند و به موقعیت یک بیننده و دیده شونده تغییر جهت می‌دهند (وحشت کافکا وقتی که فلیسه به او می‌گوید که دوست داشت زمانیکه کافکا کار می‌کند نزدیک او باشد، به این گفته صحنه می‌گذارد). مسئله این نیست که آیا حالت زناشویی رسمی یا غیر رسمی، دگرجنس‌گرایانه یا هم‌جنس خواهانه است، بلکه کسب رهایی از نزدیکی است، کافکا از بُعد فاصله محافظت و پاسداری می‌کند، یعنی دور بودن از کسی که دوستش دارد؛ و نیز او خودش را به عنوان یک زندانی عرضه می‌کند (زندانی شده توسط بدنش، اتناش، خانواده‌اش، آثار ادبی‌اش) و موانعی را که مانع از دیدن یا دوباره پیوستن به معشوقه‌اش می‌شوند را تکثیر می‌کند. (10) در عوض، برای پروست، این طرد مشابه از راه معکوسی اتفاق می‌افتد: پروست از طریق نزدیکی افراطی‌اش غیر قابل درک و غیر قابل دیدنی می‌شود. راه حل پروست عجیب است، یعنی غلبه کردن بر شرایط زناشویی از طریق حضور و دیدن، از طریق نزدیکی مفرط. شخص وقتی که بیش از حد به یکی نزدیک است او را کمتر می‌بیند. بدین معنی که، پروست در مقام یک زندانبان ظاهر

می‌شود، زمانیکه معشوقه‌اش در زندان مجاور محبوس است. نامه‌های ایده‌ال پروست، یادداشتهای کوتاهی است که از زیر در رد و بدل می‌شوند.

یکی دیگر از اجزای ماشین نوشتار کافکا رمانهایش هستند. اگرچه در همه‌ی رمانها حیوان وجود ندارد با اینحال آنها در اصل جانورانگاران (animalistic) هستند. مطابق حرفهای کافکا، حیوان ابژه‌ی ویژه‌ی داستان است: به خاطر تلاش حیوان برای پیدا کردن یک راه خروجی و تعقیب کردن خط گریز. نامه‌ها کافی نیستند، از آنجاییکه شیطان، عهد با شیطان، نه تنها هیچ راه گریزی نشان نمی‌دهد، بلکه ممکن است ما را به دام بیافکند. کافکا رمانهایی مانند "محاكمه" یا "مسخ" را همزمان با آغاز مکاتبات با فلیسه می‌نویسد. هر دوی اینها تصویری از یک خطر یا دفع کردن آنرا مجسم می‌کنند. سیلان نامحدود نامه‌ها در کنار رمانهای فانی و تمام شده. گویا نامه‌ها نیروی موتوری هستند که -از طریق خونی که جمع کرده‌اند- کل ماشین نوشتار را راه می‌اندازند. با اینحال برای کافکا، رمان یک سئوالی از نوشتار، و چیزی غیر از نامه‌هاست. بنابراین، رمان سئوالی‌ست درباره‌ی خلق کردن. این چیز دیگر بوسیله‌ی نامه‌ها پیشگویی شده است. اما تنها از طریق یک نوشتار مستقل قابل درک است؛ حتی اگر پیوسته ناموفق باقی بماند. آنچه که کافکا در اتناش انجام می‌دهد؛ حیوان شدن است و این ابژه‌ی حیاتی رمانهایش است. نخستین گونه از این آفرینش [حیوانی] رمان مسخ است. [حیوان شدنی که] چشمان اهالی خانواده بخصوص پدر یا مادر نباید آنرا ببینند. ما قصد داریم بگوییم که برای کافکا، ذات حیوانی راه خروجی است، خطی‌ست برای گریز، حتی اگر در یک مکان یا در یک قفس اتفاق بیافتد. **خطی برای گریز، و نه آزادی، یک گریز حیاتی و نه یک حمله.** در داستان "شغالها و اعراب"، شغال می‌گوید: "ما پیشنهاد کشتن آنها را نمی‌دهیم... به این جهت که، فقط دیدن جسم زنده‌ی آنها، ما را وادار به تعقیب و فرار در هوای پاک، در بیابان می‌کند، و به همین سبب اینجا خانه‌ی ماست". اگر باشلار با بی‌انصافی تمام کافکا را با lautreamont مقایسه می‌کند، اشتباه او به این دلیل است که فرض می‌کند: ذات دینامیکی حیوان در آزادی و تهاجم قرار گرفته است: حیوان-شدن مربوط به Modoror تخریبگر است برای آنکه همه‌ی آنها در آزاد و بیخود بودنشان بسیار بی‌رحمند. این جمله شبیه آنچیزی که در کافکا رخ می‌دهد نیست، اتفاقاً کاملاً برعکس است. فرضیه‌ی باشلار او را به سوی تضاد بین سرعت lautreamont و آهستگی کافکا سوق می‌دهد. (11)

اجازه دهید به موضوع خودمان بازگردیم، و برخی از عناصر رمانهای جانورانگاران را نام ببریم: (1) این امکان

وجود ندارد که میان آن مواردی که با حیوان به عنوان یک حیوان برخورد شده و آن مواردی که در آن حیوان به عنوان بخشی از یک مسخ در نظر گرفته شده تفکیک قایل شویم، هر چیزی در حیوان یک مسخ است، و مسخ بخشی از یک چرخه‌ی منفرد انسان-شدن حیوان و حیوان-شدن انسان است. (2) مسخ گونه‌ای از اتصال دو نوع قلمرو زدایی شدن است، یکی اینکه در آن انسان بر حیوان نفوذ می‌کند با وادار کردن‌اش به خدمت به انسان یا فرار او. و نیز اینکه حیوان به انسان پیشنهاد می‌دهد با نشان دادن راه خروج یا وسیله‌ی گریزی که هیچگاه به ذهن انسان خطور نکرده است (شیزو-گریز). هر کدام از این قلمروزدایی شدن‌ها نزد آن دیگری درون‌ماندگار است، و موجب می‌شود یک آستانه را قطع کند. (3) بدین ترتیب، آنچه در اینجا مطرح است بهیچوجه آهستگی نسبی یک حیوان-شدن نیست، چون مهم نیست که [این فرایند] چقدر آهسته است، و حتی آهستگی آن چقدر بیشتر شود، این یک قلمروزدایی شدن مطلق انسان را برمی‌سازد در تقابل با قلمروزدایی شدن صرفاً نسبی‌ای که انسان با تغییر مکان یا سفر کردن برای خود ایجاد می‌کند؛ حیوان-شدن یک سفر درجا است در یک مکان ثابت رخ می‌دهد؛ تنها زنده است و به عنوان یک شدن قابل درک است. (تخطی کردن از آستانه‌های شدت) (12)

پانویس

(1) کافکا، خاطرات، 15 دسامبر 1910، 33

(2) Gustave Janouch، گفتگوها، 143 (و همچنین در ص. 158 می‌نویسد: "نه به خاطر بیان محتوا، بلکه فقط به خاطر نیروی جاذبه‌اش است")

(3) نامه به برود، کافکا، از مجموعه‌ی نامه‌ها، 13 جولای 1912، ص 80.

(4) ما اینجا از یک نوشته‌ی منتشر نشده توسط Claire Parnet راجع به خون‌آشامی و نامه‌ها استفاده کردیم که آنجا پیوند کافکا-دراکولا کاملاً آنالیز شده است. و همچنین رجوع کنید به کل متن Elias Canetti در نوشته‌ای با عنوان محاکمه‌ای دیگر: نامه‌های کافکا به فلیسه (نیویورک، 1947) اما علیرغم این، کانتنتی به نظر می‌رسد اهمیتی به این فعالیت خون‌آشامی نمی‌دهد و در عوض پیرامون شرم کافکا به خاطر بدنش، احساس تحقیراش، اندوه او، و نیازش به حمایت شدن سخن می‌گوید.

(5) رجوع کنید به متن قابل تحسین کافکا، نامه به میلنا، 228-31.

(6) کافکا، نامه به فلیسه، 17 نوامبر 1912، ص 47

(7) کافکا، خاطرات، 19 ژانویه 1911، ص 43

(8) "شیطان صفتی در بی‌گناهییم": نگاه کنید به کافکا، خاطرات، ص 65. و در داستان "داوری"، پدر عنوان می‌کند: "بله، برآستی تو یک بچه‌ی بی‌گناه بودی، اما با اینحال یک وجود شیطان صفتی در تو نهفته است".

(9) نامه‌های پروست به غیر از این، توپوگرافی کردن موانع جغرافیایی، فیزیکی، روانی و اجتماعی هستند. همچنین در نامه‌ی پروست به مادام استراوس، شبیه نامه به میلنا یک فرشته‌ی مرگ مشابهی وجود دارد. در نامه‌های پروست به مردان جوان، حتی بیشتر موانع توپوگرافیکی مربوط به مکان و زمان وجود دارند، یعنی، حالاتی از روح، شرایط و تغییرات. برای مثال در نامه به یک مرد جوان، آنجاکه به نظر می‌رسد پروست دیگر نمی‌خواهد که او به کابورگ باز گردد: "تو در تصمیم‌گیری در مورد خودت آزادی، و اگر تصمیم به آمدن گرفتی، به جای نامه نوشتن زمانی که رسیدی فوراً به من تلگراف بزن، اگر ممکن است سوار قطاری شو که در ساعت 6 عصر یا لاقلاً موقع غروب یا بعد از شام به اینجا می‌رسد، اما خیلی دیر هم نرسد، اگر چه من دوست داشتم تو را قبل از همه ببینم با اینحال اگر بیایی همه چیز را برایت توضیح می‌دهم".

(10) درباره‌ی زندان، نگاه کنید به خاطرات کافکا، 19 ژانویه 1911، ص 43

(11) باشلار، Lautreamont، (پاریس، 1956). برای بحث در مورد سرعت، عمل و حمله همچون خصوصیتی از Lautreamont و آرامی کافکا که همچون یک خستگی از "اراده برای زندگی" فهمیده شده است، رجوع کنید به بخش اول باشلار.

(12) کافکا اغلب دو نوع سفر را با هم مقایسه می‌کند، که یکی گسترده و سازمان یافته است و دیگری شدید، غیر گسترده، یک فرورفتگی و تکه تکه شدن است. سفر دومی در یک مکان واحد اتفاق می‌افتد، در اتاق خواب. با اینحال شدت بیشتری دارد: "زمانی تو در مقابل این دیوار دراز کشیده‌ای، زمانی دیگر در مقابل آن یکی، به این خاطر که پنجره به حرکتش در پیرامون تو ادامه می‌دهد... من حتماً باید قدم بزنم و همین کافی باید باشد، اما برای جبران کردن این، هیچ مکانی در کل کره‌ی زمین پیدا نمی‌شود که من بتوانم در آنجا قدم بزنم".



مجله‌ی الکترونیکی زغال

<http://www.zoghamag.com>