مناقشه‌ی اهالی گتوی کافکا

کورش بیت سرکیس
کارلسروهه، نوامبر ۲۰۰۳

«. . .کتاب باید تبری باشد برای دریای یخ بسته‌ی درونمان . . .»
کافکا (در نامه‌ای به اُسکار پولاک، ۲۷ ژانویه ۱۹۰۴)

سوءتفاهم در ذات خود امر نامطلوبی نیست اگر موجب شود به آن حقیقت فرارّ اما نامیرای هستی قدری نزدیک شد. به ویژه اگر این سوء تفاهم‌ها باعث شود دریای یخ‌بسته‌ی درونمان ترک بردارد. مناقشه‌ی این دوستان فرهیخته بالقوه این توان را دارد که آغازی باشد برای چیستی یک متن و چگونگی یک یا چند ترجمه و یا تفسیری از یادداشتی و این خود نقبی باشد به جهان کافکا. نیکوست که هر مناقشه‌ای بر سر چند و چون آثار این جوانمردِ جوانمرگ حرمت او و آثارش را پاس دارد و بری از آن گونه مشاجراتی باشد که در حجره های وکلای دعاوی و دفاتر ثبت احوال رخ می‌دهد. باخت و بردی در کار نیست. پس نه در گود زورخانه‌ایم و نه مسابقه‌ای در شرف وقوع است. به قول کافکا

> وقتی آدم خوب فکر می‌کند می‌بیند هیچ چیز نیست که بتواند او را بفریبد تا بخواهد در مسابقه‌ی اسب‌دوانی نفر اول شود. شهرت ناشی از بهترین سوارکار سرزمینی شناخته شدن، با هنگامه‌ی بوق و کرنا و ساز و دُهلش، بیش از آن شاد خواهد شد که صبح فردای واقعه بتواند جلوی پشیمانی خویش را بگیرد. (از تأملاتی برای آقایان سوارکار، مجموعه حکایات)

به تجربه آموخته‌ام کسانی که غم غربت و سرمای درون را آزموده‌اند به دنبال هماورد نیستند بلکه سرگشته به دنبال همدل و همسخن می‌گردند؛ به دنبال کسی که مثل هیچکس نیست.

> با صدایی بی‌طنین داد زدم: نمی‌دانم، اصلاً نمی‌دانم. اگر هیچکس نمی‌آید، خُب پس هیچکس نمی‌آید. من به هیچکس بدی نکردم. هیچکس هم به من بدی نکرده است. اما هیچکس نمی‌خواهد به من کمک کند. مُشتی هیچکس. (ازگشت و گذار در کوهستان، مجموعه حکایات)

از سر اتفاق آن دو کتابِ جناب کافکا را دارم؛ یعنی *مجموعه حکایات* (فیشر، ۱۹۷۸) به ویراستاری پاول رابه Paul Raabe و دفتر خاطرات یا *یادداشت‌ها* (فیشر، ۱۹۶۲) پش را. از قرائن پیداست که هر دو دوست با قدری کم و کاست درست می گویند. همانطور که آقای حمید صدر نوشته‌اند متن مورد مناقشه بدون عنوان در دفتر یادداشت‌های کافکا به تاریخ پنجم نوامبر ۱۹۱۱ آمده ، البته بسیار طولانی‌تر از آنچه توسط ایشان ترجمه شده است. اما همانطوریکه آقای علی عبدالهی در نامه خود ذکر کرده اند واقعیت این است که این بخش از متن یادداشت زیر عنوان Grosser Laerm در مجموعه‌ی حکایات کافکا با حذف اشارات ابتدای یادداشت که ربطی به این بخش از یادداشت ندارد و یک جمله در ابتدای متن و دو عبارت کوتاه معترضه در درون (جمله Valli) و حذف و اضافه‌ی دو صفت عیناً" نقل شده است. ویراستار این مجموعه همانطور که در پایان کتاب آورده است این حکایت را جزء آن بخش از حکایات گنجانده که

در کتاب ها و نشریات به شکل پراکنده یافته است و در هیچکدام از مجموعه حکایات کافکـــا، در زمـــان حیات وی چاپ نشده‌اند. قطعه‌ی Grosser Laerm توسط خـــود کافکـــا و یـــا دوســـتانش ,Max Brod) Oskar Baum, Franz Werfel, Otto Pick) در نشریه‌ای آوانگاردی در پراگ به نام Herder-Blaetter شماره‌ی ۴/ ۵ به سر دبیری Willy Haas, Norbert Eisler در اکتبر ۱۹۱۲ چاپ شده است. نســـخه‌ای از آن به همان شکل و شمایل در اینـــترنت http://www.textkritik.de/kafkazs/12b-laerm.htm قـــابل دسترس است. به احتمال زیاد کافکا خود این عنوان را برگزیده و از آنجاکه به قول پـــاول رابـــه، نشـــریه خوان قهاری بوده است فقط آن بخش از یادداشت که حول این موضوع می‌چرخد را زیر آن آورده و آن را در این نشریه به چاپ سپرده است. این اواخر به همت Roland Reus و بـــا همکـــاری Peter Staengle کتابی با عنوان *فرانتس کافکا، نسخه تاریخی - انتقادی* چاپ شده است که اگر اشتباه نکنم شامل همه‌ی دستنوشته ها، نسخ چاپی و تایپ‌شده می‌باشد که بخش هایی از آن از طریق تارنما نـــیز قـــابل مراجعـــه است. چنانکه در مقدمه آمده است این کتاب شامل آن بخش هایی که ماکس برود ویراســـتاری و یـــا بـــه عللی حذف کرده است نیز می‌شود. این منبع و منابعی کـــه مـــورد اســـتفاده قـــرار داده‌ام را در پانوشـــت می‌آورم.

ابتدا حرفم این است که ترجمه حرفه ام نیست. نویسندگی هم حرفه کافکا نبود. اگر «حرفه» را آن بدانیم که می‌توان از قِبَلَش نان خورد. بدین معنا ادعای اینکه چه کسی حرفه‌ای است و چه کس نیست ربطی به دانش و وجدان کاری مترجم ندارد. همواره و در همه زمینه‌ها می‌توان ســـهوا" ســـهل‌انگار بـــود و عمـــدا" بساز-بفروش. پس ادعایی از این دست در کار نیست. از محکمه، حاکم، محاکمه و حکم بیزارم، کافکا هم بود. از آن رو که در داوری آدم به جنگ خود می رود. خود را در مظن اتهام قـــرار مـــی دهـــد. در جـــایی می‌نشیند که جای او نیست. به خود امتیاز می‌دهد، امتیاز اینکه می‌تواند حقیقت را تشخیص دهد. غافل از اینکه اگر حقیقتی هم هست غالب بر اوست. ما صاحب حقیقت نیستیم بلکه مقهور آنیم و محتاج او. به اندازه کافی دارالمحکمه وجود دارد، چه در گتوی کافکا و چه بـــیرون از آن. حتـــی زمـــانی کـــه دادگـــاه، دادگستر است نتیجه‌اش می شود تبعید یا جام شوکران. نسل ما که هر دو را آزموده است، شایسته است بداند که داوری یعنی از صراط حق گذشتن.

اما از سر اتفاق، آنهم اتفاقی از نوع کافکائی‌اش، مجموعه‌ای قدیمی از تمثیلات او را به توصیه‌ی دوســـتی می‌خواستم ترجمه کنم که خوشبختانه هنوز تمام نشده است. متاسفانه قبل از این ترجمه هـــا از وجـــود ترجمه‌ی آقایان علی اصغر حداد، مصطفی اسلامیه، بهرام مقدادی، امیر جلالدین اعلم بی‌اطلاع بودم. هر آنچه را می نویسم به گمان من داد و ستدی است فکری با خوانندگان علاقمنـــد و دوســـتان ناشـــناخته‌ی فاضلم آقایان حمید صدر و علی عبدالهی و علی اصغر حداد و مصطفی اسلامیه که ترجمه ایشـــان را نـــیز مد نظر قرار داده‌ام .کارم داوری نیست و بیشتر دوست‌دارم بیاموزم. پس آنچه که آموخته‌ام را با شما در میان می‌گذارم. سرزنشی هم در کار نیست به خصوص که می‌دانم مترجمین در چـــه شـــرایطی و بـــا چـــه امکاناتی کار می‌کنند. پس امیدوارم آنچه را می‌نویسم اگر موجب داد و ســـتدی فرهنگـــی نشـــود بـــاعث دلسردی و دلگیری عزیزی نیز نشود. به طور کلی از همه‌ی ترجمه‌ها آموختم؛ گاهی از ساختار جمـــلات و گاهی از کاربرد واژه‌ها؛ گاهی از تعبیرات و گاهی از کاستی‌ها.

برای ارزیابی تا آنجا که در توانم بوده است وفاداری به متن را مد نظر قرار داده‌ام. اما شایسته است که چند و چون این وفاداری را برای آنکه معیاری در دست داشته باشیم به نقل از اهل فن توضیح دهم. ابوالحسن نجفی حدود بیست سال پیش در سخنرانی خود در «اولین سمینار نگارش فارسی» می گوید:

> "امانت مفهوم متغیّری است تابع نوع کتاب، یعنی هر بار بر حسب کتابی که در دست ترجمه داریم به گونهٔ دیگری تعریف می‌شود.
> به بیان دیگر، حفظ امانت درجات دارد: کتابهایی هست که می‌توان آنها را آزادانه ترجمه کرد (به اصطلاح، نقل به معنی) و کتابهایی هست که مترجم باید آنچه سعی است به کار برد تا عین عبارت آنها را به زبان دیگر برگرداند (به اصطلاح، ترجمهٔ لفظ به لفظ) و میان این دو حد البته درجات میانین نیز هست. . . وظیفهٔ مترجم در وهلهٔ نخست این است که محتوا را هر چه دقیقتر و روشنتر از زبان مبدأ به زبان مقصد منتقل کند و، در وهلهٔ بعد، سبک نویسنده را فقط در صورتی باید برگرداند که لطمه‌ای به فهم محتوا نزند. اما آثار تخیّلی و به طریق اولی آثار شعری، چنانکه گفته شد، از نوع دوم‌اند. در اینها محتوا از صورت جدا نیست و مترجم باید سعی کند که هم این و هم آن را به زبان مقصد برگرداند. . . در اینجا زبان برای رفع نیازهای روزمره یا انتقال خبر یا توضیح مسائل علمی و فنی به کار نمی‌رود و بنابر این وابسته به واقعیت نیست. این را کلام وابسته به خود یا کلام خودایستا می‌نامیم. . . باید بگوییم که واقعیت کلام با واقعیت جهان در رابطه است، اما خود مستقل از جهان بیرونی است و به همین دلیل آن را کلام خود ایستا یعنی قائم به ذات نامیدیم. ملاک ارزش کلام در اینجا انسجام با خود یا به اصطلاح رایجتر، انسجام درونی است. (دربارهٔ ترجمه)

زبان شناس برجستهٔ دیگری به نام یوجین نایدا در کتابی موسوم به «گامی به سوی علم ترجمه» که بر اساس پژوهشهای دقیق علمی در زمینه‌های زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، و روان‌شناسی تدوین کرده است، در شرح شرایط لازم برای مترجم می نویسد:

> نخستین و بدیهی‌ترین شرط لازم برای هر مترجم آن است که زبان مبدأ را خوب بداند. کافی نیست که او «معنای کلی» پیام را در یابد. . . مترجم نه تنها باید محتوای آشکار پیام را بفهمد، بلکه دقایق معانی را نیز باید درک کند، بارِ عاطفی واژه‌ها را دریابد، و ظرایفی را که از حیث سبک «رنگ و بوی» پیام را تعیین کرده است تشخیص دهد.
> مهمتر از شناختِ کاملِ زبانِ مبدأ همانا تسلط بر زبان مقصد است. معمولاً با استفاده از لغتنامه‌ها، شروح و تفاسیر، و رساله‌های فنی می‌توان شناخت بهتری از پیام زبان مبدأ به دست آورد، اما هیچ چیز نمی‌توان به جای تسلط کامل بر زبان مقصد نشاند. بی‌گمان بیشترین و فاحشترین اشتباهاتی که مترجمان مرتکب می‌شوند عمدتاً زاییدهٔ آن است که چنانکه باید و شاید بر زبان مقصد تسلط ندارند. . . . مترجم علاوه بر دانستن دو یا چند زبان ذیربط در کار ترجمه، باید با موضوع مورد ترجمه نیز کاملاً آشنا باشد.
> حتی اگر مترجم از تمام دانش فنی لازم بهره‌مند باشد، باز چیره‌دست نتواند بود مگر آنکه با روحیهٔ نویسنده هم کاملاً دمساز باشد. . . (با این همه) حتی شناخت کامل زبانها و موضوعات، توأم با دمسازی، ضامن خوب بودن ترجمه نیست مگر آنکه مترجم توانایی بیان ادبی را هم داشته باشد. (دربارهٔ ترجمه)

آقای علی سلحجو در مقاله ای زیر عنوان «بحثی در مبانی ترجمه» ابتدا به شرح کوتاهی در مورد تاریخ ترجمه از نظر فیلسوفان و نظریه‌پردازان پرداخته سپس به ترجمه و نقشهای چهارگانهٔ زبان اشاره

می‌کنند. این نقش‌ها عباتند از نقش اطلاع دهندگی، نقش عاطفی، نقش زیبایی شناختی و نقش صحبت‌گشایی.

> به عبارت ساده‌تر افراد گاه می‌خواهند صرفا" مطلبی را به اطلاع کسی برسانند، گاه می‌خواهند برای دل خودشان حرف بزنند، گاه می‌خواهند آنچه می‌گویند زیبا و هنرمندانه باشد و سرانجام گاه فقط می‌گویند تا به دیگران نشان دهند که هستند. در حالت اول مخاطب نقش مهمی دارد. نقش دوم یا نقش عاطفی همان چیزی است که در فرهنگ غرب از آن به عنوان soliloquy (سخن‌گویی با خود) نام برده می شود. . . .در اینجا مخاطب هیچ نقشی ندارد. نقش سوم حالتی است که گوینده یا نویسنده نمی‌خواهد صرفا" پیامی را به اطلاع کسی برساند، بلکه هدفهای زیباشناختی نیز دارد و چه بسا اصل هدف، همین موضوع باشد و رساندن اطلاع، حاشیه‌ای فرعی بر آن باشد. در اینجا «چگونه گفتن» از خودِ «گفتن» اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. و سرانجام نقش چهارم زمانی است که ما نه به قصد دادن اطلاع، و نه به خاطر دل خودمان و نه به منظور هدفهای زیباشناسانه سخن می‌گوییم. هنگامی که دو نفر به طور تصادفی بر یک نیمکت در یک پارک می‌نشینند و یکی از آنها شروع به حرف زدن در بارهٔ هوا می‌کند، به هیچ‌وجه نمی‌خواهد «اطلاعی» به آن شخص بدهد. هدفهای عاطفی و زیباشناختی نیز در کار نیست. . . منظور از اشاره به نقشهای چهارگانهٔ زبان این است که مترجم به هنگام برگرداندن یک متن از زبانی به زبان دیگر همواره باید آن را در نظر داشته باشد. (دربارهٔ ترجمه)

به گمانم شاید اینک بد نباشد با این پرسش آغاز کنیم که میزان سهم هر یک از نقش‌های مذکور در آثار کافکا چیست. برای پاسخ راهی نیست مگر رجوع به آثار او به طور عام و به قطعه‌ی Grosser Laerm به طور خاص. کافکا داستان‌نویس متعارفی نیست. نقش اطلاع رسانی در آثار او مسلما" هست اما مبهم و کمرنگ. این قبیل اطلاعات را همه داریم با این فرق که نوعی جابجایی در دیدگاه صورت گرفته است که باعث بیگانگی و آلیناسیون Entfremdung می‌شود و این از آن رو است که جهان او با مختصات جهان متعارف نمی‌خواند. بگوییم رؤیت جهان از دید یک عقاب و برای اینکه زیاد اوج نگریم بگوییم از چشم یک قورباقه. در کافکا هر دو ادغام شده‌اند، از بالا نگریستن و تیزبینی یکی و از پایین نگریستن و دوزیستی آن دیگری. در واقع این چگونگی و طرز بسته‌بندی کردن اطلاعات است که سخن می‌گوید. یعنی آنچه مارشال مک‌لوهان در دهه‌ی هفتاد میلادی با عبارت کوتاه و فشرده‌ی "رسانه پیام است" medium is the message به ما گفت. این پیام چیست که با وجود سادگی، آلمانی زبان‌ها و آن هم تحصیلکرده‌هاشان باید چند بار آن را بخوانند تا قصد نویسنده را بفهمند، با این فرض که اگر اصلا" قصدی در کار باشد. معنا گرچه در متن است اما همواره همچون شبحی گرداگرد آن می‌چرخد. سخنان دو پهلو و چند پهلوی کافکا حتا در گفتگوهای عادی روزانه بر کسی پوشیده نیست. ترجمه کردن آثار کسی که نیمه‌جان بر بستر مرگ می‌گوید :"مرا بکشید وگرنه قاتلید." آسان نیست. اینکه چنین سخنانی زیبا هستند یا نه از آن هم سخت‌تر است. نکته دیگری که شایسته است در نظر بگیریم این است که قطعه‌ی Grosser Laerm ریشه در دفتر خاطرات کافکا دارد و معمولا" حدیث نفس را نخست برای خود می نویسند و نه برای مخاطب دیگری. پس بر اساس تقسیم‌بندی بالا سهم نسبتا" بزرگی به نویسنده تعلق می‌گیرد تا به مخاطب. آقای سلح‌جو می نویسد:

> ترجمهٔ ارتباطی خواننده را مهمتر از نویسنده می‌انگارد، در حالی که ترجمهٔ معنایی الویت را به نویسنده می‌دهد. ترجمهٔ ارتباطی آسانتر خوانده می‌شود اما این خطر وجود دارد که چیزی که می‌خوانیم به طور کامل گفتهٔ نویسنده نباشد. . . تفاوت میان ترجمهٔ ارتباطی و ترجمهٔ معنایی مبتنی

> بر تفاوت میان مفهوم پیام (message) و معنی (meaning) است. معنی با محتـوا سـر و کـار دارد، در حالی که پیام ناظر بر تأثیر است. . . پیروان ترجمهٔ معنایی به هیچ‌وجه معتقد نیسـتند کـه خواننـده نباید ترجمه بودن متن را حس کند. . . سرانجام ارتباط مداران معتقدند که وظیفهٔ ترجمه این است که نویسنده را به دنیای خواننده بیاورد، در حالی که معنامداران می‌گویند وظیفهٔ ترجمه بردن خواننـده به دنیای نویسنده است. (دربارهٔ ترجمه)

شاید بشود بین این دو قطب جای مطلوبی یافت اما مهمتر از این نکات آن است که مـترجم خـود متـن اصلی را چگونه می‌فهمد. زیرا تا متن و یا عبارتی فهمیده نشود، نمی‌شود ترجمه اش کرد و از آنجـا کـه فهم موضوع از بستر تفسیر آن می گذرد این خطر همیشه هست که سوءتعبیری صورت گیرد. بخصـوص در مورد برخی از تمثیلات کافکا که در آن‌ها ابهام و ایهام نقشی محوری بازی می‌کنند و آن را در جـای دیگری در شرح یکی از تمثیلاتش توضیح داده‌ام ("یک تمثیل و دو تفسیر"، سنگ ۱۲ و شـقه شـده‌اش بدون پانوشت! در کارنامه ۲۹ و ۳۰). یعنی عمداً چنین نوشته شده‌اند که همچون زندگی (das Leben) خنثی باشند و قابل تأویل. کافکا یهودی است و مسلماً می‌دانسته است که در عرفان یهودی یـا مکتـب قَباله Qabbalah هر سطر می‌تواند متضمن تعداد بیشماری تأویل باشد. در این صـورت لازم اسـت کـه متن باز باشد و یا اصولاً گنگ بماند، درست مثل خلاءیی که از بینش آئین ذن نشأت گرفتـه اسـت و در نگاره‌های ژاپنی ظاهر می شود و بخش اعظم فضای بوم را در بر می‌گیرد. این گنگی، بخشـی از جهـان کافکا است که بی زبان مانده است و توضیح ناپذیر.

> پس صخره‌ی عظیم توضیح‌ناپذیر ماند. اسطوره در تلاش است تا توضیح‌ناپذیر را توضیح دهد. امـا از آنجا که ریشه در حقیقت دارد باید به چیزی توضیح‌ناپذیر بینجامد. (از پرومتئوس، مجموعه حکایات)

اما این بدین معنی نیست که هر جا او آشکار سخن می‌گوید مترجم آن را گنگ کند و یـا بـر گنگـی آن بیفزاید. کافکا اکثراً و به گمان من عمداً از جملات بسیار طولانی و نفس‌گیر استفاده و در صورت لـزوم عبارات را با ویرگول از هم جدا می‌کند. گویی هر جمله‌ی راوی نفس آخری است که می‌کشد! شاید هـم بنده خدا جور دیگری بلد نبوده است بنویسد. آخر مأمور اداره‌ی بیمه را چه به نویسندگی! پس تـا آنجـا که در زبان فارسی ممکن است باید چنین ساختاری حفظ شود. یعنی بارِ عاطفی روایت از طریق شـکل و بافت جملات نیز منتقل شود. البته می‌دانم که رعایت این حکم به سبب اختلاف در ساختمان زبان مبدأ و مقصد همیشه امکان پذیر نیست. والتر کافمن مترجم شهیر آثار نیچه به زبان انگلیسی که خـود آلمـانی زبان است در کتاب *اگزیستانسیالیسم از داستایوسکی تا سارتر* در مورد سبک نگارش کافکـا و کیفیـت ترجمه‌ی آثار او به انگلیسی می‌نویسد: «نثری ساده و ظاهراً غـیر هنرمندانـه کـه بـه یکبـاره موجـب جوششی در تن و جان می شود و ما را به جهانی کافکائسک پرتاب می کند. . . کسـی کـه حتـی کمـی آلمانی می‌داند شایسته است متن اصلی را بخواند.» اگر ترجمه‌های آثار کافکا به زبان انگلیسی کـه خـود جزء زبان‌های ژرمنی است چنین باشد می‌توان حدس زد که در زبان فارسی برغـم تـلاش مـترجم چـه سرنوشتی خواهند داشت. پس باید بپذیریم که ترجمه، ترجمـه اسـت و اصـل نیسـت. اگـر اصلـش را می‌خواهیم باید زبان آلمانی بیاموزیم. یکی از دلایل اساسی برای صحت این گفته همانطور که ویلهلم فُن هامبولت دو قرن پیش اعلام کرد این است که زبان از تفکر جدا نیست. یعنی افراد در قالب‌هـای زبـانی

خود قادر به اندیشیدن هستند و خارج از آن نمی‌توانند هیچ مفهومی را بـه تصـور درآورنـد. حـالا کـه حوزه‌ی بحثمان و محدودیت‌های آن به طور نسبی مشخص شد می‌توانیم تحلیل را آغاز کنیم.

ابتد می‌پردازیم به عنوان قطعه. در زبان آلمانیLaerm به صدایی گفته می شود کـه ناهنجـار و مزاحـم باشد و تمرکز آدم را بهم زده و چه بسا روزگارش را سیاه کند. اما مختص صدای انسان نمی‌شود که بتوان از واژه «هیاهو» استفاده کرد. واژه «صدا» را هم از آن رو که خنثی است و بـار عـاطفی خـود را از سـایر اعضای جمله و یا از معنای کلی آن می‌گیرد نمی‌شود به کار برد. چنین واژه‌ای در زبان فارسی نیست، اگر هم هست من نمی‌شناسم. پس می‌ماند همان اسم مرکب «سر و صدا». به گمان من بـا وجـود اینکـه در جهان کافکا هیچ چیز بعید نیست، چنانکه در مسخ می‌بینیم، باید تا آنجا که امکان دارد به کلماتی که او به کار می‌برد وفادار ماند. کلماتی عادی که برای نقل رویدادهای عادی به کار می‌روند. در واقع در پشـت سادگی و روزمرگی و آنچه عادی به نظر می‌رسد هیولایی کوژ کرده است. چهره‌ی ایـن هیـولا در سـطح معانی لغوی نیست که بازمی‌تابد بلکه در سطحی فلسفی و عمیق‌تر است که شبح او را می‌بینیم. چنانکه گونتر آندرس نوشته است: "ماجرای گرگور سامسا از آن رو وحشتناک نیست که او یـک روز صبـح در هیئت حشره از خواب بیدار می‌شود. این که او خود در این حادثه چیز شگفت‌آوری نمی‌بیند، . . . " آن را هولناک می‌سازد (حداد). پس به گمان من همان صفت «بسیار» که آقای حـداد بـرای عنـوان گزیده‌انـد مناسب‌تر است. از اینکه بگذریم آنچه در این قطعه مهم است این است که همه چـیز گرداگـرد «سـر و صدا» و نوانس‌ها و چگونگی آن می‌چرخد. برای مثال بردنِ خاکسترِ بخاریِ اتاقِ مجاور مهم نیسـت بلکـه «خش خشِ خراشیده شدنِ کفِ بخاری با خاک‌انداز هنگام خارج کردن خاکستر» است که باید مـد نظـر قرار گیرد. یعنی اگر با «تراشیدن» و «خراشیدن» نشود جمله‌ای ساخت شاید بشود با نوعی جناس آوائـی (آلیتراسیون) جای آن را پُر و از این طریق حس و معنا را منتقل کرد.

از آنجا که مناقشه بر سر ترجمه‌ی آقای علی عبدالهی آغاز شده است پس با اجـازه ایشـان بـه ترجمـه ایشان همانطور که در وبلاگ آقای حسن محمودی آمده است پرداخته آنرا بـا بـاقی ترجمـه هـا مقابلـه می‌کنم. متن ترجمه‌ها را جز به ضرورت تکـرار نمی‌کنـم بلکـه بـا اجـازه دوسـتان تنهـا اشـاره‌ای بـه ناهمخوانی‌ها، آن هم به گمان خودم می‌کنم و از تأییدها می‌گـذرم. متن‌هـا را بدیـن ترتیـب نـامگذاری می‌کنم: (ع) عبدالهی، (ص) صدر، (ح) حداد، (ا) اسلامیه و در انتها، متن پیشنهادی را خواهم نوشت کـه بعضاً از ادغام این متن‌ها همراه با دخل و تصرف حاصل شده است. جمله ها را هم بـه ترتیـب ارزیـابی می‌کنم.

جمله اول این قابلیت را دارد که به طُرَق گوناگون ترجمه شود. در اینجا فقط به ساختار جمله نظر داریم.

(ع) توی اتاقم نشسته‌ام. در کانون اصلی سر و صدای تمام آپارتمان.

(ص) در اطاقم، در این ستاد مرکزی سر و صدا در تمام خانه، نشسته‌ام.

(ح) توی اتاق‌ام در کانون اصلی سر و صدای آپارتمان نشسته‌ام.

(ا) در مرکز سر و صدای تمام خانه توی اتاقم می‌نشینم.

به گمان من در این جمله آن هم به دلایل دستوری در زبان آلمانی نوعی تأخیر در معنا وجود دارد، یعنی راوی جمله‌ای کاملاً عادی می‌گوید«در اتاقم نشسته‌ام» و سپس برآن چیزی اضافـه می‌کنـد «در سـتاد

مرکزی سر و صدای تمام آپارتمان» که معنایی متمایز به آن می‌افزاید. در ترجمه (ع) این جمله با استفاده از نقطه به دو بخش تقسیم شده است وگرچه عبارت دوم کامل نیست تأخیر به وجود آمده است اما دستور زبان فارسی رعایت نشده است. در جمله (ص) ضمیر اشاره‌ی «این» برای ارجاع دادن عبارت تشبیه به «اتاق» اضافه شده است، تأخیری در بین نیست و ویرگول دوم اضافی است. به گمانم آوردن اضافات مابین دو ویرگول در زبان انگلیسی و آلمانی معمول است و نه در فارسی. با نشستن فعل در آخر جمله در ترجمه‌های (ص) و (ح) قدری از توان این تشبیه کاسته شده است که به علت رعایت قوانین دستوری اجتناب ناپذیر است. در ترجمه (ا) با بردن تشبیه به ابتدای جمله، غیره منتظره بودن آن حذف شده و ناهمخوانی مشهود است. در زبان آلمانی ماضی نقلی و حال استمراری نداریم و به جای آن از حال ساده استفاده می شود. در واقع ماضی نقلی داریم ولی از آن گذشته ساده مراد می‌شود. پس و پیش شدن کلمات و عبارت ها در یک جمله تکیه و اهمیت نسبی آن کلمه یا عبارت را نسبت به دیگری نشان می‌دهد. (ا) از حال ساده استفاده کرده است که عمدی بودن عمل راوی «در اتاق نشستن» را القاء می کند در حالیکه این عمل به گمان من از روی ناچاری است. در باقی ترجمه‌ها از ماضی نقلی استفاده شده است. Haupquartier به معنای «ستاد کل» و یا «ستاد مرکزی» است. همانطور که گزارش‌ها به مرکز مخابره می‌شوند، فرمان‌ها هم از آنجا صادر می‌شوند. اما چنانکه از متن استنباط می شود این کثرت گزارش‌ها و چگونگی آن‌هاست که مد نظر است. جهان کافکا جهانی است با دو چهره اما یک سر. یعنی جهانی است با خصلتی ژانوسی که در آن واقعیت و مجاز یک چیزند. گاهی از این بدان می‌رسد و گاهی از آن به این. وگاهی اوقات مثل فیلم های اکسپرسیونیستی می‌ماندکه آنچه درون راوی می‌گذرد بر واقعیت فرافکنی می‌شود و خود را بدان تحمیل می‌کند. پس تلاش برای یافتن مترادف‌های مناسب، گرچه ممکن است دور از واقعیت باشند، کارشایسته‌ای است. (ع) و (ح) کانون اصلی به کار برده‌اند و (ا) مرکز. Wohnung به معنای آپارتمان است و نه خانه (ص) و (ا).

جمله دوم: کوبیده شدن درها به هم، بسته شدن درها نیست (ا) و این مو ضوع «فقط» باعث نمی شود که صدای قدم ها شنیده نشود (ع) بلکه در جمله پیرو صدای بسته شدنِ درِ اجاق را هم تحت‌الشعاع قرار می‌دهد که در توضیح عبارت بعدی مفصل بدان خواهم پرداخت. کسانی از لابه‌لای درها نمی‌دوند (ع). راوی از صدای قدم هایی که در بین درها در رفت و آمدند سخن می گوید و نه از صدای ناشی از داخل و خارج شدن از درها (ص)، گرچه این امر بی شک صورت می‌گیرد. راوی دوست دارد صدایی نشنود و از این همه سر و صدا جانش در امان باشد و بی نصیب بماند (ع). در واقع برای راوی نه شنیدن صدای قدم‌ها نعمتی است و نه نشنیدن صدای درِ اجاق محرومیتی (ص)، مگر بکار بردن «بی‌نصیب ماندن» (ع) و «نعمت شنیدن» و «محروم ماندن» (ص) کنایه‌آمیز باشد و معنای عکس خود را برساند که قدری در erspart bleiben مستتر است. در ترجمه‌ی (ح) از فعل «در امان ماندن» استفاده شده است که معنای عکس افعال بالا را می‌دهد و سر راست است و مستقیم که اصلا نمی‌تواند کنایه‌آمیز باشد.

جمله‌ی پیرو: فرض بگیریم که راوی در ابتدای جمله از حرف ربطِ مُرکب (weder A, noch B) استفاده کرده است که مترادفش در زبان فارسی می‌شود «نه تنها A بلکه B». به این دلیل می‌گویم فرض بگیریم که بخش اول این حرف ربط را در جمله‌ی بالا نمی‌نویسد اما واژه nur به معنی (فقط یا تنها) را به کار می‌برد. یعنی ابتدا فکر می‌کند فقط از سر وصدای قدم‌ها در امان است و بعد بلافاصله پی می‌برد که نه،

از شر صدای دیگری هم نجات پیدا کرده است. به همین علت این عبارت با ویرگول از جمله قبلی جدا شده است . این حروف در زبان آلمانی جمله را به شکل دستوری منفی می‌کنند، یعنی بی‌آنکه نیازی به منفی‌کردن فعل باشد. از طرفی از آنجا که راوی در حال شنیدن سر و صدای بلندتری است و همه چیز گِرد شنیدن می‌چرخد، نمی گوید صدای قدم‌ها را نمی‌شنوم بلکه می‌گوید به علت سر و صدای درها تنها از صدای قدم‌ها در امانم و بعد از ویرگول noch به کار برده، فعل شنیدن را صرف می کند و به لحاظ دستوری آن را منفی می‌کند. یعنی نمی‌گوید صدای به هم خوردنِ درِ اجاق را نمی‌شنوم. اما این صدا نیز همچون صدای قدم ها تحت الشعاع سر و صدای کوبیده شدن درها قرارگرفته است. این قرائت من و چند آلمانی زبان است که آن را خوانده‌اند. اما اگر noch را مستقل در نظر بگیریم معنایی کاملاً مغایر می دهد یعنی «هنوز»، «بازهم»، «با این وجود» و «با این همه» و عبارت مثبت می‌شود که ترجمه‌های (ع) ، (ا) و (ح) بدین صورتند. اما اذعان می‌کنم که جمله‌ی مشکلی است و مترجم را به اشتباه می‌اندازد و در نهایت قربانی خواهد گرفت. اما چرا درهای اجاق (ع). علت آن شاید این باشد که در زبان آلمانی واژه «در» را به دو صورت می‌توان نوشت؛ Tuer و Tuere که هر دو مفرد هستند (ن.ک. به Kluge, Etymologisches Woerterbuch) . ولی درِ اجاق اصلاً باز نمی‌شود، پس چرا باز و بسته شدن (ع). درِ اجاق به علت فنری که در آن به کار می‌رود با صدای خاصی مانند «چلَق» بسته می شود که صدایی شبیه بستن سریع فک و کوبیدن دندان‌ها به هم و چفت شدن دندان هاست اما به معنی قفل شدن نیست. این ویژگی‌ها مستتر در اسم مصدر Zuklappen است. ظاهراً زبان وگوش آلمانی‌ها نسبت به این صدا حساسیت بیشتری از ما دارد. (ع) و (ح) بسته‌شدن به کار برده‌اند و (ا) به هم خوردن و (ص) چفت شدن که این دو تای آخر نزدیک‌تر به متن اصلی هستند. امکان دارد که کاربرد صفت «آهنی» در (ص) به همین دلیل باشد اما در متن نیست.

جمله سوم: اتاق راوی طوری واقع شده است که در یکطرف آن اتاق (خواب) پدر و مادر قرار دارد و در طرف دیگر اتاق نشیمن و پدر برای ورود و خروج از اتاق خود به اتاق نشیمن باید از اتاق راوی عبور کند. اتاق راوی به مرور و بر حسب عادت تبدیل می‌شود به دالانی با دو در که راوی در آن از طرفی نادیده گرفته می‌شود و از طرفی وقت و بی‌وقت در معرض دید است. اگر به طرحی که نابوکوف از آپارتمان خانواده‌ی سامسا کشیده است نگاه کنیم می‌بینیم،که این طرح در "مسخ" نیز به کار می‌رود. ورود ناگهانی پدر با روبدوشامبری که بر دوش می کشد همچون طوفانی است که از دری وارد و از دری دیگر خارج می‌شود. فعل durchbrechen به معنی شکستن یا خرد کردن و وارد شدن است که در اینجا معنی استعاری آن مد نظر است. در ترجمه‌ی (ع) اگرچه در جمله‌ی «پدر درهای اتاقم را به هم می‌کوبد» در به صورت جمع به کار رفته است و این مطابق با متن اصلی است اما متوجه نمی‌شویم که پدر از دری می‌آید و از در دیگر خارج می‌شود بلکه تنها عرض اتاق را طی می‌کند. سرگردان ماندن پدر در اتاق در ترجمه (ا) نیز تکرار می‌شود آن هم به صورت «پدرم یکباره وارد اتاق می‌شود. . . از عرض آن می‌گذرد». در تر جمه (ص) «پدر دو لنگه در اطاقم را چهارتاق میکند» آمده است که با مکافات خارج می‌شود و در ترجمه‌ی (ح) «پدر به یک ضرب در اتاق‌ام را باز می‌کند . . . از دری وارد و از در دیگر خارج می‌شود که «از دری وارد» اضافی است، به خصوص که «وارد شدن» قبل از به دنبال کشیدن ربدوشامبر رخ می‌دهد و نه بعد از آن. نه مندرس و گشاد بودن لباس خواب (ع) در متن است و نه دراز بودن روبدوشامبر (ص). در ضمن «کف زمین را رُفتن» (ص) و «دنباله اش بر زمین کشیده شدن» (ا) و (ح) گونه‌ای تفسیرند که در

فعل مستترند و چه بسا درست، اما نمی شود در را از پاشنه کند یا چهارتاق (باز)کرد و وارد شـــد و بعـد خرامید (ص).

عبارت ضمیمه: خاکستر نه دوده است (ع) و نه ذغال (ص). در اینجا پاک کردن (ع) و یا بیرون آوردن (ا) و (ح) در متن نیست، بدین معنی که چنین افعالی صَرف نشده است بلکه فقط حرف اضافهٔ aus به معنی «از» به کار رفته است و فعل خراشاندن صَرف شده است. اما کلاً" با در نظر گرفتن کل متن، منظور انتقالِ صدایِ خش‌خشی است که از خراشیدنِ خاکسترِکفِ بخاری ایجاد شده است. ترجمه این عبـارت نوعـی بند بازی است و مکافاتی بی آجر.

ضمیمه‌ی دوم: این عبارت با والی (نام خواهر کافکا) شروع می‌شود و در *یادداشت ها* بـه گونـه‌ای دیگـر آمده است. من فقط به آن بخش که مشترک است رجوع می‌کنم. از آن رو که جمله قدری پیچیده اسـت ترجمه‌ها را ردیف می‌کنم.
(ع) والی از اتاق جلویی در حالی که کلمه به کلمه‌ی جمله‌اش را بلند می‌گوید با صدایی نوک زبـانی کـه سعی می‌کند، با من صمیمی باشد می‌پرسد کلاه پدر تمیز است و در جواب آن فریادی بلند می‌شود.
(ص) "والی" از وسط هال . . . فریاد کنان می‌پرسد، آیاکلاه پدر تمیز شده است یا نه، صدای هیسـتی کـه میخواهد ملاحظه مرا بکند، صدای کسی را که جواب میدهد، بلندتر میکند.
(ح) والی از اتاق جلویی با صدائی بلند و شمرده می‌پرسد «کلاه پدر تمیز شده است؟» صدائی زیر، که به گمان خود دوست‌دار من است، در مقام پاسخ جیغی بلندتر می‌کشد.
(ا) والی از اتاق جلویی. . . فریاد می‌کشد که آیا کلاه پدر ماهوت‌پاک‌کن خورده است، صدای هیسـی کـه دوستانه ملاحظهٔ مرا می‌کند، صدای پاسخ گفتن طرف مقابل را بلندتر می‌نماید.
از صدای نوک زبانی (ع) و صدائی زیر (ح) نمی توان فهمید که منظور صدایی «هیس!»ی است که با لحنی آمرانه و از روی برآشفتگی، کسی را به سکوت می خواند. از طرفی کسی کـه «هیـس!» می‌گویـد والـی نیست (ع) و این راوی نیست که مخاطب قرار می‌گیرد(ع). بلکه شخص سومی است که برای رعایت حال راوی با «هیس» خود موجب می شود که پاسخگو، که باز نمی‌دانیم کیست، فریادش را بلندتر کنـد. پـس کسی که هیس می‌گوید خود جیغ نمی‌کشد (ح)! پرسش والی مبنی بر اینکه آیا کلاه پدر را تمیز کرده‌اید غیر مستقیم ادا می‌شود و نه مستقیم (ح) و (ص). ماهوت پاک کنی هم در کار نیست (ا). فعل «نماییدن» به معنای «نمودن» و «نشان‌دادن» است و نه به معنای «کردن» (ا). برای آنکه بیشتر از این به ایـن جملـه نپردازیم جمله پیشنهادی را می‌نویسم. البته زیاد تعریفی ندارد و فقط از جنبـه اطلاعـاتی شـاید قـابل قبول‌تر باشد. از اتاق جلویی والی بلند و شمرده می‌پرسد که کلاه پدر را تمیز کردید، یکی که می‌خواهد ملاحظه‌ی مرا کند با هیسی که می‌گوید باعث می‌شود پاسخی که به فریاد آمیخته است از آنچه که هست بلندتر شود.

جمله‌ی چهارم: در این جمله یک در بیشتر نیست، چرا درهای آپارتمان (ع). علت همان است کـه قبـلاً" اشـاره شـد بـا ایـن فـرق کـه در متـن حکـایت Wohnungstuere آمـده اسـت و در *یادداشـت‌ها* Wohnungstuer و هردو مفردند که می‌توان آنرا از صَـرف فعـل تشـخیص داد. در ابتـدای جملـه درِ آپارتمان بسته نمی شود (ع)، قفل هم نیست (ا) بلکه با چرخش دستگیره، چفت یا زبانه‌ی آن باز می‌شود

و زنگی هم در کار نیست که به صدا درآید (ح). شک دارم که حنجره زکام بگیرد (ع) و (ا) و گلو مریض شود (ص) بلکه آدم است که زکام می‌شود یا گلودرد می‌گیرد. البته کافکا چنین ترکیبی را به کار برده است و دندَش نرم، مترجم هم اجازه دارد! آواز زن طنینی ندارد (ع)، نفیر و ناله ای هم در کار نیست (ص). در با ضربه‌ی خفه (بَم و تو خالی مثل طبل) و مردانه‌ای و نه ملال‌انگیزی (ا) بسته می‌شود و در این عبارت، فاعلی (مردی) در کار نیست (ع).

جمله پنجم: با کوبیدن مردانه‌ی در به هم و خروج پدر از آپارتمان، راوی قصد دارد در غیبت او نفس راحتی بکشد، پس کوتاه و موجز می‌گوید: Der Vater ist weg که نه در پدر رفته است (ع) و نه در پدرم رفته است (ا)، نه در پدر منزل را ترک می‌کند (ص) و نه در پدر از خانه بیرون رفت (ح). دقت کنیم که آنچه را راوی تنیده است مترجم (ا) با حالت مِلکی یعنی با میم «پدرم» که تعلق خاطری را نشان می‌دهد پنبه می‌کند. مخلصانه نمی دانم چه باید نوشت. شاید باید فقط نوشت «پدر رفت». یعنی خروج پدر نیست که مهم است، از آن رو که پدر در انتهای جمله قبلی هنگام کوبیدن در به هم آپارتمان را ترک کرده است. این جمله نشانگر غیبت اوست. یعنی پدر دیگر نیست.

عبارت ضمیمه‌ی طولانی: با غیبتِ استیلای مردانه‌ی پدر حاکمیتی زنانه حضور خود را اعلام می‌کند. اکنون پی می‌بریم که چگونه سر و صدا در جهان کافکا می‌تواند هم لطیف باشد و هم ظریف. اما این لطافت و ظرافت حجابی بیش نیست برای نوعی سرکوب که آمیخته به طنز کافکا ست. در هر صورت این صفات در حالت تفضیلی به کار رفته‌اند و نه در حالت عالی (ع). انتخاب صفت بعدی سخت‌تر است و شاید صفت «پر ابهام تر» و یا «نجوا وار» و یا «مبهم تر» هم بتواند جایگزین پخش و پلاترین (ع) و حواس پرت کن تر (ص) و پریشان‌تر (ا) و پراکنده‌تر (ح) شود، اما هیچکدام دقیق نیستند. سر و صدا نمی‌تواند ناامیدتر(ع) باشد. بی شک یا ناامیدانه‌تر است و یا ناامیدکننده‌تر که این دومی معقول‌تر است، از آن رو که به گمانم موجب ناامیدی راوی می‌شود، اما چگونه وحشت‌ناک‌تر (ح) شده است نمی دانم. در ضمن سر و صدای فوق ضرورتاً از آواز قناری‌ها نیست (ع) و (ص) وگرنه به رهبری آنان نیازی نبود. در جمله بعدی آشکارا پی می‌بریم که سر وصدا یا پچ پچ خواهران راوی و دخترکِ خدمتکار نیز حضور داشته است. شاید بجای «به رهبری دو قناری» (ح) و (ا) بنویسیم «با صدای دو قناری رهبری می‌شوند» نزدیک‌تر به متن باشد، از آن رو که «رهبری» در فعل این عبارت نهفته است.

جمله‌ی آخر: این جمله اجرای مراسم خاضعانه‌ی طلب آرامشی است که در مخیله راوی صورت می گیرد. راوی قبلاً به آن فکرکرده است و این بار به واسطه‌ی قناری‌ها از نو به یادش میفتد که خوش دارد به ماری بدل شود که این خود تداعی این نیز هست که مار می‌تواند قناری‌ها را ببلعد و از شر سر و صدایشان راحت شود. البته می‌دانیم که مار گوش ندارد که بشنود اما مار کافکا خیلی خوب می‌شنود! لذا راوی می‌گوید به واسطه‌ی قناری ها و نه هر بار موقع خواندن قناری‌ها (ع)، و نه با صدای قناری‌ها (ا) و (ح). قید یواشکی اضافی است (ع) و شکاف می‌تواند باریک، تنگ و یا گشاد باشد اما نمی‌تواند ریز باشد (ع). مراسم ادامه پیدا می‌کند و راوی لای در را کمی باز می‌کند و همچون ماری به اتاق مجاور می خزد و از هم آنجا، افتاده بر خاک از خواهران و دخترکِ خدمتکار طلب آرامش و سکوت می‌کند. و اینک متن پیشنهادی:

سر و صدای بسیار

در اتاقم نشسته‌ام، در ستاد مرکزی سر و صدای تمام آپارتمان. به هم کوبیده شـــدن همـــه‌ی درهـــا را می‌شنوم، به علت سر و صدای آن‌ها نه تنها از صدای قدم‌هایی که بین آن‌ها در رفت و آمدنـــد بلکـــه از صدای به هم خوردن درِ اجاقِ آشپزخانه نیز در امانم. پـــدر (همچـــون طوفـــانی) درِ اتـــاقم را از پاشـــنه می‌کَند و در روبدشامبری که به دنبال می‌کشد عرض اتاق را طی کرده از درِ دیگـــر خـــارج می‌شـــود، از بخاریِ اتاق بغلی (خش‌خش) خراشاندن خاکستر به گوش می‌رسد، از اتاق جلویی والی بلند و شـــمرده می‌پرسد که کلاه پدر را تمیز کردید، یکی که می‌خواهد ملاحظه‌ی مرا کند با هیسی که می‌گوید بـــاعث می‌شود پاسخی که به فریاد آمیخته است از آنچه که هست بلندتر شود. چفت درِ آپارتمان باز می‌شود و سر و صدایی می‌کند که انگار از حلقومِ آدمی زکام خارج شده است، سپس در با صدای آواز زنانـــه‌ای بازتر شده و عاقبت با ضربه‌ی خفه و مردانه‌ای با منتهای بی ملاحظگی بسته می‌شود. پدر رفـــت، حـــالا وقت آغاز سر و صدایی ظریف‌تر، پر ابهام‌تر و ناامیدکننده‌تری است که با صـــدای دو قنـــاری رهـــبری می‌شود. قبلاً به این فکر افتاده بودم و حالا به واسطه‌ی قناری ها از نو به این فکر میفتم که چه می‌شد اگر کمی لای در را باز می‌کردم و همچون ماری به اتاق بغلی می‌خزیدم و همانطور (افتاده) بر کف اتـــاق از خواهرانم و دخترک خدمتکارشان طلب آرامش و سکوت می‌کردم. (سر و صـــدای بســـیار، مجموعـــه حکایات)

از خوانندگان و دوستان فاضلم می خواهم که اگر دروغی در این کار است بر من ببخشایند. هر چند بـــه قول کافکا، حتی دروغ هم در خدمت حقیقت است، چنانکه سایه در خدمت آفتاب. به هر صورت می‌دانم آنچه واقعیت می‌پذیرد فراسوی اراده و خواست ماست و ضرورتاً اخلاقی نیست. پس حتی اگر بگوئیم که لعنت بر خانه‌ای که بر ویرانه‌ی خانه‌ی دیگری آباد شود، از خواستی اخلاقی سخن گفته‌ایم و نه از آنچه به وقوع پیوسته است. شاید به قول آن شاعر، باید چشم‌ها را شست و جهان را به گونه‌ای دیگر دید. به هـــر تقدیر پیام ها بسیارند و مخاطبین یاکم و یا هیچ.

به آنان حق انتخاب داده شد که یا شاه باشند و یا پیکِ شاه. به تقلید از کودکـــان جملگـــی خواســـتند پیک باشند. از این رو پیک های بیشماری جهان را درمی‌نوردند و از آنجا که شاهی در میـــان نیســـت یکدیگر را مخاطب پیامی که دیگر بی معنا شده است قرار می‌دهند. خوش می‌داشتند کـــه بـــه زندگـــی نکبت‌بار خویش پایان می‌دادند اما جرأت نمی کنند، از آن رو که قسم یاد کرده‌اند به وظیفه‌ی خویـــش پایبند باشند. (پیک، *تمثیلات*)

منابع:

Franz Kafka, ***Historisch-Kritische Ausgabe saemtlische Handschriften, Drucke und Typoskripte,*** hrsg. Roland Reus und Peter Staengle, Stroemfeld Verlag: Basel/Frankfurt a. Main, 1995.

Franz Kafka, ***Saemtliche Erzaehlungen,*** hrsg. Paul Raabe, Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag: 1970.

Franz Kafka, ***Tagebuecher 1910-1923,*** New York: Schocken Books Inc., 1948-1949.

Franz Kafka, ***Parables,*** New York: Schocken Books Inc., 1947.

فرانتس کافکا، "سر وصدای مهیب"، *چهل وسه داستان عاشقانه*، ترجمه علی عبدالهی، تهران: مرکز، ۱۳۷۹، به نقل از وبلاگ آدم و حوا.

فرانتس کافکا، "۵ نوامبر ۱۹۱۱"، *یادداشت‌ها*، ترجمه حمید صدر، در سایت ادبی دوات، ۱۳۸۲.

فرانتس کافکا، "سر وصدای بسیار"، *داستان‌های پیش از مرگ*، ترجمه علی اصغر حداد، تهران: تجربه، ۱۳۷۷-۱۳۷۸.

فرانتس کافکا، "سر وصدای بسیار"، *داستان‌های پس از مرگ*، ترجمه علی اصغر حداد، تهران: تجربه، ۱۳۷۸.

فرانتس کافکا، "۵ نوامبر ۱۹۱۱"، *یادداشتها*، ترجمه مصطفی اسلامیه، تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۷۹.

دربارهٔ ترجمه، زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۵.
ترجمه‌ی نقل قول‌های درون متن از نگارنده است.