



محتوا و بیان

ژیل دلوز و فلیکس گتاری

ترجمه: مهدی سلیمی

اشاره: این مقاله فصل اول کتاب "کافکا: بسوی ادبیات اقلیت" می باشد.

چگونه می توانیم به کار کافکا وارد شویم؟ این کار یک ریزوم است، یک نقب زنی. قصر چندین ورودی با مکانها و قوانین مرسوم خودش را دارد که زیاد شناخته شده نیستند. هتل در رمان آمریکا بی شمار در اصلی و در جانبی دارد که گاردهای بی شماری بر فراز آن دیده بانی می دهند، و حتی ورودیها و خروجیهایی دارد که فاقد در هستند. اگر چه نقب زنی در رمانی که نام آن تنها یک ورودی دارد، ممکن به نظر می رسد، با این وجود، بیشترین کاری که یک حیوان می تواند انجام دهد، خیال بافی در مورد یک ورودی ثانوی است که فقط برای محافظت به کار می رود. اما این یک دامی است که توسط حیوان، توسط کافکا ترتیب داده شده است، توصیف نقب زنی تماما در راستای فریب دشمن عمل می کند. پس، ما بوسیله ی هر نقطه ی ورودی وارد خواهیم شد. هیچ نقطه ی ورودی پر اهمیت تر از بقیه نیست، و هیچ راه ورودی دارای امتیاز بیشتری نیست حتی اگر بقیه ی راهها یک بن بست، یک مسیر تنگ، یک سیفون به نظر بیایند. ما فقط سعی خواهیم کرد تا دریابیم که ورودی ما به چه نقاط دیگری متصل است، و از چه تقاطع و دالانهایی باید گذشت تا دو نقطه را بهم پیوند داد، و نقشه ی یک ریزوم چیست و چگونه این نقشه تغییر می یابد اگر شخص از راه نقطه ی دیگری وارد شود. فقط قاعده ی ورودیهای بی شمار مانع از شناسایی دشمن می شود، یعنی اسم دلالت و تلاشهایی به منظور تفسیر کردن کاری که بالواقع دستخوش تجربه گرایی است. ما از معمولی ترین راه آغاز می کنیم - راهی که در تالار مهمانسرای رمان قصر، ک. پرتره ی کاخدار را از طریق قاب عکس کله اش به صورتی که چانه اش فرورفته در سینه اش، کشف می کند.

این دو عنصر - پرتره یا عکس، خمودگی و کله ی خم شده- در کارهای کافکا ثابتند، اگر چه تا حدودی از یکدیگر مستقل اند. عکس والدین در آمریکا. پرتره ی زن با جامه ی خردار در رمان "مسخ". [I] (آنجا یک مادر واقعی کله ی خم شده دارد و یک پدر واقعی اونیفورم نظامی پوشیده است). ازدیاد عکس ها و پرتره ها در رمان محاکمه از اتاق فرولین بروسستر گرفته تا استودیو تیتورل. کله ی خم شده ای که دیگر شخص هیچ وقت نمی تواند در نامه ها، در یادداشت ها، در خاطرات، در داستانها آن را بالا آورد. و همچنین در محاکمه قاضی هایی بودند که برخلاف تعدادی از معاونان، مامور اعدام، کشیش و بقیه، پشتهای خم شده داشتند. بنابراین، ورودی که ما انتخاب کرده ایم، نه تنها وعده ی اتصال به چیزهایی که امید داریم نهایتا در کار ظاهر شوند را می دهد، بلکه خودش از اتصال دو فرم نسبتا مستقل تشکیل شده است: فرم محتوا(کله ی خم شده) و فرم بیان(پرتره-عکس)، که در شروع قصر به هم ملحق می شوند. ما آنها را تفسیر نمی کنیم. ما صرفا می گوئیم که این اتصال مجدد، سبب یک انسداد کارکردی می شود، یک خنثی سازی میل تجربی- لمس ناپذیر، غیرقابل تماس، ممنوع، عکس قاب شده که فقط می تواند از دید شخصی آن لذت ببرد، شبیه آن میل مسدود شده توسط بام یا سقف، یک میل سلطه پذیر که فقط می تواند از سلطه پذیری شخصی اش لذت ببرد. و همچنین میلی که سلطه را تحمیل می کند و اشاعه اش می دهد، میلی که قضاوت کرده و محکوم می کند.(مانند پدر در داستان "داوری" که کله اش را چنان خم می کند که پسرش [برای دیدن صورت او] مجبور است زانو بزند) خاطره ی یک کودکی اودیپی چیست؟ خاطره یک پرتره ی خانوادگی یا یک عکس در روز تعطیل است که مردان را با کله های خم شده و زنان را با گردنهای حلقه شده یشان با روبان نشان می دهد(۱) خاطره، میل را مسدود می کند، کاغذ کاربنی ساخته و آنرا کپی برداری می کند، آن را میان چینه ها ثابت کرده و از همه ی رابطه هایش جدا می کند. لیکن به چه چیز می توان امیدوار بود؟ این یک بن بست است، با این وجود می توان دریافت که حتی یک بن بست نیز مفید است اگر قسمتی از ریزوم را شکل بدهد.

کله ای که برافراشته می شود، کله ای که از طریق سقف یا بام از هم می پاشد، به نظر می رسد که پاسخی به کله ی خم شده باشد. ما آن را در سراسر کارهای کافکا پیدا کردیم(۲) در قصر، پرتره ی کاخدار مطابق است با فراخوان برج بلند کلیسا که "ایستاده در یک ردیف خطی، و به طور عجیبی با نوک سر باریک اش سر برافراشته است" (و حتی برج قصر همچون یک ماشین میل، فرد مالیخولیایی را فرا می خواند، یعنی حرکت دیوانه وار یک موجود را که از طریق شکافتن بام برخواهد خواست). در اینصورت، آیا تصویر برج کلیسای آرام دهکده یک خاطره نیست؟ در واقع، میل دیگر این چنین عمل نمی کند، بلکه ترجیحا، نه همچون خاطره ی کودکی بلکه همچون انسدادی در دوران کودکی عمل می کند، به جای محدود کردن به میل نیرو می بخشد، در زمان جابجایش می کند، قلمروزدایی اش می کند، اتصالات آنرا گسترش می دهد، و به سایر شدتها پیوند اش می دهد.(بنابراین، برج کلیسای شهر همچون یک سد، به دو صحنه ی دیگر متصل می شود: یکی آنجا که معلم و بچه ها به صورت غیر قابل درکی حرف می زنند و دیگری آنجا که با بازی بزرگسالانی

دور تشت رختشویی، منظره ی خانوادگی جابجا، اصلاح و وارونه می شود) [II] اما این مهم نیست. آنچه که اینجا مهم جلوه می کند، موسیقی ملایم است، یا صراحتاً، صداهای شدید و محض است که از برج کلیسا و قصر شهر صادر می شوند: "ناقوسی با نشاط خاطر آن بالا شروع به نواختن کرد، ناقوسی که حداقل برای یک ثانیه با تن صدایی که تهدید کننده بود، قلب اش را تپاند، گویا ناقوس او را با نهایت میل مبهم اش تهدید کرد. صدای این ناقوس عظیم به تندی محو شد و جای آنرا یک سکون گرفت، تکانهایی کوتاه و یکنواخت." این مهم است که چطور نفوذ صدا اغلب در کارهای کافکا در پیوند با حرکت بلند کردن یا برافراشتن کله اتفاق می افتد- برای مثال در موشی به نام یوزفینه و در سگهای موزیکال جوان ("همه چیز موسیقی بود، برداشتن و گذاشتن پاهایشان]م. برخی چرخش های کله شان، دویدن و وایستادنشان، وضعی که نسبت به همدیگر می گرفتند] طرحهای متقارنی تولید می شدند بدین طریق که یک سگ پنجه ی جلویی اش را بر پشت سگ دیگر می گذاشت و باقی بهش اقتدا می کردند]م. اولی بار شش تای دیگر را می کشید، یا همه ایشان طاقباز کف زمین دراز می کشیدند و بدنشان را پیچ و تابهای هماهنگ می دادند] آنها بر روی پاهای عقبی شان راه می رفتند") تمایز میان دو جایگاه میل به خصوص در داستان "مسخ" نمایان تر می شود. آنجا که، از طرفی، گرگور خودش را به پرتره ی زنی با جامه ی خردار می چسباند و کله اش را در طی یک کوشش مایوسانه برای پس گرفتن چیزهایی که در اتاقش است، به سوی در خم می کند (زمانی که می خواهند اتاقش را خالی کنند) و از طرفی دیگر، آنجا که گرگور این اتاق را ترک می کند، با لرزشهای صدای ویولون به سمت خواهرش هدایت می شود و تلاش می کند به گردن لخت خواهر چنگ بزند.(خواهر اش از موقعی که جایگاه اجتماعی اش را از دست داد، از رویان ها یا یقه های پوشاننده منع شد) آیا این تفاوت بین یک زنا با محارم ارتجاعی و راکد ادیپی است با یک عکس مادرانه و زنا با محارم فرد شیزو با خواهر و موسیقی آرامی که به شکل عجیبی از این زنا پدیدار می شود؟ نظر می رسد که موسیقی همواره در یک کودک- شدن یا حیوان- شدن تفکیک ناپذیر، بدست می آید، یک انسداد آوایی که در برابر خاطره ی تجسمی می ایستد. "لطفاً چراغ را خاموش کنید، من فقط در تاریکی می توانم بنوازم، راست نشستم" [III] (۳) ما به درستی می توانیم باور کنیم که اینها دو فرم تازه هستند: کله ی برافراشته شده یک فرمی از محتواست و صدای موسیقایی یک فرم از بیان. آیا بایستی همه ی اینها را با معادله ی زیر نشان دهیم؟

یک میل مسدود شده، سرکوب شده یا سرکوب کننده،	=	کله ی خم شده
یک میل خنثی شده، با حداقل ارتباط، خاطره ی دوران		-----
کودکی، قلمرو دهی یا باز قلمرو یابی		پرتره - عکس

یک میلی که به بالا برافراشته می شود یا به جلو حرکت

کله ی برافراشته

می کند، و ارتباطات جدید را فراهم می کند، انسداد دوران =

صدای موسیقیایی

کودکی یا انسداد حیوانی، قلمروزدایی کردن

اما این در واقع درست نیست. مسلماً نه یک موسیقی نظام مند بلکه یک فرم موسیقیایی است که کافکا بدان علاقمند دارد (در نامه ها و در خاطرات کافکا، چیز بیشتری از حکایت های ناچیز درباره ی یک عده موسیقیدان، نمی توان یافت). این یک موسیقی ترکیب شده و به طرز نشانه شناسانه ای شکل گرفته نیست که مورد علاقه ی کافکاست، بلکه ترجیحاً یک ماتریال آوایی محض است. اگر شخص به صحنه های اصلی تاثیرات آوایی اهمیت بدهد در اینصورت تقریباً در لیست زیر قرار می گیرد: کنسرت جان کیچ گونه در داستان وصف یک پیکار، آنجایی که نیاز بر [IV] (۱) می خواهد پیانو ای بنوازد چونکه او احساس شادی می کند. (۲) نمی داند چگونه بنوازد. (۳) در کل نمی نوازد ("در آن دم، دوتا آقا دست انداختند نیمکت را گرفتند و در حالی که ترانه ای را به سوت می زدند و مرا پس و پیش می جنباندند، برداشتم و از پیانو دور کردند و به طرف میز غذا خوری بردند") [V] و (۴) از اینکه خیلی خوب نواخته است، مورد تحسین قرار می گیرد. در داستان "پژوهشهای یک سگ" سگهای موزیکال یک جنجال عظیم تولید می کنند، اما هیچ شخصی نمی تواند بگوید که آنها چگونه این کار را می کنند، چونکه آنها صحبت نمی کنند، نمی خوانند، یا وغ نمی کنند با اینحال موسیقی برجسته ای را از نیستی محض تولید می کنند. در داستان "یوزفینه ی آواز خوان یا مردم موش"، بعید است که یوزفینه واقعا بخواند، او فقط سوت می زند آن هم به طرزى که بهتر از هیچ موش دیگری نیست، شاید حتی بدتر است، اما در یک چنین حالتی است که راز هنر نا موجود اش حتی بزرگتر تر می شود. در آمریکا، کارل روسمان بسیار سریع یا بسیار آرام و به طرزى خنده آور می نوازد و احساس می کند "آهنگی از درونش بر می خیزد که در انتهای آن گذشته را باز می یابد." در "مسخ"، صدا ابتدا همچون یک زوزه ی ضعیف نمایان می شود که صدای گرگور را تسخیر کرده و طنین کلماتش را محو می کند، و سپس، با وجود اینکه خواهرش یک موزیسین است، اما کاری بیشتر از به صدا در آوردن ویولون اش نمی کند.

این مثالها به قدر کفایت نشان می دهند که در حوزه ی بیان، صدا با پرتره در تعارض نیست، بر خلاف حوزه ی محتوا که در آن کله ی برافراشته ای در تعارض با کله ی خم شده بود. اگر ما دو فرمی از محتوا را به طور مجرد در نظر بگیریم، در این صورت بدون شک یک تعارض قراردادی ساده میان آنها وجود دارد، یک رابطه ی دوتایی، یک کیفیت معنایی یا ساختاری که کمتر به ما اجازه می دهد تا بیرون از حوزه ی اسم دلالت باشیم و این بیشتر یک دوگانگی است تا یک ریزوم. در حالی که پرتره به نوبه ی خود، بی شک فرمی از بیان است که با فرمی از محتوای "کله ی خم شده" مطابقت می کند که در مورد صدا این چنین نیست. آنچه که مورد علاقه ی کافکا است، یک ماتریال طنین دار شدید و محض است که همیشه با امحای شخصی آن در ارتباط است - یک

صدای موزیکال قلمروزدایی شده، یک فریاد که از دلالت، ترکیب، آواز، کلمات می‌گریزد- یک پرتینینی که از هم می‌گسلد تا از زنجیری که هنوز بسیار دلالت‌گر است جدا شود. در صدا، تنها شدت است که اهمیت دارد و چنین صدایی عموماً صدایی یکنواخت است و همیشه غیر دلالت‌گر؛ بدین معنی که در محاکمه، فریاد یکنواخت یک نگهبان که مجازات می‌شود " به نظر نمی‌رسد که این صدا از انسان بلند شده باشد بلکه تقریباً شبیه صدای دستگاهی قربانی شده است" (۴) تا زمانیکه فرمی وجود دارد، بازقلمرویابی هم وجود دارد، حتی در موسیقی. در عوض، همه‌ی هنر یوزفینه شامل این حقیقت است که، او بیشتر از بقیه‌ی موشها از نحوه‌ی خواندن اطلاعاتی ندارد، شاید او یک قلمروزدایی کردن از "فلوت زنی معمولی" را وضع می‌کند و آنرا از "توجهات روزانه‌ی زندگی" آزاد می‌سازد. خلاصه، صدا در اینجا نه مانند فرمی از بیان بلکه ترجیحاً مانند یک ماتریال شکل نیافته از بیان ظاهر می‌شود، که بر ترم‌های دیگری عمل خواهد کرد. از طرفی، برای بیان کردن محتویاتی بکار می‌رود که خودشان رانسبتاً کمتر و کمتر رسمیت یافته‌ی نشان خواهند داد؛ بنابراین، کله‌ای که برافراشته می‌شود از اینکه در خود اهمیت داشته باشد دست می‌کشد و ظاهراً بیشتر از یک جوهر تغییر شکل‌پذیر نیست که بوسیله‌ی سیلان بیان پرتینین جاروب می‌شود. به طور مثال مسئله‌ی میمون کافکا در داستان "گزارشی به فرهنگستان"، مسئله‌ی درباره‌ی حرکت عمودی کاملاً فرم یافته به سوی آسمان یا در مقابل خود شخص نیست، این دیگر مسئله‌ای مربوط به شکافتن از میان سقف نیست، بلکه درباره‌ی رفتن شدید "کله پا شدن و رونده" است، مهم نیست به کجا و حتی بدون حرکت. این مسئله‌ای درباره‌ی آزادی همچون مخالفت با سلطه‌پذیری نیست، بلکه تنها پرسشی است از یک خط پرواز یا ترجیحاً از یک راه خروجی ساده، "راست، چپ یا هر جهت دیگر" [VI] تا وقتی که تا حد ممکن کمترین جنبه‌ی دلالتگری را دارد. از طرفی دیگر، محکم‌ترین و مقاومترین رسمی شدن‌ها - برای مثال، آنهایی که طبق نظم پرتره یا کله‌ی خم شده هستند - ثباتشان را به منظور تکثیر شدن و تدارک دیدن یک تحول از دست خواهند داد، در آنجا که به خطوط جدیدی از شدت سقوط می‌کنند. (حتی خمیدگی پشت قاضی‌ها یک صدای طنین‌دار شکستن را ساطع می‌کند که نتیجه‌ی عدالت را به بیرون از تصویر هل می‌دهد، و یا عکس‌ها و تصاویر در محاکمه به منظور بر عهده گرفتن یک کارکرد جدید تکثیر می‌شوند.) طراحی‌های کافکا، یعنی مردان مسن و نیم‌رخهایی که او علاقه داشت بکشد، تأکید کردن به فیگورهایی با کله‌های خم شده، کله‌های برافراشته، و کله پا و رونده. نگاه کنید به باز تولیدها در کار کافکا درباره‌ی *Obliques*.

ما سعی نخواهیم کرد تا کهن‌الگوهایی را پیدا کنیم که خیال، پویایی و تصویر حیوانی کافکا را نمایش می‌دهند. (کهن‌الگو با یکسانی، سنخیت و موضوعات عمل می‌کند، در حالیکه روش ما تنها جایی موثر واقع می‌شود که یک خط گسیخته و ناپیوسته آشکار می‌گردد.) بنابراین ما دنبال هیچکدام از چیز تداعی‌های آزاد مذکور نیستیم. (ما تماماً از سرنوشت غم‌انگیز این تداعی کردن‌ها آگاهیم که همیشه ما را به خاطرات دوران بچگی یا حتی بدتر به فانتسم، برمی‌گردانند، اما نه به خاطر اینکه آنها در کار شکست می‌خورند بلکه این چنین سرنوشتی قسمتی از اصل نهفته‌ی آنها

است. ما حتی نمی‌کوشیم تفسیر کنیم، تا بگوئیم این فلان معنی را می‌دهد. (۵) ما کمتر از همه در جستجوی یک ساختار با تضادهای قراردادی و یک اسم دلالت کاملاً ساخت یافته هستیم. همیشه می‌توان با تقابل دوتایی مانند "کله ی خم شده- کله ی برافراشته" یا "پرتره- پرتینی" و روابطِ دونظیری مانند "کله ی خم شده- پرتره" یا "کله ی برافراشته- پرتینی" مواجه شد. اما این ایده ای احمقانه است تا وقتی که نفهمیم که نظام از کجا می‌آید و به کجا می‌رود، چطور تشکیل می‌شود و کدام عنصری قصد دارد نقش ناپیوستگی را بازی کند، یک بدن اشباع شونده ای که کلیت مجموعه را جریان می‌دهد و ساختار نمادین را در هم می‌شکند، به همان اندازه که تفسیر هرمنوتیکی و تداعی متداول ایده‌ها و کهن‌الگوی امرخیالی را در هم می‌شکند. چراکه ما تفاوت زیادی بین این چیزها نمی‌بینیم. (چه کسی می‌تواند بین یک تضاد ساختاری، افتراقی و یک کهن‌الگوی خیالی که نقش آن تمایز گذاری خودش است، تفاوت قائل شود؟) ما تنها به سیاست کافکا باور داریم که نه تخیلی و نه نمادین است. ما تنها یک یا چند ماشین [های] کافکا باور داریم که نه ساختارست و نه فانتسم. ما تنها به تجربه گری کافکا باور داریم که فاقد تفسیر و دلالت است و فقط به آزمایشهای تجربه متکی است: "باری، به عقیده ی کسی علاقه مند نیستیم، فقط به پخش کردن شناخت علاقه دارم، فقط گزارش می‌دهم، به شما نیز، اعضای محترم فرهنگستان فقط گزارشی داده‌ام." (۶) یک نویسنده یک انسان- نویسنده نیست. او یک انسان- ماشین است. و یک انسان تجربی است. (کسی که از این طریق از انسان بودن دست می‌کشد تا یک میمون یا یک سوسک یا یک سگ یا موش شود، یک حیوان-شدن شود، یک غیرانسان-شدن شود، چرا که عملاً از طریق صدا و از طریق صوت و از طریق یک استیل و مطمئناً از طریق نیروی هشیاری است که یک شخص حیوان می‌شود.)

بدین گونه یک ماشین-کافکا با محتواها و بیان‌ها ساخت یافته است که در درجات مختلف رسمیت یافته‌اند. از طریق ماتریال‌های فرم نیافته که در آن وارد می‌شوند و با گذشتن از میان همه ی حالتها ی ممکن آنرا ترک می‌کنند. وارد شدن یا ترک کردن ماشین، در ماشین بودن، راه رفتن در اطراف آن، نزدیک شدن به آن- همگی اینها باز هم اجزاء خود ماشین هستند: اینها حالات میل هستند، آزاد از همه ی تفاسیر. خط‌گریز، قسمتی از ماشین است. درون یا بیرون، حیوان قسمتی از نقب-ماشین است. مسئله آزادبودن نیست بلکه پیدا کردن یک راه خروجی است یا حتی راهی به درون، سمتی دیگر، یک تالار ورودی، یک همجواری. شاید اینها فاکتورهای چندگانه‌اند که ما باید در نظر بگیریم: وحدت سطحی محض ماشین، راهی که در آن انسانها خودشان قسمتی از ماشینند، موقعیت میل (انسان یا حیوان) در ارتباط با ماشین. در داستان "Penal Colony" به نظر می‌رسد که ماشین از درجه ی وحدت نیرومندی برخوردار است و انسان کاملاً به درون آن وارد می‌شود. شاید این آن چیزی است که به انفجار نهایی و خرد شدن ماشین منجر می‌شود. در عوض، در آمریکا، کاخ خارج از ردیف کل ماشینها باقی می‌ماند، رفتن از یکی به دیگری، او به محضی که تلاش می‌کند وارد شود، بیرون می‌ماند: قایق- ماشین، ماشین کاپیتالیست عموم، ماشین- هتل و الی آخر. محاکمه، یکبار دیگر پرسشی از یک ماشین تعیین یافته مثل تک ماشین دادگاه است. اما

وحدت آن بسیار مبهم است، یک ماشین نفوذ، یک در آمیختگی، که در آن دیگر هیچ تفاوتی بین بیرون و درون بودن وجود ندارد. در قصر، وحدت آشکار جای خود را به یک قطعه قطعه سازی بنیانی می دهد. (قصر تنها یک کپه ی بی نقشه شامل بی شمار ساختمان کوچک نزدیک و انباشته روی همدیگر بود..... من برازنده ی روستائیان نیستم همچنان که تصور می کنم برازنده ی قصر نیز نباشم. معلم می گوید: "هیچ تفاوتی بین روستائیان و قصر وجود ندارد." اما اکنون، نامعلومی بیرون و درون (قصر) ما را به کشف بعد دیگری هدایت می کند، گونه ای همجواری که با درنگ ها و مکث ها نشان داده می شود، یک توقف ناگهانی در آنجا که بخش ها، ادوات و قطعه ها خودشان سرهم می شوند: "خیابانی که در آن بود... به تپه ی قصر منتهی نمی شد، فقط در جهت آن ساخته شده بود، گویا عمدا، بکنار رفته بود ولی با این وجود او را، نه به دور از قصر و نه به نزدیکی آن هدایت نمی کرد." میل از میان این موقعیت ها و حالتها و یا ترجیحا از میان همه ی این خطها گذر می کند. میل فرم نیست بلکه یک رویه و یک فرایند است.

پانویس مترجم

توضیح: در همه ی ارجاعات فارسی به رمانها و داستانهای کوتاه کافکا از ترجمه ی *امیر جلال الدین اعلم* استفاده شده است.

[I] قاب عکس اولی اشاره دارد به رمان قصر، آنجایی که مستاح، شب اول ورودش به دهکده، در مهمانسرای پائین شهر اسکان می یابد و در تالار مهمانسرا، قاب عکسی را می بیند که در آن شخصی کله اش را تا قفسه ی سینه اش پائین آورده است. مستاح، اول او را با کلام اشتباه می گیرد ولی صاحب مهمانسرا به او می گوید که این عکس مربوط به کاخدار قصر است.

قاب عکس بعدی مربوط به رمان مسخ است. گرگور این قاب عکس را از دیوار اتاقش آویزان کرده بود. او همین تازگی ها این عکس را از یک مجله ی مصور چیده و در قاب اکلیلی قشنگی گذاشته بود. این عکس خانمی را نشان می داد با کلاه خز به سر و جبهه ی خز به تن، که راست نشسته و دست پوش خز گنده ای که همه ی ساعدش در آن ناپدید شده بود را به سوی تماشاگر دراز کرده بود.

[II] اشاره دارد به رمان قصر، صحنه ای که مستاح به خانه ی دتاغ می رود و می بیند یک عده مردان بزرگسال دور تشت رختشویی زنان بازی می کنند...

[III] بخشی از داستان بلند وصف یک پیکار که از زبان شخصیت اصلی آن یعنی نیاز بر نقل شده است. (نیاز بر در این داستان مردی است که هر روز در حال دعاخواندن کله اش را با دو دست گرفته و به زمین می کوبد.)

[IV] اشاره دارد به داستان بلند وصف یک پیکار، صحنه ای که نیاز بر می خواهد پیانو بنوازد. او می گوید: "آقا، تلفات کنید و بگذارید حالا بنوازم. خب هرچه باشد، دارد حال شادی به من دست می دهد، پیروزی در گروهی آن است."

[V] بخشی از داستان بلند وصف یک پیکار.

[VI] بخشی از داستان گزارشی به فرهنگستان. میمون در قسمتی از این داستان می گوید: "نه، آزادی چیزی نبود که من می خواستم. فقط یک بیرون شدن است. راست یا چپ یا در هر جهت دیگر."

پانویس

۱. گردن برهنه یا پوشیده ی همچون کله ی خم شده یا برافراشته ی مردان اهمیت زیادی دارد: "گردن با مخمل سیاه حلقه شده است."، " یقه ی سفید ابریشمی خوب" و الی آخر...
۲. پیش از این، ما می توانیم آنرا در نامه ی نوشته شده در ۲۰ دسامبر سال ۱۹۰۲ به دوست دوران کودکی اش به اسم اسکار پولاک پیدا کنیم: " زمانی که لاکو خجالت زده بر روی چهارپایه ایستاد، کله ی لاغر و بزرگ او راست از میان بام گذشت و بدون اینکه بخواید، مجبور شد بر روی سقف کاهگلی پائین بیاید." (فرانتس کافکا، نامه هایی به دوستان، ترجمه ی [Richard and Clara Winston][New York: Schockn books,1977] صفحه ی ۶ . و در یادداشتی مربوط به سال ۱۹۱۳ می نویسد: " برای کشیدن از میان پنجره ی طبقه ی همکف خانه طنابی را دور گردن کسی بست " (دفتر خاطرات فرانتس کافکا، ترجمه ی Joseph Kresh[New York: Schockn books,1948],1:191
۳. وصف یک پیکار از مجموعه کامل داستانهای کافکا. (New York:Schockn books,1971,39) (قسمت اول وصف یک پیکار پیوسته دو حرکت کله ی خم شده و کله ی برافراشته ایجاد می شود و بعد به صدا متصل می شود.)
۴. پیدایش متعدد گریه در کارهای کافکا: گریه ای برای شنیده شدن - مانند گریه ی مرگ یک مرد مرده ی بسته شده در خانه - " جیغ زدن با صدای بلند، تا فقط گریه ی من شنیده شود، گریه ای که نه پاسخی دارد و نه نیرویی می تواند آن را ساکت کند"، ("Unhappiness". In Kafka, Complete Stories, 390-91)
۵. به عنوان مثال، مارت روبرت بسادگی یک روان تحلیلگری ادیپی را برای تفسیر آثار کافکا پیشنهاد نمی کند، او می خواهد عکس ها و پرتره ها را همچون ایماژهای trompe-l'oeil بکار بگیرد. احساسی که می تواند کشف دردناک باشد. او همچنین کله های خم شده را برای دلالت بر تلاشهای ناممکن می خواهد. (Oeuvre completes, Cercle du livre precieux
۶. گزارشی به فرهنگستان، مجموعه ی کامل داستانهای کافکا، ۲۵۹

