Shinakht

Shinakht is a persian word which means knowledge

Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

Modern Biopolitics: From Foucault to Kafka (Case Study: *The Trial*)

Aref Daniyali[1] | **Morad Esmaeeli**[2]

[1] Corresponding Author: Assistant Professor of Theology Department, University of Gonbad Kavous, Iran. Email: aref_danyali@gmail.com

[2] Assistant Professor of Literature Department, University of Gonbad Kavous, Iran Email: emorad21@gonbad.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 20 July 2024
Received in revised form: -
Accepted: 22 July 2024
Published Online:
19 September 2024

Keywords:
Kafka, Foucault, biopolitics, panoptic power, *The Trial*

ABSTRACT

This paper, through an interdisciplinary and comparative study, seeks to uncover the connection between Foucault's approach to the concept of power and Kafka's perspective in his novel *The Trial*. The point of convergence between Foucault and Kafka can be found in the concept of biopolitics, where life itself becomes the subject of politics. The emergence of biopolitics marks the distinction between the modern world and the traditional one. In the pre-modern world, power manifested itself in the figure of the executioner and in the moment of death. However, modern power engages in the management of the living and free subject. The case study of this research is Kafka's *The Trial*. The character K. (the protagonist) is entangled in the same panoptic power that Foucault describes in his works—a power that pursues not just a specific criminal act, but the entirety of the criminal's life. This is why K. is never accused of a specific crime; instead, he is compelled to narrate and bring to light his entire life, from childhood to the present. According to Foucault, the more modern power hides itself, the more it brings the lives of the masses into the light. Similarly, in Kafka's novel, K. never gains access to the court, which remains hidden from his view until the end. The court, like Foucault's diffuse power, is omnipresent and has no fixed location. This paper demonstrates that this omnipresent power is not a theological force but the very biopolitics that Foucault speaks of.

Cite this article: Daniyali, A. & Smaeeli, M. (2024). Modern Biopolitics: From Foucault to Kafka (Case Study: *The Trial*). *Shinakht*, 17(89/1), 73-90.
http://doi.org/10.48308/kj.2024.236345.1262

Copyright © The Author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. Published by Shahid Beheshti University.
http://doi.org/10.48308/kj.2024.236345.1262

شناخت
Shinakht
Print ISSN: 2008-7322 Online ISSN: 2588-7203

زیست-سیاستِ مدرن: فوکو به کافکا (مطالعه موردی: رمان محاکمه)

عارف دانیالی ✉[1] | مراد اسماعیلی[2]

[1] استادیار گروه الهیات، رشته فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران گنبد کاووس، رایانامه: aref_danyali@gmail.com

[2] گروه ادبیات، رشته ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس ، رایانامه: emorad21@gonbad.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰
تاریخ بازنگری: -
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۶/۲۹

کلیدواژه‌ها:
کافکا، فوکو، زیست-سیاست، قدرت سراسربین ، رمان محاکمه.

چکیده

مقالهٔ حاضر، با مطالعه‌ای بینارشته‌ای و تطبیقی، به‌دنبالِ کشف پیوندی میان رویکرد فوکو به مفهوم قدرت و نگاه کافکا در رمان محاکمه است. نقطهٔ اتصال فوکو و کافکا را می‌توان در مفهوم زیست-سیاست یافت، جایی که زندگی به موضوع سیاست تبدیل می‌شود. ظهور زیست-سیاست نقطهٔ افتراق جهان مدرن از جهان سنتی است. در جهانِ پیشامدرن، قدرت در شمایل جلاد و در لحظهٔ مرگ پدیدار می‌شد. اما قدرت مدرن با مدیریتِ سوژهٔ زنده و آزاد درگیر است. مطالعهٔ موردیِ پژوهش حاضر رمان محاکمه اثر کافکا است. کا. (شخصیت داستان) درگیر همان قدرتِ سراسربینی است که فوکو در آثار خویش ترسیم می‌کند، قدرتی که نه یک فعل مجرمانهٔ خاص بلکه تمامیتِ زندگیِ مجرم را تعقیب می‌کند. به همین دلیل است که کا. هیچ‌گاه به ارتکاب جرم مشخصی متهم نمی‌شود. درعوض، او ناگزیر است که کل زندگی‌اش -از کودکی تاکنون- را شرح دهد و به زیرِ نور آورد. به اعتقاد فوکو، هرچه قدرت مدرن بیشتر خود را پنهان می‌کند، زندگیِ توده‌ها را بیشتر به روشنا می‌آورد. در رمان کافکا نیز کا. هیچ‌گاه به دادگاه دسترسی ندارد و تا پایان هم از چشم او دور می‌ماند. دادگاه همچون قدرت منتشرِ فوکویی در همه‌جا پراکنده است و هیچ نقطهٔ ثابتی ندارد. در مقاله حاضر نشان داده شده است که این قدرتِ همه‌جا حاضر نه یک نیروی الهیاتی بلکه همان زیست-سیاستی است که فوکو از آن سخن می‌گوید.

استناد: دانیالی، عارف؛ اسماعیلی، مراد؛ (۱۴۰۳). زیست-سیاستِ مدرن: فوکو به کافکا (مطالعه موردی: رمان محاکمه). شناخت، ۱۷(۸۹/۱)، ۷۳-۹۰
DOI: http://doi.org/10.48308/kj.2024.236345.1262

ناشر: دانشگاه شهید بهشتی

© نویسندگان

مقدمه

مقالهٔ حاضر به‌دنبالِ کشف پیوندی میان رویکرد فوکو به مفهوم قدرت و نگاه کافکا در رمان محاکمه است. نقطهٔ اتصال فوکو و کافکا را می‌توان در مفهوم زیست-سیاست یافت، جایی که زندگی به موضوع سیاست تبدیل می‌شود. ظهور زیست-سیاست نقطهٔ افتراق جهان مدرن از جهان سنتی است؛ در جهانِ پیشامدرن، قدرت در شمایل جلاد و در لحظهٔ مرگ پدیدار می‌شد. اما قدرت مدرن با مدیریتِ سوژهٔ زنده و آزاد درگیر است. اگر روزگاری حاکم سیاسی صرفاً حق انحصاریِ مرگ شهروندان را در قبضهٔ خود داشت، یعنی با کشتن و قتل حضور خود را به نمایش می‌گذاشت، اکنون سیاست مدرن، به نام حیات‌بخشی و مراقبت از زندگیِ بدن‌های آسیب‌پذیر، حیطه‌های نفوذ خویش را امتداد می‌بخشید، به‌گونه‌ای که قدرت هم‌گسترهٔ زندگی می‌شد. این جابه‌جایی قدرت از مالکیت قلمرو مرگ به تصاحب زندگی به‌معنایِ تبدیل سیاست به زیست-سیاست بود. سرتاسرِ رمان محاکمه درگیر چنین مفهومی از قدرت است: قدرتی که نه با خشونت و مرگ بلکه به‌نحوِ خونسردانه/علمی/قانونی اِعمال می‌شود. درنتیجه، چنین قدرتی فارغ از رویه‌های حقیقت/علم/قانون نیست.

برخی از مفسران کوشیده‌اند تا تفسیر الهیاتی از رمان محاکمه عرضه کنند. دادگاهی که حاملِ حکمِ نامعلومِ یک خدای متعالی است: دادگاهی نامرئی و فراتر از هر دادگاه انسانی. مقالهٔ حاضر مسیری معکوس را طی می‌کند و تفسیری ارائه می‌دهد که ریشه در خاستگاه سیاست مدرن دارد.

پرسش مقالهٔ حاضر این است: چگونه زیست-سیاست مدرن همان نقطهٔ اتصال رمان محاکمه کافکا و خوانش فوکویی از مفهوم قدرت است؟

پژوهش‌های بسیاری حول این رمان کافکا صورت گرفته، اما تاکنون به این پیوند مفهوم قدرت در اثر کافکا و اندیشه‌های فوکو اشاره نشده است. اهمیت چنین خوانش‌هایی در آن است که برخلافِ روایتی مشهور از رمان‌های کافکا (مانند لوکاچ و دیگران) که نوشته‌های او را انفعالی و خنثی دربرابرِ قدرت مدرن معرفی می‌کنند، رمان‌های او بنیادی‌ترین نقدها را به مفهوم سیاست مدرن وارد می‌کنند و بصیرت‌های رهایی‌بخشی پیش چشم خواننده می‌نهند که تاکنون بی‌سابقه بوده است. کافکا در رمان‌های خویش به رخدادهای سیاسیِ زمان خویش نمی‌پردازد و ازاین‌حیث در نقطهٔ مقابل نویسندگانی همچون جورج اورول یا برتولت برشت قرار می‌گیرد که گرایش‌های سیاسیِ مشخصی را دنبال می‌کنند. اما نکتهٔ مهم آن است که نقد و کنش سیاسیِ کافکا، فراسوی اردوگاه چپ-راست، به مفهوم زیست-سیاست مدرن می‌پردازد، زیست-سیاستی که به‌یکسان هر دو قطب لیبرالیسم و سوسیالیسم را دربرمی‌گیرد. اگر از این منظر به نوشته‌های کافکا نگاه کنیم، آنگاه با آثاری جدی و بنیادین در نقد سیاست مدرن مواجه می‌شویم که پیش از او در نوشته‌های دیگران سابقه‌ای نداشته است. خوانش سیاسی از رمان‌های کافکا تلاشی است برای خلاصی از تصویر «انسان دینی» که ماکس برود (دوست و وصیّ آثار کافکا) از او ساخته بود. بنابراین، بُن‌مایهٔ محوریِ رمان محاکمه «گناه/تقصیر/وجدان» نیست بلکه مسئلهٔ نقد مناسبات قدرت است.

در مقالهٔ حاضر، هربار برحسبِ ضرورت به قرابت‌های میان رمان محاکمه و قصر اشاره می‌شود، قهرمان اثر در محاکمه توسط نهادی نامرئی تحت تعقیب قرار می‌گیرد و به محاکمه کشیده می‌شود و در قصر هم مرجع مشابهی او را نادیده می‌گیرد. بنابراین، شباهت‌های این دو رمان چنان است که فهم هر یک موکول به فهم دیگری می‌شود.

فوکو: *دیالکتیک* روشنایی-تاریکی

از دید فوکو، مناسبات قدرت در جوامع پیشامدرن از مدل آمفی‌تئاتر یونانی تبعیت می‌کند، آمفی‌تئاتری که در آن بازیگرانِ اصلیِ صحنهٔ نمایش عبارت‌اند از: پادشاه، جلاد، محکوم. جلاد همزادِ دیرینِ پادشاه و درحقیقت امتداد بدن اوست. این سه شخصیت در مرکز روشنایی قرار دارند و جمعیت انبوه به‌عنوانِ خیل تماشاچیان، در تاریکی، به این نمایش باشکوه خیره شده‌اند. به‌عبارتِ‌دیگر، مکانیسم قدرت در زیرِ نور و به‌نحوِ شفاف اِعمال می‌شود، گویی چیزی برای پنهان‌کردن ندارد. برعکس، اِعمال قدرت هرچه آشکارتر باشد، شعاع رُعب‌افکنیِ آن وسیع‌تر خواهد بود. چنین قدرتی میل افراطی به دیده‌شدن دارد و، درواقع، نه در پنهان‌کاری بلکه در تجلی‌های مادی و آشکارِ خشونتش است که تقویت و تشدید می‌شود. زندگیِ جمعیت در تاریکی می‌گذرد، در منطقه‌ای خنثی که در آنجا همهٔ خاطره‌ها و یادها زدوده شده‌اند و تنها سایه و سکوت در جریان است. دراین‌میان، بدنِ محکوم، به‌عنوانِ یکی از میان بسیاران، به‌صورتِ موقت از میان تاریکیِ جمعیت بیرون کشیده می‌شود، به صحنهٔ روشن آمفی‌تئاتر پا می‌نهد، اما عن‌قریب دوباره به قعر نیستی و تاریکی فرستاده خواهد شد. به‌عبارتِ‌دیگر، «نمایش» قلمرو مشروعِ بدنِ محکوم نیست. شاه/جلاد، با جلال و شکوهی الوهی، بدن محکوم را که به حریم روشنایی‌اش تجاوز کرده است محو می‌سازد. چرخهٔ انتقام زمانی تکمیل می‌شود که شخص متجاوز به آن ظلمتکده‌ای بازگردد که از آنجا گریخته است. بنابراین، قدرت در جهان پیشامدرن برای تصاحب نور و روشنایی است. نقطهٔ خطر برای چنین قدرتِ نمایشی نقطهٔ باژگونیِ این دیالکتیک روشنایی-تاریکی است: رأس هرم (پادشاه) در روشنایی است و قاعدهٔ هرم (توده‌ها) در تاریکی هستند.

نتیجهٔ چنین نگاهی چیست؟ رؤیت‌پذیریِ شمار اندکی از چیزها برای شمارِ کثیری از انسان‌ها. هرقدر مکانیسم قدرت در شفافیت عمل می‌کند، زندگیِ توده‌ها بیرون از قلمرو نور، در تاریکی و دور از چشمانِ قدرت، در جریان است. درواقع، قدرت فقط در لحظهٔ کُشتن (مرگ) خود را به نمایش می‌گذارد و در هنگامِ زندگیِ توده‌ها غایب است. به بیان فوکو،

> تأثیر قدرت حاکم بر زندگی تنها هنگامی اِعمال شده که حاکم توانسته بکُشد. درواقع، ماهیت حق زندگی و مرگ همان حق کشتن است. تنها آن لحظه‌ای که حاکم می‌تواند بکشد می‌تواند حق اِعمال قدرت بر زندگی را محقق سازد... . بنابراین، هیچ‌گونه تقارنی میان حق اِعمال قدرت بر زندگی و مرگ وجود ندارد. (Foucault, 2003: 240)

بنابراین، حاکمِ پیشامدرن حاکم بر مرگ است نه بر زندگی‌ها. اساساً قدرتی که در یک مکان محدودریال یعنی بدن پادشاه، جاسازی شده باشد، در اعمال و اجرایش هم با محدودیت مواجه است. چنین قدرتی تا آنجا می‌تواند اِعمال شود که بدنِ حاکم امتداد دارد. پس همیشه نقطه‌ای هست که بیرون از شعاع قدرت باقی می‌ماند و از هرگونه کنترل و مراقبتی تن می‌زند. چنین قدرتی از دید فوکو قدرتی ناپیوسته و نامستمر است:

> اگر شما دخالت و نفوذِ ناپیوسته‌ای داشته باشید، ازلحاظِ سیاسی این خطر را کرده‌اید که به‌شکلِ پرهزینه‌ای با پدیدهٔ مقاومت و نافرمانی‌ای مواجه شوید که در شکاف‌ها و فاصله‌ها ریشه می‌دوانند. (Foucault, 1980a: 155)

بدین‌ترتیب، همیشه چنین قدرتی سایه‌هایی از خود برجای می‌گذارد که سوژه‌ها می‌توانند به درون آن بخزند و لحظه‌هایی از آزادی و عصیان را تجربه کنند.

قدرت مدرن، برای پوشاندن این شکاف‌ها و سایه‌هایی که قدرت پیشامدرن از خود برجای گذاشته بود، طریقی معکوس را دنبال می‌کند: خود به قلب تاریکی می‌خزد و، درمقابل، زندگی توده‌ها را با تمام جزئیات، در هر زمان و مکان، پیشِ چشم‌ها می‌نهد. گویی جهتِ نور از مرکزِ صحنهٔ آمفی‌تئاتر، که در آن پادشاه/جلاد بازیگران اصلی آن بودند، به‌سمتِ تماشاچیان کشیده شده و این جمعیت را به مرکز روشنایی آورده است. بدین‌ترتیب، دیگر قدرت نه ازطریقِ دست‌ها (مانند جلاد)، نه ازطریقِ اِعمالِ ممنوعیت‌ها و محدودیت‌ها، بلکه با یک نگاه خیره اِعمال می‌شود:

> نیازی به ارتش‌ها، خشونت فیزیکی و محدودیت‌های مادی نیست. فقط یک نگاه خیره، یک نگاه نظاره‌گر، [نیاز است] نگاهی که هر فرد را با تمامِ وزن و چگالی‌اش هدف می‌گیرد، بدین‌طریق که به نقطه‌ای می‌رسد که فرد مراقب و ناظر خودش می‌شود و بر خود و علیه خود نظارت اِعمال می‌کند. (Foucault, 1980a: 155)

در اینجا، فوکو الگوی چنین قدرتی را زندان سراسربین[1] می‌داند. این زندان مدرن خانه‌ای شیشه‌ای است که در آن رؤیت‌پذیریِ زندانی به‌شکلِ مستمر و پیوسته ممکن می‌شود. برخلافِ زندان‌های قرون‌وسطایی و پیشامدرن که سیاه‌چال‌ها همچون عُزلتگاه و خلوتکده‌ای برای زندانی بود، در زندان سراسربین، شخص همواره در اجتماعی از چشم‌ها محاصره شده است. فرد در شبکهٔ نور گیر افتاده است و حس می‌کند که همواره ازطریقِ برج مراقبت زیرِ نظر است. زندانی زیر نگاه خیرهٔ زندانبان در برج مرکزی است، اما زندانبان از شعاع دیدِ زندانی خارج شده است. زندانبان می‌بیند بدون آنکه دیده شود. به بیان ژیل دلوز، این زندانِ سراسربین

> پیش از آنکه پیکره‌ای سنگی باشد، یک نظام نور است و با «سراسربینی» تعریف می‌شود، یعنی با

[1] Panopticon

> آرایشی بصری و محیطی نورانی که در آن مراقب می‌تواند همه‌چیز را ببیند بی‌آنکه دیده شود و زندانیان در هر لحظه دیده می‌شوند بی‌آنکه بتوانند مراقب یا یکدیگر را ببینند. (دلوز، ۱۳۸۶: ۵۹)

اگر قدرت پیشامدرن ازطریقِ دست‌ها (نیروی جلاد) اِعمال می‌شد، قدرت مدرن ازطریقِ چشم‌ها (سراسربین) اِعمال می‌شود. پیامد عبور از دست‌ها به چشم‌ها چیست؟ دست‌ها نمی‌توانند لمس کنند بدون آنکه لمس شوند اما چشم‌ها می‌توانند ببینند بدون آنکه دیده شوند. به تعبیر دیگر، لامسه همیشه مبتنی بر رابطهٔ دوسویه است اما باصره می‌تواند یک‌سویه و نامتقابل باشد. بنابراین، قدرت مدرن، بدون لمس‌کردن یا بازداشت‌کردن، فرد را کنترل و مدیریت می‌کند. بدین معنا، سراسربین

> دلالت دارد بر کارکردی منعطف و متحرک، بر گردشی کنترل‌شده، و بر کل شبکه‌ای که محیط‌های آزاد را نیز در بر می‌گیرد و می‌تواند عادت کند که از زندان صرف‌نظر کند. این اندکی شبیه «تعویق نامحدود» نزد کافکا است که دیگر نیازی به بازداشت و محکومیت ندارد. (دلوز، ۱۳۸۶: ۷۳)

بنابراین، مسئلهٔ قدرت مدرن مسئلهٔ حبس نیست بلکه کنترل سرعت‌ها، مسیرها و چارچوب‌بندی‌ها در فضای باز است. قدرت مدرن، بدون سخت‌افزاری به نام زندان، سوژهٔ آزاد را کنترل و مدیریت می‌کند. چنین قدرتی مرکززدوده و منتشر است و می‌تواند سوژهٔ متحرک و آزاد را کنترل کند (برخلافِ قدرت پیشامدرن که ساکن و مکانمند است و در بدنِ پادشاه سکونت دارد).

این انعطافِ سراسربین ازآن‌روست که نوعی تکنولوژیِ نور و بینایی است، برخلافِ زندان‌های پیشامدرن که ماشینِ لامسه-محور بودند. بینایی، برخلافِ لامسه، تخته‌بندِ بدن نیست: چشم می‌تواند فرسنگ‌ها دور از بدن را ببیند. سراسربین، خانه‌ای پر از نور است که همه‌چیز را نشان می‌دهد جز خودش را. چشمان مرئی‌سازی هستند که رأس هرم (مکانیسم قدرت) را در تاریکی نگه می‌دارند و، درعوض، قاعده‌ها و فرودست‌ها را روشن می‌سازند. بدین‌ترتیب، قدرت مدرن، برخلافِ قدرت پیشامدرن، امکان آن را می‌یابد که ببیند بدون آنکه دیده شود. هرچه قدرت مدرن پنهان‌تر می‌شود، زندگی توده‌ها بیشتر به روشنا می‌آید:

> عصر باستان تمدن نمایش[1] بود: «در معرضِ چشم نهادنِ تعداد انگشت‌شماری از چیزها برای تودهٔ کثیری از انسان‌ها». این مسئله‌ای بود که معماری معابد، تئاترها و سیرک‌ها بدان پاسخ می‌داد... عصر مدرن مسئله‌ای متضاد را مطرح ساخت: «نگاهی دائمی به توده‌ای عظیم را برای تعدادی قلیل یا حتی برای یک نفر ممکن ساخت». (Foucault, 1995: 216)

[1] a civilization of spectacle

این گسترش چشم‌های قدرت به‌طورِ خاص در جرم‌شناسی مدرن خود را به نمایش می‌گذارد. در جرم‌شناسیِ مدرن، قدرت قضایی به جزئی‌ترین و شخصی‌ترین امور دربارهٔ سوژهٔ مجرم دسترسی پیدا می‌کند که تا پیش از آن هرگز جلاد/پادشاه با آن تماس نداشتند. پروندهٔ قضایی پیشامدرن فقط به اوصاف جرم می‌پرداخت و به امور دیگر کاری نداشت اما پروندهٔ قضایی مدرن قطور و ضخیم است و تمام زندگیِ سوژه را ثبت کرده است. زیرا در پسِ ارتکاب جرم به‌دنبالِ کشف یک «انسان درونی» است که، از پس سالیان دراز، از کودکی تا لحظهٔ تحقق جرم، منتظر و پنهان مانده است. جرم‌شناسیِ مدرن خودِ مجرم را جایگزینِ جرم می‌کند (موضوع مهم نه «فعلِ خطرناک» بلکه «فرد خطرناک» است) و پرسش‌هایی ازاین‌دست را مطرح می‌کند:

> چگونه ما می‌توانیم فرآیند علّی‌ای را ردیابی کنیم که جرم را ایجاد کرده است؟ این جرم در کدامین نقطهٔ سوژه نشیمن دارد؟ غریزه، ناخودآگاه، محیط، وراثت؟... چگونه ما می‌توانیم آیندهٔ سوژهٔ مجرم را پیش‌بینی کنیم؟ (Foucault, 1995: 19)

پاسخ به این پرسش‌ها، فرآیند قضاوت را به قلمروهای تاریکی سوق داد که تا پیش از آن برایش ناشناخته و گنگ و از دسترسی‌اش خارج بودند. براین‌اساس، انسان‌شناسان، روان‌شناسان، جامعه‌شناسان و معلمان تعلیم‌وتربیت و غیره همچون بازوان اجراییِ قاضی وارد عمل می‌شوند تا زوایای تاریکِ زندگیِ سوژه را پیشِ چشم نهند و هویت مجرم، به‌عنوانِ هستهٔ مرکزی جرم، را افشا سازند. بدین‌ترتیب، چشمان سراسربین وارد قلمروهایی از زندگی مجرم می‌شوند که تا پیش از آن بیرون از قلمرو قضایی تصور می‌شد. اکنون، نورها چیزهایی را روشن کرده‌اند و چشم‌ها چیزهایی را دیده‌اند که در نظام قضاییِ پیشامدرن در تاریکی و خاموشی و سکوت غنوده بودند. این گسترهٔ چشم‌ها بیانگرِ تولد «زیست-سیاست» در عصر مدرن بود: لحظه‌ای که زندگیِ سوژه به موضوعِ سیاست تبدیل می‌شود. لحظه‌ای که سیاست مدرن به نام حیات‌بخشی و مراقبت از زندگی‌ها با توده‌ها پیوند می‌خورد و امکان دسترسی به بدن‌ها و زندگی‌ها را یافت:

> آنچه می‌توان «سرحد مدرنیته» جامعه نامید آن هنگام فرارسید که زندگیِ گونه‌ها تحت استراتژی‌های سیاسیِ خاصشان صورت‌بندی شد. سالیان دراز، انسان همان چیزی باقی ماند که ارسطو گمان داشت: حیوانی با ظرفیت مازاد برای زندگی سیاسی. انسان مدرن حیوانی است که سیاستش زندگیِ او را به‌عنوانِ موجودی زنده به پرسش می‌کشد. (Foucault, 1990: 143)

به‌گفتهٔ آگامبن، از دید میشل فوکو،

> درست در آستانهٔ عصر جدید، حیات طبیعی در سازوکارها و محاسبات قدرت دولتی ادغام می‌شود و سیاست به زیست‌سیاست (biopolitics) بدل می‌شود. (آگامبن، ۱۴۰۲: ۳)

یکی از مصادیق این تولد زیست-سیاست را می‌توان در جرم‌شناسی مدرن مشاهده کرد. تمامِ زندگی‌نامه‌ها، خاطرات و گذشتهٔ فرد وارد پرونده‌های قضایی شدند. «مجرم» به‌جایِ «جرم» موضوع نظام قضایی قرار گرفت:

> متداول‌شدن زندگی‌نامه در تاریخ کیفرمندی حائزاهمیت است، چون زندگی‌نامه موجب می‌شود که «مجرم» پیش از جرم و، درنهایت، بیرون از جرم موجود باشد و، بر همین مبنا، علیت روان‌شناختی با پیشی‌گرفتن از تعیین قضایی مسئولیت جرم، اثرها و نتایج این تعیین را به هم می‌ریزد. (فوکو، ۱۳۷۸: ۳۱۳)

بدین‌ترتیب، قاضی این امکان را یافت که به زوایایی از زندگی انسان مجرم سرک بکشد که پیش‌تر از حوزهٔ صلاحیتش خارج بود. بدین‌ترتیب، در زیست-سیاست مدرن، امور غیرقضایی قضایی شد: سایه‌هایی همچون هوس‌ها، غرایز، رعشه‌های جسم و اروتیسم و غیره زیرِ نگاه خیرهٔ قدرت قرار گرفتند. هیچ امر شهروندی‌ای از حوزهٔ شمول آن خارج نیست. گویی قدرت/قاضی همه‌جا حضور دارد، بدون اینکه دیده شود و امکان دسترسی بدان باشد.

بدین‌ترتیب، زیست-سیاست مدرن از الگوی حاکمیتی قدرت (قدرتی که در بدن حاکم مستقر است) فاصله گرفته و، درعوض،

> به درون خود بدن سوژه‌ها و شکل‌های زندگی نفوذ می‌کند. (آگامبن، ۱۴۰۲: ۵)

پیشنهاد فوکو عبور از الگوی حاکمیتیِ قدرت است. او در مقالهٔ «حقیقت و قدرت» می‌گوید:

> نظریهٔ سیاسی هرگز از وسواس و دغدغهٔ شخص حاکم دست برنداشته است. این نظریه‌ها، تا امروز، هنوز به مسئلهٔ حاکم مشغول بوده‌اند اما آنچه ما نیاز داریم فلسفهٔ سیاسی‌ای است که حول مسئلهٔ حاکم و نیز مسئلهٔ قانون و ممنوعیت بنا نشده باشد. ما باید سرِ پادشاه را قطع کنیم. در نظریهٔ سیاسی این اتفاق هنوز نیفتاده است. (Foucault, 1980b: 121)

نتیجهٔ قطع‌شدنِ سرِ پادشاه آن است که قدرت هیچ سوژه یا نهادِ انحصاری مشخصی ندارد، شکلی منتشر، متکثر و متحرک است و قابلیت جابه‌جایی و تغییرِ فراوان دارد. چنین قدرت غیرسوبژکتیو، که فوکو از آن سخن می‌گوید، در رمان محاکمه قابلِ‌ردیابی است: زندگیِ کا. ازسویِ قدرتی مورد هجمه قرار گرفته که هیچ سوژهٔ مشخص و فردی ندارد یا لنگرگاه و مرجعی نیست که قدرت از آنجا آمده باشد. برعکس، به گفتهٔ فوکو،

> قدرت همه‌جا هست، نه به این دلیل که هرچیزی را محصور کرده است بلکه برای اینکه از هرجایی اِعمال می‌شود. (Foucault, 1990: 93)

از همین روست که کا. (شخصیت رمان کافکا) دائم در جست‌وجو و تقلا است، بدون آنکه بتواند به مرجع قدرت دسترسی پیدا کند. قضیه روشن است: سرِ پادشاه قطع شده است و قدرتِ بدون مرجع در سرتاسرِ موی‌رگ‌های روابط اجتماعی پخش و منتشر شده است.

کافکا: راوی زیست-سیاست مدرن

نمی‌توان از زیست-سیاست مدرن در فوکو سخن گفت بدون آنکه به کافکا اشاره‌ای کرد، کسی که رمانی با عنوان محاکمه دربارهٔ شیوهٔ بازجویانه و بازپرسیِ مدرن نوشت. صحنهٔ آغازینِ رمان با حضور دو کارآگاه پلیس بر بالای تختخوابِ کا. (شخصیت اصلی رمان) شروع می‌شود: «صبح زود توی تختخواب به سراغم آمدند» (کافکا، ۱۳۹۱الف: ۵۱). پایان رمان هم در حالتی است که دوبیگانه مرگش را به تماشا نشسته‌اند. در این روایت کافکایی، حضور چشمان قدرت بر زندگی مجرم، از خصوصی‌ترین دقایق زندگی (از اتاق خواب) تا بستر مرگ، را شاهد هستیم. میلان کوندرا پایان این رمان را برای ما تحلیل می‌کند:

> آخرین اسم به‌کاررفته در محاکمه: شرم. آخرین تصویر محاکمه: چهرهٔ دو بیگانه نزدیک صورت کا.، تقریباً در حال لمس آن، در حال تماشای خصوصی‌ترین حالِ کا. یعنی سکرات مرگ او. در این آخرین اسم، در این آخرین تصویر، وضع اساسی کل رمان چکیده شده است: همیشه دردسترس‌بودنِ کا. در اتاق خوابش. خورده‌شدن ناشتایی‌اش ازسویِ آدم‌های دیگر. شب و روز آمادهٔ رفتن به جایی که احضار شده... . ازدست‌دادنِ موقعیتش در مقام یک فرد. این استحالهٔ یک انسان از فاعل به مفعول به‌صورتِ شرم تجربه می‌شود. (کوندرا، ۱۳۸۹: ۲۱۱)

از همان شروع رمان، آن مأموران در اتاق خواب به سراغ او رفته‌اند اما کا. از پیشامدهای آن روز صبح چندان تعجب نکرده است، گویی قدرت قرار است دقیقاً همان جا باشد: در اتاق خواب او. آیا او را با کسی دیگر اشتباه گرفته بودند؟ نه، قدرت دقیقاً باید همان جا باشد که هست، چون چنین قدرتی در نور و شفافیت با چشمانی باز دست به عمل می‌زند و از هر مکانی اِعمال می‌شود. شروع داستان که با دستگیری کا. همراه است شروع چشم‌چرانی‌های همسایه‌ها هم هست: پیرزنِ فضولِ آن سوی خیابان شاهد دستگیری اوست. به او زُل زده و همچون صحنهٔ تئاتری سرگرم تماشای آن است. وقتی کا. با تیتورلیِ نقاش دیدار می‌کند هم خود را زیر نگاه دختربچه‌های فضولی می‌یابد که به محکمه تعلق دارند. این حسِ «زیرِ نگاهِ خیره بودن»، تا پایان رمان، کا. را رها نمی‌کند: چشمانِ سراسربین و همه‌جاگُستر.

تمامِ آن‌چیزهایی که روزگاری «بیرون از سیاست» پنداشته می‌شد اکنون به موضوعِ سیاست تبدیل شده است. برای همین دو نگهبان خشن در اتاق بغلی رخت‌ولباس کا. را می‌قاپند، حتی صبحانه‌اش را هم می‌خورند. انگار آنان هیچ محدودیتی در شعاع عمل خود ندارند. همه‌چیز باید در دسترس آنان باشد. کسی که به تختخواب تو، صبحانه‌ات و لباس تنت دسترسی دارد دیگر هیچ‌چیزی از شعاع کنترل او خارج نیست. این همان زیست-سیاست است که فوکو از آن همیشه سخن می‌گوید: چشمانی که جزیی‌ترین چیزها از دیدرس او نباید خارج باشند، مبادا جرم یا گناهی در پسِ آن پنهان باشد. در رمان قصر هم کا. مدام ازسویِ عوامل قصر تحت‌نظر است، حتی دفعات عشق‌بازی‌اش دقیقاً ثبت و شمارش می‌شود. کارِ آن دو دستیار همین است. وقتی کا. از مزاحمتِ آن دو شکایت می‌کند، فریدا (معشوقه‌اش) به اعتراض می‌گوید:

> آخر عزیزم، تو چه لجی با این دستیارها داری؟ ما که چیزی برای قایم‌کردن از آن‌ها نداریم. (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۶۲)

این همان زندگی‌ای است که هیچ رمزورازی ندارد، هیچ‌چیز برای پنهان‌کردن ندارد: زیستن در خانه‌ای شیشه‌ای یا همان زندانِ سراسربینِ فوکویی. با این اوضاع، دیگر قدرت فقط در هنگامهٔ مرگ با همراهی جلّاد به سراغت نمی‌آید بلکه از تولد، در خواب و بیداری، در تنهایی و در میانهٔ جمعیت، در روشنایی و تاریکی همیشه باتوست و تو را کنترل می‌کند. هیچ‌چیز به اندازهٔ زیست-سیاستِ مدرن به تو نزدیک نیست. به همین خاطر، آن نگهبان از کا. می‌خواهد که با وضعیت به‌وجودآمده کنار بیاید:

> خدای من، نکند نمی‌توانید با وضعی که دارید کنار بیایید و خیال دارید ما را که احتمالاً در این لحظه از همهٔ همنوعانتان به شما نزدیک‌تریم بی‌جهت عصبانی کنید! (کافکا، ۱۳۹۱الف: ۱۷)

قدرت همان‌طور به تو نزدیک می‌شود که پدر و مادر بر بالینت حاضر می‌شوند اما آن‌ها که از پدر و مادر هم به تو نزدیک‌ترند همچنان ناشناس باقی می‌مانند. معلوم نیست چه کسی کا. را متهم کرده یا چه مرجعی دادرسی را بر عهده دارد. کا. خطاب به مأموران می‌گوید:

> شما کارمند رسمی هستید؟ هیچ‌یک از شما یونیفورم به تن ندارد. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۲۲)

یونیفورم معلوم می‌کند که فرد کیست و به کجا تعلق دارد. بنابراین، آن مأموران هویتی ناشناس دارند و از مکانی ناشناس آمده‌اند. تا آخرین دقایق زندگی همچنان این سؤالات با او باقی مانده است:

> قاضی‌ای که او هرگز ندید کجا بود؟ آن دادگاه عالی که او هرگز به آن راه نیافت کجا بود؟ (کافکا، الف۱۳۹۱: ۲۲۰)

کا. نمی‌داند جرمش چیست. تا پایان رمان هم معلوم نمی‌شود به کدامین جرم متهم شده است. درواقع، جرم مشخصی در کار نیست بلکه این کل زندگی یا خودِ مجرم است که همچون موضوعی خطرناک باید وارسی شود:

> به‌دلیلِ ناآگاهی از اتهام وارده و حتی احتمال گسترش آن، لازم بود تا تمام زندگی و همهٔ رویدادهای آن را با همهٔ جزئیات به یاد می‌آورد، می‌نوشت و همهٔ زیروبم آن را بررسی می‌کرد. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۲۸)

وقتی موضوع جرم نامعلوم باشد، آنگاه باید ذهن به دوران کودکی بازگردد. از همان آغاز تمام زندگی‌اش را جزءبه‌جزء به یاد آورد، مبادا چیزی از قلم افتاده باشد. کوچک‌ترین کردار از گذشته‌های دور می‌تواند خاستگاه جرم باشد. دیگر مسئله به یک فعلِ مجرمانه محدود نمی‌شود بلکه سوژهٔ زنده همچون بزه پدیدار می‌شود یا، به تعبیر فوکو، زندگی در تمامیتش به اُبژهٔ قدرت تبدیل می‌شود. کا. نیز

> تصمیم داشت در آن دفاعیه شرح زندگی خود را به‌اختصار بیاورد و درموردِ هر رویداد نسبتاً مهم توضیح دهد که چرا آن‌طور عمل کرده است و اینکه آیا از دید امروزی خود چنان عملی را درست یا نادرست می‌داند و برای توجیه درستی یا نادرستی آن چه دلایلی می‌تواند اقامه کند. (کافکا، ۱۳۹۱الف: ۱۱۵)

این تبدیل‌شدنِ زندگی به موضوع قدرت آنجا مشخص‌تر می‌شود که کا. «گواهی تولد» را به مأموران نشان می‌دهد (کافکا، ۱۳۹۱الف: ۱۷).

متهم نباید از جرم خویش آگاه شود. او باید در حالت تعویق نامحدود باقی بماند. در غیاب یک فعلِ مجرمانهٔ مشخص، تمامِ افعالِ شخص از تولد تا مرگ می‌تواند در معرضِ اتهام باشد. به همین خاطر، نقاش به کا. از اهمیت و چراییِ این حالت تعویق می‌گوید:

> تعویق عبارت است از نگه‌داشتن مدام پرونده در مراحل اول رسیدگی. این کار مستلزم آن است که متهم و فرد کمک‌کننده به‌طورِ مستمر با دادگاه در تماس مستقیم باشند... متهم نباید یک لحظه از محاکمهٔ خود غافل شود. باید در فواصل معین و در فرصت‌های خاص به دیدن قاضی برود و از هر طریق ممکن بکوشد دل او را به‌دست بیاورد... . اگر متهم در این زمینه‌ها از هیچ کوششی فروگذار نکند، آن‌وقت می‌تواند اطمینان داشته باشد که پرونده هرگز از مرحلهٔ اولِ رسیدگی فراتر نخواهد رفت... . (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۵۶-۱۵۷)

بدین‌ترتیب، فرد تا زمانی که زنده است در معرض اتهام قرار دارد. پرونده در نوسانی، گاه پُردامنه و گاه کم‌دامنه، با وقفه‌هایی گاه طولانی و گاه کوتاه، مدام بالا و پایین می‌رود و سوژه را به دنبال خود می‌کشد. نتیجه آنکه،

> هیچ پرونده‌ای گُم نمی‌شود. دادگاه چیزی به نام فراموشی نمی‌شناسد. روزی از روزها -کاملاً نامنتظر- یکی از قضات پرونده را با دیدی موشکافانه به دست می‌گیرد. می‌بیند که در این پرونده اتهام هنوز زنده است و دستور بازداشت فوری صادر می‌کند. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۵۵)

در حالت تعویق، دادگاه، بدون آنکه حکمی صادر کرده باشد یا ناگزیر به اِعمال سرکوب یا بازداشت باشد، بیشترین زور را بر فرد اِعمال می‌کند، به‌نحوی‌که متهم حتی دقیقه‌ای هم از فکرِ محکمه و فرآیند آن خلاصی ندارد. وقتی کا. بیش از اندازه پیش نقاش مانده بود حس عذاب‌وجدان پیدا کرد و خود را سرزنش کرد که چرا آن‌قدر آنجا مانده، بی‌آنکه در ارتباط با محاکمه کاری از پیش بُرده باشد (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۴۵).

وضعیت «تعویق» بدین معناست که قدرت به هیچ شکل یا محتوای مشخصی محدود نمی‌شود. درنتیجه، قدرت به هیچ زمان و مکانِ مشخصی مقیّد نمی‌شود و هیچ شیوهٔ اِعمالِ واحد و یکدستی ندارد. در رمان قصر، کِلام (یکی از مدیران رده‌بالای قصر) هیچ چهرهٔ واحدی ندارد:

> گویا وقتی کِلام به دهکده می‌آید، شکل و شمایل کاملاً دیگری دارد و وقتی می‌رود طور دیگری است. پیش از آبجوخوردن یک جور است و بعد از آن جور دیگر. وقت بیداری یک‌جور، موقع خواب جور دیگر. در تنهایی یک‌جور و موقع حرف‌زدن جور دیگر. و آن بالا در قصر هم گویا قیافهٔ کاملاً متفاوتی دارد که البته، بااین‌تفاصیل، خیلی هم عادی به نظر می‌رسد. (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۲۰۴)

چهره‌های متغیّر و تشخیص‌ناپذیرْ قدرت را به موجودیتی فاقد معنا و فاقد محتوای مشخص تبدیل می‌کند. همان‌گونه که آگامبن معتقد است، این

> زندگیِ تحت یک قانون جاری اما فاقد معنا مانند زندگی در وضعیت استثنایی است که در آن معصومانه‌ترین ژست یا کوچک‌ترین غفلت می‌تواند شدیدترین عواقب را در پی داشته باشد. و این دقیقاً همان نوع زندگیِ وصف‌شده در آثار کافکا است که در آن قانون به‌واسطهٔ فقدانِ هرگونه محتوا بیش‌ازپیش فراگیر می‌شود. در این نوع زندگی است که ضربه‌ای ناغافل بر در می‌تواند معرف آغاز سلسله‌ای از مشقات و مصائب بی‌حدوحصر باشد. (آگامبن، ۱۴۰۲: ۶۲)

بدین‌سان، در رمان کافکا، شیوه‌های فردیت‌یابیِ سوژه از شیوه‌های اِعمال قدرت تمایزناپذیر می‌شوند. به‌عبارتِ‌دیگر،

> هستی و خودِ بدن یوزف کا.، درنهایت، با جریان محاکمه یکی می‌شود. (آگامبن، ۱۴۰۲: ۶۲)

سوژه فعلیت می‌یابد، به حرکت درمی‌آید، آن‌سان که قدرت به جنبش وامی‌دارد. از همین روست که فوکو معتقد است نباید فقط به سویهٔ سرکوبگرِ قدرت توجه کرد (قدرتی که فقط ممانعت می‌کند). برعکس، قدرت مدرن مولد و زایشگر است. سوژه را می‌آفریند و دایره‌ای می‌سازد که، در آن، سوژه را به جنبش درمی‌آورد: تا زمانی که پرونده در جریان است، سوژه فاعلیت دارد. قدرتِ متحرک و منتشرِ محکمه که در اتاق‌خواب به سراغِ کا. آمده او را به مسافری سرگردان و سوژه‌ای در تقلا تبدیل می‌کند. او را در حرکتی دائمی به تکاپو می‌اندازد تا، در جست‌وجوی محکمه، فضای شهری را بپیماید. بنابراین، قدرت نه همچون سدّ و مانع بلکه به‌سانِ نیرویِ فاعلیت‌بخش و به‌حرکت‌درآورندهٔ سوژه عمل می‌کند. سوژهٔ سیّال معلولِ قدرتِ سیّال است.(Goebel, 2003: 47-48).

بدین معناست که فوکو به دو معنای subject هم‌زمان توجه می‌کند: هم به‌معنایِ فاعل و هم به‌معنایِ منقادسازنده. کا. هرگز بازداشت نمی‌شود و به زندان نمی‌افتد، بااین‌حال نمی‌تواند مهاجرت کند و از محکمه بگریزد. محکمه هیچ‌وقت او را احضار نمی‌کند ولی او بدون هیچ مقاومتی، بدون هیچ کنش قهرمانانه‌ای، مدام در جست‌وجوی محکمه در رفت‌وآمد است. زیرا سوژه زندان را با خود حمل می‌کند و میان سوژه و قدرت انفکاکی نیست. بدین‌ترتیب، زیست-

سیاست مدرن بیشترین زور را بر سوژه اِعمال می‌کند، بدون آنکه ناگزیر به بازداشت‌کردن، ممنوعیت یا سرکوب باشد. شخصیت کشیش در رمان محاکمه ذات دادگاه را در این صورت‌بندی خلاصه می‌کند:

> دادگاه چیزی از تو نمی‌خواهد. هرگاه بیایی پذیرایت می‌شود و هرگاه بروی رهایت می‌کند. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۲۱۴)

همان‌طور که فوکو می‌گوید، زیست-قدرت مدرن هیچگاه حبس نمی‌کند. سرنگهبان خطاب به کا. می‌گوید:

> شما بازداشتید، بله، ولی این باعث نمی‌شود سرکارتان حاضر نشوید. در زندگی عادی‌تان هم قرار نیست اختلالی ایجاد شود. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۲۵)

بنابراین، به‌رغمِ آنکه دادگاه هرگز او را دستبند نزده و به زندان نیفکنده، این آزادی هیچ به کارِ او نمی‌آید و هیچ تغییری در وضعیتی که در آن گیر افتاده، نمی‌تواند ایجاد کند. در رمان قصر شخصیت اصلی داستان بااینکه آزاد است که دهکده را ترک کند و خود را از وضعیتِ معلقی که بوروکراسیِ قصر ایجاد کرده خلاص کند اما ناتوان از مهاجرت است. فریدا (معشوقهٔ کا.) به او می‌گوید:

> من تحمل ندارم اینجا زندگی کنم. اگر بخواهی مرا نگه‌داری، باید مهاجرت کنیم، جای دیگری برویم، به جنوب فرانسه یا اسپانیا. (کافکا، ۱۳۹۱ب:۱۶۳)

و کا. جواب می‌دهد که

> من نمی‌توانم مهاجرت کنم. (کافکا، ۱۳۹۱ب:۱۶۳)

به‌رغمِ هیچ‌گونه ممانعت ظاهری، کا. ناتوان از مهاجرت است.

سوژه بااینکه تحت اجبار و بازداشت نیست اما ارادهٔ او هیچ تعیّنی بیرون از فرآیند محاکمه ندارد. تصور زندگیِ بیرون از محاکمه برای او ناممکن است. نتیجه آنکه، در پایان داستان که آن دو مرد او را به یک معدن متروک می‌برند تا بکُشند، او هیچ مقاومتی نشان نمی‌دهد و این «بندگیِ اختیاری» را بیشتر آشکار می‌کند:

> در اینجا کا. دقیقاً دریافت که انگار وظیفه دارد کاردی را که بالای سرش دست‌به‌دست می‌شود بگیرد و خودْ آن را در سینهٔ خویش فرو کند. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۲۱۹)

دادگاه کا. را به حال خود رها کرده اما او نمی‌تواند خود را از فکرِ دادگاه خلاص کند. کا. در جست‌وجوی جرمی است که هرگز بر او کشف نمی‌شود. تمامِ خطِ سیر رمان داستان کسی است که می‌خواهد به دادگاه راه یابد و حکم صادر شود اما نه به دادگاه دسترسی می‌یابد نه به حکم نهایی. شخص خسته و فرسوده می‌شود و از پای درمی‌آید، اما هرگز به آن دادگاه نهایی راه نمی‌یابد. دادگاه همه‌جا هست، بدون آنکه دستِ کا. به آن برسد. شاید اهمیتِ «نامه‌رسان/پیک» در

داستان‌های کافکا (مثلاً در رمان قصر) از همین روست: شخصیت‌ها همیشه منتظرند خبری از دادگاه یا قصر به آن‌ها برسد اما هربار در بی‌خبری رها می‌شوند. قصر او را به سمت خود می‌کشد، همچون محاکمه که یوزف کا. را به سمت خود می‌کشید:

> کا.، محو تماشای قصر، به راه خود ادامه داد. جز قصر چیز دیگری فکرش را به خود مشغول نمی‌کرد. (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۲۰)

شخصیت‌های کافکایی در جهانی همچون دهلیزهای پرپیچ‌وخمِ بی‌پایانی گیر افتاده‌اند و هیچ‌گاه نمی‌توانند به انتهای این دهلیزهای بی‌پایان برسند و تعیین‌کنندهٔ کیفرِ مهلک یا حاکمِ قصر را بیابند. در تمثیل «جلو قانون» که در رمان محاکمه آمده، مرد سال‌ها انتظار می‌کشد تا از درِ قانون وارد شود اما پیر و خسته جان می‌دهد، بدون آنکه وارد شود. در رمان قصر هم شخصیت داستان هرگز اذن ورود به قصر را نمی‌یابد و هرگز نمی‌تواند با رئیس قصر (آن ارباب دور و ناپیدا) رودررو شود. گویی این درها و راه‌ها جایی برای ورود یا رسیدن نیستند:

> پس به راه خود ادامه داد ولی راه طولانی بود. چون خیابان، خیابانِ اصلیِ دهکده، به کوه قصر منتهی نمی‌شد. فقط به آن نزدیک می‌شد. ولی بعد انگار به‌عمد به سویی دیگر می‌پیچید و اگر هم از قصر فاصله نمی‌گرفت، دستِ‌کم به آن نزدیک‌تر هم نمی‌شد. کا. هرلحظه انتظار داشت که بالاخره خیابان به سمت قصر بپیچد، و فقط به‌واسطهٔ این انتظار به راه خود ادامه می‌داد. پیدا بود که براثرِ خستگی در ترک‌کردن خیابان تعلل می‌کند. همچنین از درازی دهکده که پایانی نداشت شگفت‌زده بود. (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۲۳)

قاضی به‌عنوانِ نمایندهٔ قدرت هرگز به او چهره نمی‌نماید. همان‌طور که قدرت مدرن از چشم‌ها پنهان است. بدین‌ترتیب، پرونده همواره جریان رسیدگی را طی می‌کند و شخص همیشه در معرض قدرت باقی خواهد ماند. به همین دلیل است که نقاش به یوزف کا. می‌گوید:

> من تابه‌حال به هیچ تبرئه واقعی برنخورده‌ام. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۵۱)

تبرئهٔ واقعی یعنی نقطهٔ پایانِ آیین دادرسی. اما دهلیزهایِ هزارتوی کافکایی نه نقطهٔ آغازی دارند نه نقطهٔ پایانی. هر نقطه‌ای، هر ضربه‌ای به دری، شروعی تازه برای به‌جریان‌افتادنِ پرونده است. خصلت پرونده هم آن است که، در آن، کوچک‌ترین ابهامی در جزئی‌ترین اعمال نباید وجود داشته باشد. فقدان تبرئهٔ واقعی یعنی اینکه همیشه چیزی برای بازرسی و واکاوی وجود دارد.

وقتی هیچ تبرئهٔ واقعی وجود نداشته باشد، زندگیِ فرد در حالت تعویق یا در پرانتز قرار می‌گیرد تا اینکه حکم نهایی عیان گردد. تعلیقِ حکم به‌معنایِ تعلیق زندگی‌ها هم هست. بازرگانی به نام بلوک به کا. می‌گوید تمامِ دارایی‌ام را خرج کرده‌ام تا در محاکمه پیروز شوم. چرا؟ برایِ‌اینکه

> اگر کسی بخواهد برای محاکمه‌اش کاری بکند، فرصتی ندارد که به بقیهٔ کارها برسد. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۶۹)

بلوکِ بازرگان آن‌قدر به وکیل وابسته شده که شب‌ها هم همین جا، در خانهٔ وکیل، می‌خوابد تا همیشه در دسترس او باشد. وکیل بلوک را «کرم مفلوک» می‌نامد. بلوک هم هیچ اراده و فاعلیتی فارغ از حکم وکیل ندارد. جلو وکیل چهاردست‌وپا راه می‌رود و

> اگر وکیل به او دستور می‌داد مثل سگی که سر در لانه می‌کند به زیر تختخواب بخزد و آنجا عوعو سر دهد، با رغبت، فرمان می‌بُرد. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۸۸)

چرا بلوک هرگز تصمیم نمی‌گیرد به دنبال زندگی خود برود؟ چرا هیچ‌گاه به ذهن کا. خطور نمی‌کند آن شهر را ترک کند و در مکانی درودست، در سکوت و سکون، به زندگیِ خود ادامه دهد؟ چون هیچ ماجراجویی‌ای ممکن نیست. فقط با توزیع و جابه‌جاییِ پرونده‌ها، سوژه‌ها هم جابه‌جا می‌شوند. هیچ حرکت و تغییری بی‌اعتنا به پرونده اتفاق نمی‌افتد. بنابراین، وابستگی به پرونده یک پیوند وجودی است نه تعلقی قراردادی.

این فقط کا. و بلوک نیستند که تمام زندگی‌شان وابسته به محاکمه و دادگاه شده است. تقریباً تمامِ شخصیت‌های رمان به‌نحوی با دادگاه مرتبط هستند. کا. بعد از اندکی صحبت‌کردن با نقاش درمی‌یابد که او هم برای دادگاه کار می‌کند. نقاش به او می‌گوید که آن دختربچه‌های کثیف که در راهروها در حال بازی هستند هم به دادگاه تعلق دارند. خلاصه آنکه، به اعتراف نقاش «همه‌چیز به دادگاه تعلق دارد» (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۴۸). در جایی دیگر معلوم می‌شود که کشیش هم به دادگاه تعلق دارد (کافکا، الف۱۳۹۱: ۲۰۶). در رمان قصر هم این نگاه تکرار می‌شود: «ما همه به قصر تعلق داریم» (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۲۲۵). دهکده هیچ نامی ندارد و فقط در ارتباط با قصر هویتی می‌یابد: دهکدهٔ قصر.

نه‌فقط هر فرد بلکه هر مکانی در گسترهٔ دادگاه ادغام می‌شود. در جهانِ کافکایی، دادگاه یا اداره نهادِ بوروکراتیکِ مشخصی نیستند بلکه آن‌ها به گسترهٔ خودِ زندگی امتداد دارند. در رمان قصر به این بوروکراتیزه‌شدنِ زندگی تصریح می‌شود:

> کا. تاکنون هیچ‌جا دستگاه اداری و زندگی را این‌گونه درهم‌تنیده ندیده بود، چنان درهم‌تنیدنی که گاهی ممکن بود به نظر برسد دستگاه اداری و زندگی جای خود را عوض کرده‌اند. (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۷۶)

کا. وقتی در آتلیهٔ نقاش است درمی‌یابد که آنجا بخشی از دبیرخانهٔ دادگاه است. قدرت همه‌جا حاضر است. نقاش به او می‌گوید:

> دبیرخانه‌های دادگاه تقریباً توی هر انباریِ زیرشیروانی هستند. چرا باید اینجا نباشند. دراصل آتلیهٔ من هم بخشی از دبیرخانه‌های دادگاه است ولی دادگاه آن را به من واگذار کرده. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۶۰)

این تبدّل‌های ناگهانیِ مکان‌ها در داستان‌های کافکا فضایی سورئالیستی را می‌آفرینند: تبدیل آتلیه یا اتاق‌های زیرشیروانی به دادگاه، تبدیل دادگاه به مکان اروتیک، تبدیل اتاق‌خواب به دادگاه و غیره. در این تبدّل‌های سورئالیستی یک واقعیت قطعی مستتر است: هر نقطه‌ای که هستی، آنجا می‌تواند به زندان تو بدل شود. درنتیجه، زندان صرفاً مکانی محصور و ثابت نیست.

این تبدّل‌های ناگهانیِ قدرت بیانگر وجه شبح‌گون آن است که می‌تواند به هر شکلی درآید و در هر مکانی ظاهر شود (قدرت منتشرِ فوکویی). نتیجه آنکه، دیگر قدرت در نقطه‌ای ثابت مستقر نیست و ماهیتی مشخص ندارد که بتوان، با حمله به آن، خنثایش کرد. وقتی چنین قدرتی هیچ‌گونه تعیّن یا ماهیت ثابت ندارد، آنگاه می‌تواند در هر مکان و سوژه‌ای پراکنده باشد. مقاومت دربرابرِ قدرتِ منتشر ناممکن می‌شود:

> باید به خود بقبولانی که این سازمان عریض‌وطویل قضایی عملاً تا ابد به حال تعادل می‌ماند و احیاناً اگر متهم در نقطه‌ای که ایستاده است مستقلاً چیزی را تغییر دهد، فقط زیر پای خود را خالی کرده است و این خود اوست که احتمالاً سقوط می‌کند، درحالی‌که سازمان عریض‌وطویل درمقابلِ هر مزاحمت کوچکی به‌آسانی در نقطه‌ای دیگر -چون همه‌چیز باهم در ارتباط است- جایگزینی می‌تراشد و خود از هر تغییری مصون می‌ماند، البته اگر منسجم‌تر، هوشیارتر، سخت‌گیرتر و شرورتر نشود. (کافکا، الف۱۳۹۱: ۱۲۲)

سازمان عریض‌وطویل بوروکراسی از تو قوی‌تر است و عمری طولانی‌تر از تو خواهد داشت.

این قدرتِ همه‌جاحاضر یا، به تعبیر فوکو، این قدرتِ سراسربین موجب می‌شود که شخصیت‌های کافکایی هیچ خانه‌ای، هیچ مکانی برای سکنی‌گزیدن نداشته باشند. از همان دقیقه‌ای که مأموران وارد اتاق خواب کا. می‌شوند و سکوت و خلوت او را بهم می‌زنند، او مدام در حال دویدن از مکانی به مکان دیگر است و لحظه‌ای زیرِ سقفی آرام نمی‌گیرد. او تمامِ شهر را با دویدن و پرسه‌زدن می‌پیماید اما برخلافِ شخصیت فلانور (شخصیتِ پرسه‌زنِ بودلر)، در مواجهه با تصاویر سیالِ شهری، رهیافتی زیباشناختی ندارد بلکه هدفی ذهنی و فایده‌گرایانه را دنبال می‌کند: یافتن مکان و مقاصدِ محکمه. درنتیجه، شهر فقط از چشم‌انداز محکمه بر او پدیدار می‌شود. گویی محکمه شهر و چشم‌اندازهایش را از او ربوده است. شهر همچون صحنهٔ تئاتری نمایش داده می‌شود که او هیچ نقشی در آن ندارد و فقط همچون تماشاچی یا نظاره‌گر بیرونی به شهر و رخدادهایش خیره شده است. کا. تصاویر گسیخته و پراکنده از شهر ارائه می‌دهد. انبوهی از

جزئیاتِ حومهٔ شهر و جمعیت را توصیف می‌کند اما آن توصیفات نمی‌توانند نقشه‌نگاریِ یکپارچه‌ای از مکان‌های به‌هم‌پیوسته بسازند:

> شهرِ بی‌نامِ کا. نقشه‌نگاریِ بدون نشان‌های قابلِ‌بازشناسی است. همچون موقعیت مسافری است که نخستین بار، بدون نقشه، وارد شهری بیگانه شده است. آن‌چنان همه‌چیز عجیب‌وغریب به نظر می‌آید که گویی آن مسافر در حال خواب دیدن است. (Goebel, 2003: 46)

این گسیختگی و بیگانگیِ جهان بیرونی بیانگر چندپارگی و غرابت جهان درونیِ یوزف کا. است. او نمی‌تواند از این مکان‌های شهری هارمونی زیباشناختی بسازد و شهر را تبدیل کند به خانه‌ای برای سکنی‌گزیدن. برعکس، هر مکان شهری به دهلیزی هزارتو از محکمه ختم می‌شود. به همین دلیل است که تیتورلیِ نقاش به کا. می‌گوید:

> تو هنوز به نظر نمی‌رسد که چشم‌اندازی جامع از محکمه داشته باشی. (Goebel, 2003: 46)

در رمان قصر، زنِ مهمان‌خانه‌دار خطاب به کا. می‌گوید که او به هیچ جا تعلق ندارد:

> شما اهل قصر نیستید، اهل دهکده نیستید، چیزی هستید در حد هیچ. (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۶۶)

بدون مجوز قصر یا دادگاه، فرد اجازهٔ سکونت یا کار در هیچ جایی را ندارد. کا. (در رمان قصر) فقط می‌خواهد یک مسّاح کوچک باشد و پشت میزِ طراحی‌اش با آرامش کار کند اما نمی‌تواند (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۸۴-۸۵). در رمان محاکمه، عموی یوزف کا. به او می‌گوید که اگر در محاکمه شکست بخورد، تمامِ خانواده و خویشانش نابود خواهند شد. در رمان قصر هم وقتی آمالیا خواستهٔ نامشروعِ یکی از مسئولان قصر (سورتینی) را پس می‌زند، نه‌فقط آمالیا بلکه تمامِ اعضای خانواده و وابستگان او مجازات می‌شوند (کافکا، ۱۳۹۱ب: ۲۴۰). آنکه به قصر یا دادگاه (قدرت) تعلق ندارد زندگیِ بدون دستور دارد و به هیچ جا تعلق نخواهد داشت و هیچ امکانی برای خود نخواهد داشت. آن‌که مجوز یا دستوری ندارد مثل ولگردها است: نه خانه‌ای دارد، نه سرزمینی. اما دستورها بی‌اعتنا به زندگی‌ها صادر می‌شوند. شخصیت‌های کافکایی (رمان‌های محاکمه، قصر، آمریکا) هربار ناتوان از ریشه‌دواندن در شغل و وطن یا پیوندبرقرارکردن با جامعه هستند. آن‌ها فقط در تمنای خانه هستند: جایی برای آرام‌گرفتن، اتاقی ساکت و خوابی راحت. اما مکانی که آن‌ها را پذیرا باشد وجود ندارد. از همین روست که شخصیت‌های کافکایی از چندگانگیِ هویتی رنج می‌برند. در داستان کوتاه «نگرانی پدر خانواده» ماجرای موجودی عجیب به نام اُدرادِک روایت می‌شود. موجودی با هویتی مبهم که برخی او را از نژاد اسلاو می‌دانند و برخی از نژاد آلمانی. هویت او دوگانه و مشکوک است و معلوم نیست به کدام سرزمین تعلق دارد. حتی مکان سکونت او نامتعیّن است:

> اُدرادِک یا در بالاخانه، یا راه‌پله، در راهرو یا در درگاهیِ خانه جاخوش می‌کند. (کافکا، ۱۳۹۹: ۲۱۵)

مکان‌های نام‌برده مکان‌هایی برای سکنی‌گزیدن و آرام‌گرفتن نیستند بلکه جایی موقت برای عبورند. درنتیجه، شخصیت‌های کافکایی مانند اُدرادک ریشه در هیچ خاک و قلمروی ندارند. پیشاپیش تمامِ قلمروها ازسویِ قدرت تصاحب شده است.

نتیجه‌گیری

از دید فوکو نتیجهٔ قطع سرِ پادشاه تکثیر قدرت در تمامِ نقاط و قلمروهای زندگی است، قدرتی که از الگوی حاکمیتی تبعیت نمی‌کند و هرگز در بدن حاکم یا دولت قابلِ‌جاسازی نیست. اگر الگوی حاکمیتی به‌صورتِ یک‌جانبه همچون نیروی سرکوب‌گر عمل می‌کند، قدرت مدرن بر مدیریتِ آزادی متمرکز است. سوژه به‌رغمِ آنکه آزاد است نمی‌تواند هیچ کاری را پیش ببرد و در محیط خویش تغییری ایجاد کند. این همان وضعیتِ کافکایی در رمان محاکمه است که سوژه در آن قرار دارد. دادگاه او را آزاد گذاشته است که به هرجا بخواهد برود اما کا. در هرگونه مهاجرت یا رهایی ناتوان است. کا. در خانهٔ خویش در تبعید است. او کسی است که محکمهٔ دسترسی‌ناپذیر به قلمرو خصوصی‌اش تعدّی کرده و او را به مکان‌های بیگانه و غریبه پس رانده است. او به‌نحوِ مستمر در جست‌وجوی دادگاه سرگردان است. گویی این سوژه است که خود را به‌سویِ جرم می‌کشاند، به‌جایِ آنکه دادگاه او را محکوم کرده باشد.

کافکا به‌نحوِ هوشمندانه‌ای این گذار از الگوی حاکمیتی قدرت به زیست-سیاست مدرن را پیشگویی کرده است. گذاری که بعدها فوکو در آثار خویش به‌شکلِ سیستماتیک و فلسفی صورت‌بندی کرد. زیست-سیاست مدرن، برخلافِ الگوی حاکمیتی که راکد و ثابت است، شکلی متحرک و منتشر دارد. به همین خاطر، کا.، تا پایان رمان، تا دقیقهٔ مرگ، هرگز نمی‌تواند به دادگاه یا مرجعِ محکوم‌کننده دسترسی پیدا کند. جرمِ او همیشه نامعلوم باقی می‌ماند. درعوض، این هویتِ مجرم است که هربار مورد کندوکاو قرار می‌گیرد. هرقدر یوزف کا. با تقلای بیشتری می‌کوشد تا اسرار دادگاه را افشا کند، دادگاه بیشتر در هاله‌ای از اسرارِ ناپیدا فرو می‌رود. هرقدر دادگاه پا پس می‌کشد، متهمان بیشتر به سمت آن کشیده می‌شوند تا حقیقتِ جرم خود را کشف کنند. متهم هرگز نمی‌فهمد که محکمه از او چه می‌خواهد. کا. در چرخهٔ بستهٔ نشانه‌های سطحی و حدس‌وگمان‌های محض گیر افتاده است و به‌رغمِ دویدن‌ها و تکاپوهایش هیچ‌گاه به حقیقت و مدلول نهایی نمی‌رسد و از محتوای پرونده‌اش سر در نمی‌آورد. سفرهای کافکایی به مقصد پایانی نمی‌رسند بلکه مسافر در میانهٔ راه از خستگی و فرسودگی از پا در می‌آید. این ناتوانی در رسیدن عجز در شناخت است. بیهوده نیست که سه رمان کافکا هم ناتمام باقی می‌مانند: شکست در بازنماییِ وضعیتی که شخصیت رمان در آن قرار دارد به‌شکلِ ناتمامِ رمان منجر می‌شود.

نامعلوم‌بودنِ مرجع قدرت باعث شده که بسیاری تفسیری الهیاتی از رمان حاضر داشته باشند. آن امرِ نامعلومِ حاکم بر زندگیِ همگان همان چیزی است که به خدا نسبت داده می‌شود. همان‌گونه که خدا در الهیات سلبی همه جا حاضر است اما از هرگونه وصف و ماهیتی منزه است و مدلولِ مشخصی ندارد. مقالهٔ حاضر راهی معکوس را طی کرد و

نشان داد که رمان کافکا از دل فهمی ژرف از زیست-سیاست مدرن بیرون آمده است. بنابراین، فهم این رمان به‌معنایِ فهم مدرنیته است نه بازگشت به عناصرِ پیشامدرن مانند الهیات سلبی/تنزیهی.

نکتهٔ پایانی آنکه، فوکو و کافکا هر دو راوی سوژه‌هایی هستند که خودآیینی خود را از دست داده‌اند و در قدرت سراسربین و زیست-سیاستِ همه‌جاگستر ادغام شده‌اند. مثلاً در رمان محاکمه نقاش مزدور محکمه است. خودآیینیِ اثر هنری از دست رفته است. دیگر آن هاله‌ای که آثار هنریِ کلاسیک را در برگرفته از دست رفته. هنر در فرآیند قدرت منحل شده است. حتی کشیش هم در خدمت ساختار محکمه است. دین کلیسایی نیز نتوانسته استقلال خود را از روابط قدرت حفظ کند و ماهیت روحانی خویش را از دست داده است. حتی فلانور نیز به محکمه تعلق دارد. خلاصه آنکه، جهان فوکویی-کافکایی جهانی است که در آن سوژه‌ها ماهیتی فارغ از روابط قدرت ندارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

Agamben, G (2023), *Homo Sacer,* Translated by Morad Farhadpoor & Saleh Najafi, Tehran: Nashr-e Markaz (In Persian).

Deleuze, G (2007), *Foucault*, Translated by Afshin Jahandideh & Nikoo Sarkhosh, Tehran: Nashr-e Ney (In Persian).

Foucault, M (1980a), "The Eye of Power", In: *Foucault, Power/Knowledge*, edited by Colin Gordon, Pantheon Books.

Foucault, M (1980b), "Truth and Power", In: *Foucault, Power/ Knowledge*, Translated by Colin Gordon and others, Edited by Colin Gordon, Pantheon Books.

Foucault, M (1990), *The History of Sexuality: an introduction* (Vol.1), Translated by Rubert Hurley, Vintage Books.

Foucault, M (1995), *Discipline and Punish*, Translated by Alan Sheridan, Vintage Books.

Foucault, M (1999) *Discipline and Punish*, Translated by Afshin Jahandideh and Nikoo sarkhosh, Tehran: Nashr-e Ney (In Persian).

Foucault, M (2003), *Society must be Defended*, Translated by David Macey, Edited by Mauro Bertani and Alessandro Fontana, Picardor.

Goebel, R (2003), "The exploration of the modern city in *The Trial*", in: *The Cambridge Companion to Kafka*, Edited by Julian Preece, UK: Cambridge university Press.

Kafka, F (2012b), *The Castle*, Translated by Ali Asghar Haddad, Tehran: Nashr-e Mahi (In Persian).

Kafka, F (2012b), *The Trial*, Translated by Ali Asghar Haddad, Tehran: Nashr-e Mahi (In Persian).

Kafka, F (2020), *Parables and Paradoxes*, Translated by Ali Asghar Haddad, Tehran: Nashr-e Mahi (In Persian).

Kundera, M (2010), *Testaments Betrayed*, Translated by Kaveh Basmanji, Tehran: Roushangaran va Motaleat-e Zanan (In Persian).