Volume 4. Issue 1. Spring & Summer 2026. Pages 31 to 60.

Research Paper

Agamben: Indeterminate Spaces and Kafka's Messianic Moment

Aref Danyali[1*], Morad Esmaeili[2]

[1] Ph.D. in Modern and Contemporary Philosophy, Assistant Professor of Philosophy, Gonbad Kavous University.
[2] Ph.D. in Persian Language and Literature, Assistant Professor, Gonbad Kavous University.

10.22080/lpr.2026.30602.1168

Received:
November 23, 2025
Accepted:
March 04, 2026
Available online:
May 18, 2026

Keywords:
Kafka, Agamben, indeterminate spaces, messianic time, action, law.

Abstract

Drawing on an interdisciplinary approach and a conceptual analysis of Kafka's novels, the present study seeks to demonstrate how Kafka is the great discoverer of State of exception that Agamben theorizes in his philosophy. According to Agamben, the camp, as the embodiment of this state of exception, is the paradigm of the modern world. What marks this condition is its ambiguity and indeterminacy. This indeterminacy of the exceptional situation extends to the very concept of law: a law that, although issues no definite rule or prescription, can nevertheless attain an all-encompassing totality through a "being in force without significance"; a law that is exercised in its very non-application. For Agamben, resisting the indeterminacy of law (a law devoid of any specific command), this pure contentless force, requires a new understanding of action; an understanding that can be found only in Kafka's writings. In a fragmented world where objects and persons have become "dislocated", Kafka's protagonist departs from the classical model of the hero to confront this exceptional and indeterminate state. Yet if the Kafkaesque figure continually encounters indeterminate situations, then no definite transcendental standpoint is ever proposed. On the contrary, for Kafka, every point or position—everywhere and nowhere—may simultaneously serve as "trap/salvation." One of the implications of this study is that the image of Kafka as a passive and isolated writer giving way instead to a liberatory Kafka in whose works every point and every minute may become a site of messianic emergence.

*Corresponding Author: Aref Danyali
Address: Ph.D. in Modern and Contemporary Philosophy, Assistant Professor of Philosophy, Gonbad Kavous University.
Email: aref_danyali@gonbad.ac.ir

Extended Abstract

1. Introduction

Perhaps more than anything else, it is the tension between Kafka's personal life and the orthodox Marxist conception of "political action" that has led to his being accused of passivity and political inertia; a critique that dominant discourse has likewise directed at Agamben. Agamben's very mode of thinking and living is often criticized as passive, even evasive. What we are inclined to conceive as "political activism"—a head-on confrontation with the state, the law, or sovereign power; explicit protest against oppression, injustice, or inequality—is largely absent from the Agambenian form of life. Given the centrality of notions such as potentiality and inoperativity in his philosophy, he might even be regarded as a kind of "political non-activist".

Yet, setting aside this prevailing view, one could instead argue that his philosophy is saturated with what Deleuze and Guattari call lines of flight. As Agamben explains, flight carries a political valence, not in the sense of escape but as "the indication of a movement on the spot within the situation itself," precisely because there is nowhere else to which escape would be worth the effort. It is this very "line of flight," this "motionless movement in place," that, in Agamben's view and in Kafka's writings, renders radical action possible: the sole fundamental act, the only form of politics to come, in a world where the state of exception has become the general rule.

In a sense, the problem addressed in the present essay is the relation between "action" and "state of exception"; a situation that is at once both "inside" and "outside" the law. In other words, in a world where the law has neutralized the very concept of action, in a situation where "decision" has become impossible, how might one reactivate a form of action or decision? How might one set into vibration, within this homogenizing continuum of linear time, that time of redemption—the messianic moments?

Through his reading of Kafka's texts, such as "In the Penal Colony," the great discoverer of the concentration camp, and the prophet of the Nazi plague, Agamben concurs with Deleuze in separating Kafka from existentialist interpretations, from the figure of the "writer of solitude, guilt, and personal failure." The present essay seeks to uncover such a Kafka: to locate that point at which his words begin to vibrate in contact with messianic moments—that very Kafka of whom Deleuze says that he is the most comic and joyful writer that has ever existed.

2. Purpose, Literature Review, and Method

The present research, adopting an interdisciplinary approach and proceeding through a conceptual analysis of Kafka's novels, seeks to demonstrate how Kafka emerges as the great discoverer of that state of exception of which Agamben speaks in his philosophy. This comparative study articulates the view that, as Milan Kundera suggests, the ideas of philosophers often appear centuries earlier in the novels of writers. In this sense, the novel itself comes to appear as a form of thinking.

3. Discussion

1. From Agamben's perspective, the primary task of a genuine revolution is not

merely to "change the world," but more fundamentally to "change time." In Walter Benjamin, the concept of messianic time refers to those instants that explode the homogeneous, linear, and progressive flow of time from within, just as the miracles of Christ rupture the linear continuum of events. Kafka's stories narrate the meticulous and obsessive temporality of the law, a temporal regime that fully permeates the field of life and becomes indistinguishable from it. Yet the Kafkaesque world also preserves within itself a redemptive dimension that disrupts this temporal ordering, such that moments of life appear as interruptions and gaps .

2. Agamben speaks of a form of "profanation" in Kafka; one that is intimately bound to messianic redemption. If the sacred is that which belongs exclusively to the sphere of the divine, then profanation constitutes a liberation of the sacred from this divine appropriation, thereby throwing the boundary between the sacred and the profane into crisis. As Agamben writes: "Profanation, however, neutralizes what it profanes. What was once unavailable and separate loses its aura once it is profaned and is returned to the sphere of use "....

3. Accordingly, in the face of the inhumanity of the demonic powers of bureaucracy, becoming-animal emerges as Kafka's immanent and liberatory response. No longer is he compelled to traverse the repetitive and exhausting routes of the office, endlessly synchronizing his conduct and dispositions with its rigid temporal schedules. We know well that Gregor Samsa, prior to his transformation into a gigantic insect, was constantly checking train timetables so as not to miss them. Now, as an insect, he no longer requires the train or its timetable. This is precisely the felicitous condition in which, as Agamben suggests, "means" are released from their subordination to "ends," and "work" is transformed into "play ".

4. What renders a Kafkaesque protagonist such as K. in The Castle a figure of agency and transformation (contrary to Lukács's portrayal of their passivity and sterility) is that K.'s driving force is not the supplication for a place granted by the Castle in which he might dwell. On the contrary, as a land surveyor, he revolts against the territorial demarcations and boundary-impositions of the Castle. From the Castle's perspective, he is a rebel, precisely because he refuses to submit to pre-established limits. Crossing boundaries grants him a fluid identity, one perpetually in the process of becoming; and K.'s restless activity makes clear that he is far from idle; he is constantly in motion, continually displacing himself.

4. Conclusion

The present study has sought to distance itself from the image of Kafka as an isolated and passive figure, as portrayed by orthodox Marxists such as Lukács as well as by existentialist interpretations, and instead to bring into view a Kafka from whose lines a messianic light shines forth. From this perspective, the traditional concept of "action" must be set aside, and one must instead move closer to Agamben's interpretation of Aristotle's notion of potentiality, which potentiality refers to the capacity "not to do".

This extraction of the concept of action from the cycle of terms such as process, procedure, execution, and actualization

constitutes the aim of such readings of Kafka. It is at this point that, in Agamben's terms, means are liberated from determinate ends and, in a kind of childlike playfulness, are transformed into toys. This becoming-toy is another expression of the concept of "sabotage," whereby objects are removed from their habitual and functional roles and come to experience forms of alterity and difference. In Agamben's language, "limbo" can be understood as an indifference toward the idea of salvation, an indifference that leads to the deactivation of the powerful theological machine of Christianity and the economy of redemptive exchange.

In conclusion, Kafka's stories are replete with figures of travelers. What is powerfully tangible in his writings is not only the crushing sense of immobility within confined and constricted spaces, but also his insistence on the vivid fantasy of spatial freedom and liberation; fantasies that set his characters in motion and transform them into impassioned travelers. Who, then, could still call Kafka a poet of stasis and immobility when such figures of travel are dispersed throughout his works? These travelers continue to carry within themselves a desire for movement, for crossing boundaries and calendars alike.

Funding
There is no funding support.

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approved the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work.

Conflict of Interest
The authors declared no conflict of interest.

دوره ۴ شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۵. صفحات ۳۱ تا ۶۰.

علمی

آگامبن: فضاهای تعیّن‌ناپذیر و دقیقهٔ مسیحایی کافکا

عارف دانیالی[۱*]، مراد اسماعیلی[۲]

[۱] دکترای فلسفه جدید و معاصر، استادیار گروه فلسفه، دانشگاه گنبدکاووس، گنبد کاووس، ایران.
[۲] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گنبدکاووس، گنبد کاووس، ایران.

10.22080/lpr.2026.30602.1168

تاریخ دریافت:
۲ آذر ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش:
۱۳ اسفند ۱۴۰۴
تاریخ انتشار:
۲۸ اردیبهشت ۱۴۰۵

کلیدواژه ها:
کافکا، آگامبن، فضاهای تعیّن‌ناپذیر، زمان مسیحایی، کُنش، قانون.

چکیده

مقالهٔ حاضر، با رویکردی بینارشته‌ای و ازطریق تحلیل مفهومیِ رمان‌های کافکا می‌کوشد نشان دهد چگونه کافکا کاشفِ بزرگِ آن وضعیت استثنایی است که آگامبن در فلسفهٔ خویش از آن سخن می‌گوید. به‌زعم آگامبن، اردوگاه به‌عنوان تجسدِ این وضعیت استثنایی، پارادایم جهان مدرن است. ویژگیِ خاص این وضعیت، دوپهلو بودن و تعیّن‌ناپذیری آن است. این تعیّن‌ناپذیریِ وضعیتِ استثنایی به مفهوم قانون هم تسری می‌یابد: قانونی که هرچند هیچ حکم یا تجویزی را صادر نمی‌کند، اما ازطریق «زور محضِ فاقد محتوای معیّن» می‌تواند به کلیّتی فراگیر دست یابد که با خود زندگی برابر شود؛ قانونی که ازطریق اِعمال نشدن، به شدیدترین شکل اِعمال می‌شود. پس بین «موقعیت‌های تعیّن‌ناپذیر»(وضعیت استثناء) و «ماهیتِ تعیّن‌ناپذیرِ قانون»(زورِ بدون محتوا) همیشه ارتباط مستقیم وجود دارد. به عقیدهٔ آگامبن، برای مقاومت دربرابر تعیّن‌ناپذیریِ قانون (قانونی که هیچ حکم و تجویز مشخصی ندارد)، برای ایستادگی دربرابر این زورِ محضِ بدون محتوای قانون، نیاز به فهم تازه‌ای از کنش است که می‌توان در نوشته‌های کافکا به‌شکل ژرفی سراغش را گرفت. در یک جهانِ اوراق‌شده که اشیا و آدم‌ها «از-جا-در-رفته» اند، آنگاه قهرمان کافکایی از قهرمان کلاسیک فاصله می‌گیرد تا با این وضعیت استثنایی و تعیّن‌ناپذیر مواجه شود. اما اگر قهرمان کافکایی مدام با موقعیت‌های نامتعیّن رودرو می‌شود، پس هرگز هیچ نقطهٔ استعلاییِ معیّنی را پیشنهاد نمی‌کند. برعکس، برای او هر نقطه/موقعیتی- همه‌جا و هیچ‌جا- می‌تواند هم‌زمان «دام/نجات» باشد؛ بدین‌ترتیب، به‌جای آن تصویر کافکای منفعل و منزوی، یک کافکای رهایی‌بخش پیشِ چشم آید که به تعبیر آگامبن، در آثارش هر نقطه و دقیقه‌ای برآمدگهِ مسیحایی باشد.

* **نویسنده مسئول:** عارف دانیالی
آدرس: دکترای فلسفه جدید و معاصر، استادیار گروه فلسفه، دانشگاه گنبدکاووس، گنبد کاووس، ایران.
ایمیل: aref_danyali@yahoo.com

۱ مقدمه

آگامبن در سمیناری با هایدگر ملاقات می‌کند و از او می‌پرسد که تا حالا چیزی از نوشته‌های کافکا خوانده است. پاسخ هایدگر آن بود که یکی از انگشت‌شمار داستان‌هایی که از او خوانده، داستان کوتاهی با عنوان «لانه» است؛ داستان حیوان بی‌نامی که مشغول کَندنِ سوراخ و بنا کردنِ پناهگاهی زیرزمینی است که درنهایت به «تله‌ای بدون هیچ راه گریز» تبدیل می‌شود. هایدگر اعتراف می‌کند که این داستان او را به‌شدت تکان داده است (آگامبن،۱۳۸۷: ۱۴۰). شوکِ هایدگر از مواجهه با این داستان ناشی از چه بوده است؟ مضمون محوری آن، تقلّایی است برای ساختن یک خانه، کوششی برای سکنی‌گزیدن. هایدگر بر یکی از مهم‌ترین بُن‌مایه‌های مشترک تمامی آثار کافکا دست گذاشته است: مکان‌ها و فضاهایی که میان خانه و زندان در رفت و آمدند و هر یک مستعد آن هستند که به دیگری تبدیل شوند. داستان‌های کافکا مملو از این مکان‌های موقتی[1] یا فضاهای میانه‌ای هستند، مثل اینکه کلاسِ یک مدرسه در رمان قصر یا آسانسور در رمان آمریکا تبدیل به خانه‌ای برای شخصیت‌های داستانی می‌شود. در همهٔ این موارد، کارکرد «مکان‌های موقتی به‌عنوان خانه» بیان‌گر آن است که در جهان کافکایی، هر ساختمانی یک خانهٔ بالقوه است، اما این خانه‌ها تابع تصادف و پیشامدِ جهان هستند؛ بنابراین، هیچ خانهٔ گوهرین و هیچ شاهراهی به آن وجود ندارد و سخن از مفهوم «پناهگاه اصیل و حقیقی»، آن‌گونه که رمانتیک‌ها و متفکرانی چون هایدگر به‌دنبال کشف و بازگشت به آن بودند، زاید و بیهوده است.

حساسیت فکری کافکا نسبت به مکان‌ها و فضاها در آثار او مشهود است؛ خود نیز در نامه‌ای به دوستش، ماکس برود، به تاریخ ۱۲ فوریه ۱۹۰۷، می‌نویسد: «من یک پسر خوب و عاشق جغرافیا هستم» (Zilcosky,2003: 122). این عشق به جغرافیا و نقشه‌نگاری در آثار جورجو آگامبن نیز متبلور است و در این میان، در نقطه‌ای به نام «وضعیت استثنا[2]» این دو به هم می‌رسند، چراکه به گفتهٔ آگامبن، کافکا کاشف بزرگِ وضعیت استثنا است؛ وضعیتی که در فیگور اردوگاه کار اجباری[3] به پارادایم مدرنیته تبدیل شده است.

شاید شوک هایدگر از داستان «لانهٔ» کافکا پیشگویی سیل مهاجران و پناهندگانی باشد که خطوط و مرزهای سیاسی-جغرافیاییِ مفهوم «وطن» را محو می‌کنند و قلمروی خانه را به مکانی مرتعش و اگزوتیک مبدل می‌سازند: اردوگاه همچون مکانی تعیّن‌ناپذیر. «پناهنده» کسی است که هم عضوی از جامعهٔ میزبان است و هم بیگانه و خارجی نسبت به آن. اردوگاه به‌عنوان پناهگاه مثالیِ این مهاجر/پناهنده همان وضعیت استثنایی است که هم‌زمان بیرون و درون شهر/قانون جای دارد. تکثیر شمایل مسافر/مهاجر/تبعیدی در داستان‌های کافکا نشان می‌دهد که پیشاپیش نسبت به پناهندگانِ آواره از جنگ جهانی دوم، رشته‌های عصب او به ارتعاش درآمده است.

اما اینکه شخصیتی چون کافکا-که در زندگی شخصی‌اش بی‌اعتنا به سیاست و مناسبات قدرت به نظر می‌رسد- چگونه توانسته این مکانِ حادّ سیاست/اردوگاه پناهندگان را در داستان‌هایش ردیابی کند، مسئلهٔ مرکزیِ این پژوهش است. در مقالهٔ حاضر، با نگریستن از چشمان آگامبن، به کافکایی شاد و رهایی‌بخش برمی‌خوریم که برخلاف دیدگاه لوکاچ، هیچ نشانی از انفعال و ایستایی در آن نیست. لوکاچ در مقاله‌ای با عنوان «فرانتس کافکا یا توماس مان؟» معتقد است که توماس مان تداومِ «سالم» رئالیسمِ بالزاکی است که توصیفاتش تابع روایت است. کافکا، اما، نمایندهٔ حالتِ بیمارشده و بیگانهٔ اشتغالِ ناتورالیست یا سمبولیست به «جزئیات» است که تبعاتِ بلافصل آن چیزی نیست جز از دست رفتنِ وحدت و چشم‌انداز روایت

[1] Transitory Spaces
[2] state of exception
[3] concentration camp

کلی/جهانی. از دید لوکاچ «قهرمانان او [کافکا] خود زندانیان این گسست در کلیتِ روایت بودند؛ آن‌ها همیشه در مواجهه با این جزئیات، پاره‌های واقعیت، هیچ شناخت حقیقی از شرایطشان ندارند و بنابراین، از هرگونه شالودهٔ بنیادین برای کُنش مؤثر[1] محروم‌اند» (Anderson,2002: 11). لوکاچ رئالیسمِ انتقادیِ بارور(توماس مان) را درمقابل مدرنیسمِ انحطاط[2](کافکا) می‌نهد.

درمقابلِ این کافکای بیمار و منفعل، باید از کافکای شاداب و پُرتحرّک آگامبن سخن گفت: «آگامبن با تغییر کلمات مارکس ابراز می‌دارد که آن وضعیت نومیدی مطلقی که جامعه خود را در آن می‌یابد، لبریز از امید است... آگامبن دقیقا امکان برون-رفت را با بحرانی که در آن زندگی می‌کنیم مرتبط می‌سازد» (Snoek,2012: 12). به عبارت دیگر، در جهان کافکا امید و ناامیدی هم‌پوشانی دارند. این شعر هولدرلین از زبان هایدگر در رسالهٔ پرسش از تکنولوژی یادآوردِ این نگرش کافکایی است: «اما هرجا خطر هست، نیروی منجی نیز می‌بالد» (هایدگر،۱۳۸۳: ۲۹). در جهان کافکایی نیز مفاهیم «خطر» و «نجات» درهم تاخورده‌اند، چراکه «هم‌زمان، همه‌جا و هیچ‌جا می‌توانند پناهگاه باشند» (Zilcosky,2003: 146). این همان خصیصه‌ای است که دلوز و گاتاری در ادبیات اقلیتیِ کافکا بازمی‌یابند: «ادبیات اقلیت، ادبیات یک زبان اقلیت نیست؛ کاری است که یک اقلیت در دل یک زبانِ اکثریت انجام می‌دهد» (دلوز و گتاری،۱۳۹۷: ۴۳). اگر آن تمایز ذاتی و قاطع هایدگری میان «ساختمان[3]» و «مکان سکنی‌گزیدن[4]» محو شده است، آنگاه هر مکانی تحت پیشامدهای متضاد می‌تواند به موطن یا زندان تبدیل شود.

آگامبن، همچون ژیل دلوز، به نیروی رهایی‌بخش و دقایق مسیحاییِ متون کافکا اشاره می‌کند و با دلوز و گتاری هم‌سخن است که «این فکر که پناه‌آوردن کافکا به ادبیات، از سرِ نوعی فقدان، ضعف و بی‌توانی دربرابر زندگی است، چیز بسیار رقّت‌انگیز و قناسی است. ریزوم و نقب بله، اما برج عاج هرگز. خط گریز بله، اما پناه جستن هرگز. خط پروازِ[5] خلاقه، کل سیاست و اقتصاد و بوروکراسی و سیستم قضایی را به درون خود می‌کشد: همه را همچون هیولایی می‌مکد تا از آن‌ها تنها یک ضجّهٔ نامفهوم بیرون بکشد، ضجه‌ای که هنوز کسی آن را درست به جا نمی‌آورد، ضجّه‌ای که خبر از آیندهٔ نزدیک می‌دهد-فاشیسم، استالینیسم، امریکائیسم، توان‌هایی شیطانی که پشت در رسیده‌اند و حلقه بر در می‌کوبند» (دلوز و گتاری،۱۳۹۷: ۹۱-۹۲).

شاید بیش از هرچیز، تقابل میان زندگی شخصیِ کافکا با آن مفهوم اُرتدوکسِ مارکسیسم از «کُنش سیاسی» باعث شده که متهم به انفعال و بی‌تحرکیِ سیاسی شود؛ نقدی که تفکر رایج متوجه آگامبن نیز کرده است: «راه و رسم فکر کردن و زیستنِ خود آگامبن اغلب بسان منفعل و حتی بسان گریزان نقد می‌شود. آنچه ما گرایش داریم به‌منزلهٔ «کنش‌گرایی سیاسی» به فکر درآوریم-رویارویی شاخ‌به‌شاخ با دولت، قانون، یا قدرت حاکم؛ اعتراض آشکار علیه ستمگری، بی‌عدالتی، یا نابرابری....- بیشتر از شکل آگامبنیِ زندگی غایب است. با در نظرگرفتن مرکزیت انگاره‌هایی چون توانمندی و ناکارایی در فلسفهٔ او، او شاید حتی یک «بی‌کنش‌گرای سیاسی» قلمداد شود»، اما فارغ از این نگرش رایج، «درعوض، می‌توان گفت که فلسفهٔ او مملو از آن چیزی است که دلوز و گتاری خطوط پرواز می‌نامند. چنان‌که آگامبن توضیح می‌دهد، "پرواز یک دلالت سیاسی دارد؛ فقط اگر یک پرواز باشد که نشانگر گریز نباشد"، بلکه درعوض "نشانگر یک حرکت درجا در خود موقعیت باشد"، صرفاً به این‌خاطر که هیچ‌جای دیگری نیست که گریختن به زحمتش بیرزد» (کیشیک،۱۴۰۰: ۱۳۷). همین «یک خط پرواز»، «یک جنبش بی‌حرکتِ

[1] effective action
[2] a decadent modernism
[3] building
[4] dwelling

[5] با اندک تغییر در ترجمه line of flight، معادل «پرواز» جایگزین «گریز» شد.

درجا» است که از دید آگامبن و در نوشته‌های کافکا، آن کُنش رادیکال را ممکن می‌کند: یگانه کنش بنیادین، تنها شکلِ سیاستِ آینده، در جهانی که وضعیت استثنایی به قاعده/قانون کلی تبدیل شده است.

به‌نوعی، مسئلهٔ مقالهٔ حاضر، رابطهٔ «کُنش» و این «وضعیت استثنایی» است؛ وضعیتی که هم‌زمان «درون» و «بیرونِ» قانون است. به‌عبارت‌دیگر، در جهانی که قانون، مفهوم «کُنش» را بی‌اثر ساخته است، در وضعیتی که «تصمیم» ناممکن شده است، چگونه می‌توان شکلی از کنش یا تصمیم را بازفعال ساخت؟ چگونه می‌توان در این پیوستارِ همگن‌سازِ زمان خطی، آن زمانِ رستگاری (دقیقهٔ مسیحایی) را به ارتعاش درآورد؟

آگامبن با فهم متون کافکایی همچون «کاشف بزرگ اردوگاه کار اجباری» و پیشگوی طاعونِ نازیسم، با دلوز هم‌نظر است که او را از تفسیرهای اگزیستانسیالیستی، از فیگورِ «نویسندهٔ انزوا و گناه و ناکامیِ شخصی» جدا کند. مقالهٔ حاضر، به‌دنبال کشف چنین کافکایی است؛ به دنبال آن نقطه‌ای که کلمات او در تماس با دقایق مسیحایی به ارتعاش درمی‌آیند؛ همان کافکایی که دلوز دربارهٔ او می‌گوید: «کافکا کُمیک‌ترین و سرخوش‌ترین نویسنده‌ای است که تا به حال وجود داشته است» (دلوز و گتاری،۱۳۹۷: ۹۳).

۱،۱ پیشینهٔ تحقیق

عمادیان(۱۳۸۹)، سیاست کافکا: آستانه‌های قانون و میل، به تحلیل آگامبن از آثار کافکا می‌پردازد. در این جُستار، مفاهیم «سفر» و «استعمار» به‌عنوان بُن‌مایهٔ مرکزیِ نوشته‌های کافکا مطرح می‌گردند.

اسنویک(۲۰۱۲)، در کتاب خویش از یک «کافکای شاد» به روایت آگامبن سخن می‌گوید که از رویکردهای مارکسیسمِ اُرتدوکس به کافکا فاصله می‌گیرد. نگارنده در مقالهٔ حاضر، سعی کرده از این منبع بهره جوید، اما یک گام پیش‌تر رود به سویه‌های رهایی‌بخشِ جهانِ تعیّن‌ناپذیر و اوراق‌شدهٔ کافکا اشاره کند؛ یافتن نجات از میان تکه‌پاره‌ها و خرابه‌های جهان.

۲ بحث

۲،۱ آگامبن و منطقهٔ تعیّن‌ناپذیری

آگامبن پارادایم مدرن را بر این گفتهٔ والتر بنیامین در «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ» بنا می‌کند: «سنتِ ستمدیدگان به ما می‌آموزد که وضعیتِ استثنایی یا اضطراری‌ای که در آن به سر می‌بریم، خودِ قاعده است» (بنیامین،۱۳۸۷: ۱۵۶). از دید او، «درواقع وضعیت استثنایی نه بیرون از نظام حقوقی است نه درون آن و مسئلهٔ تعریف آن هم دقیقا به یک آستانه یا منطقهٔ عدم تمایز برمی‌خورد، آنجا که درون و بیرون دافع و نقیض هم نیستند، بلکه با هم خلط می‌شوند و مرزهای‌شان مشوب می‌شود» (آگامبن،الف۱۳۹۵: ۵۷). نکتهٔ تأمل‌برانگیز درمورد وضعیت استثنایی این است که در اینجا دیگر تقابل سادهٔ توپوگرافیک (درون/بیرون) هیچ کارآیی ندارد؛ اگر تمایزگذاری «درون-بیرون» قانون ناممکن باشد، آنگاه «قانون همچنین شامل آن چیزی می‌شود که طرد می‌کند. اگر قانون شامل آن چیزی که حذف می‌کند، می‌شود، آنگاه ناممکن است که بین حفظ قانون و تخطی از آن بتوان فرق نهاد. این امر باعث می‌شود تا قانون را اینگونه صورت‌بندی کنیم: قانون، نه شکل تجویز دارد نه شکل ممنوعیت، بلکه صِرف قضاوت است»(Snoek,۲۰۱۲: ۲۷).

دو پهلو بودنِ وضعیتِ استثنایی به مفهوم قانون هم تسرّی می‌یابد: قانونی که هرچند هیچ حکم یا تجویزی را صادر نمی‌کند، اما ازطریق «زور محضِ فاقد محتوای معیّن» می‌تواند به کلیّتی فراگیر دست یابد که با خود زندگی برابر شود: قانونی که ازطریق اِعمال نشدن، به شدیدترین شکل اِعمال می‌شود. بنابراین، بین «موقعیت‌های تعیّن‌ناپذیر» (وضعیت استثناء) و «ماهیتِ تعیّن‌ناپذیرِ قانون» (زورِ بدون محتوا) همیشه ارتباط مستقیم وجود دارد.

با این وصف، وضعیت استثنایی نوع خاصی از قانون (نظیر قانون جنگ) نیست؛ بلکه در حکم تعلیق نظام حقوقی و معرف آستانهٔ قانون یا حد مفهوم قانون است. درواقع، امکانِ وجود چنین آستانه یا حدِ تعلیقی به پارادُکس وضعیت حاکم بازمی‌گردد: «پارادُکس حاکمیت عبارت است از این واقعیت که حاکم، در آنِ واحد، درون و بیرون نظام قانونی است» (آگامبن،۱۴۰۲: ۱۷). همین وضعیت «درون و بیرون بودنِ همزمان»، این«بیرون‌بودن، و باز هم تعلّق داشتن» که بیانگر ساختار توپولوژیکِ وضعیت استثنایی است، این «ناسازهٔ برون‌ایستی درون‌ایستی[1]» که براساس آن ماهیتِ شخصِ حاکم تعریف می‌شود (آگامبن،۱۳۹۵الف: ۷۵)، همان چیزی است که به حاکم این امکان را می‌دهد که به‌عنوان «واضع قانون»، دربارهٔ تعلیقِ کامل نظام قانونی تصمیم‌گیری کند و درنتیجه، اعلام وضعیتِ استثنایی کند. اگر مجاز باشیم که از مفاهیم هابز استفاده کنیم، آنگاه می‌توان گفت که حاکم همان لویاتانی است که به‌رغم پای در قانون داشتن، همچنان جایگاه خویش در وضعیت طبیعی را حفظ کرده است.

وضعیت استثنایی به وضعیت اضطراری ربط پیدا می‌کند: حاکم می‌تواند با «تشخیصِ» اضطرار و با تکیه بر «دلیل جدی» که تصور می‌شود اوضاع خطرناک است، هرگاه که اراده کند، تصمیم بگیرد تا نظام قانونی را معلّق کند؛ بدیهی است که کلماتی همچون «تشخیص دادن»، «به دلیلی جدی...تصور شود»، «هیچ معنای حقوقی ندارد و تا جایی که برمی‌گردد به خودسرانگی و دل‌بخواهی بودن آن کسی که تصور می‌کند، تعبیر فوق می‌تواند هرزمانی شامل حال هرکسی بشود» (آگامبن،۱۳۹۵ب: ۱۶-۱۷).

صِرف تصور چنین حقی برای شخص حاکم بدین‌معناست که هر انسانی در نسبت با حاکم به‌صورت «بالقوّه» یک «حیات برهنه» است. ازاین‌رو، «در نگاه مراجع قدرت، هیچ‌چیزی بیش از انسانی معمولی شبیه به یک تروریست نیست» (آگامبن،۱۳۸۹: ۳۶). این مماس‌شدنِ انسان معمولی و تروریست، ترجمان دیگری است از تبدیل امر عادی به امر اضطراری، وضعیت استثنایی به وضعیت همیشگی و همگانی. بدین‌سان، «با یک چشم‌برهم‌زدن، تکان یک قلم، یا فشارِ یک دکمه، هر "شهروند خوب" از هر "کشور محترم" (فرقی ندارد که این کشور دموکراتیک باشد یا نه) می‌تواند از دامنهٔ نقشهٔ پشتیبانی دولت طرد شود و بدین‌سان درمعرض کنش‌های پیشامدی خشونت قرار بگیرد» (کیشیک،۱۴۰۰: ۳۸). وقتی اصل ۱۴ منشور ۱۸۱۴ به امضای لویی هجدهم، این امکان را به حاکم می‌داد تا به نام حفظ امنیت دولت، احکام و دستورات مقتضی و طبق صلاح‌دید صادر کند، «به‌علت ابهام همین عبارت بود که شاتوبریان می‌گفت هیچ بعید نیست یک صبح آفتابی و زیبا از خواب بیدار شویم و ببینیم کل منشور قانون اساسی قربانی اصل ۱۴ شده است» (آگامبن،الف۱۳۹۵: ۳۶). توصیف این وضعیت برای خوانندگان داستان‌های کافکا آشنا است: در رمان محاکمه، صبح زود بر بالای بستر خوابِ ژوزف کا. مأموران ظاهر می‌شوند، ناگهان یک اتاق خوابِ معمولی به صحنهٔ دادگاه تبدیل می‌شود و کارمند سادهٔ یک بانک به یک حیات برهنه سقوط می‌کند؛ صدای تقهٔ در می‌تواند آن خشمِ مهیب یهوه باشد که آدم و حوّا را از بهشت به زمین تبعید می‌کند و آنان در یک چشم‌بهم‌زدن، خود را یک تبعیدی/مهاجر/پناهنده می‌یابند که از عادی‌ترین حقوق-مثل حقِ سکوتِ اتاق خواب- محروم می‌گردند. کافکا در نامه‌ای به میلنا یادآور می‌شود که هیچ‌چیز برای منِ یهودی تضمین نشده است، همه‌چیز باید دوباره به دست آید، نه‌فقط اکنون و آینده، بلکه حتی گذشته. هر آنچه که به هر انسانی به‌طور طبیعی و معمولی داده شده، او باید بجنگد تا آن‌ها را به‌دست آورد. او هیچ‌چیز از آنِ خود ندارد: نه زمینی، نه خانه‌ای، نه خاطره‌ای، نه تاریخی و

[1] ecstasy -belonging

گذشته‌ای. او همان «آواز فراموش‌شدهٔ ژوزفین[۱]» است: «او همچون انسانی برهنه در میانه انسان‌های ملبّس و با پوششِ کامل بود» (Anderson,۲۰۰۲: ۲۲۰).

به گمان آگامبن، فیگورِ «پناهنده» همان چیزی است که وضعیت استثناییِ انسان امروز را روشن می-کند؛ هر انسانی بالقوه یک پناهنده/حیات برهنه است. او دقیقاً همان کسی است که هم‌زمان «درون» و «بیرون» مرزهای یک اجتماع است: از یکسو، او درون مرزهای یک اجتماع است و ازسوی‌دیگر، نه همچون شهروند، بلکه همچون موجودی خارجی تلقی می‌شود. به‌عبارتی‌دیگر، پناهنده کسی است که میان دولت-شهر(وضعیت قاعده و عادی) و اردوگاه (وضعیت استثنایی) در رفت‌وآمد است: «اگر پدیدهٔ پناهندگان... در چارچوب نظم مدرن ملت-دولت معرف عنصری تا این حد دلهره‌آور است، علتش بیش از هرچیز این است که آنان با شکستن پیوستگی میان بشر و شهروند، تولد و ملیّت، افسانهٔ آغازگر حاکمیت مدرن را بحرانی می‌کنند. شخص پناهنده، با برملاساختنِ تفاوت میان تولد و ملیّت موجب می‌شود پیش‌فرضِ سرّیِ قلمرو سیاست-یعنی حیات برهنه- لحظه‌ای در درون همان قلمرو نمایان شود» (آگامبن،۱۴۰۲: ۱۵۰). آگامبن در کتاب هومو ساکر مثال‌های فراوانی از این فروپاشی «جفت تولد-ملیت» می‌آورد تا ردّپای حیات برهنه را در قلبِ شهر شناسایی کند: از زمان جنگ جهانی اول، بسیاری از دولت‌های اروپایی ازلحاظ قانونی این حق را به خود دادند تا حق تابعیت و ملّیت را از بخش‌های بزرگی از جمعیت خود سلب کنند. دولت فرانسه این نوع مقررات را به نظام حقوقی در سال ۱۹۱۵ اضافه کرد که دربارهٔ شهروندانِ تابعیت‌یافته که تبارشان به «دشمن» می‌رسد، تصمیم بگیرند. بلژیک نیز در سال ۱۹۲۲، با سرمشق گرفتن از فرانسه، تابعیت شهروندانی را لغو کرد که طی دورهٔ جنگ مرتکب اعمال «ضد ملّی» شده بودند. رژیم فاشیستیِ موسولینی این رویه را در مورد شهروندانی که به‌زعم خودشان «مستحق شهروندی ایتالیا نیستند» اِعمال کرد و سرانجام، این روند تابعیت‌زدایی از شهروندان در رژیم فاشیستیِ نازی به نهایت خود رسید و «اصلی را معرفی کرد که براساس آن شهروندی حقی بود که افراد باید شایستگی خود را برای احراز آن به اثبات رسانند، و بنابراین حقی که همواره می‌شد آن را به پرسش کشید» (همان: ۱۵۱). نازی‌ها قبل‌از آنکه یهودیان را به اردوگاه مرگ بفرستند این اصل را عملیاتی کردند: آنان به سرزمین آلمان تعلق ندارند، اگرچه در اینجا متولد شده‌اند. گویی، پسری که در یک خانواده به دنیا آمده، دیگر فرزند آن خانواده و عضوی از آن خانه نیست. این وضعیت استثنایی، این حیات برهنه، یادآوردِ گرگور سامسا در داستان مسخ کافکا است: در صبح‌گاه، پسر جوان خانواده به حشره‌ای تبدیل شده که نمی‌تواند به قلمروی خانه تعلق داشته باشد، به خانه‌ای که در آن به دنیا آمده، قدکشیده و بزرگ شده است. و این سرنوشت بشرِ معاصر است: کسی که «بشر» است اما «حقوق بشر» شامل وضع او نمی‌شود. تشویش‌برانگیزیِ تمثالِ «پناهنده» همین وضعیت تعیّن‌ناپذیر، مبهم و دوپهلوی اوست که قوانین و نهادهای حاکمیتی را گیج و سردرگم می‌کند. هر هویتِ آستانه‌ای، هر لبه‌ای چنین ابهامِ تشویش‌برانگیزی دارد: لبه، هم‌زمان داخل است و خارج.

شاید به‌سبب همین وضعیت دوپهلو/آستانه‌ای/برزخی است که آگامبن برخلاف فوکو، پارادایم مدرنیته را اردوگاه می‌داند، نه زندان؛ زندان همچنان فضایی درون قانون و در تماس مستقیم با آن است؛ در قلمروی زندان، دوگانگیِ درون قانون-بیرون قانون کاملاً متمایز و مشخص است. فقط در وضعیت اردوگاه است که این تمایز محو می‌گردد. به زبان آگامبن، در وضعیت استثناییِ اردوگاه، «آن‌کس که banned(تحریم) شده است به‌واقع صرفاً بیرون از قانون و بی‌ربط بدان نشده است، بلکه برعکس توسط آن abandoned

[۱] اشاره به داستانی از کافکا با همین نام.

(وانهاده) می‌شود.» (آگامبن،۱۴۰۲: ۳۳). دقیقاً همین «وانهادگی» است که به قانون امکان می‌دهد به‌رغم غیبت‌اش، همچنان مُجرا و سرپا بماند و بی‌آنکه دیگر اِعمال شود، اِعمال شود! بنابراین، «رابطهٔ آغازینِ قانون با زندگی نه اِعمال‌کردن بلکه دربند شدن به‌واسطهٔ وانهاده شدن (abandonment) است. توان یا بالقوگی بی‌همتای نوموس، همان "زور قانون" آغازینش، عبارت است از اینکه نوموس با طرد و رها کردن زندگی، آن را دربندِ (ban) خود نگه می‌دارد» (همان: ۳۴). این محرومیت از آخرین پسمانده‌های شهروندی و قانون، این بیرون رانده شدن از مرزهای دولت-ملت، سبب نمی‌شود که از زورِ قانون رها شود؛ برعکس، زورِ قانون[1] (قانونِ خطاخورده‌ای که جز زور محض و فاقد محتوا از آن به‌جا نمانده) به سبعانه‌ترین شکل بر او چیره می‌گردد. این هم‌ریشه بودنِ banned و abandoned است که مکان مبهم و دوپهلوی اردوگاه را از مکان روشن و متعیّنِ زندان متمایز می‌کند و الگوی متجسّمِ تعیّن‌ناپذیریِ وضعیت استثنایی می‌شود؛ جایی که مکان‌یابیِ معیّن و نظمِ معیّن دچار بحران و آشوب می‌شود: «اگر این درست باشد، اگر ذات اردوگاه عبارت باشد از تحقق مادّی وضعیت استثنایی و متعاقب آن خلق فضایی که در آن حیات برهنه و قاعدهٔ حقوقی پا به آستانهٔ بی‌تمایزی می‌گذارند، آنگاه باید بپذیریم هربار که چنین ساختاری خلق می‌شود عملاً با یک اردوگاه مواجه می‌شویم...»(همان: ۱۹۹). بدین‌سان، هر مکانی بالقوه یک اردوگاه، هر انسانی بالقوه یک هوموساکر یا حیات برهنه است. به‌عنوان مثال، استادیوم شهر باری(Bari) که پلیس ایتالیا در ۱۹۹۱ مهاجران غیرقانونیِ آلبانیایی را موقتاً آنجا گرد آورد، یا پیستِ دوچرخه‌سواری زمستانی که مقامات حکومت ویشی، یهودیان را پیش‌از تحویل به آلمان‌ها، در آنجا جمع کردند، مکان‌هایی مثالی از اردوگاه هستند، همچنان‌که آن مهاجران آلبانیایی و یهودیان، هومو ساکر یا حیات برهنه هستند.

کافکا چگونه قادر می‌شود تا این وضعیت استثنایی، حیات برهنه، را بازنمایی کند؟ او در جهانی است که اشیاء از هرگونه جوهر یا کارکرد ذاتی محروم گشته‌اند. جهانِ اشیای ازکارافتاده چگونه است؟ همان انباری‌ها و اتاق‌های زیرشیروانی و معادن متروکه. و این مکان‌هایی هستند که در داستان‌های او به کرّات ظاهر می‌شوند: مکان‌های تعیّن‌ناپذیر بسان اردوگاه‌ها؛ خانه‌هایی که دیگر جایی برای سُکنی گزیدن نیستند.

۲،۲ کافکا: یک جهان اوراق شده در مکان‌های تعیّن‌ناپذیر

شخصیت‌های داستانیِ کافکا مدام در موقعیت‌های گوناگون با نوعی «از جا در رفتگی» مواجه‌اند که در شکل شخصیت‌ها و اشیایی ظاهر می‌شوند که کارکردها و جهت‌مندی‌هایشان مختل شده، از ذات و جوهرهٔ خویش عاری شده‌اند، دیگر نمی‌توانند آنچه هستند، باشند. به بیان هایدگری، اگر بازگشت به خاستگاه و سرآغاز به معنای اتصال با ذات خویشتن است(هایدگر،۱۴۰۴: ۱)، آنگاه، اشیا و آدم‌ها در جهان کافکایی از خاستگاه خویش-از برآمدگهِ ذات- منقطع شده‌اند. جهان اوراق‌شدهٔ کافکایی چنین جهانی است: مملو از مکان‌های متروک و دورافتاده، انباری‌ها و زیرزمین‌ها و اتاق‌های زیرشیروانی تل‌انبارشده از خرت و پرت‌ها، تکّه‌پاره‌ها و زایده‌های بی‌فایده و بی‌جهت.

داستان‌های کافکا پر از موقعیت‌هایی هستند که در آن‌ها مکان‌ها، مکان‌زدایی شده‌اند یا آن کارکرد نخستین‌شان را از دست داده‌اند. خانه‌ها، جایی آشنا و اُنس‌گرفته برای آرام گرفتن نیستند. این فاصله افتادن میان «خانه» و مفهوم «سکنی‌گزیدن»، این تعیّن‌ناپذیریِ مکان‌ها، هربار در نوشته‌های او تکرار می-شوند. نمونهٔ مشهور آن، داستان مسخ است؛ گرگور سامسا به یک حشرهٔ غول‌آسا استحاله یافته است. گرگور پیش‌تر به‌عنوان پسرِ نان‌آور خانواده با

[1] force-of-law

اعضای دیگر رابطهٔ نزدیکی داشت، خاصه با خواهرش. اما بعداز مسخ گرگور، این ارتباطات از هم می‌گسلد. اوج این گسست آنجاست که خواهر، او را «هیولا» (کافکا،۱۳۹۶: ۶۷) می‌نامد: هیولا، موجودی بی‌شکل و صورت است که هیچ نسبت و سازگاری با محیطِ آشنا و تعریف‌شدهٔ خانه ندارد:یک موجود نامشخص و تعیّن‌ناپذیر. هیولاها همیشه به پستوهای تاریکِ عمارت‌های متروک و خرابه‌ها پس‌رانده می‌شوند؛ آن‌ها در کانونِ گرم و روشن خانواده جایی ندارند. به همین خاطر است که وقتی اتاق گرگور را از اثاثیه خالی می‌کنند، حس می‌کند اتاق به «غاری» تبدیل شده است. کافکا ازطریق بازیِ نور و چشم‌انداز، این حس تبدیل «اتاق به غار» را منتقل می‌کند: «هر روز نزدیکِ غروب درِ اتاقِ نشیمن را ... بازمی‌کردند، طوری‌که او، افتاده در تاریکیِ اتاقش، ناپیدا از اتاق‌نشیمن، می‌توانست همهٔ خانواده را نشسته پشت میز زیر چراغ تماشا کند» (کافکا،۱۳۹۶: ۵۵). غار، تاریک و بیرون از چشم‌انداز است، فروبسته به آسمان، خورشید و خدایان[۱]، همچون حفره‌ای خالی در اعماق زمین. این «خالی‌شدنِ اتاق گرگور»، به معنای خالی‌شدنِ محیط زندگی‌اش از نشان و خاطرهٔ انسانی است؛ هیچ ردّی از گذشتهٔ انسانیِ گرگور در آن برجای نمانده؛ هرآنچه که به آن «گرگور به‌مثابهٔ انسان» تعلق داشت، جارو کردند و از اتاق بیرون ریختند: ارّه‌مویی و باقی ابزارش که هنگام فراغت با آن‌ها قاب عکسی زیبا ساخته بود، آن میز تحریر که تکالیف دبیرستان و بعدها دانشکده را پشت آن انجام می‌داد. این «اتاق خالی» نشانهٔ ناممکن شدنِ «بازگشت به خاستگاه» است؛ بازگشتی که به تعبیر هایدگر در رسالهٔ سرآغاز کارِ هنری شرط سکنی‌گزیدن در خانه است. مادر به این ضرورتِ امکانِ بازگشت واقف است. او به دخترش می‌گوید: «به نظرم بهترین‌کار این است که بگذاریم اتاقش درست مثل سابق بماند، تا وقتی‌که باز پیش ما برگشت، ببیند که همه‌چیز دست‌نخورده مانده و بتواند اتفاقاتی را که این وسط افتاده است راحت‌تر فراموش کند»(کافکا،۱۳۹۶: ۴۷). اما «این وسط»، این موقعیتِ میانه‌ای، همان وضعیتِ استثناییِ آگامبن است که نه می‌توان در آن سکنی گزید، نه از آن عبور کرد. مغاکی دهان گشوده که عبورناپذیر می‌نمود: مغاکی که استقرار هیچ پُلی را بر خویش تاب نمی‌آورد. تصورش را بکنید: اولیس به ایتاکا بازگشته، اما همه‌چیز تغییر کرده و او دیگر خانه را بازنمی‌شناسد. گرگور، اولیسی[۲] است که هرگز نمی‌تواند به خانه بازگردد، اولیسی که دیگر آن درخت کهنسال زیتون که سال‌ها زیر سایه‌اش آرمیده بود، آن رودخانه‌ای که هر سپیده‌دم در آن آب‌تنی می‌کرد، بازنمی‌یابد. گویی، به تعبیر کوندرا در رمان بی‌خبری «در غیابش، جارویی نامرئی تمام چشم‌اندازهای کودکی‌اش را از جا کنده و بُرده بود، هرآنچه را که برایش آشنا بود زدوده بود» (کوندرا،۱۳۹۴: ۴۵).

طبیعی است اتاقی که از اشیاء و ابزارهای زندگی تهی می‌شود، به هیچ‌کاری نمی‌آید، جز انباری: مکانِ اشیای اوراق‌شده و خرت و پرت‌های دورانداختنی. خانواده عادت کرده بودند هرچه را نمی‌شد جای دیگری جا داد، در اتاق او تل‌انبار کنند؛ یا «زنِ نظافتچی، که همیشه خیلی عجله داشت، هرچیزی را که عجالتاً لازم نداشتند به اتاق گرگور می‌انداخت» (کافکا،۱۳۹۶: ۶۱). پیرامون او را که اکنون به «موجودی زاید» مبدل شده، اشیای بلااستفاده و مازاد احاطه کرده بودند. بدنِ گرگور همچون اشیای پیرامونش دیگر هیچ کارکرد و معنایی برای خانه نداشت: یک چیزِ دور انداختنی.

مهم‌ترین خصیصهٔ مکان‌هایی همچون انباری‌ها، سردابه‌های زیرزمینی و اتاق‌های زیرشیروانی آن است که آن‌ها نه «درون» خانه هستند (وقتی کسی وارد خانه می‌شود، انباری یا اتاق زیرشیروانی را نمی‌بیند، از چشم دور نگه داشته شده، به‌گونه‌ای

[۱] غار افلاطون را به یاد آورید: آدمیان زنجیرشده رو به دیوارِ فروبستهٔ غار، که از چشم‌انداز آسمان و نور خورشید محروم‌اند، تنها با سایه‌هایی تاریک بر دیواره‌های سنگی در تماس‌اند.

[۲] قهرمان حماسهٔ اودیسهٔ هومر

که گویی وجود ندارند)، و نه «بیرون» از آن. این همان «منطقهٔ نامتعیّنی» است که آگامبن از آن سخن می‌گوید؛ کسی که در چنین منطقه‌ای جای می‌گیرد، «نه به تمامی انسان است و نه کاملاً بیرون از حوزهٔ روابط انسانی» (عمادیان،۱۳۸۹: ۱۱). این همان وضعیت گرگور سامسا است: او دیگر عضوی از خانواده نیست و به آن تعلق ندارد، اما همچنان زور خانواده به خشن‌ترین شکل بر او اِعمال می‌شود و از دایرهٔ آن بیرون نیست. اتاق او به این وضعیت بینابینی، منطقهٔ نامتعیّن، تعلّق دارد؛ مکانی که از جای سنتی و معهود خویش کَنده شده، اما همچنان از آپارتوس آن آزاد نشده است.

استنلی کورنگُلد، این وضعیت ناتمامی، دوپهلویی و بینابینیِ گرگور را به «مسخ استعاره[1]» مربوط می‌داند. او معتقد است که «کافکا استعاره را عینی نمی‌سازد، بلکه آن را مسخ می‌کند. یعنی کافکا فرایند استعاره‌سازی را در میانهٔ راه به حالت تعلیق درمی‌آورد. کورنگلد می‌پذیرد که این واقعیت که یک انسان تبدیل به حشره شود، برآشوبنده است، اما نه آنقدر برآشوبنده که یک انسان به‌طور کامل به حشره تبدیل نشود و بین انسان-بودگی[2] و حشره-بودگی[3] گیر افتاده باشد» (See to: Zilcosky,۲۰۰۳:۱۸۶). درواقع، سویهٔ ترسناک مسخ گرگور، آن مکان بی‌ثبات، متزلزل، نامتعیّن و مبهمی است که بر سطح آن می‌لغزد و در نوسان است؛ بنابراین، «خانوادهٔ گرگور نمی‌داند (همان‌گونه که ما نمی‌دانیم) گرگور کجا (در کدامین مکان) جای دارد: آیا او "پسر ما" و "برادر ما" است، یا او یک حشره است؟ اگر خانواده‌اش فقط می‌دانستند چگونه به این سؤال پاسخ دهند، آن‌ها بهتر می‌توانستند تصمیم بگیرند چگونه عمل کنند. آیا آن‌ها باید اتاق را به شیوه‌ای چیدمان کنند که یک حشره آن را دوست داشته باشد یا آن را همان‌گونه باقی بگذارند که برادر/پسرشان ترجیح داده بود؟ آیا آن‌ها باید غذاهای مورد علاقهٔ گرگور را به او/آن بدهند یا سبزیجاتِ گندیده را که موردعلاقهٔ یک حشره است تدارک ببینند؟ درنهایت، همین تعیّن‌ناپذیری[4] مرموز و ترسناک، همین تصمیم‌ناپذیریِ استعاره است که در میانهٔ مسخ‌اش به حالت تعلیق درمی‌آید، که حتی مادر و خواهر گرگور بدان‌سو مایل می‌شوند که از او دوری کنند» (Ibid: ۱۸۶).

کورنگُلد متذکر می‌شود که این «تعیّن‌ناپذیری گرگور» ناشی از ریشه‌شناسیِ کلمهٔ ungeziefer ungeheueres است که کافکا برای نامیدنِ گرگور، استفاده می‌کند؛ این اصطلاح به هیچ نام یا حشرهٔ معیّنی با ویژگی‌های خاص اشاره ندارد، بلکه شاید معادل تقریبی‌اش، «هیولای حشره‌گون»، باشد؛ از همین روست که کافکا در نامه‌ای به ناشر کتاب مسخ تأکید می‌کند که به‌هیچ‌وجه، خودِ حشره نمی‌تواند و نباید روی جلد مصوّر شود. این نام‌ناپذیری و تصویرناشدنی بودنِ این موجود، نشانگرِ مبهم‌بودنِ موقعیّت و جایگاه اوست؛ تکرارِ مصوّتِ un بیانگرِ مخلوقی است که برای یک خانواده، نامناسب و ناپذیرفتنی است؛ همچنان‌که کلمهٔ آلمانیِ ungezivere در قرون وسطایی به معنای حیوان ناپاکی بود که «به‌عنوان یک قربانیِ مقدّس» ناپذیرفتنی بود (Corngold,۱۹۸۸: ۱۷۳). این مفهوم یادآوردِ سخن آگامبن دربارهٔ مفهوم هوموساکر است: موجودی که نمی‌تواند «قربانی» شود، اما می‌تواند «کُشته» شود بدون آنکه عواقبِ مجازات در پی داشته باشد. از دید آگامبن، از جایگاه حاکم هر انسانی یک «هومو ساکر» است و هر وضعیت عادی، یک استثنای بالقوّه.

در جهان کافکایی، وقتی یک فرد مکان او نامعلوم باشد یا نتوان مکانش را تعیین کرد، به معنای آن است که هویت و چیستی او نامشخص است. آنچه در داستان مسخ دلهره‌آور است، دیگربودگیِ کاملِ گرگور یا مرگ او نیست، بلکه همین وضعیت نامتعیّن و برزخی اوست که مرز میان انسان و حیوان را مبهم می‌گرداند. این‌گونه است وضعیت گراکوس

[1] the metamorphosis of the metaphor
[2] man-ness
[3] bug-ness
[4] indeterminability

شکارچی در داستانی با همین نام که گراکوس ناتوان از مُردن است و این معلّق ماندن بین زندگی و مرگ، فضای داستان را اضطراب‌زا می‌کند؛ وضعیتِ برزخیِ گراکوس، تضادّ مفهومیِ سنتیِ زندگی (امر آشنا) و مرگ (امر اگزوتیک) را برهم می‌زند. ازاین‌رو، «به‌عنوان مثال، این فضای میانه‌ای[1] اتاق خواب‌های گرگور سامسا و ژوزف کا. اگزوتیک‌تر از فضاهای اگزوتیکِ سنتی(آفریقا، هند، آمریکای جنوبی) است، به‌خاطر اینکه چنین فضایی هم‌زمان آشنا و غریبه است» (Ibid: ۱۸۵). درواقع، به تعبیر ژیژک، آن حائلِ جداکنندهٔ درون و بیرون ناپدید شده است؛ امری که «همچنین یکی از ویژگی‌های بنیادیِ معماریِ بناها در آثار کافکا است. مجموعهٔ ساختمان‌های او (ردیف آپارتمان‌هایی که دادگاه در داستان محاکمه در میان آن‌ها قرار گرفته، قصر عمو در رمان آمریکا و جز این‌ها) همه در این واقعیت مشترک‌اند که آنچه از برون، خانه‌ای محقّر به نظر می‌رسد، همین‌که پا به درونش می‌گذاریم، معجزه‌آسا به شبکهٔ پیچ‌درپیچِ بی‌پایانی از پلکان‌ها و سالن‌ها بدل می‌شود» (ژیژک،۱۳۹۹: ۳۸-۳۹). قلمروِ اگزوتیک در جهان کافکایی همین مکان‌های عادی و پیش‌پاافتاده هستند، همان‌طور که در داستان گراکوس شکارچی، مکان‌های غریبه و دور از دست، مکان‌هایی همچون جنگل‌های بارانی هندوستان در چشمان سوژهٔ غربی نیستند، بلکه «فضاهایی بین قلمروی خانه» هستند. همین فضای میانه‌ایِ روزمرّه است که اگزوتیک (عجیب و غریب) است. به زبان آگامبن، همان استادیوم فوتبال یا پیستِ دوچرخه‌سواری، دقیقاً یک اردوگاه یا وضعیت استثنایی است.

مفهوم «وانهادگی» در همین فضای میانه‌ای معنای دقیق خود را می‌یابد: اگر مسیح بر صلیب شکوه کرد که چرا خداوند او را وانهاده است، اکنون گرگور در میانهٔ دو جهان (جهان انسان و حیوان) و گراکوس در برزخ میان زندگی و مرگ به حال خود رها شده، به معنای دقیق کلمه، «وانهاده» شده‌اند. شاید درست آن باشد که مفهوم وانهادگی را از معنای مکانی‌اش جدا نکنیم: وانهادگی یعنی نه اینجا، نه آنجا بودن، نه در خانه، نه بیرون از آن؛ انسان وانهاده نه پذیرفته شده، نه کاملاً طرد شده است. قهرمان رمان محاکمه به این معنا یک موجود وانهاده است، زیرا با اینکه هرگز دستگیر و زندانی نمی‌شود و درونِ دیوارهای قانون محبوس نمی‌شود، دقیقاً به سبب همین «عدم دسترسی به درون»، سراپا اسیر و دربند قانون می‌گردد: همبستگیِbanned و abandoned در وضعیت استثنایی.

کافکا در یادداشت‌های شخصی‌اش بارها به این «از-جا-در رفتگی» خویشتن اشاره می‌کند و درمورد خود می‌نویسد: «سرنوشتِ نویسنده شدنِ من، سرنوشت کسی است که خانهٔ ناایمن خود را خراب می‌کند تا در کنار آن، ازطریق مصالح همان خانهٔ قدیمی، خانه‌ای ایمن برای خود بسازد؛ اما در میانهٔ راه، در وسط ساختنِ آن خانه، نیرو و قوای بدنی‌اش تحلیل می‌رود و از پا می‌افتد، حالا به‌جای یک خانهٔ ناایمن اما کامل، فقط یک خانهٔ نیمه-تمام و نیمه-خراب دارد یعنی هیچ» (Corngold,۱۹۸۸: ۱۰۷).

در رمان محاکمه، در پایان داستان، کا. برای اعدام به «حومهٔ شهر» بُرده می‌شود: به یک معدن متروکِ خالی از انسان و موجود زنده. کا. هربار در هنگام پرسه‌زدن در شهر، سر از حومهٔ شهر درمی‌آورد. حومهٔ شهر، آن منطقه‌ای است که مرز میان درون و بیرونِ شهر مبهم شده است، منطقه‌ای که کا. دقیقاً در هنگام حرکت و جابه‌جاییِ شهری درمعرض آن قرار می‌گیرد. درحقیقت، «از دید کافکا، حومهٔ شهر اگزوتیک‌تر از شهر بیگانه است، برای اینکه هم‌زمان، هم دیگریِ خانه[2] و هم جفت و مثل آن است. مردمِ حومه به نظر می‌رسد که واقعاً بیرون از شهر نباشند، بلکه "لبه‌ای" است که هم‌زمان، هم‌قلمرو "بیگانهٔ تاریک و محقر" است، هم "درون" موطنِ خودِ ما»(Zilcosky,۲۰۰۳: ۱۰۲). بدین‌معنا، حومه در رابطه با شهر، هم درون و هم بیرون است. حومهٔ شهر، یک مکان بیرونی و دیگری نیست، بلکه فقط

[1] this middle space

[2] home's other

"خانهٔ واگشوده" است: حومهٔ شهر همان تای خانه است که گشوده شده! به‌عبارت‌دیگر، حومهٔ شهر همهٔ آن خرت و پرت‌ها و چرک‌ها و شکاف‌هایی را افشا می‌کند که خانه سعی کرده بر آن‌ها سرپوش نهد و از دید دور نگه دارد؛ همان اتاق‌های زیرشیروانی و انباری‌ها.

حتی اتوپیا برای کافکا چیزی از جنسِ منطقه‌های مرزی است. شاید به همین سبب است که کافکا در اولین دیدارش با فلیسه باوئر و نیز در سال‌های پایانی عمرش با دُرا دایمونت، همچون حسرتی به درازای زندگی، از آرزویش مبنی‌بر سفر به فلسطین/ارض موعود و خانه گزیدن در آنجا سخن گفت، اما هیچ‌گاه تصمیمی قاطع یا اقدامی جدّی برای عملی ساختنِ رؤیای همیشگی‌اش بروز نداد. شاید به‌درستی زیلکاسکی این تصمیم‌ناپذیری را توضیح داده باشد: «کافکا این میل و آرزوی یک سرزمین را انکار نمی‌کند: او انتخاب می‌کند تا در قلمرویی سکنی گزیند که "سرزمین مرزی" نام می‌نهد، جایی بین اجتماع و انزوا، بین زندگی و مرگ، بین نوستالژی و کوچ‌گری[1]. او نه می‌تواند از خانه دست بکشد، نه از بی‌خانمانی»(Zilcosky,۲۰۰۳: ۱۸۴).

درواقع، خانه یا ارض موعود در نوشته‌های کافکا یک «توپوس منفی» است، یک مکانِ بی‌مکان که امکانِ استقرار در حاشیه‌های اقامتگاه‌های زمینی را برای او فراهم می‌سازد. به زبان بودلر: «این خانه در لیسبون، روتِردام، جاکارتا یا حتی در قطب شمال نیست؛ این خانه "جایی بیرون از این جهان" است».(See to: Zilcosky,۲۰۰۳: ۱۵۵)

همان‌طور که در نامه به پدر معلوم می‌شود، نوشتن، جایی است که پسر تلاش می‌کند تا ازلحاظ ادبی-جغرافیایی به «فراسوی چنگالِ همه‌جا گسترِ پدر» بگریزد. کافکا با نوشتن، علیه «بدن پدر» می‌شورد، بدنی که به‌مثابهٔ «نقشهٔ جهان» تمامی کرهٔ زمین را دربرگرفته، ردیابی و علامت‌گذاری کرده و جایی برای او دست‌نخورده باقی نگذاشته است: «گاهی زمینی را تصور می‌کنم باز و پهناور که تو به‌تمامی خویش را بر آن گسترده‌ای، به‌طوری که جسمت همهٔ سطحش را پوشانده و احساس می‌کنم فقط زمین‌هایی که هنوز نپوشانده‌ای یا در دسترس تو نیست، برای زیستن مناسب است. با ذهنیتی که از بزرگی تو دارم، آن زمین‌ها نه زیادند نه تسلّابخش، و به‌خصوص، ازدواج جزو این سرزمین‌ها نیست» (کافکا،۱۳۹۸: ۸۴).

به همین سبب، در جهان کافکا، خانه به «نوشتن از خانه» بدل می‌شود؛ و البته نوشتن برای او حادّترین شکل تبعید است، حتی به «سرزمینِ تنهایی» تعلّق ندارد، بلکه منطقه‌ای مرزی و آستانه‌ای است میان تنهایی و جمعیت. نوشتن همچون یک ازدواج شکست‌خورده، که نه تو را متأهل باقی می‌گذارد، نه مجرّد. شخصیت‌های عزب در داستان‌های کافکا مثل خودِ او دچار این مخمصه‌های بینابینی و تعیّن‌ناپذیر هستند.

«بالکن» یکی از مکان‌های تروماتیک در خاطرات کودکی کافکا است؛ کافکا در نامه به پدر به این نکته اشاره می‌کند[2] (نک به: کافکا،۱۳۹۸:۲۵). همین مکان برزخی و تروماتیک-«بالکن»- در خانهٔ برونلدا (رمان آمریکا) دوباره ظاهر می‌شود و بهتر از موقعیت دیگری، ادغام و طرد هم‌زمان را در خانواده به تصویر می‌کشد، چراکه بالکن دقیقاً همان مکانی است که هم‌زمان «بیرون» و «درون» خانه محسوب می‌شود. برونلدا، کارل و رابینسون را به بالکن تبعید کرده است، اما این تبعید به معنای خروج از دایرهٔ زور و اِعمال قدرت او (زور قانون) نیست: آن دو نفر از بدن/میل برونلدا محروم شده‌اند. البته این بیرون رانده شدن به بالکن، به‌معنای قرار گرفتن در جهان بیرون و تماس با آن نیست، زیرا کارل در بالکن

[1] nomadism

[2] شبی آن کودک (فرنتس کافکا) مدام گریه می‌کند. پدر از خشم او را از تخت‌خواب بیرون می‌آورد و به بالکن تبعید می‌کند. این حادثه همچون خاطره‌ای تروماتیک تا لحظهٔ مرگ با او باقی ماند.

همچنان ناتوان از دیدن خیابان (محروم از زندگی جاری در هوای باز) است؛ او آنقدر از خیابان دور است که به‌رغم استفاده از دوربینِ اُپرای برونلدا همچنان از دیدن اتفاقات خیابان عاجز است (کافکا،۱۳۸۹: ۳۱۷).

«پنجره‌ها» در معماری خانه آستانه‌ای هستند برای پیوند زدنِ درون به بیرون، فضای داخلی به جهان خارجی. اما در آثار کافکا پنجره‌ها این کارکرد ماهوی خویش را از دست می‌دهند؛ پنجره، نه همچون پُلِ ارتباط و پیوند میان دو جهان، بلکه نوعی گوشه گرفتن از فضای ناامنِ خانه/درون است، مکانی کناره برای پس نشستن و گریختن از فضای دم‌کرده و خفهٔ خانه؛ پنجره برای کافکا نشانهٔ «بیرون‌بودگیِ درون» است: درون همچون تاخوردگیِ بیرون. یا به بیان فوکویی، «عمق همچون چین‌خوردگیِ سطح». در همان صبح، اوّلِ وقت، که گرگور متوجه شد به حشره‌ای غول‌آسا تبدیل شده، بدنِ بیگانهٔ خود را به کنار پنجره کشاند: «در چنین لحظاتی با بیشترین دقت ممکن به پنجره چشم می‌دوخت، اما از بخت بد، منظرهٔ مه صبحگاهی که نمی‌گذاشت حتی آن‌طرف خیابان باریک را هم ببیند، چندان مایهٔ قوت قلب و دلخوشی نبود» (کافکا،۱۳۹۶: ۲۰). پنجره، روزنی برای نور و روشنایی و ورود چشم‌انداز وسیع به فضای اتاق نبود، برعکس غبار و مِه و ابهام از بیرون به درون هجوم می‌آوردند. گرگور ساعت‌های زیادی از روز را پشت پنجره، خیره به بیرون، می‌ماند، اما چندان منظره‌ای بر او منکشف نمی‌شد. پنجره گشوده بود به خیابان شارلوته؛ اما «ممکن بود تصور کند که پنجره‌اش رو به بیابانی باز می‌شود که در آن آسمان خاکستری و زمین خاکستری بی‌آنکه قابل تمیز باشند، درهم آمیخته‌اند» (کافکا،۱۳۹۶: ۴۳). یک تصویر آخرالزمانی که در آن به تعبیر هایدگر، از بخشندگیِ آسمان و مهرپروریِ زمین نشانی نیست، تنها برهوتی یکسره که هالهٔ زمین و آسمان را از آن‌ها زدوده، به یک سطحِ تخت و بی‌روح و بی‌رنگ مبدل‌شان کرده است؛ در اینجا، تلاقی آسمان و زمین، نه به انکشاف و تجلّی، بلکه به اختفا و استتار منجر شده است.

سکونت‌گاه‌های کافکایی، مکان‌هایی برای به اشتراک گذاشتنِ خویشاوندی‌ها و نزدیکی‌ها نبودند. گرگور که یک بازاریاب سیّار است، در چرخهٔ سرگیجه‌آورِ مواجهه‌های ناممکن در حرکت است: «مدام دیدن چهره‌های تازه، بدون رابطه‌ای که ادامه پیدا کند یا صمیمانه‌تر بشود. گندش بزنند» (کافکا، ۱۳۹۶: ۱۶). در رمان محاکمه، کا. در موطن خود، شهر پراگ، در حال قدم زدن است، ولی مدام با مکان‌ها و آدم‌هایی مواجه می‌شود که برای او غریبه و ناشناس هستند. گویی برای «اولین‌بار» به آنجا پا نهاده است. عجیب آنکه، همان‌طور که در فصل نهم: «در کلیسای جامع» بدان اشاره می‌شود، کا. در شهر خود از «راهنمای سفر» یا «آلبوم مناظر شهری» استفاده می‌کند، گویی گردشگری است که برای نخستین‌بار به تماشای آن شهر آمده است؛ همان‌طور که بدون استمدادها و راهنمایی‌های آن زنِ رخت‌شور، دربان و یا تیتورلیِ نقاش، مسیرهای خود را گُم می‌کرد. بدین‌معنا، کا. در خانه/موطنِ خود یک «مسافر» است. اینکه تو حتی در خانهٔ خودت حس کنی که «قبلاً» آنجا نبوده‌ای، به معنای مغشوش شدنِ مرزهای قاطع درون-بیرون، خانه-خارج، است، به‌نحوی که هیچ‌گاه درکی از موقعیت مکانی/جغرافیایی خود نداری و هرگز نخواهی فهمید که در کدامین نقطهٔ شهر جای داری. در جهان کافکایی، پاسخ به پرسش «کجا هستی؟» معادل است با پاسخ به سؤال «کِه هستی؟»، ابهام مکانی مساوی است با ابهام هویتی. چه کسی موقعیت مکانیِ اتاق‌های خانه‌اش را از روی نقشه یا راهنما جست‌وجو می‌کند؟ کسی که دیگر خانهٔ خود را بازنمی‌شناسد؛ خودی که از محیطِ نزدیک و آشنا، منقطع شده است.

این «راهنمای سفر» یا نقشه و آلبوم مناظر شهری و نیز آن «راه-بَلَدهای انسانی» به‌نوعی سفر، حرکت و جابه‌جایی کا. را بسته‌بندی می‌کنند و باعث می‌شوند «او را در مسیرِ متعارف و ازپیش‌تعیین‌شدهٔ

پروسهٔ قضایی نگه دارند و اجازه ندهند به‌سمت امور خاص خویش میل کند».(Zilcosky,۲۰۰۳: ۹۱) کا. از هرگونه حرکتِ خودانگیخته، تصمیمِ دگرگون‌ساز یا پیش‌بینی‌ناپذیر، عاجز است.

در داستان مسخ به موازات به حاشیه رانده شدنِ گرگور، محیط خانه به اشغالِ مستأجرهای غریبه درمی‌آید، همچون مستعمره‌چیانی که مکان‌ها و مزارع بومیانِ منطقه را به تصرف خود درمی‌آورند: مستأجرها «در بالای میز، در جایی که پیشترها پدر گرگور، مادرش و گرگور غذایشان را می‌خوردند نشستند، دستمال‌سفره‌شان را باز کردند و کارد و چنگالشان را به دست گرفتند» (کافکا،۱۳۹۶: ۶۲). به نظر می‌رسد که پدر پیشاپیش این تعرضِ جهان بیرون به درون را فهمیده و پذیرفته است: او هیچ‌گاه جامهٔ خانگی به تن ندارد، درعوض، همیشه یک اُنیفرم لک و چرکِ کارمندان بانک به تن دارد و با همان لباس پشت میز شام می‌نشیند یا حتی به تختخواب می‌رود، گویی همیشه گوش به فرمان مافوق خویش است که از خانه به محل کار فراخوانده شود: او نشانی از پدر خانواده با خود ندارد، او فقط یک کارمند دون‌پایه است. پدر دست‌نشاندهٔ منفعلِ دستگاه اداری است. اصلاً اداره، خانه را به گروگان گرفته، وگرنه مدیرِ شرکت پشت درِ اتاق خواب گرگور چه کار داشت؟ چرا باید اداره مقام عالی‌رتبه‌اش را به خانهٔ او گسیل کند؟ در رمان قصر نیز وقتی کا. ناگزیر می‌شود در یک مدرسه سکونت کند، این‌بن‌مایهٔ تحمیل جهانِ کار/اداره بر جهانِ خانه/محل سکونت تکرار می‌شود: صبحگاه که فریدا و کا. در خواب هستند، بچه‌های مدرسه و معلم بر بستر آن‌ها حاضرند. این چشم‌های خیره، یادآوردِ صحنهٔ آغازینِ مشهور رمان محاکمه هستند که آن مأموران و کارمندان بانک، ژوزف کا. را در بستر گیر می‌اندازند. در این صحنه، عملاً «اتاق خواب» به «صحن محکمه» تبدیل می‌شود. این«تاخوردگی‌های مکرّر بیرون به درون» نه‌تنها فضای داخلی را به جهانِ باز، آسمانِ افراخته و پُرنور، نمی‌گشایند، بلکه آن را خفه می‌کنند. خلاصه آنکه دهلیزهای تودرتوی اداره، زندگی‌ها را بلعیده‌اند، به‌طوری که اداره‌ها برجای زندگی‌ها نشسته‌اند و مسائل و روابط آن‌ها از مناسبات زندگی قابل تفکیک نیستند (see to: Erdogan&Akarsu,۲۰۲۱:۳۲). این‌گونه است که تو هیچ‌گاه نمی‌دانی در خانه هستی یا در اداره. شهردار روستای قصر، خانه‌اش محل کارش است و منشی او هم زنش است؛ روابط زناشویی از روابط شغلی تمییزناپذیر شده‌اند، مرزها و خطوط محو شده‌اند. مکانی مبهم/نامعلوم یا فضایی میانه‌ای برجای مانده که تمایز میان امرخصوصی و امر عمومی را ناممکن کرده است.

آگامبن معتقد است که «کافکا نخستین کسی بود که با موشکافی این گونهٔ خاص از مکان را توصیف می‌کند، عرصه‌ای که از آن پس کاملاً برای ما آشنا شده است. چیزی که فراز و فرودهای ژوزف کا. را توأمان مخوف و مضحک می‌نماید، این واقعیت است که بارزترین نمونهٔ یک رویداد عمومی-محاکمه در دادگاه- به‌صورت واقعه‌ای سراپا خصوصی عرضه می‌شود که در آن اتاق دادگاه در جنب اتاق خواب قرار دارد» (آگامبن،۱۳۸۷: ۱۲۲). به‌همین‌خاطر است که آگامبن، کافکا را پیش‌گوی پیامبرگونِ اردوگاه می‌داند: اردوگاهی مثل آشوویتس، مکانی است که فرد یهودی، نه به‌خاطر گرایشات یا انتخاب سیاسی‌اش، بلکه به‌خاطر خصوصی‌ترین و انتقال‌ناپذیرترین وجه وجود فرد، یعنی «خون» و «بدن»، پای در آنجا نهاده است. اردوگاه همان مکان میانه‌ای است که در آن، اتاق خواب و اتاق دادگاه ازهم انفکاک‌ناپذیر شده‌اند: «این ناحیهٔ مبهمِ تمیزناپذیری» همان اردوگاه است (آگامبن،۱۳۸۷: ۱۲۳).

وقتی در رمان محاکمه، مأموران ژوزف کا. را به حومهٔ شهر، به یک معدن متروک، می‌برند، او به تعبیر آگامبن، به یک هومو ساکر در اردوگاه بدل می‌شود: ژوزف کا. بدون هیچ حکم و دادگاهی به قتل می‌رسد. اما این قتل (همچون کُشتنِ هومو ساکر) هیچ پیگرد قضایی و کیفری ندارد. قانون او را وانهاده

تا کُشته شود، چراکه تنها نهاد قانون است که می‌تواند از فرمان «قتل مکن» تخطّی کند، فقط قانون است که می‌تواند از «قتل» جُرم‌زدایی کند، سبب شود که قتل، قتل نباشد. این تعیّن‌ناپذیری قانون (زورِ محض قانون بدون محتوای مشخص) به ماهیتِ نامتعیّن شخص حاکم مربوط می‌شود: فقط فیگوری که هم‌زمان درون و بیرونِ قانون است، می‌تواند یک «زورِ بدون تعیّنِ خاص» را به جریان اندازد. در تمام طول داستان «زور عریان قانون» بر کا. تحمیل می‌شود، بدون آنکه هیچ حکم یا مجازات مشخصی به او ابلاغ شود. او هیچ‌گاه نخواهد فهمید که قانون از او چه می‌خواهد. ژوزف کا. هرگز توسط دادگاه دستگیر یا زندانی نمی‌شود، هیچ حکمی بر او اِعمال نمی‌گردد، اما همین اِعمال‌نشدن، دقیقاً نفس «جاری‌بودنِ زور قانون» در تمام دقایق زندگی اوست. در داستان «دیوار چین»، زور داشتنِ (مُجرا بودنِ) قانون به‌خوبی نمایش داده شده است: امپراتور مُرده است (هیچ حکم یا فرمانی وجود ندارد)، اما مردمان روستاهای دوردستِ چین هنوز تحت لوای زورِ او زندگی می‌کنند. شاید روزی یکی از همین روستاییان از راه دور برسد تا امپراتور را ملاقات کند، همان مردِ «جلوی درِ قانون». تمثالی که در میانهٔ رمان محاکمه، کشیشِ دادگاه از او سخن می‌گوید.

آگامبن معتقد است تا زمانی که دروازهٔ قانون به روی آن مرد روستایی (تمثیل «جلو قانون» در رمان محاکمه) باز است، زور قانون بدون هیچ معنا و محتوای خاصی، بدون هیچ حکمی، جاری است: «از این منظر، حکایت کافکا معرف شکل نابی است که قانون در آن خود را با بیشترین زورِ ممکن تأیید می‌کند، آن هم دقیقاً در جایی که دیگر هیچ تجویزی نمی‌کند یا به‌عبارت‌دیگر، در شکل تحریم محض. مرد روستایی به بالقوگیِ قانون وانهاده می‌شود، زیرا قانون هیچ‌چیز از او طلب نمی‌کند و به هیچ‌چیز حکم نمی‌کند الّا به بازبودنِ خود. بنا به شاکلهٔ استثنای حاکم، قانون با دیگر اِعمال نشدن بر او اِعمال می‌شود و با وانهادنِ او برون از حیطهٔ قانون، او را در بند تحریم خویش نگاه می‌دارد. درِ بازی که فقط برای او در نظر گرفته شده است با طرد او ادغامش می‌کند و با ادغام او طردش می‌کند. و این تارک و بُن هر قانونی است. در رمان محاکمه، شخصیت کشیش ذات دادگاه را در این صورت‌بندی خلاصه می‌کند: "دادگاه چیزی از تو نمی‌خواهد. هرگاه بیایی پذیرایت می‌شود و هرگاه بروی رهایت می‌کند". این‌صورت‌بندی بیانگر ساختار آغازین نوموس است» (آگامبن،۱۴۰۲: ۵۸-۵۹). «درِ باز» به‌مثابهٔ «پروندهٔ مفتوحه» است که به‌رغم فقدان صدور حکم قطعی، همچنان در جریان است؛ همین «جاری‌بودن در عین نداشتن معنا» است که باعث می‌شود قانون با زندگی یکی شود: «و این دقیقاً همان نوع زندگیِ وصف شده در آثار کافکا است که در آن قانون به‌واسطهٔ فقدان هرگونه محتوا بیش از پیش فراگیر می‌شود. در این نوع زندگی است که ضربه‌ای ناغافل بر در می‌تواند معرّف آغاز سلسله‌ای از مشقّات و مصائب بی‌حد و حصر باشد. درست همان‌طور که برای کانت خصلت تماماً صوریِ قانون اخلاقی مبنای دعوی آن به قابلیت اِعمال کلّی آن در هر شرایطی است...» (همان: ۶۲).

این فقدانِ معنا/محتوای قانون به «سکوت قانون» تعبیر می‌شود؛ سکوتی که به تعبیر کافکا در حکایت «سکوتِ سیرن‌ها» از آواز سیرن‌ها بسی مرگبارتر است: «ازسوی‌دیگر، سیرن‌ها سلاحی دارند وحشتناک‌تر از آواز، و آن سلاح سکوت آن‌ها است. شاید رهایی از آواز سیرن‌ها تصورکردنی باشد، البته چنین چیزی هرگز رخ نداده است، اما رهایی از سکوت آن‌ها امکان‌پذیر نیست» (کافکا،۱۳۹۹: ۴۴۳).

۲،۳ دقیقهٔ مسیحاییِ کافکا: از کار انداختن ماشین زمان

از دید آگامبن، وظیفهٔ اصلیِ یک انقلاب واقعی صرفاً «تغییر جهان» نیست، بلکه مهم‌تر از آن، «تغییر زمان» است؛ از همین‌روست که بنیامین «به‌دنبال

مفهومی از تاریخ است که با حکم "وضعیت اضطراری قاعده است" بخواند» (آگامبن،۱۴۰۰: ۱۸۷). نزد بنیامین مفهوم زمانِ مسیحایی، آن دقیقه‌هایی هستند که زمانِ پیش‌رونده و همگنِ خطی را از درون منفجر می‌کنند، همان‌طور که معجزات مسیح، پیوستارِ خطی رویدادها را از هم می‌گسلاند. داستان‌های کافکایی راوی آن زمان‌بندی و وقت‌شناسیِ دقیق و وسواس‌گونِ قانون هستند که به‌کلی بر گسترهٔ زندگی تا می‌خورد و با آن یکی می‌شود. اما جهان کافکایی، سویهٔ رهایی‌بخش را هم در خود زنده نگه می‌دارد که این خط‌کشیِ زمانی را به هم می‌ریزد و دقایق زندگی همچون وقفه و شکاف ظاهر می‌شوند.

آگامبن متأثر از بنیامین، از این دقایق مسیحایی در نوشته‌های کافکا سخن می‌گوید. البته این مفهوم را نباید به معنای سنتی و الهیاتی‌اش فهمید. آگامبن، این مفهوم را در پیوند با سیاست و زندگی روزمرّه مطرح می‌کند؛ او از فیگورهای مسیحایی نامقدس سخن می‌گوید که هیچ راه‌حل استعلایی برای نجات عرضه نمی‌کنند، برعکس، «آن‌ها هرچیز را همان‌گونه که هست باقی می‌گذارند، فقط با اندکی تفاوت. این نجات مسیحایی یک تغییر بنیادین نیست، بلکه صرفاً یک انتقال و جابه‌جایی کوچک است، جابه‌جایی که نه خودِ چیزها، بلکه مرزهای آن‌ها را دگرگون می‌کند» (Snoek,۲۰۱۲: ۱۴). بنابراین، برخلاف قرائت ماکس برود، آگامبن از نوعی «حرمت‌شکنی»-Profanation- در کافکا سخن می‌گوید که کاملاً با رستگاریِ مسیحایی مرتبط است؛ اگر امر مقدس، آن چیزی است که در انحصار و تعلّق خداست، آنگاه حرمت‌شکنی، نوعی آزادسازیِ امر مقدس از تملّک الوهیت است و بدین‌سان، مرز میان امر مقدس و بی‌حرمت را دچار بحران می‌سازد: «حرمت‌شکنی اما آنچه را بی‌حرمت می‌سازد خنثا می‌کند. آنچه زمانی خارج از دسترس و جدا بود، همین‌که بی‌حرمت شود، هاله‌اش را از کف می‌دهد و به حوزهٔ استفاده بازگردانده می‌شود....» و بدین‌سان «دستگاه‌های قدرت را از کار می‌اندازد و فضاهای قبضه‌شده به دست قدرت را به استفادهٔ مشترک بازمی‌گرداند» (آگامبن،۱۳۹۸الف: ۹۰). بنابراین، «به‌زعم آگامبن، بنیامین مشخصاً در "تزهای فلسفهٔ تاریخ"ش مسیانیسم]مسیحاباوری[پولس را به خدمت می‌گیرد، مسیانیسمی که اصلاً در حکم تحقق، انجام و الغای قانون یهود بود و نه تأسیس دینی تازه» (میلز،۱۳۹۶: ۱۷۵-۱۷۶).

بدین‌سان، هر دقیقه‌ای/اکنونی می‌تواند حامل نجات باشد یا زمان حال «آکنده است از تکه‌های زمان مسیانیک» (میلز،۱۳۹۶: ۱۷۷). به بیان بنیامین در «تزهایی درباب تاریخ»: «زیرا هر ثانیهٔ زمان، همان درِ تنگی بود که چه بسا مسیحا از آن وارد می‌شد» (بنیامین،۱۳۸۷: ۱۶۶). اینجاست که از دید آگامبن، امر مسیحایی آن چیزی نیست که زمان را درجهت آینده یا حتی گذشته رستگار می‌کند، بلکه دقیقه‌ای است برای «منفجر کردن و از هم پاشاندن پیوستار تاریخ» (میلز،۱۳۹۶: ۱۷۷). پس این«زمان مسیحایی، نه زمان تاریخی و نه ابدیت، بلکه درواقع، انفصال جداکنندهٔ آن‌هاست» (آگامبن،۱۳۹۶: ۱۷۹).

آگامبن، چنین درکی از زمان را در گنوستیسیزم می‌یابد که درک تازه و متفاوتی از مفهوم زمان تاریخی (مسیحیت) و زمان دوری (یونان باستان) پیش می‌نهد: «زمان گنوستیسیزم زمانی فاقد انسجام، ناپیوسته و ناهمگون است که حقیقتش در لحظهٔ گسست ناگهانی رخ می‌نماید... نگرش گنوسی، به‌دلیل همین تجربهٔ زمانِ گسسته، نگریشی عمیقا انقلابی است» (آگامبن،۱۴۰۰: ۱۸۵).

در رمان محاکمه، رابطهٔ کا. با لنی، گسست و وقفه‌ای موقتی در قلمروی پدرسالارانهٔ عمو و وکیل ایجاد می‌کند؛ این وقفهٔ متنی، مانند عشق‌بازیِ کا. با فریدا (در رمان قصر) ساعت‌ها به طول می‌انجامد: «این سفر اکتشافی به‌سوی بدنِ زن، کا. را به یک دقیقهٔ تغییرناپذیرِ واپس‌روانهٔ بیرون از زمان می‌بَرَد. یعنی به‌سوی یک کلیشهٔ تحقیرآمیز از زنانگی که زنان را همچون موجوداتی جدا از تاریخ و پیشرفت انسانی تصویر می‌کند. اما جهش کا. به فراسوی زمان با لنی هم‌زمان او را با سویه‌ای از زنانگی متحد می‌کند

که به نظر می‌رسد تهدیدی برای قانون و ثناگویانِ پدرسالار آن است» (Zilcosky,۲۰۰۳: ۹۰). این وقفه یا فراروی از زمانِ محکمه چگونه اتفاق می‌افتد؟ لنی گویی به آن «طبیعت بدوی» تعلق دارد که از دایرهٔ زمانبندی دادگاه و خطکشی‌های آن خارج است؛ در تماس بدنی کا. با لنی این «بی‌زمانی» ظاهر می‌شود: لنی «انگشت میانی و انگشت حلقهٔ دست راست خود را از هم باز کرد. پوست میان آن دو انگشت تقریباً تا بند بالایی انگشت کوچک‌تر کشیده شده بود....لنی دست او (کا.) را به‌سمت نقطهٔ موردنظر برد تا آن را لمس کند. کا گفت: "چه بازی طبیعتی!"»(کافکا،۱۳۹۱: ۱۱۲). آن پوست میان انگشتانِ لنی، او را از ضرورت پیوستارِ یک‌دستِ تاریخ بیرون بُرده، مرز میان انسان و حیوان را محو کرده بود؛ کا. در تماس با لنی، از زنجیرهٔ زمانیِ دادگاه خارج شده بود. همین «از خط خارج‌شدن‌ها» است که به‌زعم بنیامین، ویژگیِ طبقهٔ انقلابی است: «ویژگی طبقات انقلابی در لحظهٔ دست یازیدن به عمل، آگاهی آنان نسبت به این امر است که هم‌اینک می‌روند تا پیوستار تاریخ را منفجر کنند» (بنیامین،۱۳۸۷: ۱۶۲). عمو معتقد است که تنها راه نجات، هماهنگی با نظمِ زمانی محکمه است، مدام عجله دارد و معتقد است که نباید فرصت را از دست داد و وقفه‌ای در روند پرونده ایجاد کرد. به‌همین‌خاطر، کا. را به‌خاطر این وقت‌گذرانی با لنی، این تخطّی از وقت‌شناسیِ وسواس‌گونِ دادگاه، سرزنش می‌کند و آن را نوعی «هدر دادن وقت گرانبها» می‌داند؛ دادگاه از تو می‌خواهد در زمان مناسب، در مکان مقتضی حضور پیدا کنی. برای دادگاه، مکان‌ها بدون رعایت این زمان‌بندی‌های وسواس‌گون، کارایی خویش را از دست می‌دهند. به‌رغم چنین ضوابطِ سختِ زمانی، وکیل و منشی ارشد دادگاه ساعت‌ها منتظر و معطل او مانده‌اند، همان‌طور که خودِ عمو ناگزیر ساعت‌ها در باران معطل مانده است. دیدار منحرفانهٔ کا. با لنی به‌خاطر اخلال در آدابِ وسواسیِ وقت‌شناسی محکمه‌های قضایی، تهدیدی برای آن‌ها محسوب می‌شود. بدین‌سان، لنی به‌نحوی که در مخیلهٔ کا. هم نمی‌گنجید، به او کمک کرده است: «آن‌ها با هم فضایی از یک لذتِ عجیب و غریب را خلق کرده‌اند: یک حفرهٔ سیاه حیوانیِ بی‌زمان در قلب گفتمان قضایی دادگاه» (Zilcosky,۲۰۰۳: ۹۰).

درواقع، همان‌طور که دلوز و گاتاری هم در کتاب خود دربارهٔ کافکا متذکر می‌شوند، «حیوان-شدن» کا. در رابطه با زنانی مثل لنی یا فرولین برستنر، نوعی انحراف از آپاراتوسِ دادگاه است؛ اگرچه مقامات رسمیِ دادگاه نیز درگیر روابط جنسی با زنان هستند، اما رابطهٔ کا. بسیار متفاوت است: او هنگام بوسیدنِ فرولین برستنر، به‌شکل کنایی تبدیل به حیوان می‌شود؛ کا. «مثل حیوان تشنه‌ای که سرانجام آب چشمه‌ای پیدا کرده»، گردن او را لیس می‌زد (کافکا،۱۳۹۱: ۳۹). این جابه‌جایی کا. از انسان به حیوان، امکانی برای فاصله‌گیری از مناسبات مستهجن و خشنِ مقامات قضایی است. با اشاره به همین فاصله‌گذاری است که والتر بنیامین به‌درستی خاطرنشان می‌کند: «بی‌شک حیوانات بیش از تمام مخلوقاتی که کافکا خلق کرده است اهل تأمّل‌اند» (بنیامین،۱۳۹۳: ۵۴).

معمولاً در خوانش‌های متعارف، از حیوان-شدن کافکایی به نوعی «بیرونی‌سازیِ یک حالت درونی» تعبیر می‌شود؛ به‌عنوان مثال، در تلقی مارکسیستی، تغییر شکل سامسا نمودی از حس درونیِ بیگانگی اوست که در قالب جسم عینیت یافته است. اما شاید بهتر باشد فرایند معکوس را طی کرد؛ آن‌گونه که زیلکاسکی معتقد است: «آنچه این خوانش‌ها از درک آن عاجزند، دیدنِ امکانِ خط سیرِ متضاد است: اینکه دگردیسیِ گرگور می‌تواند بر درونی‌سازیِ یک دیگریِ بیرون یا اگزوتیک دلالت کند» (Zilcosky,۲۰۰۳:۷۸). درحقیقت، گرگور موفق شده آن فضای ناشناخته‌ای را در بدن خود جذب یا بازآفرینی کند که از زمان خشنِ بورکراتیک فاصله دارد. این سبُکی و رقص بازیگوشانهٔ گرگور-حشره، خلاصی از سنگینیِ تحمل‌ناپذیرِ زمان را نوید می‌دهد: «عادت کرد که روی دیوارها و سقف قیقاج بخزد. از همه بیشتر دوست داشت به سقف آویزان

بشود؛ با دمر ماندن روی زمین خیلی فرق داشت؛ راحت‌تر می‌شد نفس کشید؛ حسِ خفیفی تاب خوردن در تنش می‌دوید؛ و گاه پیش می‌آمد که گرگور، در آن حالت فارغ‌البالِ کمابیش سعادتمندانه‌ای که آن بالا احساس می‌کرد، بی‌هوا سقف را رها کند و پهن زمین بشود. اما حالا البته خیلی بیشتر از قبل بر بدنش مسلط بود و حتی سقوط از چنان ارتفاعی هم صدمه‌ای به او نمی‌زد. خواهرش فوراً متوجه شد که گرگور چه تفریح جدیدی برای خودش پیدا کرده است- آخر هرجا می‌خزید، ردّی از مادّهٔ چسبناکش باقی می‌گذاشت...»(کافکا،۱۳۹۶: ۴۶). اکنون، حرکتِ گرگور آزاد شده است: او که پیشتر به‌عنوان یک «بازاریابِ سیّار» فقط در محدوده‌ها و چرخه‌های مبادلهٔ از پیش تعیین‌شده، در تکاپو بود، حالا از آن زنجیرهٔ مکان‌ها/زمان‌ها خارج شده است، فقط خود نقاطِ حرکت و پویایی‌اش را با «ردّی از مادّهٔ چسبناکش» مشخص می‌نماید. در این دقیقه، او به همان مسّاح در رمان قصر بدل شده که درمقابل مرزگذاری‌ها و خط‌کشی‌های طبقهٔ حاکمه (مقامات قصر)، خود دست به کار شده، خطوط و مرزها و سرحدات و آستانه‌ها را جابه‌جا می‌کند. با همین چرخش‌ها و تبدّل‌هاست که حیوان کافکایی از تلهٔ تبدیل‌شدن به حیات برهنه می‌گریزد.

بدین‌ترتیب، در مواجهه با ناانسانی بودنِ قدرت‌های اهریمنیِ بوروکراسی، حیوان-شدن پاسخ رهایی‌بخش و درون‌ماندگارِ کافکا است: او دیگر مجبور نیست آن مسیر تکراری و فرسوده‌کنندهٔ اداره را هربار طی کند و مدام احوالات و کردارهای خود را با زمان‌بندی آن هماهنگ نماید؛ چراکه خوب می‌دانیم گرگور سامسا قبل‌از تبدیل‌شدن به آن حشرهٔ غول‌آسا، یکسره درحالِ وارسیِ جدول زمانیِ ورود و خروج قطارها بود تا مبادا از آن‌ها جا بماند. حالا، آن حشره، به قطار و جدول زمانی‌اش نیاز نداشت. این همان وضعیتِ سعادت‌مندانه‌ای است که در آن، به تعبیر آگامبن، «وسایل» از انقیاد محض به «هدف» آزاد می‌شوند، «کار» به «بازی» تبدیل می‌شود. نمونه‌ای از چنین کار/بازی‌ای را در دقایقی کوتاه از زندگی گرگور سامسا می‌بینیم؛ مادر به آقای مدیر می‌گوید: «تفریحش حالا شده اینکه با ارّه‌مویی‌اش سر خودش را گرم کند. مثلاً دو-سه شب نشست یک قاب عکس کوچک درست کرد. باورتان نمی‌شود چقدر خوشگل شده است؛ توی اتاقش آویزان کرده. الان که گرگور در را باز کرد خودتان خواهید دید» (کافکا،۱۳۹۶: ۲۳). درواقع، کار با ارّه مویی کاملا متفاوت از کارِ بازاریابی‌اش است؛ چنین کاری، از چرخهٔ مبادله، زنجیرهٔ سود و سرمایه، بیرون است. در تقویمِ بازار، این فعالیتِ کا. عین عاطل و باطل بودن، بیکاری، است؛ به‌همین‌خاطر، مادر از آن تعبیر می‌کند به «تفریح»، نه کار. آگامبن با اشاره به دیدگاه ارسطو در کتاب اخلاق نیکوماخوس مبنی‌بر اینکه چطور ممکن است وقتی «نجار و کفاش هر یک وظیفهٔ خاص خود و حوزهٔ کاری ویژه‌ای دارند، انسان بماهو انسان هیچ کارکردی از آنِ خویش نداشته باشد، بلکه طبیعت او را موجودی عاطل و باطل بدون هیچ کار و وظیفه‌ای ساخته باشد [argos]؟». آگامبن، با نقل این سخنان ارسطو، دقیقاً بر همین «بی‌کاری ذاتی نوع بشر» یا «بدونِ-کار-بودنِ ریشه‌ای جماعات بشری» تأکید می‌کند و جنبهٔ رهایی‌بخشی این «بالقوّگیِ محض» را به همگان خاطرنشان می‌کند: «سیاست از آن روی هست که آدمیان argos]بدون کارکرد ویژه و مشخص[اند که نمی‌توان با هیچ عمل ویژه‌ای تعریفشان کرد- یعنی، موجوداتی در حالت بالقوّگیِ محض که هیچ هویتی یا رسالتی ممکن نیست آن‌ها را زیر بال بگیرد....موضوع بحث اصلیِ سیاستِ آتی آن است که چگونه این argia، این بالقوّگی و بی‌عملیِ ذاتی را می‌توان بدون تبدیل آن به رسالتی تاریخی پذیرا شد، یا به‌عبارت‌دیگر، چگونه سیاست ممکن است هیچ نباشد الّا پرده برداشتن از نه‌تنها غیاب کار در نوع بشر بلکه فاش نمودنِ نیمه-بی‌اعتناییِ خلاقانهٔ نوع بشر نسبت به هر رسالتی. و تنها در این معناست که سیاست می‌تواند به‌نحوی منسجم نسبت تام و تمام خود را با سعادت نگاه دارد» (آگامبن،۱۳۸۷: ۱۴۲).

از همین روست که آگامبن از سیاست رادیکالی صحبت می‌کند که مرتبط با نوعی «بی‌کاری انسان»- desoeurement – است: «یعنی سیاستی که صرفاً و مطلقاً ازطریق درحال-کار-بودن عقلانیت بشری تعیین نگردد، بلکه ازطریق اُپراسیونی]فعلی[تعیّن یابد که امکان غیاب]نیستی[و بی‌کاری خاصِ آن را دربرمی‌گیرد و آشکار می‌سازد» (آگامبن،۱۳۸۹: ۸۷). همین سیاست است که در جهان کافکایی مرکزیت دارد و البته باعث سوءفهم کسانی چون لوکاچ و دیگران شده و به انفعال و بی‌عملی تعبیر شده است.

سخن آگامبن آن است که دقیقهٔ مسیحاییِ سعادت بشر آنگاه محقق می‌شود که فعالیت‌های انسانی از بارِ سنگین و مشقت‌بارِ کارِ مدیریت‌شده، وسایل از زنجیرِ غایات، اشیاء از آپاراتوسِ کالاها، خلاص شوند، گرگور سامسا از چرخهٔ زمانیِ بازار/اداره عدول کند و آدمی از «سراب پوچ پیشرفت مداوم در امتداد زمانی خطیِ نامتناهی» آزاد شود و در هرلحظه آماده باشد تا ترمزدستیِ قطارسریع‌السیر را بکشد و زمان را متوقف سازد (آگامبن،۱۴۰۰: ۱۹۱).

و همهٔ این‌ها موکول است به اینکه زندگی از انقیاد «زور قانونِ بدون محتوا» رهایی یابد؛ همان‌طور که آن «حشره/گرگور» در بدنِ تازه‌یافته‌اش توان آن را یافته بود تا بر روی دیوار و سقف اتاق بجهد، «سفر در اتاقش» را آغاز کند، میان گل‌های رنگارنگِ کاغذدیواری بخزد و مُعلّق و سبُک و آویزان بر بلندا باقی بماند، جوری‌که انگار قانونِ جاذبه دیگر بر او اثری ندارد و نفس‌کشیدن راحت‌تر و آزادتر شده است: شاید آن حشره/گرگور در بلندا، آزاد و رها، همچون مسیحایی است که به آسمان عروج کرده، کنار پدر آرام گرفته است؛ جایی که برخلاف گرگور سامسا (آن بازاریابِ سیّار)، پسر ناچار نیست برای پذیرفته‌شدن در خانوادهٔ مقدس، هر روز از راهروهای اداره و دالان‌های مشروعیت‌بخشِ کلیسا، از هزارتوی گیج‌کنندهٔ کارمندها-دربان‌ها، عبور کند. حالا گرگور همچون یک حیوان مُعلّق در هوا که به هیچ نقطه‌ای الصاق نشده، بالای زمانِ انسانی شناور است، مثل آن مسافر که از قطارِ زمان خطیِ پُرشتاب به بیرون پریده است: «حالت شادِ سربه‌هوایی و حواس‌پرتی، نفس‌کشیدن راحت، ریتم تقریبا موزیکالِ تکان‌دادنِ بدن‌اش-این‌ها همه در قاموس کلماتِ کافکا اصطلاحات ممتازی هستند. گرگور با قابلیتِ سقوط از ارتفاع زیاد بدون اینکه خودش آسیب ببیند، به حالتی از موهبت معصومانه دست‌یافته که از دِین به پدرش]انقیاد به تقویمِ اداره و سرمایه[آزاد است»(Anderson,۲۰۰۲: ۱۳۹).

این سرخوشی و لذت گرگور از کجا آمده است؟ از فاصله‌گیری از زمانِ خطیِ سرمایه/بازار؛ گرگور همیشه درحال مطالعهٔ جدولِ زمان‌بندیِ حرکت قطارهاست. حالا دیگر به این تقویم‌ها نیازی ندارد. به‌زعم آگامبن، ارسطو به‌خوبی دریافته بود که اساساً میان «لذت» و «زمانِ پیوستهٔ کمّی» ناهمخوانیِ ریشه‌ای وجود دارد، زیرا به اعتقاد ارسطو: «صورتِ لذت در هر لحظه کامل است» و در ادامه می‌افزاید که «لذت، برخلاف حرکت، در یک بازهٔ زمانی اتفاق نمی‌افتد، بلکه "در هر اکنون، چیزی کامل و تمام وجود دارد"» (آگامبن،۱۴۰۰: ۱۹۰). و این همان ادراکِ عارف گنوسی از رستاخیز مسیح است؛ در خوانش گنوسی «حرکت به‌سوی نجات و رستگاریِ زمانِ خطیِ مسیحی هم رد می‌شود زیرا برای عارف گنوسی، رستاخیز مسیح چیزی نیست که بنا باشد در ظرفِ زمان انتظارش را بکشیم، یا قرار باشد در آینده‌ای بیش و کم دور اتفاق بیفتد؛ رستاخیز از پیش رخ داده است» (همان:۱۸۵). در سرزمینِ تازه‌یافتهٔ گرگور، زمانِ پُر،گسسته، متناهی و کاملِ «لذت» در تضاد با زمانِ تهی، پیوسته و نامتناهیِ تاریخ‌باوری رسمی قرار گرفته بود. هر تجربهٔ تاریخیِ اصیلی همین‌گونه است: «زیرا تاریخ، برخلاف آنچه ایدئولوژی حاکم می‌گوید، نه بندگیِ انسان دربرابر زمانِ پیوسته و متصل خطی، بل رهایی او از آن است» (همان: ۱۹۱).

فقط آنکه ترمزدستیِ این قطار سریع‌السیر زمان خطی را می‌کشد، در دقیقهٔ گسست و توقف

ناگهانی، به کشف این لذت ارسطویی می‌رسد: گرگور به ناگهان از ترافیکِ پُرازدحامِ جهان ناپدید شده بود. بی‌معنا نیست که کافکا نام نخستین رمان خود را ناپدید شده گذاشت (اگرچه ماکس برود بعداز مرگ کافکا این کتاب را با عنوان آمریکا به چاپ رساند). این مواجهه نوعی «توپوس منفی» است که گرگور در داستان مسخ بدان مایل است: «بنابراین، مسخ گرگور باعث گسست در زندگی‌اش، جداشدن از نظام اجتماعی و پدرسالارانهٔ کار، پوشش، داد و ستد، و ترافیک می‌شود. این امر او را به‌شکل منفی تعریف می‌کند: برخلاف نام‌های خانواده، او بی‌نام است؛ برخلاف یونیفرم‌های انسانی‌اش، او پوششِ حیوانیِ تکین‌اش را دارد؛ برخلاف مشارکت در چرخهٔ معنای اجتماعی یا اقتصادی، او در اتاقش عزلت گزیده، از گفتمان انسانی منقطع شده است»(Anderson,۲۰۰۲: ۱۳۴). این «میل به ناپدیدشدن» در اینجا به نهایت خود می‌رسد: «در میل به اینکه خودش را کوچک‌تر و کوچک‌تر سازد، در نقطهٔ روی«i» یا در نخستین حرف نام‌اش«k» ناپدید شود».(Ibid: ۲۱۷) از همین‌روست که بعداز مسخ، گرگور به یک حیوان-کودک تبدیل شده که با بازیگوشی و حواس‌پرتیِ کودکانه، از هرگونه قوانین و اهداف تثبیت‌شده و وضعیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده طفره می‌رود و نسبت به آن‌ها بی‌اعتناست: او از ریل خارج شده، جدول برنامه‌ها و تقویم‌ها را بی‌استفاده کرده است.

این وضعیت، همان ماهیت «برزخ» است که آگامبن در کتاب همبودگی آینده از آن سخن می‌گوید؛ برزخ همچون بی‌اعتنایی به ایدهٔ نجات که منجر به از کار افتادن ماشین الهیاتیِ قدرتمندِ مسیحی و اقتصاد مبادله‌ای بازخرید گناه می‌شود: «صرفاً بی‌حساسیتی برزخ است نسبت به عدالت الهی»؛ آگامبن، مثال چنین وضعیتی را در داستان «در سرزمین محکومان» نوشتهٔ کافکا بازمی‌یابد: «همچون مجرم رهاشده در داستان "در سرزمین محکومان[1]" کافکا، که از ویرانی دستگاهی که قرار بود او را اعدام کند جان سالم به در بُرده است، این هستندگان نیز جهانِ گناه و عدالت را پشت‌سر نهاده‌اند» (آگامبن،۱۳۸۸: ۲۵).

آن مرد روستاییِ «جلوی قانون» نیز زمانی سفر شاد و آزادِ زندگی را پی می‌گیرد که درِ قانون بسته می‌شود و دیگر راه درآمیختن با زندگی از این دروازه عبور نمی‌کند. تا زمانی‌که درِ قانون باز است، مردِ روستایی در تقویمِ محکمه زندانی خواهد بود.

دقیقهٔ مسیحایی از دید آگامبن، نه جایگزین شدنِ قانونی با قانونی دیگر(حرکت از یک ازدحامِ ترافیک به ازدحامی دیگر)، نه جایگزینی تقویم قدیمی با تقویم جدید، بلکه همین «بسته‌شدنِ در» یا «از کار انداختنِ قانون[2]» است؛ دقیقه‌ای که زندگی برای انکشاف خویشتن ناگزیر به عبور از «درِ قانون» نباشد: «رخداد مسیحایی نه‌تنها در چارچوب آیین یهود که در بستر عقاید مسیحی و شیعی نیز، به‌واقع، پیش‌از همه از قسمی بحران و استحالهٔ رادیکالِ نظامِ تماماً قانون‌مدارِ شریعت و سنت دینی نشان دارد. قانون قدیم (شریعت موسی) که تا آن لحظه معتبر بود، اینک از اعتبار می‌افتد....پارادوکسِ مسیحاباوری از همین‌جا مایه می‌گیرد، پارادوکس‌هایی که شَبتای زوی[3] چنین بیان می‌کند: تحقق شریعت موسی همانا تخطی از آن است...» (آگامبن،۱۳۸۷: ۱۳۵). به عقیدهٔ آگامبن، کلیسا اما به سازشی ابدی با قانون رسیده، از معنای اصیل رخداد مسیحایی دور افتاده و بدین‌سان، جهان را تسلیم قدرتِ قضاوت و جباریّتِ قاضیان کرده است. حال چه باید کرد؟ بازگشت به آن حقیقتِ فراموش‌شده: «رسالتی که مسیحاباوری بر دوش سیاست مدرن نهاده بود- فکر کردن به اجتماعی بشری که تنها متکی به چهره و نماد قانون نباشد» (همان: ۱۳۶).

[1] با اندکی تصرف در ترجمه، نام کتاب از مستعمرهٔ مجازات به در سرزمین محکومان تغییر یافت که برای مخاطبان فارسی‌زبان آشناتر باشد.

[2] inoperative
[3] Sabbatai Zevi

در رمان محاکمه کافکا می‌کوشد که رخدادِ مسیحایی را از چنگ کلیسای رسمی بیرون آورد و آزاد کند. انحراف از زمان‌بندیِ سفت و سختِ دادگاه/زورِ قانون، دوباره در فصل مربوط به کلیسای جامع اتفاق می‌افتد، کلیسایی که با فضای تاریک و بسته و سکوتِ مرگبارش، هیچ‌چیزی از روشنای الوهیت و رازوارگیِ آن را در خود منکشف نمی‌کند، گویی کلیسا به روی «جهانی دیگر» بسته است، فقط به فضای دادگاه راه دارد؛ حتی کشیش آن هم گُماشتهٔ دادگاه است. کا. در کلیسا منتظر ملاقات با مهمان ایتالیایی بود، اما خبری از او نبود. نور کوچکِ چند شمع نمی‌توانست محوطهٔ تاریکِ کلیسا را روشن کند؛ کا. چراغ قوه‌اش را روشن کرد، شاید بتواند نگاهی به برخی از تصاویر روی دیوار کلیسا بیندازد؛ به تصادف، چشمش به تابلوی نقاشیِ شوالیه افتاد؛ یک شوالیهٔ بزرگ و زره‌پوش که بر شمشیر خود تکیه داده بود. شورش جزئیات حاشیه‌ای در آن تابلو، یک «جهان دیگر برای کا» می‌گشاید، جهانی بیرون از رویّه‌ها و روزشُمارِ تقویمِ محکمه؛ کا. وارد جهانِ آن شوالیهٔ زره‌پوش شده، از تنگنای محبوسِ کلیسا که به دادگاه تعلق داشت، بیرون آمده بود. کا. که تا پیش‌از آن مکرر و به شیوه‌ای وسواس‌گون به ساعتِ شمّاطه‌دارش نگاه می‌کرد، تا دقیقاً در زمانِ تعیین‌شده در کلیسا حاضر شود، حالا همهٔ آن وسواسِ وقت‌شناسی را فراموش کرده بود. در این انقطاع و وقفهٔ زمانی، راوی می‌گوید که کا. وقتی به این نقاشی نگاه انداخت، ساعت یازده بود. بعد، وقتی او دوباره به ساعتش نگاه می‌کند، دوباره ساعت یازده است. ماکس برود، دوست و وارث معنوی آثار کافکا، تصور می‌کند که این خطای اتفاقی و سهوی بوده، به‌همین‌خاطر ساعت اول را به ساعت ۱۰ تغییر می‌دهد. اما برود با وارد کردن چنین اصلاحیه‌ای، مفهوم «متوقف‌شدنِ زمان» را در اثر کافکا حذف می‌کند: «با چنین کاری، او [ماکس برود] بی‌زمانیِ رادیکال، امکانِ رفتن به بیرون از زمان را خنثی می‌کند» (Zilcosky,۲۰۰۳:۹۴). این درحالی است که به‌زعم بنیامین، یک ماتریالیست تاریخی که به سویهٔ مسیحاییِ زمان حال واقف است، «نمی‌تواند از مفهومِ آن زمان حالی بی‌نیاز باشد که در حکم گذر زمان نیست، بلکه در آن زمان متوقف‌شده و ساکن است» (بنیامین،۱۳۸۷: ۱۶۳). شوک مواجهه با این تصویر/نقاشی، زمان را از درون منفجر می‌کند، سرعت پرشتاب و سرگیجه‌آورش که کا. را به‌دنبال خود می‌کشد و به درون دالان‌های هزارتوی محکمه می‌راند، متوقف می‌کند: این «آزادی از زمان»، برون‌شدی موقتی از مخمصه‌های مکانی را برای کا. ممکن می‌کند. به‌عبارتی‌دیگر، شرط رهاییِ کا. از مکان‌های بسته و خفه، خلاصی از پیوستار زمان است، چراکه آنچه مکان‌هایی کافکایی را به‌هم‌پیوسته نگه می‌دارد، همین زنجیر ضخیم زمان است. البته، بلافاصله بعداز اینکه تصویر خاکسپاریِ مسیح در مرکزِ تابلو ظاهر می‌شود، تمثال شوالیه را به پس‌زمینهٔ تاریک عقب می‌نشاند و بدین‌سان، کا. دوباره خود را محصور در محدودهٔ بستهٔ کلیسا می‌یابد: «سپس وقتی نور را از روی بخش‌های دیگر تابلو گذراند، با برداشتی مرسوم از خاکسپاریِ مسیح روبه‌رو شد، تصویری که تازگی نقاشی شده بود. چراغ قوه را در جیب گذاشت و به جای پیشین خود برگشت [تأکیدها و ایتالیک‌ها از نگارنده است]» (کافکا،۱۳۹۱: ۲۰۰). سبک و برداشتِ «مرسوم» خاکسپاری، بیانگر استیلای زمان رسمی و قطعی است، «تازگی» آن تصویر بیانگر آن است که تمثال شوالیه و مسیح به دو زمان متفاوت و متضاد تعلق دارند (درواقع، این شوالیه است که در اتصال با رخدادِ مسیحایی قرار دارد، نه آن مسیحِ کلیسایی در تابلو که از خاستگاه حقیقی خویش، از روح‌القدس، جدا افتاده است)؛ آخرِ سر هم، بازگشت به «جای پیشین»، بازگشت به نظم مستقر و هیمنهٔ کلیسا است که نشان از آن دارد که دقایق مسیحایی در جهان کافکایی گذرا و موقتی هستند، هربار آپارتوسِ محکمه می‌خواهد این «از مسیر خارج‌شدن‌های موقتی» را کنترل و مدیریت کند، مرزها و خطوطِ محو شده را بازگرداند و کارکرد پیشین و همیشگی‌شان را دوباره فعال سازد.

آنچه قهرمان کافکایی مثل کا. در رمان قصر را به چهره‌ای کنش‌گر و دگرگون‌ساز تبدیل می‌کند (برخلاف تصویر لوکاچ از انفعال و سترونی آن‌ها)، آن است که نیروی کا. التماس و دریوزگیِ مکانی ازسوی قصر نبود تا بتواند در آن ساکن شود؛ برعکس، او به‌عنوان مساح، دربرابر مرزگذاری‌ها و خط‌کشی‌های سرزمینیِ قصر عصیان کرده است؛ از نگاه قصر، او یک شورشی است، چون نمی‌خواهد به مرزهای ازپیش‌تعیین‌شده تمکین کند. عبور از مرزها، هویتی سیّال و دایم در حال «شدن» به او می‌بخشد؛ از تکاپوهای کا. هم معلوم است که او عاطل و بیکار برجای ننشسته، مدام در حرکت و جابه‌جایی است. این دغدغهٔ عبور از مرزهای تثبیت‌شده در کلمات کافکا خطاب به پدرش عیان می‌شود: «وانگهی، همیشه وقتی از خانه و مغازه دور می‌شوی، بسیار دوست‌داشتنی، صلح‌جو، مؤدب، پُر از مهر و دلسوز می‌شوی... درست چون خودکامه‌ای که وقتی از مرزهای سرزمینش می‌گذرد، دیگر دلیلی نمی‌بیند تا به "خود را مستبد نشان دادن" ادامه دهد، می‌تواند درنهایت خوبی و مهربانی با آدم‌های پایین‌تر از خودش درآمیزد» (کافکا،۱۳۹۸: ۵۷-۵۸). دقیقاً آن خودکامه تا زمانی که درون «مرزهای رسمی» محصور شده، نمی‌تواند از آن هویتِ زنجیرشده به قدرت بگریزد. بدین‌معنا، کا.، آن مسّاح تنها، در کشاکش با نقشه‌نگاری‌ها و علامت‌گذاری‌ها، به‌دنبال فرا رفتن از آن «خود» است که قصر برای تمامی ساکنان دهکده نام‌گذاری کرده است؛ اگر تاکنون، مرزها از بالا (قصر) به پایین (دهکده) حدگذاری می‌شدند، حالا کا. می‌خواهد این فرادستی-فرودستی را وارونه کند، همان‌طور که در تمثیلی از کافکا، برج بابل که رو به آسمان‌ها/بلندا دارد، در کلمات کافکا در گودال فرو رفته است. و این شاید همان آرزوی کای مسّاح باشد که می‌خواهد آن قصرِ بالای تپه را در گودالِ دهکده فروبَرَد. به بیان آگامبن «اگر بوکفالوس[1]، "وکیل مدافع جدید" است و قانون را تنها تحت شرایطی می‌خواند که دیگر کاربردی ندارند، پس ک نیز "مساح جدید" است و محدودیت‌ها و مرزهایی را خنثی می‌سازد که بالا و پایین، قصر و دهکده، معبد و خانه، یزدان و انسان را از هم جدا می‌سازد (و هم‌زمان آن‌ها را کنار یکدیگر نگاه می‌دارد). چه اتفاقی برای بالا و پایین، یزدان و انسان، پاک و ناپاک می‌افتد آن زمان که "در" (یعنی تشکیلات قانون، نوشته و نانوشته، که چنین پیوندهایی را کنترل و تنظیم می‌کند) از کنش افتاده باشد؟» (آگامبن،۱۳۹۸ب: ۵۴). پس، مسئلهٔ مسّاح، اجازه یافتن برای سکونت در دهکده و پذیرفته شدن ازسوی قصر نیست، بلکه مبارزه برای «تعیین حدود و مرزها» است: این «مرز» است که کا. می‌خواهد از بین ببرد و از کار بیندازد: نوعی خرابکاری[2] آگاهانه برای از کار انداختنِ ماشینِ قانون/دیوان‌سالاریِ قصر. حمله به آخرین مرزها، حمله به آن خطوط تقسیم‌کنندهٔ «درون-بیرون» است؛ خطوطی که مرزبندی‌های میان حاشیه-مرکز یا خود-دیگری را مشروعیت می‌بخشند.

این وارونه‌سازیِ نسبت‌ها و رابطه‌ها یا از کار انداختن مرزها و ماشینِ قانون، در نثر کافکا هم مشهود است. کافکا به زبان «آلمانی پراگ» می‌نوشت که از زبان «آلمانی علیا» فاصله و تفاوت معناداری داشت. به عقیدهٔ دلوز و گتاری (۱۳۹۷)، زبان آلمانیِ پراگ، واریاسیونِ اقلیتی از زبان آلمانِ عُلیا است؛ آلمانیِ پراگ ازلحاظ زبان‌شناختی «مرتاضانه» بود و کافکا در زبان خویش «عامدانه هرگونه استعاره، نمادبازی، دلالت و همین‌طور هرگونه اشاره را می‌کُشد» (دلوز و گتاری،۱۳۹۷: ۵۶). درواقع، کافکا، به‌جای اینکه این زبان آلمانیِ پراگ را به‌طور تصنعی غنی سازد، با تشدید فقرِ این زبان، از آلمانیِ عُلیا قلمروزدایی می‌کند: «کافکا زبان آلمانیِ پراگ را همان‌طور-که-هست و با تمام فقر آن انتخاب می‌کند. قلمروزدایی را همیشه باید پیش‌تر برد... سوار بر نیروی هشیاری. کلمه خشک است و باید خشکی آن را با شدت‌ها به ارتعاش درآورد» (همان: ۴۹-۵۰). بنابراین، برخلاف تصور کسانی چون

[1] Bucephalus

[2] sabotage

واگنر، این‌چنین نبود که یهودیان نمی‌توانند زبانِ آلمانیِ فاخر را بدون لهجهٔ یدیش[۱] صحبت کنند. واگنر این آلمانیِ یدیشِ یهودیان را مسخره می‌کرد: «آلمانی را همچون موسی صحبت می‌کنند» (Anderson,۲۰۰۲: ۱۹۷).برخی از منتقدان، تلاش فعالانهٔ کافکا برای ادغام نشدن در زبان و فرهنگ غالب یا از کار انداختنِ ماشینِ قدرت را همچون کمبود و انفعال تصور می‌کردند؛ اما این «فقرِ خودخواسته» در زبان کافکا، نقطهٔ مقابل زبان نویسندگان اقلیتیِ دیگر مانند ماکس برود است که تلاش می‌کردند ازطریق نثر خودنمایانه و متکلّف، زبان آلمانی (بیان رسمی و مسلط نهادین) را «بازقلمرویابی» کنند. آن‌ها این وضعیتِ برزخیِ زبان اقلیت و شوک و تشویشِ ناشی از آن را تاب نمی‌آورند.

درمقابل این کاربرد انفعالی زبان (انحلال اضطرابِ زبانِ آلمانیِ پراگ در زبان اکثریتی توسط ماکس برود)، کافکا به استراتژی اقلیتیِ زبان وفادار می‌ماند: او همچون بکت، دربرابر وسوسهٔ به‌کارگرفتنِ زبان به قصد بازقلمرویابی‌های جهان‌گستر، مقاومت می‌کند. بدین‌سان، زبان اقلیتیِ کافکا همچون شکاف و حفره‌ای در قلب آن زبان اکثریتی عمل می‌کند و با گریز از چرخهٔ مبادلهٔ نمادها و تقویمِ زمان‌ها، دال/مدلول‌ها و قطعیت‌ها و پیوستگی‌ها، یک خطِ گریز و راه برون-شد و نجاتی را در خود بازمی‌یابد، گویی مساحِ جدید در زبان آلمانیِ پراگ آن «جهان سوّمِ زبانی» را بازیافته است که از ادغام در آن زبانِ فاخر، آلمانیِ عُلیا، امتناع می‌ورزد و پس می‌کشد: «زبان یا کاربستی اقلیتی که کارش از-جا-در-بردن است» (دلوز و گتاری،۱۳۹۷: ۶۳). از همین‌روست که کورنگلد معتقد است که کافکا با تحریف و اعوجاج خلاقانه در زبان رسمی، فاصلهٔ زبان‌شناختی خود را حفظ می‌کند. این فاصله‌گذاری با اصرار او بر «آلمانی صحبت کردن با لهجهٔ یدیش» تثبیت می‌شود: «به‌خاطر فاصله‌اش به‌عنوان یک یهودیِ اهل پراگ از زبان آلمانی، قادر می‌شد تا این زبان را به‌شیوهٔ "تحلیلی[۲]" ببیند» (Corngold,۱۹۸۸: ۶۳).

۳ نتیجه

پژوهش حاضر تلاش داشت تا از آن کافکای منزوی و منفعلی که مارکسیست‌های ارتدوکسی همچون لوکاچ و نیز اگزیستانسیالیست‌ها ترسیم می‌کنند، فاصله بگیرد و کافکایی را پیش چشم آورد که از لابلای سطورش، آن نور مسیحایی به درون می‌تابد. از این منظر است که مفهوم سنتی از «کنش» را باید به کنار نهاد و درعوض، به آن تعبیر آگامبن از مفهوم «بالقوگی» در ارسطو نزدیک شد؛ آنجا که بالقوگی به توانایی «انجام ندادن کاری» اشاره دارد. این خارج کردنِ مفهوم کنش از چرخهٔ کلماتی همچون روند، رویّه، اجرا و فعلیت و غیره، هدف چنین خوانش‌هایی از کافکا است. آنجا که به تعبیر آگامبن، وسایل از اهداف معیّن آزاد می‌شوند و در نوعی بازیگوشیِ کودکانه به اسباب‌بازی تبدیل می‌شوند. این تبدیل شدن به اسباب‌بازی تعبیر دیگری از مفهوم «از کار انداختن»-sabotage- است که اشیاء را از کارکرد همیشگی و معمولی‌شان خارج می‌سازد و اشکالی از دیگربودگی و متفاوت بودن را تجربه می‌کنند. همان‌گونه که به زبان آگامبن، «برزخ» همچون بی‌اعتنایی به ایدهٔ نجات است که منجر به از کار افتادن ماشین الهیاتیِ قدرتمندِ مسیحی و اقتصاد مبادله‌ای بازخرید گناه می‌شود.

جهانِ کافکا پُر از انباری‌ها و اتاق‌های زیرشیروانی است که از اشیای اوراق‌شده و از کار افتاده انباشته شده‌اند. برای شخصی مانند کافکا که سال‌ها کارمند

[۱] زبان یدیش بخشی از زبان آلمانی است که چندان مقیّد به ساختار و چارچوب قطعی آن نیست و معمولاً شامل اشتباهات گرامری، واژگان غیراستاندارد یا تلفظهای متفاوت است. گرایش کافکا به زبان آلمانیِ یدیش، نوعی تخطی از زبان معیار بود.

[۲] analytic: در اینجا باید معنای «شکافتن» موردتوجه قرار گیرد. زبان مسلط را از درون گسستن و تجزیه کردن.

مؤسسه بیمهٔ حوادث کارگری بوده است، شناخت این جهانِ اوراق‌شده چیزی عادی است. کافکا در اکثر نوشته‌های خود ازجمله محاکمه و در سرزمین محکومان به دقت این از کار انداختنِ تعمدیِ ماشین قانون/قدرت را به نمایش می‌نهد. آگامبن با خوانش چنین متونی است که اعتقاد دارد مرد روستایی «جلوی قانون» فیگور انفعال و تسلیم نیست، بلکه کسی است که موجب می‌شود «درِ بازِ قانون» بسته شود و درنتیجه، «زورِ قانونِ بی‌محتوا» خنثی گردد یا به «هیچ» قانون پایان داده شود.

قانونی که فقط اجرا می‌شود، بدون اینکه هیچ‌گونه تجویز یا ممنوعیت مشخصی را مطالبه کند، زورِ محض و عُریان است. به تعبیر دیگر، در اینجا، مجازات چیزی نیست جز «فرایند محاکمه». نتیجه آنکه، مقاومت دربرابر این فرایند، به معنای «از خط خارج شدن» و «بستنِ در» است. این‌چنین است که «مطالعهٔ» دانشجویان که ظاهری بی‌حرکت و ساکن دارد، می‌تواند معنای انقلابی پیدا کند، همچون بوکفالوس، اسب اسکندر، که از «جریانِ طوفانی جنگ» کناره گرفت تا کتاب قانون را مطالعه کند. البته که به تعبیر بنیامین، تنها آن کسانی عدالت مسیحایی را خواهند چشید که به‌جای اِجرای قانون، به مطالعهٔ آن بپردازند و بدین‌ترتیب، آن را غیرفعال سازند.

سخن آخر اینکه داستان‌های کافکا پُر از فیگورهای مسافران است؛ آنچه در نوشته‌های کافکا به‌نحو ملموسی قدرتمند است نه‌فقط حس خُردکنندهٔ بی‌حرکتی در مکان‌های تنگ و محبوس است، بلکه، همچنین او بر فانتزیِ سرزندهٔ آزادی و رهایی مکانی اصرار می‌ورزد؛ فانتزی‌هایی که شخصیت‌های داستانی را به جنبش درمی‌آورد، از آن‌ها مسافرانی پُرشور می‌سازد. و چه کسی می‌تواند کافکا را شاعرِ ایستایی و بی‌تحرکی بنامد، وقتی که فیگورِ چنین مسافرانی در سرتاسر نوشته‌های او پخش شده‌اند؟ این مسافران هنوز در خود اشتیاق به حرکت و عبور از مرزها و تقویم‌ها را زنده نگه داشته‌اند. شاید در زیر آسمانِ تاریک که همه‌چیز به‌وضوح از هر امیدی خالی است، هنوز اینجا اشتیاقی تمام‌ناشدنی متورم شده است، اشتیاقی به جایی دیگر؛ «فرقی نمی‌کند کجا! فرقی نمی‌کند کجا! مادام که جایی بیرون از این جهان باشد!» (بودلر و بنیامین،۱۳۹۰: ۵۳).

منابع

آگامبن،ج(۱۳۸۷)، وسایل بی‌هدف، مترجمان: امید مهرگان و صالح نجفی، تهران: نشر چشمه.

آگامبن،ج.(۱۳۸۸)، همبودگی آینده، مترجم: فؤواد جرّاح‌باشی، تهران: نشر ققنوس.

آگامبن،ج.(۱۳۸۹)، آپاراتوس چیست؟، مترجم: یاسر همتی، تهران: رخداد نو.

آگامبن،ج.(۱۳۹۵الف)، وضعیت استثنایی، مترجم: پویا ایمانی، تهران: نشر نی.

آگامبن،ج.(۱۳۹۵ب)، «پیش‌گفتار آگامبن بر ترجمهٔ فارسی کتاب وضعیت استثنایی»، چاپ شده در: وضعیت استثنایی، مترجم: پویا ایمانی، تهران: نشر نی.

آگامبن،ج.(۱۳۹۶)، باقی‌مانده‌های آشویتس، مترجم: مجتبا گل‌محمدی، تهران: نشر بیدگل.

آگامبن،ج.(الف۱۳۹۸)، حرمت‌شکنی‌ها، مترجمان: صالح نجفی و مراد فرهادپور، تهران: نشر مرکز.

آگامبن،ج.(۱۳۹۸ب)، برهنگی‌ها، مترجم: ماهرخ آخوند، تهران: شَوَند.

آگامبن،ج.(۱۴۰۰)، کودکی و تاریخ، مترجم: پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز.

آگامبن،ج (۱۴۰۲)، هومو ساکر، مترجمان: مراد فرهادپور و صالح نجفی، تهران: نشر مرکز.

بنیامین،و(۱۳۸۷)، «تزهایی دربارهٔ مفهوم تاریخ»، چاپ شده در: عروسک و کوتوله، مترجمان: مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

بنیامین، و (۱۳۹۳)، کافکا به روایت بنیامین، گردآورنده: هرمان شوپن هویزر، مترجم: کوروش بیت‌سرکیس، تهران: نشر ماهی.

بودلر،ش. و بنیامین،و. (۱۳۹۰)، بودلر/بنیامین: گزیدهٔ ملال پاریس و مقالهٔ سنترال پارک، مترجمان: مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: انتشارات مینوی خرد.

دلوز،ژ (۱۳۸۶)، فوکو، مترجمان: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

دلوز،ژ. و گتاری،ف.(۱۳۹۷)، کافکا: به‌سوی ادبیات اقلیت، مترجم: حسین نمکین، تهران: نشر بیدگل.

ژیژک.ا. (۱۳۹۹)، کژنگریستن، مترجمان: مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: نشر نی.

عمادیان،ب(۱۳۸۹)، سیاست کافکا: آستانه‌های قانون و میل، تهران: گام نو.

کافکا،ف. (۱۳۸۹)، آمریکا، مترجم: علی عبداللهی، تهران: نشر مرکز.

کافکا،ف.(۱۳۹۱)، محاکمه، مترجم: علی‌اصغر حداد، تهران: نشر ماهی.

کافکا،ف(۱۳۹۶)، مسخ، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: انتشارات نیلوفر.

کافکا،ف.(۱۳۹۸)، نامه به پدر، مترجم: الهام دارچینیان، تهران: انتشارات نگاه.

کافکا،ف (۱۳۹۹)، داستان‌های کوتاه کافکا، مترجم: علی‌اصغر حداد، مترجم: نشر ماهی.

کیشیک،د.(۱۴۰۰)، قدرت زندگی(آگامبن و سیاست آینده)، مترجم: مجتبا گل‌محمدی، تهران: بیدگل.

کوندرا،م(۱۳۹۴)، بی‌خبری، مترجم: فروغ پوریاوری، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

میلز،ک.(۱۳۹۶)، فلسفهٔ آگامبن، مترجم: پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز.

هایدگر، م.(۱۳۸۳)، «پرسش از تکنولوژی»، مترجم: شاپور اعتماد، چاپ شده در: ارغنون ۱، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

هایدگر،م(۱۴۰۴)، سرآغاز کار هنری، مترجم: پرویز ضیاء شهابی، تهران: نشر هرمس.

References

Anderson ,M. (2002), Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siecle), Clarendon Press. Oxford.

Corngold , S. (1988), Franz Kafka: The Necessity of Form, Cornell University Press.

Erdogan, N & Akarsu, H.T(2021), Architecture in fictional literature, Bentham Science.

3Snoek, A. (2012), Agamben's Joyful Kafka: Finding Freedom Beyond Subordination, Bloomsbury Academic .

Zilcosky, J (2003), Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism and the Traffic of writing, Palgrave Macmillan.