دست آخر

برشت، نوشتار رئالیستی و یادی از محمدجعفر پوینده

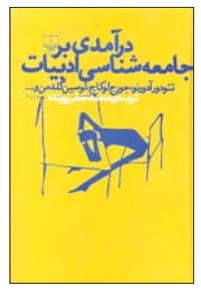
شکلک‌های واقعیت

شیما بهره‌مند

ما زیبایی‌شناسی خود را همانند اخلاق‌مان از الزامات پیکارمان استنتاج می‌کنیم.
برتولت برشت، «درباره نوشتار رئالیستی»

مجادلهٔ برتولت برشت بر سر مفهومِ «نوشتار رئالیستی» با این هدفِ سیاسی پیوند می‌خورد که مسئلهٔ طریقه‌های نوشتنِ حقیقت علیه فاشیسم به سطح موضوعی صوری تنزل نکند. برشت نسبت نوشتار ادبی با واقعیت را تا حدی می‌داند که معتقد است هر اثری بر مبنای درجهٔ واقعیتی که به دریافت آن دست می‌یابد، داوری می‌شود و نه بر مبنای درجهٔ همخوانی با یک الگوی تاریخی که پیشاپیش تعیین شده است. مقالهٔ «درباره نوشتار رئالیستی» را برشت در اوج مجادلاتش با لوکاچ پیرامون مسئله رئالیسم می‌نویسد تا از نارسایی‌ها و محدودیت‌های دیدگاه لوکاچ درباره رئالیسم پرده بردارد. برشت مدافع سرسختِ گستردگی و تنوع دامنهٔ نوشتار رئالیستی است و به لوکاچ انتقاد دارد که فقط یک الگوی واحد را برای نوشتار رئالیستی پیشنهاد می‌دهد. برشت صفتِ برازندهٔ رئالیسم را نه محدودیت، بلکه گستردگی می‌داند، چراکه خودِ واقعیت نیز گسترده، گونه‌گون و متضاد است. اما مسئله، نسبت واقعیت با جهان‌نگریِ نویسنده هم است که لوکاچ در مقالهٔ «درباره پیروزی رئالیسم» به آن پرداخته است. او در این مقاله نشان می‌دهد که ایدئولوژیِ نویسنده نه‌فقط نحوهٔ عمل او را در جمع‌آوری و پردازش واقعیت متأثر می‌کند، بلکه شکل واقعیت را نیز بی‌واسطه معین می‌سازد. حتی لوکاچ معتقد است نویسندگانی هستند که برای انطباق واقعیت با جهان‌نگری خود، دست به تحریف واقعیت می‌زنند. زنده‌یاد محمدجعفر پوینده، مترجم این مقالات که در کتابی با عنوان «درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات»[1] گرد آمده، می‌نویسد ما در کشور خودمان به وفور و به شکل‌های مختلف دیده‌ایم که منتقدانِ طرفدار این یا آن ایدئولوژی بر اساس برداشت مستقیم از رابطهٔ ایدئولوژی و آفرینش هنری، به دفاع از آثار کم‌مایه‌ای پرداخته‌اند که با جهان‌نگریِ نویسنده آنها موافق بودند و برعکس، ارزش هنری آثاری را رد کرده‌اند که نویسندگان‌شان ایدئولوژیِ مخالف آنها داشته‌اند. از دیدِ پوینده، حاصل چنین دیدگاهی برخوردی کلیشه‌ای، سطحی و سیاست‌زده با آثار ادبی است. نمونهٔ دیگر این برخوردهای کلیشه‌ای چه‌بسا سردرگمی در صورتِ نوشتار ادبی باشد که برشت خطر آن را هشدار می‌دهد؛ اینکه نوع نوشتار رئالیستی را که برای پیکار با فاشیسم به کار می‌آید، به شیوه‌ای صوری تعریف کنیم و چنان افراطی در پیش بگیریم که مناسبات را مسموم کند و وقت را هدر دهد. برشت الگوی واحد رمان رئالیستی بورژواییِ لوکاچ را نمی‌پذیرد و معتقد است این الگو برای مبارزه ضد فاشیست به هیچ دردی نمی‌خورد. از نظر برشت، تفاوتِ نوشتار رئالیستی با غیررئالیستی معلوم نمی‌شود مگر با قیاس اثر ادبی و واقعیتی که آن را بیان می‌کند. اینجاست که او شلی، شاعر انقلابی بزرگ انگلیسی را شاهد می‌گیرد که به شیوه‌ای غیر از رمان‌نویسانِ بورژوا می‌نوشت، اما از دیدِ برشت در هر حال رئالیست بزرگی بود، چراکه «بی‌درنگ پس از شورش‌های منچستر (۱۸۱۹) که بورژوایی آن را در خون خفه کرد، شلی قصیده عظیم کارناوال هرج‌ومرج را سرود». و برشت می‌گوید اگر این قصیده با تعریف‌های رایج نوشتار رئالیستی همخوان نیست، باید کاری کرد تا تعریف نوشتار رئالیستی، دگرگونه، گسترده و کامل شود. برشت آثار شلی را نمونهٔ تمام‌عیار نوشتار رئالیستی می‌خواند که خلافِ دیدگاه لوکاچ است و در عین حال، نه مترادف روی برتافتن از صورت خیالی است و نه به معنای نفی خیال‌پردازی هنرمندانه است، «هیچ عاملی سروانتس و سویفتِ رئالیست را از دیدن این بازنمی‌دارد که شوالیه‌ها با آسیاب‌های بادی می‌جنگند و اسب‌ها دولت برپا می‌دارند». برشت اعتقاد دارد تاریخ الگوهایی خلق می‌کند، سپس از کنار آنها می‌گذرد. از این‌رو هیچ رهنمود و قانون از پیش موجودی در کار نیست. رهنمودی از نوع «مانند شلی بنویسید!» یا «مانند بالزاک بنویسید!»، بیراه خواهد بود و کسانی که به این رهنمودها دل خوش بدارند، باید با صورت‌های خیالی قرضی از زندگی مردمانی دست به خلق اثر ادبی بزنند که مدت‌ها پیش مرده‌اند. پس برشت رئالیسم را مسئله‌ای مربوط به فرم نمی‌داند و معتقد است هیچ‌چیز بدتر از ارائه الگوی محدود برای نوشتار رئالیستی نیست و گره‌زدنِ مفهوم گسترده رئالیسم به چند نام گیرم مشهور، و فروکاستن آن به چند فرم هرچند ارزشمند، از کار انداختنِ رئالیسم است. دلیل این حد تاکید و اهمیت قائل‌شدن برای نوشتار رئالیستی نزد برشت، بی‌شک پیوندِ رئالیسم با پیکار سیاسی است و از این‌روست که برشت زیبایی‌شناسی خود را از الزامات پیکار برگرفته است. دست آخر حکمِ برشت این است که اعتبار شکل‌های ادبی منوط به واقعیت است نه زیبایی‌شناسی و نه حتی زیبایی‌شناسی رئالیسم. چه‌آنکه صدها طریقه برای بیان و پنهان‌داشتنِ حقیقت وجود دارد. درست همان‌طور که خود برشت در اپرای «صعود و سقوط شهر ماهاگونی» واقعیت را بر اساس «تحریف اشکال سطحی حیات بورژوایی» آشکار می‌کند. به شکلی که به تعبیر آدورنو[2] «همه‌چیز در معرض منظر بصریِ یکدست جابه‌جا و جاکن‌شده قرار گرفته است که اشکال سطحی حیات بورژوایی را تحریف و تبدیل می‌کند به شکلک‌های واقعیتی که در غیر این صورت زیر پردهٔ ایدئولوژی‌های موجود پنهان می‌شدند». در تفسیر آدورنو، شهر ماهاگونی بازنمایی جهان اجتماعی است که در آن زندگی می‌کنیم و «البته نقشهٔ آن از چشم‌انداز هوایی و کلیِ جامعه‌ای پیشاپیش رهایی‌یافته ترسیم شده است». کار برشت در اینجا به تعبیرِ آدورنو «پرده‌برداشتن از قدرت آینده در صورت فلکیِ زمان حال» است. در این تفسیر، ماهاگونی جامعه‌ای بی‌طبقه را به تصویر نمی‌کشد، بلکه این جامعه هرازگاهی از میان شکاف‌ها نمایان می‌شود و «آن‌هم بر اساس تصدیق و تشخیصی که می‌تواند، به یمن نیروی ناشی از آینده، با باریکه‌های نور تاریکی زمان حال را بشکافد». به اعتقاد آدورنو، در ماهاگونی عالم بورژوازی مضحک جلوه می‌کند و وجهِ مضحک آن واقعی و بالفعل است و نه نمادین. درواقع در ماهاگونی «پرده از نظام کنونی با نظم و حقوق و اصولش برداشته و معلوم می‌شود این نظام همان هرج‌ومرج است». شاید بتوان گفت کارستانِ برشت از دیدِ آدورنو آنجاست که ترسیم واقعیت به واسطهٔ چشم‌انداز کودک چنان آن را تغییر می‌دهد که بنیادش آشکار می‌شود و «البته این واقعیت را به استعاره دگرگون نمی‌کند، بلکه در عین حال آن را در وجه ملموس تاریخی و وساطت‌نیافته‌اش به چنگ می‌آورد». برشت حکم می‌داد که اعتبار نوشتار ادبی در نسبتش با واقعیت معلوم می‌شود که طریقه‌های مختلف دارد، و نسبت ماهاگونی با واقعیت شاید شکلک‌های واقعیتی باشد که به تعبیر آدورنو زیر پردهٔ ایدئولوژی‌های موجود پنهان شده بودند.

۱. «درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات»، ترجمه محمدجعفر پوینده، نشر چشمه
۲. مقالهٔ «ماهاگونی: درباره صعود و سقوط شهر ماهاگونی اثر برتولت برشت»، تئودور آدورنو، ترجمه محسن ملکی و صالح نجفی، سایت «تز یازدهم»



درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات
تئودور آدورنو، جورج لوکاچ
لوسین گلدمن و...
ترجمه محمدجعفر پوینده
نشر چشمه

سیاست نمونه‌ها

استیون دیکارولی
ترجمهٔ امیر کمالی

«پارادایم» نخستین‌بار به شکلی بنیادین در ششمین کتاب آگامبن، «اجتماع آینده» ظاهر شد و بدین‌سان با نخستین اندیشه‌های صریح سیاسی او هم‌زمان است. «اجتماع آینده» در سال ۱۹۹۰ بلافاصله پس از تجزیهٔ اتحاد جماهیر شوروی و افزایش فشارها در چینِ کمونیستی انتشار یافت و این‌گونه تصور شد که نه‌تنها در مقامِ پاسخی به این رویدادها، بلکه به‌منزلهٔ کمکی به مباحثاتی دربارهٔ امکان تصور جامعه‌ای است که هیچ ضابطه و معیاری برای تعلّق و وابستگی‌هایش ندارد. به دنبالِ فروپاشی بلوک سوسیالیستی، نویسندگانی همچون موریس بلانشو، ژرژ باتای و ژان لوک نانسی به منظور پیشگیری از روی‌آوردن به این ضوابط که شامل استثنای حاکمیت در شکلی قدرتمند می‌شود، این پرسش را طرح کردند که چگونه جامعه در غیابِ ضوابطِ عضویتی مشخص (مذهب، ایدئولوژی، نژاد و نظایر اینها) توانایی شکل‌گیری دارد، خاصه آنجا که یک اجتماع به استفاده از زبان خالص روی می‌آورد. ورود آگامبن به این مبحث با بازامکان‌پذیری ارتباط میان فرد و اجتماع، مانند کل و جزء و عام و خاص آغاز می‌شود.

فصل سوم «اجتماع آینده»، «نمونه» نام‌گذاری شده است که با بحث تضاد میان عام و خاص شروع می‌شود، و آگامبن در آنجا معتقد است که این تناقض «ریشه در زبان دارد». این تناقض آشنا، همان‌گونه که آگامبن به آن اشاره می‌کند، هنگامی به وجود می‌آید که در کنش نام‌گذاری چیزی به‌عنوان یک درخت یا گاوآهن یا تلخ، تکینگیِ واقعی آن چیز، به وسیلهٔ ویژگی مشترکشان به عضوی از یک طبقهٔ عام و کلّی تبدیل می‌شود. آگامبن چنین توضیح می‌دهد: «واژهٔ درخت، بدون هیچ تفاوتی بر تمامی درخت‌ها دلالت می‌کند، تا آنجا که به جای تمام درختان تکین و وصف‌ناپذیر، دلالت مناسبی را قرار می‌دهد». و با این کار تکینه‌ها را به اعضای یک طبقه بدل می‌سازد - فرایندی که تقریبا صورت‌بندیِ جوامع سیاسی را تا جایی که عضویت، وابسته به خصوصیت‌های مشترک است، یادآور می‌شود. از همین روی، زبان نیز همچون سیاست دائما در میان بیان کلّی (و مظاهر عمومی‌اش) و تکینگیِ آن دسته از نهادها و گونه‌های معیّن گرفتار است، که مادام که آنها زمینهٔ همین کلیت هستند، به میزان زیادی توسط همان بازنمایی می‌شوند. با توجه به این مسئله، آگامبن چنین استدلال می‌کند که مفهومی وجود دارد که از این تناقض می‌گریزد، یعنی «نمونه» که «نه خاص است و نه عمومی، نمونه چیزی تکین است که خود را همان‌گونه می‌نمایاند»، به عبارت دیگر، نمونه یک عضو عادی از مجموعه و در عین حال، معیار و معرّف آن مجموعه است. نمونه با ارائهٔ معیارهای دربرگیرندگی منحصر به خود، به شکلی رازآلود و مبهم «در کنار...» مجموعه‌ای که تا حدود بالایی آن را بازنمایی می‌کند، باقی می‌ماند، نه به‌طور کامل در مجموعه‌ای قرار دارد و نه به‌طور کامل از آن جدا است. اهمیت این ساختار در آثارِ بعدی آگامبن نیز مشهود است، زیرا که نه‌تنها این دربرگیرندگی و عدم دربرگیرندگی ابهام‌آمیز را به شکلی آشکار در «هوموساکر» (که در آن بر خصلتِ پارادوکسیکال حاکمیت تمرکز می‌کند) نشان داده، بلکه مفهوم پارادایم، آشکارا نقشی فزاینده در تلاش‌های آگامبن برای مشخص‌کردن روش‌شناسی نظری‌اش دارد.

در «هوموساکر»، آگامبن از کاری که در «اجتماع آینده» آغاز کرده فراتر می‌رود تا تحلیل سیاسی‌اش را به‌وسیلهٔ ساختار منطق حاکمیت که با نمونه در یک راستا قرار دارد، گسترده‌تر سازد. با در نظر داشتنِ تئوری کارل اشمیت در باب حاکمیت به‌عنوان وضعیت استثنائی -جایی که حکومت، اگرچه در نظم سیاسی قرار دارد، علاوه بر آن نقشی اساسی نیز در بیرون از سیستم دارد که از آن طریق یک فرد می‌تواند تعلیق قانون را اعلام کند- آگامبن نشان می‌دهد همان‌گونه که نمونه از آنچه که عضوی از آن است جدا شده، بنابراین حکومت نیز در نظام قضائی/حقوقی در ارتباط با حالتی که یک فرد در آن استثنا است باقی می‌ماند. وی چنین استنتاج می‌کند که «از این دیدگاه، استثناء در جایگاهی برابر با نمونه‌ای قرار دارد که سیستم را شکل می‌دهد». در سراسر پروژهٔ «هوموساکر»، آگامبن طیف گسترده‌ای از نمونگی‌ها را ارائه می‌کند که شرایط مبهم آنها منطقِ حاکمیت را «همان‌گونه که هست» مشخص نمی‌سازد، بلکه در عوض منطقی از زیست-سیاست را توضیح می‌دهد که استثنای حاکمیت آن را توأمان آشکار و پنهان می‌کند. یکی از بحث‌انگیزترین این نمونه‌ها، اردوگاه زندانیان سیاسی است که وی از آن به‌عنوان «مثال بنیادینِ زیست-سیاست غرب» یاد می‌کند. آگامبن در بابِ اردوگاه‌ها، نه به‌عنوان یک رویداد غیرمتعارف تاریخی، بلکه از منظر شرایط متداول حیاتِ سیاسی، این‌گونه استدلال می‌کند که وضعیتِ بودنِ بیرون از قانون که این اردوگاه‌ها پدید می‌آورند، اندک اندک وارد تمامی ساحاتِ اجتماعات مدنی شده است؛ و البته جای تعجب ندارد که مدعای او انتقاداتی نیز برانگیخته است.

این مسئله که یک اردوگاه، پارادایمی برای حیاتِ سیاسی مدرن است به چه معناست؟ پارادایم به چه مفهومی در اینجا به کار رفته است؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها و برخی از سوءتفاهمات پیرامون روش‌شناسیِ تاریخی آگامبن، بسیاری از مصاحبه‌ها و نوشته‌های اخیر او در راستای تصریح این مسئله است که چگونه این پارادایم‌ها مناسب رویکرد روش‌شناسانه‌اش هستند. یکی از مهم‌ترین نتایج این تفکرات، کتاب «امضای همه‌چیز» است، کتابی که به روش‌شناسی اختصاص یافته و با فصلی طولانی به نام «پارادایم چیست؟» آغاز می‌شود. واضح است که ابتدا پارادایم باید در اصطلاح‌شناسی آگامبن در ارتباط با اندیشه‌های میشل فوکو شناخته شود. آگامبن در آثار اولیهٔ خود نیز از موارد تاریخی به‌هم‌پیوسته استفاده کرده؛ لذا استفاده از این پارادایم‌های تاریخی را نباید با پروژه‌های -صرفاً- تاریخ‌نگارانه اشتباهاً یکی گرفت. مانند تحلیل‌های فوکو نسبت به برج‌های دیده‌بانی زندان‌های قدیم، تمامی مواردی که در تحقیقات آگامبن جمع شده‌اند -هوموساکر، موسلمان[1] و اردوگاه زندانیان سیاسی- همگی دارای خصلتی دوگانه‌اند. آنها تنها رویدادهای تاریخی مجزا از هم نیستند، بلکه این ظرفیت را دارند تا بیشتر به‌عنوان «نمونه» شناخته شوند. به عبارت دیگر، توانایی‌شان در «ایجاد زمینه‌ای گسترده و مسئله‌برانگیز است که آنها آن را تشکیل می‌دهند و در عین حال قابل فهم می‌سازند».

آگامبن در تلاشی برای روشن‌کردن چگونگی کارکرد نمونه‌ها، از فصل اول کتاب «امضای همه‌چیز» به‌عنوان یک نشانه استفاده می‌کند. به معنای دیگر، گزارشی از تاریخچهٔ این مفهوم ارائه می‌دهد که در آن ارسطو نخستین کسی معرفی شده بوده که جنبش منطقی خاص نمونه را تشریح می‌کند، ساختاری منطقی که آن را کاملاً از استنتاج و استقرا مجزا می‌سازد. ارسطو می‌نویسد: «نمونه نه حرکتی صعودی از جزء به کل است و نه حرکتی نزولی از کل به جزء، بلکه ارتباط میان اجزاست». بنابراین در آثار آگامبن، نمونه به ما «شکلی ویژه از دانش» ارائه می‌دهد که در نهایت ارتباط عام-خاص را در مقام شیوه‌ای از استنتاج منطقی به چالش می‌کشد. تا جایی که نمونه از خاص به خاص حرکت می‌کند، شاخصهٔ معرفتی‌اش، بی‌اتصال و ارتباط به هیچ طبقهٔ عمومی‌ای باقی می‌ماند؛ از این‌رو آگامبن پیشنهاد می‌کند که باید آنها را به شکل قیاسی درک کرد -تا جایی که قیاس، فرایندی ادراکی و معرفتی بوده که خاص‌ها بدون هیچ ارجاعی به کلیّتِ عام، با هم در ارتباط باشند.

آگامبن توضیح می‌دهد که نمونه چیزی نیست جز غیرفعّال‌سازی و بی‌اثرکردن یک جزء خاص از کارایی متداول و معمولش، به‌طوری که در آن واحد آن را تشکیل می‌دهد و قابل فهم می‌سازد. قانون این استفاده آن است که در جایی دیگر نمی‌تواند به نمایش درآید. در نتیجه هیچ‌گاه نمونگی‌اش از خاص‌بودن انضمامی‌اش جدا نمی‌شود. با این پیش‌فرض که قوانین عمومی در مواردی مشخص کارایی ندارند، مسئلهٔ پارادایم قرابت زیادی با نقد زیبایی‌شناسی کانت دارد. نظر به این رابطه، آگامبن می‌نویسد: «شاید در هیچ‌جا ارتباط متضاد میان مثال و کلیّت به مانند نقد قوّهٔ حکم با قدرت بیان نشده است». در نظر کانت، ضرورتی که در داوریِ زیبایی‌شناسی لازم است، بدون کمک قوانین عمومی به دست می‌آید؛ بنابراین وقتی فردی ادعا می‌کند که چیزی زیباست، این مسئله صرفاً «نمایش انفرادی مورد پرادیگماتیک آن است که قانونی را شامل می‌شود که به این شکل قابل اِعمال و استقرار نیست». متعاقباً، هنگامی که آگامبن در نوشته‌هایش از نمونه‌ها استفاده می‌کند، این نمونه‌ها در حقیقت چیزی بیشتر از وقایع تاریخی هستند که مورد ارجاع قرار گرفته‌اند تا نوعی تبارشناسیِ تاریخی را مشخص کنند، یا به قول آگامبن: «آنها فرضیه‌هایی نیستند که از طریق آنها بخواهیم مدرنیته را با ردیابیِ آن در یک خاستگاه و منشأ تاریخی توضیح دهیم»، بلکه کاربردِ آنها این‌طور طراحی شده تا «برخی از وقایع را که خویشاوندی خود را با هم از یاد برده‌اند یا از چشم تاریخ‌نویسان به دور مانده‌اند قابل درک سازند». چیزی که قابل درک و فهم شده شکلی قیاسی و شاید تحلیلی از دانش است که از طریق آن، زمان حال شناخته می‌شود؛ و نه می‌توان آن را با ارجاع به خاستگاه توصیف کرد و نه از طریق قوانین آن منتقلش ساخت. با این تفاسیر پارادایم‌ها بیش از آن‌که تلاشی برای فهم رویدادهای گذشته باشند، کلید فهم زمان حال را باز می‌کنند.

*** این مقاله ترجمه‌ای است از مدخل PARADIGM/EXAMPLE نوشتهٔ Steven DeCaroli در:**
The Agamben Dictionary /Edited by Alex Murray and Jessica Whyte. Edinburgh University Press, P 144.
۱. آگامبن اصطلاح Musslemen را طی یک مکانیسم استعاری، از مسلک قدری‌گرایی اسلامی برگرفته است. او واژه موسلمان را برای توصیف آن دسته از زندانیان در آشویتس به کار می‌برد که با جیرهٔ اندک غذایی متحمل کارهای طاقت‌فرسا و کشنده می‌شدند و با این توصیف همواره در مرز زندگی و مرگ قرار داشتند.

هوموساکر: قدرت حاکم و حیات برهنه

زیست‌سیاست مدرن

پارسا شهری

قانون هستی فی‌نفسه ندارد؛ راست آن است که چون از منظری معین نظر کنیم، ذات قانون در خودِ زندگی آدمیان نهفته است.
فریدریش کارل فُن ساوینی
حقوق‌دان و تاریخ‌دان آلمانی قرن نوزدهم

قهرمان اصلی کتاب «هوموساکرِ» آگامبن، «حیات برهنه» است؛ حیات «هوموساکر» که آگامبن در این کتاب کارکرد اساسی‌اش را در سیاست مدرن پیگیری می‌کند. چنان‌که مترجمان «هوموساکر» در مقدمه خود بر کتاب می‌نویسند، آگامبن در «هوموساکر» می‌کوشد مسئله امکان محض و بالقوگی و قدرت را به مسئله اخلاق سیاسی و اجتماعی در بستری پیوند زند که اخلاق مذکور شالوده دینی و مابعدالطبیعی و فرهنگی سابق خویش را در آن از کف داده است. «آگامبن تحلیل جسته‌گریخته زیست‌سیاست را در نوشته‌های فوکو راهنمای کار خویش می‌گیرد و با دیدی گسترده و باریک‌بین و موی‌شکاف حضور مخفی یا ضمنیِ برداشتی از زیست‌سیاست را در تاریخ نظریه سنتیِ سیاست می‌کاود. او می‌کوشد نشان دهد از کهن‌ترین رساله‌های نظریه سیاست، به‌ویژه در تلقی ارسطو از انسان در مقام حیوان سیاسی (یا شهرنشین)، و در سرتاسر تاریخ تفکر غرب درباره حاکمیت (خواه حاکمیت پادشاهان خواه حاکمیت دولت‌ها) تا به امروز برداشتی از قدرت مستتر است، قدرتی مستولی بر زندگی انسان». از دید آگامبن این تلقی از قدرت مستتر مانده است؛ چراکه ایده قداست را نمی‌توان از ایده قدرت جدا کرد. درواقع «هوموساکر»، پروژه فلسفی-سیاسی معروف آگامبن، به نقطه تقاطع الگوی حقوقی-نهادی و الگوی زیست-سیاسی قدرت می‌پردازد. آگامبن ادغام حیات برهنه در قلمرو سیاسی را برسازنده هسته آغازین قدرت حاکم می‌داند و تولید یک بدن زیست-سیاسی همان دستاورد آغازین قدرت حاکم است. هوموساکر «چهره متعلق به قانون رومی کهن» است؛ قانونی که در آن حیات انسانی در هیئت حذفش در نظام حقوقی ادغام می‌شود و به این ترتیب، رمزهای قدرت سیاسی را آشکار می‌کند. به همین دلیل است که آگامبن هوموساکر را در مقام انسانی که بیرون از دایره قانون است، از حقوق روم قدیم وام می‌گیرد و این مفهوم را برای درک رمز سیاست مدرن به صحنه می‌آورد. کتاب «هوموساکر: قدرت حاکم و حیات برهنه» سه بخش یا به انتخاب مترجمان سه دفتر دارد: «دفتر اول: منطق حاکمیت» شامل پارادوکس حاکمیت، نوموس باسیلئوس، بالقوگی و قانون و صورت قانون، «دفتر دوم: هومو ساکر» که به ابهام معنایی امر مقدس، زندگی مقدس، اختیار مرگ و زندگی، بدن حاکم و بدن مقدس و تحریم و گرگ پرداخته است و «دفتر سوم: اردوگاه، سرمشق زیست‌سیاسی دنیای مدرن» که هفت بخش دارد: سیاسی‌شدن زندگی، زیست‌سیاست و حقوق انسان، زندگی‌ای که شایسته زیستن نیست، سیاست یا شکل‌بخشیدن به زندگی مردم، VP، سیاسی‌ساختن مرگ و اردوگاه در مقام نوموسِ دنیای مدرن.

هوموساکر
قدرت حاکم و حیات برهنه
جورجو آگامبن
ترجمه مراد فرهادپور و صالح نجفی
نشر مرکز

عطف

ترجمه‌ای تازه از «یادداشت‌های زیرزمینی»
درود بر زیرزمین!

شرق: «یادداشت‌های زیرزمینی» یکی از آثار قابل تأمل داستایفسکی است که تفسیرها و قرائت‌های مختلفی از آن نوشته و منتشر شده است. این کتاب اخیرا با ترجمه بابک شهاب از زبان اصلی روسی در نشر وال به چاپ رسیده است. «یادداشت‌های زیرزمینی» به تعبیرِ لف شستوف، «استغفار آشکار اما غیررسمی داستایفسکی از عقاید و آرمان‌های گذشته‌اش است» و در عین حال به گفته ملکم بردبری، این اثر داستایفسکی را می‌توان نخستین رمان مدرن دانست که حال‌وهوای کنایه‌آمیزِ هوشمندانه و بیگانه‌ای دارد و «حس بی‌معنایی هستی که بر بسیاری از آثار ادبی قرن بیستم -از آثار کنراد و کافکا گرفته تا بکت و دیگران- حاکم است، نخست در آثار داستایفسکی دیده می‌شود». یکی از دلایل مدرن‌خواندن این اثر شاید شخصیت اصلی رمان باشد که یک ضدقهرمان مدرن و پرتناقض است. این رمان را نخستین رمان اگزیستانسیالیستی نیز خوانده‌اند. داستایفسکی «یادداشت‌های زیرزمینی» را در چهل‌سالگی و پس از گذراندن دورانی سخت از تبعید، فقر و بیماری نوشت. این تکه از داستان نگرش حاکم بر اثر را به‌خوبی نشان می‌دهد: «شاید حتی بتوانم در چنان دقایقی برای خود گونه‌ای از لذت -لذت ناامیدی- را بیابم، اما واقعیت این است که آدمی داغ‌ترین لذت‌ها را اتفاقا در قعر ناامیدی می‌چشد، به‌ویژه زمانی که دیگر هیچ امیدی ندارد به رهایی از مخمصه‌ای که در آن گرفتار آمده است. هیچ کاری نکردن نیکوتر است! بی‌کنشیِ آگاهانه نیکوتر است! بنابراین، درود بر زیرزمین!». داستایفسکی می‌گوید برایش بی‌نهایت دشوار است که داستان زایش دگرباره اعتقاداتش را بگوید، اما این داستان را به‌نوعی از زبان راوی «یادداشت‌های زیرزمینی» به انجام می‌رساند. او از خودش تعریف می‌کند و شاید به همین دلیل است که بین خودِ داستایفسکی و راوی «یادداشت‌های زیرزمینی» شباهت‌هایی وجود دارد. شستوف، «یادداشت‌های زیرزمینی» را مهم‌ترین نماد زایش دگرباره اعتقادات داستایفسکی می‌داند، اگرچه سراسر کتاب خیالی و ابداع نویسنده است و داستایفسکی قصد داشته در این اثر روحیات انسانی را نشان دهد که با دیگر مردمان تفاوت دارد. بااینکه داستایفسکی تأکید می‌کند که «یادداشت‌های زیرزمینی» و راوی آنها ابداع‌شده‌اند و اصرار دارد که تنها «یکی از نمایندگان نسل زنده» را به تصویر کشیده، اما نسبت داستایفسکی با «زیرزمین» انکارنشدنی است؛ چراکه زیرزمین، به قول شستوف نزد داستایفسکی بیگانه نبود، بلکه تصویری چنان زنده بود که حتی می‌توان این تصویر را خویشاوند او دانست. «او خود از هراس‌هایی که بر وی آشکار شده بود ترسیده بود و همه قدرت‌های روح خویش را بسیج کرد تا خودش را از آنها مصون دارد، با هرچه دم دستش بود، حتی با نخستین ایده‌آل‌هایی که تصادفی پیداشان کرده بود. این‌گونه بود که کاراکترهای شاهزاده میشکین و آلیوشا کارامازوف آفریده شدند. از همین‌روست مواعظ جنون‌آمیزی که دفتر خاطرات یک نویسنده‌اش را از خود انباشته‌اند. همه اینها تنها برای این است که به ما یادآوری کند راسکولنیکوف‌ها، ایوان کارامازوف‌ها، کیریلوف‌ها و دیگر شخصیت‌های رمان‌های داستایفسکی سخنگوی خودشان‌اند و وجه اشتراکی با آفریننده‌شان ندارند». شستوف معتقد است «یادداشت‌های زیرزمینی» فریاد جگرخراش وحشت از کلوی مردی است که ناگهان این حقیقت تلخ و هولناک را دریافته بود که سراسر زندگی‌اش امید واهی و وانمود بوده است. رؤیای زندگی تازه در دوران کار اجباری از بین رفته و ایمان داستایفسکی هم همراهش ناپدید شده بود.

یادداشت‌های زیرزمینی
فیودور داستایفسکی
ترجمه بابک شهاب
انتشارات وال