دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۱۳۹-۱۵۸ »
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷٤/۱
بهار وو تابستان ۱۳۹۵،No.74/1 *Knowledge*,

تبیین نسبت خودآفرینی زیباشناختی فردی با کنش سیاسی در اندیشه ریچارد رورتی

زینب صابر[G]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۲/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۱۵

چکیده

ریچارد رورتی، فیلسوف پراگماتیست، در بنیان نهادن طرح فلسفی خود، رمان را هم‌سنگ فلسفه و گاه در ترازی بالاتر از آن به شمار می‌آورد و فلسفه را همچون رمان، نوعی روایت قلمداد می‌کند. نوشتار حاضر می‌کوشد تا پاره‌ای از مفاهیم اندیشهٔ رورتی در متن رمان بازخوانی شود و متن ادبی هم‌ارز متن فلسفی مورد کنکاش واقع شود. بدین منظور، مضمون کنش سیاسی و انقلاب، در دو رمان *صد سال تنهایی* نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز و *طوبا و معنای شب* نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور با ابتنای بر آراء این متفکر تفسیر می‌شود. رورتی برای تمایز امر خصوصی از امر عمومی سعی دارد تا از استعارهٔ قلم‌مو و اهرم بهره جوید. وی بر تمایز قاطع میان حوزهٔ خصوصی و حوزهٔ عمومی تأکید دارد و تسرّی طرح خودآفرینی فردی را به حوزهٔ عمومی نامطلوب می شمارد. همّ این مقاله مصروف آن است تا نشان دهد که شخصیت‌های دو رمان مورد نظر اگرچه به سمت حوزهٔ عمومی و کنش سیاسی تمایل پیدا می‌کنند، ولی در حقیقت برآنند تا از رهگذر این کنش سیاسی، در طرحی نو که برای حیات خویش در می‌افکنند، به خودآفرینی فردی رسیده و از احساس شکست، تنهایی و اندوه رهایی یابند؛ این افراد با شیوهٔ تفکر قلم‌مویی به سوی شیوهٔ اهرمی حرکت می‌کنند. اما در نهایت، همان‌گونه که رورتی تبیین می‌کند، در این طرح با شکست مواجه می شوند؛ چرا که عزیمتگاه این افراد به سوی امر اجتماعی، حوزهٔ عمومی و کنش سیاسی، همین حس تنهایی و اندوه در حوزهٔ خصوصی زندگی‌شان است. به عبارت دیگر، آنها تصور روشنی از امر سیاسی ندارند و تنها برای رهایی از رنج درون خواهان انقلابی تام و تمام در جهان بیرون هستند، که پس از شکستی تراژیک دیگر بار به عزلت و اندوه درون باز می‌گردند.

واژگان کلیدی: رورتی، خودآفرینی، قلم‌مو، اهرم، صد سال تنهایی، طوبا و معنای شب

* دکتری فلسفه هنر، استادیار دانشگاه هنر اصفهان، آدرس الکترونیک:
saber_zb@yahoo.com

مقدمه

ریچارد رورتی در بنیان نهادن و تبیین طرح فکری خود، ادبیات را در کنار فلسفه جای می‌دهد و گاه برای ادبیات شأنی والاتر قائل است. رورتی فلسفه را گاهی چون رمان، گونه‌ای روایت می‌خواند و با زبانی آیرونیک، بیشترین استعداد فیلسوفی مانند مارتین هیدگر را در «توانایی گفتن قصهٔ دراماتیک»[۱] ارزیابی می‌کند و فلسفهٔ او را «گفتن داستانی دربارهٔ رویداد و واقعه که بیشتر دربارهٔ غرب بوده تا دربارهٔ وجود»[۲] می‌خواند. از همین رو، رورتی در کتاب *پیشامد، بازی و همبستگی* در فصلی با نام «پروست، نیچه، هایدگر»، پروستِ رمان‌نویس را در همان جایگاهی بررسی می‌کند که فیلسوفانی چون نیچه، هیدگر و هگل جوان را[۳] و در جای دیگر، دیکنز و کوندرا را با هیدگر مقایسه می‌کند،[۴] چرا که در نگرهٔ او فیلسوف و رمان‌نویس هر دو به کار «بازتو صیف» مشغول‌اند. با این تفاوت که فلسفه می‌کوشد خود را نوعی تو صیف در نظر آورد که از دیگر توصیف‌ها برتر است و با دست و پا کردن عذری بقیهٔ توصیف‌ها را نادیده می‌گیرد؛ و به همین دلیل است که رورتی، فیلسوف را از نگاه رمان‌نویس «چهرهٔ خنده‌دار» معرفی می‌کند[۵] و می‌نویسد:

> «ما فیلسوفان می‌خواهیم مشغله‌ها و خیالبافی‌های خصوصی‌مان دربارهٔ خلوص و تازگی و استقلال را، به چیزی فراتر از خودمان، به چیزی با قدرت علّی، به چیزی پنهان و بنیادی که مخفیانه جریان امور انسانی را تعیین می‌کند، نسبت دهیم.»[۶]

رورتی از بیان این امر ابایی ندارد که «برای بیان شناخت خود از نسبی و پیشامدی بودن مراجع اقتدار، رمان‌ها رسانه‌ایی ایمن‌تر از نظریه‌اند»؛[۷] و در جای دیگر، با لحن مطایبه‌آمیز این فرض را مطرح می‌سازد که اگر قرار باشد فقط آثار دیکنز یا هیدگر باقی بماند، ترجیح می‌دهد آثار دیکنز حفظ شود؛ چرا که این آثار بسیار بیشتر از نوشته‌های هیدگر یا هر فیلسوف دیگر در دستیابی به دیدگاه‌هایی کمک می‌کند که برای فرهنگ غرب مهم و چه بسا منحصر به فرد بوده است.[۸] رورتی همچنین با کوندرا هم‌صدا است که:

> «اگر بخواهیم بدانیم دربارهٔ توقعات عصر روشنگری چه اشتباهی روی داده، باید به جای آثار هورکهایمر و آدورنو، نوشته‌های فلوبر را بخوانیم.»[۹]

---

۱. رورتی ۱۳۸۳: ۱۹۸
۲. همان: ۲۰۷
۳. رورتی ۱۳۸۵: ۲۰۶
۴. رورتی ۱۳۸۳
۵. همان: ۲۰۳
۶. همان
۷. رورتی ۱۳۸۵: ۲۱۳
۸. رورتی۱۳۸۳: ۱۹۶
۹. همان: ۲۰۶

در نهایت، رورتی برتری رمان و روایت را بر فلسفه و نظریه از این منظر بررسی می‌کند که رمان‌نویس با تمایل به جزئیات و گوناگونی و عرَض در برابر کلیات و انتزاع و ماهیت به کسب توانایی هرچه بیشتر برای تساهل و مدارا با چندگونگی کمک می‌رساند.[۱]

در این مقاله سعی بر آن است تا پاره‌ای از مفاهیم و اندیشه‌های رورتی در آینهٔ رمان و ادبیات بازخوانی شود و دیدگاه‌های او در خصوص تمایز امر خصوصی و امر عمومی در متن ادبی ردیابی گردد و متن ادبی هم‌ارز متن فلسفی به تفسیر در آید؛ به همین منظور، با ابتنای بر آراء این فیلسوف، دو رمان صد سال تنهایی و طوبا و معنای شب از رهگذر درک معنای کنش سیاسی مورد کنکاش قرار می‌گیرد. کنش سیاسی و انقلاب را می‌توان یکی از مضمون‌های اصلی و مشترک در این دو رمان دانست.

صد سال تنهایی و طوبا و معنای شب

رمان صد سال تنهایی، برندهٔ جایزهٔ نوبل، نوشتهٔ نویسندهٔ کلمبیایی گابریل گارسیا مارکز است. این رمان از زندگی چند نسل از خانوادهٔ بوئندیا در دهکده‌ای به نام ماکوندو روایتی را پیش روی ما می‌گذارد. مارکز در تناظر با اتفاقاتی که در این خانواده و دهکده رخ می‌دهد، به نحوی استعاری تاریخ رنج‌بار و در عین حال شگفت‌انگیز صد سالهٔ کشورش را بازگو می‌کند. تقابل سنت با عناصر مدرن از ابتدای رمان از مضامین اصلی به شمار می‌رود و به تدریج، شاهد منازعات سیاسی بین گروه‌های آزادی‌خواه و محافظه‌کار می‌شویم که این منازعات در نهایت به شکست آزادی‌خواهان می‌انجامد.

رمان طوبا و معنای شب، اثر شهرنوش پارسی‌پور نیز مانند رمان صد سال تنهایی در سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است و به نظر می‌رسد تشابهاتی با رمان مذکور دارد. هوشنگ گلشیری حتی به تأثیرپذیری طوبا و معنای شب از نخستین ترجمهٔ صد سال تنهایی به زبان فارسی اشاره می‌کند.[۲] این رمان روایت زندگی چند نسل از خانوادهٔ طوبا است. در تناظر با تحولات زندگی خانوادهٔ طوبا، تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران معاصر نیز روایت می شود. به لحاظ زمانی، از تحولات تجددگرایانهٔ پیش از مشروطه آغاز می‌شود و تا منازعات و کشمکش‌های سیاسی پیش از انقلاب ۱۳۵۷ را در بر می‌گیرد؛ که این مدت حدود صد سال از تحولات سیاسی و اجتماعی ایران را شامل می‌شود. شخصیت‌های این رمان که از نسل‌های مختلف به گروه‌های سیاسی و انقلابی می‌پیوندند، دارای مشابهت‌هایی هستند. در این مقاله

۱. همان: ۲۰۱-۲۱۱ ۲. گلشیری ۱۳۸۸: ۴۷۳

برآنیم تا معنای کنش سیاسی را از رهگذر این دو رمان دریابیم. برای تبیین معنای کنش سیاسی از دیدگاه‌های متفکرانی چون رورتی، نیچه، فوکو و رمانتیک‌های آلمانی بهره می‌بریم.

قلم‌موها و اهرم‌ها

رورتی برای تمایز «امر خصوصی» از «امر عمومی» از اصطلاح قلم‌مو و اهرم استفاده می‌کند. به این معنا که قلم‌موها استعاره‌ای از کسانی است که شیوهٔ تفکر و زیست آنها به سوی بازآفرینی خویشتن و اهتمام به «امر خصوصی» است. اما اهرم‌ها استعاره‌ای از آن دسته آدم‌ها است که جهان‌نگری و شیوهٔ زیست‌شان به فضایل اجتماعی و «امر عمومی» معطوف است.[۱] متفکرانی چون مارکس، دیویی و هابرماس نظام فکریشان را طوری سامان داده‌اند تا آن نظام فکری چون اهرمی، عدالت اجتماعی و همبستگی انسانی[۲] را متحقق سازد. این متفکران که در جستجوی همبستگی‌اند، اهتمام شان به بیان «داستان خدماتی است که انسان‌ها به یک اجتماع کرده‌اند».[۳] در واقع، هدف آنها در چارچوب شبکهٔ آراء و ایده‌هایشان این است که نهادهای بشری بیشتر عادلانه و کمتر ظالمانه باشوند.[۴] از همین رو، رورتی، فلسفهٔ متفکری چون دیویی را فلسفهٔ دموکراسی و قالبی امیدبخش و بهبودبخش می‌خواند.[۵]

قلم‌موها کسانی هستند که چون قلم‌موی ظریفی به آفرینش حیات فردی و به «هنر زیستن» دلمشغول‌اند. دغدغه و اهتمام آنها به جای عدالت اجتماعی و همبستگی انسانی، متوجه کمال شخصی، شکوفایی شخصی، خودآفرینی[۶] و خودآیینی[۷] است. رورتی، اندیشمندانی چون کیر کگور، نیچه، بودلر، پروست، هیدگر و ناباکوف را نمونه‌های مناسبی در ترسیم این نکته می‌داند که کمال شخصی یا یک زندگی انسانی خودآفریده و خودآیین چه شکلی می‌تواند به خود بگیرد.[۸]

رورتی بر تمایز و تفکیک «امر خصوصی» از «امر عمومی» تأکید دارد. وی در کتاب *فلسفه و امید اجتماعی*، اهتمام خود به «امر عمومی» و عدالت اجتماعی را ذیل علاقهٔ زودرس خود به شخصیت و منش تروتسکی تعریف می‌کند. همچنین توجه‌اش به حوزهٔ خصوصی و

---

۱. رورتی ۱۳۸۵: ۲۴

2. human solidarity

۳. رورتی ۱۳۸۲: ۶۰۰ ۴. همان: ۲۳

۵. محمدپور ۱۳۹۳: ۳۵

همچنین نگاه کنید به: *زیبایی‌شناسی زندگی روزمره؛ دیویی و هنر پاپ*، نوشته نادر شایگان‌فر، تهران: نشر هرمس، ۱۳۹۱.

6. self-creation 7. autonomy

۸. همان: ۲۳

شأن زیبایی‌شناسانه و شخصی حیات را در شیفتگی‌اش به گل‌های ارکیده باز می‌جوید؛ و به نوعی حیات فلسفی خود را تلاش در جهت آشتی دادن تروتسکی و ارکیده‌ها یا «امر عمومی» و «امر خصوصی» تفسیر می‌کند. اما ماحصل این تلاش جهت متفق ساختن حوزهٔ عمومی و حوزهٔ خصوصی راه به جایی نمی‌برد. رهیافت رورتی از این تلاش فلسفی در این بیان نمایان است:

«نیازی نیست معادل شخصی خود را از تروتسکی و معادل شخصی خود را از ارکیده‌های وحشی درهم گره بزنم، بلکه باید تلاش کنیم از و سو سهٔ گره زدن مسئولیت‌های اخلاقی با رابطهٔ خود با همهٔ چیزها یا همهٔ اشخاص منحصر به فردی دست برداریم که از ژرفای دل دوستشان داریم.»[۱]

به تعبیر رورتی، ضرورتی ندارد تا این دو حوزه در پیوند با هم تعریف شوند. در حوزهٔ خصوصی می‌توان به خودآفرینی و کمال شخصی و «عشق‌های کاملاً فردی»[۲] معطوف بود و در حوزهٔ عمومی به مسئولیت اخلاقی، «همدرد بودن با رنج دیگران»[۳] و مفهوم عدالت توجه داشت. به بیان دیگر:

«در حوزهٔ خصوصی، ما وظایف خودمان را نسبت به خودمان انجام می‌دهیم و دربارهٔ اثرات اعمال‌مان بر دیگران نگران نیستیم و حوزهٔ عمومی، آن بخشی از زندگی است که ما نگران چنین اثراتی هستیم.»[۴]

از نظر رورتی، نمی‌توان این دو حوزه را در نظریه‌ای واحد گرد هم آورد و به زعم او، به لحاظ نظری نمی‌توان «عشق، قدرت و عدالت را دست در دست تا ژرفای سرشت چیزها، یا در روح آدمی، یا در ساختار زبان، یا جایی دیگر»[۵] در نظر آورد. بنابراین، می‌توان تمایز قاطعی میان هواداران خودآفرینی و هواداران همبستگی قائل بود. رورتی بیان می‌دارد که:

«هیچ راهی برای تلفیق خودآفرینی و عدالت در سطح نظریه وجود ندارد. ما باید خود را با این واقعیت آشتی دهیم که ما دو دایرهٔ واژگان نهایی آشتی‌ناپذیر داریم، که در دو بازی زبانی مختلف به خوبی کارکرد دارند: عمومی و خصوصی. به‌هم آمیختن قلمرو کاربرد هر یک از این دو دایرهٔ واژگان ما را درگیر یک نوع اشتباه مقوله‌ای می‌کند: از سویی، قضاوتِ قلمرو عمومی از رهگذر معیارهای خصوصی به اشتباهات خطرناکی از آن دست منتهی می‌شود که هایدگر در ۱۹۳۳ مرتکب شد؛ از سوی دیگر، قضاوت امر خصوصی از رهگذر معیارهای امر

۱. رورتی ۱۳۸۴: ۵۵
۲. همان: ۵۶
۳. همان
۴. رورتی ۱۳۸۹: ۱۵۷
۵. رورتی ۱۳۸۴: ۶۲

عمومی به آن نوع خوانش‌های تنگ نظرانه‌ای ختم می‌شود که هابرماس، از هایدگر و دریدا در نوشته‌اش گفتمان فلسفی مدرنیته به عمل آورد.»[۱]

اگرچه رورتی استعارهٔ قلم‌مو را به طور کلی برای هواداران خودآفرینی به کار می‌برد، اما سخنی به گزاف نیست اگر بیان شود که این استعاره و رهیافت بیش از همه با اندیشه‌های نیچه انطباق‌پذیر است. نیچه در فلسفه متأخر خود به نوعی ارزش‌گذاری مثبت نسبت به زندگی رو می‌آورد و آری گوی جهان می‌شود. او در تأملات خود، ما را به آفرینش خود و حیات خویشتن در هیأتی شاعرانه دعوت می‌دارد: «ما می‌خواهیم شاعران زندگی خود باشیم، و بیش از همه در ناچیزترین و عادی‌ترین مسائل».[۲] او زمینه‌های تحقق چنین شاعرانگی را چنین شرح می‌دهد:

«یک چیز نیاز است: "طرح دادن" به شخصیت خویش. که این خود هنری عظیم و نادر است! کسانی به این کار مبادرت می‌ورزند که در تمام قوت و ضعف‌های طبیعت خود تأمل می‌کنند و سپس آن قوت و ضعف را در طرحی هنرمندانه جای می‌دهند.»[۳]

او شکل دادن به زندگی را طرحی هنرمندانه می‌داند و به نفس زندگی نگاهی زیبایی شناسانه دارد. در حقیقت نیچه در پی بنا نهادن حیاتی شورمندانه و شکوفا است.

فیلسوف پسانیچه‌ای که در اواخر حیات فکری خویش از مفهوم خودآفرینی و شکوفایی شخصی نیچه تأثیر می‌پذیرد، میشل فوکو فیلسوف فرانسوی است. فوکو در اواخر دوران فکری خویش سعی دارد از پاره‌ای مفاهیم، فهمی پارادوکسیکال ارائه دهد. مثلاً همچنان که دریدا از مفهومی چون فارماگون هم زهر و هم پادزهر را مراد می‌کند و وجه دوسویهٔ آن را روشن می‌کند، فوکو نیز از قدرت برداشتی دوسویه داشت. قدرت از نظر او ضمن آن که «عاملی سرکوبگر» و بازدارنده است، همچنین عامل و علتی برای مفهوم نیچه‌ای «خودآفرینی» یا «هنر زیستن» است فوکو در این دوره از حیات خویش به جنبه‌های حیات باورانهٔ زندگی و تأمل در باب زندگی به منزلهٔ اثر هنری توجه دارد، و این تأمل را این‌گونه مطرح می‌سازد:

«آنچه توجه مرا جلب می‌کند، این واقعیت است که در جامعهٔ ما هنر به چیزی بدل شده که تنها به اشیاء مرتبط است و نه به انسان‌ها یا خود زندگی. این هنر، چیزی است که به متخصصانی تعلق می‌گیرد که هنرمند خوانده می‌شوند و توسط آنها نیز انجام می‌پذیرد. اما آیا

---

۱. کریچلی ۱۳۸۹: ۷۱-۷۰ ۲. شفر ۱۳۸۵: ۳۲۹

3. Berrios and Ridley 2001: 81

زندگی هرکسی نمی‌تواند اثری هنری باشد؟ چرا چراغ یا خانه باید شیء هنری باشد، اما زندگی ما نه؟»[1]

به زعم فوکو، در حالی که قدرت سعی دارد تا تمامی وجوه حیات را به نفع خویش و در جهت منافع خویش مصادره کند، شخص با تجسم زندگی به منزلهٔ خودآفرینی نیچه‌ای قادر خواهد بود در عملی خلاقانه از حدود مقررات و مراقبت‌ها و تنبیه‌های نظام سلطه بیرون آید. او این رویکرد خود به هنر و حیات را «زیبایی‌شناسی اگزیستانس» می‌نامد و این اصطلاحی است که نخستین بار در کتاب *زایش تراژدی* نیچه ظاهر شد. به زعم فوکو، تنها راه مبارزه با قدرت و بهترین راه برای خنثی کردن قدرت، زیبایی شناسانه زیستن است. خودآفرینی زیبایی شناسانهٔ فوکو را می‌توان جنبه مثبت قدرت در اندیشه فوکو دانست که در جهت نوعی «خودآفرینی» یا «هنر زیستن» هدایت می شود.[2] در واقع، تأکید فوکو بر خویشتن سازیِ هنرمندانه است، به این که انسان چگونه زندگی خود را به شکلی تغییر می‌دهد که حامل ارزش های زیبایی‌شناختی خاصی باشد.

فوکو پژوهشی با رویکرد «زیبایی‌شناسی اگزیستانس» انجام می‌دهد، پژوهشی که از طریق بررسی تاریخ انواع «هنرهای اگزیستانس» یا «فنون ذات خویش»[3] انجام شد. اشراف یونان و رم باستان نخستین کسانی بودند که این اعمال را انجام می‌دادند، اعمالی از قبیل پرورش اندام یا انجام حرکات ورزشی و پرهیزهای غذایی خاص، تفکر و تعمق در جهان‌بینی خود و سازگاری با قواعد بنیادی رفتار اجتماعی.[4] به این ترتیب، این اعمال که در حقیقت در حیاتی شورمندانه صورت می‌پذیرند، در دیدگاه فوکو «هنرهای اگزیستانس» یا «فنون ذات خویش» خوانده می‌شود. فوکو همچنین با بررسی آثار کسانی چون رمون روسل، آنتونی آرتو، ژرژ باتای، پیر کلوزوفسکی، موریس بلانشو و مارکی دو ساد بر آن است تا نمونه‌های اصیل تجربه زیستن را نشان دهد.

به نظر می‌رسد این رهیافت نیچه و فیلسوفان پسانیچه‌ای چون فوکو بیش از هر چیز مرهون نگاه متفکران رمانتیک آلمانی باشد. به عبارت دیگر، این اندیشه‌ها و عقاید قبلاً با تعابیر نزدیک به نیچه توسط این متفکران بیان شده است. برای ردیابی این تأثیر، پیش از هر چیز می‌توان از ایدهٔ «منِ ناب» فیشته یاد کرد. «منِ ناب»، منی است که «از عینیت پذیری سرباز می‌زند و خود شرط لازم هرگونه عینیت پذیری و یکپارچگی آگاهی است.»[5] آنچه در

1. Foucault 1997: 261
2. Tanke 2009: 169-170
3. techniques of the self
4. Wicks 2001: 152
۵. کاپلستون ۱۳۷۵: ۵۱

این نگره حائز اهمیت است، این نکته است که این «من» گوهر کامل و شکل گرفته‌ای نیست، بلکه پیوسته در حال صیرورت و شدن است. «منِ ناب» چیزی جز همان کرد وکار یا کنش[1] نیست. عقل نزد ایده‌باوری یک کنش است و جز آن هیچ؛ آن را حتی نباید یک چیز کنشگر[2] دانست.[3] به این معنا، فلسفهٔ او را می‌توان فلسفهٔ کردار[4] دانست.[5]

این تعریف از ذهنیت و سوژه‌مندی بر یاران مکتب ینا تأثیرگذار بود. این تأثیر از آنجا ناشی می‌شود که وقتی «من»، در حال صیرورت و شکل گرفتن است، اثر هنری می‌تواند گزارشی از شکل‌گیری و شکوفایی این «من» تفسیر شود، همان‌طور که این تفسیر از اثر هنری توسط فیلسوفان رمانتیک صورت می‌پذیرد. بی دلیل نیست که اساساً اثر هنری در این نگره:

> «شرحی است از تکوین شخصیت یا روحی که در حال شکل‌گیری است. واژه Einbidungskraft که در آثار شلگل بارها آمده است از همین روحی که خود را آموزش می‌دهد، خبر می‌دهد: هنر، فن یا طریق ویژهٔ آموزش جان.»[6]

حس تنهایی و اندوه در کنشگران سیاسی

در این مقاله برآنیم تا دو رمان صد سال تنهایی و طوبا و معنای شب را به عنوان شرحی از تکوین شخصیت‌هایی به تامل در آوریم که به سیاست روی می‌آورند و می‌کوشند تا حیات را به منزلهٔ پراکسیس و سیاست را به معنای نوع خاصی از پراکسیس به نمایش در آورند. برخی از شخصیت‌های این دو رمان با دلایل مختلف می‌کوشند تا از حصار زندگی تنگ و ناراحت کنندهٔ خود خارج شده و به بزنگاه سیاست وارد شوند تا شاید حیاتی متفاوت برای خود بیافرینند و به خودآفرینی دست یابند.

این شخصیت‌ها در دو رمان به این شرح هستند:

در رمان صد سال تنهایی: سرهنگ آئورلیانو بوئندیا و آرکادیو

در رمان طوبا و معنای شب: میرزا کاظم، اسماعیل، کمال و مریم

این شخصیت‌ها در پیشینهٔ زندگی خود ، یعنی پیش از آنکه وارد منازعات سیاسی شوند، دارای اشتراکاتی هستند. سرهنگ آئورلیانو که صدای گریه‌اش از شکم مادر بلند شده بود و روحیه‌ای منزوی داشت، برخلاف برادرش از کودکی دوستدار علم و آموزش و کارگاه کیمیاگری پدرش بود. او به تعبیر مادرش ظرفیت عشق نداشت و حالتی از تنهایی همیشه در

---

1. Doing
2. active thing
۳. همان: ۵۳
4. Praxis
5. Bowie 2003: 75
۶. احمدی ۱۳۸۵: ۱۲۶

او دیده می‌شـد و این حالت تنهایی را تمام پسـرهای او به ارث بردند. سـرهنگ وقتی که در جوانی هم‌سر زیبا و جوانش را، زنی را که برایش شعرهای عاشقانه سروده بود، از دست داد تصمیم گرفت زندگی یک سر در انزوا و بدون عشق را سپری کند. او پس از مرگ همسرش، احساس اندوه نداشت؛ در عوض خشمی بر وجودش مستولی شد.[۱] در چنین شرایط روحی بود که به آزادی‌خواهان پیوست.

اسـماعیل، فرزندخواندهٔ طوبا هم از کودکی درس‌خوان و غمگین بود. محبت او به مونس، دختر طوبا در روز مرگ خالهٔ طوبا آغاز شده بود. مونس جنازهٔ خاله را در سطح آب شناور دید، بچه (مونس) وقتی گریه می‌کرد سـرش را روی سـینه اسـماعیل گذاشـته و پسـرک بی‌اختیار موهایش را نوازش کرده بود. عقد محبتش را به دختر در آن لحظه بسـته بود. پیوندی که قرار نبود هرگز سست شود.[۲] اما عشقی که نطفه آن با مرگ بسته شده بود، به فرجامی نرسید. مونس ازدواج کرد و از خانه رفت. در شب عروسی مونس:

«بعد از رفتن عروس و مدعوان، اسـماعیل با مادر بیمارش تنها ماند.... باور می‌کرد که یک قوز نامرئی روی پشتش دارد . . . هیچ خشمی نداشت، یکسره در تسلط اندوه بود.»[۳]

اسماعیل در همان شب تصمیم گرفت به پیشنهاد رفقایش گوش کند. آنها محفلی داشتند و به اتفاق، روزنامه و کتاب می‌خواندند و به این ترتیب، اسماعیل وارد فعالیت‌های سیاسی شد. پارسی پور در بیان احساسات اسماعیل در فقدان مونس تقریباً از همان عباراتی استفاده می‌کند که مارکز برای بیان احساسات سرهنگ آئورلیانو بعد از مرگ همسرش استفاده کرده است.

میرزا کاظم خواستگار طوبا نیز وقتی شنید طوبا قرار است با یک شاهزاده قجری ازدواج کند، تصمیم گرفت تحصیلات جدید بکند و فرانسه بیاموزد. او لباسش را فرنگی کرد و شغل اداری گرفت تا بتواند یک روز جلوی حکومت بایستد. شروع کرد به رفت و آمد در محافلی که در اطراف آقای خیابانی به وجود آمده بود.[۴]

البته احسـاس اندوه، شـکسـت، ناکامی و نارضـایتی در این شـورشـیان آزادی‌خواه دلایل دیگری هم داشت: آرکادیو فرزند خوزه آرکادیو که در خانه اورسولا بزرگ شده بود، از زندگی احساس نارضایتی عمیقی داشت. او نمی‌دانست مادر واقعی‌اش کیست. آرکادیو نیز سرانجام به صف شورشیانِ افراطیِ آزادی‌خواه پیوست و لباس نظامی بر تن کرد. اورسولا:

«آرکادیو را نه از موقعی که لباس نظامی به تن کرده بود بلکه از همان اول، از دسـت داده بود. اورسولا تصور می‌کرد او را مثل پسر خود بزرگ کرده است . . . بدون هیچ گونه امتیاز یا

۱. همان:۲۱۰
۲. پارسی پور ۱۳۸۲: ۲۲۰
۳. همان: ۲۳۳
۴. همان: ۷۵

تبعیض. ولی آرکادیو پسربچه تنهایی بار آمده بود، آئورلیانو به او خواندن و نوشتن آموخته بود، ولی به چیزهای دیگری فکر می‌کرد؛ درســـت مثل یک بیگانه با او رفتار می‌کرد. لباس‌های خود را، موقعی که می‌خواســـت دور بیندازد، به او می‌داد. . . آرکادیو از آن کفش‌هایی که برایش بزرگ بود و شلواری که پر از وصله بود، زجر می‌کشید. هرگز موفق نشد با کسی بهتر از ویسیتاسیوس و کاتائوره [خدمتکاران خانه] به زبان خودشان رابطه برقرار کند.»[۱]

همان‌طور که سرهنگ آئورلیانو، اسماعیل و میرزا کاظم در جستجوی خودآفرینی شخصی و فرار از موقعیت فعلی خویش ابتدا به آموختن درس، علم آموزی و تحصـــیلات جدید روی می‌آورند، آرکادیو هم ابتدا مأمن خود را در مدرسه می‌یابد:

«مدرسـه که از او حرف‌شـنوی داشـت و به او احترام می‌گذاشـت، به دسـت آوردن قدرت، تصـویب‌نامه‌های بی‌انتها، و آن اونیفورم پر افتخار، بار سـنگین تلخی گذشـته را از دوش او برداشت.»[۲]

احســاس نارضــایتی و تبعیض در یک فرزندخوانده را می‌توان در شــخصــیت اســماعیل هم مشاهده کرد. طوبا هم مثل اورسولا فکر می‌کرد که هیچ کم و کسری برای فرزندخوانده‌اش نگذاشته است. وقتی که اسماعیل درهم‌شکسته و تحقیر شده از زندان به خانه بازگشت، طوبا از او پرسید:

«آیا در طی همه این ســال‌ها، عملی انجام داده اســت تا او، اســماعیل احســاس یتیمی و بیچارگی کند؟ مرد آن لحظه نمی‌توانســت به خاطراتش رجوع کند، بی‌شــک بچگی‌اش را نوکرباب گذرانیده بود.»[۳]

اسماعیل کودکی سختی را گذرانده بود، کودک ترک زبانی بود که او را با مادر نیمه دیوانه‌اش از تبریز به خانه طوبا آورده بودند. در ابتدا مشــکل فهم زبان داشــت. اما درس‌خوان و لایق و حرف گوش‌کن بود. در یک سالی که شوهر طوبا بچه‌هایش را از خانه برده بود، مثل شبحی بین ســـه زن دیوانه (طوبا، خالهٔ طوبا و مادرش) زندگی کرده و از آنها مراقبت می‌کرد. پس از آن، خرید خانه و بردن بچه‌های طوبا به مدرسه بر عهده او بود. حبیب‌الله پسر طوبا که همسن او بود، همیشه رفتاری بی‌ادبانه و تحقیرآمیز با او داشت و بچه‌های طوبا ــ به جز مونس ــ به هر حال همیشه به او به چشم پسرِ «خاله ترکه» نگاه می‌کردند.[۴]

کمال، شـــورشـــی کوچک وقتی به همراه خواهر و برادر کوچکترش قدم به خانه طوبا گذاشت، زیر بار مهربانی کسی نمی‌رفت. طوبا سرپرستی برادرش کریم را به عهده گرفت و

۱. مارکز ۱۳۵۷: ۱۰۳ ۲. همان ۳. پارسی‌پور ۱۳۸۲: ۲۹۰
۴. همان:۲۳۶

مریم دخترخواندهٔ اسماعیل و مونس شد. اما او حرفشنو و عاصی و مغرور بود. بر صورت خواهر و برادرش که به اسماعیل، طوبا و مونس وابسته شده بودند، تف انداخته بود.[۱] خشم و نفرتی عمیق از شرایط زندگیش داشت. پدر فقیر کمال در دعوایی با مادرش، برادر کوچک‌تر را بالا برده و به زمین پرت کرده بود و بچه در جا مرده بود. بعد از آن پدر برای فراموشی به مشروب خواری روی آورده و مادر به خاطر سوء تغذیه مرده بود.[۲] کمال نیز مانند اسماعیل از کودکی درس‌خوان بود و به کتاب علاقه داشت و مثل کودکی‌های اسماعیل می‌خواست به دانشگاه برود و تمام علم‌ها را بیاموزد.[۳] او نیز می‌خواست با کمک جهان درس و کتاب، زندگی دیگری برای خود رقم زند، زندگی‌ای متفاوت با آنچه به نظر می‌رسید تقدیر اجتماعی و خانوادگی‌اش است.

کمال سرانجام به چریک‌های سیاسی پیوست و در مبارزات خشونت‌آمیز علیه دولت پهلوی شرکت جست. به تدریج پای خواهرش مریم را به فعالیت‌های چریکی باز کرد. مریم نیز پیش از آن‌که تسلیم عقاید برادر افراطی خود شود، احساس می‌کرد از همه چیز متنفر است، می‌خواست کار بزرگی انجام دهد و جمیله بوپاشا را الگوی خود قرار دهد.[۴] او نیز تحت تعالیم پدرخوانده‌اش، اسماعیل، از کودکی به کتاب و علم‌آموزی علاقه داشت و در دانشگاه در رشته پزشکی پذیرفته شد.

شخصیت‌های سیاسی این دو اثر، به تعبیر فوکویی می‌خواستند تا در عملی خلاقانه از حدود مقرراتی که نظم موجود برایشان ساخته و پرداخته بود، رهایی یابند. آنها به آنچه ساختارهای سلطه برایشان مقدر کرده بود، دلخوشی نداشتند. ساختارهای سلطه به منزلهٔ شکلی از قدرت:

> «بر زندگی روزمره بی‌واسطه اعمال می‌شود، افراد را طبقه‌بندی می‌کند، فردیت خاصشان را مشخص می‌کند، آنان را به هویت‌شان مقید می‌کند، و بر آنان قانونی از حقیقت را تحمیل می‌کند که باید بپذیرند و دیگران نیز باید این قانون را در آنان باز شناسند».[۵]

این افراد می‌کوشیدند در برابر آن سلطه‌ای قیام کنند که آنها را به هویتی از پیش تعیین شده، مقید می‌کرد؛ و در مقابلهٔ با این ساختارهای سلطه سعی داشتند تا حیات سیاسی را به منزلهٔ نوعی پراکسیس برای خویش خلق کنند.

---

۱. همان: ۳۱۶
۲. همان: ۳۶۳
۳. همان: ۳۲۴
۴. همان: ۳۵۷
۵. فوکو ۱۳۸۹: ۴۱۴

شـــخصـــیت‌های هر دو رمان که به جنبش‌های آزادی‌خواهی می‌پیوندند و دســـت به شورش‌های سیاسی می‌زنند، هاله‌ای از نارضایتی، خشم، تنهایی، اندوه و ناکامی به گرد خود دارند که آنها را وامی‌دارد که از آن زندگی که برایشان مقدر شده بگریزند. نیچه در دوره‌ای از تفکر فلســـفی خود که به خودآفرینی اتکا دارد، در نهایت خودآفرینی را نه فرایندی صـــرفاً شخصی، بلکه کنشی تعریف می‌کند که ما را به تغییرات بین‌المللی راهبر می شود. در واقع، این حیات هنرمندانه در عرصهٔ سیاسی نمایان می‌گردد.[۱] رورتی این وجه تأملی نیچه را واجد شأنی اجتماعی نمی‌داند، بلکه هم‌راستا با نوعی فهم هستی‌شناسانه تعبیر می‌کند. به زعم او، نیچه فیلسوف دموکراسی نیست، بلکه حتی آنجا که از کنش سیاسی سخن می‌گوید، همچنان در هیأت فیلسوف خودآفرینی شخصی ظاهر می شود.[۲] رورتی همچنین در کتاب دیگر خود، *پیشامد، بازی و همبستگی* کسانی را که به نوعی از خودآیینی و خودآفرینی اهتمام دارند که به کنش اجتماعی منجر می‌شود، این‌گونه توصیف می‌کند:

«اکنون باید همه چیز را از نو ساخت. آنها تنها به نوسازی خود علاقه‌مند نیستند... خودآیینی آنان روایت تازه‌ای از این تازگی بزرگتر خواهد بود... آنان خواهان انقلاب تام و تمام‌اند.»[۳]

در رمان طوبا و معنای شب می‌خوانیم که اسماعیل جوان در اوج ناامیدی و اندوه:

«می‌پنداشت قوزی نامرئی در پشت دارد که اذیتش می‌کند. تنها در جمع دوستانش احساس خوبی داشـــت، مردانی که می‌خواســـتند نظم دنیا را عوض کنند. فلک را از میان بردارند و فلک دیگری به جای آن بنشانند.»[۴]

کمال نیز انباری از باروت بود. می‌خواست خانه طوبا را به آتش بکشد. شهر را به آتش بکشد.[۵] مریم نیز در تمایل خود به کنش‌های انقلابی، جمیله بوپاشـــا را الگوی خود قرار داده بود.[۶] این شخصیت‌ها به تعبیر رورتی خواهان انقلابی تام و تمام در جهان بیرون بودند.

رورتی در مقایســـه‌ای که بین امرســـن و نیچه دارد، او را نیز چون نیچه نه فیلســـوف دموکراسی، بلکه فیلسوف خودآفرینی شخصی می‌خواند. به زعم او امرسن:

«فیلسوفِ آن چیزی بود که "بی‌پایانی شخص انسان" می‌نامید. قدرت خداگون هیچ‌گاه از ذهن امرسن بیرون نشد. آمریکای او اجتماعی از هموطنان نبود، بلکه فضای بازی بود که قهرمانان خداگون در آنجا می‌توانستند روی نمایشنامه‌های خودنوشته بازی کنند.»[۷]

---

۱. شفر ۱۳۸۵: ۳۲۹
۲. رورتی ۱۳۸۴: ۷۱
۳. رورتی ۱۳۸۵: ۷۱
۴. پارسی‌پور ۱۳۸۲: ۲۳۶
۵. همان: ۳۶۰
۶. همان: ۳۵۷
۷. رورتی ۱۳۸۴: ۷۱

اسـماعیل نیز وقتی به گروه‌های سـیاسـی می‌پیوندد، خود را واجد نیرویی بی‌پایان می‌پندارد. خود را غولی می‌پندارد که در «نمایشنامه‌های خودنوشته»اش می‌خواهد جهان و خانواده‌اش را نجات دهد.[۱]

این شخصیت‌ها در پی گریز از نقش‌هایی که به نظر می‌رسید توسط ساختارهای سلطه برایشـان مقدر شـده بود و در جهت آفرینش یک زندگی تازه و رهایی از زندگی پیشـین، به دنیای سـیاسـت پا گذاشـتند. به تعبیر دیگر، بیش از آنکه شـناخت، اهتمام و دغدغهٔ سـیاسـی داشته باشند، در پی یافتن الگوی خودآفرینی و خلق شکل دیگری از زندگی بودند. میرزا کاظم بعد از صحبت با طوبا و سعی در منصرف کردن او از این ازدواج:

«با دسـت‌های درازتر از پا از در کوچه بیرون زد تا شـب حتماً در یک محفل انقلابی بر علیه دولت قاجار شرکت کند. میرزا عزم جزم کرده بود تا بنیاد این دولت پوسیده را برهم بریزد».[۲]

او که به محافل سیاسی پیوسته بود، شناخت روشنی از اهداف و اصول این محافل نداشت و حتی در پاسخ به سؤالات ابتدایی طوبا در می‌ماند.[۳] در صد سال تنهایی، نیروهای متخاصم در دو جبهه آزادی‌خواهان و محافظه‌کاران مقابل هم صف‌آرایی می‌کنند. حکومت، نیروی نظامی و قدرت در دسـت محافظه‌کاران اسـت، اما نسـل جدید گرایش به آزادی‌خواهان دارند. در ماکوندو توطئه‌ای علیه محافظه‌کاران صورت گرفت که:

«تقریباً تمام پسران بنیانگذار دهکده در این قضیه شرکت کردند، اما هیچ کدام از آنها به درستی نمی‌دانستند که دارند برای چه چیزی توطئه می‌کنند؟»[۴]

ناآگاهی از معنای دقیق آزادی‌خواهی و اهداف آن در ذهنیت کسـانی که به این جنبش روی می‌آورند در هر دو رمان دیده می‌شـود: آئورلیانو چند ماه پیش از آنکه به سـرهنگ آئورلیانو بوئندیا، رئیس شورشیان آزادی‌خواه کشور بدل شود، به درستی تفاوت بین آزادی‌خواهان و محافظه‌کاران را نمی‌دانست، اما بعد از تقلبی که محافظه‌کاران در انتخابات انجام دادند و دیگر حقّه بازی‌های آنها، وقتی دوسـتانش از آئورلیانو پرسـیدند، آزادی‌خواه اسـت یا محافظه‌کار؟ او بدون تأمل جواب داد: «اگر قرار باشد چیزی با شم آزادی‌خواه خواهم بود، چون محافظه‌کاران خیلی حقّه باز هستند».[۵]

---

۱. پارسی پور ۱۳۸۲: ۲۹۶
۲. همان: ۷۷
۳. همان
۴. مارکز ۱۳۵۷: ۹۲
۵. همان: ۹۱

روایت شکست

چنانچه پیش از این بیان شـــد، رورتی بر لزوم تمایز قاطع میان دو حوزهٔ اهرم‌ها و قلم‌موها تأکید دارد و مخالف تسری دادن طرح‌های خودآفرینی فردی به حوزهٔ عمومی است. در این دو رمان می‌بینیم که شخصیت‌ها با گرایش سیاسی در طرح سیاسی خود شکست را تجربه می‌کنند. می‌توان گفت این شخصیت‌ها می‌خواهند طرح خودآفرینی شخصی خود را به حوزهٔ عمومی تسری دهند و در نهایت با شکست مواجه می‌شوند. سرهنگ آئورلیانو بوئندیا سی و دو بار قیام می‌کند و هر بار شکست می‌خورد. پس از آنکه از جنگ و سیاست دست می‌شوید، دیگر در قلب خود جایی را نمی‌یابد که به سنگ تبدیل نشده با شد.[۱] سرهنگ پیر و مأیوس رفته رفته هر گونه ارتباط با حقایق روز را از دست داد و در کارگاه را به روی خود بست و به کار عبث تبدیل ســـکه‌های طلا به ماهی‌های کوچک و فروش آن در قبال ســـکه‌های طلا پرداخت. او پی برد که راز سعادت پیری چیزی جز یک پیمان شرافتمندانه با تنهایی نیست.[۲] او به کســـانی که از طرف دولت آمده بودند تا ســـالروز تولدش را جشـــن بگیرند، گفت: «تنها آرزویش این است که در بین فراموشی و بدبختی ماهی‌های طلایی کوچک خود از خستگی بمیرد»[۳] و رفیقش ســـرهنگ خرینلدو مارکز به او هشـــدار داد: «آئورلیانو مواظب قلب خودت باش، داری زنده زنده می‌گندی!»[۴]

نیروهای محافظه‌کار دولتی وقتی ماکوندو را پس گرفتند، دســـتور اعدام آکاردیو را صـــادر کردند. آکاردیو در آخرین لحظه زندگی:

> «گویی پنجهٔ جانور درندهٔ عظیمی او را از هم بدرد، تمام وحشتی را که در زندگی عذابش داده بود حس کرد. سروان دستور شلیک داد. آکاردیو فقط فرصت کرد سینهٔ خود را جلو بیاورد و سرش را بالا بگیرد، ... فریاد کشید: .... زنده باد حزب آزادی‌خواه».[۵]

در رمان طوبا و معنای شـــب اســـماعیل زندانی می‌شـــود، در آنجا تحقیر و شـــکنجه می‌شـــود، زندان‌بان به صـــورت او تف می‌اندازد و اســـماعیل که پیش از زندان خود را غولی می‌پندارد که می‌خواهد جهان و خانواده‌اش را نجات دهد، به کوچکی و حقارت خود پی می‌برد. از زندان که بازمی‌گردد با آگاه شدن از ماجرای کشته شدن خواهرش و سترون شدن همسرش، مونس،

---

۱. همان: ۱۵۴
۲. همان: ۱۷۶
۳. همان: ۱۸۸
۴. همان: ۱۴۷
۵. همان: ۱۱۰

تمام رویاهایش را از دست می‌دهد.[۱] و در اندوه شخصی خود به مشروب‌خواری پناه می‌برد و هر شب دیروقت به خانه باز می‌گردد. در خانه ویران طوبا می‌ماند و به تعبیر طوبا، عشق او و مونس «همانند مردابی اندک اندک به باتلاق تبدیل شده بود»،[۲] مثل قلب سرهنگ آئورلیانو که گندیده بود.

اما آمدن مریم به خانه، دوباره به اسماعیل نیرو و گرما داد. دیگر به خاطر دخترخوانده‌اش شب‌ها زودتر به خانه می‌آمد. مریم تجسم آرزوهای مرده او بود.[۳] اما دخترک به تدریج از اسماعیل و مونس دور شد و با برادرش کمال رابطه عمیق‌تری پیدا کرد. از طریق کمال وارد فعالیتهای چریکی شد، به دستور حزب با یکی از فعالین گروه ازدواج کرد. از خانه رفت و شبی که صدای تیرباران می‌آمد، تیرخورده و حامله با اسلحه‌ای در دست به خانه بازگشت و مرد. مرگ تراژیک مریم شکست دیگری برای اسماعیل محسوب می‌شد.

مرگ مریم همزمان نماد شکست اسماعیل، مونس و طوبا بود. مونسِ سترون، مریم را چون دختر خودش دوست داشت و برای او از عقاید عرفانی و حضرت «گدا علی شاه» حرف می‌زد. به نظر او «مریم می‌توانست مثل رابعه عدویه یک عارف بزرگ شود». اسماعیل از عجایب و شگفتی‌های علم برای مریم می‌گفت. به نظر او «مریم باید درس می‌خواند، باید می‌کوشید پزشک یا مهندس بشود... مخترع بشود و به خیل دانشمندان عالم بپیوندد.» طوبا هم مریم را همراه خود به پای وعظ می‌برد و به او تعالیم مذهبی می‌داد.[۴] اما مریم به آنچه آنها برایش در نظر گرفته بودند، تبدیل نشد. به تدریج بیگانه‌ای شد که از آنها فاصله می‌گرفت.

رورتی کوشش برای خودآیینی را اینگونه توصیف می‌کند:

«او تلاش می‌کند خود را از بار پیشامدهای موروثی رها ساخته و پیشامدهای خاص خود را ایجاد کند، از بار یک واژگان نهایی قدیمی رها شود و واژگان نهایی خاص خود را بسازد.»[۵]

همان‌گونه که مریم در طرح خودآفرینی خود تلاش کرد تا خود را از بار واژگان نهایی قدیمی متعلق به طوبا، مونس و اسماعیل برهاند و پیشامدهای خاص خود را خلق کند.

به این ترتیب، روایت در این دو رمان را می‌توان روایت شکست خواند. شخصیت‌های این دو رمان در پی خودآفرینی شخصی به کنش سیاسی روی می‌آورند. اما در این فرایند، شکست

---

۱. پارسی پور ۱۳۸۲: ۲۹۳
۲. همان
۳. همان: ۳۴۲
۴. همان: ۳۷۰
۵. رورتی ۱۳۸۵: ۱۹۵

را تجربه می‌کنند. والتر بنیامین، بنیان اثر هنری را تصویر کردن سیمای شکست می‌داند. او درباره آثار کافکا می نویسد:

«برای رعایت عدالت در مورد سیمای آثار کافکا در وجود ناب آنها، و در زیبایی ویژه‌شان، نباید از یاد برد که این سیمای شکست است.»[۱]

بنیامین در آثار کافکا چهرهٔ آشنای مغلوب شدن را باز می‌یابد، و در واقع با نوشتن درباره آنها، زیبایی شناسی شکست را شرح می‌دهد. برای بنیامین، هنر شرح دیگری است از حقیقت تاریخی. او در نهاده‌ها گفته است که تاریخ را فاتحان می‌نویسند، و هنر را مغلوبان. بنیامین هنر را «تاریخ به روایت شکست خوردگان» می‌داند.[۲]

در این دو اثر می‌بینیم که چگونه « سیمای شکست» جان می‌گیرد. کسانی که از زمانهٔ خود نارضایتی عمیقی حس می‌کنند و با حسی از تنهایی، اندوه و خشم به مقابله با جهان برمی‌خیزند و درنهایت، به ویرانگری روی آورده و « سیمای شکست» را در سرنوشت خود تصویر می‌کنند. مارکز و پارسی پور بزنگاه سیاسی ـــ تاریخی مهمی از تاریخ سرزمین خود را روایت می‌کنند. اما همان‌گونه که بنیامین می‌گوید، هنرمندان شرح فتوحات و پیروزی‌های تاریخ را بازگو نمی‌کنند، چرا که آن روایت به مورخ سپرده شده است. آنها روایت فاتحان را کنار گذاشته و روایت مغلوبان این تاریخ را بازگو می‌کنند.

با استعارهٔ رورتی می‌توان گفت، شخصیت‌های سیاسی‌کار این دو رمان قلم‌موهایی هستند که می‌خواهند در فرایند خودآفرینی از تنهایی، اندوه و احساس شکست بگریزند و در این راه، حیاتی اجتماعی و سیاسی را برمی‌گزینند و به نحوهٔ زیست و تفکر اهرمی نزدیک می‌شوند. اما در این طرح شکست می‌خورند، چرا که درک روشنی از معنای کنش سیاسی و اهتمام جدی و اصیلی به آن ندارند و با منش قلم‌مو اما در هیأت اهرم به پا می‌خیزند. این دو رمان، روایت سی و دو بار شکست سرهنگ آئورلیانو بوئندیا، روایت از دست رفتن رویاهای اسماعیل، مرگ خونبار مریم و تیرباران شدن آرکادیو است؛ آن هم نه با افتخار بلکه با حضور وحشتی که چون پنجه جانور درنده عظیمی وجود او را از هم می‌درید. صد سال تنهایی و طوبا و معنای شب سیمای شکست یک صد سال از تاریخ تحولات وطن خود را به تصویر می‌آورند. این متون برآنند تا از یک صد سال تنهایی در وطن خود حکایت کنند.

---

۱. احمدی ۱۳۸۷: ۲۳۶ ۲. همان: ۲۳۷

نتیجه‌گیری

رمان صد سال تنهایی و طوبی و معنای شب را به تعبیر متفکران رمانتیک آلمانی می‌توان طرحی از تکوین شخصیت دانست، تکوین شخصیت‌هایی که به کنش سیاسی روی می‌آورند. در این مقاله معنای کنش سیاسی در ذهن و عمل این شخصیت‌ها را با تعبیر «قلم‌مو» و «اهرم» رورتی به تأمل در آوردیم. رورتی برای تمایز امر خ صو صی از امر عمومی از ا ستعاره «قلم‌مو» و «اهرم» استفاده می‌کند.

شخصیت‌های این دو رمان که عمیقاً از حس شکست، تنهایی و اندوه در رنج و عذاب هستند، در شیوهٔ زیست و تفکر قلم‌مویی، می‌کوشند تا با افکندن طرحی نو در زندگی خود به خودآفرینی شخصی دست یازند. در این راه آنها نخست به علم‌آموزی و تحصیلات جدید پرداخته و نهایتاً به گروه‌های سیاسی می‌پیوندند تا جهان پیرامون خود را در حرکت‌های انقلابی متحول سازند. رورتی متفکرانی چون نیچه و امرسن را با وجود داشتن اهتمام سیاسی در تفکر خود، فیلسوف دموکراسی نمی‌داند بلکه آنها را فیلسوف خودآفرینی فردی می‌نامد، چرا که آنها با اهتمام به ساختن حیات فردیِ شورمندانه از امر خصوصی به سمت امر عمومی حرکت می‌کنند. شخ صیت‌های سیا سی این دو رمان نیز عزیمتگاهی م شابه هم دارند، آنها چون قلم‌موهایی هستند که در پی رسیدن به خودآفرینی به شیوهٔ زیست و تفکر اهرمی نزدیک می‌شوند. اما به نظر می‌رسد چون نقطهٔ عزیمت ایشان، اهتمام به امر عمومی نیست و عمدتاً تصور روشنی از کنش سیاسی ندارند، در این فرایند با شکست مواجه می‌شوند. چنانچه بیان شد، از منظر رورتی تمایز قاطعی میان «امر خصوصی» و «امر عمومی» وجود دارد و لازم است تا از تلاش برای درهم آمیختن این دو حوزه در طرح و نظریه‌ای واحد اجتناب گردد. در نهایت، برخی از قهرمانان با اندوه و نه حس شجاعت کشته می‌شوند و برخی دوباره به ح صار انزوای خوی شتن باز می‌گردند. می‌توان گفت انگیزهٔ کنش سیا سی و انقلاب در این دو رمان، هم‌راستا با شیوهٔ زیست اهرمی نیست که در بالاترین افق فکری به همبستگی انسانی قائل است؛ بلکه انگیزهٔ این کنش‌های سیاسی و انقلابی را باید در اهتمام افراد به خودآفرینی فردی و رهایی از تنهایی، اندوه و حس شکست جستجو کرد. این افراد می‌کوشند تا طرح‌های خودآفرینی فردی خود را به حوزهٔ عمومی تسری دهند، که در این امر با شکست مواجه می‌شوند. به تعبیر دیگر، می‌توان حس تنهایی، مربوط به حوزهٔ خصوصی را انگیزه و زمینه ساز انقلاب‌ها و جنبش‌های سیا سی تاریخ صد ساله در حوزهٔ عمومی و در موطن این

نویسندگان قلمداد کرد و به شکل استعاری می‌توان گفت که صد سال آشوب‌های سیاسی در حوزهٔ عمومی از صد سال تنهایی در حوزهٔ خصوصی ریشه می‌گیرد. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

احمدی، بابک، ***حقیقت و زیبایی***، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

پارسی پور، شهرنوش، ***طوبا و معنای شب***. تهران: نشر البرز، ۱۳۸۲.

کریچلی، سایمون، رورتی، ریچارد، و دیگر مولفان، ***دیکانستراکشن و پراگماتیسم***، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران: گام نو، ۱۳۸۹.

رورتی، ریچارد، ***همبستگی یا عینیت؟***، ترجمهٔ حمید عضدانلو، متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۸۲.

رورتی، ریچارد، ***«هایدگر و کوندرا و دیکنز»***، ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون، شـــمارهٔ ۱، از ص ۱۹۳ تا ص ۲۱۲، ۱۳۸۳.

رورتی، ریچارد، ***فلسفه و امید اجتماعی***، ترجمه عبدالحسین آذرنگ و نگار نادری، تهران: نشر نی، ۱۳۸۴.

رورتی، ریچارد، ***پیش‌آمد، بازی و همبستگی***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

رورتی، ریچارد، ***پا سخ به ارز ستو لاکلائو، دیکاز ستراک شن و پراگماتی سم***، رورتی، ریچارد، و دیگر مولفان، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران: گام نو، ۱۳۸۹.

شایگان‌فر، نادر، ***زیبایی‌شناسی زندگی روزمره؛ دیویی و هنر پاپ***، تهران: نشر هرمس، ۱۳۹۱.

شفر، ژان ماری، ***هنر دوران مدرن***، ترجمه ایرج قانونی، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۵.

فوکو، میشـل، ***سوژه و قدرت، تئاتر فلسفه***، ترجمه نیکو سـرخوش و افشـین جهاندیده، تهران: نشـر نی، ۱۳۸۹.

کاپلسـتون، فردریک، ***تاریخ فلسفه(از فیشته تا نیچه)***، تهران: انتشـارات علمی و فرهنگی و انتشـارات سروش، ۱۳۷۵.

گارسیا مارکز، گابریل، ***صد سال تنهایی***، ترجمه بهمن فرزانه، تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۷.

گلشیری، هوشنگ، ***باغ در باغ***، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۸.

محمدپور، احمد و کاوان محمدپور، ***«ریچارد رورتی و بحران در فلســفهٔ کلاســیک غرب؛ بازخوانی معرفت و روش در بستر زیستن»***، پژوهش هنر، شماره هشتم، از ص ۲۷ تا ص ۴۲، ۱۳۹۳.

Berrios, Ruben and Aaron Ridley, ***"Nietzsche"***, the Routledge Companion to Aesthetics, Edited by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, London and New York, Routledge, 2001.

Bowie, Andrew, ***Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche***, Manchester and New York, Manchester University Press, 2003.

Foucault, Michel, ***On the Genealogy of Ethics, Ethics: Subjectivity and Truth: Essential works of Foucault***, 1954-1984, Edited by Paul Rabinow, New York, The New Press, 1997.

Tanke, Joseph J., ***Foucault' s Philosophy of Art***, New York, Continuum, 2009.

Wicks, Robert, ***"Foucault"***, the Routledge Companion to Aesthetics, Edited by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, London and New York, Routledge, 2001.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی