نگاه

درباره کتاب «مبانی هنر»

علیه ناهنر

جوادلگزیان

رابین جورج کالینگوود، فیلسوف، مورخ و باستان‌شناس انگلیسی، در کتاب «مبانی هنر» می‌کوشد با تعریف هنر، تمایز آن را از ناهنر تشریح و با طرح بحث‌هایی درباره حقیقت، هنر و جامعه، کارکرد هنر حقیقی به‌عنوان فعالیتی محض را تبیین کند. در پاره اول کتاب، کالینگوود هنر را از فن مجزا می‌کند و به چیزهایی می‌پردازد که ما اغلب نام هنر بر آن می‌نهیم اما در نظر کالینگوود آنها را باید از شمول واژه هنر خارج کرد، ازجمله سرگرمی و جادو. کالینگوود این دو را شبه‌هنر می‌نامد، از این نظر که هر دو برانگیزاننده عواطف‌اند؛ هرچند در اولی عواطف تخلیه می‌شوند تا مبادا تزاحمی برای زندگی عملی ایجاد کنند؛ درحالی‌که در دومی عواطف هدایت و به سوی زندگی عملی سوق داده می‌شوند. در پاره دوم کالینگوود به واکاوی مقوله احساس، عواطف، تخیل، تجربه، توجه، آگاهی، تفکر و سپس ریشه‌های بیانگری و زبان می‌پردازد. سپس نتیجه می‌گیرد که هنر چیزی است یافت‌شدنی در ذهن هنرمندی که می‌خواهد عواطف خاصی را کشف (یا خودآگاه) و بیان کند (نه اینکه فقط برانگیزاند). به این تعبیر، زبان برآمده از میل به بیانگری است و هنر زبانی است برای بیانگری. پاره اول و دوم کتاب درواقع در حکم شالوده‌ای است برای پاره سوم که در آن کالینگوود به شکلی مبسوط و مستدل به «نظریه هنر» خود می‌پردازد؛ و در پرتو این نظریه هنر راستین را از آنچه به غلط هنر نامیده می‌شود، و هنر خوب را از هنر بد تفکیک می‌کند. «هنر و حقیقت» و «هنرمند و جامعه» نیز از سرفصل‌های اصلی در پاره سوم کتاب‌اند. حسن ختام کتاب نیز شرحی است مختصر از شعر بلند سرزمین هرز اثر تی. اس. الیوت که در نظر کالینگوود نمونه‌ای از «هنر خوب» است. از نگاه کالینگوود، تجربه زیبایی‌شناختی یا فعالیت هنری، تجربه بیان عواطف انسان است؛ و چیزی که آنها را بیان می‌کند، به طور کلی فعالیت تخیلی است که یا هنر نامیده می‌شود یا زبان. این هنر راستین است... . همچنین اثر هنری، یک شیء جسمانی یا ملموس نیست، بلکه فعالیتی از هنرمند است؛ آن‌هم نه فعالیتی از بدن یا طبیعت حسی او، بلکه فعالیتی از آگاهی او... . و درنهایت فعالیت زیبایی‌شناختی عبارت است از فعالیت اندیشیدن به صورت آگاهی؛ تبدیل تجربه‌ای که قطع‌نظر از چنین تبدیلی حسی است به تخیل. این فعالیت، فعالیتی جمعی است که نه به هیچ انسان منفردی، بلکه به یک جامعه تعلق دارد. کالینگوود تأکید دارد که شناخت خویش بنیان تمام زندگی است که در ورای سطح صرفا روانی تجربه ایجاد می‌شود و بسط می‌یابد. اگر آگاهی کارش را به نحوی موفقیت‌آمیز انجام ندهد، حقایقی که به عقل عرضه می‌کند (که تنها چیزهایی هستند که عقل ساختار تفکرش را بر آنها بنا می‌کند) از همان آغاز نادرست خواهند بود. یک آگاهی راستین بنیانی محکم را برای عقل فراهم می‌کند تا بنایش را بر آن استوار سازد، اما یک آگاهی تحریف‌شده عقل را وامی‌دارد که بنایش را روی ماسه روان بسازد. تا زمانی که آگاهی تحریف شده باشد، حقیقت نیز به کلی مسموم خواهد بود. عقل نمی‌تواند هیچ چیز را به نحوی استوار بنا کند. آرمان‌های اخلاقی قلعه‌هایی پادرهوا خواهند بود. نظام‌های سیاسی و اقتصادی به تارهای عنکبوت می‌مانند. حتی سلامت عقل و سلامت جسمانی نیز دیگر تضمین‌شده نیستند و تحریف آگاهی همان هنر بد است. کالینگوود خاطرنشان می‌کند که حیات یک جامعه وابسته است به تعامل صادقانه میان اشخاص و حفاظت از این صداقت فقط برعهده طبقه‌ای یا بخشی از جامعه نیست، بلکه برعهده همگان است، بنابراین تلاش برای بیان عواطف، تلاش برای رفع تحریف از آگاهی، تلاشی است که نه‌فقط بر متخصصان، بلکه بر هرکس که زبان را به کار می‌گیرد و هر زمان که به کار می‌گیرد، فرض است. هر سخنی که هریک از ما می‌گوید یا هر حرکتی که می‌کند، اثری هنری است. برای هریک از ما مهم است که سازنده این آثار، هر قدر هم که دیگران را فریب دهد، خودش را فریب ندهد. اگر او در این امر خود را فریب دهد، بذری را کاشته که درختی از آن برمی‌آید که میوه‌اش انواع شرارت‌ها و بیماری‌های روانی و بلاهت و حماقت و جنون است. هنر بد، آگاهی تحریف‌شده، به‌راستی منشأ شر است. کالینگوود با ستایش از شعر «سرزمین هرز» اثر تی. اس. الیوت، آن را تصویری از زوال تمدن می‌داند که به‌تدریج آشکارتر می‌شود: نخست توانگران، مردی دل‌مُرده و معشوقه دل‌مُرده‌اش، که اطرافشان را همه‌گونه اسباب تجمل و کسب کمالات پر کرده اما در دل‌های‌شان هیچ چیز حتی شهوت نیز نیست؛ هیچ مگر اعصابی بی‌قرار و بی‌حوصلگی از ملال... . فقرا نیز قلب‌شان تهی است: تهمت متقابل بی‌عاری، آرزوی بیهوده برای لحظه‌ای حال خوش، جوانیِ بی‌حاصل، و صدایی هولناک و ناشناس که هرازگاه وراجی‌ها را با هشداری قطع می‌کند که «لطفا عجله کنید، وقت رفتن است». زمان برای همه این چیزها رو به پایان است؛ ارابه بالدار زمان، گور همان جای خوب و دنج، و شب به خیر افلیای مجنون که رودخانه منتظر اوست. شعر جهانی را به تصویر می‌کشد که در آن آب جاری خوش‌گواری که به‌تنهایی همه فعالیت‌های بشری را بارور می‌سازد، خشکیده است. از هیجاناتی که زمانی چنان با شدت و قدرت جریان داشتند که بیم آن می‌رفت که احتیاط و دوراندیشی بشر را تباه سازند، فردیت او را نابود کنند، کشتی‌های کوچک بشریت را به گل بنشانند، حال چیزی به جای نمانده است. هیچ‌کس بخشش نمی‌کند؛ هیچ‌کس بر سر همدلی خود را به مخاطره نمی‌افکند؛ از دست کسی هم کاری برای جلوگیری برنمی‌آید. ما در خودمان محبوس شده‌ایم، در یک خودخواهی بی‌جنبش متوقف مانده‌ایم. تنها عاطفه‌ای که برای ما مانده، هراس است. به عقیده کالینگوود برای خوانندگانی که دنبال سرگرمی یا جادو نیستند بلکه شعر می‌خواهند و می‌خواهند بدانند که شعر اگر هیچ‌یک از اینها نباشد، چه می‌تواند باشد، «سرزمین هرز» پاسخی شایسته ارائه می‌کند: و با اندیشیدن به آن شاید ما بتوانیم به ویژگی دیگری که هنر باید داشته باشد، پی ببریم؛ اینکه باید هم ارزش سرگرم‌کنندگی و هم ارزش جادویی را فروگذارد و موضوعش را از خود مخاطبانش استخراج کند... وظیفه هنرمند در مقام هنرمند این است که سخن بگوید، و هرچه در دل دارد بیرون بریزد. ولی آنچه او باید بیان کند، آن‌گونه که نظریه فردباورانه هنر می‌خواهد ما تصور کنیم، رازهای خود او نیست. رازهایی که او در مقام سخنگوی جامعه‌اش باید بیان کند، رازهای آنهاست. دلیل نیاز آنها به او این است که هیچ جامعه‌ای به طور کلی قلبش را نمی‌شناسد، و بر اثر ناکامی در این شناخت درباره موضوعی که غفلت از آن مرگ‌آور است، خود را فریب می‌دهد. برای آفاتی که از این غفلت ناشی می‌شود، شاعر هیچ راه چاره‌ای پیشنهاد نمی‌کند، چراکه پیش‌تر چاره‌ای را پیشکش کرده است: چاره خود شعر است. هنر داروی جامعه برای بدترین بیماری ذهن یعنی تحریف آگاهی است.

مبانی هنر
رابین جورج کالینگوود
ترجمه مرتضی نادری‌دره‌شوری
انتشارات اختران

وحشت از قصه‌های زنان

تجزیه کلام زنانه در «خوفِ» شیوا ارسطویی

شیمابهره‌مند

ترسْ از «شیدا»ی شیوا ارسطویی، «دیگری» ساخته بود. نهاد کنترل‌گر، در رمان «خوفِ» شیوا ارسطویی، در شخصیتِ راوی و قول‌های روایتش، منتشر شده بود و به تمام جوانبِ شخصیت‌ها تعرض می‌کرد، تا به تعبیر آنتونیو خانجیدو،[1] آدم‌ها را از تمام امکانات متزلزلِ تعادل شخصی و شخصیتیِ متعارف خود محروم کند: شرم، خویشتن‌داری، وفاداری و مصلحت، همه با مهارتی بی‌نظیر و خشونتی حرفه‌ای و شاید مستتر، بر باد می‌روند. به این ترتیب، نهاد کنترل‌گر که اینک خود را در شخصیت‌های «خوف» پنهان کرده است، همه آن چیزهایی را که آدم‌ها به هزارویک شگرد در خود سرکوب کرده‌اند برملا می‌کند. این دگردیسی‌هاست که می‌تواند حقیقتِ پنهان کسی یا زندگی کسی را، عیان کند که به نحو دردناکی خود را به‌منزلهٔ دیگری عرضه کرده بود. کسی که در واقع موجود دیگری بود، به این معنا که ناگزیر نبود به عمیق‌ترین اعماق خود نفوذ و یا سقوط کند. به این منوال است که خود و دیگری در مقابل هم قرار می‌گیرند و چه‌بسا در هم مستحیل می‌شوند و به این قرار، آمادگی لازم برای آنچه نهاد کنترل‌گر انتظار دارد در آنان ایجاد می‌شود: جاسوسی، تسلیم، حذف، سکوت. این خودْ که این دیگری است با کارآمدترین حربه، تجهیز می‌شود: با ترس، آن‌هم به درجات و اشکال گوناگون. بیراه نیست که در «خوف»، تنها فعلی که صرف می‌شود ترسیدن است. در «خوف»، چند قول از زبان راویان مختلف آمده است: قول نغمه: «از وقتی به شیدا رسیدم مدام از ترسیدن حرف می‌زند»، و این ترس حتی به خواب‌ها و رؤیاها تسری می‌یابد: «خواب دیدم شیدا تنها نشسته در سوئیتش و دارد می‌ترسد»، «... دست از سرم برنمی‌داشت... تصویر شیدا توی خوابم که نشسته بود روی تخت و داشت می‌ترسید»، «فکرش را هم نمی‌کردم که شیدا آن همه تنها باشد و تنها بترسد». و در قول شیدا: «از زندگی واقعی خودم ترسیدم. داشتم از زندگی واقعی خودم قالب تُهی می‌کردم»، یا «کسی باور نمی‌کند که من اینجا دارم از ترس می‌میرم. باید می‌مردم و بعد می‌رفتم خانهٔ کاوه، می‌نشستم روی صندلی‌اش و به صدای بلند می‌خندیدم»، «حملهٔ وحشت، نمی‌گذاشت از تخت بیایم پایین. از خواب که بیدار شدم، ترس‌ها روشن‌تر می‌شدند و واقعی‌تر». ترس واقعی، عینیتِ ترس. ارسطویی از ترس‌های ذهنی و انتزاعی و فلسفی عبور کرده بود و از ترس‌های عینی می‌گفت؛ از خوفی که شیدا به آن خو کرده بود و از دوپاره‌شدن شخصیتِ راوی که سوئیتی تهِ باغی اجاره کرده بود تا در خلوت و سکوت بنشیند، بنویسد. شیدا راویِ «خوف»، از موش و پسر سرهنگ یا صاحبخانه، از دیپلمات و از سگ‌های باغ می‌ترسد، و این ترس است که رمان را پیش می‌برد. ترسی که رفته‌رفته بر تمام زندگی راوی و رمان سایه می‌افکند، نوشتن یا هر عمل خلاقه را ناممکن کرده است. ترسِ رمان به زندگی دیگران هم سرایت می‌کند. کاوه که شاهد ترس‌ها و شنوندهٔ خاطرات و زندگی شیدا است، به‌نوعی شریکِ شیدا در خوف او می‌شود. همان‌طور که در جایی از رمان به نقل از بکت آمده است: «آدمیزاد نمی‌تواند همهٔ واقعیت را تحمل کند، پس تصمیم می‌گیرد دیگران را در آن شریک کند!». و شیدا نیز از واقعیت، از زندگی واقعی خودش، ترسیده بود. جز ساختنِ نسبت تازه‌ای از وحشت و حقیقت در «خوف»، ارسطویی شگردی روایی در داستان به کار می‌گیرد که نوعی انتقاد از وضعیت زنانه‌نویسی، نوشتار زنانه یا داستان‌نویسی زنان است: اینکه هر زنی، شاید به‌اعتبار تاریخ تروماتیکی که از سر گذرانده، فکر می‌کند روابط و سرنوشت خصوصی او منحصربه‌فرد و لابد، دستمایهٔ نوشتن رمانی است. اما «خوفِ» ارسطویی از دینامیسم تحولات درونی ادبیات داستانی ما پیروی نمی‌کند و چه‌بسا در یکی از خطوطِ روایی رمان، انتقادی اساسی به ادبیاتی مطرح می‌کند که «ادبیات زنان» خوانده می‌شود. اینکه نوشتار زنانه ازقضا به‌هیچ‌وجه زنانه نیست، و در عمل، به تسخیر امیال و خواست‌های مردانه درآمده است. کاوه در «خوف» رشتهٔ کلام را به دست می‌گیرد و مؤلف از همان ابتدا سرنخِ این تجزیهٔ کلام زنانه را به دست می‌دهد. کاوه در همان ابتدای کتاب لو می‌دهد که دستکم پنج دفتر از دفترچه‌های قطور خاطرات شیدا را روبده و در زیرزمین خانه‌اش لابه‌لای دیگر مدارکش پنهان کرده است. «بگذارید رمانش را ببافد... ولی خواستان باشد وقتی شیدا مُرد، سری هم به زیرزمین خانهٔ من بزنید. گفته می‌خواهد کلک خودش را با یک لول از تریاک‌های من بِکَند. آن‌وقت من می‌مانم و رابطهٔ عاشقانهٔ خودم با میکروفن و نوارهای محرمانهٔ خودم با آن کاغذهای ثبت‌شده و ضبط‌شده در زیرزمین تاریک خودم». طرفه آنکه شیدا از همان ابتدا قضیهٔ کش‌رفتن خاطراتش را می‌داند: «تا امروز سه تا دفتر خاطرات از من کش رفته و خدا می‌داند چند نوار پُرشده از درددل‌هایی که برایش کرده‌ام. خودش می‌گوید به این کارش افتخار می‌کند». به هر تقدیر، آخر کار، در انتهای رمان، این کاوه است که روایت را می‌سازد؛ با اینکه دستمایهٔ روایتش رؤیاها و اوهام و خاطرات و ترس‌های شیدا است. اینجاست که نه‌تنها از نظر نقش‌های اجتماعی و فرهنگی، بلکه همچنین از نظر اُنتولوژیک، «دیگری همان خود است». در وضعیتی که کلام زنانه به دست مردان و یا حتی موجودی خنثی و مخنث افتاده است؛ خوف معنایی مضاعف پیدا می‌کند. شیدا سرآخر در قولِ کاوه به موش بدل می‌شود؛ تشبیهی هرچند ذهنی که وضعیتی کافکایی را تداعی می‌کند. کافکا بود که به تعبیر خانجیدو، کشف کرد اختناق و وحشت به تعالی می‌رسد تا عاقبت به غایت خود تبدیل می‌شود. اینجاست که وحشت معنای دیگری پیدا می‌کند و چه‌بسا تا زندگی شخصی و سوئیتی در ته باغ هم رسوب کند. «از بس چاخان بافته به پاخان، مشاعرش را از دست داده... بنده خدا پاک موش شده. نمی‌تونم کمکش کنم. دیگر فقط از او می‌ترسم.... این وسط اگر قصه‌های شیدا حقیقی باشند، چی؟ عیش جوانی‌اش را دیگران برده‌اند و موش‌مرده‌ی پیری‌اش را آورده برای من. اگر این شیدا حقیقت داشته باشد، چی؟ یا امان‌الخائفین! من از حقیقت می‌ترسم... من اینجا دارم از ترس می‌میرم. قبل از آنکه قصه‌های شیدا ردم را بگیرند و پیدایم کنند، از ترس می‌میرم». دست آخر، اوهام و «چاخان»های شیدا به تعبیر کاوه، به حقیقتی هولناک بدل می‌شود که راویِ قصه‌های شیدا، کاوه را نیز می‌ترساند. ترس‌های شیدا از خاطرات و نوشته‌هایش و شاید از صدای ضبط‌شده‌اش نشت می‌کند و حالا دیگر راویِ هر داستانی را می‌ترساند. حق با آلفرد دو وینیی بود که می‌گفت: «من از هیچ‌چیز وحشت ندارم، نه از فقر، نه از تبعید، نه از حبس، نه از مرگ. اما از ترس وحشت دارم». گفتمان حاکم بر ادبیات معاصر ما، ترس را به مقوله‌ای محوری بدل کرده است که کلام زنانه آن را بازمی‌شناسد، گیرم این قصه‌ها را موجودی خنثی یا نگاهی مردانه روایت کند.

۱. مقالهٔ «وحشت و حقیقت» آنتونیو خانجیدو، از کتاب «ادبیات و جهان»، ترجمه شاپور اعتماد، نشر آگه.

خوف
شیوا ارسطویی
نشر روزنه

شکل‌های زندگی؛ به مناسبت انتشار «هیوم، نیچه و ریشه‌های غیرعقلانی امر سیاسی»

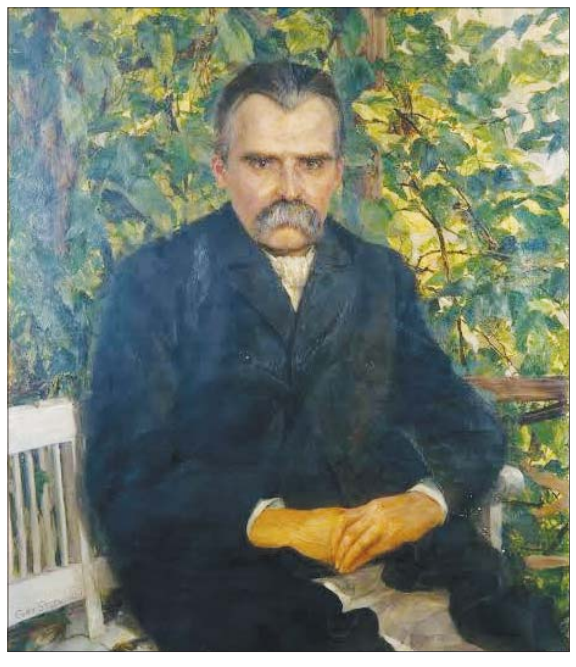
دینامیسم تن‌ها

تأملی کوتاه درباره فلسفه سیاسی نیچه

نیچه از انسان آغاز می‌کند و در انسان باقی می‌ماند. به نظر نیچه انسان طبیعتی غیر قابل پیش‌بینی دارد که برای خود نیز ناشناخته است. نیچه در انسان محو می‌شود و به دنیایی راه پیدا می‌کند که روح و تن به هم آمیخته و جسم و جان یکی است. جهانِ نیچه‌ای جهانِ مونیستی است؛ مقصود از جهان مونیستی جهان یگانه‌ای است که راه به جهانی دیگر ندارد. این جهان -جهان نیچه‌ای- در مقابل ایده‌آلیسم سقراطی قرار می‌گیرد: «آنجا که تو چیزهای ایده‌آلی می‌بینی، من چیزهایی می‌بینم انسانی، آه، بسا انسانی...». اهمیت سقراط که هدف نقد رادیکال نیچه قرار می‌گیرد به خاطر موقعیت واقعی و نمادین او است. در حقیقت سقراط آغازگر فلسفه‌ورزی نظام‌مند بود که می‌کوشید با سازوکارهای عقل نظری به توجیه هستی بپردازد و سنگ محکی برای نیک و بد امور پیدا کند. متافیزیک سقراط یعنی باور به جهانی بهتر، اخلاقی‌تر و... در حقیقت انکار فیزیک، طبیعت انسانی و تجربه‌های انسانی و بسا انسانی بود.

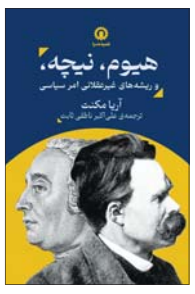
آریا مکنت در کتاب خود با عنوان «هیوم، نیچه و ریشه‌های غیرعقلانی امر سیاسی» به ریشه‌های عمیق طبیعت‌گرایی در تفکرات نیچه و سپس هیوم می‌پردازد و سپس آن را به حیطه «امر سیاسی» می‌آورد، موضوعی که تاکنون کم و بسیار کم به آن پرداخته شده است. مکنت از طبیعت انسان آغاز می‌کند، مسئله مهمی که هیوم آن را «علم انسانی» و نیچه «گذرگاه مسائل بنیادی» می‌داند. نویسنده در ابتدا به روش‌شناسی نیچه می‌پردازد؛ مقصود از روش در حقیقت ضدروشی است که نیچه علیه نظام‌مندکردن و سیستم‌سازی فلاسفه‌ای مانند سقراط و افلاطون ارائه می‌دهد و آن به نوعی ناهمسازی برمی‌گردد که در ذات فلسفه نیچه وجود دارد: «برداشت نیچه از طبیعت انسان در ظاهر نه روشمند است و نه یکپارچه. در واقع، خط فکری او در تألیفاتش تقریباً ناهمساز است: انسان از سویی برخوردار از آزادی بنیادی و از سوی دیگر موجودی غریزی، تابع انگیختار آنی و خودمحور توصیف می‌شود».[1] انسان از نظر نیچه موجودی است که جهان را براساس هیجاناتش دریافت می‌کند. این هیجانات تحت رانه‌هایی چون انفعالات، احساسات و تأثرات و به طور کلی انگیختارهای غیرعقلانی قرار دارد، در عین حالی که بخش مهمی از کنش‌های انسانی ناشی از سرشت و خاستگاه و خون آدمی است که ناخودآگاه در رفتارهای آدمی تأثیر می‌گذارند. در مورد هیوم نیز چنانکه مکنت می‌گوید در آغاز چنین است: «زیرا هیوم اساسا معتقد است که انسان‌ها با لوحی نانوشته به درک جهان می‌پردازند، به عبارت دیگر، بدون محتوای ذهنی مفروض یا پیشینی».[2] در این صورت آدمی اکتسابات جهان را بر اساس همان هیجانات و انطباعات یا یافته‌های حسی که ریشه‌های شناخت ما هستند دریافت می‌کند. نکته مهم استنتاجات سیاسی و یا در حقیقت فلسفه سیاسی نیچه و همین‌طور هیوم است که بر اساس چنین فرضی از انسان به مثابه موجودی غیرعقلانی صورت می‌پذیرد. واقعیت آن است که به‌خصوص از فلسفه سیاسی نیچه برداشت‌های گوناگونی صورت می‌گیرد و او را چنانکه خود گفته بود مستعد تفسیرهای متناقض می‌کند. به نظر نیچه ایده‌هایی مانند لیبرالیسم، ناسیونالیسم، سوسیالیسم و... در حقیقت نوعی حد جاری‌کردن بر واقعیت و محدودکردن آن است.

اکنون اگر از منظر سیاسی به نیچه بنگریم، تقابل سیاست -la politique- (با ضمیر مؤنث) به مثابه استراتژی و راهبرد که دولت عهده‌دار شکل‌دهی به آن است با -le politique- (با ضمیر مذکر) به مثابه نیرویی گریز از شکل و استراتژی را می‌توان به یک معنا تقابل آپولونی با دیونوزوسی در نظر گرفت. در این صورت فلسفه سیاسی نیچه تنش و تقابل دائمی و تمام‌نشدنی میان طبیعت پویا یا دینامیسم تن‌هایی است که حد و مرز نمی‌شناسند، با نیروی آپولونی که می‌کوشد تن‌ها را به کنترل خود درآورد. این نوع سیاست نیچه نفی هرگونه اقتداری است که به میل طبیعی فرد اعمال می‌شود. در غیر این صورت طبیعت فرد یا همان سرمایه اصلی اقتدارش که به صورت اراده اعمال می‌شود، تحت انقیاد نیروی شکل‌آفرین و محدودکننده‌ای قرار می‌گیرد که می‌کوشد «فرد» را مطیع انتزاع و لویاتانی به نام دولت کند. در این شرایط فرد ضعیف، خسته و بی‌رمق به موجودی غیرطبیعی بدل می‌شود که از فرط ناتوانی و صرفا ناتوانی، چراکه دیگر ناتوان از اراده خود است، دنبال حقیقت و یا چیزی از جنس معنا می‌گردد تا ناتوانی خود را توجیه کند.



*توماس هابز، جان لاک و ژان ژاک روسو را اصحاب قرارداد اجتماعی می‌دانند. ایده قرارداد اجتماعی، ایده‌ای مدرن است که می‌کوشد مبنای تشکیل دولت مدرن و مشروعیت آن را توجیه کند. به موجب این قرارداد انسان با چشم‌پوشی از خود می‌کوشد قدرت فائقه‌ای را به وجود آورد که امنیت و آسایش آنان را تأمین کند. ریشه‌های قرارداد اجتماعی به تأمل درباره انسان به مثابه موجودی اجتماعی بازمی‌گردد. هابز با ارائه لویاتان درصدد توجیهی عقلانی برای حاکمیت دولت بود. «رضایت» ایده جان لاک و «اراده عام» نظر روسو برای تشکیل دولت است.

۱، ۲، ۳، ۴. «هیوم، نیچه و ریشه‌های غیرعقلانی امر سیاسی»، آریا مکنت، ترجمه علی‌اکبر ناطقی‌ثابت



هیوم، نیچه و ریشه‌های غیرعقلانی امر سیاسی
آریا مکنت
ترجمه علی‌اکبر ناطقی‌ثابت
نشر قصیده‌سرا

آریا مکنت در ادامه نوشته خود به دو مقوله مهم سیاسی یعنی «عدالت» و «قرارداد اجتماعی» اشاره می‌کند. عدالت از منظر نیچه به عنوان ایده مسیحی از اساس منتفی است. در وهله اول به خاطر آنکه عدالت را در اصل امری غیرطبیعی می‌داند، تعریف نیچه از عدالت صراحتی آشکار دارد. به نظر نیچه عدالت «برابردانستن آدم‌های نابرابر است» و این ظلمی غیرطبیعی و مغایر با طبیعتی است که بر نابرابری استوار است: «برداشت نیچه از عدالت به معنای دقیق کلمه نکوهش برابری‌خواهی و هر نوع فلسفه سیاسی است که به هر طریقی از برابری حمایت می‌کند».[3] در حالی که در تجربه‌گرایی هیوم به واسطه «جهانشمول‌بودن» طبیعت انسان نوعی برابری‌خواهی میان آحاد افراد دیده می‌شود که در چارچوب قرارداد اجتماعی امکان تحقق آن وجود دارد. نیچه «قرارداد اجتماعی» را که قراری است که شهروندان با طرف دیگر قرارداد یعنی دولت می‌گذارند تا منابع و یا امنیت و... آنان را تأمین کند برنمی‌تابد و آن را شکلی دیگر از همسان‌سازی تلقی می‌کند. در اینجا -قرارداد اجتماعی- به نظر نیچه فاجعه حتی عمیق‌تر می‌شود زیرا هدف دولت در حقیقت سترون‌سازی میل طبیعی آدمی و کنترل آنها با زور غیرطبیعی یا همان قانون است. نیچه اگرچه همچون هابز -یکی از اصحاب قرارداد*- طبیعت را عرصه «جنگ همه بر علیه هم» می‌داند اما برخلاف ایده پراگماتیستی هابز مخالف دادن اختیارات یک‌طرفه به هیولای دولت است. «نیچه در عین حال که وضع طبیعی را جنگ همه با همه می‌دانست این ایده را نمی‌پذیرفت که دولت حاصل قرارداد بوده است. در عوض خاستگاه دولت را فاتحی با دست آهنین می‌دید که ناگاه به نحوی خشن و خونین زمام امور جمعیتی هنوز نامتشکل را به دست می‌گیرد».[4] مخالفت نیچه علیه اصحاب قرارداد البته ادامه می‌یابد و علیه لاک و روسو شدت می‌گیرد. «رضایت» شهروندان ایده لاک برای دادن اختیارات به دولت است، نیچه به رغم شباهت‌هایی که درباره ریشه‌های غیرعقلانی امر سیاسی با لاک دارد، «رضایت» لاک را تسلیم تام و تمام فرد به دولتی می‌داند که در پی شکل‌دادن به فرد فردهای بی‌شکل است، نیچه «خستگی» آدمی را موجب رضایت آنان می‌داند. به نظر نیچه خستگی باعث کاهش نیرو و توقف «دینامیسم تن» می‌شود.