درآمدی بر زیباشناسی در فاشیسم

۱ـ از وین تا مونیخ

ناصر فکوهی

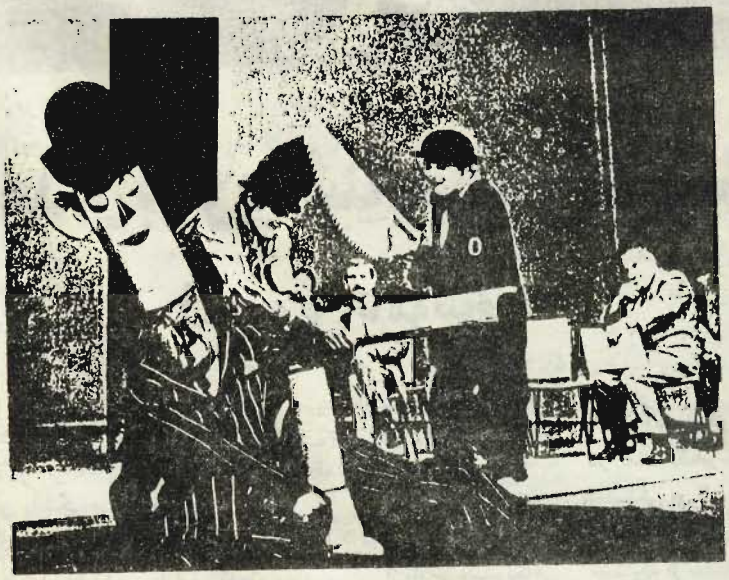
در واپسین سال‌های قرن نوزده، وین قلب فرهنگی اروپاست. در جو انحطاط، در فضای مه‌آلود شهر، در آمفی‌تئاترهای دانشگاهی، تالارهای موسیقی و محافل روشنفکرانه، هنرمندان و اندیشمندانی که هنوز چندان شهرتی ندارند، سیمای قرن آینده را در ریزترین خطوطش ترسیم می‌کنند: **اشمیت و گِرِینر** مکتب تاریخی ـ فرهنگی وین و مفهوم دایره‌ی فرهنگی (Kulturkreise) را در مردم‌شناسی بنیان می‌گذارند، **فروید** پایه‌های روانکاوی جدید را می‌ریزد و شاگرد هوشمند او **آندره‌آس سالومه**، تصویری پیش‌رس از فمینیسم قرن آتی عرضه می‌کند. **کلیمت** با نمایش آثار نقاشی خود جنجالی برمی‌انگیزد و چند سال پس از او **کوکوشکا** راه او را پی می‌گیرد. **ماهلر** نقطه‌ی پایانی بر رومانتیسم موزیکال می‌گذارد و راه را برای موسیقی پیشتاز **شوئنبرگ** و **وبرن** می‌گشاید. جای ادبیات و نقد ادبی مدرن نیز کمی دیرتر پر می‌شود و **هرمان بروخ**، **اشپریر** و **الیاس کانتی** از ابتدای قرن بیستم سنت ادبی وین را به نقاط دیگر اروپا و آمریکا منتقل می‌کنند. سرانجام در معماری، کسانی چون **آدولف لوز** و معماری «کارکردی» او و **اوتو واگنر**، خطی را می‌سازند که به پیوند کمابیش عمیقی با معماری وایمار و باوهاوس دست می‌یابد.

نگاه این اندیشمندان و آفرینندگان به مدرنیته، به قرنی که با گام‌های سنگین از راه می‌رسد، نگاهی مأیوس و بدبینانه است. این بدبینی در این دوره گرایشی عمومی است که در تمام پایتخت‌های اروپایی، از پاریس تا لندن، از برلن تا پراگ با آن برمی‌خوریم و جنگ جهانی اول به شدت به آن دامن زده است. **کافکا** که نگاه تلخ خود را بر سال‌های سیاه قرن می‌اندازد تمایلی به آن ندارد که نوشته‌های خود را به چاپ رساند و آخرین آرزو و خواستش از دوست خود، **ماکس بُرُد**، آن است که تمام آن آثار را بسوزاند. در فرانسه جنبش ادبی ـ هنری دادایسم و سوررئالیست‌ها به نبرد با واقعیت دهشتناک جنگ می‌روند و در این راه ابایی از آن ندارند که تمامی ارزش‌های پذیرفته شده را به زیر سؤال بکشند و آماج یورش‌های خویش در تمام زمینه‌های هنری قرار دهند. **آندره برتون** در ۱۹۲۴ بیانیه‌ی سوررئالیسم را منتشر می‌کند تا هنرمندان را به نوشتار اتوماتیک، به سپردن قلم‌ها به دست «ناخودآگاه»ی که فروید کشفش کرده است، بخواند. در آلمان، اکسپرسیونیسم است که جو انحطاط را نمایندگی می‌کند و در لندن **ویرجینیا وولف** محفل ادبی بلومزبری را برپا کرده و خود با گسستی جسورانه از سنت رمان‌نویسی قرن قبل چنان با سنت‌های سنگین اجتماعی درافتاده است که سرانجام راهی جز گام برداشتن به سوی جنون و خودکشی در پیش روی خود نخواهد دید.

مدرنیته در این فضای سنگین و حزن‌آلود، زیر نگاه تلخ، مأیوس و بدبین آفرینندگان هنری زاده می‌شود. اما نگاه‌های دیگری نیز بر این سال‌های هولناک دوخته شده‌اند. نگاه انقلابیونی که زایش عصری نوین را انتظار می‌کشند. کشتارهای جنون‌آمیز جنگ جهانی اول، تصویر پایان جهان را در اذهان آن‌ها تداعی می‌کند، پایانی که به گمان آن‌ها نمی‌تواند فرجامی جز برپایی «نظمی نوین» داشته باشد. **لنین** در تبعید، استراتژی حکومت آتی خویش را بر روسیه می‌ریزد. اسپارتاکیست‌ها و در رأس آن‌ها **روزا لوکزامبورگ** و **کارل لیبکنشت** اطمینان دارند که نخستین انقلاب سوسیالیستی اروپا در آلمان، صنعتی‌ترین کشور این قاره، اتفاق

خواهد افتاد. در ایتالیا نارضایتی کارگران پس از جنگ جهانی اول به اوج خود رسیده است و اعتصابات و اشغال کارخانجات از سوی شوراهای کارگری، تجربه‌ی تازه‌ای برای جنبش سوسیالیستی به حساب می‌آید که آینده‌ای روشن پیش‌روی خود می‌بیند. در اسپانیا، آنارکو سندیکالیست‌ها روزبه‌روز رشد بیشتری می‌کنند و تا ۱۹۳۶ پیروزی «جبهه‌ی مردمی» (Frente Popular) و آغاز جنگ داخلی، آرمان‌گرایان سیاسی هنوز برآنند که بهشتی زمینی برپا سازند. در فرانسه نیز چپ، پس از پیروزی در انتخابات ۱۹۲۴، به‌رغم مشکلات اقتصادی و کناره‌گیری از قدرت، بار دیگر هم‌زمان با همتایان اسپانیایی خود و با همان نام به قدرت می‌رسد و امید آینده‌ای بهتر را در دل میلیون‌ها تن از کارگران و روستاییان زنده می‌کند.

چند سال پس از این ماجراها، سرتاسر قاره، در کابوس هولناکی فرو می‌رود. فاشیسم هیولایی است که از ژرفنای ناخودآگاه تاریخی اروپا بیرون آمده است و هیچ‌کس را یارای مهارکردنش نیست. کابوس، همه‌ی خواب‌های طلایی انقلابیون را از میدان به در می‌کند و نشان می‌دهد که نگاه تلخ و بدبینانه‌ی هنرمندان بر قرنی که در میان خون، نفرت و بی‌رحمی، در میان سنگرهای سرد و سیاه جنگ جهانی اول زاده شده، نگاهی واقع‌بینانه بوده است. اردوگاه‌های مرگ نازی و اردوگاه‌های کار اجباری استالینی، ظلم و استبداد، جنایت و شقاوت، را بدل به چراغ‌های راهنمای قرن بیستم می‌کند. بهشت موعود از راه نمی‌رسد اما، دوزخ مرگ و نیستی همه جا حاضر است.



با این پیشینه‌ی تاریخی، سخن‌گفتن از «زیباشناسی» فاشیسم، شاید غریب به نظر بیاید. اما تلاش برای تشریح دو مفهوم زیباشناسی و فاشیسم می‌تواند چارچوب‌های بحث را روشن کند.

در سال ۱۷۵۰، فیلسوف آلمانی **الکساندر بومگارتن** (Alexander Baumgarten) کتاب «زیباشناسی» خود را منتشر کرد. (Aesthetica) واژه‌ای بود از ریشه‌ی یونانی (Aisthesis) به معنی «حس کردن». این کلمه‌ی یونانی در توصیف احساس‌هایی به کار می‌رفت که به دریافت اشیا و پدیده‌های مادی مربوط می‌شدند. با این وصف، **بومگارتن** به آن مفهوم معنایی گسترده‌تر داد که در خود، ذهنیت انسانی را حمل می‌کرد.

تفاوت عمده‌ی درک بومگارتن از «زیبایی» با مفهوم کهن زیبایی و هنر در اندیشه‌ی یونان باستان و سنت یهودی ـ مسیحایی، گذار از عینیت طبیعی زیبایی یا هنر و زیبایی به مثابه جلوه‌ای از ذات الهی و نظم کیهانی، به ذهنیت انسانی یا زیبایی و هنر به مثابه فرایندی احساسی و سرچشمه‌ی زایش ذوق و داوری زیباشناختی بود.

این درک که در نزد **کانت** [۱] ذهنیت را هنوز در وفاق با زیبایی طبیعت ارزیابی می‌کرد و آن را برتر از زیبایی ساخته‌ی روح می‌دانست، در نزد **هگل** [۲] برعکس بر برتری زیبایی روحی بر زیبایی طبیعی تأکید داشت. برتری هنر زاده‌ی روح به گمان هگل خود از برتری روح (حقیقت) بر طبیعت ریشه می‌گیرد. زیبایی طبیعت در حقیقت چیزی نیست جز بازتابی از روح انسانی و زیبایی پدیده‌های طبیعی در واقع تنها حاصل شرکت آن‌ها در روح انسانی‌اند.

از هگل به این سو، مفهوم زیباشناسی هرچه بیشتر با معنی هنر مترادف شد و در نتیجه معنی تقلید از طبیعت را از خود دور کرد. زیباشناسی مدرن یا به شناسایی و تحلیل تحول شکل‌ها تمایل دارد یا به پیوند میان موضوع زیبایی و محیط انسانی، اجتماعی، سیاسی و روان‌شناختی آفریننده‌ی هنری. اما همگان بر نکته‌ای توافق دارند، آن که اثر هنری نمی‌تواند فرد را بی‌اعتنا بگذارد، حاصل مشاهده، شیفتگی است و شیفتگی به لذت یا به نفرت، به اندیشه بر خویشتن می‌انجامد.

اما برای درک روندی که به زیباشناسی در فاشیسم شکل می‌دهد، ناچاریم چندین قرن به عقب بازگردیم و بار دیگر به سراغ مفهوم کهن زیبایی در اندیشه‌ی یونانی و یهودی مسیحایی برویم. این مفهوم پایه و اساس ادراک انسانی را نسبت به هنر ساخته است و سیر دگرگونی آن بسیار تدریجی است و قرن‌ها به طول می‌انجامد.

در عهد عتیق می‌خوانیم: «... و خداگفت آدم را به صورت ما و موافق شبیه ما بسازیم» (سفر پیدایش، ۱/۲۶). در اندیشه‌ی باستان انسان چهره‌ای خدایی (imago dei) دارد. **افلاطون** [۳] بر آن است که خداوند خواهان خوبی برای همه‌ی پدیدها و شباهت همه‌ی چیزهای خوب به اوست. به همین دلیل است که بی‌نظمی و بی‌قانونی را به نظم و قانون بدل می‌کند. زیبایی یعنی خروج از بی‌نظمی و هاویه، یعنی تقارن چیزها درون خود و نسبت به یکدیگر. [۴] **ارسطو** [۵] نیز بر آن است که نظم برابر قانون است و برعکس. به گمان او، هر قانون و نظمی باید دارای هماهنگی و شماری خاص باشد که از قدرت الهی سرچشمه می‌گیرد. زیبایی در عدد و نظم خاصی قرار دارد. **فیلون** [۶] عقیده داشت که هیچ چیز در جهان خاکی بیشتر از انسان به خداوند شباهت ندارد.

در درک باستانی، زیبایی یعنی کمال، یعنی بی‌نقص بودن و نزدیکی به نمونه‌های طبیعی: هندسه و روشنیِ خطوط هستیِ فیزیکی در برابر بی‌شکلی و تیرگیِ هاویه. نوافلاطونیان و در رأس آن‌ها فلوطین، میان زیبایی درونی و زیبایی برونی پیوندی کامل می‌دیدند. به طورکلی در نگاه اغلب فیلسوفان بزرگ یونانی شکل ظاهری گویای طبیعت درونی بود. ارسطو بر آن بود که طبیعت، کالبد انسان آزاد را از کالبد بردگان متمایز کرده است. به گمان او بنده‌ها قوی‌هیکل‌و مستعد کارهای بدی هستند در حالی که آزادگان ضعیف جثه و برای چنان کارهایی نامناسبند. او نیز زیبایی روح و جسم را به یکدیگر پیوند می‌داد هرچند معتقد بود زیبایی روحی را نمی‌توان به سادگیِ زیبایی جسمانی مشاهده کرد. [۷]

آدم‌هایی هستند که طبیعت ایشان را برای بردگی و فرمانبرداری ساخته است و اگر از اطاعت سرباز زنند، شایسته‌ی آن خواهند بود که با جنگ و خشونت به اطاعت وادار شوند. [۸] افلاطون حتا این را عدالت نهفته در طبیعت می‌دانست که هر کس را برای کار و هنر خاصی زاده است. [۹]

بنابراین رابطه‌ی میان نظم و زیبایی در اندیشه باستان روشن است. زیبایی این نظم را به صورت نمادین و در قالب انتزاع ریاضی نیز می‌نمایاند. نظم با عدد زوج بیان می‌شود. حس‌های انسان به عدد زوج وابسته‌اند، او با **دو** چشم می‌بیند با **دو** گوش می‌شنود، با ده انگشت لمس می‌کند و با **دو** منخر می‌بوید... «کار» انسانی با **دو** دست انجام می‌گیرد و «حرکت» او با **دو** پایش. برعکس، یگانگی و عدد واحد خاص پروردگار است و هرچند «فرد است و او فردیت را دوست دارد»، اما

«فردیت» انسانی آنجا که زوج نظم و قاعده است نوعی نفرین الهی به شمار می‌آید: یک دست و یک پا و یک چشم بودن.

نداشتن تقارن و یا خروج از عدد زوج، چه طبیعی باشد و چه حادثی، انسان را به حوزه‌ی شیطانی می‌راند. نقص عضوهای جسمی یا بیماری‌های روانی نوعی هراس آمیخته به احترام به وجود می‌آورند که می‌تواند به صورت مثبت یا منفی دریافت شود. دیوانگان، دلقکان درباری و کوتوله‌هایی که خود را به دیوانگی می‌زدند و لودگی می‌کردند از نوعی مصونیت برخوردار بودند. بسیاری از پیش‌گویان، آنها که حوادث آینده را «می‌دیدند» نیز، نابینا بودند. نابینایی خود مجازات الهی بود. شمشون (سامسون) به دلیل گناهش به فرمان یَهوه کور شد (سِفر داوران ۱۶ ـ ۱۳) و اودیپ شاه خود به دلیل گناه ناخواسته‌ای که مرتکب شده بود، خویشتن را کور و سرگردان کرد.

قطع عضو روشی بود که در بسیاری از فرهنگ‌ها، به ویژه در ایران باستان دوره‌ی ساسانی، برای از میدان به‌در کردن رقبای سیاسی به کار می‌رفت. هیچ پادشاهی با عضوی ناقص و بدنی ناکامل نمی‌توانست بر تخت سلطنت بنشیند یا بر آن دوام آورد. بنابر تاریخ **هرودوت**[۱۰] ایرانیان باستان بیماری جذام، چه نوع حاد و چه نوع ساده و بی‌خطرش را ناشی از گناهی نسبت به ایزدمهر می‌پنداشتند و از ورود جذامیان و بیماران پوستی دیگر به شهرها و نزدیک شدن به دیگران جلوگیری می‌کردند.

فاشیسم با بازگشت به درک باستانی، زیبایی و زشتی را در حوزه‌هایی خاص قرار می‌دهد و با پیوند دادن آنها به موقعیت‌های گوناگون عقیدتی، اجتماعی، نژادی و غیره، تقابل‌هایی دقیق میان آنها به وجود می‌آورد. این تقابل‌ها را می‌توان به صورت جدول یک نمایش داد.

جدول (۱)

زیبایی	زشتی
خداوند	شیطان
نظم	هاویه
تقارن و تناسب	عدم تقارن و بی‌تناسبی
هندسه و شکل	بی‌شکلی
دقت	ابهام
انسان سفید - نظاهری	انسان‌غیراروپایی-نظاهری
از الگوی الهی: نژاد آریایی	از الگوی شیطانی: یهودیان، سیاهان، بومیان مستعمرات

اما پرسش آن است که چرا چنین بازگشتی صورت می‌گیرد؟ دلیل بازگشت فاشیسم به باروکِ دروغین و قلابی، به هنر مبتذل روستایی و پشت کردن آن به هنر پیشتاز وایمار در کجاست؟ در یک‌سو وینِ مدرن قرار می‌گیرد که هیتلر را از مدرسه‌ی هنرهای زیبایش می‌راند و او آن‌چنان از آن بیزار است؛ و در سوی دیگر مونیخ سنتی، آنجا که نطفه‌ی نخستین حرکت‌های فاشیستی بسته می‌شود و هیتلر چنان به آن عشق می‌ورزد. مکانیسم گذار شگفت‌آور از هنر پیشتاز وین به هنر نژادپرستانه‌ی مونیخ، همان مکانیسم شکل‌گیری فاشیسم است که پیدایش زیباشناسی خاص آن را توجیه می‌کند.

ورود به مدرنیته، یک **قرن و نیم پیش از آن** که پیشوای آلمانی در **رأس قدرت قرار بگیرد**، در فرانسه‌ی بی‌تاب سال‌های پس از انقلاب صورت گرفته بود. با مدرنیته مفهوم فردیت نیز پا به عرصه‌ی وجود گذاشته بود و درست زمانی که هنرِ پیشگام وین در شکل و محتوای خود گویای رسیدن مفهوم فردیت به غایتِ منطقی خود بود، فاشیسم واکنشی دیوانه‌وار به کهنه‌ترین سنت‌های اروپایی را معنا می‌داد. لویاتان **هابس** در برابر قرارداد اجتماعی **روسو** و **لاک** قدعلم می‌کرد.

فاشیسم ایتالیا از ابتدای دهه‌ی بیست به مثابه واکنشی ضدلیبرالی ـ ضدسوسیالیستی در برابر ضعف قدرت مرکزی و دیررس بودن ایجاد دولت ملی وارد کارزار شده بود و تمام شعارها بر حول اهمیت **دولت** بود. موسولینی فاشیسم را مظهری روشن از مفهوم **دولت** و لیبرالیسم را نمایندگی بارز از **فردیت** می‌دید.

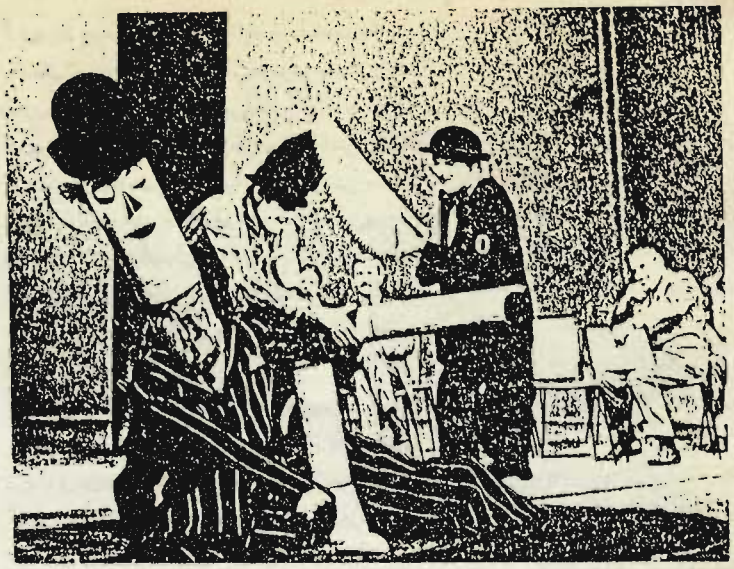
اما فاشیسم هیتلری برخلاف همتای لاتین خود، بر مفهوم **ملت** انگشت می‌گذاشت. ملت نه به عنوان ترکیبی از اجزای منفرد و قائم به ذات بلکه به مثابه کالبد و مغزی واحد که منطق و اخلاق خاص خود را داشته باشد. ملت نه به عنوان مجموعه‌ای از انسان‌ها با امیال و آرزوها و رفتارها و موقعیت‌هایی حقیقی و حاضر، بلکه به مثابه مجموعه‌ای یکپارچه و انتزاعی که در زمان گذشته و آینده امتداد می‌یافت. شعار معروف هیتلر آن بود که «تو هیچ هستی و **ملت تو همه چیز**» (Du bist nichts, dein volk ist alles) در این شعار عمق مفهوم «ملت» در درک فاشیستی از آن نمایان بود.

در اینجا فاشیسم هیتلری بازگشتی بود به جامعه‌ی پیش‌صنعتی. می‌دانیم که **دورکیم** جامعه‌شناس فرانسوی، زایش جامعه‌ی مدرن صنعتی را در گذار از تجانس به عدم تجانس، از تقسیم کار ساده به تقسیم کار پیچیده و در یک کلام از وابستگی مکانیکی به وابستگی ارگانیک می‌دید. **تونیس**، همتای آلمانی او نیز، این گذار را از تمامیت متجانس و به هم پیوسته‌ی «اجتماع» (Gemeinshaft) به تمامیت نامتجانس و نابرابرِ «جامعه» (Gesellschaft) بیان می‌کرد. در هیتلریسم بازگشت به مفهوم پیش‌صنعتیِ «اجتماع» صورت می‌گیرد که نازی‌ها در زبان خاص خود به آن

اردوگاه‌های مرگ نازی و اردوگاه‌های کار اجباری استالینی، ظلم و استبداد، جنایت و شقاوت را بدل به چراغ‌های راهنمای قرن بیستم می‌کنند. بهشت موعود از راه نمی‌رسد. اما، دوزخ مرگ و نیستی همه جا حاضر است.

شعار معروف هیتلر آن بود که «تو هیچ هستی و ملت تو همه چیز» در این شعار عمق مفهوم «ملت» در درک فاشیستی از آن نمایان بود.

فاشیسم هیتلری بر آن بود که وحدت یک اجتماع روستایی را در جامعه‌ی مدرن شهری به زور ایده‌ئولوژی خود تحمیل کند.



«اجتماع مردمی» (Volksgemeinschaft) خطاب می‌کردند و در آن به استیلای «فکر مردمی» (Völkische Gedanke) افتخار می‌کردند.

فاشیسم هیتلری بر آن بود که وحدت یک اجتماع روستایی را در جامعه‌ی مدرن شهری به زور ایده‌ئولوژی خود تحمیل کند، وحدتی که باید در چندین محور گوناگون تحقق می‌یافت. یک محور اخلاقی، محور یگانه‌ای که در یک «اخلاق رسمی» با از میان بردن تمامی معیارهای دیگر در ارزش‌گذاری و داوری بر ارزش‌ها همراه بود. یک وحدت سیاسی، بر حول حزبی واحد با ایده‌ئولوژی واحد به همراه از میان بردن تمام تفرقه‌ها و گوناگونی‌های سیاسی دیگر و سرانجام یک محور اقتصادی، بر حول قدرتی واحد و براساس سیاستی مبتنی بر اصل حمایت افراطی و قطع‌رابطه با خارج، که آن هم ریشه‌ی آلمانی داشت.

نتیجه روشن بود: افزایش ابعاد دولت تا به حدی که کل جامعه با کل کالبد دولتی یکی شده و جامعه‌ی مدنی و زندگی خصوصی به کلی از میان رفتند. پی‌آمد این وحدت نیز نمی‌توانست جز دخالت‌های فراگیر، روزمره و فزاینده‌ی انتزاع دولتی در تمامی ابعاد زندگی خانوادگی، اقتصادی، دینی، سیاسی و... اعضای جامعه باشد.

پوسته‌های نازک تمامی نهادهای اجتماعی که در سال‌های واپسین قرن نوزده و چند دهه‌ی آغازین قرن بیستم با انحطاط عمومی جامعه به مرحله‌ی پوسیدگی رسیده بود به ضرب خشونت فاشیستی از هم پاشید و اتم‌های فردی رها شدند. انمیزه شدن افراد جامعه نخستین مرحله برای آن بود که سپس فاشیسم بتواند آنها را براساس یک ساخت ایدئولوژیک سلسه مراتبی و سخت بار دیگر سازمان‌دهی کند. در اینجا فرد باید برای همیشه از میان می‌رفت و جای خود را نهادهای تمرکز یافته‌ی ایدئولوژیک می‌داد.

ریشه‌های تاریخی فاشیسم را باید در پروس‌گرایی اواخر قرن نوزده جستجو کرد. هویت آلمانی به صورت واکنشی در برابر انقلاب فرانسه و گرایش ناپلئونی پس از آن شکل می‌گرفت و این همزمان با فرایند صنعتی‌شدن دیررس آلمان بود. ضدانقلاب پروسی در مخالفت با فرایند صنعتی‌شدن که شهر را بر روستا و مناسبات جدید اجتماعی را بر سنت‌گرایی روستایی تحمیل می‌کرد، توسعه می‌یافت. اندیشه‌ی مردمی (Völkisch) خون و نژاد را جایگزین دو شعار برابری و برادری انقلاب فرانسه می‌کرد و گریز داوطلبانه‌ی خود از آزادی و سرگذاشتن بی‌چون و چرا به امیال پیشوا را، جانشین شعار سوم انقلاب: آزادی.

نازی‌ها که پیش از کودتای هیتلر در ۱۹۲۳ بیشتر از حمایت طبقات مرفه برخوردار بودند، از این زمان به بعد توانستند آرای روستاییان را به سوی خود جلب کنند. در سال ۱۹۳۲، تقریباً دو سوم آرای انتخاباتی روستاییان به حزب ناسیونال سوسیالیست داده شد و این حزب توانست آرای خود را از ۸۰۰ هزار در ۱۹۲۸ به ۶/۵ میلیون در ۱۹۳۰ و به ۱۴ میلیون در ۱۹۳۲ برساند.

دو فرایند به موازات هم در حال انجام گرفتن بود. از یک‌سو، با تضعیف تدریجی و اضمحلال احزاب سنتی، طرفداران آنها به سمت نازی‌ها گرایش پیدا می‌کردند (مثلاً کمونیست‌ها که بسیاری از آنها فریب شعارهای مردم‌پسندانه‌ی هیتلر را خوردند) و از سوی دیگر بسیاری از کسانی که به کلی با مشارکت سیاسی بیگانه بودند، به ویژه روستاییان و بسیاری از سایر اقشار حاشیه‌نشین به صورتی گسترده وارد کارگزار انتخاباتی می‌شدند و هیتلر را با آرای خود تقویت می‌کردند.

درک بهتر عملکرد و گرایش فاشیسم به پرکردن کل فضای اجتماعی نیازمند آن است که در دید گسترده‌تر نگاهی اجمالی به رابطه‌ی میان دو نوع جامعه، جامعه‌ی آباد و جامعه‌ی بوتالیتر (فراگیر)

بیاندازیم. ایده‌ئولوژی فاشیستی خود گونه‌ای از ایده‌ئولوژی فراگیر به حساب می‌آید. فاشیسم در پی آن است که «فردیت» را در تمام ابعادش نابود کند. در دیدی کلی، میزان پیش‌روی در این فرایند بستگی به درجه‌ی فراگیری دولت دارد و ابزار سنجش آن، کمیت و کیفیت پدیده‌ی **اطاعت** نسبت به دولت و به ایده‌ئولوژی حاکم است. هر اندازه دولت فراگیرتر باشد، درجه‌ی بیشتری از اطاعت را می‌طلبد. اطاعت خود، بر طیفی حرکت می‌کند که در یک سویش شکل سکوت و انفعال قرار دارد و در سوی دیگرش بیان آشکار و تأکید شده‌ی آن در گفته‌ها و نوشته‌ها و سرانجام در حرکات تا صوری‌ترین شکل آنها، یعنی ساده‌ترین رفتارهای روزمره، پوشش، صورت ظاهر و... البته همه‌ی سازمان‌های اجتماعی از کوچک‌ترین آنها (خانواده) گرفته تا بزرگ‌ترین آن، از سازمان‌های ملی نظیر ارتش و احزاب سیاسی گرفته تا

● فاشیسم در تحلیل نهایی، ترکیبی پیچیده بود از نظامی‌گری صنعتی، عقلانی‌گری و اقتدارمنشی پروس در آلمان شمال شرقی و رومانتیسم روستایی و مبتذل آلمان جنوب غربی. خشونت و رومانتیسم دو پایه‌ی اصلی زیباشناسی فاشیستی هستند.

● فاشیسم با بازگشت به درک باستانی، زیبایی و زشتی را در حوزه‌هایی خاص قرار می‌دهد و با پیوند دادن آن‌ها به موقعیت‌های گوناگون عقیدتی، اجتماعی، نژادی و غیره، تقابل‌هایی دقیق میان آن‌ها به وجود می‌آورد.

سازمان‌های بین‌المللی، همگی دارای کُدهای رفتاری ویژه‌ای هستند. هر اندازه درجه‌ی فراگیری این سازمان‌ها بیشتر باشد، شکل خارجی اطاعت باید صوری‌تر گردد. گروهی از سازمان‌ها نظیر ارتش، اطاعت را به صورت رفتاری محوری و عقلانی درمی‌آورند که شکل خارجی، نوع و میزان آن را بلافاصله (مثلاً از طریق اونیفورم‌ها و نشان‌ها) به عاملان اجتماعی دیگر می‌نمایانند. در رژیم‌های فراگیر توجه و تأکید بر صورت ظاهر اشیاء و آدم‌ها از این وسواس نسبت به ابزار اطاعت سرچشمه می‌گیرد.

البته باید توجه داشت که حرکت از نوع جامعه آزاد به نوع جامعه‌ی فراگیر در طیفی گسترده قرار دارد. وجود جامعه‌ی آزاد یا فراگیر به خودی خود و لزوماً به مفهوم آن نیست که در چنین جامعه‌ای نتوان نهادهایی کمابیش پراهمیت از نوع دیگر یافت. غالباً کارکرد این نهادهای اجتماعی یا ترکیب اجتماعی آنهاست که گرایش به آزادی یا به توتالیتاریسم را در آن‌ها دامن می‌زند. مثلاً نهادهای نظامی طبعاً به نوع دوم و نهادهای علمی کمابیش به نوع اول گرایش دارند.

تقابل میان شکل و محتوای اطاعت در جامعه آزاد و جامعه فراگیر را می‌توان در جدول دو نشان داد.

فاشیسم در تحلیل نهایی، ترکیبی پیچیده بود از نظامی‌گریِ صنعتی، عقلانی‌گری و اقتدار منشی پروس در آلمان شمال شرقی و رومانتیسم روستایی و مبتذل آلمان جنوب غربی. خشونت و رومانتیسم دو پایه‌ی اساسی زیباشناسی فاشیستی هستند.

فاشیسم، تکنولوژی صنعتی را به کار گرفت تا «رومانتیسم» نژادپرستانه‌ی خود را به کرسی نشاند. وسواس غریب هیتلر در آن بود که به «پاکی» به «ناب بودن» دست یابد، به هندسه‌ای اجتماعی، به داروینیسمی اجباری و شتاب‌زده، «کمک به طبیعت» برای از میان بردن تمام «ضایعات» و «ناخالصی»های آن. کشتار سیستماتیک معلولان جسمی، بیماران روانی، منحرفان جنسی، کولی‌ها، کمونیست‌ها، مخالفان، یهودیان، اسلاوها و... تلاشی بود برای دست‌یابی به زیبایی ناب و طبیعی، تلاشی بیمارگونه برای رفتن تا اوج منطق زیباشناسی ارسطویی. هر یک از این گروه‌ها مظهر نوعی خروج از قاعده، خروج از نظم و تقارن بود: نظم جسمانی، روانی، اخلاقی، نژادی یا ایده‌ئولوژیک.

فاشیسم نه فقط بر آن بود که از تکنیک‌های هنری در «صحنه‌پردازی» ایده‌ئولوژی خود استفاده برد ـ و در این راه نخستین قدم‌ها را در زیباشناسی سیاسی مدرن برداشت ـ بلکه توانست مفاهیم ایده‌ئولوژیک و ریشه‌ای عقاید خود را به تمام عرصه‌های هنر مدرن تعمیم دهد.

هنر پیشتاز وین، اندیشه‌ی پویا و آینده‌نگر جامعه‌ی وایمار می‌رفت تا در چرخ‌دنده‌های این واکنش سهمگین اجتماعی خُرد شود. فاشیسم نخستین نمایش از ترکیب هولناک تکنولوژی و هنر، ایده‌لوژی سیاسی و زیباشناسی در قرن بیستم را عرضه کرد و الگویی ساخت که پس از آن بارها و بارها به کار گرفته شد. □ **ادامه دارد**

جدول (۲)

اطاعت (جامعه آزاد)	اطاعت (جامعه فراگیر)
ارادی	اجباری
نسبی	مطلق
واقعی	صوری
کارا	خنثی
تبلور اطاعت در محتوا	تبلور اطاعت در شکل
مکانیسم‌های تعیین، تغییر، تعدیل و کنترل محتوا	مکانیسم‌های تعیین، تغییر، تعدیل و کنترل شکل
سمبولیسم مدلول	سمبولیسم دال
	(نشانه‌گذاری حرکات و اشکال، پوشش، آرایش، رفتار)
	سمبولیسم زبان (ساخت و واژگان)
محتواهای سخت، اشکال نرم	اشکال سخت، محتواهای نرم
پتانسیل نسبی زیاد در قابلیت تنوع اشکال	پتانسیل نسبی زیاد در قابلیت تنوع محتواها
افزایش اهمیت در هرمنوتیک محتوا	افزایش اهمیت در هرمنوتیک اشکال
تدقیق محتواها، ابهام و گوناگونی اشکال	تدقیق اشکال، ابهام و گوناگونی محتواها

پی‌نوشت‌ها:

1– Kant (E.), Unique fondement d'ne démonstration de l'existance de Dieu, trad., A. – J. Festugière; Vrin, 1967, pp. 146–147

2– Hegel (F.), Esthéthique; trad. S. Jankelevitchi Flammarion coll. Champs, 1979, pp. 9–11

3– Platon, Timée; trad. E. Chambry; Garnier–flammarion 1969; pp. 411–413

4– _____, Op.cit. P.447

5– Aristote, politique, VII, 4, 1328–2–8

6 – Philon d'Alexandrie, De opificio mundi, in les oeuvres de Philon d'Alexandrie; trad. R. Arnaldez; Le Cerf, 1961, pp. 151–157

7– Aristote, politique, I, 5, 1254 b.10

8– Aristote, politique, 8, Vrin, 1977, pp. 53–54.

9– Platon, La République, IV, trad. R. Baccou; Garnier–flammarion, 1966, pp. 196–197

10– Herodote, livre I, 138, trad. Andrée Barguet, Paris, Gallimard, 1985. P. 115