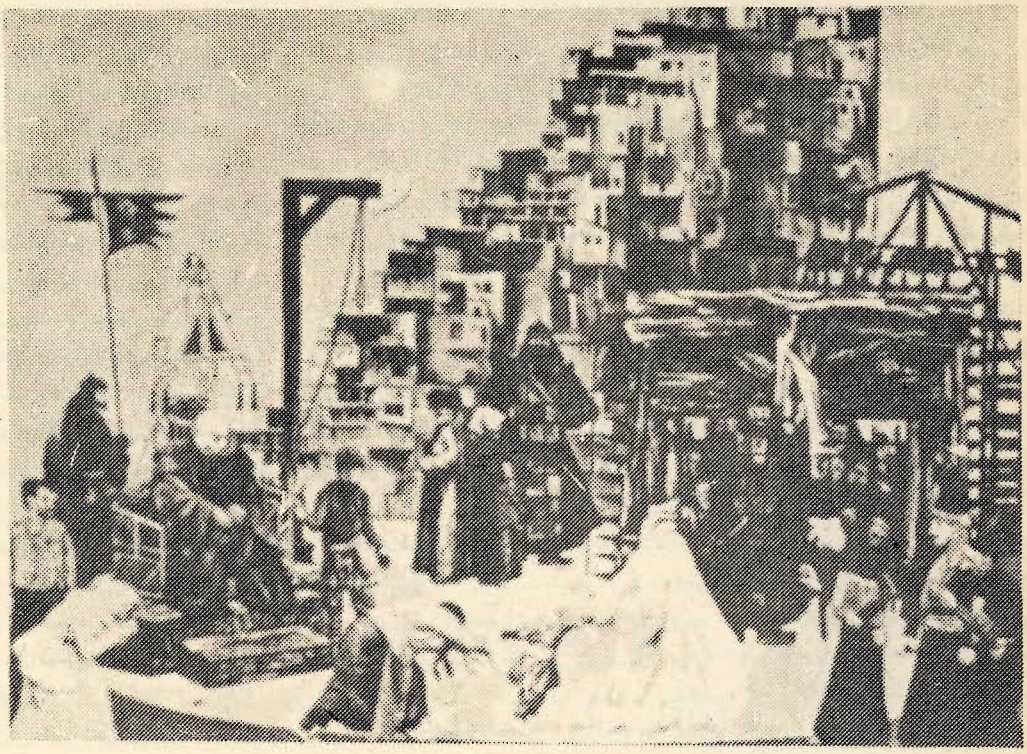
«سفر به انتهای شب»:[۱]

فاشیسم و ادبیات

ناصر فکوهی



«آن‌جا که کتاب‌ها را بسوزانند، روزی انسان‌ها را خواهند سوزاند»
هاینه، ۱۸۱۱

روز ۱۹ آوریل ۱۹۴۵، چند هفته پیش از تسلیم نهایی آلمان هیتلری، دولت جدید فرانسه حکم خدستگیری **لویی فردینان سلین**، نویسنده‌ی برجسته‌ی فرانسوی را صادر کرد؛ او را در کنار پروست، از بزرگ‌ترین نویسندگان معاصر شمرده‌اند. چند ماه پس از صدور این حکم، ناشر او **روبر دونوئل**، در موج انتقام‌جویی‌های پس از جنگ در پاریس به قتل رسید.

سلین در طول ده سال با انتشار آثاری که در آن‌ها ترکیبی غریب از نبوغ ادبی و نفرت‌نژادی عرضه کرده بود، خود را به مثابه برجسته‌ترین نماینده‌ی سنت دیرینه‌ی یهودستیزی راست در فرانسه شناسانده بود. کینه‌ی بیمارگونه‌ی او نسبت به نژاد سامی و گرایش آشکارش به هیتلریسم، وی را تا به جایی پیش برده بود که حتا ذوق ادبی خویش را به کنار گذارد و درباره‌ی **پروست** بگوید: «اگر او یهودی نبود دیگر هیچ کس حرفی از وی نمی‌زد (...) زبان نیمه پدیشی ـ نیمه فرانسوی و پرطمطراق او هیچ بویی از سنت زبان فرانسه نبرده است.»[۲]

هرچند **سلین** پرآوازه‌ترین مظهر این گرایش فاشیستی در فرانسه به حساب می‌آمد اما در این عرصه تنها نبود. این سنت از بسیاری جهات لااقل همانقدر ریشه داشت و قدرتمند بود که گرایش هیتلری در آلمان. و اگر خواسته باشیم با فاشیسم ایتالیا مقایسه‌اش کنیم، باید آن را قوی‌تر و خشونت‌بارتر بدانیم. ریشه‌ی این گرایش در سنت ادبی ـ تاریخی فرانسه به قرن گذشته باز می‌گشت.

ژوزف آرتور گوبینو، دیپلمات و نویسنده‌ی فرانسوی که سفرنامه‌ی ایرانش معروف است در سال ۱۸۵۳ کتابی موسوم به «**رساله در باب نابرابری نژادهای انسانی**» منتشر کرد. در ۱۸۴۴ کتاب «**مُلکیسم یهودی**» نوشته‌ی **گوستاو تریدون**، به چاپ رسید و دو سال بعد کتاب «**فرانسه‌ی یهودی**» نوشته **ادوارد درومون** منتشر شد. درومون در این کتاب با ذکر نام و نشان به جنگ نفوذ سامی‌نژادان در دستگاه‌های کشور رفته بود. کتاب چنان با استقبال روبه‌رو گشت که در عرض یک سال ده‌ها بار تجدید چاپ شد. **موراس** و **بارس** دنباله روان بی‌چون و چرای **درومون** بودند و هم‌چون او زشت‌ترین واقعه‌ی تاریخ فرانسه را ظهور مدرنیته از خلال رنسانس، رفرم و انقلاب کبیر می‌شمردند. البته **موراس** و **بارس** بیشتر بر سنت «خاک»، یعنی ریشه‌های روستایی، تأکید می‌کردند تا بر سنت «خون» یا نژادپرستی یهودستیزانه. اما همگی این نویسندگان که دورادور از سوی نویسندگان دیگری چون **کلودل**، **برنانوس** و تا اندازه‌ای **موریاک** در گرایش راست حمایت می‌شدند، در ضدیت با سنت انقلاب فرانسه، جمهوریت، پروتستانیسم، یهودیت، فراماسونری و به زودی بلشویسم همداستان بودند.

در سال‌های آخر قرن ۱۹، با ظهور بولانژیسم و

عوام‌گرایی ضدپارلمانی آن، و به ویژه پس از محکومیت **دریفوس** و به راه افتادن جنگ چپ و راست میان موافقان و مخالفان افسر جوان، تضاد سنتی میان دو گرایش به تدریج سبب شد چپ تمایلات یهودستیزانه‌ی خود (**پرودون، فوریه**) را به کنار گذارد، هرچند تا آغاز جنگ جهانی دوم هنوز آثاری از آن را حفظ کرده بود.

ضدیت با رفرم و پروتسنایسم مسیحی که در فرانسه از خصوصیات گرایش فاشیستی بود، طبعاً در آلمان نمی‌تواند معنی چندانی بدهد، زیرا در این کشور لوتریسم خود از پایه‌های گرایش توتالیتر به حساب می‌آمد.

لوتر بر آن بود که باید یهودیان را از آلمان بیرون ریخت، کنیه‌ها و مدارس‌شان را آتش زد، خانه‌هایشان را خراب و ویران کرد و چون کولی‌ها زیر یک سقف یا در اصطبل جایشان داد[۳] این سنت پس از **لوتر** هم‌چنان پایدار ماند و اغلب فیلسوفان و نویسندگان آلمانی به جز مواردی استثنایی چون **گوته، شیلینگ،** و **هگل** به آن گرفتار بودند. **هوستون استیوارت چمبرلین،** نویسنده انگلیسی‌تبار آلمانی و داماد **ریشارد واگنر،** در این میان مکانی خاص داشت، زیرا او بود که تحت‌تأثیر **گوبینو** در ۱۸۹۹ کتاب خود «بنیان‌های قرن ۱۹» را به چاپ رساند. در این کتاب **چمبرلین** نظریه‌ی نژادپرستانه‌ی **گوبینو** را به صورتی منسجم‌تر تدوین کرد. نفرت‌نژادی در آلمان به ویژه در چارچوب شکل‌گیری دیررس هویت ملی آلمانی که به زحمت می‌توان پروس‌گرایی شمال را با روستامنشی جنوب سازش دهد، قابل توجیه بود.

اما مهم‌تر از لوتریسم و یهودستیزی سنتی آلمان، گرایش نیهیلستی بود که اندیشه‌ی آلمان قرن ۱۹ را تحت‌تأثیر خود گرفت و سرنوشت آتی این فرهنگ را رقم زد. نیهیلیسم یا نیستگرایی، نه نفی «وجود» و «هستن» که نفی ارزش‌های «موجود» بود. زرتشتِ **نیچه** کلام نهایی را بر زبان آورد: «خدا مرده است» و چون خدا مرده بود، پس همه‌ی ارزش‌های موجود مرده بودند و انسان حاکم مطلق بر روی زمین شده بود. الحادگرایی و ظهور اخلاق نوین به معنی مرگ اخلاق یهودایی ـ مسیحایی کهنه‌ی اروپا بود. مرگ خدا، مرگِ عقل هم بود: بازگشت به هاویه معنایی جز حاکمیت ناعقلانیت (Irrationalité) نداشت و ناعقلانی‌گری (Irrationalisme) خود چراغ راهنمای اخلاق نوین گردید. «ابرمرد» نیچه به جنگ «زندگی» می‌رفت تا از خلال «مرگ»، زندگی نوینی بیافریند. پس بیهوده نبود که «مرگ» خود بدل به ارزشی والا شد و ابزاری در آفرینش قدرت. آفرینش از دل نابودی بیرون می‌آمد و اسطوره‌ی نوین «مرگ الحادی» جای اسطوره‌ی کهن و مقدس شهادت مسیحایی را می‌گرفت. **نیچه** در حقیقت با «تبارشناسی اخلاق» به «فراسوی نیکی و بدی» سفر می‌کرد و ارزیابی و کارکرد ارزش‌ها را وابسته به «اراده‌ی قدرت» و اشکال گوناگون آن می‌گرداند. عینیت اخلاق، شناخت و دانش،

● همگی این نویسندگان در ضدیت با سنت انقلاب فرانسه، جمهوریت، پروتستانیسم، یهودیت، فراماسونری و به زودی بلشویسم همداستان بودند.

عینیت عقلانیت و منطق، توهمی بیش نبود و در واقع موقعیت انسانی بود که چند و چون آن‌ها را تعیین می‌کرد.

در پایان قرن نوزده، نیهیلیسم در اروپا گرایشی گسترده و همه‌گیر بود. انقلاب صنعتی در روند توسعه‌ی خود چنان ناگواری‌ها و مصیبت‌هایی انسانی به همراه داشت که عقلانیتِ عصر روشن‌گری را به زیر سؤال برده بود. نیهیلیسم در واقع پاسخی انسانی بود به ماشین عظیم سرمایه‌داری، نوزادی که بر سر راه خود بی‌هیچ ابایی جثه‌های ناتوان انسان‌ها را خُرد می‌کرد و درهم می‌شکست. اما این گرایش در هر کجا به شکل و سیمایی متفاوت ظاهر می‌شد. در فرانسه جنبش دادائیسم، نفرتی را که کشتار جنگ جهانی اول در نزد روشن‌فکران برانگیخته بود به صورت نفی تمام ارزش‌ها حتا ارزش‌های هنری متبلور می‌ساخت. دادائیست‌ها با همه چیز حتا با خود این نام مضحک که آن را به تصادف و از سرلودگی در کتاب لغتی یافته بودند، مخالف بودند و نفی ارزش‌های هنر انسانی را، به دلیل هیولایی که انسان‌ها توانسته بودند برپا سازند، شعار خود قرار دادند. کمی بعد، دادائیسم به سوروئالیسم دامن زد که به رهبری کسانی چون **آندره برتون** و **فیلیپ سوپو** با موضع‌گیری‌های دقیق سیاسی خود، به روشنی در گرایش چپ قرار می‌گرفتند. اما نیهیلیسمی که در نزد اکسپرسیونیست‌های آلمان و فوتوریست‌های ایتالیا دیده می‌شد، حامل موضعی پیچیده‌تر و ابهام‌انگیزتر بود.

اکسپرسیونیسم به جز سهم بزرگی که هم‌چون فوتوریسم در هنرهای تصویری (نقاشی، سینما) داشت، در ادبیات آلمان این سال‌ها نیز گرایشی مطرح و پراهمیت بود. اکسپرسیونیسم در واقع نوعی برون‌افکنی احساس‌های هنری از خلال شکل‌های مسخ‌شده بود که در ابعاد، رنگ‌ها و قالب‌های مبالغه‌آمیز تلاش می‌کرد مسخ درونی و زشتی روح‌ها را باز نماید.

قدرت اکسپرسیونیسم همان‌گونه که در بخش نقاشی خواهیم دید، به ویژه در تصویرسازی و صحنه‌پردازی آن بود و از این لحاظ در نوعی تقارن با فاشیسم قرار می‌گرفت. در همین نکته باید ظهور نوعی نیهیلیسم را در فاشیسم نیز مشاهده کرد. نیهیلیسم فاشیستی نیز به جنگ عقل‌گرایی روشن‌گرانه‌ی عصر صنعت می‌رفت اما به شیوه‌ای ریاکارانه. دوگانگی نیهیلیسم فاشیستی به ویژه در تضادی نمایان بود که میان ریشه‌های اقتصادی آن و پایه‌های توده‌ای‌اش، میان عملکرد سازش‌کارانه آن و همکاری‌اش با سرمایه‌های بزرگ و شعارهای سوسیالیستی و کارگری‌اش، دیده می‌شد. نیهیلیسم در این‌جا ابزارهایی سهمگین و قدرتمند در دست خود داشت و می‌توانست شعارهای خود را در یک صحنه‌پردازی پرشکوه و خیره‌کننده که اصل و اساس زیباشناسی سیاسی فاشیسم است، متجلی کند. مرگ و خشونت، درد و مصیبت می‌توانستند با صحنه‌پردازی‌های استادکارانه‌ای که زیباشناسی فاشیستی ترتیب می‌داد، بدل به ارزش‌هایی والا و مردمی گردند و این رسالتی بود که بر عهده‌ی ادبیات، نقاشی، سینما و معماری گذاشته شد و در هر یک از این عرصه‌ها چنان که خواهیم دید گروهی از هنرمندان موفق شدند، هرچند به صورتی ناپایدار، پایه‌های زیباشناسی فاشیستی را برپا سازند.

نیهیلیسم در ریشه‌های فاشیستی و اکسپرسیونیستی آن در نقطه‌ای نامعلوم و مبهم پیوندی عجیب با یکدیگر می‌خوردند و شخصیتی چون **گوتفرید بن** (Gottfried Benn) (۱۹۵۶ ـ ۱۸۸۶) یکی از مهم‌ترین حلقه‌هایی بود که به صورتی غریب و شگفت‌آور اکسپرسیونیسم و فاشیسم را هماهنگ می‌ساخت. بن نه فقط نیهیلیسم **نیچه** را در مقام شاگردی او آموخته بود، بل‌که خود نیز پیوندی تنگاتنگ و دوگانه با مفهوم «نیستی» و «خرد» داشت. نخست آن که او فرزند یک کشیش پروتستان بود و خود نیز به تحصیل الهیات پرداخته بود، سپس آن که با چرخشی ناگهانی به پزشکی روی آورد، برای بن مرگ چه در جنبه‌ی متافیزیکی و چه در جنبه فیزیکی آن، مفهومی آشنا و ملموس بود. در اشعار و نوشته‌های او نوعی وسواس و اصراری مهیب به برجسته ساختن مرگ فیزیکی، بر صحنه آوردن اجساد، شکل‌های فروپاشیده و تجزیه یافته مشاهده می‌شد. در زندگی فکری **بن** لحظه‌ای حساس وجود داشت، زمانی که او ابتدا با خواندن متنی تحت عنوان «دولت نوین و روشن‌فکران» (Der neue Staat und die Intelektuellen) در رادیو برلن در ۱۹۳۳ و سپس با انتشار کتابی با عنوان «هنر و قدرت» (Kunst Und Macht) در ۱۹۳۴ به فاشیسم پیوست؛ در این لحظه، فاشیسم به نظر او تجلی قدرتمندی از تمایل به گریز از عقلانیت و به قول خودش از «کارگرگرایی» جامعه کهنه آلمان می‌آمد[۴]. آرمان **نیچه** در شخصیت‌هایی خشونت‌آمیز نمودار می‌شد که در کمال صراحت، الحادگرایی ضدارزشی خود را پیش می‌نهادند و برخلاف فیلسوف نیهیلیسم، در حدود اندیشه و کلام باقی نمی‌ماندند. اما این تصور چند سالی بیش طول نکشید. از یک‌سو **بن** به اشتباه خود پی برد و از سوی دیگر گرایش روستامنش و ضدمدرن فاشیست‌ها بر تمایلات نیچه‌وار آن‌ها غالب آمد و ابتدا او را از کانون نویسندگان اخراج کردند و سپس ممنوع‌القلمش کردند. شخصیت مهیب **بن** گویی بهترین زمینه را برای

● بازگشت به هاویه معنایی چز حاکمیت ناعقلانیت نداشت و ناعقلانی‌گری خود چراغ راهنمای اخلاق نوین گردید.

● «ابر مرد» نیچه به جنگ «زندگی» می‌رفت تا از خلال «مرگ»، زندگی نوینی بیافریند. پس بیهوده نبود که «مرگ» خود بدل به ارزشی والا و ابزاری در آفرینش قدرت می‌شد.

همه‌ی دشنام‌ها فراهم می‌کرد، خودش می‌گفت: «نازی‌ها مرا خوک می‌خوانند، کمونیست‌ها ابله و دموکرات‌ها به من فاحشه‌ی فکری نام می‌دهند، مهاجران آلمانی به من خائن لقب داده‌اند و مؤمنان کشورم نام نیهیلیست مریض بر من گذاشته‌اند»[۵]. هرچند این صفات بی‌شک درخور **بن** و قدرت ادبی او نبود اما اگر اکسپرسیونیسم فاشیستی در واقعیت تحقق می‌یافت، چنین صفاتی مسلماً شایسته‌ی آن بود.

شاعران اکسپرسیونیست نسل پیش از **بن**، به ویژه **تراکل** (Trakl) (۱۹۱۴ ـ ۱۸۸۷) در زندگانی شخصی خود نفی ارزش‌ها را با گناه و خروج از اخلاق متعارف درآمیخته بودند. این گروه از اکسپرسیونیست‌ها در واقع دنباله‌روانِ گرایشی ادبی بودند که یک قرن پیش از آن با **مارکی دوساد** (Marquis de Sade) (۱۸۱۴ ـ ۱۷۴۰) آغاز شده بود. **ساد** اپیکورگرایی خود را تا حد شهوانی کردن درد و مرگ پیش برد و با این سلاح به جنگ جامعه و خدا و در واقع به جنگ اخلاق و ارزش‌های اجتماعی رفت. اکسپرسیونیست‌هایی چون **تراکل** نیز در خطی تاریخی قرار می‌گرفتند که سپس تا **بتای**، **آرتو** و **ژنه** ادامه یافت. روشن است که چنین گرایشی جای هیچ‌گونه سازشی را با فاشیسم و تمایل جنون‌آمیز آن به حاکمیت اخلاق‌سنتی و روستایی باقی نمی‌گذاشت.

اکسپرسیونیست‌های دیگری چون **ارنست تولر** (Ernst Toller) و **برشت**[۶] نیز با موضع‌گیری‌ها و عملکردهای انقلابی خویش عملاً رودرروی فاشیست‌ها قرار می‌گرفتند. زمانی که **فرانکو** در اسپانیا به پیروزی رسید و **هیتلر** و **استالین** پیمان حیرت‌انگیز خویش را امضا و لهستان را میان یکدیگر تقسیم کردند، تولر ناامید از فروریختن تمام آرمان‌هایش، با پایان دادن به زندگی خویش، در واقع تیر خلاصی به سوی اندیشه‌ی اکسپرسیونیستی چپ شلیک کرد. اکنون تنها **برشت** بود که به شیوه‌ی خاص خود و در شرایطی که شخصیت انقلابی او می‌رفت تا شیوه‌ی نمایشی را برای همیشه زیرورو کند، توانست امیدی به آینده ببندد و سنت اکسپرسیونیسم را در تئاتر زنده نگاه دارد.

اما اگر از این نویسندگان اکسپرسیونیست انقلابی بگذریم، کم‌تر می‌توان شاهد مقابله‌ای رودررو میان نمایندگان این مکتب ادبی و فاشیسم بود. **آلفرد دوبلن** (Alfred Döblin) بیشتر به دلیل یهودی بودن خویش مجبور به مهاجرت از آلمان شد؛ دوست و هم‌پیمان او **کازیمیر اِدشمید** (Kasimir Edschmid) هرچند ممنوع‌القلم شد اما خطری در دوران هیتلری تهدیدش نکرد. دلیل این گریز از رودررویی و تضاد را باید همان‌گونه که گفتیم در سایه‌ی نیهیلیستی اندیشه‌ی نیچه دانست، اندیشه‌ای که تخریب و ویرانی اخلاق کهنه را پیش‌بینی کرده بود، اما شاید هرگز تصور نمی‌کرد که این ویرانی به دست اخلاقی کهنه‌تر و ضدمدرن‌تر از سنت بورژوایی قرن نوزده انجام گیرد.

نیچه خط پیوندی بود که اکسپرسیونیسم و تمایل انقلابی آن را به نفی ارزش‌ها، با فوتوریسم ایتالیا پیوند می‌داد. گرایش فوتوریستی از ابتدای قرن در ایتالیا ظهور کرد. در این‌جا تمایل وسواس‌آمیز به «آینده» (فوتور) در خود حامل باری ارزشی بود. **پاپینی** (Papini) می‌گفت: «گذشته وجود ندارد»[۷] و در این کلام می‌توانست گذشته را برابر با «ارزش‌های گذشته» یا سنت‌ها بگیرد. در نظر فوتوریست‌ها هیچ چیز **آفرینش هنری** را از عمل جدا نمی‌کرد. هنر نه یک سبک بل‌که نوعی «جهان‌بینی» (Weltanschaung) بود. فوتوریسم باید می‌توانست به قول **مارینتّی** (Marinetti)، بنیان‌گذار آن، تمام مرزها و قوانین هنری و حتا خود هنر را پشت‌سر گذارد. فوتوریسم، تمایل به ناعقلانیت نیچه‌ای خود را در گرایش خویش به «سرعت» متبلور می‌ساخت. سرعت می‌توانست و می‌بایست جای عقل را بگیرد. و می‌دانیم که در نوشتار و در آفرینش هنریِ اتوماتیکِ سوررئالیستی هم همین ایده‌ی سرعت بود که باید جای کنترل خودآگاه هنرمند را به ناخودآگاه او می‌بخشید. سرعت منطق را از میدان به در می‌کرد و به تمایلاتی که اخلاق و عقلانیت ممنوعشان کرده بود فرصت ابراز وجود می‌داد. فراموش نکنیم که مارینتّی در پاریس به ویژه تحت‌تأثیر سمبولیسم سال‌های آخر قرن نوزده قرار داشت و در همین شهر بود که در ۱۹۰۹، «بیانیه‌ی ادبیات فوتوریستی» را منتشر کرد. زمانی که او رو به فاشیسم می‌آورد، آن را حرکتی انقلابی می‌شمرد که در پی پایه‌ریزی جامعه‌ای نوین و آینده‌نگر بود و این طرز تلقی را تا به آخر حفظ کرد. این‌جا نیز همان رابطه‌ای را که میان اکسپرسیونیسم و فاشیسم دیدیم می‌توان میان گرایش **فوتوریستی** و فاشیسم مشاهده کرد.

درباره‌ی فوتوریست‌ها به صورتی گسترده‌تر در مقوله‌ی نقاشی و سینما و فاشیسم بحث خواهیم کرد.

* * *

چهار گرایش عمده، در ادبیات آلمان سال‌های فاشیسم گویای خطوط کلی زیباشناسی فاشیستی در زمینه‌ی ادبی بودند. نخستین گرایش در حوزه‌ی ملی‌گرایی و ادبیات جنگ (Kriegsliteratur) قرار می‌گرفت. جنگ جهانی اول با بهای گزافی برای آلمان به پایان رسید و عهدنامه‌ی ورسای چنان شرایط تحقیرآمیزی را به این کشور تحمیل کرد که نطفه‌های کینه و انتقام‌جویی را در دل هزاران هزار آلمانی فرو نهاد. موج اول ادبیات جنگ با پایان یافتن جنگ جهانی اول آغاز شد و موج دوم از زمان به قدرت رسیدن هیتلر تا سقوط او. ستایش ارزش‌های جنگی، فداکاری، شهامت و خشونت به مثابه اخلاق ملی، که مردم را بیدار کرده و آن‌ها را از غلتیدن به دامان «تن‌آسایی بورژوایی» نجات می‌دهد، نخستین گرایش پراهمیت در این دوران بود. تشابه میان ادبیات جنگی آلمان و ادبیات جنگی شوروی در زمان «جنگ کبیر میهنی» شگفت‌آور است. از سوی دیگر، میان این ادبیات و گرایش فوتوریستی ایتالیا نیز پیوندی تنگاتنگ وجود داشت. **مارینتّی** جنگ را تنها «عامل سلامت جهان»[۸] می‌دانست و خود نیز با شرکت در جنگ لیبی «اخلاق آموزش‌دهنده‌ی» جنگ را تجربی کرده بود.

اما گرایش ادبیات جنگ در آلمان را، به‌رغم آن که فاشیسم به ویژه در ابتدای خود به آن تمایل داشت، نمی‌توان گرایشی اصلی و همگن با فاشیسم دانست. در سال‌های سلطه‌ی هیتلری دو نهاد حزب و ارتش، به صورتی موازی با یکدیگر عمل می‌کردند. ارتش تلاش می‌کرد خود را بر امور نظامی متمرکز کند و با عدم دخالت در اوضاع داخلی و در سیاست تصفیه‌ی نژادی، از آلوده شدن به اخلاق فاشیستی پرهیز کند. حزب نیز پاداش وفاداری و سرسپردگی نظامیان را با محدود کردن دست گشتاپو در ارتش می‌داد به صورتی که تا سوءقصد علیه هیتلر و کودتای نافرجام افسران ارتش در ۲۰ ژوییه‌ی ۱۹۴۴، ارتش این کشور از تصفیه‌های خونین پلیس هیتلری مصون بود.

یکی از چهره‌های درخشان ادبی آلمان، **ارنست یونگر** (Ernst Jünger) در سرنوشت شخصی و در آثار خودگویای ابهام و رابطه‌ی تردیدآمیز حزب و ارتش در آلمان هیتلری بود. **یونگر** از افسران عالی‌رتبه‌ی آلمان بود. او که از قهرمانان جنگ جهانی اول به حساب می‌آمد در عین‌حال از نویسندگان خلاق و ارزشمند هم بود. کتاب «توفان‌های فولادین» (In Stahlgewittern) نوعی زیباشناسی جنگی را با دید موشکافانه‌ای که حاصل تجربه‌ی شخصی **یونگر** است درمی‌آمیزد. دو کتاب دیگر او، «جنگ تجربه درونی ما» (Der Kampf als inneres Erlebnis) و «آتش و خون» (Feuer and

(Blut) توصیف جنگ جهانی اول را کامل می‌کند. **یونگر** به شهرت می‌رسد و هیتلر خود تحت‌تأثیر کتاب نخست اوست. اما گرایش ناسیونالیستی **یونگر** که ابتدا در پیشوا و حرکت او، قیامی ملی برای سربلند کردن آلمان می‌دید، به سرعت با گرایش‌های ادبی دیگر فاصله می‌گیرد. چند سال بعد، انتشار کتاب «بر فراز صخره‌های مرمرین» (Auf Den Marmorklippen) در ۱۹۴۰، یونگر را در موقعیتی خطرناک قرار می‌دهد. کتاب سرزمینی افسانه‌ای، زیبا و غنی را توصیف می‌کند که به دست شخصیتی حیله‌گر به آتش فنا کشیده می‌شود و فرزانگانش چاره‌ای جز آن نمی‌بینند که راه مهاجرت پیش گیرند. سندی که به تازگی پیدا شده است نشان می‌دهد که رییس دادگاه مردمی (Volksgeriht)، **رولاند فرسلر** .R (Freisler) هم‌چون **بورمن** و **هیلمر**، تا چند ماه پیش از تسلیم آلمان، و به ویژه پس از سوءقصد به هیتلر که یونگر نیز از پاریس در آن دخالت داشت، هنوز در پی سپردن او به جوخه‌ی اعدام بودند.(۹)

یونگر در این گرایش تنها نبود و در کنار او می‌توان از نویسندگانی چون **ارنست فون سالومون** که کتابش «لعنتیان» (Die Geächteren) حوادث جنگ و انقلاب دهه‌ی بیست را توصیف می‌کرد و **مولر وان دن بروک** و کتابش «رایش سوم» نام برد. اما مورد **یونگر** به طور خاص نشان‌دهنده‌ی تمایل فاشیسم به ادبیات ناسیونالیستی و جنگ و در عین‌حال، فاصله‌ای است که میان این نوع ادبیات با محورهای اساسی هیتلریسم وجود داشت.

دومین گرایش در ادبیات دوران فاشیسم، گرایش نورومانتیک بود. ریشه‌های عمیق این گرایش را باید در جنبش ادبی «توفان و یورش» (Sturm und Drang) یافت. **فردریش ماکسیمیلیان کلینگر** با نمایش‌نامه‌ای که به این عنوان در ۱۷۷۷ در شهر لایپزیگ بر صحنه برد، طلایه‌دار حرکت پیش رمانتیک‌ها (Préromantiques) شد که **گوته** و **شیلر** به آن پیوستند و به زودی موج رومانتیسم آلمان را برانگیختند. رومانتیسم آلمان، ناعقلانی‌گری خود را در برابر عقلانیت حاکم بر عصر روشنگری (Aufklärung) قرار می‌داد. حساسیت انسانی (Empfindlichkeit) باید منطق حسابگرانه‌ی فلاسفه‌ی مدرنیته را از میدان به در می‌کرد. این حساسیت در نزد **گوته** و «فاوست» او به صورت «دیوزدگی و عنصر جادویی» ظاهر می‌شد(۱۰)، در نزد **شیلر** به صورت تأکید وی بر زیباشناسی و عمل فردی و اخلاقی در برابر تمایل به تغییر و تحول از طریق عمل اجتماعی و سیاسی، و در نزد **نوالیس**، در آمیزه‌ی لطیفی که میان ایمان مسیحایی و طبیعت‌گرایی به‌وجود می‌آورد.

گرایش نورومانتیک نزدیکی زیادی با ادبیات ملی‌گرایانه و جنگی داشت اما مضامین آن به خصوص با خط ادبی «خون و میهن» (Blut und Boden) هماهنگ بود. «خون» نه فقط مفهوم نژاد و بازگشت به غرایز ساده‌ی انسانی را در خود داشت بل‌که از خلال اسطوره‌ی باروری با زمین نیز پیوند می‌خورد. تقارن شخصیت «مادر» و اسطوره‌ی میهن «زمین» در مفهوم نژاد برتر تجلی و تبلور می‌یافت. مادران آلمانی، زاینده‌ی نژادی پاک و والا هستند که بر زمین بکر و کهن آلمانی پرورش می‌یابند. اصالت خون و اصالت میهن نیازمند پیش نهادن شخصیت «روستایی» هستند که مدرنیته او را به پشت صحنه رانده است. بنابراین نورومانتیک‌گرایی فاشیستی که نمایندگان ادبی آن نویسندگانی چون **هانس یوست** (Hanns Johst) و هانس آنیتز اورز (Hanns Einz Ewers) بودند، در واقع گرایشی بود به بازگشت به اصالت روستایی، پشت کردن به عصر روشن‌گری و صنعتی شدن ناشی از آن و هدایت شهروندان با الگوی اخلاق روستایی. نفرت فاشیسم از وایمار و گرایش‌های نوآورانه‌ی آن که کمابیش از مدرنیسم وین ابتدای قرن ملهم بودند، به ویژه به دلیل جهت‌گیری آن به سوی اخلاق شهری و پشت کردنش به ارزش‌های سنتی بود.

ادبیات محلی یا منطقه‌ای آلمانی را باید گرایشی سوم در ادبیات فاشیستی به شمار آورد. این گرایش تا اندازه‌ی زیادی با گرایش پیشین، یعنی نورمانتیک‌گرایی رایج این سال‌ها نزدیک بود، اما تفاوت‌هایی نیز با آن داشت. ویژگی عمده‌ی ادبیات منطقه‌ای در آن بود که هرچند بر ارزش‌های روستایی و شخصیت روستایی به مثابه محور و قهرمان اصلی روایت‌های خود تأکید می‌کرد، اما گستره‌ی آن بسیار فراتر از چارچوب ایده‌ئولوژی فاشیستی می‌رفت و برخلاف گرایش نورمانتیک لزوماً ارتباط مستقیمی با مفاهیم و ارزش‌های میهن‌پرستانه و ناسیونالیستی نداشت. در واقع دنیای کوچک ادبیات محلی می‌توانست در هر یک از بخش‌های خود، در آداب، سنن، ویژگی‌های زبانی و فلکلوریک بخشی از پهنه‌ی بزرگ فرهنگ‌های ژرمانی محدود بماند و به ترسیم و توصیف آن جهان حقیر بسنده کند. درست است که موج گسترده‌ای از آثار کمابیش نازل و کم مایه در این حوزه، با آرمانی کردن گذشته‌ی پیش‌صنعتی و با تکرار بی‌پایان مضامینی چون تجلیل از خلق و خوی سالم و پاک روستایی، هنر مردمی، ارزش والای کارهای یدی و به ویژه کشاورزی به نورمانتیک‌گرایی نزدیک بودند، اما مضمون‌های منطقه‌ای و محلی کمابیش با مفهوم «میهن» که به ناچار از مفهوم جدید و انقلابی «دولت ملی» ملهم بود، فاصله داشتند. با این همه، فاشیسم با برنامه‌ای حساب شده، از این نوع ادبیات مبتذل حمایت می‌کرد تا بر زمینه‌ی ذهنی حاصل از آن بتواند گرایش‌های ضدصنعتی، ضدسرمایه‌داری و ضدشهری را به سوی رومانتیسم نژادپرستانه‌ی خود متمایل سازد.

سرانجام باید به گرایش چهارمی نیز در ادبیات فاشیستی اشاره کنیم. این گرایش شامل ادبیات تبلیغاتی یا پروپاگاند فاشیستی می‌شد و مظهر آشکارترین و عریان‌ترین وابستگی و سرسپردگی ادبی به شعارها و مضامین فاشیستی بود. به همین دلیل نیز این خط ادبی از لحاظ کیفیت آثار عرضه شده در آن در نازل‌ترین و بی‌ارزش‌ترین رده قرار می‌گیرد. مضامین اساسی در این گرایش، نژادپرستی، تبلیغات و دروغ پراکنی‌های نژادی، یهود ستیزی خشونت‌بار، ضدیت با کمونیسم و کمونیست‌ها به مثابه بیماران مبتلا به انحطاط فکری و اخلاقی و روانی، بود. **فرانتس نویمان** در کتاب خود **بهیموت**، نشان می‌دهد که چگونه تبلیغات بر واقعیت‌های این دوران دارای تأثیری محدود است و عنصر خشونت است که نقش اساسی را ایفا می‌کند(۱۱).

آفت فاشیسم در اروپا در کم‌تر از دو دهه بهترین و ارزنده‌ترین نویسندگان قاره را به هلاکت رساند و یا گریزان کرد. **هاینریش و توماس مان، برتولت برشت، استفان تسوایگ، ارنست کاسیرر، الیاس کانتی، فدریکو گارسیا لورکا، خوزه ارتگا ای گاسه، آنتونیو گرامشی، آلبرتو موراویا**... اما نتوانست از حد «ادبیات» تبلیغاتی و هوچی گرانه و حداکثر از حد نورومانتیسم روستامنشانه پیش‌تر رود، تجربه‌ی سال‌های فاشیسم (هم‌چون تجربه‌ی توتالیتاریسم استالینی) نشان داد که ایده‌ئولوژیزه کردن ادبیات نمی‌توانست ثمره‌ای جز ابتذال و مرگ آن داشته باشد. □

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ "Voyage au bout de La nuit"، نام نخستین کتاب لویی فردینان سلین، که با همین عنوان به فارسی ترجمه شده است.

۲ ـ نامه‌ی سلین به ژ. پولان، در تاریخ ۲۷ فوریه ۱۹۴۹ "Magazine Littéraire, no 292, Octobre 1991"

۳ ـ نویمان، فرانتس، بهیموت، ساختار و عملکرد ناسیونال سوسیالیسم ۱۹۴۴ـ۱۹۳۳، ترجمه‌ی محمدرضا سوداگر، تهران، دنیای مادر، ۱۳۷۰، ص ۱۴۱.

4 – Palmier, Jean–Michel, de l'expressionisme au nazisme, les arts et la contre–révolution en allemahne (1914–1933)., in Eléments pour une analyse du fascisme, S, Paris, 10–18, 1976, PP. 347 S.

5 – Pollet, Jean–Jacques, Artick Benn, In Laffont–Bompiani, Dictibonnaire des auteurs, Vol. I, Paris, Robert Laffont, 1986, P. 987.

۶ ـ درباره‌ی اکسپرسیونیسم به طورکلی و درباره برشت به طور خاص نگاه کنید به: Obliques, No 20–21, 1979

7 – Lista, Giovanni, Le Futurisme, Paris, Hazan, 1985, P. 4

۸ ـ همان‌جا، ص ۹ و بعدی.

9 – Magazine Littéraire, Nos 300 Juin 1992, PP. 116–126, No 302, Septembre 1992, PP. 96–98

۱۰ ـ الکساندر، ماکسیم، تونر، اریکا، رمانتیک‌های آلمان، ترجمه‌ی عبدالله توکل، ارغنون، شماره‌ی ۲، سال اول تابستان ۱۳۷۳، ص ۱۹۰.

۱۱ ـ نویمان، همان مأخذ، صص ۴۹۵ و بعدی.