فصلنامه دولت‌پژوهی، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، سال چهارم، شماره ۱۳، بهار ۱۳۹۷، صفحات ۲۹-۱

زیبایی شناسی و سیاست با تمرکز بر دولت فاشیسم

(تاریخ دریافت:۹۶/۰۶/۰۷ ـ تاریخ تصویب:۹۶/۱۱/۰۱)

محمدتقی قزلسفلی[۱]

چکیده

پدیدار شدن واژه زیبایی شناسی در اواخر سده‌ی هجدهم در معنای لذت بی‌طرفانه بود. از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم با طرح نظریه‌ی پایان هنر هگل و پیدایش ایدئولوژی‌ها و جریان‌های هنری مدرن، نسبت زیبایی و سیاست اهمیت یافت. چنان که در نیمه‌ی نخست قرن بیستم در دو دولت تمامیت خواه کمونیسم و فاشیسم آثار این پیوند مورد توجه نظریه پردازان قرار گرفت. در مقاله‌ی حاضر این پرسش اساسی طرح شده است که ایده‌ی زیبایی شناسانه شدن سیاست چگونه سبب تحکیم و ابزار مشروعیت آفرینی دولت می‌گردد؟ مفروضه‌ی نوشتار حاضر با تمرکز بر دولت فاشیستی، بررسی ساز و کارهای زیبایی شناسی فاشیستی است که با حذف نظریه‌ی خودآئینی فرهنگ و هنر، این بار همچون تکنیک سلطه در خدمت ساخت و مشروعیت بخشی دولت عمل می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد پدیداری عینی سبب پالایش زیبایی شناختی قدرت دولت، تقویت و ضروری ساختن جنگ و خشونت و هم چنین حمایت از سرعت و فناوری در جهت وصول به اهداف این دولت تام گردیده است. مقاله از چارچوب نظری زیبایی شناسی انتقادی بهره برده و به روش توصیفی ـ تحلیلی به نگارش درآمده است.

کلید واژه‌ها: زیبایی شناسی، سیاست، فاشیسم، دولت، فناوری.

---

۱. دانشیار علوم‌سیاسی دانشگاه مازندران(m.t.ghezel@gmail.com)

مقدمه

اصطلاح «فاشیسم» که گویا نخستین بار بنیتو موسولینی آن را با هدف دستیابی به قدرت و شکل دادن به نوعی خاص از سندیکالیسم دولتی جعل کرد (موسولینی، ۱۳۹۰: ۴۲۶)، صرفاً یک ایدئولوژی سیاسی در کنار لیبرالیسم، محافظه کاری یا کمونیسم نیست، بلکه مؤید و حامی سیاستی است که زمینه ساز پدیداری یک نوع تمامت خواهانه از دولت در نیمه‌ی نخست قرن بیستم بوده و همانطور که کوین پاسمور به درستی گفته است «احتمالاً در سده بیست و یکم بیش از هر زمان دیگری در متن تاریخ، ماهیت آن مورد توجه خواهد بود» (پاسمور، ۱۳۹۰: ۲۳). اینکه یک ایدئولوژی در شکل یک رژیم سیاسی بتواند همزمان برای اوباش و نخبگان فکری به یک اندازه جذاب و مشروع باشد یا در عین حمایت از خصلت‌های مردانه طبقه‌ی زنان را هم مسحور خود کند، نه اسباب حیرت بلکه نیازمند بررسی و تحلیل جدی است. فاشیسم مبین دولتی تام است که در واکنش به بحران ژرف اجتماعی ریشه دارد و ارتباط وثیق آن با احساس سرخوردگی و ناامنی، مستلزم تحکیم پایه‌های آن با سازه‌های زیبایی شناسانه بوده است.

البته مونتسکیو در سده‌ی هجدهم، الکسی دوتوکویل و بنیامین کنستان در سده‌ی نوزدهم که در پی تجزیه و تحلیل عناصر دولت مدرن بودند در آثار خود به این نگرانی و ترس در آینده دامن زده‌اند که ممکن است در آینده دولت‌های فراگیری شکل بگیرند که در عین دست یازی به ابزارهای هراس افکنی و خردگریزی و راز باوری، اما برای توده‌ها خوشایند باشند. اگر بنا باشد دغدغه-های این سه متفکر بزرگ را معنایی امروزی دهیم، باید گفت مسئله‌ی اساسی از این قرار است که دولتی چون فاشیسم به مثابه‌ی اجتماع فراگیر و تام چگونه از گفتمان، زبان و فریب که به زعم ما در این نوشتار عناصر مقوم و مشروعیت بخش زیبایی شناسانه‌ی آن هستند، به خوبی برای استقرار و تداوم قدرت بهره

برده است. دولتی که بر خصایل مردانه چون جنگ طلبی، پهلوانی، توانایی تحمل سختی‌ها و اطاعت از مافوق تأکید داشت، از طریق مقوله‌های زیبایی شناسانه کردن سیاست و قدرت پیش می‌رفت. نیک می‌دانیم هر دولت مدرنی برای دستیابی و اِعمال راحت‌تر قدرت نیازمند دامنه‌ای از انسجام و همگنی است. به همین دلیل از یک سده‌ی پیش به این سو مکرر مشاهده می‌کنیم که اغلب دولتها، از سازمان متمرکز و بوروکراسی عریض و طویل برای انحصار قانونی زور بهره برده‌اند. اما همزمان به تعبیر لویی آلتوسر به این نتیجه رسیده‌اند که سرمایه گذاری در امر ایدئولوژیک و زیبایی سازی عناصر قدرت راه بهتر و مؤثرتری برای دوام و نفوذ در دل توده هاست (Althusser, 1971).

بر این اساس مقاله‌ی حاضر با بررسی نسبت دو متغیر زیبایی شناسی و سیاست در فاشیسم در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که مؤلفه‌های زیبایی شناسانه در دولت فاشیستی چیست و چگونه زمینه ساز تحکیم قدرت و ابزار مشروعیت بخشی آن بوده است؟ در پاسخ به این پرسش پژوهش حاضر نشان می‌دهد که چگونه زیبایی شناسی با گسست از نظریه‌ی بوم گارتن و کانت به مثابه‌ی «علم تأثیر هنر یا رها بودن از هر مقصد» و اصل «خودآئینی هنر»، در قالب نظریه‌ی سیاسی فاشیستی و به همین ترتیب در کمونیسم شوروی، وجهی از تکنیک سلطه و هم ابزار مشروعیت بخش دولت‌ها و هم بازتولید کننده‌ی قدرت و وسیله‌ای برای نفوذ مؤثرتر در ذهن توده‌ها بوده‌است. هرچند به این اعتبار دولت‌ها از گذشته از طریق سروده‌ها، پیکره‌سازی و معماری، چهره‌هایی از رابطه‌ی زیبایی شناختی و سیاست را به نمایش گذاشتند اما نمونه‌های متأخر سیاست تام از نوع استالینیسم در کشور شوراها و فاشیسم در آلمان عصر هیتلر، جدی‌ترین و در عین حال مخرب‌ترین پیوند زیبایی شناسی و سیاست را به نمایش گذاشته‌اند. گئورک لوکاچ جایی در کتاب «تاریخ و آگاهی طبقاتی» (۱۹۲۴) از خطر ایدئولوژیک شدن علم انتقاد کرده بود (لوکاچ، ۱۳۹۱: ۱۱-

۲۰۹). هدف مقاله‌ی حاضر بیان شیوه‌های ایدئولوژیک زیبایی شناسی در خدمت ساخت دولت فاشیستی است. اما پیش از آن، بحث نظری درباره‌ی مفهوم زیبایی شناسی و چگونگی پدیداری آن به جبر اجتماعی و سیاسی ضروری است.

زیبایی شناسی و گذار از خودآئینی هنری به تکنیک قدرت

با ریشه گیری از کلمه یونانی aisthesis معادل ادراک[۱]، زیبایی شناسی به معنای مطالعه لذت و ادراک بوده است اما ظهور اصطلاح «زیبایی شناسی» (استتیک) به معنای اندیشیدن درباره‌ی هنرها به سده‌ی هجدهم باز می‌گردد. در نقطه‌ی عزیمت این سده بود که متفکرانی چون بوم گارتن، شارل باتوی فرانسوی و بعد امانوئل کانت بر آن شدند «زیبایی» آن است که لذتی بیافریند رها از بهره و سود یا امکانی برای تأمل بی غرضانه[۲]. (هرینگتون،۱۳۹۰:۷۰) اما به زودی از آغاز سده‌ی نوزدهم با طرح نظریه‌ی «پایان هنر» هگل و همزمان شکل گیری نظریه‌های مارکسیستی در باب تاریخ و جامعه، سخن از تعیّن‌ها و پیوندها میان عرصه‌ی زیبایی و مسائل سیاسی و به تعبیر دقیق‌تر جبر اجتماعی به میان آمد. «با ورود به سده‌ی بیستم، آن گاه که موج گسترده‌ای از جریان‌های هنری آوانگارد و مدرن پدیدار شد مقوله‌ی نسبت سیاست و زیبایی شناسی جدی‌تر شد» (قزلسفلی، ۱۳۹۱: ۲۸).

در حالی که از نظر کانت «اساس تجربه‌ی زیبایی شناختی، لذت بی طرفانه است» (اکو، ۱۳۹۰: ۱۲۸)، اما هگل در گفتاری پیرامون «تقابل هنر جهان» در دانشگاه برلین، بر سرشت اجتماعی هنر تأکید و تمرکز کرد. از این رو هگل

۱. perception

۲. disinterested contemplation

مسئله‌ی زیبایی را نه فقط در چارچوب ویژگی‌های صوری، بلکه از جهت محتوا و معنا مورد توجه قرار داد. فی‌الواقع می‌توان همپای پیر سوانه گفت «با هگل زیبایی شناسی به فلسفه‌ی هنر و نوعی تاریخ فلسفی هنر تقلیل یافت» (سوانه، ۱۳۸۸: ۲۰). هنر بیانگر «روح دوران» Zeitgeist است که هنرمند بی آنکه بداند آثاری پدید می‌آورد که از روحیه‌ی مسلط فکری و فرهنگی روزگارش خبر می‌دهد. پس، اثر هنری و ادبی در موقعیت تاریخی قرار می‌گیرد. دستگاه فلسفی هگل در باب هنر به پدیداری سبک و رویکرد مارکسیستی زیبایی شناسی مدد می‌رساند. از دید مارکسیسم، هنر، تبلور تجسم مشخص و محسوس ایده است. به این معنا که هنرها متضمن محتوایی ژرف و ایدئولوژیک‌اند و باید هم چنین باشد. ضرورت ایدئولوژی در هنر از افکاری مایه می‌گیرد که تراوش جهان‌بینی هنرمند در انتخاب، تفسیر و پرداخت غایت‌مند از موضوع است (عبادیان، ۱۳۸۰، ۳۲).

پس از هگل یا آنچه زیبایی شناسی آلمانی نام گرفته است (Cazeaux, 2000: xiii-ix) انواع مکاتب زیبایی شناسی مثل مارکسیسم، پدیدار شناسی، اگزیستانسیالیسم، تئوری انتقادی، فمنیسم، مابعداستعمارگرایی و ... بوجود آمدند. مضامین ارائه شده از سوی این مکاتب فلسفی در مورد زیبایی شناسی، به خوبی مؤید نظریه پردازی متفاوت از گذشته است: خود مختاری هنر، رئالیسم، بُعد سیاسی هنر، هنر مردمی، هنر برای دولت یا جامعه. هم از این روست که به طور طبیعی و اجتناب ناپذیری از سده‌ی ۱۹، عمده‌ی نظریه‌ها در باب زیبایی شناسی، در پی انعکاس و بیان نظر خود در بافت اجتماعی و سیاسی بوده‌اند. اما از آغاز قرن بیستم، بحث زیبایی شناسی سیاسی دو مسیر متفاوت را پیش می‌گیرد: یک بخش یا مسیر همانا تلاشی است در خور و جدی که در پی طرح پرسش اگزیستانسیالیسم از بحران هستی شناختی- فلسفی مدرنیته است. مؤلفه‌هایی چون پوچی، بیگانگی، ابتذال، ملال، یکنواختی، نقد زندگی عوامانه و

بیان هستی شناختی تکه پاره شدن جهان درون و برون از جمله دغدغه‌های این ایستار زیبایی شناختی است. در اینجا رویکردها همچون مسیر پر فراز و فرودی است که از بودلر، داستایوفسکی و نیچه شروع و در قرن بیستم با زیبایی شناسی انتقادی امثال کافکا و تی. اس. الیوت ادامه می‌یابد و راه دوم به ابتناء چرخش سیاست به سمت رژیم‌های اقتدارگرای چپ و راست، به دامن دولت‌ها می‌غلتد. سرنوشتی که رئالیسم سوسیالیستی در شوروی پیدا کرد و نیز مکاتبی چون فوتوریسم و اکسپرسیونیسم در فاشیسم با آن مواجه شدند بیان عینی چنین حرکتی است. بالطبع در مسیر دوم هم ما شاهد شکل گیری زیبایی شناسی توتالیتری هستیم که در آن جهت گیری سیاسی بر اساس تعهد ایدئولوژیک، خوش‌بینی به آینده، تأکید بر اسطوره‌های سیاسی، خواست قدرت و کیش دولت پرستی و شخصیت به وفور یافت می‌شود.

در مباحث زیبایی شناسی انتقادی متفکران متنوعی چون لوکاچ، سارتر، برتولت برشت، تئودور آدورنو، والتر بنیامین، ارنست بلوخ، آدورنو، هورکهایمر، مارکوزه تا متأخرانی چون فردریک جیمسون، ژانت وولف، کورنیلوس کاستوریادیس، جان برگر و پی یر بوردیو این رویکرد مورد بحث قرار گرفته است (لوکاچ، برشت و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۹-۹۵). از آنجا که چنین صاحب نظرانی اصل را بر تغییر شرایط و چالش با انفعال موجود در جامعه‌ی سیاسی دیده‌اند، اساساً زیبایی شناسی را نه تنها انعکاس وضع موجود بلکه تلاشی برای تغییر شرایط تعریف کرده‌اند. از سوی دیگر طبق رویکرد انتقادی ایشان، آثار هنری ـ زیبایی شناختی را عوامل و نهادهای اجتماعی و سیاسی با پول یا قدرت، تأمین هزینه و خریداری می‌کنند(هرینگتون،۱۳۹۰:۷۶). به ویژه در رویکرد مارکسیستی نقد زیبایی شناختی گفته می‌شود محتواها یا مضامین روایی، علایق طبقات حاکم را در حفظ موقعیت سلطه‌گری‌شان و کسب مشروعیت از طریق فرهنگ منعکس می‌کند. در عین حال پاره‌ای از متفکران

در زیبایی شناسی انتقادی از امکاناتی که هنر مدرن برای نقد رادیکال جامعه فراهم می‌کند استقبال می‌کردند. این مسئله در نظریه‌ی برتولت برشت و آدورنو از طریق تاکتیک‌های ضربتی زیبایی شناسی مدرنیستی و آوانگارد محقق می‌شود. در سوی دیگر برای والتر بنیامین، در دنیای چاپ و تکثیر هنر، که زمینه‌ی دموکراتیزه‌شدن آثار هنری و ادبی تسهیل می‌شود، دست یافتنی می‌شود. این تحولات سبب توأم بودگی سیاست یا قدرت با امر زیبایی شناختی می‌گردد. به زعم بنیامین هنر و سیاست در ذیل دولت فاشیستی، بر آن می‌شود به اشکال مختلف امر سیاسی را زیبا کند، آنچه که در صحنه آرایی‌ها و کارگردانی‌های رژه‌های نورنبرگ هیتلر و هنرمندان علاقه‌مند به او تجلی می‌یابد. از سوی دیگر، در دولت کمونیستی شوروی هم این هنر است که به شدت سیاسی می‌شود (Bloch and Adorno, 1977: Introduction).

حال زیبایی شناسی در این چرخش سیاسی خود، یا در خدمت پراکسیس بشری و آمال محقق نشده‌ای چون عدالت و آزادی است، یا به قول هربرت مارکوزه از آنجا که تحت‌الشعاع ماده، سنت و افق تاریخی قرار می‌گیرد، به کمک نظام‌های سیاسی می‌آید، یا بهتر است بگوئیم رژیم‌های حقیقت آن را به سود خود مصادره می‌کنند. در ادامه نشان می‌دهیم که چگونه زیبایی شناسی در ذیل دولت فاشیستی همچون تکنیک سلطه و ابزار مشروعیت آفرینی به کار چنین دولت خودکامه‌ای می‌آید و به قول آیزا برلین، همچون نوعی ایدئولوژی، به کار عایق کاری کردن نظام سیاسی می‌خورد(برلین، ۱۳۹۰:۵۱). دولت فراگیر و لویاتانی فاشیسم به صورت‌های مختلف و با تمام قوا تلاش کرد ضمن آرمانی کردن تصویر از خود و در مقابل، شیطانی کردن تصویر دشمنان خیالی یا حقیقی، هم ادبیات، هم سینما، تئاتر و نقاشی را مورد سوء استفاده قرار دهد. به عبارت دیگر در سازه‌های رمانتیک دولت تام، که نه مقوم به قانون بود و تنها بر اساس ایمان مشترک به آن و پدیداری حس مشترک توصیف می‌شد، بیش از پیش

نیاز به تصویر سازی از خود همچون «یک اجتماع کاریزماتیک تام[۱]» بود. به همین دلیل هیو ترو-روپر دولت فاشیستی را ملغمه‌ای ناهمگن از عقاید عجیب و غریب می‌دانست(هیوود،۱۳۷۹: ۳۷۱). در اینجا این پرسش مهم قابل طرح و بسط است که این دولت تام در ذیل نظریه‌ی منشاء دولت‌ها در نظریه‌ی سیاسی چه جایگاهی دارد؟

منشاء دولت و پدیداری دولت تام

گفته شده است «تعریف دولت، عموماً کاری تقریباً ناممکن است» (بودون و بوریکو، ۱۳۸۵: ۳۳۱). از آن رو که با هر رویکرد و روشی این تعاریف به مشکلاتی بر می‌خورد اما بحث کلاسیکی در دانش سیاسی و بالطبع فلسفه‌ی سیاسی وجود دارد که به درستی می‌گوید «سیاست اغلب برای دولت است» (هیوود، ۱۳۸۹: ۱۲۸) و به این اعتبار به جای اینکه این پدیده را مجموعه‌ای از نهادها، واحدی سرزمینی، اندیشه‌ای فلسفی یا به تعبیر قانونیِ ماکس وبر تنها ابزار اِعمال فشار معرفی کنند، بر منشاء پیدایش و مشروعیت دولتها تمرکز می‌کند (Singh, 1987: 56). این رویکرد می‌تواند ماهیت دولت‌ها را در ذیل این پرسش اساسی که «چرا انسانها از دولت اطاعت می‌کنند؟» پاسخ دهد.

به طور خیلی مختصر در پاسخ به این پرسش از سه پارادایم تاریخی و مشخص دولت سخن یاد کرده‌اند: اول رویکرد ارگانیک یا طبیعی بودن دولت است. در ذهن یونانی و متفکران یونان باستان منشاء تکوین این نهاد به مثابه‌ی پدیده‌ای انداموار یا ارگانیکی است. هم افلاطون و هم ارسطو رابطه‌ی فرد با دولت را به رابطه‌ی عضو با بدن مانند می‌کردند. ارسطو در کتاب سیاست تصریح می‌کند که «دولت قبل از فرد وجود دارد و به این معنا طبیعی است و ادامه‌ی تکامل

۱. The Total Charismatic Community

خانواده و جامعه است» (بشیریه، ۱۳۸۳: ۲۳ و نیز Hay, 2001: pp 46-9).
اما از حیث تاریخی این تلقی ارگانیک/ طبیعی از دولت با چالش ناشی از الهیات مسیحی دگرگون شد. بنا به تفسیر موسعی که امثال آگوستین، معروف به «پدر کلیسای غرب» و اندیشمند بلافصل او پاپ گلاسیوس از عهد جدید ارائه می‌کردند، برآمدن و حضور دولت به ذات گناهکار آدمی باز می‌گردد که از قضا سبب رانده شدن او از باغ عدن هم گردید. این وجه از چرایی دولت را می‌توان «پارادایم الهیاتی» نامید که معتقد است دولت نه مقوله‌ای طبیعی در ادامه‌ی حرکت خانواده و جامعه بلکه محصول ذات شرور آدمی است و خداوند دولت‌ها را ضروری ساخت و حاکمان هم بالطبع ذیل حقوق الهی وظیفه‌ی تربیت و مراقبت مردمان را به عهده گرفتند. انسان‌ها یا بهتر است گفته شود مؤمنان مکلّف‌اند در زندگانی دنیوی، خود را با الزامات دوگانه‌ی دو دولت یا نظام «قیصر و خدا» هماهنگ کنند (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۲۵۴). چنانکه آگوستین به تأکید در کتاب شهر خدا (مدینه ی الهی) به استناد نامه‌ی پولس قدیس به رومیان، ضمن اشاره به اینکه دولت‌ها اساساً ناظر بر تأمین صلح و آرامش موقت و گذرای دنیوی‌اند اما می‌نویسد که حضور دولت مشیت الهی است و بدترین و پست‌ترین دولت‌ها هم شایسته‌ی تحمل و اطاعت‌اند و بر مبنای قاعده‌ی الهیات مسیحی هر دولتی مالاً از خدا ناشی می‌شود (آگوستین، ۱۳۹۳: ۱۱۰-۱۱۱).

تا اینجا می‌توان گفت نظریه‌ی ارگانیکی دولت فی‌الواقع نظریه‌ای عقلانی-طبیعی است و به این اعتبار آدمی می‌تواند نهاد طبیعی و مستقل دولت را دریابد. در حالیکه بنا به پارادایم الهیاتی، یا قاعده‌ی الهیات مسیحی، تنها ایمان و نه عقل ملاک فهم رابطه‌ی انسان و دولت متبوع است. این دو وجه از نگاه به تعریف و ماهیت دولت در عصر جدید با برداشت‌های مکانیکی که همه نوع دولت‌ها را حاصل عمل ارادی انسان یا حاصل قرارداد می‌داند، تغییر یافت. در

اینجا گفته می‌شود «دولت در حقیقت ماشینی است که ما بر حسب مصلحت خود ایجاد می‌کنیم و برای رسیدن به اهداف دنیوی خود آن را اراده می‌کنیم» (Wayper, 1973: pp. 75-8). به عبارتی ساده‌تر «دولت برای انسان وجود دارد نه انسان برای دولت» (بشیریه، ۱۳۸۳: ۲۶).

این دیدگاه که جوهره‌ی فلسفه‌ی سیاسی دولت جدید را شکل می‌دهد به صورت کامل و مستوفی از سوی اصحاب قرارداد اجتماعی همچون هوگو گرسیوس، تامس هابز، جان لاک و روسو مورد توجه قرار گرفته است. دولت محصول گذار از وضع طبیعی به وضع جدید مدنی است که مسئولیت حفظ صلح و حقوق افراد جامعه را بر عهده می‌گیرد. هر چند باید اضافه کرد تبعات فردگرایانه، ارادی و آزادی‌خواهانه در اندیشه‌های متفکران فوق با یکدیگر تفاوت‌هایی دارد اما آشکار است که در اینجا دولت از دل قراردادی که انسان به ابتناء حقوق طبیعی منعقد می‌کند به وجود می‌آید. متعاقب این اندیشه بود که در عمل انقلاب‌های قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹، آثار فئودالی دولت ارباب رعیتی را از میان می‌برند و از این پس نظریه‌ی مصنوعی بودن دولت و اصالت فایده که همه چیز را بر مبنای منافع شخصی و اصل صیانت از نفس، ماهیت دولت جدید را تعریف می‌کند و به قول آلبرت هیرشمن، «بازار» هم عامل هماهنگ کننده‌ی منافع فرد و جمع می‌شود. برای کسانی چون برنارد ماندویل، آدام اسمیت و ریکاردو، دولت مانند دیواره‌های راه است که هدف آن متوقف کردن مسافران (شهروندان) نیست بلکه تنها راهنمایی آنها از گمراهی است (کاپوراسو، ۱۳۹۲: ۵۹).

به معنایی هگلی اگر تاریخ جهان از شرق به غرب حرکت کرده باشد می‌توان در اینجا با اندکی تساهل گفت در پارادایم قرارداد اجتماعی به دلیل اینکه خود هگل بر آن بود این نهاد مؤید آزادی بشر است، پس به پایان کار نظریه‌ی دولت‌ها می‌رسیم. حال فرد پسا قراردادی که دولت را بنا به میل و منافع ایجاد

کرده بود، فی‌الواقع فرد جدید ذره‌ای است که به جهت طلب نفع شخصی و به قول توکویل میل به «برابری خواهی» دیگر مقید به نظریه‌ی دولت طبیعی، الهیاتی یا قراردادی هم نمی‌توانست باشد. در اینجاست که تفسیر متفکران قرن نوزدهمی چون مادام دواستال، جان استوارت میل، الکسی دوتوکویل، بنیامین کنستان، نیچه و بعد ماکس وبر درباره‌ی پیدایش توده‌های جدید و دیگر زمینه-های مقوم دولت‌های تام و فراگیر اهمیت در خور می‌یابد. متفکران مذکور به استناد شرایط پیش آمده از گسترش ایدئولوژی‌ها و توده‌گرایی روزافزون از عواملی سخن به میان آوردند که زمینه‌ی تقویت و شکل‌گیری گونه‌های نوپدید دولت تام می‌شود. به عبارت دیگر اکنون اسطوره‌های مشروعیت بخش دیگری به کار دولت سازی می‌آید که شخصی چون توکویل اعتراف می‌کند در ایضاح منطق دولت‌های فراگیر جدید کلمات قدیمی مثل استبداد و جباریت (تیرانی) کافی و مناسب نیست. او می‌گفت: «نمی‌توانم نامی به این دولت بدهم، سعی می‌کنم تعریفش کنم» (بوشه، ۱۳۸۵: ۸-۲۰۷). افرادی چون فرانتس نویمان و هانا آرنت که خود شاهد دوران قدرت نمایی چنین رژیمی بودند، به درستی اعتقاد داشتند که این نظام سیاسی به شدت از تحلیل و فهم می‌گریزد. در همین راستا هانا آرنت هم که تجربه‌ی زندان را هم پشت سر گذاشته بود در آثار خود دشواری‌های فهم چنین دولتی را به خوبی تشریح کرده است(آرنت،۱۳۹۴:۹۳). برای این گروه از متفکران دموکراسی‌ها می‌توانستند نوع جدیدی از اجتماع تام را شکل دهند که همزمان «دکتر جکیل» به «مستر هاید[۱]» تبدیل شود. اینکه جنبش‌های توده‌ای اواخر قرن نوزده و بیستم و نظریه پردازی‌ها در یک نقطه به تفاهم می‌رسند حاکی از نگرانی درست امثال توکویل است: «گسترش قدرت و

۱. اشاره به رمانی از لوییس استیونسون، نویسنده اسکاتلندی که به مبحث دوگانگی شخصیت اشاره دارد. دکتر جکیل در واقع از جنبه بد فردی به نام هاید پدید آمده است.

اختیارات دولت با هدف عملی کردن آرمان و خیال توده‌ها». اینکه لنین در کتاب «دولت و انقلاب» گفته بود: «دولت خواهد پژمرد، زنده باد دولت!» به مثابه‌ی استقبال از صورت جدید دو نوع دولت تام چپ (کمونیسم) و راست (فاشیسم) است که هم جای خداوند را می‌گیرند و هم به استناد اعتقادات جزمی و انواع ابزارهای جدیدی که نقش سیمان همبستگی را بازی می‌کند، خود به دولت قدسی تبدیل می‌شود. یک غول خودخواه که سخت علاقمند به بسط یافتن خود است. دولتی که با هدف موهوم نژاد برتر، یا حاکمیت پرولتاریا، یا دولت بی‌طبقه خود را پایبند هدف واحد و متعالی و والاتری همچون خیر مشترک[۱] معرفی می‌کند. هربرت ماکوزه در رساله‌ی «در باب اقتدار» در اشاره به چنین دولت محوری تماماً اقتدارگرا، نشان می‌دهد چگونه در گذار از دولت مدرن متکی به قرارداد اجتماعی، محتواهای مادی چون نژاد برتر، طبقه‌ی برتر، ملت پرستی و عناصر بدوی و زمین در برابر عقل گرایی و قراردادگرایی نظریه‌های مدرن جامعه و دلت وارد صحنه شده و با دخل و تصرفی زیبایی شناختی، برپایی چنین دولت‌هایی را ممکن کرده‌اند(مارکوزه،۱۸۰:۱۳۸۶). در اینجاست که تکنیک‌های استتیکی به صورت سیاسی کردن زیبایی شناسی یا زیبایی شناسانه جلوه دادن دولتی که در ذات خود مخوف است، معنا پیدا می-کند. به قول والتر بنیامین در دولت استتیکی خواه، هنرها دیگر خودآئین نیستند، بیشتر از کاربردها، مقید بودن و تعهد آن در دولت جدید سخن گفته می‌شود (هریسون، ۱۳۸۰: جلد چهارم: ۱۴-۱۲). در ذیل چنین دولتی هدف آثار زیبا، همانا اصلاح اخلاقی و گونه‌ای نظام بسیج بدن‌هاست. دولت در فاشیسم که به قول ارتگای گاست، محصول طغیان توده‌هاست (کانتی، ۱۳۸۸: ۹-۱۴۷) و لذا

۱. Common Good

برای ساختار قدرت همه چیز توده است، برآن می‌شود هر چیزی که قدرت و نفوذ دولت را در ارتباط با توده‌ها افزایش می‌دهد مورد توجه قرار گیرد. اما در همان حال قدرت دولتی خود را محق می‌بیند که در خصوصی‌ترین زوایای زندگی توده‌ها نفوذ کند. برای همین چه در دولت تام فاشیستی و یا کمونیسم، قواعد رفتاری معینی چون جمع باوری، شوونیسم، ذائقه سلیم عامه‌ی معیارهای تعیین کننده‌ی سیاست‌اند. به همین دلیل نظریه‌ی زیبایی سازی سیاست، اصولاً وسیله‌ای برای نفوذ در ذهن توده‌ها و در همان حال وسیله‌ای برای ترور روانی است و باید گفت شوربختانه خود یکی از مؤلفه‌های سیستم فشار و سرکوب در کنار دستگاه دولتی و پلیس مخفی و سازمان بوروکراتیک است.

سازه‌های زیبایی شناختی دولت

پیتر کنراد[۱] در فصلی از کتاب «زندگی و هنر در قرن بیستم[۲]» (۱۹۹۹) با اشاره به این دیدگاه والتر بنیامین که فاشیسم را همانا زیبایی شناسانه کردن سیاست تعریف می‌کرد، توجه خواننده را به این نکته جالب جلب می‌کند که در این صورت بنیتو موسولینی و آدولف هیتلر را باید در نقش هنرمندانی در نظر گرفت که هم در باب ارزش و هدف آثار هنری و ادبی حق مطلق اظهار نظر داشتند، هم با آگاهی از این مهم که بدون ایجاد جاذبه‌ها، تداوم کار دولتی که با عناصر مابعدالطبیعی و نژادی شکل گرفته و ریشه در سرخوردگی و ناامنی شدید انسان مدرن دارد سخت است و بی‌همراهی توده‌ها، به سمت پالایش زیبایی شناختی و ابزارهای آن برآمدند. ضروری است یادآوری شود که خود هیتلر به فنون صحنه آرایی تسلط داشت. او ساعت‌ها قبل از آغاز سخنرانی‌اش

۱. Peter Conrad

۲. Life and Art in the 20th Century

به سالن می‌رفت و وضعیت نور و صدا را دقیقاً بررسی می‌کرد و سپس تصمیم می‌گرفت از کجای سالن وارد شود تا بیشترین تأثیر را بر شنوندگان و حضار داشته باشد (اشتری، ۱۳۹۰: ۱۴۴).

۱. **ستایش قدرت دولت فراگیر:** سوزان سانتاگ، در نوشته‌ای کلاسیک با عنوان «فاشیسم افسونگر» (۱۹۷۵) که پیرامون زیبایی شناسی دولت فاشیستی به نگارش درآمده توجه را به این نکته‌ی مهم جلب می‌کند که در اینجا امر استتیک، برخاسته از (و نیز تأییدگر) شیفتگی به وضعیت‌های کنترلی، رفتارهای فرمان برانه، پایداری در مقابل رنج و تأیید کننده‌ی دو وضعیت ظاهراً پارادوکسیکال خودشیفتگی و بندگی است که عموماً خود را در پیوند ارگانیک میان قدرتِ دولتی و توده‌ها همچون عروسک‌های خیمه شب بازی- ملبس به یونیفورم و تصویر شده چونان شماری بسیار از توده‌ها به نمایش می-گذارد (سانتاگ در منابع اینترنتی).

شخص موسولینی در مقاله‌ای با عنوان «آموزه‌ی فاشیسم» که گویا توسط پژوهشگرانی که به او و دولت متبوع وی گرایش داشته‌اند، به نگارش درآمده است (بال و دگر، ۱۳۹۰: ۴۲۶). در ستایش دولت بخشی از این زیبایی سازی سیاست را به نمایش گذاشته است. به نظر موسولینی فاشیسم دولت را به عنوان واقعیت راستین فرد از نو تثبیت می‌کند. حال آزادی فرد و آزادی دولت همسوست. همه چیز در دولت است و هیچ امر انسانی یا روحانی، بیرون از دولت هستی ندارد. آشکار است که این دیدگاه طاق نعل به نعل از فلسفه‌ی استاد و مرادش جنتیله بود که معتقد بود دولت موجودی است مستقل و بهره‌مند از سرنوشتی ذاتی، غایتی متعالی و اقتدار عالی اخلاقی. به عبارت دیگر او ایمان داشت که «دولت یک ایده‌ی صرف نیست، بلکه شکلی از یک اراده‌ی غایی است» (زول،۸۱:۱۳۸۷). به این اعتبار، فاشیسم تمامیت خواه است، و دولت فاشیستی، هم نهاد (سنتز) و وحدت همه‌ی ارزش‌ها، به تمامی زندگی توده‌ها

قدرت می‌بخشد، توسعه می‌دهد و تفسیر می‌کند (موسولینی، ۱۳۹۰: ۴۲۹). در این پدیداری ارگانیک دولت دیگر فرد و گروه شامل احزاب و انجمن‌ها و سندیکاها، بیرون از نهاد دولت معنا ندارند و دولت، در واقع، در مقام اراده‌ی اخلاقی جهانی، خالق و آفریننده‌ی حق است. به این اعتبار چنانکه موسولینی باور داشت «دولت را ملت نیست که به وجود می‌آورد، بلکه این دولت است که ملت را به وجود می‌آورد، به توده‌ها آگاهی به وحدت اخلاقی خویش می‌دهد، به آنان اراده و بنابراین هستی مؤثر می‌بخشد» (موسولینی، ۱۳۹۰: ۴۲۹). هر دو نمونه آلمانی و ایتالیایی فاشیسم، بر پایه‌ی اصل دولت گرایی بنا شده بودند. در حالیکه موسولینی آغاز و فرجام همه چیز را دولت معرفی می‌کرد در نمونه‌ی آلمانی برای دفاع از آنچه دفاع از «فضای حیاتی» نژاد برتر عنوان می‌شد، گسترش سرزمینی قدرت و همزمان ستایش آن عملی می‌شد. این مسأله مبین شعار معروف جنیتله ایتالیایی بود که به فرض اساسی فاشیسم تبدیل شده بود: «همه چیز برای دولت، هیچ چیز علیه دولت، هیچ چیز بیرون از دولت» (هیوود،۳۸۷:۱۳۷۹) و چه بسا هیتلر می‌تواند با قدرت نشان دهد که چه نژادهایی بنیان‌گذاران فرهنگ و تمدن‌اند و چه کسانی نابودگران فرهنگ (هیتلر، ۱۳۹۰: ۴۵۱) تا بدین وسیله راه سرکوب و حذف اغیار را تسهیل کند. به این معنا چنانکه آلفردو روکو[۱] (۱۸۷۵-۱۹۳۵) یکی از حامیان فاشیسم ایتالیا آورده است، در اینجا دولت همچون آموزه‌ی کامل جامعه‌گرایی و برابر نهاد اتمیسم در نظریه‌های لیبرالی و سوسیالیستی دولت پدیدار می‌شود(روکو، ۱۳۹۰: ۴۳۹). طبق این آموزه، دولت باید بر افراد و طبقات ریاست و سروری داشته باشد و کل طبقات و گروه‌ها در جهت مصالح کشور تشویق و هدایت

۱. Alfredo Roco

شوند. فاشیسم به منظور ستایش قدرت دولت، از طریق تبلیغات مدام و ابزارهای هنری به رشته‌ای از برداشت‌های عامیانه دست یازید و از پیش داوری‌ها و نارضایتی‌های نامعقول در جهت اهداف خود بسیار سود جست.

فاشیسم که بر پیوند طبیعت و انسان و تجلی متعالی آن در دولت تأکید می‌کند (نئوکلوس، ۱۳۹۱: ۱۲۷) همواره و به اشکال گوناگون تأکید می‌کند که تمایز میان انسان وطبیعت تنها محصول مصنوعی فلسفه و علم انسان باور است در حالیکه در اینجا به زبان هایدگری اصل «انسان- در- طبیعت» به شکل هماهنگی و بی اجبار، ساز و کار سیاست را پیش می‌برد. گویا فاشیسم در آلمان این مقوله را ذیل ایده‌ی هماهنگ سازی[۱] تدوین کرده بود. منظور از این واژه همانا همسو ساختن افراد و مؤسسه‌ها با اهداف دولت بود. به این ترتیب همه‌ی عرصه‌ها از فرهنگ، اقتصاد، آموزش و پرورش و قوانین تحت کنترل دولت نازی در می‌آمد. نازی‌ها پا را از این فراتر گذاشته تلاش کردند تا کلیساهای آلمانی را هم هماهنگ سازی کنند. پیرو همین برنامه، اغیار مثل یهودیان از خدمت در ادارات دولتی و احراز مقام حقوقی و فرهنگی منع شدند (Conrad, 1999: p. 486).

۲. **پالایش زیبایی شناختی خشونت و جنگ:** موسولینی کوتاه زمانی قبل از دستیابی به قدرت از این فکرت خود پرده برداشته بود که «دموکراسی‌ها زندگی را ماهیتاً سیاسی می‌بینند، در حالیکه فاشیسم زندگی را ماهیتاً عرصه‌ی نبرد و جنگ می‌داند!» (روزنبرگ، ۱۳۹۴: ۲۸۴). سلف آلمانی او هیتلر نیز با تأکید بر اینکه ایمان به خاک و خون و ارزش‌های دهقانی کشور را می‌سازد و با توجه به اینکه خطر دائم، نژاد برتر و ملت برتر را تهدید می‌کند (هیتلر، ۱۳۹۰: ۴۵۱) بر

۱. Gleichschaltung

خصلت جنگجویی و ضرورت خشونت تمرکز داشت. هیتلر جایگاه جنگ را در دولت چنین توصیف می‌کرد «یک قانون تغییرناپذیر کل حیات» (هیوود،۳۷۶:۱۳۷۹) در مقایسه با ایدئولوژی‌ها ونظام‌های سیاسی دیگر، فاشیسم از این حیث بی‌نظیر است که جنگ را در ذات خود نیک می‌دانست، عقیده‌ای که بازتاب خود را در این باور موسولینی به خوبی نمایش می‌دهد: «جنگ برای مردان است ومادری از آن زنان» فاشیست‌ها بر آن بودند « جنگ بهداشت دولت است» (سیبلی،۹۶۹:۱۳۹۴) به این معنا موجودیت و موقعیت دولت به حضور و تداوم جنگ و خشونت بستگی داشت. به عبارت دیگر از آنجا که ایدئولوژی فاشیسم آشکارا مرکزیت دولت را مد نظر داشت، طبیعی و ناگزیر بود همواره به ایده‌ی جنگ اصرار بورزد. هم از این روست که در نظریه-ی دولت فاشیستی، فرد یا انسانی مورد توجه است که با همه‌ی توان و جنگاوری خویش وارد عمل شود. بنا به آئین فاشیسم انسان فقط از راه جنگیدن است که به بالاترین مرحله‌ی شخصیت خود دست می‌یافت. جنگ‌ها، ترس‌ها را می‌زدایند و در مقابل انسان‌های با اراده و شجاع در راه پابرجایی خود به آن رو می‌آورند. برای فاشیسم زندگی عرصه‌ی مبارزه‌ی دائم میان خیر و شر است و آن را شایسته‌ی زندگی آرمانی می‌بیند که زندگی به راستی شایسته‌ی خویش را که از دل اراده‌ی معطوف به قدرت بیرون می‌آید، بگشاید. در تأیید جایگاه زیبایی شناختی جنگ است که اتول زول می‌نویسد: « فاشیسم به منزله‌ی توحش نوین، ستایشگر جنگ و در عین حال سادگی‌های جماعت نخستین است؛ دولت فاشیستی صرفاً با ستایش از وجه‌ی جنگجویانه‌ی غرایز دیونیزوسی به زبان وجه‌ی آفریننده و زیبایی شناختی این غرایز، تنها نیمی از قول و ایده‌ی نیچه را می‌پذیرد» (زول،۸۵:۱۳۸۷). به عبارت بهتر فاشیسم از کاربرد زور نه فقط به عنوان یک ابزار سودمند بلکه به این دلیل که در نفس خود جلوه‌ای پر صلابت از خاطره‌ی جماعت اولیه است لذت می‌برد. به این معنا فاشیسم اساساً

مخالف زندگی آسوده طلبانه یا راحت و حامی اراده‌ی معطوف به جنگ جهان شمول است. در همین راستا دولت برای تخلیه‌ی انرژی زیادی که محصول صورت‌بندی اساطیری-تکنولوژیکی است، به زیبایی شناسانه کردن جنگ و خشونت دست می‌زند.

از سوی دیگر، مرکزیت «فلسفه‌ی حیات» در فاشیسم، با استدلال‌های نیچه‌ای-برگسونی، چنان که مارک نئوکلوس نشان داده است اقتباسی ناشیانه از این تعبیر مارکس هم بود که تاریخ سراسر مبارزه طبقاتی است. اما فاشیسم بلافاصله در پالایش زیبایی شناختی خشونت و جنگ نشان می‌داد برای اینکه مبارزه و نبرد خیر و شر خوب پیش برود، «لازم است گروه‌ها احساس تعلق به جماعت (دولت) داشته باشند و به لحاظ عاطفی خود را با جمع خویش یکی بدانند و در عین حال رهبری مقتدر (پیشوا) آنان را در این راه هدایت کند.» (نئوکلوس، ۱۳۹۱: ۳۲)

برای دولت فاشیستی/استتیکی اهمیت جنگ در این است که محل تقارن تجربه‌ای درونی، بالاترین شکل فعالیت سیاسی و کاربرد عالی فناوری مدرن شمرده می‌شود. ذهنیت ناشی از تجربه‌ی نابودی سرباز جبهه به تأیید عینی قدرت متافیزیکی ـ حیات باوری که سرنوشت شکل می‌دهد تبدیل می‌شود. جنگ در واقع سرشت معنوی را تغییر می‌دهد و ویژگی بارز طبیعت است. جنگ بزرگ‌ترین اقدام بهداشتی جهان است. پس تمایزی میان سیاست و جنگ وجود ندارد.

به قول لوچیانو پلیکانی، دولت در فاشیسم با دست یازی به نوعی عرفان انقلابی، ذهن‌ها را به این اندیشه مشغول کرد که گویا جهان پیرامون یک منجلاب اخلاقی است و توسط انگل‌هایی آلوده شده که باید با بی‌رحمی نابود گردند (پلیکانی، اسپیرو و دیگران، ۱۳۸۵: ۷۵). چه بسا هیتلر این عمل را نوعی رفتار صادقانه تلقی کرده، می‌اندیشید که نسل‌های آینده تا ابد سپاسگذار

او خواهند بود. دولت فاشیستی در این معنا مبین همراهی و تلفیق فنون عقلانی مدیریت امور عمومی، مدیریت اقتصادی، روانشناسی اجتماعی و عناصر استتیکی برای حفظ خود و استحکام هویت جعلی خویش بود. فقط چنین ترکیبی است که هیملر و نیروهایش را قادر می‌ساخت که از کشتار جمعی احساس غرور بسیار کنند اما دزدیدن حتی یک نخ سیگار را غیر اخلاقی بدانند.

وجه زیبایی شناختی سرعت و فناوری

درست به همان معنای زیبایی شناختی که دولت فاشیستی ستایش‌گر حیات مجدد بدن و ملت بود و این مهم با ستایش رهبری جذاب و پرستیدنی تجلی بارز می‌یافت، مقوله‌هایی چون تکنیک، فناوری و سرعت هم به صورتی استتیکی به نمایش در می‌آید. فناوری به عنوان اوج مذهب جدید سرعت، این پراکسیس جدید انسانی را بیان می‌کند. «همانندی اجتناب‌ناپذیر انسان با موتور که به فناوری و قدرت وجه زیبایی شناختی می‌بخشد. در این برداشت از فناوری، فاشیسم و مکتب فوتوریسم با هم منطبق می‌شوند» (نئوکلوس، ۱۳۹۱: ۱۰۶). فاشیسم از علائق هنرمندان فوتوریست، تکنیک پرخاشگری یعنی وسیله‌ای برای تحریک عمومی و ارزش نابود کردن ارزش‌های مخالف خود را آموخت. در عین حال دادن وجه زیبایی شناختی به صنعت و فناوری، سرعت و خشونت به سبک و سیاق آنها را اقتباس کرد. هم از نظر دولت و هم هنرهایی که در جامعه به تولید اثر مشغول‌اند، شاهراه‌ها، وسایل جدید حمل و نقل، شکل‌های جدید ارتباطات (ماشین‌های تحریر) و هر ساز و کار جدید برای چیرگی فناورانه بر طبیعت، تقدیس و تطهیر می‌شوند: «چنان که معروف است خود هیتلر از رانندگی با مرسدس بنز خود در حومه‌ی شهر یا فرود آمدن از میان ابرها در هواپیمایی کرایه‌ای لذت فراوانی می‌برد» (نئوکلوس، ۱۳۹۱: ۱۰۷). پایبندی و تعهد به سرعت و دستیابی به هر آنچه تکنولوژی مدرن معرفی می‌شد،

در زبان و نمادهای مورد استفاده‌ی دولت فاشیستی بارز بود. برای مثال نشان اس اس که علامت مرموز توتیونیک‌ها بود، و معنی آذرخش می‌داد، نماد دولتی قرار گرفت که گویا در همه حال در حرکت و تلاش است. نازی‌ها فناوری خود را با این هدف منطبق ساختند چنان که کار را تا آنجا پیش بردند که ماشین تحریرها را چنان تغییر دادند که بتواند علامت اس اس را تایپ کند. هم چنین است صلیب شکسته آلمان نازی که می‌بایست انرژی پویای معینی برای چنین دولتی و خیل هوادارنش به ارمغان بیاورد. چنانکه وقتی آن را به دلیل عدم تقارن در ذهن می‌چرخانیم تا به تقارن نهایی برسیم اما این چرخش ابدی می-شود. درک صلیب شکسته چون صلیبی که حرکت مداوم دارد، نماد حرکت مداوم جنبشی در قدرت و پیشروی نازیسم در جهان مدرن است.

همچنین عمده‌ی فیلم‌هایی را که لنی رفنشتایل برای دولت آلمان نازی ساخت و کارگردانی کرد آثاری درباره‌ی پیروزی قدرت، اراده و فناوری بودند. او با در اختیار داشتن ده‌ها دوربین، صدها تکنسین و پیشرفته‌ترین امکانات فیلمبرداری، یک فیلم دو ساعته درباره‌ی برگزاری ششمین کنگره‌ی حزب نازی در نورنبرگ آلمان ساخت. در این فیلم «پیشوا (هیتلر) همچون مسیحی باز آمده از فراز ابرها فرود می‌آید و سپس در میان تحسین و ستایش شبه مذهبی انبوه توده‌ها از خیابان می‌گذرد. به دنبال آن عبور دسته‌های راهپیمایان، چه در روشنایی و چه در پرتو مشعل، و مردانی که همچون مجسمه‌ها در کنار بناها ایستاده‌اند» (اشتری، ۱۳۹۰: ۱۶۴). برای مثال در سکانس آغازین فیلم «پیروزی اراده» (۱۹۳۴) که مربوط به فرود هواپیمای هیتلر است، پیشرفته‌ترین شکل فناوری حمل و نقل هنگامی که به نورنبرگ نزدیک می‌شود به نمایش در می‌آید، باله‌ی دُم هواپیما با صلیب شکسته تزئین شده است. در اینجا تقارنی بین پیشرفته‌ترین

فناوری و نماد حرکت و زایندگی دائمی دیده می‌شود و با تبدیل شهر به دریایی از پرچم‌های صلیب شکسته‌ی مواج، صلیب که از علامت مرموز تویتونیک ها[۱] اقتباس شده، به نمادی از بسیج تمام عیار بدل می‌شود. جنبش با دولت در هم تنیده است: بسیج توده‌ای، فناوری و حرکت مداوم (Conrad, 1999: 486-487).

لنی رفنشتایل در فیلم‌هایی چون المپیا، پیروزی اراده، تابلوی میانی، از نماهای باز بسیار شلوغ و متشکل از فیگورهای متراکم که به نماهای بسته‌ای که احساسات و انقیادی متمایز را در انسان‌های یونیفورم پوش پیوند می‌خورند، بهره می‌برد تا نشان دهد هیچ پیروزی به آسانی به دست نمی یابد (سانتاگ در منابع اینترنتی). این فیلمساز همچنین در فیلمی به نام «قوم نوبا» با به نمایش درآوردن مختصات جسمانی، مردان تنومند، عضلات برجسته و جنگ و خون، خود را حامی جامعه‌ای نشان می‌دهد که در آن نمایش مهارت‌های فنی و فیزیکی و رشادت، با مفهوم پیروزی انسان قوی بر انسان ضعیف در یک معنا تجسد می‌یابد.

گوبلز در سال ۱۹۳۳ گفته بود «سیاست اعلاترین و جامع‌ترین هنر است»(Conrad, 1999: 488). بدیهی بود از عناصر زیبایی شناسی برای نمایش هر چه با شکوه‌تر این اعلاترین هنر سود جسته شود. به قول سانتاگ هنر فاشیستی همانا نمایشگر زیبایی شناسی اتوپیایی بود که در کمال جسمانی و قدرت نمود می‌یافت. لذاست که اهالی هنر، نقاشان و مجسمه‌سازان دوران نازیسم، اغلب فیگورهای برهنه را بازنمایی می‌کردند و از نمایش هرگونه نقص جسمانی منع می‌شدند (سانتاگ، در منابع اینترنتی). آرمان زیبایی شناسی

۱. Teutonic مربوط به اقوام باستانی ژرمنیک اروپای شمالی که دو حرف S لاتین را بصورت صلیب شکسته برای نازی‌ها به یادگار گذاشتند.

فاشیستی، تبدیل انرژی جنسی و شور حیات به نیروی روحانی در راستای تشکیل یک اجتماع تام و دولت برتر بود.

در میان جنبش‌های هنری نیمه‌ی نخست قرن بیستم، اکسپرسیونیسم و فوتوریسم از جمله مکاتبی بودند که به انحاء مختلف مورد استفاده‌ی سیاسی قرار گرفتند. چنانکه می‌دانیم از جمله مشخصات اکسپرسیونیسم به کار گرفتن زبان پر احساس برای بیان بینش مضطرب و سرکش نسبت به جهان است. اکسپرسیونیسم با اختیار کردن لحنی پرشور و پر طمطراق (فرنس، ۱۳۹۰: ۴) از یک سو بیانگر امیدها و وحشت‌های ناشی از جنگ جهانی اول و از بعد نظری تحت تأثیر آرای نیچه، تجلی یک روح در زیر فشار و عذاب و آتش التهاب بود. اکسپرسیونیست‌ها همچنین بیانگر وضعیت بیمارگونه عصر خود بودند. به مثابه برون افکنی احساس‌های هنری از خلال شکل‌های مسخ شده که در ابعاد، رنگ‌ها و قالب‌های مبالغه‌آمیز نمود می‌یافت. در اینجا اکسپرسیونیسم تا حد افراط نیهیلیستی پیش می‌رفت تا بتواند انگاره‌های چنین دولتی را اگر نگوییم عمیق بلکه جذاب کند. «مرگ و خشونت در هر مصیبت می‌توانستند با صحنه‌پردازی‌های استادانه‌ای که زیبایی شناسی فاشیستی ترتیب می‌داد، بدل به ارزش‌های والا و مورد اقبال توده‌ها گردند» (فکوهی، ۱۳۷۸: ۶۸).

همسو با آن فوتوریسم (آینده‌گرایی) هم که در حوالی ۱۹۰۹ از سوی مارینتی پایه‌گذاری شده بود با شیفتگی به ماشین و تکنیک و یا آنچه «زیبایی شناسی نهفته در ماشینیسم» نامیده می‌شد، وسیله و ابزار مناسبی برای حمایت از گرایش‌های صنعتی در هم‌نوایی با دولت نام برد. خود مارینتی خواستار درگیر شدن ایتالیا در جنگ جهانی اول بود و بعدها هم به یکی از حامیان پرشور بنیتو موسولینی تبدیل شد. به گمان او «فاشیسم بیانی دیگر از فوتوریسم است» (مارینتی در کهون، ۱۳۸۱: ۱۸۷-۱۹۳). او در بیانیه‌ی معروف خود خواهان وجهی زیبایی شناسی شد که بتواند جهان را با بازشناسی امکانات نوین جامعه‌ی

صنعتی و تکنولوژیک توده‌ای از نو بسازد. به نظر او «از این پس جز در نزاع و خشونت و فناوری زیبایی وجود ندارد. هیچ کاری بی‌سرشت پرخاشگرانه نمی-تواند شاهکار تلقی شود» (مارینتی، ۱۳۸۱: ۱۹۰).

فوتوریست‌ها در ایتالیا تحت تأثیر سرعت و قدرت، تخریب خلاق و نظامی-گری تجاوزکارانه، کار را به جایی رساندند که موسولینی را به قهرمان خود تبدیل کردند. در همان حال هنرمندی چون ازرا پاوند با تشنگی برای ماشین، به عنوان شاعر جنگجوی آوانگارد، به رژیم موسولینی چسبید که حرکت قطارها را سر زمان تعیین می‌کرد. او موسولینی را به عنوان ارباب واقعی هنر مورد ستایش قرار داد کسی که از شور و شوق سازندگی بهره‌مند است. هم‌زمان پاوند در برابر روشنایی بنیادین اهداف جنگ سالارانه آدولف هیتلر سر تسلیم فرود آورد(Conrad, 1999: 491).

لوئیجی پیراندلوی نمایشنامه‌نویس نیز موسولینی را یکی از معدود رهبران آگاهی معرفی و ستایش می‌کرد که می‌داند واقعیت تنها در قدرت بشر برای خلق کردن نهفته است. امری که از طریق فعالیت ذهن به نمایش در می‌آید.

آلبرت اشپیر، معمار مورد علاقه‌ی هیتلر، به شکلی آگاهانه به اصول زیبایی شناسی مدرنیسم در احیای درونمایه‌های کلاسیستی هجوم برد، با این حال، بر بسیاری از تکنیک‌های مدرنیستی با اهداف ملی‌گرایانه و همان سبعیت مهندسان هیتلری در گرته‌برداری از کنش‌های طراحی باوهاوس در احداث اردوگاه‌های مرگ پیشی گرفت. او امکان ترکیب کنش‌های مهندسی علمی متداول را، همان‌طور که در افراطی‌ترین اشکال تکنیکی- بوروکراتیک و عقلانیت ماشینی مندرج است، با اسطوره‌ی برتری نژادی آریایی و خاک و خون سرزمین پدری اثبات کرد. دقیقاً شکل خطرناکی از مدرنیسم ارتجاعی که در دولت نازی جای پایی برای خود یافت و بیانگر آن بود که کلیت این روایت فرعی، که از برخی جهات به مفهومی مدرنیستی بود، عمدتاً ناشی از کاستی‌های

عمده‌ی اندیشه‌ی روشنگری و نه پیشرفت یا باژگونی دیالکتیکی آن به سوی سرانجامی طبیعی بود»(هاروی، ۱۳۹۰: ۵۶). دولت فاشیستی در اوج قدرت به این میزان قناعت بسنده نکرد. برنامه‌ی معروف بلشویسم فرهنگی[۱]، اصطلاحی بود که نازی‌ها برای محکوم کردن هرگونه هنر وابسته به کمونیسم در محتوا و تجریدی در فرم مورد استفاده قرار دادند تا پس از حذف آثار شاخص آوانگارد به عنوان شاهدی بر زوال و فساد، دیوانگی و به نمایش درآمدن آنها تحت عنوان هنر تباهی[۲]، به عنوان آثاری از بین برود که هیتلر تجلی‌های دیوانگان، دروغگوها و روانی‌ها می‌نامید. هیتلر خود با اذعان به اینکه آلمان کنونی «هنر اصیل آلمانی» می‌خواهد، هنری که واجد حفظ ارزش‌های داخلی و بومی مردم باشد، علیه تمام مکاتب مدرن هنری مثل کوبیسم، دادائیسم و امپرسیونیسم از آن جهت که با مردم آلمان ارتباطی ندارند، اعلان جنگ داد.

آن چه پس از آن تثبیت شد فقط نوعی هنر تبلیغاتی بود که صرفاً در خدمت دولت نقش آفرینی می‌کرد. به قول پیتر کنراد برای کشوری که به جامعه‌ی ابتدایی دهقانان و جنگجویان رجعت کرده بود، هنر نمی‌توانست نقشی فراتر از عناصر تبلیغاتی داشته باشد (Conrad, 1999: 473). در حالیکه شکلی از هنر رمانتیک/ایدئولوژیک در خدمت نظام سلطه بود، معدود اهالی هنر و فرهنگ هم‌زمان ضمن مبارزه‌ی سیاسی، علیه تحریف زیبایی شناسی، کژدیسگی و انحراف زندگی شوریدند. بهترین نمونه‌ی آن داستانی است که درباره‌ی پیکاسو نقل می‌کنند. افسری از نیروهای اشغال‌گر نازی، نقاش را در کارگاهش ملاقات کرد و با اشاره به تابلوی مشهور «گورنیکا» که با حمله به این روستا از سوی آلمانی‌ها به خاک و خون کشیده شده بود، پرسید: شما این کار را کردید؟(

۱. Kulturbolschewismus

۲. Entartete

یعنی این نقاشی کار شماست؟) می‌گویند پیکاسو پاسخ داد: نه! شما کردید! (آدورنو و دیگران، ۲۷۸:۱۳۹۰).

سرانجام اینکه دولت فاشیستی، تکنیک و سرعت را برای زیباشناسانه جلوه دادن جنگ تصاحب می‌کند و فناوری را در خدمت جنگی همگانی قرار می‌دهد. اما در نهایت چون خدای رومی «ژانوس» در پارادوکس گذشته و اساطیر را داشتن و هم میل و تمنای تسخیر آینده، تنها می‌توانست جنگ و انواع خشونت را پالایش زیبایی شناختی ببخشد. به قول مارک نئوکلوس فاشیسم که به واقع نمی‌توانست انسان‌ها را از دست فلاکت مدرنیته رهایی ببخشد، چون با مبانی بنیادینی چون عقل نقاد و حقوق دموکراتیک آن سخت دشمنی داشت، پس تنها می‌توانست در آرزوی دوره‌ای پیشامدرن باشد، تا این ناتوانی و بدبختی‌ها را بپوشاند و گویا «بدبختی به ستایش ایام گذشته می‌انجامد» (نوکلوس، ۱۲۱:۱۳۹۱).

نتیجه‌گیری

گوبلز، وزیر تبلیغات هیتلر معتقد بود، تمامی هنرها باید از زندگی سیاسی نشأت بگیرند. او همپای هیتلر، در پی آن بودند که فرهنگ توده‌ها را با ارزش-هایی که ابداع کرده بودند، سیراب و بویژه ساختار سیاست را زیبا کنند تا مردم در مواجهه با آن دچار جذبه شده و هوش از دست بدهند. این دو متغیر یعنی زیبایی شناسی و سیاست، مبنای بررسی مبانی و سازه‌های دولت فاشیسم بود. دولتی که هانا آرنت معترف بود مبانی اخلاقی و اندیشه‌ی سیاسی در تحلیل آن وا می‌ماند. بدیهی بود چنان که نوشتار حاضر نشان داد دلیل این امر به ماهیت و زمینه‌های شکل‌گیری و قوام چنین دولتی باز می‌گشت. پیش از این دولت‌ها از سه منشاء اساسی سرچشمه گرفته بودند: یا از خصلت مدنی بالطبع بودن انسان، یا در معنای الهیاتی خاستگاه دینی داشتند یا اینکه چنان که دوران جدید آشکار

ساخت، محصول قرارداد اجتماعی برای استیفای حقوق طبیعی انسان بودند. دولت در فاشیسم هم‌زمان که سازمان متمرکز و بوروکراسی عریض و طویل ایجاد کرد به شدت سرمایه‌گذاری برای زیبایی شناسانه جلوه‌دادن قدرت را از طریق فرهنگ و هنر دنبال کرد. ماحصل اینکه شیوه‌های ایدئولوژیک زیبایی-شناسی در خدمت دولت کلیدواژه‌ای که در آلمان به «هماهنگی با دولت» مشهور شده بود، منتج به این شد که زیبایی‌شناسی فاشیستی، اطاعت را در رأس همه‌ی برنامه‌ها قرار دهد، هم‌زمان از بی‌فکری تمجید کند و عنصر مرگ و خشونت را پر زرق و برق نمایش دهد. به همین دلیل دولت فاشیستی اصرار می ورزید سراسر توان و انرژی توده ها جذب نظام سیاسی شود. تجربه‌ی این دولت نشان داد در اینجا رابطه‌ای میان قانون و دولت نیست یا ضرورتی ندارد. زیرا گمان بر این بود که دولت اساساً واحدی قانونی نیست؛ بلکه واحدی روحانی و معنوی است. به عبارت دیگر دولت ملتی است که یگانگی خود را تحقق می‌بخشد، زیرا بدون دولت ملت نمی‌تواند یگانه باشد و البته چنان‌که پژوهش ما نشان داد، فراگیری ساختار دولت و اقتدار بی‌حد و مرز آن مستلزم این بود که عناصر زیبایی‌شناسی تابع نیازهای سیاست باشد. سیاست قدرتی که در اینجا خود دعوی اعلاترین هنر را داشت ریتوریقای زیبایی‌شناسی را تا سر حد رمانتیک خود به کار بست. این فراشد نهایتاً زمینه‌ساز به سلطه درآمدن ذهن و تسلیم شدنش به ساز و کارهای نیروهای تمامت‌خواه شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

الف) فارسی:

آرنت، هانا (۱۳۹). *هانا آرنت: آخرین مصاحبه ها*. ترجمه هوشنگ جیرانی. تهران: ققنوس.

آدورنو، تئودور (۱۳۹۰). «تعهد». *زیبایی شناسی و سیاست*. لوکاچ، گئورگ و دیگران. ترجمه حسن مرتضوی. تهران: نشر ژرف.

آگوستین، سنت (۱۳۹۳)، *شهر خدا*، ترجمه حسین توفیقی، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

اسپیرو، هربرت و دیگران (۱۳۸۵). *توتالیتاریسم*. ترجمه هادی نوری. تهران: شیرازه.

اشتری، بیژن (۱۳۹۰)، *دیکتاتورها و سینما*، تهران: انتشارات دنیای تصویر.

اکو، امبرتو (۱۳۹۰)، *تاریخ زیبایی*، ترجمه و گزینش، هما بینا، تهران: فرهنگستان هنر.

بال، ترنس، دگر، ریچارد (۱۳۹۰)، *آرمان ها و ایدئولوژی ها*. ترجمه احمد صبوری، تهران: نشر آمه.

برلین، آیزایا (۱۳۹۰). *هنر روسیه در دوره استالین*. ترجمه رضا رضایی. مهرنامه. دوره اول.سال دوم. صفحات ۵۰-۵۹.

بشیریه، حسین (۱۳۸۳)، *عقل در سیاست*، تهران: نشر نگاه معاصر.

بودون، ریمون، بوریکو، فرانسوا (۱۳۸۵)، *فرهنگ جامعه شناسی انتقادی*، ترجمه عبدالحسین نیک گهر، تهران: فرهنگ معاصر.

بوشه، راجر (۱۳۸۵)، *نظریه های جباریت؛ از افلاتون تا آرنت*، ترجمه فریدون فاطمی، تهران: مروارید.

پاسمور، کوین (۱۳۹۰)، *فاشیسم*، ترجمه علی معظمی، تهران: نشر ماهی.

پلیکانی، لوچیانو، اسپیرو، هربرت و دیگران (۱۳۸۵)،« درباره ی توتالیتاریسم»، *توتالیتاریسم*. ترجمه هادی نوری، تهران: نشر پژوهش شیرازه.

روزنبرگ، آرتور، تالهایمر، آوگوست (۱۳۹۴)، *فاشیسم و کاپیتالیسم*، ترجمه مهدی

تدینی، تهران: ثالث.
روکو، آلفردو (۱۳۹۰)، «نظریه سیاسی فاشیسم» در *آرمان ها و ایدئولوژی ها*، ویراسته ترنس بال و ریچارد دگر، ترجمه احمد صبوری، تهران: نشر آمه.
زول، دونالد اتول (۱۳۸۷). فلسفه سیاسی قرن بیستم. ترجمه محمد ساوجی. تهران: نشر نی.
سانتاگ، سوزان (۱۹۷۵)، *فاشیسم افسون گر*، ترجمه محمود سودایی، بازیافت در تارنمای:
www. Mindmotor.biz/mind/p=3827
سوانه، پیتر (۱۳۸۸)، *مبانی زیبایی شناسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
سیبلی، مالفرد (۱۳۹۴). ایده ها و ایدئولوژی های سیاسی. ترجمه عبدالرحمان عالم. تهران: نشر نی.
طباطبایی، جواد (۱۳۸۲)، *جدال قدیم و جدید*، تهران: انتشارات نگاه معاصر.
فرنس، آر. اس (۱۳۹۰)، *اکسپرسیونیسم*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
فکوهی، ناصر (۱۳۷۸)، *اسطوره شناسی سیاسی*، تهران: انتشارات فردوس.
عبادیان، محمود (۱۳۸۰). *زیبایی شناسی به زبان ساده*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
کاپوراسو، جیمز. دی (۱۳۹۲)، *نظریه های اقتصاد سیاسی*، ترجمه محمود عبدالله زاده، تهران: نشر ثالث.
کانتّی، الیاس (۱۳۸۸)، *توده ها و قدرت*، ترجمه هادی مرتضوی، تهران: نشر قطره.
لوکاچ، گئورگ، برشت، برتولت و دیگران (۱۳۹۱). *زیبایی شناسی و سیاست*. ترجمه حسن مرتضوی. تهران: نشر ژرف.
موسولینی، بنیتو (۱۳۹۰)، «آموزه فاشیسم» در *آرمان ها و ایدئولوژی ها*، ویراسته ترنس بال و ریچارد دگر، ترجمه احمد صبوری، تهران: نشر آمه.
نئوکلوس، مارک (۱۳۹۱)، *فاشیسم*، ترجمه محسن مرتضوی، تهران: نشر آشیان.
نولته، ارنست (۱۳۹۳)، *جنبش های فاشیستی*، ترجمه مهدی تدینی، تهران: ققنوس.
هاروی، دیوید (۱۳۹۰)، *وضعیت پست مدرنیته*، ترجمه عارف اقوامی مقدم، تهران:

نشر پژواک.

هریسون، چارلز (۱۳۸۰)، *هنر و اندیشه های اهل هنر*، ترجمه مینا نوایی، جلد چهارم، تهران: فرهنگ کاوش.

هیتلر، آدولف (۱۳۹۰)، «نبرد من» در *آرمان ها و ایدئولوژی ها*، ویراسته ترنس بال و ریچارد دگر، ترجمه احمد صبوری، تهران: نشر آمه.

هیوود، اندرو (۱۳۸۹)، *سیاست*، ترجمه عبدالرحمن عالم، تهران: نشر نی.

هیوود، اندرو (۱۳۷۹). درآمدی بر ایدئولوژی های سیاسی. ترجمه محمد رفیعی مهرآبادی. تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی.

ب) انگلیسی:

Althusser, Louis (1971), *Lenin and Philosophy*, London: Monthly Review Press.

Bloch, Ernest, Adorno, Teodor (1977), *Aesthetics and Politics*, London: New left Books.

Cazeaux, Clive (2000), *The Continental Aesthetics Reader*, London: Routledge.

Conrad, Peter (1999), *Life and Art in the 20th Century*, London: Thames and Hudson.

Hay, Colin (2001), Routledge Encyclopedia of International Political Economy, London: Routledge.

Singh, Amita (1987), *The Political Philosophy of Bertrand Russell*, London: Mittal Publications.

Wayper, Colin (1973), *Political Thought*, London: The English University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی