



چاپ سوم

رمانتیسیم

للیان فورست

ترجمه مسعود جعفری



مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

از این مجموعه:

✓ رمانتیسیم

رنالیسم

ناتورالیسم

دادا و سوررئالیسم

کلاسیسیزم

سمبولیسم

داستان کوتاه

کمدی

استعاره

درام

اسطوره

رمانس

تخیل

تراژدی

مدرنیسم

ادبیات پوچی

طعن

شبانیه

مقامه

هر چند نهضت رمانتیک به معنی دقیق کلمه پیش از پایان سده‌ی نوزدهم توان و نیروی خلاقه‌ی خود را از دست داد و رنالیسم آن را از میدان به در کرد. اما نه رنالیسم برای همیشه حاکم ماند و نه رمانتیسیم به کلی عرصه‌ی ادبیات و هنر را خالی کرد. حتا عناصری از آن دوباره سر برآوردند و می‌توان ادعا کرد کمتر اثر هنری است که به کلی از هرگونه رگه‌ی رمانتیک خالی باشد. به همین دلیل، خواه رمانتیسیم بینشی گمراه و بیمارگونه و زیانبار شمرده شود و خواه جنبشی مثبت و پیام‌آور انعطاف‌پذیری بیشتر در فرم و صورت، آزادی در تجربه‌های گوناگون و دریافتی زنده و خلاق از جهان، اهمیت آن به عنوان مکتبی غنی و پربار که برخی از عالیتین و گرانبهاترین آثار ادبی و هنری جهان را آفریده انکارناپذیر است.

طیف خواننده: دانشجویان ادبیات، علاقه‌مندان و

پژوهندگان ادب‌شناسی و نظریه ادبی

ISBN: 964-305-167-6



9 789643 051679

۶۸۰ تومان



رمانتیسیم

لیلان فورست

ترجمه مسعود جعفری

نشر

۱/۰ ف

۹/۲

کتابخانه
مکتب
۱۳۰۰



رمانتیسزم

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری



نشر مرکز

Romanticism

Lilian R. Furst

A Persian translation by Mas'oud Jáfari

۸۰۸	فurst، لیلیان	Furst, Lilian R
۸۰۱۴۵ / ر	رمانتیسم / لیلیان فurst؛ ویراستار جان جامپ؛ ترجمه حسن افشار. - تهران: نشر مرکز: ۱۳۷۵.	
۱۱۳ ص.	(نشر مرکز؛ شماره نشر ۲۹۵، مجموعه مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری)	
	عنوان اصلی: Romanticism	
	واژه‌نامه.	
	کتابنامه: ص. [۱۰۴] - ۱۱۱؛ همچنین به صورت زیرنویس.	
	چاپ سوم: ۱۳۸۰.	

۱. رمانتیسم. الف. جعفری جزئی، مسعود، مترجم. ب. عنوان.



رمانتیسم

لیلیان فurst

ویراستار: پروفیسور جان جامپ

ترجمه مسعود جعفری جزئی

طرح جلد از بهرام داوری

چاپ اول ۱۳۷۵، شماره نشر ۲۹۵

چاپ سوم ۱۳۸۰، ۳۰۰۰ نسخه، چاپ سعدی

کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است

نشر مرکز، تهران، صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۱۶۷-۶ ISBN: 964-305-167-6

رمانتيسم

ليليان فورست

ویراستار: پرفسور جان جامپ

ترجمه مسعود جعفری جزی



نشر مرکز

جام جهان ز خون دل عاشقان پر است
حرمت نگاه‌دار اگرش نوش می‌کنی
(سایه)

با یاد و خاطره همهٔ جانهای رمانتیک تاریخ معاصر
ایران که در پیکار آرمان و واقعیت جانب آرمان را گرفتند.
ج ۲

فهرست

فصل اول: تعاریف و کاربردها	۱۱
کاربرد در دوره بعد از رمانتیک	۱۱
کاربرد خاص خود رمانتیکها	۱۸
سرچشمه ها و خاستگاه های «رمانتیک»	۲۴
فصل دوم: تاریخچه جنبش رمانتیک	۲۹
افول نظام نئوکلاسیک	۳۰
پرسشها و تردیدهای روشنگری	۳۵
ابداعات و نوآوریهای پیش رمانتیسم	۴۳
شیوه های جدید احساس	۴۴
آبشخورهای تازه	۵۱
زیبایی شناسی نوین	۵۸
فصل سوم: رمانتیکها و آثارشان	۶۲
نحله های رمانتیک به ترتیب تاریخی	۶۶
رمانتیکهای آلمان	۶۶
رمانتیکهای انگلیس	۷۲
رمانتیکهای فرانسه	۷۵
آثار	۷۹
شعر غنایی	۷۹
داستان	۸۶
نمایش	۸۹
فصل چهارم: مسائل و دشواریها	۹۳
یگانگی یا چندگانگی؟	۹۴
رابطه «رمانتیک» با «کلاسیک» و «رنالیستی»	۹۷
پیامدهای رمانتیسم	۹۹
برای مطالعه بیشتر	۱۰۴
واژه نامه	۱۱۳
نمایه گزیده نامها	۱۱۷

درباره این کتاب

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب بدان تعلق دارد دربرگیرنده‌ی نزدیک به سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی *The Critical Idiom* برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافیه دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیسم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque]، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [allusion]، طنز [satire]، تمثیل [Allegory]) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورت‌های موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگیها، نمایندگان برجسته، و تاثیرهای سبک و مکتب یاد شده داده شود و نمونه‌هایی بسنده و روشن‌گر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تا

کنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به درستی پاسخگوی پرسشها و ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفیهایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشر مرکز منتشر می‌شود میتوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقه‌مند مفید باشند.

ناشر

سپاس و قدردانی

ترجمه این کتاب مرهون لطف و عنایت بزرگوارانی است که هر یک به گونه‌ای مترجم را یاری داده‌اند: مطالعه در باب رماتیسم را با راهنمایی استاد ارجمند دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی آغاز کردم و در این راه از ارشاد ایشان برخوردار بودم. متن انگلیسی کتاب متعلق به کتابخانه شخصی استاد محترم دکتر خسرو فرشیدورد است و از سر لطف آن را در اختیار اینجانب نهادند. استاد دانشمند دکتر شرف‌الدین خراسانی در ترجمه یک عبارت لاتین متن با نظر صائب خود مساعدت نمودند. این ترجمه بدون عنایت استاد گرامی دکتر علی محمد حق‌شناس به سامان نمی‌رسید و بی‌شک اگر حُسنی در آن یافت شود مرهون وجدان علمی و اخلاقی ایشان است که در حقیقت «دستم بگرفت و پابه‌پا برد.» از همه این عزیزان سپاسگزارم.

مترجم

فصل اول

تعاریف و کاربردها

کاربرد در دوره بعد از رمانتیک

«کسی که درصدد ارائه تعریفی از رمانتیسم برآید به کاری مخاطره آمیز دست زده که بسیاری کسان را ناکام گذارده است.» این هشدار به موقعی است که ای.بی.بورگام در سال ۱۹۴۱ در مجله کنیون ریویو در باب رمانتیسم به ما می دهد. اما این هشدارها منتقدان را از کوششهای مداوم خود برای رسیدن به نوعی تعریف از این اصطلاح باز نداشته است. همین عامل باعث شده تا تعاریف رمانتیسم لشکر انبوهی را تشکیل دهند که تعدادشان تقریباً با شمار کسانی که درباره این موضوع مطلبی را به قلم آورده اند برابری می کند. پس دشواری پرداختن به رمانتیسم به یافتن «یک» تعریف مشخص مربوط نمی شود، بلکه به کشف راهی مربوط می شود که از طریق آن بتوانیم از میان انبوه درهم تنیده تعاریف موجود به سلامت گذر کنیم. هدف ما در این تئنگاری این نیست که تعریف دیگری را بر انبوه تعاریف پیشین بیفزاییم، با این توهم که تعریف ما تافته جدا بافته و شاید تنها تعریف صحیح باشد؛ بلکه بیشتر در پی آنیم تا سرچشمه ها و مظاهر و نموده های جنبش ادبی ای را که در اوایل قرن نوزدهم پدیدار شده، و با عنوان رمانتیسم شناخته می شود، مورد تحقیق و پژوهش قرار دهیم؛ بدین امید که به تصویری روشن تر از انواع نوشته هایی که این اصطلاح بر آنها اطلاق شده دست یابیم.

تنوع حیرت‌انگیز تعاریف و دیدگاه‌ها و مقاصد گوناگون تعریف‌کنندگان و احساس ناخرسندی‌ای که از این رهگذر پدید آمده، از مدتها پیش بسیاری کسان را به اعتراض و شکایت واداشته است. برای مثال، گری پرسون در سال ۱۹۲۳ در این باب نوشته است که رمانتیک، همانند کلاسیک، اصطلاحی است که «هیچ کوششی در جهت تعریف کردن آن صورت نگرفته که در نظر خود تعریف‌کننده یا در نظر دیگران کاملاً قانع‌کننده جلوه کند».^۱ یک سال بعدتر لاجوی با لحنی تندتر و قاطعانه‌تر چنین نوشته است: «کلمه «رمانتیک» به چیزهایی آنچنان متنوع و گوناگون دلالت می‌کند که به‌تنهایی و فی‌نفسه هیچ معنایی ندارد. توان و تأثیر این کلمه تنها تا بدان حد است که کارکردهای یک کلیشه زبانی را انجام دهد».^۲ بارزون در فصل دهم کتاب کلاسیک، رمانتیک، مدرن با ارائه «نمونه‌های کاربرد امروزی» این کلمه، نظر لاجوی را به خوبی تحلیل و توجیه کرده است. او در این فصل نمونه‌هایی را نقل می‌کند که در خلال آنها واژه رمانتیک مترادف با صفتهای زیر به کار رفته است: «جذاب»، «از خود گذشته»، «پرشور»، «آراسته»، «غیر واقعی»، «واقع‌بینانه»، «نامعقول»، «ماده‌گرایانه»، «عبث»، «قهرمانانه»، «اسرارآمیز و پراساس»، «عمیق و غمگین»، «برجسته»، «محافظه‌کارانه»، «انقلابی»، «مطنطن»، «رنگارنگ و شگفت‌انگیز»، «مربوط به شمال اروپا»، «منظم و صورت‌گرایانه»، «بی‌شکل و آشفته»، «احساساتی»، «وهم‌آلود و خیالاتی»، «احمقانه». شگفت نیست که این واژه به‌عنوان چیزی بیش از یک «برچسب غیردقیق که موقتاً قابل استفاده است»^۳، تلقی نشود؛ وسیله‌ای که ما بدون آن قادر به انجام کاری نخواهیم بود، اما هیچگاه نیز نمی‌توانیم امیدوار باشیم که به معنای دقیق و روشن آن دست یابیم.

1 . *Background of English Literature*, P. 256.

2 . Lovejoy: "On the Discriminations of Romanticisms" reprinted in *English Romantic Poets*, P. 6.

3 . M. Praz: *The Romantic Agony*, P. 21.

چنین به نظر می‌رسد که تعاریف ناهمگونی که در طی یکصد و پنجاه سال گذشته ابداع شده‌اند به این دیدگاه نویدکننده استحکام بیشتری بخشیده‌اند. نمونه‌های معتناهی از این تعاریف را ای. برنباوم در کتاب *راهنمای جنبش رمانتیک* جمع‌آوری کرده است.^۱ برای اینکه تنوع و گستردگی خارق‌العاده مفاهیم و معانی‌ای را که به این اصطلاح نسبت داده شده بهتر دریابیم، این تعاریف را در ذیل نقل می‌کنیم:

رمانتیسم بیماری است، کلاسیسیسم سلامتی است. (گوته)

جنبشی که هر آنچه را کلاسیسیسم مردود و بی‌ارزش شمرده است ارج می‌نهد. کلاسیسیسم نظم و انضباطی مبنی بر ذوق سلیم است، کمالی مبنی بر اعتدال. اما رمانتیسم بی‌نظمی و آشفتگی در تخیل است، جوش و خروش خطا و نادرستی، و یک موج کور خودمحوری ادبی است. (بروتیر)

هنر کلاسیک محدود و متناهی را تصویر می‌کند، هنر رمانتیک نامحدود و لایتناهی را نیز در نظر دارد و از آن خبر می‌دهد. (هاینه)

توهم مشاهده لایتناهی در درون طبیعت، به جای اینکه آن را از طبیعت منفک و جدا کنند. (مور)

اشتیاق و آرزوی دست یافتن به لایتناهی در درون متناهی، اشتیاق و آرزوی پدیدآوردن ترکیبی از واقعیت و تخیل. در هنر آن چیزی را بیان کردن که در الهیات آن را اشتیاق وحدت وجودی می‌نامند. (فیرچیلد)

بازگشت به طبیعت. (روسو)

به طور کلی یک پدیده هنگامی رمانتیک است که، آنچنانکه ارسطو نیز با بیانی دیگر گفته است، بیش از آنکه محتمل و امکان‌پذیر باشد، اعجاب‌آور و شگفت باشد. به عبارت دیگر، چنین پدیده‌ای توالی منطقی

علّت و معلول را به خاطر عشق به ماجراجویی درهم می‌ریزد. تمامی این جنبش‌آکنده از تمجید و ستایش نادانی و بی‌خبری است، و نیز ستایش کسانی که هنوز از مزیتها و برتری‌های این نعمت تا حدودی برخوردارند، یعنی افراد وحشی، روستائیان، و بالاتر از همه، کودکان. (باییت)

در مقابل کلاسیسیسم قرار ندارد، بلکه در مقابل رئالیسم جای دارد - از تجربه بیرونی کناره می‌گیرد تا خود را بر تجربه درونی متمرکز کند. (آبرکرومبی)

آزادی خواهی در ادبیات. در آمیختن گروتسک^۱ با تراژدی و هنر والا که در مکتب کلاسیسیسم منع شده بود - حقیقت کامل زندگی. (ویکتور هوگو)

احیا و برانگیختن دوباره زندگی و اندیشه قرون وسطی. (هاینه)

پرستش پدیده‌های کهنه و منسوخ. (جفری اسکات)

خلق و خوی کلاسیک، گذشته را مورد مطالعه قرار می‌دهد؛ رماتیک بدان توجهی ندارد. (شلینگ)

کوششی برای فرار از واقعیت. (واترهاوس)

مالیخولیای احساساتی. (فلیس)

اشتیاق و آرزویی مبهم. (فلیس)

ذهن‌گرایی، عشق به پدیده‌های نامتعارف و شگفت و روحیه ارتجاعی [در مقابل هر آنچه که مقدّم بر آن است]. (فلیس)

رماتیسسم در هر زمانی هنر روز است، و کلاسیسیسم هنر روز قبل است. (استاندال)

۱. grotesque: مضحک و تمسخرآمیز و شگفت و باورنکردنی و ناهمخوان. م

عاطفه بیش از خرد، و قلب در ضدیت با سر. (ژرژ ساند)

آزادسازی سطوح ناخودآگاه ذهن، یک رؤیای مستی‌بخش. در حالی که کلاسیسیسم عبارت است از سلطه ذهن خودآگاه. (لوکاس)

تخیلی در تقابل با عقل و واقعیت. (نیلسون)

رشد و گسترش خارق‌العاده حساسیت خلّاق. (هرفورد)

تفوق و غلبه مؤکد و پرشور حیات عاطفی که بر اثر فعالیت شهود و بینش خلّاق برانگیخته یا هدایت شده است و خود نیز موجب برانگیخته شدن یا هدایت چنین فعالیتی می‌گردد. (کازامیان)

نوزایی و تجدید حیاتِ اعجاب و حیرت. (واتس - دانتون)

افزودن غرابت به زیبایی. (پتر)

شیوه افسانه‌ای و جادویی نوشتن. (کار)

روح مهم‌تر از شکل و صورت است. (گری پرسون)

در حالی که در آثار کلاسیک، مفاهیم مستقیماً به بیان درآمده و تا بدانجا که ممکن بوده است با شکل و صورت اثر هماهنگ شده است، در آثار رمانتیک، مفاهیم به استعداد شهودی خواننده واگذار شده و در این راه تنها با برخی اشارات و سمبلها خواننده را یاری داده‌اند. (سنتسبوری)

علاوه بر این، می‌توانیم همه ساله تعاریف تازه و روزافزونی را که دارای جنبه‌های دقیق و عالمانه‌ای نیز هستند بر این فهرست بیفزاییم. در سلسله بحثهایی که اخیراً در باب سرچشمه‌های رمانتیسم انجام گرفته است. آیزایا برلین جوهر اصلی این مکتب را در این عبارت خلاصه کرده است: «حکومت مستبدانه هنر بر زندگی»، در حالی که ولک آن را ترکیبی از عوامل زیر دانسته است: نگرشی خاص نسبت به تخیل، رویکردی

خاص نسبت به طبیعت، و کاربردی خاص از سمبلها. آشفتگی ناشی از این امر تا بدان حد وسعت یافته که تقسیم‌بندی ریزتر و دقیق‌تری را ایجاب کرده است. بر این اساس، تعاریف موجود باید مورد بازنگری قرار گیرد و تا آنجا که ممکن است طبقه‌بندی گردد و در دسته‌هایی از این قبیل جای داده شود: تعاریفی که عمدتاً میان «رمانتیک» و «کلاسیک» تمایز قائل می‌شوند، آنها که «رمانتیک» را در مقابل «رنالیستی» قرار می‌دهند، آنها که رمانتیسیم «درونی» را از رمانتیسیم «تاریخی» جدا می‌کنند، آنها که از سوی هواداران رمانتیسیم ارائه شده‌اند، تعاریفی که بوسیله ضد رمانتیکها تدوین شده‌اند و غیره. به هر حال، برای مقاصد عملی، مفیدتر خواهد بود که میان تعاریفی که جنبه کلی و فراگیری دارند، و تعاریف دیگری که برعکس، گرایش به محدود کردن دارند، تفاوت قائل شویم. تعاریف گوته، استاندال، بابیت، هاینه، و فیرچیلد در فهرست برناوم نمونه‌های نوع اول را نشان می‌دهند، و از همین قبیل است تعریف ذیل که تورلبای آن را بیان کرده و رویکردی صرفاً توصیفی و خنثی را در نظر دارد: «صفت رمانتیک به‌طور عام به سبکها و آثار هنری گوناگون، برخی از نوشته‌های فلسفی، و گاه نیز به برخی شیوه‌های رفتار و مد لباس اطلاق شده است که در حدود سالهای ۱۷۷۰ تا ۱۸۳۰ در اروپا رواج داشته است.»^۱ در واقع اینگونه تعاریف به اندازه‌ای کلی و جامع و در نتیجه گسترده و غیر دقیقند که نمی‌توانند یک مبنای عملی مفید و کارآمد را پدید آورند. در چنین شیوه‌ای کلمه «رمانتیک» می‌تواند به همان اندازه معانی کوچک و بزرگی را دربرداشته باشد که واژه «محافظه‌کار» در سیاست از آن برخوردار است، و می‌تواند به گونه‌ای ابتکاری و دلخواهی آنقدر گسترده شود که به‌عنوان یک اصطلاح ادبی تقریباً به چیزی بی‌فایده تبدیل شود. از سوی دیگر، تعاریف محدودکننده‌ای همچون تعاریف جفری اسکات، پتر و فیلپس یقیناً از مزیت دقت برخوردارند، اما آنقدر موشکافانه و محدودند که در عمل به‌ناچار منتقد را درگیر جدالهای

1 . A. Thorlby: *The Romantic Movement*, P. 1.

پایان‌ناپذیر و مشقت‌باری خواهند کرد تا بتواند به روشنی و صراحت نشان دهد که آیا فلان شاعر یا فلان نویسنده رمانتیک است یا نه. علاوه بر این، اعتراض و انتقاد جدی‌تری نیز نسبت به اینگونه تعاریف صورت گرفته است که بابت آن را چنین بیان می‌کند: «یک علت عمده پدید آمدن تعاریف غلط این است که در میان یک گروه از داده‌ها و واقعیت‌ها که بیش‌وکم همانند به نظر می‌آیند، یک واقعیت درجه دوم را عمده و اصلی به حساب آوریم - برای مثال تأکید بر موضوع بازگشت به قرون وسطی به عنوان ویژگی اساسی رمانتیسم، در حالی که این بازگشت و تمایل تنها یک حالت بیمارگونه است، و به هیچ روی نمی‌توان آن را پدیده‌ای عمده و اصیل به‌شمار آورد. تعاریف ناقص و آشفته رمانتیسم دقیقاً دچار همین مشکل هستند؛ این تعاریف در پی آنند تا چیزهایی را که هرچند رمانتیک هستند ولی فرعی و حاشیه‌ای محسوب می‌شوند، در مرکز و کانون مسأله جای دهند، و بدین ترتیب کل موضوع از جایگاه مناسب خود منحرف می‌شود و تصویر مغشوشی را در پیش چشم می‌نهد.»^۱ درست است که چنین تعاریفی ممکن است «ناقص و آشفته»، جزئی‌نگر و محدود باشند، ولی به صرف این واقعیت نمی‌توان برچسب «غلط بودن» بر آنها زد. در حقیقت همین مسأله درست و غلط خود به موضوعی مشکل‌آفرین و غامض تبدیل شده است: به نظر می‌رسد که هیچیک از تعریف‌های ارائه‌شده، خواه تعاریف کلی و خواه تعاریف محدود، مطلقاً خطا و نادرست نیستند، زیرا می‌توان هر یک از آنها را با ارجاع دادن به برخی آثار ادبی یا نظریه‌های مشخص توجیه کرد و صحت آنها را نشان داد. از جهت دیگر هیچیک از آنها را نمی‌توان کاملاً صحیح و قانع‌کننده دانست، زیرا همواره استثنای و دشواریهایی در این باب وجود دارد که باعث می‌شود هر کدام از این تعاریف را بهترین یا بدترین و ضعیف‌ترین تعریف قلمداد کنند.

ریشه‌های این فروماندگی و نابسامانی از عیب و نقص‌هایی ناشی

نمی‌شود که ممکن است در کار این تعریف‌کنندگان پرشور و کوشا وجود داشته باشد، بلکه بیشتر از ماهیت خود جنبش رمانتیک نشأت می‌گیرد. در حقیقت این مجموعه حیرت‌انگیز تعریف‌های ممکن صرفاً ویژگی‌های چشمگیر رمانتیسیم اروپایی و پیچیدگی و تنوع و چندگانگی ذاتی آن را بازتاب می‌دهند. جنبشی هنری با عمق و ابعاد جنبش رمانتیک و ضمناً با عمری طولانی، باید خود را به حالتها و شکلهای متعددی متجلی کرده باشد؛ و عمدتاً همین ویژگی‌هاست که ارائه تعریفی دقیق از این جنبش را چنین دشوار و نابسامان گردانده است. کوشش برای درک رمانتیسیم در کلیت آن از طریق یک تعریف روشن و قابل فهم کوششی عبث و محکوم به شکست است. ما در این مورد، بر خلاف روش معمول، به جای اینکه در پی آن باشیم تا رمانتیسیم را در دام یک تعریف دقیق گرفتار کنیم، باید بکوشیم تا آن را به عنوان یک پدیده درک کنیم و بشناسیم.

کاربرد خاص خود رمانتیکها

دشواری‌های تعریف این اصطلاح و ناهماهنگی‌ها و تناقض‌هایی که در کاربرد آن وجود دارد به هیچ روی به قرن بیستم و دوران جدید محدود نمی‌شود؛ بسیاری از شاعران و متفکران اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم که ما به طور عام آنان را رمانتیک می‌شماریم خودشان درباره این کلمه با دشواری روبرو بوده‌اند و دچار سردرگمی شده‌اند. برخی از آنها در به کار بردن اصطلاح «رمانتیک» کاملاً غیراخلاقی و بی‌پروا رفتار کرده‌اند و آنطور که از اظهارات آنها برمی‌آید این اصطلاح را بسیار آزادانه تعریف کرده‌اند تا با هدفهای شخصی‌شان تناسب داشته باشد.

در این مورد هیچکس شگفت‌تر و آشفته‌تر از فریدریش شلگل نبوده است، این نابغه بزرگ ولی متلّون و دمدمی مزاج، که عموماً مسئولیت وارد کردن این کلمه به قلمرو ادبیات را بر عهده او می‌گذارند. هر چند او در سال ۱۷۹۷ با لاف و گزاف بسیار اعلام کرده است که تا آن تاریخ

حدود ۱۲۵ صفحه در شرح و توضیح این اصطلاح به قلم آورده است، اما هیچ نشانه‌ای دیده نمی‌شود که وی، صرف‌نظر از معنایی قطعی و بی‌چون‌وچرا، حتی به معنایی واحد رسیده باشد، و تردیدی نیست که نوشته‌های او سرچشمه زایای آشفتگی و بدفهمی به‌شمار می‌آید. در سراسر مباحث نظری او، معنای ضمنی کلمه «رماتیک» بگونه‌ای نگران‌کننده در تغییر و نوسان است، این امر نه تنها در مقایسه آثار مختلف او با یکدیگر دیده می‌شود بلکه در طی یک متن واحد نیز قابل مشاهده است. اما برادرش اوگوست ویلهلم که از ذهنی منظم‌تر و روشمندتر برخوردار بود، این اصطلاح را هم در کتاب درس‌هایی در باب مطالعات ادبی و هنر و هم در کتاب درس‌هایی در باب هنر‌نمایشی و ادبیات به معنایی تقریباً ثابت و یکسان به کار برده و بر آن بوده است که «روح هنر مدرن را در تقابل با هنر کهن و کلاسیک»^۱ نشان دهد. فریدریش به شیوه‌ای کاملاً غیرمنظم که مختص خود اوست و بنابر مقتضیات لحظه‌ای و گذرایی که با آن رویاروی بوده است، از یک معنا به معنایی دیگر روی آورده است. در گفتگو در باب شعر هرچند با عبارتی کلی بر تقابل و تضاد موجود در بین کهن و رماتیک صحه می‌گذارد، ولی بی‌درنگ سخن خود را با افزودن عبارت زیر تعدیل می‌کند: «از شما می‌خواهم که به هر حال، فوراً نتیجه‌گیری نکنید که رماتیک و مدرن از دیدگاه من کاملاً مترادف هستند».^۲ از دیدگاه او، لااقل در این قسمت و در این لحظه، رماتیک «نه تنها یک نوع شعر بلکه همچنین یکی از عناصر هر نوع شعر محسوب می‌شود».^۳ و به این معنی همه نوشته‌های خلاق تا حدودی رماتیک هستند. از همین روست که این صفت را به یکسان می‌توان هم به شکسپیر اطلاق کرد و هم به دانته و سروانتس. نزدیک‌ترین بیان فریدریش به یک تعریف واقعی در این جمله او، که مکرراً در جاهای مختلف نقل شده،

1 . Heidelberg: Mohr & Winter, 1817, P. 13.

2 . *Kritische Schriften*, ed. W. Rasch, Munich: Hanser Verlag, 1956, P. 324.

3. *Kritische Schriften*, P. 324 .

دیده می‌شود: «آن چیزی رمانتیک است که موضوع و محتوایی عاطفی و احساساتی را در شکل و صورتی تخیلی و خلاقانه به تصویر درآورد.»^۱ با وجود این، در تاریخ ادبیات کهن و جدید که در حدود دوازده سال بعدتر و پس از آنکه او به مذهب کاتولیک گروید به رشته تحریر درآمده است، فریدریش شلگل از این معیار دست کشید، زیرا اکنون بر آن بود که «رمانتیک» و «مسیحی» منطبق با یکدیگر و یکسان هستند، و با چنین تحلیل و تفسیرهایی نظر خود را بیان می‌کرد: «در میان تمامی نمایشنامه‌نویسان، کالدرون مسیحی‌تر از همه است و به همین دلیل رمانتیک‌تر از دیگران است.»^۲ با در نظر داشتن اولین تجربه نامیمونی که این اصطلاح به لطف فریدریش شلگل در نقد ادبی داشته است، چندان تعجب آور نیست که ما باید با دشواریها و گرفتاری‌های ناشی از نبودن یک تعریف دقیق و کامل دست و پنجه نرم کنیم.

در فرانسه نیز این اصطلاح درگیر و دار بحث و جدلهای زیبایی‌شناختی اوایل قرن نوزدهم معانی متعدد و مختلفی به خود گرفته است. برای مادام دواستال، «رمانتیک» عملاً مترادف است با شمالی^۳، قرون وسطایی و مسیحی؛ همچنانکه متضاد است با جنوبی^۴، کلاسیک و آنچه که منسوب به مشرکان و کافران می‌شود. اما از نظر هوگو و استاندال و بیشتر هم‌نسلان آنها تقابل و تضاد اصلی در بین «رمانتیک» و «کلاسیک» دیده می‌شود، هر چند در این حالت نیز این اصطلاح در معرض تفسیرهای گوناگون قرار دارد. برای نویسنده عصیانگر کرامول و ارنانی^۵، «رمانتیک» معادل آزادی و هنر نامتعارف و شگفت و تماشایی است، خصوصیتی که عنصر گروتسک را نیز در خود دارد. در نظر استاندال این اصطلاح تقریباً بی‌هیچ ابهام و پیچیدگی‌ای به سادگی معادل «مدرن» یا «معاصر» است. از همین روست

1. *Kritische Schriften*, P. 322.

2. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Munich: schöningh, 1961, P.284.

۳. Northern. مربوط به شمال اروپا و کشورهای اسکندیناوی. م

۴. Southern. مربوط به جنوب اروپا و یونان و روم باستان. م

۵. منظور هوگو است. م

که در راسین و شکسپیر اظهار می‌دارد: «تمامی نویسندگان بزرگ در روزگار خود رمانتیک بوده‌اند».^۱ استاندال می‌کوشد تا با استناد و ارجاع به وضعیت هنرمندان رومی این عقیده خود را به اثبات برساند، هنرمندانی که از نظر او رمانتیک بوده‌اند زیرا آن چیزی را به تصویر درآورده‌اند که در آن روزگار حقیقت داشته است و به همین خاطر برای توده‌های مردم در آن عصر جذاب بوده است. استاندال از همین دیدگاه نامتعارف و شگفت به تعریف رمانتیسم می‌پردازد:

رمانتیسم هنری است که آثار ادبی مناسبی را در اختیار مردم می‌نهد تا بیشترین لذت ممکن را به‌دست آورند، و این آثار توجه شایسته‌ای به عادات و عقاید مرسوم زمانه دارند. از سوی دیگر، کلاسیسیسم ادبیاتی را به مردم ارائه می‌دهد که بیشترین لذت ممکن را برای نیاکان و پیشینیان آنها فراهم می‌آورده است.^۲

هر چند این تعریف تا حدی عجیب و باورنکردنی به نظر می‌آید، اما در واقع تنها یکی از تعاریف بسیاری است که از آن پس در فرانسه رواج یافت. در کتاب پی. تراهارد^۳ و مجموعه منتخب بسیار مفیدی که ویال و دنیس جمع‌آوری کرده‌اند^۴، تعابیری از این دست در تعریف رمانتیسم به چشم می‌خورد: پروتستان‌تیزم در ادبیات و هنر، لیبرالیسم و آزادی خواهی، شعر محض که در تقابل با نثر قرار می‌گیرد، بیان و تجلی یک قلب حساس، شیفتگی نسبت به گروتسک و خیال‌پردازی‌های عجیب، و غیره. مؤثرترین و چشمگیرترین تفسیر و اظهار نظر در باب این آشفتگی زبانی و فکری، در اثر انتقادی و طنزآمیز موسه به نام *نامه‌های دیوپوس* و

1 . *Racine et shakespeare* (paris: Le Divan, 1928, P.106).

2 . *Racine et Shakespeare*, p. 43.

3 . P. Trahard: *Le Romantisme défini par'Le Globe'*.

4 . *Idées et doctrines littéraires du XIXième siècle*, compiled by F.Vial and L.Denise.

کاتونه^۱ دیده می‌شود. این دوازده شهر و نوزده لایق شهر باستانی فرته سوژوار^۲، و خوانندگان سخت‌کوش و خستگی‌ناپذیر مجلات و نشریه‌های مطرح دوران و از پیگیران جدی مسائل فرهنگی هستند و آنگاه که سعی می‌کنند تا با کلمه «رمانتیک» و معانی آن دست و پنجه نرم کنند به گونه‌ای فزاینده دچار نگرانی و اضطراب می‌شوند. این کلمه که به تازگی و به طور ناگهانی در نزد روشنفکران پاریس محبوب و عزیز شده است، پیش از این در شهرستانها و استانهای کوچک «یک معنای روشن و قابل فهم داشته، و مترادف با نامعقول و آبسورد بوده است.»^۳ در آغاز آندو برآند که کانون اصلی بحث بر مسائلی از این دست متمرکز شده است: گروتسک، تصویرکردن پدیده‌های شگفت و تماشایی، توصیف مناظر و چشم‌اندازها در شعر، توجه دوباره به قرون وسطی، و استفاده از تاریخ. پس از آن دیوپوس و کاتونه به مدت دو سال با شوق و ذوق به این تصور ساده لوحانه دل می‌بندند که رمانتیسیم تنها بر تئاتر و نمایش اطلاق می‌شود تا بدین طریق بتوان نمایش کلاسیک را از نمایش‌هایی که در آن وحدتهای چندگانه رعایت نمی‌شود متمایز کرد. آنها درمی‌یابند که «رمانتیسیم چیزی نیست بجز درهم آمیختن جدی و شوخی و موقرانه و احمقانه، ترکیب کردن مضحک و وحشتناک یا به عبارت دیگر کمدی و تراژدی.»^۴ اما آنها بعداً پی‌بردند که همین آمیختگی جدی و مضحک در آریستوفانس نیز وجود دارد و نیز می‌توان گفت که مالیخولیا و اندوهی که در سافو^۵، افلاطون و پریام دیده می‌شود به طور مشخص خصلتی رمانتیک دارد. بدین ترتیب دچار سرگردانی و تردید شدند و از خود می‌پرسیدند

۱ . Musset: *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

۲ . Brie - Ferté - Sous - Jouarre . La شهر قدیمی در فرانسه، واقع در شمال بری و در کرانه رود مارن. م

۳ . Paris: Charpentier, 1887, P. 193.

۴ . P. 194

۵ . Sappho شاعره یونانی اوایل قرن ششم قبل از میلاد که اشعار غنایی و زندگی افسانه‌ای او شهرت دارد. م

که آیا «در این صورت، کلاسیک صرفاً تقلید از شعر یونانی است و رمانتیک تقلید از شعر آلمانی، انگلیسی و اسپانیایی؟»^۱ همین تردید و سرگردانی آنها را بر آن می‌داشت که گاه چنین بنویسند: «با خود می‌اندیشیم که آیا این امر می‌تواند صرفاً موضوعی مربوط به شکل و فرم باشد؟ آیا این رمانتیسم مبهم و غیر قابل شناخت به کوتاه‌شدن و شکستن مصراعها و بیت‌های اشعار که در باب آن هیاهوی بسیار به پا شده مربوط نمی‌شود؟»^۲ از ۱۸۳۰ تا ۱۸۳۱ بر آن بودند که رمانتیسم «یک نوع تاریخی» است، اما در ۱۸۳۱ آن را به عنوان «یک نوع درونی» معرفی کردند. در سالهای ۱۸۳۲ و ۱۸۳۳ این فکر در خاطر آنها قوت گرفت که رمانتیسم باید یک نظام فلسفی و سیاسی باشد. سرانجام به نتیجه‌ای مناسب و قابل قبول دست یافتند: «به عنوان آخرین راه حل، ما به این نکته رسیدیم که رمانتیسم آمیزه‌ای از تمامی این صفتها و ویژگی‌هاست و نه چیز دیگر».^۳

تنها انگلستان بود که درگیر این بحث و جدلها نشد و منتظر ماند تا اوضاع و احوال تغییر کند. انگلیسی‌ها به سادگی این کلمه را نادیده گرفتند و از به کار بردن آن خودداری کردند و بسیار مؤدبانه خود را از مسائل مربوط به معنای آن کنار کشیدند. وردزورث در مقدمه ترانه‌های غنایی این کلمه را به کار نبرد، البته او به شرح و توضیح نوع جدیدی از شعر پرداخت اما آن را «رمانتیک» ننامید. همچنین این اصطلاح را در دفاع از شعر شلی یا سیره ادبی کالریج نمی‌یابیم، و هنگامی که کیتس در نامه مورخ ۲۸ ژوئن ۱۸۱۸ که به برادرش جورج نوشته است از «شکست خوردگان رمانتیک»^۴ یاد می‌کند «که نامشان بر شیشه‌های پنجره مهمانسرا نوشته شده»،

۱ . P. 202.

۲ . P. 203.

۳ . P. 220.

۴ . متأسفانه اصل نامه کیتس به دست نیامد، عبارت به گونه‌ای است که می‌توان آن را «دو شیرگان رمانتیک» هم ترجمه کرد، ولی به هر حال در مقصود نویسنده تغییری ایجاد نمی‌کند.

پیداست که این کلمه را به معنای ادبی و اصطلاحی آن به کار نمی برد. در واقع این اصطلاح تا مدتها بعد به ادبیات انگلیسی اوایل قرن نوزدهم اطلاق نمی شد. از همین روست که کارلایل می توانست در سال ۱۸۳۱ در مقاله ای که در باب شیلر منتشر کرد چنین بنویسد: «ما در باب رمانتیسزم و کلاسیسیسم هیچ جدال و اختلاف نظری نداریم و در این باره با مشکلی رویارو نیستیم.» بی شک بحثها و اظهارنظرهای گوناگونی در باب مکتب شاعران دریاجه، مکتب شیطنانی و غیره وجود داشته است اما بحث و اظهار نظری درباره مکتب رمانتیک دیده نمی شود. اهمال و تأخیری که در انگلستان در زمینه وارد کردن این اصطلاح به ساحت ادبیات دیده می شود، با در نظر آوردن سرچشمه ها و خاستگاه های انگلیسی این واژه بسیار شگفت انگیزتر خواهد بود.

سرچشمه ها و خاستگاه های «رمانتیک»

با توجه به اینکه خود رمانتیکها در به کار بردن این کلمه دچار ابهام و سرگردانی بوده اند، بهتر است که در این قسمت برای روشن شدن موضوع بینیم رمانتیکها این کلمه را از کجا آورده اند و معنای اولیه آن چه بوده است. لوگان پی یر سال اسمیت در مقاله مشهور خود تحت عنوان چهار کلمه رمانتیک، تحقیق ارزشمندی در این باب انجام داده که هر کس درباره این دوره ادبی مطالعه می کند از مراجعه به آن ناگزیر خواهد بود. مجموعه نقل قولها و دیدگاههای چکیده نویسی شده ای که به وسیله اف. بالدنسپرگر گردآوری شده به همراه مقاله خود او به زبان فرانسه نیز بسیار روشنگر و مفید است؛ اما کتاب جدید و وزین اج. ایخنر یقیناً برای مقاصد تحقیقی اثری بی مانند است.^۱

در اوایل قرون وسطی، «رمانس» بر زبانهای جدید بومی دلالت

1. Carlyle: *Miscellanies*, London, 1890, Vol.iii, P. 71.

۲. برای مشخصات کتاب شناختی این آثار به پایان کتاب رجوع شود.

می‌کرد و این زبانها را از زبان لاتین که در مکتب و مدرسه آموخته می‌شد متمایز می‌گردانید. بدین ترتیب "enromancier" و "romancar" به معنی ترجمه یا تألیف کتاب به زبانهای بومی به کار می‌رفت، و اینگونه کتابها «رمانز»، «رمان» یا «رمانس» نامیده می‌شدند. برای مثال در زبان فرانسوی کهن کلمه «رمان» هم برای توصیف یک رمانس باوقار به کار می‌رفت که به نظم سروده شده بود و هم برای نامیدن یک داستان عامه‌پسند. طولی نکشید که ویژگی‌های شاخص این قصه‌های مبتنی بر عشق، ماجراجویی، و هوسبازی‌های خیال، با این کلمه پیوند یافت و کلمه رمان تداعی‌گر همه این خصوصیات گردید.

اما نخست در انگلستان بود که این اصطلاح به صورت کلمه‌ای مؤلف و آشنا درآمد و رواج عام یافت. در حقیقت می‌توان آن را یکی از برجسته‌ترین هدیه‌های زبان انگلیسی به فکر اروپایی به شمار آورد. در آغاز، این اصطلاح با رمانسهای قدیمی و قصه‌های شوالیه‌گری و جوانمردی در پیوند بود که خصوصیات اصلی‌شان عبارت است از احساسات پرسوزوگداز، غیرواقع‌نمایی و عدم احتمال وقوع، اغراق و مبالغه، خیال‌پردازی - و به بیان ساده‌تر، عناصری که کاملاً در تضاد و تقابل با یک دیدگاه عقلانی و معتدل قرار می‌گیرند. بدین ترتیب صفت «رمانتیک» در عبارتهایی نظیر «قصه‌های پرهیجان رمانتیک» به کار می‌رفت تا بر حالتیایی همچون «دروغ بودن»، «غیرواقعی بودن»، و «تخیلی بودن» دلالت کند. درگیرودار عصرخرد در قرن هفدهم و در جهانی که تحت سیطره نظم و حقیقتی قرار دارد که خود را مطلق و بی‌چون و چرا می‌شمارد، به ناگزیر این اصطلاح دچار بی‌اعتباری و ننگ فزاینده‌ای می‌شود، بدانگونه که در ردیف کلماتی از قبیل «رؤیایی»، «مطنطن و اغراق‌آمیز»، «مضحک»، و «کودکانه» قرار می‌گیرد. در اوضاع و احوالی که صحت داشتن و معقول بودن بر تخیل برتری دارد، عبارت «قصه‌های نامعقول رمانتیک و داستانهای باورنکردنی و شگفت‌انگیز» کاملاً عادی و رایج است.

این کلمه هنگامی شروع به بازیابی اعتبار و ارزش خود کرد و معانی

تازه‌ای به خود گرفت که فضای عمومی در انگلستانِ اوایل قرن هیجدهم دچار تغییر و تحولی آرام و نیمه خودآگاه گردید. اکنون این کلمه از اصطلاحی که صرفاً برای تحقیر و خوارداشت به کار می‌رفت به اصطلاحی تبدیل شده بود که بیانگر تأیید و رضایت و مقبولیت بود. از حدود سال ۱۷۱۱ کلمه «رمانتیک» در کنار واژه «عالی» به کار می‌رفت و معانی‌ای از قبیل «عالی» و «ظریف» را بیان می‌کرد. تقریباً در همین زمان با پدید آمدن اولین نشانه‌های گرایش به قرون وسطی، عصر الیزابت^۱، گوتیک، و اسپنسر^۲، از رمانسهای قدیمی اعاده حیثیت شد. از این پس «رمانتیک» می‌توانست به معنی «مجذوب و مسحور تخیل شدن» باشد؛ استعداد و نیرویی که بیش از آنکه مشکوک و مورد سوءظن تلقی شود، بی‌قانون و عنان‌گسیخته جلوه می‌کند. از این گذشته این اصطلاح به مناظر و صحنه‌هایی که در طبیعت وجود دارد نیز اطلاق می‌شد، البته با معنایی مثبت و اغلب برای توصیف کوهستانها، جنگلها و سرزمینهای بکر و دورافتاده، یعنی مکانهایی که عموماً صحنه وقوع حوادث رمانسهای قدیمی بودند. بنابراین در حدود میانه قرن هیجدهم این کلمه معنایی دوگانه داشت: یک ویژگی قدیمی و مسبوق به سابقه که گویی همانند یا تداعی‌کننده رمانسهای قدیمی بود، و شرح و بیانی که گویی جاذبه خود را از تخیل و احساسات گرفته است.

در این زمان است که این کلمه وارد فرانسه می‌شود و پیش از آنکه تلفظ فرانسوی واژه «رمانتیک» به عنوان یک واژه قرضی انگلیسی پذیرفته شود، کوششهایی برای ترجمه آن به معادل‌های فرانسوی «رمانسک»^۳ یا «پیتورسک»^۴ صورت می‌گیرد. این کلمه به عنوان یک «واژه انگلیسی» به وسیله لتورنیه، مترجم شکسپیر و اوسیان، و همچنین توسط

۱. دوران ملکه الیزابت اول (نیمه دوم قرن شانزدهم). شکسپیر از جمله نویسندگان این

دوره است. م

۲. Spenser ادوارد اسپنسر، شاعر انگلیسی قرن شانزدهم. م

۳. romanque که در فرانسوی به معنی افسانه‌ای و خیالی است. م

۴. pittoresque که در فرانسوی به معنی دارای منظری بدیع و پر نقش و نگار است. م

مارکیز دو ژاردن، در کتابی که درباره هنر باغبانی و گل کاری تألیف کرده بود، به کار رفت. در حالی که «پیتورسک» بیانگر نوعی جذابیت بصری بود، «رمانتیک» علاوه بر آن به واکنش عاطفی و پراحساسی اشاره داشت که از طریق یک منظره در انسان برانگیخته می شود. با توجه به این معنای ضمنی است که واژه «رمانتیک» در جمله مشهور روسو نقش و اهمیتی خاص دارد. وی در ابتدای پاراگراف دوم از «گردش» پنجم خود در کتاب تأملات یک گردش کننده تنها می گوید: «سواحل دریاچه بی یین وحشی تر و رمانتیک تر از سواحل دریاچه ژنو است.» در واقع، بنابر فرهنگ لغت آکادمی فرانسه، در سال ۱۷۹۸ این معنا هنوز اصلی ترین معنای کلمه «رمانتیک» بوده است. در این فرهنگ در ذیل این واژه چنین آمده است: «معمولاً در باب مکانها و مناظری سخن می گوید که تخیل را برمی انگیزند تا در اشعار و داستانها به شرح و توصیف آنها پردازد.» کلمه رمانتیک در آلمان نیز سرنوشتی بسیار مشابه داشت و از طریق مجموعه اشعار فصلها اثر تامسون^۱ از انگلستان وارد این کشور شد. همانند فرانسه، کلمه تازه ابداع شده «رمانتیک» به قیاس زبان انگلیسی شکل گرفت. این کلمه که برای توصیف مناظر بکر و دور از زندگی شهری به کار می رفت، جایگزین کلمه قدیمی تر «رمان هافت»^۲ شد.

بنابراین «رمانتیک» از آغاز اصطلاحی مربوط به نقد هنری نبود و اساساً نشان دهنده دیدگاهی بود که با نظری مساعد به پدیده های عاطفی و تخیلی می نگریست. انتقال این اصطلاح به فضای ادبی نسبتاً دیر صورت گرفت، و می توان تاریخ آن را سال ۱۷۹۷ و تأملات و نکته سنجی های ۱۲۵ صفحه ای فریدریش شلگل به شمار آورد. توجه به سیر تاریخی واژه رمانتیک به خوبی ما را از این نکته آگاه می کند که این کلمه پیش از آنکه با هنرها و با ادبیات پیوند یابد، معانی خاصی به خود گرفته بود. تغییر و تحولات بسیار مهمی که به ظهور جنبش رمانتیک در

۱. Thomson، جیمز تامسون، شاعر انگلیسی قرن هیجدهم. م

ادبیات انجامید ارتباطی با رایج شدن این کلمه به عنوان یک اصطلاح نقد ادبی ندارد، بلکه این امر به تغییر و تحول عمیق و نه چندان آشکارگرایشها و طرز فکرها مربوط می شود که در طول قرن هیجدهم به تدریج روی داد. زیرا اصطلاح «رمانتیک» و کلمات «خلاقیت»، «ابداع»، و «نبوغ» که همراه با آن در ذهن تداعی می شدند، تنها در پی نوعی ارزیابی دوباره ارزشهای انسانی می توانستند وارد عرصه شوند؛ ارزیابی و بازنگری ای که گذشته از سبکهای نگارشی، دیدگاه کلی دوران در باب انسان و طبیعت را نیز تحت تأثیر قرار داد. جنبش رمانتیک نتیجه نهایی و نقطه اوج این زنجیره طولانی تغییر و تحول است، و اگر می خواهیم به معنا و مفهوم بنیادین آن دست یابیم، باید بیش از آنکه در جستجوی یک تعریف شعارگونه و ظاهر فریب باشیم، به سیر تکاملی این جنبش توجه کنیم.

فصل دوم

تاریخچه جنبش رمانتیک

ریشه‌های جنبش رمانتیک در قرن هیجدهم نهفته است. در این قرن مجموعه‌ای از گرایشها و تحولات به هم پیوسته پدیدار شد که تأثیرات عمیق و چند جانبه‌ای را در پی داشت: انحطاط نظام نئوکلاسیک به پرسشها و تردیدهای عصر روشنگری منجر شد و این وضعیت خود به تدریج زمینه مناسبی برای رسوخ و رواج عقاید جدیدی فراهم آورد که در نیمه دوم قرن همه گیر شد. عنوان «پیش‌رمانتیک» عموماً برای نویسندگان و متفکران مشخصی به کار می‌رود که به لحاظ اندیشه یا سبک نگارش، پیشگامانِ بلافصل رمانتیکها به شمار می‌روند، (کسانی چون روسو، یانگ، مک فرسون، برناردن دوسن‌پی‌یر)، اما این اصطلاح به یک مفهوم گسترده‌تر، برای اشاره به روند کلی پیشرفت و رشد این جریان در قرن هیجدهم نیز مناسب است، چونکه به هر حال راه را برای تکوین و تبلور جنبش رمانتیک هموار کرد. بازاندیشی بنیادین معیارها و شیوه‌های انتقادی، پیش شرط اساسی شکوفایی جنبش رمانتیسم بود، و این همان چیزی است که در طی قرن هیجدهم اتفاق افتاد. پس روشن است که هر چند جنبش رمانتیک در نخستین گام قاطع خود یک انقلاب ادبی را به وجود آورد، اما در واقع خود این جنبش محصول یک روند تکاملی ممتد و طولانی بود. سیر این تکامل و شکل و صورت آن می‌تواند بیانگر ماهیت انقلاب رمانتیک باشد.

افول نظام نئوکلاسیک

دورانی که در آن «رمانتیک» با «رؤیایی و خیالی» و «مضحک» یکسان شمرده می‌شد، دوران نئوکلاسیک بود؛ مکتبی که در قرن هفدهم در سرتاسر اروپا و بویژه در فرانسه در اوج اقتدار بود. از زمان احیای معیارهای کلاسیک در عصر رنسانس، توجه اصلی ادبا معطوف به بنیاد گذاشتن، شاخ و برگ دادن و گستردن دیدگاه خاصی در باب ادبیات شد که از یونان و روم باستان الهام می‌گرفت. به همین خاطر آثار ارسطو، هوراس، کوئینتیلیان، و لونگینوس به مدت دو قرن سرچشمه اصلی آراء و نظریات زیباشناسی محسوب می‌شد. مهم‌ترین موضوع بحث و جدلها عبارت بود از احیای آثار کهن و تقلید از قدما، یعنی کسانی که از اقتداری نامحدود برخوردارند و در شاعران و نویسندگان پس از خود اشتیاق وصف‌ناپذیری برای تقلید و دنباله‌روی از خویش پدید می‌آورند. این وضعیت در فرانسه آن روزگار آشکارتر است، زیرا در آنجا نگرش نئوکلاسیک به وسیله منتقدان قدرتمندی چون بوالو تنظیم و تدوین شده بود و قواعد سخت‌گیرانه و دقیق وحدتهای سه‌گانه بسیار مهم و اساسی به حساب می‌آمد. علاوه بر این، به مرور ایام تأکید بیشتری بر نوعی فرمالیسم و ظاهرگرایی تکراری صورت می‌گرفت. در واقع نوعی اتکا و وابستگی دروغین به روشها و عادتهای ظاهری نئوکلاسیک رواج یافته بود بی‌آنکه از اهداف و مقاصد آن، بدانگونه که مثلاً شاعران بزرگ قرن هفدهم را تحت تأثیر قرار می‌داد، درک عمیق و صحیحی وجود داشته باشد. این سخت‌گیری و جزم‌اندیشی در فرانسه به‌خاطر سلطه یک سلطنت مطلقه و متحد با کلیسای کاتولیک بسیار نیرومندتر بود. بدین ترتیب نظام ادبی نیز همچون نظام سیاسی و مذهبی به استبداد حاکم نزدیک بود. در انگلستان دارای نظام پارلمانی و مذهب آسانگیر و پرمردارای پروتستان، هرگز چنین یکدستی و انطباقی دیده نمی‌شود.

تلقی ای که از سازمان سیاسی و ذوق ادبی در این کشور وجود داشت، نه بی نظم و قاعده، ولی انعطاف پذیرتر بود. بی شک این امر تا حدودی نتیجه بی اعتنایی شکسپیر به قواعد نئوکلاسیک نیز هست. با وجود این، درخور یادآوری است که فضای ادبی اوایل قرن هیجدهم در صدد بود و توانست که هملت را به بهانه «نادرست بودن» نپذیرد و به کنار نهد.

اقتدار مسلط عصر نئوکلاسیک از اعتقاد بی چون و چرا به نیروهای ذهن، و نیروی تفکر، و به عبارت ساده تر از اعتقاد بی چون و چرا به خرد سیراب می شد. دکارت در جمله معروف «من فکر می کنم، پس هستم»، حتی وجود انسان را نیز از نیروهای فکری او استنتاج می کند، و فیلسوف آلمانی، کریستیان ولف، خدا را به عنوان «عقل محض» تصور می کند و جهان را به عنوان دستگاهی که به طور منطقی و بر طبق قوانین طرح ریزی شده کار می کند. در همین حال در انگلستان، پوپ در کتاب گفتار در باب انسان معتقد است که «خرد به تنهایی جای تمامی استعدادها و توانایی ها را می گیرد و قصور آنها را جبران می کند.» اکتشافات علمی عصر، خصوصاً اکتشافات نیوتن، به قوت بخشیدن و رواج دادن به این اعتقاد کمک می کند که همه پدیده ها قابل شناخت و درک هستند، و مهم تر آنکه این شناخت از طریق ادراک عقلانی حاصل می شود. این اعتقاد کامل به خرد، یا در حقیقت اعتماد و اتکای کامل به خرد، همان چیزی است که آیزایا برلین به درستی آن را ستون فقرات تفکر اروپایی در طی چندین نسل می نامد، ستون فقراتی که رماتیکیها آن را درهم شکستند.

نئوکلاسیکیها امیدوار بودند که در هنرها و علاوه بر آن در اخلاقیات و سیاست، همان کاری را انجام دهند که نیوتن در فیزیک انجام داده بود: دست یافتن به حقایق عام و کلی و پی افکندن قواعد و معیارهایی که از صحت و اعتباری همیشگی برخوردار باشد. از همین رو در صدد بودند تا یک بار برای همیشه، «قواعد» اساسی زیباشناسی را تدوین کنند، و قواعد و معیارهایی برای نوشتن پدید آورند که با مراعات آنها به وجود آمدن یک اثر هنری درست (و به همین جهت به ناگزیر خوب)، تضمین شود.

دقیقاً مانند یک دستورالعمل آشپزی که هرگاه با دقت آن را اجرا کنیم، یک غذای عالی به دست خواهیم آورد. از هنرمند نیز همچون دانشمند انتظار می رود که از طریق محاسبه، سنجش، استدلال، و تعقل به کار پردازد، تا بتواند قیاس جالب لایرویر را تأیید کند که گفته است تألیف یک کتاب کاری است شبیه به ساختن یک ساعت. در چنین حالتی هنر به عنوان تقلید خردپذیر و توأم با دقت و تأمل از واقعیت تلقی می شود، و هنرمند صنعتگری ماهر و نافذ به حساب می آید، و هدف غایی همه کارها یک بیان عقلانی از احکام اخلاقی است. در این میان لذت چیزی نیست بجز وسیله ای برای رسیدن به یک غایت مشخص. این دیدگاه در تعلیمات گوته^۱ برای «خلق یک تراژدی خوب» که به سال ۱۷۳۰ در کتاب نقد شعر و شاعری او آمده به خوبی تصویر شده است:

شاعر آزاد است تا در آغاز یک اصل اخلاقی را در نظر آورد که می خواهد آن را از طریق عقل و احساس به مخاطبان خود تفهیم کند. سپس یک داستان عادی ابداع می کند که حقانیت این حکم اخلاقی را نشان دهد. پس از آن در تاریخ زندگی انسانهای مشهوری که حوادثی مشابه برای آنها اتفاق افتاده جستجو می کند و نام آنها را بر شخصیت های داستان خود می نهد تا از این طریق داستان او رنگ واقعیت به خود بگیرد. در مرحله بعد، تمام اوضاع و احوال و رویدادهای لازم را ابداع می کند که برای اینکه داستان اصلی محتمل جلوه کند ضرورت دارند، و این رویدادها را طرح های فرعی یا اپیزود می نامند. سپس کل اثر را به پنج قسمت تقسیم می کند که هر کدام تقریباً یک اندازه اند، و آنها را بدین ترتیب مرتب می کند که هر بخش به دنبال بخش مقدم بر خود بیاید، اما برای اینکه همه چیز با رویدادهای تاریخی انطباق داشته باشد،

۱. Gottsched. یوهان کریستف گوته، شاعر و منتقد آلمانی قرن هیجدهم. وی از مدافعان سرسخت نئوکلاسیک بود و جنبش رمانتسیم در آلمان با انتقاد شدید از دیدگاههای او آغاز می شود. م

یا شخصیت‌های فرعی، این یا آن نام بخصوص را داشته باشند خود را به زحمت نمی‌اندازد..

این نکته به خودی خود روشن است که این تلقی از هنر و نقش هنرمند در نهایت قابل دفاع نیست، هر چند که ممکن است بحثهایی در دفاع از آن صورت گرفته باشد. ضعفها و نقصهای زیباشناسی نئوکلاسیک بسیار زیاد بودند: نگرش این مکتب در باب هنر بیش از حد به جنبه عقلانی اهمیت می‌داد، تأکید آن بر قضیه قانونمند و هماهنگ کردن آفرینش هنری ساده لوحانه بود، و آنقدر خشک و انعطاف ناپذیر بود که موجب سترونی و بی حاصلی می‌شد، یا لااقل به تکرار یک الگوی ثابت می‌انجامید. این مکتب همچنین تناقضهای فراوانی را در درون نظام و ساختار خود نهفته داشت. ولک در نقد و ارزیابی درخشان و منصفانه خود از جایگاه نئوکلاسیک در فصل اول از کتاب تاریخ نقد جدید به این مسأله پرداخته است.^۱ همچنانکه این تناقضها آشکار می‌شد، نگرانی و بدبینی فزاینده‌ای در باب کل این مکتب و نظریه پدید می‌آمد، و آنگاه که همگان دریافتند که چه مقدار زمینه‌ها و موضوعات گسترده و عظیمی وجود دارد که مکتب نئوکلاسیک ترجیح می‌دهد آنها را کاملاً نادیده بگیرد، تار و پود آن دچار سستی شد و ساختار آن فرو ریخت. در واقع، بدترین عیب و نقص مکتب نئوکلاسیک این بود که تقریباً هیچ توجهی به جنبه‌های غیر عقلانی فرآیند آفرینش هنری نداشت: آنچه ما آن را بگونه‌ای مبهم «الهام» می‌نامیم و نیز انگیزه درونی هنرمند و واکنش غریزی و ناخودآگاه خواننده در برابر یک اثر هنری. با نادیده گرفتن این جنبه از آفرینش هنری، تخیل نقشی بسیار ناچیز را برعهده می‌گرفت، چونکه صرفاً به عنوان یک هوسبازی ناپایدار تلقی می‌شد که از آفریدن شعری معقول و سنجیده ناتوان است. تخیل تقریباً کارکردی صرفاً تزئینی و آرایشی

1. *History of Modern criticism* (Vol. i, PP. 12-30)

این کتاب به فارسی ترجمه شده است: رنه ولک: *تاریخ نقد جدید*، ج ۱، ترجمه سعید ارباب شیرانی، نیلوفر، ۱۳۷۳.

داشت: افزودن افسون و جاذبه به حقایق از پیش دانسته شده. از همین روست که چون شاعری مشتاق از گری می پرسد که چگونه می توان یک تکه نثر بی روح را به شعر تبدیل کرد، در پاسخ چنین توصیه می کند: «آن را کمی فشرده و کوتاه کنید، سپس آن را اندکی آرایش دهید و با بیانی شکوهمند و باوقار به آن جلوه ببخشید.»^۱ در چنین حالتی تخیل به جای اینکه محرک اصلی شعر باشد، چیزی بیش از مخزنی از تصویرها در گوشه ای فراموش شده از ذهن نیست. تلقی خردگرایانه و تقلیدی از هنر حقیقتاً مجالی به تخیل فردی نمی داد و همین نکته علت اصلی عدم کفایت و بی ارزشی این دیدگاه بود و سرانجام نیز موجب انحطاط و زوال آن در قرن هیجدهم شد.

اضمحلال نظام نئوکلاسیک معنایی فراتر از جایگزینی یک مجموعه زیبایی شناسی با مجموعه ای دیگر دارد. نئوکلاسیسیسم نه تنها گرایش غالب یک دوران مهم به شمار می رود و از حرمت و ستایشی برخوردار است که از نیاکان کلاسیک آن نشأت گرفته، بلکه علاوه بر آن توانسته است دیدگاه استوار و منسجمی را در باب جهان به انسانها ارائه دهد که متکی بر ایمان و یقین به نظمی استوار و صحیح است که بر جهان حاکمیت دارد. نظام نئوکلاسیک از همین طریق برای ادبیات نیز چارچوب نظری و اصول و قواعد قابل اعتمادی را فراهم می آورد. با رها کردن نظام کهن، احساس امنیت برخاسته از آن، هم در عرصه زندگی و هم در قلمرو هنر، از میان رفت. این گسست و تحوّل دارای آنچنان عواقب و پیامدهایی بوده است که حتی امروزه نیز نمی توان تأثیرات عظیم آن را کم اهمیت قلمداد کرد. نسبت گرایی ما، گرایش ما به ناهمگونی ها و عدم توازن که دچار آن هستیم، شک و تردیدهای ما در حکم و قضاوت، بی ارادگی (یا ناتوانی؟) ما برای تکیه بر هر نوع معیار و قاعده ثابت و تغییرناپذیر، همگی اینها، در تحلیل نهایی از همان طرد و نفی سرنوشت ساز احکام قطعی و بی چون و چرای نئوکلاسیک ریشه می گیرند؛ و نشانه های پرششها

1 . T. Gray: *Correspondence with William Mason*, London, 1853, P. 146.

و تردیدهای عصر روشنگری را در آنها می‌توان دید. همزمان با زوال و اضمحلال نئوکلاسیک، نظام و سامان بیرون‌گرایانه هستی، به آهستگی ولی به‌طور کامل، جای خود را به درون‌گرایی داد و نگرش ذهنی بر اصول قطعی عینی برتری یافت.

پرسشها و تردیدهای روشنگری

ظهور و برآمدن روشنگری، شبیه به آن بود که پنجره‌هایی کاملاً بسته ناگهان گشوده شود. این کلمه در سه زبان اصلی اروپایی، تصویر روشنایی و نور فزاینده را به خوبی القا می‌کند: Enlightenment در انگلیسی، Lumières در فرانسوی، و Aufklärung در آلمانی؛ که در دو زبان اخیر به مفهوم درخشندگی و وضوح (Lumière و Klar) نیز اشاره دارد. این نام از هر لحاظ کلمه‌ای کاملاً مناسب است؛ چونکه جوهر روشنگری چیزی نیست بجز کوشش برای تاباندن نوری تازه بر مسائل و موضوعات مرسوم و تثبیت شده. از این پس، آنچه تا به حال پذیرفته شده بود - برای مثال، اعتبار مطلق وحدتهای سه‌گانه در نمایش - مورد تردید قرار می‌گرفت؛ همچنانکه مفروضات اساسی نئوکلاسیک مورد بازنگری قرار می‌گرفتند تا از این طریق بتوان سره و ناسره آنها را از یکدیگر تمیز داد. این جریان ارزیابی انتقادی، جریانی گند و بی‌شتاب بود و هنوز همچنان بر مبنای احترام به خرد استوار شده بود. اعتراض و مخالفت تند و آشکاری در قبال معیارها و قواعد نئوکلاسیک صورت نمی‌گرفت، همچنانکه ارائه مفاهیم تازه و بدیع به مقیاسی گسترده انجام نمی‌شد. این تغییر در دیدگاه کاملاً منطقی و سنجیده و مبتنی بر خرد بود، و به‌گونه‌ای محتاطانه میانه امور در نظر گرفته می‌شد. ولی به هر حال در تغییر اوضاع و احوال تردیدی نمی‌توان کرد: جزم‌اندیشی کهن به انعطاف‌پذیری محسوسی بدل شده بود که آمادگی آن را داشت تا اجازه دهد برخی مفاهیم و تصورات مشخص مانند «نبوغ، زیبایی، و خیال‌پردازی» در فراسوی قلمرو خرد وارد مباحث زیبایی‌شناسی شود. در طی دوران روشنگری این عناصر

به عنوان اجزای سازنده آثار هنری تا حدودی مورد توجه قرار می گیرند. سرعت و گسترش روشنگری مستقیماً با قوت و استحکام قواعد و سنتهای نئوکلاسیک ارتباط داشته است. از همین رو، سیر گسترش آن در فرانسه، سرزمین دکارت، و جایی که سنتهای کهن و استوار عمیقاً ریشه دار و قوی بودند، بسیار کند و آهسته بوده است. در این کشور سنن و قواعد نئوکلاسیک تا اواخر قرن هیجدهم به پایداری خود ادامه داده اند، چنانکه در سال ۱۷۹۹ لاهارپ در کتاب *درسهایی در باب ادبیات کهن و نو* چکیده مدونی از دیدگاه کهن را ارائه می دهد و سعی می کند تا بر اصول جاودانه و قواعد ثابت ادبی تأکید کند. ولتر نیز علی رغم تندروی های سیاسی اش، در مسائل ادبی محافظه کار بود و باشیفتگی و ستایشی حسرت بار به گذشته ها و به عصر راسین می نگریست. ولتر در حالی که با خردگرایی افراطی و داوری های شتاب زده مبتنی بر معیارهای خشک و لایتغیر مخالف بود، بر ضرورت وجود ذوق سلیم، اعتدال، وقار و متانت، و آنچه که «نزاکت» در هنر نامیده شده، تأکید می کرد. حتی امتیازهایی که برای معیارهای جدید در نظر می گرفت توأم با اکراه و بی میلی بود. برای مثال او پذیرفت که مدخل «شور و اشتیاق» را در *فرهنگ فلسفی خود* بگنجاند، ولی بر این نکته اصرار می ورزید که این اشتیاق باید همواره «خردپذیر و معقول» باشد و مثلاً به وسیله یک نیروی عقلانی کنترل شود. وی در سال ۱۷۵۳ به یکی از دوستان خود چنین نوشت: «من شعر را تنها تا بدان حد ارزشمند می شمارم که پیرایه و زیبوری برای خرد باشد.»^۱ این جمله، اولویتهای ذهنی او را به خوبی نشان می دهد، و بی شک خرد مهم ترین این اولویتهاست. برای دیدرو قضیه به این سادگی نبود. او در مقدمه هایی که بر نمایشنامه های خود به نامهای *پسر نامشروع* (۱۷۵۷) و *پدر خانواده* (۱۷۵۸) نوشته، دیدگاههایی مترقی و نو را عرضه کرده است. دیدرو به جای نوع رسمی و رفیع تراژدی که تا آن زمان رایج بوده و ولتر

1 . F. vial and L. Denise: *Idées et doctrines littéraires du XVIIIème siècle*, P. 164.

نیز آن را تأیید کرده است، از تراژدی «خانوادگی» حمایت می‌کند؛ تراژدی‌ای که در آن می‌توان از شگردهای رئالیستی برای تشدید تأثیر عاطفی استفاده کرد. علاوه بر این، دیدرو نیروی نبوغ را تحسین می‌کند و آن را مهم‌تر و برتر از سلطهٔ اصول و قواعد ادبی می‌شمارد، هر چند که این اصول و قواعد می‌توانند در دوره‌های انحطاط مفید باشند. دیدرو، در مجموع، خردگرایی افراطی و منطق‌زدگی را برای شعر زیان‌بخش می‌داند، و چنان به نظر می‌آید که در *رؤیای دالامبر* (۱۷۶۹) به نوعی نظریهٔ مبتنی بر تخیل اشاره دارد، تخیلی که قادر به ادراک شباهتها و قیاسهای ناپیدا و مستتر است. او در تکامل یا دست‌کم در تقویت چنین دیدگاه‌هایی نقش داشته است، و به هر حال در خط مقدم جبههٔ روشنگری جایی ویژه دارد. در واقع، اثر دیگر دیدرو به نام *برادرزادهٔ رامو* (۱۷۶۲) عمیق‌ترین نقدی است که در خود دوران روشنگری در باب این جنبش نوشته شده و جنبش روشنگری را در کشمکش با دو نیروی کاملاً متفاوت مورد سنجش قرار می‌دهد. یکی از این نیروها مربوط به حکیم محتاط و معقول قرن هیجدهمی است و نیروی دیگر از آن خلّاقیت و ابتکار شیطانی و لجام‌گسیختهٔ انسانی نو است که در جامعه جایگاه رفیعی ندارد، و در شخصیت او هم نشانه‌هایی از قهرمان رمانتیک را می‌توان دید و هم نشانه‌هایی از ضد قهرمان امروزی را. با وجود این، همچنانکه دیدرو سالخورده‌تر می‌شود، به طور فزاینده‌ای دوراندیش‌تر و محتاط‌تر می‌گردد، و البته روشن است که تهدید و ارباب نویسندگان تندرو از سوی حکومت وقت نیز تا حدود زیادی در این امر مؤثر بوده است. موضع نهایی و دیدگاه قطعی دیدرو شگفت‌انگیز و گیج‌کننده است: به نظر می‌رسد که قادر نیست در میان این دو جهان متفاوت دست به انتخاب بزند. او در حالی که شیفتهٔ شکسپیر است، هنوز به مرام آبا و اجدادی خود وفادار و معتقد است. وضعیت مبهم و مردّد دیدرو از چندین جهت نشان‌دهندهٔ عارضهٔ فراگیر قرن هیجدهم فرانسه است؛ دوره‌ای انتقالی که دیگر از صمیم قلب به آرمانهای قرن پیش وفادار نیست و در عین حال نمی‌تواند یکسره از آنها دست بکشد. اتفاقی نیست که اصطلاح

«روشنگری» در فرانسه رواجی نسبتاً اندک داشته است. عدم جسارت روشنگری فرانسه، و خمودگی و عقب‌ماندگی نسبی این فرهنگ در آزادگرداندن خود از قیود نظام نئوکلاسیک، نشان‌دهنده عوامل مهمی است که در تکوین خصوصیات جنبش رمانتیسزم فرانسه نقش داشته‌اند.

دوران روشنگری در ادبیات انگلیس نیز دوره همزمانی جریانهای متخالف و ناهمگون است. گرچه در نگاه نخست برخی گریزها و فاصله گرفتن‌ها از نظریه‌ها و شیوه‌های عملی کهن و منسوخ در این دوره چشمگیر می‌نماید، ولی باید به یاد داشته باشیم که این عصر در عین حال عصر جانسون نیز هست. شخصیت عظیم جانسون جلوه‌ای بسیار پرهیت و تأثیرگذار دارد، و اگر نه به طرزی ارتجاعی، به گونه‌ای سرسخت و انعطاف‌ناپذیر، محافظه‌کار است. وی بر دیدگاههای عمدتاً خردگرایانه خود تأکید می‌ورزد و موضع او از این جهت با وضعیت ولتر در فرانسه کاملاً متفاوت است. در واقع در این عصر همچنان در انگلستان بر اعتبار و حیثیت خرد افزوده می‌شود، بخصوص که در سیمای تلطیف‌شده «معقول و منطقی بودن» جلوه‌گر می‌شود و تقریباً برابر است با عقل سلیم. در اینجا نیز یک نمونه شاخص از میانه‌روی و مصالحه خاص انگلیسیها را می‌بینیم: در حالی که در فرانسه قواعد و سنتها به گونه‌ای مستبدانه به عنوان «شرط حتمی و لازم» هنر تحمیل می‌شوند، در انگلستان به عنوان نتایج و دستاوردهای ذوق سلیم و عقل متعال به آنها نگریسته می‌شود و از اقتدار مطلق برخوردار نیستند. در نتیجه، این اصول و قواعد در فرانسه به یوغی سنگین و بازدارنده تبدیل می‌شوند که تنها می‌توان با شورشی بی‌پروا و یکباره آن را به دور انداخت، در حالی که در انگلستان همین اصول و قواعد به تدریج تغییر می‌کنند و جرح و تعدیل می‌شوند تا با تصورات و برداشتهای متغیری که حاصل واقعیتها و مسائل تازه‌اند، متناسب باشند. حتی پوپ در کتاب گفتار درباره نقد (۱۷۱۱) اذعان می‌کند که

آن اصول و قواعدی که در گذشته کشف شده‌اند، بر ساخته و

تصنعی نیستند، بلکه هنوز هم همان طبیعتند؛ ولیکن طبیعتی نظام‌یافته و روشمند.

درآیدن از این هم فراتر می‌رود و معتقد است برای آنکه زیبایی‌های عظیم قربانی نشوند، باید قواعد و اصول ادبی را رقیق و انعطاف‌پذیر کرد یا آنها را درهم شکست. این، نظریه‌ای بس مهم است، چون از ظهور یک دیدگاه تازه در نقد ادبی خبر می‌دهد؛ دیدگاهی که بر اساس آن، در ارزیابی یک اثر هنری به جای معیار خشک و منفی‌ای چون برشمردن تخطی‌های آن اثر از اصول و قواعد ادبی، باید از معیارهای جمال‌شناسانه و مثبت، مانند درک و دریافت زیبایی‌های اثر و ارزیابی ذوقی آن، استفاده کرد. این گرایش‌های تازه اندک اندک گسترش یافتند و دیدگاه فرمالیستی و انعطاف‌ناپذیر آن عصر را دچار ضعف و رکود کردند، و موجب شدند تا اعتراض‌های گوناگونی در مقابل «تبدیل کردن شعر به یک هنر مکانیکی صرف» پدید آید؛ همچنانکه با دیدگاه‌های اخلاقی و تعلیمی افراطی نیز به مقابله برخاستند. بدین ترتیب، اصول نئوکلاسیک در انگلستان هم زودتر و هم عمیق‌تر از فرانسه مورد تردید قرار گرفت، و چون این اصول و قواعد در انگلستان هرگز از استحکام و قوت نئوکلاسیک فرانسه قرن هفدهم برخوردار نبود، به آسانی از رواج افتاد. انگلستان این امکان را داشت که نگاه خود را به گذشته و به میراث دوران پیش از بازگشت سلطنت^۱ معطوف کند، به کسانی چون شکسپیر و شاعران و نویسندگان عصر الیزابت که الگوهایی کاملاً متفاوت با سنت‌های کلاسیک را در اختیار می‌نهادند. از همین رو در نوشته‌های عصر اوگوستن^۲ انگلیس آزادی، میدان فعالیت، و تنوع بسیار وسیعی دیده می‌شود که با نوشته‌های فرانسوی همان دوره قابل مقایسه نیست. در انگلستان عصر روشنگری خصوصیتی چون وقار، اعتدال، و صحت کلام و بیان حقیقتاً ستایش

۱. Restoration. استقرار دوباره سلطنت. سالهای ۱۶۶۰ تا ۱۶۸۸ در تاریخ سیاسی انگلستان. م

۲. Augustan. نیمه دوم قرن هفدهم و نیمه اول قرن هیجدهم. م

می‌شود، اما در عین حال نشانه‌هایی از نوعی پویایی و سرزندگی هم دیده می‌شود که مظهر و نماد روشنگری به حساب می‌آید. فضای انگلستان نیمه قرن هیجدهم آشکارا بر روی عقاید تازه گشوده است.

این نکته در باب آلمان بیش از انگلیس صدق می‌کند، تا حدودی به این علت که آلمان آن روزگار در تاریخ گذشته خود از میراثی برخوردار نبود که با شکسپیر و شاعران و نویسندگان عصر الیزابت در انگلیس یا با «دوران طلایی» کورنی، راسین، مولیر و غیره در فرانسه قابل قیاس باشد. در سرآغاز روشنگری ارتباط و پیوند آلمان با دیگر نقاط اروپا بسیار اندک بود و اوضاعی متفاوت بر آن حاکم بود: چند ایالت کوچک و گرفتار آشفتگی و بی‌نظمی که فاقد یک مرکز فرهنگی وحدت‌بخش است، از نظر اقتصادی عقب‌مانده است، دچار ضعف و نابسامانی است، و هنوز از عواقب جنگ‌های سی‌ساله رنج می‌برد. وضعیت آلمان در نیمه اول قرن هیجدهم از بسیاری جهات دقیقاً برعکس اوضاع فرانسه است: در یک سوی رود راین آگاهی غرورآفرین نسبت به یک گذشته درخشان، به‌طور طبیعی موجب می‌شد که شاعران و نویسندگان برای فاصله گرفتن و جدا شدن از افکار و شیوه‌هایی که چنین نتایج شکوهمندی را به بار آورده است، میل و رغبتی از خود نشان ندهند؛ در حالی که در کرانه دیگر راین چنان احساس می‌شد که دستاوردهای گذشته ناچیز است، و در نتیجه تمایل شدیدی برای آزمودن عقاید و شیوه‌های تازه وجود داشت. بدین ترتیب، در بلندمدت همین عقب‌ماندگی اولیه آلمان به گونه‌ای شگفت این کشور را به پیشرو جنبش رمانتیک در اروپا تبدیل می‌کند، در حالی که فرانسه با داشتن یک سنت نیرومند کلاسیک از همراهی با آن فرو می‌ماند. ناکامی گوتشده و شکست تلاش‌های او برای معرفی و ارائه مکتب نئوکلاسیک در آلمان به روند تکوین رمانتیسزم در این کشور کمک کرد؛ نخست به این خاطر که این امر بدان معنا بود که نیرویی که بتواند از مقبولیت برخوردار باشد و سیر تحول تازه را متوقف کند وجود ندارد، و ثانیاً به این خاطر که دیدگاه‌های افراطی گوتشده مخالفت شدید بودمر و برایتینگر را برانگیخت. این دو منتقد سوئیسی در عقاید خود چندان

انقلابی و پرشور نبودند، و در واقع نقد شعر و شاعری که در سال ۱۷۳۹ به وسیله این دو تن تألیف شد هنوز یادآور گرایشهای نئوکلاسیک بود، اما در عین حال تحوّل مشخصی را نیز نشان می‌داد، زیرا بر این نکته تأکید می‌کرد که شعر نه از عقل، بلکه از روح و تخیل نشأت می‌گیرد. بودمر حتی از نیروهای خلاق تخیل تصور مبهمی داشت و آن را نیرومندتر از «تمام جادوگران و تردستان جهان» می‌دانست.^۱ اتفاق جالب این است که این سخن در سال ۱۷۴۱ عنوان شده، یعنی همان سالی که هیوم در گفتاری تحت عنوان در باب معیار ذوق بر آنست که «مهار حمله‌های بی‌امان تخیل، و تبدیل کردن هر بیانی به حقیقت ملموس و دقیق و صحیح، در تضاد کامل با اصول و قوانین نقد قرار می‌گیرد.» آشکار است که هم هیوم و هم بودمر و برایتینگر در باب شیوه‌های مرسوم و تثبیت‌شده انتقادی، لحنی تردیدآمیز دارند.

این نکته را واضح‌تر از هر جای دیگر در نقد لسینگ می‌توانیم ببینیم، یعنی کسی که تجسّم تام و تمام روشنگری شمرده می‌شود. او با استفاده از دانش عمیق خود در باب آثار کلاسیک، قادر بود شگردها و ویژگی‌های اساسی این آثار را تجزیه و تحلیل کند و آنها را با آثار و شیوه‌های جدید مقایسه کند. نمونه عالی روش لسینگ را می‌توان در بخش چهل و ششم کتابی که درباره نمایش^۲ نوشته است مشاهده کرد. لسینگ در این بخش نشان می‌دهد که مراعات وحدتهای سه‌گانه در نمایش کلاسیک، مناسب و معقول و حتی سودمند و کارساز است، ولی با وفاداری متعصبانه فرانسویان به اصول و قواعدی که اکنون با حذف گروه همسرایان بی‌معنی به نظر می‌آیند به مخالفت می‌پردازد. در اینجا نه تنها اصول نئوکلاسیک مورد تردید قرار می‌گیرد، بلکه چنان با آنها برخورد می‌شود که گویی پوچ و مهمل و مزورانه‌اند. نقد لسینگ نقدی است بسیار قانع‌کننده، زیرا توالی

1 . W. Burkhard (ed.) *Schriftwerke deutscher sprache*, Aarau: sauerländer, 1953, Vol. 2, P.31.

2 . *Hamburgische Dramaturgie*

منطقی اندیشه و نیز سبک و اسلوب منسجم او کاملاً خردپذیر و معقول به نظر می‌رسد. نقد او را نباید به مثابه حملات بی‌پروا و وحشیانه یک حریف خشمگین تلقی کرد؛ گرچه انتقادهای او کوبنده‌اند، ولی تهاجم او معتدل و معقول است، و چون از رسیدن به هدف خود کاملاً اطمینان دارد، آرامش خود را از دست نمی‌دهد. لسینگ را نمی‌توان منتقدی صرفاً ویرانگر به‌شمار آورد، زیرا تمامی حمله‌های بی‌امان او پیشنهادها و اشارات سازنده و راهگشایی را نیز در بر دارند. مثلاً در همین بخشی که در باب مراعات وحدتها در نمایش نوشته است به اهمیت و ارزش نمایش «خلاف عرف و نامنظم» انگلیس اشاره می‌کند و چنین اظهار نظری را بر آن می‌افزاید: «برای من اصلاً اهمیتی ندارد که مروپه ولتر و مافه‌ای^۱ باید به مدت هشت روز و در هفت مکان مختلف در یونان اجرا شود! اما باید در اینگونه آثار زیبایی‌هایی وجود داشته باشد تا مرا بر آن دارد که این قواعد و ملاحظات خشک و انعطاف‌ناپذیر را فراموش کنم.»^۲ این دیدگاه تحوّل بنیادینی را در معیارهای انتقادی نشان می‌دهد که درآیدن نیز منادی آن بود و زیبایی‌های عظیم را بر اصول و قواعد ادبی برتری می‌داد.

روشنگری توانست با پرسشها و تردیدهای خود جباریت و اقتدار بی‌چون‌وچرای مرام نئوکلاسیک را مخدوش سازد. شاید سیر پیشرفت و تحول اوضاع تازه هنوز بسیار محتاطانه و ناچیز بود، اما جهت‌گیری آن به قدر کافی روشن به نظر می‌رسد: دور شدن از طرحها و انگاره‌های آراسته، محدود، و منظم نظام کهن، و حرکت فزاینده‌ای به سوی نوعی ادراک ذوقی از زیبایی‌های خلاف معمول و بی‌قاعده ناشی از تخیل غیرعقلانی و ارج‌گذاری به این زیبایی‌ها.

۱. Maffei فرانسسکو مافه‌ای، نمایشنامه‌نویس و باستان‌شناس ایتالیایی (۱۷۵۵-۱۶۷۵). نمایش مروپه او که در سال ۱۷۱۳ نوشته شده یکی از درخشان‌ترین آثار در تاریخ ادبیات نمایشی محسوب می‌شود. ولتر همین اثر مافه‌ای را مورد اقتباس قرار داده است. م

2. W. Burkhard, op.cit., Vol.ii, P.98.

ابداعات و نوآوریهای پیش رمانتیسم

در حالی که «کهن» تحت فشار تردیدها و پرسشهای روشنگری در حال متلاشی شدن بود، «نو» به همین سرعت در آثار آن دسته از نویسندگان میانه و اواخر قرن هیجدهم که امروزه با عنوان «پیش رمانتیکها» شناخته شده‌اند، پدیدار می‌شد. «پیش رمانتیک» یک اصطلاح دوجزئی و مشکل آفرین است، و کاربرد آن به اندازه خود کلمه «رمانتیک» با ابهام و عدم وضوح همراه است. بنابراین باید به خاطر داشته باشیم که این اصطلاح بر جنبش عظیمی دلالت می‌کند که به شیوه‌های گوناگون تجسم یافته و شکل ثابت و واحدی نداشته است. این کلمه به عنوان یک اصطلاح مربوط به نقد ادبی، از این لحاظ سودمند است که بر نوآوری‌هایی دلالت می‌کند که در نگرشها، افکار، مفاهیم، و شگردها پدیدار شده بود. این نوآوری‌ها در این زمان بخشی از تلاش و جستجویی گذرا و ناپایدار را تشکیل می‌داد که هدف آن یافتن چیزی بود که بتواند جایگزین زیبایی‌شناسی و سبک نگارش منسوب به نظام نئوکلاسیک گردد. پیش رمانتیسم در آغاز تقریباً مکمل روشنگری بود که عمدتاً در جهت نوعی ارزیابی انتقادی از گذشته و عقاید و افکار متداول سیر می‌کرد. این دو جریان از برخی جهات دارای پیوندها و علایق مشترک روشنی بودند، مانند شیفتگی شدید نسبت به شکسپیر و اهمیت روزافزونی که برای تخیل منبعث از نبوغ قائل می‌شدند. اما در حالی که روشنگری در صدد نقد و سنجش گذشته بود، پیش رمانتیسم آکنده از خشم و نفرت نسبت به همه آن چیزهایی بود که نئوکلاسیسیسم به تثبیت آنها می‌اندیشید؛ چیزهایی از قبیل: قواعد بی‌روح و یکنواخت، وقار دروغین، تکلف، نظم و ترتیب کلیشه‌ای، دیدگاههای محدود، تصنع و ظاهرآرایی، سنت‌گرایی، تعلیم‌گرایی، ادعای ادب و فرهیختگی، و حفظ وضع موجود. البته پیش رمانتیکها هیچ برنامه منظمی برای جایگزین کردن با نظام کهن

نداشتند - چرا که چنین چیزی خود می‌بایست به شیوه‌ای منطقی و عقلانی انجام پذیرد و اینان با اصول و قواعد منطقی سروکاری نداشتند. در واقع، ماهیت ازهم‌گسیخته و اساساً ناهمگون و آشفته پیش‌رمانتیسیم بیش از آنکه بر کوششی مداوم و هماهنگ بنیاد گرفته باشد بر تلاشهای منقطع و فردی متکی بود. با این همه، می‌توان در آثار بسیار متفاوتی که در سالهای ۱۷۴۰ تا ۱۷۸۰ به وجود آمده‌اند، برخی عوامل مشترک را تشخیص داد که مسائل و علایق اصلی این دوره را نشان می‌دهند. در بسیاری از زمینه‌ها در ستیز و مخالفت با امور عقلانی بر امور طبیعی تأکید می‌شود، به جای دل‌بستن به برنامه‌های سنجیده شده به حالت‌های خود انگیزه توجه می‌شود، و به جای دسته‌بندی و ایجاد قیدوبند، آزادی مقبول واقع می‌شود. همین حالت خودانگیزگی و آزادی به نمودها و جلوه‌های پیش‌رمانتیسیم تنوعی حیرت‌انگیز بخشیده است، اما گرایش اصلی و بنیادین پیش‌رمانتیسیم را در همه جا به روشنی می‌توان مشاهده کرد: در شیوه‌های جدید احساس و اظهار و ابراز مستقیم‌تر آن، در انتخاب آب‌خوورهای تازه، و نیز ایجاد نوعی زیبایی‌شناسی نوین.

شیوه‌های جدید احساس

دقیقاً به همان صورتی که دورهٔ نئوکلاسیک نام دیگری نیز یافت و به «عصر خرد» معروف گشت، پیش‌رمانتیسیم نیز به درستی به‌عنوان «عصر احساس» شناخته شده است. هیوم در سرآغاز این دوره، به سال ۱۷۳۹ در کتاب رساله در باب طبیعت انسان اظهار داشته بود که «خرد، بندهٔ عواطف و احساسات است و باید باشد»^۱ و به راستی نیز در این دوره اگر نه عواطف و احساسات به همان معنایی که ما به کار می‌بریم، لااقل حساسیت و نازک طبعی برخرد تفوق می‌یابد، و دیگر خرد معیار و محک اصلی زندگی نیست، و حساسیت عاطفی یک قلب پرشور از قضاوت

1 . *Treatise of Human Nature* (Book II, Partiii, Section 3).

خشک یک عقل آرام و خونسرد ارزش بیشتری دارد. محبوبیت عظیم نمایشهای سبیر^۱ و استیل^۲ با آن صحنه‌های رقت‌انگیز و متأثرکننده و گفتگوهای مطمئن و پرهیجان، بیانگر تغییر ذوق و تغییر نگرشهای حاکم بود. نظیر همین جریان را در فرانسه نیز در نمایشهای موسوم به «کمدیهای اشک‌انگیز» اثر لاشوسه^۳ می‌بینیم، و در آلمان در اشعار عاطفی و پراحساس کلپشتوک^۴. به هر حال در رمان و به‌طور مشخص در رمان انگلیسی بود که احساسات توانست بهترین جلوه و ظهور خود را در میانه قرن هیجدهم بیابد، شاید به این خاطر که «نو» در زمینه‌ای که «کهن» کمترین استحکام و استواری را داشت بسیار آسان‌تر می‌توانست به پیروزی دست یابد، یعنی در انگلستان و در قلمرو نثر. رمانهای مانون لسکو (۱۷۳۵) اثر پره‌وو، الونیز جدید (۱۷۶۱) اثر روسو، و رنجهای ورتر جوان (۱۷۷۴) اثر گوته، تنها نمونه‌های بزرگ رمان اروپایی هستند که در این دوره پدید آمده‌اند و می‌توان آنها را در کنار انبوه عظیم رمانهای انگلیسی قرار داد؛ رمانهایی از قبیل: پاملا (۱۷۴۰)، کلاریسا هارلو (۱۷۴۷)، سرچارلز گرانديسن (۱۷۵۴) هر سه از آثار ریچاردسن، کارگزار ویکفیلد (۱۷۶۶) اثر گلد اسمیت، سفر احساساتی (۱۷۶۸) اثر استرن، مرد احساس (۱۷۷۱) اثر هنری مکنزی، و ژولیت گرن ویل، یا سرگذشت قلب انسان (۱۷۷۴) اثر هنری بروک. درواقع همین عنوان فرعی رمان اخیر برای وصف تقریباً تمامی این رمانها کاملاً مناسب است. این رمانها که به‌شیوه‌ای احساساتی و افراطی در باب مصائب و مشکلات و بدبختی‌های یک شخص شریف سخن می‌گویند، در پی آنند تا از طریق برانگیختن ترحم و تأسف خواننده نسبت به قربانیان معصوم و ساده‌لوح داستان، تعلیم و آموزشی ارائه دهند و جنبش و حرکتی ایجاد کنند. طرحها و

۱. Cibber. کالی سبیر، هنریشه و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۷۵۷-۱۶۷۱). م

۲. Steele. سر ریچارد استیل، نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۷۲۹-۱۶۷۲). م

۳. La Chaussée. پی‌یرکلودنی‌دولاشوسه، نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۷۵۴-۱۶۹۲). م

۴. Klopstock. فریدریش گوتلیب کلپشتوک، شاعر آلمانی (۱۸۰۳-۱۷۲۴). م

موقعیتهای داستانی در این روایت‌های طولانی و اغلب تکراری، فی‌نفسه ارزش و اهمیت چندانی ندارند و آنچه که واقعاً مهم است فرصت و امکانی است که برای بروز و ظهور لجام‌گسیخته احساسات فراهم می‌آید. قطعه‌ای از رمان کلاریسا هارلو که در زیر می‌آید حال و هوای اینگونه رمانها را به‌خوبی نشان می‌دهد:

... هنگامی که یادداشت کوتاه را خواند بسیار آشفته به‌نظر می‌رسید، سرانجام گفت اکنون دیگر تمام شده است! من یک موجود بدبخت و از دست رفته‌ام! آه ای کلاریسا هارلوی بیچاره!

روسری خود را به تندی از سر برداشت، پرسید کجا هستی؟ سپس وارد شد، در حالی که گیسوانش پیچ و تاب می‌خوردند، و چین‌ها و منگوله‌های سرآستین‌هایش که پاره‌پاره شده بود و داشت می‌افتاد، در اطراف دست‌هایش که چون برف می‌درخشید، آویزان بود. بازوهایش را از هم گشوده بود، و چشم‌هایش با بی‌قراری و اضطراب به هر سو می‌چرخیدند گویی که می‌خواهند از حدقه درآیند. به محض اینکه با من روبرو شد خود را به روی پاهای من افکند؛ بسیار بی‌قرار و مضطرب بود و چهره برافروخته‌اش شورانگیزتر جلوه می‌کرد، و در حالی که زانوان مرا محکم گرفته بود گفت: «لاولیس عزیز! اگر... اگر... اگر یک وقت...» - و توانست کلمه دیگری را بر زبان آورد، دست‌هایش سست شد و مرا رها کرد. بر روی زمین افتاد. تقریباً بیهوش شده بود...

هرطور شده او را بلند کردم و بر روی مبل نشاندیم و با حالتی هیجان‌زده و آشفته به او گفتم که همه نگرانی‌ها و ترس‌هایش بیهوده است، به او گفتم که بیهوده خود را ناراحت کرده است، و از او خواستم که آرامش خود را حفظ کند و به قول شرف من اعتماد

کند. همچنین همه عهد و پیمانهای قدیمی را همراه با قسم و سوگند برایش تکرار کردم و قول و پیمان تازه‌ای نیز بر آنها افزودم.

سرانجام با حق هقی غم‌انگیز و جانسوز گفت: «می‌دانم که، می‌دانم که، لاویس!...» با کلماتی بریده بریده ادامه داد: «می‌دانم، می‌دانم که دیگر نابود هستم، نابود! اگر به من رحم نکنی؛ التماس می‌کنم! به من رحم کن!..» و مانند ساقه نیم شکسته گل سوسن که قطرات شبنم صبحگاهی آن را سنگین کرده باشد پژمرده شد. کلاریسا آهی کشید که تا اعماق قلب من نفوذ کرد و همزمان با آن سرش نیز به روی سینه‌اش فرو افتاد.^۱

اگرچه غلیان احساسات به این شکل، ممکن است برای ما بیش از حد مبالغه‌آمیز به نظر برسد، ولی این شیوه در روزگار خود، در سرتاسر اروپا از جذابیتی عظیم برخوردار بوده و برای گریز از یکنواختی و بی‌حاصلی حاکم بر بیشتر نوشته‌های اوایل قرن هیجدهم فرصتی مغتنم تلقی می‌شده است. این رمانها به طور گسترده ترجمه شده و مورد تقلید قرار گرفته است. رمانهای ریچاردسن را کسانی همچون روسو، دیدرو، گوته، و هردر مورد تمجید قرار داده‌اند و به گونه‌ای اغراق‌آمیز و مدیحه‌وار به ستایش آن پرداخته‌اند. گذشته از بیان آزاد و بی‌پروای احساسات، اهمیت دیگر ریچاردسن به خاطر تشخیص و برجستگی‌ای است که به قالب داستان مبتنی بر نامه‌نگاری داده است. این شیوه داستان‌نویسی از طریق یگانه کردن نویسنده با نقاب و صورتک شخصیتی‌اش باعث پرورده شدن رویکرد درون‌گرایانه در داستان می‌شود و بدین ترتیب موقعیتهای و احساسات از درون عرضه می‌شوند. ریچاردسن از هر دو جنبه پیشگام رمانتیسیم است.

1. London: Dent, 1962, Vol.iii, PP. 192-3.

گرایش به «گوتیک» در معماری و ادبیات نیمه دوم قرن هیجدهم نیز از همین جهت قابل توجه است.^۱ جاذبه گوتیک هم در همین احساسات و حساسیتها نهفته است، هرچند واکنشی که برمی‌انگیزد در درجه نخست لرزشی ناشی از ترس و اضطرابی غیرواقعی است که خواننده را به قلمروهای فوق‌طبیعی و هراس‌انگیز می‌کشاند. *قلعه اوترانتو* (۱۷۶۴) اثر والپول، *والتی* (۱۷۸۶) اثر بکفورد، *اسرار اودولفو* (۱۷۹۴) اثر خانم رادکلیف، و *راهب* (۱۷۹۶) اثر لوئیس نه تنها در روزگار خود با شور و اشتیاق تمام خوانده می‌شدند، بلکه در عین حال بیانگر پیدایش نخستین زمینه‌های مکتب رمانتیسزم نیز بودند. این شیفتگی نسبت به پدیده‌های شیطانی و هراس‌انگیز در سرتاسر قرن نوزدهم نیز ادامه یافت، و جلوه‌های آن را در آثاری از قبیل *فرانکنشتاین* (۱۸۳۲) اثر ماری شلی، تعدادی از داستانهای هوفمان، و برخی از داستانهای ادگار آلن پو مشاهده می‌کنیم؛ بی‌آنکه بخواهیم آثار نویسندگان به اصطلاح منحط را در این گروه جای دهیم. هر چند ممکن است این ویژگی در کنار ستایش سنتی رمانتیسزم از زیبایی کمی عجیب به نظر آید، باید پذیرفت که این گرایش به جنبه‌های تاریک و اسرارآمیز زندگی نشان‌دهنده بُعد دیگری از دلبستگی رمانتیسزم به امور خارق‌العاده و همچنین بیانگر اشتیاق آن به جستجو و کشف ناشناخته‌هاست.^۲

هنگامی که روحهای حساس برای تأمل و خودشناسی به جهان درون روی آوردند، اندک‌اندک از اندوه و افسردگی روزافزون خویش آگاه شدند و راهی بجز پذیرش آن نیافتند. جنبشهای مذهبی عصر از قبیل متدیسم^۳ در انگلستان و پی‌یه‌تیسزم^۴ در آلمان نیز این گرایش را تقویت کردند؛ هر

1. "The Gothic Background" in Peter Quennell's *Romantic England: writing and painting 1717-1851*.

2. M. Praz: *The Romantic Agony*.

۳. Methodism. یکی از فرقه‌های مسیحیت که در سال ۱۷۲۹ در انگلستان تحت ارشاد جان ولسلی بنیاد گرفت و از شعبه‌های مذهب پروتستان محسوب می‌شود. م

۴. Pietism. نهضتی که در قرن هفدهم و هیجدهم در کلیسای لوتری پدید آمد. م

دوی این نهضتها از طریق سرودهای پرشور مذهبی، احساسات دینی را تعالی می‌دادند و آن را ارج می‌نهادند، و بر نقش بنیادین روح فردی و مکاشفه و رازورزی خالصانه تأکید می‌کردند. هر چند متدیسیم به لحاظ اجتماعی جنبه معقول‌تر و عملگرایانه‌تری داشت، ولی به طور کلی همچون پی‌ی‌تیسیم بر آن بود که انسانها را از ناپایداری و بی‌اعتباری زندگی آگاه سازد و سرنوشت غم‌انگیز بشر را به آنان یادآور شود. این مضمون بسیار زود در شعر این عصر هم آشکار شد، در آثاری از قبیل: مرثیه‌ای که دریک گورستان روستایی سروده شد (۵۱ - ۱۷۴۲) اثر گری، افکار شبانه (۱۷۴۲) اثر یانگ، و مکاشفه‌هایی در میان مقابر (۱۷۴۸) اثر هاروی. عناوین این آثار به‌تنهایی روشنگر این نکته است که چرا تمامی این اشعار به‌عنوان «شعر شب و مقابر» شناخته شده است.^۱ در تمامی این سوگواری‌ها و در تمامی این مرثیه‌هایی که در باب سرنوشت انسان سروده شده است، به‌جای رئالیسم هولناک و نسبتاً خشن و خالی از ظرافتی که در آیین‌های رقص مرگ قرون وسطی رواج داشت، شاهد حال و هوایی عاطفی و لحنی احساساتی هستیم. اکنون همانطور که تصاویر زوال (گورستانها، ویرانه‌ها، دیرهای کهن)، بازتابها و تأثیرهایی اندوهبار می‌آفرینند، پدیده‌های جسمانی و مادی نیز در مقابل پدیده‌های عاطفی و احساسی رنگ می‌بازند. مرثیه‌گری هم به لحاظ مضمون و هم به لحاظ شگردهای بیانی، بسیاری از عناصر این نوع شعر غم‌زده را داراست: گورستان و مقبره‌ها که بیانگر ناپایداری زندگی است؛ حال و هوای غروب آفتاب و گرگ‌ومیش شامگاهان؛ حالت انزوا، وقار و ابهت، و طنین خوش‌آهنگ و موسیقایی برخاسته از یک توصیف رؤیایی و خیال‌انگیز که در سرتاسر آن تمامی جزئیات در خدمت تأثیر کلی و کامل اثر قرار دارد؛ شور و هیجانهای منبعث از تخیلی شاعرانه که در خلال تصویرهایی به جلوه می‌آیند که در یک زمان هم ظریف و دقیق هستند و هم قوی و مؤثر. افکار شبانه یانگ نیز در این زمینه از اهمیتی مشابه برخوردار است؛

1 . P. Van Tieghem: *La Poésie de La nuit et des tombeaux*.

اقبال فوق العاده‌ای که نسبت به این شعر طولانی و اندوهبار صورت گرفته، خود تفسیری گویا از ذوق و گرایش «عصر احساس» به دست می‌دهد. یانگ در این شعر، خود را به صورت پیرمردی تنها تصویر می‌کند که نه همسری دارد، نه فرزندی، و نه دوستی؛ و شبهای به دور از خواب و قرار خویش را با اندیشه‌هایی تیره و تار سپری می‌کند:

چرا در سوگشان گریه و زاری کنیم، حال آنکه آنان از دست
نرفته‌اند؟

چرا افکار اندوهبار با غمی که شایسته کافران است
در اطراف گورهای آنان پرسه می‌زنند؟
آیا فرشتگان در این گورها خفته‌اند

که افکار اندوهبار را یارای رسوخ در این گورها نیست؟
آیا این در گورخفتگان، آتش اثیری را در خاک می‌جویند؟
آنها زنده بوده‌اند، آنها زندگانی بی فروغ و بی حاصلی داشته‌اند.
آه ای رحمت و لطف آسمانی بر من فرود آی!
زیرا که من نیز از جمله مردگان محسوب می‌شوم.
اینجا که من هستم برهوت است، برهوت تنهایی و
دورافتادگی.

اما گورستان چه پراز دحام است، چه زنده و پرشور است!
اینجا که من هستم، سردابه غم انگیز آفرینش است،
دره ماتم زده، و اندوه و پریشانی سروهای^۱ غمگین؛
این سرزمین، سرزمین اشباح است، سایه‌های میان تهی!
همه چیز، هر آنچه که بر روی زمین وجود دارد سایه‌ای بیش
نیست،

و آنچه در ماوراء جای دارد جوهر و اصل چیزهاست،
اعتقادی بر خلاف این کاملاً احمقانه است:

۱. سرو در فرهنگ و ادبیاتی که شاعر به آن تعلق دارد، درخت گورستان و نشان‌دهنده اندوه است. م

آنجا که هیچ تغییر و دگرگونی‌ای روی ندهد، هر چه هست جمود است و سکون!^۱

این غلیان احساسات اندوهبار در شعر، به اندازه رمانهای احساساتی جاذبه داشت. ویژگیهای اصلی این اشعار: جریان پرشور عواطف، صحنه‌ها و موقعیتهای مبهم و اسرارآمیز، طرز بیان آراسته و پر جلوه، و اندوه و افسردگی نهادین، ویژگیهایی است که آشکارا از نشانه‌های نوشته‌های رمانتیک به حساب می‌آید.

شیوه‌های جدید احساس و همچنین شیوه جدید بیان از مدتها قبل در تأملات یک گردش‌کننده تنها (۱۷۸۲) اثر روسو به روشنی نمودار شده بود. این اثر هم به لحاظ صورت و هم به لحاظ محتوا، به گونه‌ای بنیادین ذهنی و درون‌گرایانه است. روسو در طی مجموعه‌ای از «تأملات» بی‌قیدوبند و آزاد از هرگونه نظم و ترتیب منطقی که از طریق تداعی آزاد تصویرها و مفاهیم و اندیشه‌ها به یکدیگر پیوسته‌اند، به شرح و بیان تأثرات، احساسات، و روحیات خود می‌پردازد. مرکز ثقل نوشته روسو شخصیت «گردش‌کننده» است که در این اثر به طور کامل و به گونه‌ای خودجوش عواطف درونی خود را آشکار می‌کند. با کتاب تأملات روسو فرد و فردیت در اوج حرکت آرام خود به سوی کمال، از تفوق و اهمیتی برخوردار می‌شود که در واقع مشخصه رمانتیسیم است.

آبشخورهای تازه

پیش‌رمانتیکها نه تنها در جهان درونی عواطف و احساسات، بلکه در عالم خارج نیز در جستجوی پدیده‌های طبیعی و خودجوش بودند. از همین رو به موضوعات و زمینه‌هایی علاقه‌مند بودند که با تصنع زندگی شهری یا به عبارت دقیق‌تر با زندگی موقرانه و پرآداب، کاملاً متضاد و ناهمخوان بود. عمده‌ترین این زمینه‌ها عبارت است از طبیعت و جامعه «ساده» ابتدایی.

نمونه شاخص و نمادین چنین گرایشی را در حوادث زندگانی ماری آنتوانت می‌توان دید. چنانکه می‌دانیم این ملکه دربار فرانسه، در روزگار جوانی از کاخ ورسای می‌گریزد و گر دهکده محقر تریانون کوچک^۱ ادای چوپانان را درمی‌آورد.

این «بازگشت به طبیعت» نشان‌دهنده برداشت و تصور کاملاً تازه‌ای از عالم خارج است؛ و در واقع تحولی اساسی است که می‌توان آن را در یک جمله خلاصه کرد: گذار از یک دیدگاه مکانیستی و ماشین‌وار به دیدگاهی ارگانیک و زنده. در نظر دکارت و پیروان خردگرای او جهان بمنزله یک ماشین است که در آغاز خدا آن را طراحی کرده و بر اساس مجموعه‌ای از اصول و قوانین لایتغیر کار می‌کند. انسان نیز به واسطه عقل و هوش خود سلطان بلامنازع آن به حساب می‌آید، و بخش بکر و سرکش آن یعنی طبیعت را با جای دادن در باغچه‌های منظم و متقارن و ایجاد پرچینه‌های آراسته و کوره‌راه‌های صاف و مستقیم به سبک باغهای تشریفاتی فرانسوی، رام و مطیع خود می‌کند. اقبالی که در میانه قرن هیجدهم نسبت به شیوه پرنقش و نگار و بدیع انگلیسی در آراستن باغها و مناظر صورت می‌گرفت، هم نشانه بارزی از تغییر ذوق و نگرش حاکم بود و هم عامل مؤثری در این تغییر. اکنون طبیعت به جای اینکه صرفاً آلت دست انسان باشد به موجودی خودبنیاد و مستقل تبدیل می‌شود؛ و شاعران به جای استفاده از عبارتهای مبهم و متداول، شروع به گفتن و توصیف کردن چیزهایی می‌کنند که حقیقتاً آنها را دیده‌اند و درک کرده‌اند. همین نکته انگیزه اصلی پدید آمدن آثاری از قبیل: *فصلها* (۱۷۳۰) اثر تامسون، *کوههای آلپ* (۱۷۲۹) اثر هالر، و *فصلها* (۱۷۶۹) اثر سنت لمبرت بوده است. گویی که مشاهده دقیق طبیعت به شناخت ماهیت پویا و زنده آن منجر شد؛ موجودی زنده که زندگی دائم‌التغییر خاص خود را دارد و حالات و خصوصیات آن به اندازه روحیات انسان متنوع و گوناگون است. البته این هنوز گام کوچکی بود که برای ارتباط و پیوند میان روحیات انسان

۱. Petit Trianon. خانه‌ای ویلاقی در نزدیکی کاخ ورسای فرانسه. م

و حالات طبیعت برداشته می‌شد، پیوندی که در شعر رمانتیک به پدیده‌ای عام و فراگیر تبدیل می‌شود. اما به هر حال در همین عصر پیش‌رمانتیک است که زمینه‌ی اساسی این تحول فراهم می‌آید و به مدد حساسیت و قدرت احساس شاعران و نویسندگان، توصیف بیرونی طبیعت جای خود را به درک درون‌گرایانه طبیعت و همدلی با آن می‌دهد. در شعر این دوره به‌طور فزاینده‌ای حالات و خصوصیات طبیعت در پیوند با احساسات انسان در نظر گرفته می‌شود؛ برای مثال در سطرهای آغازین مرثیه‌گری، در برخی اشعار کوپر^۱ و دلایل^۲، و چشمگیرتر از همه در اشعار غنایی دوران اولیه شاعری گوته. گوته در آغاز سرود ماه مه (۱۷۷۱) که شعری غنایی است که در یگانگی کامل شاعر و طبیعت به ستایش شادی‌های جاودانه عشق دوران جوانی و بهار می‌پردازد، با شور و هیجان فریاد برمی‌آورد:

طبیعت برای من
چه زیبا، چه درخشان، چه شکوهمند است.

یگانگی انسان و طبیعت در شعر و نثر رمانتیک و حتی در نقاشی رمانتیک کاملاً عادی و مرسوم است، خصوصاً در مواقعی که محیط طبیعی شباهت تامی با حالت و وضعیت روح و ذهن فرد پیدا می‌کند. این نگرش معمولاً با عبارتی فرانسوی توصیف می‌شود که ترجمه تحت اللفظی آن «حالت منظره‌وار ذهن و روح» است، و نمونه‌ی عالی آن را در تأملات روسو به روشنی می‌توان مشاهده کرد:

چند روز پیش از آن، انگورچینی به پایان رسیده بود؛ مردمان شهری به سفرهای روستایی خود پایان داده بودند؛ روستائیان نیز مزارع را به حال خود گذارده بودند و تا فرارسیدن زمان فعالیت‌های زمستانی در آنجا کاری نداشتند. کشتزارها و مناطق اطراف آن

۱. Cowper. ویلیام کوپر، شاعر انگلیسی (۱۸۰۰ - ۱۷۳۱). م

۲. Delille. شاعر و مترجم فرانسوی (۱۸۱۳ - ۱۷۳۸). م

هنوز سبز و دلپذیر بود ولی مقداری از برگهای درختان و گیاهان بر زمین ریخته بود، محیط اطراف تقریباً خلوت و آرام به نظر می‌رسید، و تصویری از انزوا و دورافتادگی را به ذهن می‌آورد و از زمستانی که در راه بود خبر می‌داد. دیدن این مناظر احساسی شیرین و در عین حال غم‌انگیز را در وجود من برمی‌انگیخت، حالتی که شباهتی بسیار به وضعیت خود من در آن برهه زمان داشت و کاملاً همسان و همانند با سرنوشت من بود ولی نمی‌دانستم که در این میان چه تناسبی وجود دارد. دریافتم که به پایان یک زندگانی تلخ و ناگوار و معصومانه نزدیک می‌شوم؛ روح من هنوز به مدد عواطف و احساسات زنده بود، ذهن من هنوز خود را با چند گل آراسته بود، گل‌هایی که اکنون دیگر به‌خاطر اندوه و افسردگی پژمرده شده بودند و اضطراب و نگرانی آنها را خشکانده بود. در حالی که تنها و فرومانده و بی‌پناه بودم، سرمای نخستین روزهای یخ‌زده زمستان را که در راه بود احساس کردم...^۱

بی‌تردید نوشته‌هایی از این دست مارا آشکارا در آستانه رمانتیسزم قرار می‌دهد.

روسو در رشد و گسترش مجموعه مفاهیم و مسائل مربوط به «زندگی ساده و ابتدایی» و مفهوم همبسته آن یعنی «وحشی نجیب» نیز نقشی تعیین‌کننده داشته است. البته این مفاهیم به کلی تازه و بی‌سابقه نبود و در ادبیات از پیش وجود داشت و چنانکه می‌دانیم رابینسون کروزوئه (۱۷۱۹) هنوز هم یکی از نمونه‌های برجسته داستانهای مربوط به «جزایر متروک» به‌شمار می‌رود. اما این روسو بود که نوعی نظریه پردازی خیال‌پردازانه و نوعی مسلک عقیدتی را با داستانهای پرماجرا و فاقد اندیشه پیوند داد. تأثیر عمیق این امر را می‌توان در خصلت اتوپیایی و آرمان‌گرایانه رمانتیکها، در گرایش مساوات‌طلبانه و اندیشه برابری امثال کالریج و

1 . Paris: Garnier Flammarion, 1964, P.47.

ساوئی^۱، و نیز در تصور شهودی بلیک از یک «دوران طلایی» به خوبی مشاهده کرد. روسو در گفتار در باب منشأ عدم مساوات در میان مردم (۱۷۵۵) معتقد است که فساد از تمدن ناشی می‌شود، مخصوصاً از مالکیت زمین و دیگر دارایی‌ها؛ زیرا این وضعیت موجب بی‌عدالتی و عدم مساوات می‌شود و در نتیجه انسانها را دچار حسرت و حسادت و فساد و انحراف می‌کند. راه علاج و چاره‌ای که روسو پیشنهاد می‌کند عبارت معروف «بازگشت به طبیعت» است؛ بازگشت به آن چیزی که آن را «حالت اجتماعی اولیه» می‌نامد؛ نوعی جامعه اشتراکی اولیه که بر اشتراک اقتصادی استوار است. جاذبه این نظریه دموکراتیک برای دورانی که تحت سلطه شدید اشرافیت زمین‌دار قرار دارد کاملاً آشکار است. این دیدگاه موجب شد که نوعی تصور کاملاً آرمانی از جامعه «پاک و نیالوده» و دارای حالت «طبیعی»، و نیز تصویری مشابه از انسان «ابتدایی» رواج عام پیدا کند، هر چند که این مفاهیم به شیوه‌ای مبهم تفسیر و تعبیر می‌شدند. بسیاری کسان چنین جوامع آرمانی‌ای را در عالم خارج جستجو می‌کردند و در این اندیشه بودند که بتوانند اینگونه جامعه‌ها را در نقاط دورافتاده جهان یا در تاریخ گذشته پیدا کنند.

بدین ترتیب انبوه عظیمی از نوشته‌ها و کتابها پدید آمد که در پی آن بودند تا مزیتها و فضایل امر «طبیعی» را کشف کنند. داستانهای نوشته شد که صحنه وقوع آنها مناطق غیربومی و ناآشنا بود، داستانهای از قبیل: کلبه هندی (۱۷۹۰) اثر برناردن دوسن‌پی‌یر، و داستان پل و ویرژینی (۱۷۸۸) از همین نویسنده. پل و ویرژینی از نوع داستانهای جزایر متروک است و آکنده است از توصیفهای آرمان‌گرایانه از فضیلت‌های روستایی. در این داستان زیبایی معنوی و اخلاقی ناشی از وضعیت طبیعی ستایش می‌شود و نویسنده نشان می‌دهد که چگونه رویارویی این ارزشها با حرص و آز تمدن اروپایی فاجعه‌ای دردناک پدید می‌آورد. از همین قبیل است داستانهای آتالا (۱۸۰۱) و رنه (۱۸۰۵) اثر شاتوبریان که حوادث

۱. Southey، رابرت ساوئی، شاعر و مورخ انگلیسی (۱۸۴۳ - ۱۷۷۴).

داستان در میان یک قبیلهٔ اصیل و ابتدایی آمریکایی به نام ناچرها اتفاق می‌افتد. برخی از این آثار به اعمال و رفتار انسان طبیعی می‌پرداختند و محور اصلی بحثشان عدالت طبیعی بود. مثلاً گوتس فون برلشینگن (۱۷۷۳) اثر گوته و راهزنان (۱۷۸۱) نوشتهٔ شیلر از این قبیلند. در این دوره نسبت به سخنان خودجوش انسان طبیعی که در قالب ترانه‌های عامیانه و افسانه‌ها و حکایتهای گذشتگان متجلی می‌شد علاقهٔ وافر و پدید آمد و مجموعه‌های متعددی، همچون: یادگارهای کهن (۱۷۶۵) گردآوردهٔ پرس و صدای مردم (۱۷۷۸) گردآوردهٔ هردر، منتشر گردید. توجه به ادبیات عامیانه فضا و زمینهٔ اصلی احیا و رواج مجدد فرهنگ و ادب سلتی را نیز فراهم آورد که نمونهٔ بارز آن اشعار اوسیان^۱ (۱۷۶۲) گردآوردهٔ مک فرسون است. اشعار اوسیان بی هیچ اغراق و بمعنی واقعی کلمه همچون طوفانی سراسر اروپا را فرا می‌گیرد و در تب و تاب و التهابی جنون‌آسا ترجمه‌ها و تقلیدهای بسیاری از آن صورت می‌گیرد و افراد گوناگونی به شرح و بازگویی آن از طریق شعر، نمایش، اپرا، نقاشی و حتی لباس و پوشاک روی می‌آورند.^۲ مک فرسون در رسالهٔ عالمانه‌ای که به ضمیمهٔ این مجموعه اشعار منثور منتشر کرد، این اشعار را به عنوان متونی اصیل از آثار یک شاعر خنیاگر گیلی^۳ که در عهد کهن می‌زیسته معرفی کرد: آخرین بازماندهٔ یک نژاد منقرض شده، که قهرمانی‌ها و دلاوریهای پرشور و احساس قوم خود را زمزمه می‌کند. این واقعیت که اوسیان (حتی از سوی گوته جوان) در کنار شکسپیر قرار گرفته، نشان می‌دهد که این اشعار تا چه حد مورد توجه بوده و چه تأثیر عظیمی بر جای نهاده است.

۱. Ossian. شاهزاده و شاعر خنیاگر اسکاتلندی که در قرن سوم میلادی می‌زیسته است. شعرهای منسوب به او را در واقع مک فرسون در نیمهٔ دوم قرن هیجدهم به تحریر در آورده و منتشر کرده است. این اشعار در رشد و گسترش گرایشهای رمانتیک تأثیری بس مهم داشته ولی معلوم نیست که آیا حقیقتاً سرودهٔ اوسیان است یا نه. م

2. P. Van Tieghem: *Ossian et L'ossianisme dans La littérature européenne au XVIIIème siècle.*

۳. Gaelic زبانهای سلتی ایرلند و اسکاتلند. م

این اشعار از جهات و جنبه‌های گوناگون جاذبه داشته است: به عنوان شعر «طبیعی» انسان ابتدایی و تصویری از جامعه ابتدایی، به عنوان ظهور و بیان حساسیت و احساسات غم‌انگیز و اندوهبار، به عنوان تجدید خاطره‌ای با مناظر و چشم‌اندازهای پرنقش و نگار و بدیع مناطق شمالی که در مه و غبار پوشیده شده است، به عنوان پرده برداشتن و رازگشایی از اساطیر کافران و مشرکان سلتی (به معنی ضد کلاسیک آن). نامهای اسطوره‌ای متعلق به این فرهنگ کهن در آن روزگار به تنهایی خاطره‌انگیز بودند؛ نامهایی از قبیل: کاتولین، دار-ثولا، کاثمور، تمورا، کاثونا، کنلاث، فینگال و غیره. همچنین این اشعار به عنوان روایتی نمایش‌وار و شگرف از ماجراهای هیجان‌انگیز، یادآور رمانسهای کهن بود. سرانجام جاذبه و اهمیت دیگر این اشعار، که به هیچ روی از موارد پیشین کم‌ارزش‌تر نیست، در این نکته نهفته است که اشعار اوسیان در آن روزگار به عنوان یک سبک شعری جدید تلقی می‌شد که به لحاظ تصاویر و استعاره‌ها از غنای سرشاری برخوردار است و دارای جنبه‌های قوی عاطفی، موسیقایی، و دیتی‌رامبی^۱ است، و تمامی این عناصر در پرتو برخی ویژگیهای شگفت و غریب فرهنگ و ادب گیلی رنگ خاصی به خود گرفته است:

همچنانکه پرتوهای لرزان خورشید بر فراز تپه سرسبز و پرگیا
لارمون بال می‌گسترد و به جانب مغرب می‌شتابد؛ افسانه‌های کهن
نیز به همین سان شب‌هنگام روح مرا تسخیر می‌کنند. هنگامی که
شاعران خنیاگر به جایگاه خویش باز می‌گردند، آنگاه که چنگها و
عودها در کاخ باشکوه سلما^۲ آرام و خاموش می‌شوند؛ صدایی
شگفت به گوش اوسیان می‌رسد و روح او را بیدار می‌کند! این

۱. dithyramb. در یونان قدیم نوعی سرود دسته‌جمعی بوده که در مدح دیونیزوس، الهه شراب، خوانده می‌شده است، ولی صفت دیتی‌رامبی به طور عام به هر نوع سرود و ترانه‌ای که حالتی نسبتاً «بکر و غیرمعمول و پرشور» داشته باشد اطلاق می‌شود. م
۲. Selma جایگاهی است که شاعران خنیاگر در حضور پادشاه آواز می‌خوانده‌اند. م

صدا صدای سالهای سپری شده و از دست رفته است! همه آن سالها در مقابل دیدگانم ظاهر می‌شوند، با همه کارها و یادهای نهفته در دل آنها! افسانه‌ها و حکایتها را همچنانکه از خاطرم می‌گذرند در جان خود جای می‌دهم و آنها را در قالب سرود و ترانه نثار مردمان می‌کنم. آواز و سرود پادشاه جویباری غمگین و اندوهبار نیست، بلکه همچون برآمدن و اوج گرفتن طنین موسیقی از دستهای ظریف لوتای نوازنده است. ای لوتای چنگ‌نواز! موج و خروش آواز تو خاموش نخواهد شد مادام که دستهای لطیف و سپید مالوینا تارهای عود را به لرزه درمی‌آورد. ای پرتو اندیشه‌های مبهم و دورپروازی که همچون سایه‌ای در گستره روح من به پرواز درمی‌آیی! تو ای دختر تاسکار خود بر سر! آیا این آواز را نخواهی شنید! ای دوشیزه لوتا! ما دوباره سالهای سپری شده را فرا خواهیم خواند. (از سطرهای آغازین اوینا - موزال)

در باب ارزش و کیفیت ادبی اشعار اوسیان هر نظری داشته باشیم و درباره اصلات آنها هر شک و تردیدی در ما باشد، در این نکته تردیدی نیست که این اشعار در پروردن آرمانها و گرایشهای پیش‌رمانتیک و در تحقق بخشیدن به آنها نقشی عمده و اهمیتی تاریخی داشته‌اند. علاوه بر این، اشعار اوسیان موجب تأیید و تثبیت دیدگاه تازه‌ای شد که بر اساس آن شعر محصول آفرینش خودجوش نبوغ طبیعی شمرده می‌شود.

زیبایی‌شناسی نوین

از هنگام انحطاط و فروپاشی نظام کهنه نئوکلاسیک، نظریه تازه‌ای در باب شعر به تدریج در حال شکل‌گیری و تکامل بود. تأکید درآیدن و لسینگ بر لزوم درک و ارزیابی ذوقی زیبایی‌ها، واقع‌گرایی و «رئالیسم» دیدرو، و دفاع لسینگ از شکسپیر به عنوان یک نبوغ اصیل و خلاق، همگی بیانگر شروع تلاشهایی مهم و تازه در این عرصه بود. کلمات کلیدی و بنیادین

«نبوغ»، «خلافت»، و «ابداع» و نیز واژه‌های «خودجوش» و «طبیعی و ذاتی» همچنانکه لوگان پی‌یرسال اسمیت در تحلیل و بررسی خود در باب «چهارکلمه رمانتیک» نشان داده است، در واقع قبل از تکوین جنبش رمانتیسم و در طول دوره پیش‌رمانتیک رایج شده بودند. اسمیت در این پژوهش فهرستی از رساله‌ها و نوشته‌های انتقادی را فراهم آورده که در سالهای ۱۷۵۱ تا ۱۷۷۴ به وسیله نویسندگانی همچون جوزف و تامس وارتن، ریچارد هرد، ویلیام داف، ادموند برک، و ویلیام شارپ منتشر شده و به موضوعاتی از قبیل: نبوغ پوپ، اصالت و خلافت نویسندگان، نبوغ خلاق، نبوغ شکسپیر، و غیره می‌پردازند. در میان این برهوت غبارآلود یا به تعبیر اسمیت، «صحراهای پرگردوغبار و دریا‌های ساکت و خاموش ادبیات»، تنها یک اثر از جاذبه و اهمیتی پایدار برخوردار شده است: استنباطهایی در باب نگارش خلاقانه (۱۷۵۹) اثر یانگ. البته دیدگاههای یانگ ذاتاً تازه و بدیع نیستند، و کوششهای متعددی از سوی محققان صورت گرفته تا وسعت دین او به پیشینیانش ثابت شود. با وجود این، یانگ حائز اهمیت است زیرا یک سلسله اندیشه‌های تازه را جمع‌بندی و متبلور می‌کند و آنها را بسیار مستدل‌تر و گویاتر از قبل ارائه می‌دهد. یانگ تمایزهای روشنی میان تقلید و ابداع، دانش و نبوغ، پای‌بندی به قواعد و آفرینش بی‌قیدوبند، و کهنه و نو قائل می‌شود:

می‌توان گفت که اثر خلاق خصلت گیاه را دارد و به‌طور خودجوش از ریشه‌های حیات بخش نبوغ سربرمی‌آورد. ساخته نمی‌شود بلکه می‌روید و رشد می‌کند. اما آثار تقلیدی اغلب نوعی محصول ساخته شده‌اند که از طریق فن و مهارت و کوشش و تقلا به وجود می‌آیند و از مواد و مصالح و امکانات از پیش فراهم آمده‌ای بهره می‌برند که از آن خودشان نیست.^۱

1 . *English critical Essays XVI - XVIII centuries*, London: Oxford Univ. press, 1965, P. 274.

یانگ در اینجا نیز چون بسیاری موارد دیگر از تصویر رشد ارگانیک و پویا استفاده کرده است که در دوره بعد مورد توجه و عنایت گوته و کالریج قرار می‌گیرد. ویژگی‌هایی چون پافشاری بر رویکردی ماجراجویانه و پرمخاطره، تأکید بر اهمیت الهام آسمانی منبعت از نبوغ، توجه به خلاقیت و خودانگیختگی، و همچنین شیوه بیان و عبارت‌پردازی زنده و پرشور یانگ، او را پیشرو رمانتیک‌ها قرار داده است. استنباطها را نمی‌توان اصلاحیه‌ها و تجدیدنظرهایی شمرد که به سبک «روشنگری» در باب نظام نئوکلاسیک ارائه شده باشد، بلکه این اثر در پی آنست تا مجموعه‌ای از عقاید و دیدگاه‌های نو و از بسیاری جهات کاملاً متضاد را جایگزین نظام کهن گرداند.

استنباطها در انگلستان نسبت به خارج از آن کشور بازتاب کمتری داشت، مخصوصاً در مقایسه با آلمان، یعنی جایی که نخستین ترجمه کتاب به سال ۱۷۶۰ مورد تمجید و توجه گسترده قرار گرفت. نظام زیبایی شناختی یانگ به گونه‌ای بود که گویی جامه‌ای است که بر تن جنبش طوفان و طغیان اوایل دهه ۱۷۷۰ دوخته‌اند. نویسندگان جوان و پرشور این جنبش - گوته (۱۷۴۹-۱۸۳۲)، شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵)، هردر (۱۸۰۳-۱۷۴۴)، کلینگر (۱۷۵۲-۱۸۳۱)، لنتس (۱۷۵۱-۱۷۹۲)، بورگر (۱۷۹۴-۱۷۴۷) - در مقابل هرگونه اعتقاد جزمی و نظام‌مند ادبی، اجتماعی، سیاسی، یا مذهبی سر به شورش برداشته بودند. اشتیاق پرشور و شدید آنها برای درهم شکستن قیدوبندهای کهن موجب می‌شد که هر جنبه‌ای از «وضع موجود» را مردود بشمارند. آنچه، هم در زندگی و هم در هنر، اهمیت داشت عبارت بود از نبوغ فرد خلاق و اصرار می‌بایست بی‌هیچ مانعی تجربه شخصی خود را به گونه‌ای خودجوش به بیان درآورد. بنابراین شگفت نیست که روزگار جنبش طوفان و طغیان به نام «عصر نبوغ» نیز نامیده شده است.

بدین گونه یکبار دیگر در طول دوره پیش‌رمانتیک، در عرصه زیبایی‌شناسی نوین نیز همچون عرصه‌های رمان احساساتی، بیان‌اندوه و افسردگی، و کشف شعر ابتدایی؛ نیروی حیاتی و محرک اصلی در

انگلستان پدیدار شد، هر چند که بسیاری از این ابداعات و نوآوری‌ها در آن سوی دریای مانش تأثیری عظیم‌تر و سریع‌تر برجای نهاد. سنت آزادمنشی و تساهل انگلیسی که به هر کس اجازه می‌دهد تا عقاید خود را در هر جا آزادانه به گوش دیگران برساند، همواره فضای مناسبی فراهم آورده تا انبوهی از عقاید و نظریات تازه پدید آید و رشد کند. از جانب دیگر، این آزادی گسترده به همراه یک ادبیات ملی پر بار موجب شده که در دوره مورد بحث نیاز کمتری برای اصلاحات ریشه‌ای و تندروانه احساس شود؛ در حالی که مثلاً در آلمان همگان مشتاق بودند که پس از یک دوره طولانی رکود و سکون نسبی، جنبش و حرکتی تازه ایجاد شود. حدّت و خشونت جنبش طوفان و طغیان و افراط‌گرایی حرکت‌های رمانتیک آلمان، میل و اشتیاق شدید به «رسیدن به» ملل دیگر، و در حقیقت «پیشی گرفتن از» آنها را به‌خوبی نشان می‌دهد. در فرانسه تقریباً هردوی این نگرش‌ها وجود داشتند: افتخار و غروری عظیم نسبت به نویسندگان بومی کلاسیک و وفاداری به اصول و قواعد منبعت از آن، به همراه اشتیاقی روزافزون برای پدیده‌های نو، و کنجکاوی در باب عقاید و نظریات «بیگانه». چنانکه دیدیم تاریخچه جنبش رمانتیک نه‌تنها مفهوم رمانتیسم را به‌عنوان یک مکتب به‌طور کلی توضیح می‌دهد، بلکه پیش از آن، ماهیت گرایش‌ها و شاخه‌های خاص و منفرد رمانتیک را آشکار می‌کند.

فصل سوم

رمانتیکها و آثارشان

در آخرین سالهای قرن هیجدهم، با گرد آمدن گروهی از افراد همفکر به گرد برادران شلگل در آلمان و با انتشار *ترانه‌های غنایی* سروده کالریج و وردزورث به سال ۱۷۹۸ در انگلستان، جنبش رمانتیک به معنای واقعی آن خود را به جهان معرفی کرد. اما بسیاری از نگرشها، عقاید، مفاهیم، و سبک‌هایی که با هنر رمانتیک پیوند دارند، پیش از آن تاریخ – لااقل به شکل ابتدایی و رشد نیافته – پدیدار شده بودند، و چنانکه در فصل پیش ملاحظه کردیم، در طول قرن هیجدهم جهت‌گیری و گرایش تازه و بنیادین به تدریج شکل گرفت. به این معنا جنبش رمانتیک پیامد، و به عبارتی نقطه اوج و کمال یک روند تکاملی طولانی محسوب می‌شود. گرچه ممکن است کمی تناقض آمیز و شگفت به نظر آید، ولی تکامل و رشد آهسته رمانتیسم، نه تنها این تصوّر رایج را که پیدایش رمانتیسم نوعی انقلاب بوده است، نفی نمی‌کند، بلکه مغایرت و تضادی نیز با آن ندارد. رمانتیسم هم تکاملی تدریجی بوده است و هم انقلاب؛ به این معنی که نتیجه و تأثیر کلی آن روند تکاملی، جنبه انقلابی داشته است چون موجب زیر و رو شدن نظریه‌های مربوط به آفرینش هنری، ملاکها و معیارهای زیبایی، آرمانها، و شیوه‌های بیان شده است. روشن است که تغییراتی چنین عظیم و اساسی که خود گام نخست و صورت اولیه رمانتیسم محسوب می‌شود بجز از راه رشد و تکامل مداوم و طولانی نمی‌تواند تحقق یابد.

جنبش رمانتیسم شکل تکامل یافته پیش‌رمانتیسم است، اما در یک

نکته بسیار مهم از حد و حدود پیش‌رماتیسیم فراتر می‌رود و بر آن برتری می‌یابد و آن عبارت است از ارزش و اهمیتی که برای تخیل قائل می‌شود. همچنانکه سیرموریس بورا^۱ در نخستین جمله مجموعه مقالات خود به نام تخیل رماتیک به درستی خاطر نشان کرده است:

اگر بخواهیم به یک ویژگی خاص اشاره کنیم که رماتیکهای انگلیس را از شاعران قرن هیجدهم متمایز می‌کند، باید آن را در اهمیتی که برای تخیل قائل بودند و دیدگاه خاصی که در این باب داشتند، جستجو کنیم.

ام.اچ. آبرامز در کتاب آینه و چراغ، گذار از تقلید قرن هیجدهمی به تصوّر پراحساس قرن نوزدهمی و قرن بیستمی از مفهوم تخیل را به گونه‌ای درخشان و استادانه تحلیل و بررسی کرده است. در طول دوران روشنگری ارزش نیروی جادویی تخیل مورد توجه قرار گرفت، ولی هنوز میزان اهمیت آن آشکار نشده بود، و پیش‌رماتیکها بیشتر به طبعی بودن، خودانگیختگی، و سادگی اهمیت می‌دادند. تنها پس از ظهور رماتیکها بود که تخیل حقیقتاً از اولویت برخوردار شد و در کانون توجه قرار گرفت. یقیناً فلسفه ذهنی فیخته در این تحوّل نقش داشته است. براساس این فلسفه، تمامی ذوات و عوارض جهان موجودیت خود را از طریق بصیرت و شهود برخاسته از تخیل فردی انسان کسب می‌کنند و مستقل از ذهن انسان وجود ندارند. میز یا درخت هست، زیرا ما آن را می‌بینیم، و آنگونه است که ما می‌بینیم. این فرآیند همان است که بلیک با بیانی شاعرانه در این پرسش و پاسخ مطرح می‌کند:

آیا هنگامی که خورشید طلوع می‌کند، نمی‌توانی صفحه آتشین مدوّر را ببینی که تا حدودی شبیه سگه‌ای زرین است؟ آه، نه، نه. من گروه بی‌شماری از فرشتگان آسمانی را می‌بینم که

۱. این اسم به همین صورت در زبان فارسی و عربی رایج شده ولی ظاهراً تلفظ درست آن «باوره» است. م

فریاد می‌زنند: پاک و منزّه است خداوند قادر متعال.^۱

بلیک خود این امر را چنین توضیح می‌دهد: «من دیگر وابسته به چشم جسمانی و صوری خود نیستم، بلکه در جستجوی روزنه‌ای هستم که بر بینش و بصیرتی گشوده می‌شود. من از خلال آن خواهم نگریست نه با آن.» آنچه که بلیک و رمانتیکها با آن می‌نگرند چشم تخیل است که به آنان امکان می‌دهد تا در آنسوی سطح ظاهری واقعیت، آرمانها و حقایق ثابت و ازلی را مشاهده کنند. آنها از شکاف و فاصله میان جهان ناپایدار و متعارف نموده‌ها و ساحت سرمدی و نامتناهی حقیقت و زیبایی مثالی عمیقاً آگاهند و می‌دانند که درک این ساحت متعالی از طریق تخیل امکان‌پذیر است. آنگاه که کالریج در قصیده افسردگی چنین می‌نویسد:

آه! از درون خود روح باید که پدید آید و به بیرون جاری شود
یک نور، یک عظمت، یک ابر سفید زیبا و نورانی،

به آن چیزی اشاره می‌کند که در بند بعدی شعر آن را چنین وصف می‌کند:

روح سازنده و شکل‌دهنده تخیل من؛

نیرویی که به «جهان سرد و بی‌روح» حیات و معنا می‌بخشد. از همین‌روست که نیروی تخیل یکی از عمده‌ترین مضامین سیره ادبی کالریج را نیز تشکیل می‌دهد، همچنانکه یکی از اصلی‌ترین موضوعات دفاع از شعر شلی را به خود اختصاص داده است. شلی در این کتاب شعر را به‌عنوان «بیان و تعبیر تخیل» تعریف می‌کند.^۲ وردزورث نیز به‌گونه‌ای

1 . Vision of the last Judgement in *complete writings*, ed. G. Keynes, London: Oxford Univ. press, 1966, P. 617.

2 . *Complete Works*, ed. R. Ingpen and W. Beck, London: Benn, 1965, Vol. VII, P. 109.

مشابه از شعر به عنوان «اثر تخیل و احساسات» سخن می‌گوید.^۱ و کیتس در نامه مورخ ۱۸ سپتامبر ۱۸۱۹ که به برادرش جورج نوشته در باب خود چنین می‌گوید: «من آن چیزی را بیان و توصیف می‌کنم که در تخیل من می‌گذرد.» و در حقیقت، این سخن ویژگی و شگرد اصلی تمامی آثار صادقانه رمانتیک را توصیف می‌کند. عالی‌ترین کارکرد تخیل آن است که جهان را به گونه‌ای تصویر و توصیف کند که نامتناهی در درون متناهی، و آرمان و مثال در درون واقعیت جای داشته باشد و در عین حال بتواند تمامی زیبایی‌های خود را بی‌پرده و آشکارا جلوه دهد.

این تصوّر از تخیل خلّاق، در میان عوامل و ویژگی‌های منفرد دیگر، قابل اعتمادترین معیار برای تشخیص و سنجش رمانتیسم محسوب می‌شود. بایرون چندان پای‌بند به این اصل نیست، اما بایرون کسی است که اگر نگوئیم به شعرای قرن هیجدهم نزدیک‌تر است، لااقل همانند آنها و نقاط مشترک او با شعرای قرن هیجدهم به همان اندازه اشتراکات او با امثال کالریج، شلی، بلیک، کیتس، و وردزورث است. برخی از رمانتیکهای فرانسوی نیز به نقش بنیادین تخیل اعتقادی ندارند. اینان در حقیقت به جنبش سنت‌شکن و پیش‌رمانتیک طوفان و طغیان آلمان نزدیک‌ترند. علت این امر آنست که در فرانسه وقوع انقلاب و استقامت و استمرار نئوکلاسیسیسم، سیر تحولات را آنچنان کند و دچار تأخیر کرد که تفوّق و برتری تخیل به عنوان «ملکه همه استعدادها و قوای ذهنی» تنها در میانه قرن نوزدهم از جانب بودلر و سمبولیستها به طور کامل مورد تأیید قرار گرفت. رمانتیکهای آلمان کمابیش در عقاید رمانتیکهای انگلیس سهیمند و اغلب به هنگام نگرستن به خورشید، فرشتگان آسمانی بلیک (و حتی مناظری شگفت‌تر از آن) را مشاهده می‌کنند.

بنابراین، آشکار است که مجموعه‌ای از شباهتها و تفاوتها در تأثیر و تأثر متقابل رمانتیکهای اروپایی حضور بارز دارند. پرداختن به این موضوع

1 . *Poetical Works*, ed. E. de Selincourt, Oxford: Clarendon press, 1944; Vol.ii, P. 409.

فرا تر از مجال تک‌نگاری حاضر است، اما از سوی دیگر نمی‌توان آن را کلاً نادیده گرفت، چون این کار به معنی ساده کردن مسأله است و موجب می‌شود تا تصویری ناقص از جنبش رماتیسیم ترسیم شود. بدین ترتیب شاید مفید باشد که در اینجا گزارش کوتاهی از نحله‌های مختلف رماتیک به ترتیب تاریخ ظهور آنها ارائه دهیم. البته باید به یاد داشته باشیم که وقتی به رماتیکی‌ها می‌پردازیم، بسیار آسان‌تر است که فراموش کنیم که این نهضت از چه اجزاء و عناصر منفرد بی‌شماری تشکیل شده و چه زمان طولانی‌ای را در بر گرفته است.

نحله‌های رماتیک به ترتیب تاریخی

رماتیکی‌های آلمان

رماتیکی‌های آلمان به دو نسل جداگانه تقسیم می‌شوند که به نام «رماتیکی‌های اولیه» و «رماتیکی‌های بزرگ» شناخته می‌شوند. دسته اخیر را گاه «رماتیکی‌های جوان» هم نامیده‌اند. رماتیکی‌های اولیه آلمان نخستین گروه رماتیک اروپایی به شمار می‌روند و از سال ۱۷۹۷ تا سالهای آغازین قرن نوزدهم فعالیت داشته‌اند. مرکز اصلی این گروه برای مدتی کوتاه شهر برلین بود، سپس در شهر کوچک و دانشگاهی ینا استقرار یافتند، و به همین خاطر به «رماتیکی‌های ینا» نیز معروف شدند. این گروه را در مرحله دوم فعالیتشان، در حدود سالهای ۱۸۱۰ تا ۱۸۲۰، غالباً «رماتیکی‌های هایدلبرگ» هم نامیده‌اند، هر چند تنها برخی از اعضای آن در شهر هایدلبرگ دور هم جمع می‌شدند و دیگران در مونیخ و وین زندگی می‌کردند. علی‌رغم وجود برخی چهره‌ها و برخی عقاید و مفاهیم مشترک، این دو نسل از بسیاری جهات، هم در خصوصیات و خصلتها و هم در تکیه و تأکیدی که بر مسائل گوناگون دارند، با یکدیگر تفاوت و اختلاف دارند. بنابراین حتی در محدوده کوچک یک کشور و یک ملت

نیز به دشواری می‌توان حکمی کلی در باب «رماتیکها» صادر کرد و آن را به همه آنها تعمیم داد.

«رماتیکهای اولیه» به یکپارچگی و انسجام خود به عنوان یک گروه توجهی خاص داشتند. هسته اصلی این گروه را برادران شلگل تشکیل می‌دادند: فریدریش شلگل (۱۸۰۵-۱۷۵۹) که فردی خلاق ولی آشفته و نامتعادل بود، و اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۴۵-۱۷۶۷) که ذهن منظم و شیوه تفکر دقیقش او را قادر می‌ساخت که افکار و دیدگاههای برادرش را نیز برای دیگران بیان کند و به عنوان سخنگو و مفسر نظریه رماتیک آلمان شناخته شود. عمده‌ترین نظریات اوگوست ویلهلم، در سلسله درسهای او در باب نمایش و هنرهای زیبا ارائه شده است. این نوشته‌ها در دهه دوم قرن نوزدهم به زبان‌های انگلیسی و فرانسه نیز ترجمه شد. روح صمیمیت و همدلی در میان اعضای گروه که ویژگی بارز رماتیکهای اولیه است، با فردگرایی رماتیک مغایرتی ندارد، زیرا تا حدود زیادی از اعتقاد به اهمیت آنگونه فردیتی ناشی می‌شود که بتواند از طریق دوستی و همدلی و فعالیتهای اشتراکی و گروهی عمل کند. این کوششهای شگفت و پرشور را می‌توان با یک پیشوند یونانی^۱ بیان کرد که به معنای «همراهی و پیوستگی» است و ترکیباتی از این دست را به وجود می‌آورد: «همزیستی»، «هم‌اندیشی»، «هم‌احساس بودن»، «هم‌سخنی» و غیره. در عمل این وضعیت، رماتیکهای اولیه را وادار می‌کند تا برای فراهم آوردن مواد تجربی برای دانشمندان عضو گروه خود به تلاش و کوششی بی‌امان دست بزنند! زیرا این افراد دارای علائق و دلبستگی‌های بسیار متنوعی هستند که از فلسفه و شعر فراتر می‌رود و دامنه آن به مذهب، سیاست، و علوم طبیعی می‌گشود. و چنانکه می‌دانیم این گروه نه تنها شاعرانی چون: واکن‌رودر (۱۷۹۸-۱۷۷۳)، تیک (۱۸۵۳-۱۷۷۳)، و نوالیس (۱۸۰۱-۱۷۷۲) را در بر می‌گیرد، بلکه متفکر مذهبی‌ای چون شلایرماخر، و فیلسوفان طبیعی‌ای چون شلینگ و بادر و فیزیک‌دانی چون ریتز در این

گروه عضویت دارند. این عمومیت و کل‌گرایی را نمی‌توان صرفاً یک جلوه از شیفتگی جنون‌آسای آلمانی‌ها به فرهنگ تلقی کرد. این امر ریشه در نگرشی دارد که رمانتیسیم را به عنوان نوعی ارزیابی مجدد و هستی‌شناسانه تلقی می‌کند که باید از طریق شعر به همه جا ساطع شود تا بدین وسیله کل جهان به طور بنیادی تغییر کند و دگرگون شود. معتقدان به این دیدگاه برای بیان نظر خود از اصطلاح «به شعر تبدیل کردن» یا «شاعرانه کردن» استفاده می‌کردند.

این عقاید و دیدگاه‌ها از طریق مجموعه عظیمی از نوشته‌های نظری ارائه می‌شد و همین آثار زمینه اصلی شهرت و اعتبار رمانتیک‌های اولیه را فراهم آورد. به استثنای نوالیس و واکنرودرکه در جوانی درگذشتند، و به استثنای تیک که تا حدودی با دیگر اعضای گروه همگون نبود و تقریباً فردی بیگانه به حساب می‌آمد؛ دیگر اعضای گروه بیش از آنکه شاعرانی خلاق باشند، نظریه‌پردازانی ماهر و کارگشته بودند که عقاید و دیدگاه‌های فکری خود را شرح می‌دادند. کتاب شلایر ماخر، موسوم به کوششی برای به دست دادن نظریه‌ای در باب رفتار اجتماعی، که در واقع نوعی منظم کردن و به قاعده درآوردن دوستی‌ها و همکاری‌های انسانی است؛ گرایش این افراد به انتزاعات متافیزیکی را به بهترین وجه نشان می‌دهد. بسیاری از افکار و اندیشه‌های رمانتیک‌های اولیه در قالب قطعه‌هایی کوتاه که همچون کلمات قصار از ایجازی خاص برخوردارند، در مجله مخصوص گروه، یعنی مجله آتنوم، انتشار می‌یافت. تلقی تازه از توانایی‌های انسان و ارزیابی مجدد وجود انسانی، از ذهن‌گرایی مطلق آغاز می‌شود که فیخته منادی آن بود و فلسفه خود را بر آن بنا کرد. بر اساس این فلسفه، از آن‌رو که جهان وابسته به ادراک ماست، ما می‌توانیم آن را مطابق با نوعی ایده آلیسم و کمال‌گرایی بی‌قیدوبند که همواره رو به اوج و تعالی دارد، از نو سامان دهیم و شکل مطلوب‌تری به آن بدهیم. راه تحقق بخشیدن به این «شاعرانه کردن و شعروارگی» استفاده از تخیل خلاق است، مخصوصاً تخیل خلاق افراد هنرمند. به همین دلیل هنرمندان در این طرح بهترین و عالی‌ترین جایگاه را به خود اختصاص می‌دهند. اثر هنری وظیفه

نوعی واسطه را برعهده دارد، زیرا با زبانی نمادین و غیر صریح و با رمز و اشارت، دریافتهای شهودی هنرمند را از قلمروی متعالی و فراتر از معمول منعکس می‌کند؛ قلمروی که هنرمند از طریق تخیل خود بدان راه یافته است. روشن است که با خلاصه‌ای اینچنین شتاب‌زده و فشرده نمی‌توان این زیبایی‌شناسی پیچیده را که به میزانی وسیع مبتنی بر شهود و درون‌بینی است و عمیقاً با نوعی عرفان شبه‌مذهبی درآمیخته است، توصیف و تحلیل کرد. گذشته از افکار و مفاهیم، کلمات مورد استفاده این نظریه‌پردازان (کلماتی چون «شعر»، «طبیعت»، «اشتیاق» و...) نیز غالباً به‌شیوه‌ای اسرارآمیز و پررمز و راز به کار می‌روند و همین امر دشواریهای تعبیر و تفسیر را تشدید می‌کند. در اینجا تعریف فریدریش شلگل از شعر رماتیک را از قطعه ۱۱۶ آتنوم به عنوان نمونه نقل می‌کنیم که از هر توضیح و سخنی گویاتر است:

شعر رماتیک شعری پیشرو و جهانی است. صرفاً در پی آن نیست که انواع جداگانه شعر را از نو با یکدیگر همراه کند و شعر را با فلسفه و بلاغت و خطابه پیوند دهد؛ بلکه علاوه بر اینها، شعر رماتیک باید شعر و نثر، نبوغ و نقد ادبی، و شعر هنری و شعر طبیعی را درهم آمیزد و آنها را یگانگی دهد. باید شعر را زنده، پرشور و اجتماعی کند، و زندگی و اجتماع را شاعرانه گرداند. باید ذکاوت و قریحه‌ای که همه چیز را به شعر تبدیل می‌کند قالبها و صورتهای هنری را با محتوایی ارزشمند و متنوع پر و سرشار گرداند و تمامیت این صورت و محتوا در پرتو جوشش و غلیان طبعی شاداب و زیرک که همه چیز را بازبچه خود قرار می‌دهد، از زندگی و نشاط آکنده شود. شعر رماتیک هر چیز شاعرانه‌ای را در آغوش می‌گیرد و می‌پذیرد، از عظیم‌ترین و شگفت‌انگیزترین نظام‌های پیچیده هنری تا آه و حسرت دل‌سوختگان: بوسه‌ای که در آواز معصومانه کودک می‌شکفت شعر خاص خود را می‌آفریند. شعر رماتیک خود را آنچنان با آن چیزی که وصف می‌کند پیوند

می‌دهد که انسان به آسانی باور می‌کند که یگانه هدف این شعر آنست که در هر قلمروی، فردیتهای شاعرانه و خاص متعلق به آن قلمرو را به شیوه‌ای زنده و ملموس تصویر کند. چونکه تاکنون فرم و قالبی ابداع نشده بود که کاملاً در خدمت این منظور باشد که مؤلف در طی آن روحیات درونی خود را بیان کند، برخی از هنرمندان که صرفاً می‌خواستند رمان یا داستان بنویسند، کم‌وبیش خودشان را توصیف و تصویر می‌کردند. شعر رمانتیک به تنهایی قادر است، همچون حماسه، به آینه‌ای برای تمام جهان تبدیل شود و تصویری از کل یک دوره ارائه دهد. این شعر در عین حال، فارغ از همه دلبستگی‌ها و مصلحت‌اندیشی‌های واقعی یا آرمانی، می‌تواند سوار بر بالهای تأمل شاعرانه در میان توصیف شده و توصیف‌کننده یا شاعر و موضوع شعر، شناور و رها باشد، و دائماً این تأمل و اشراق را عمیق‌تر کند و آن را همچون تصویری که در مجموعه‌ای از آینه‌های بی‌پایان منعکس شده است، تا بی‌نهایت افزایش دهد. شعر رمانتیک توان و امکان آن را دارد که هم در گستره بیرونی و هم در قلمرو تأثیر و نفوذ درونی، از جهات گوناگون به عالی‌ترین درجات رشد و تکامل نائل شود، زیرا چیزی که مقدر شده باشد که یک ذات کلی را تشکیل دهد در همه بخشها و اجزای آن نظم و سامانی سنجیده و همگون وجود دارد و همه عناصر آن هماهنگند، و بدین‌سان است که چشم‌انداز نوعی کلاسیسیسم بی‌حد و حصر و دائماً رو به رشد پدیدار می‌شود. در میان هنرها، شعر رمانتیک به خاطر ذکاوت و قوت‌اندیشگی آن به فلسفه نزدیک است، و به خاطر جنبه اجتماعی آن و دوستی و همدلی و عشقی که در آن وجود دارد، به زندگی نزدیک است. دیگر انواع شعر کامل هستند و هم‌اکنون می‌توان آنها را به‌طور دقیق تحلیل و بررسی کرد، اما شعر رمانتیک هنوز در حال آفریده شدن است. در حقیقت ماهیت شعر رمانتیک چنان است که همواره در حال تکامل است و هیچگاه کامل نمی‌شود. هیچ

نظریه‌ای نمی‌تواند این شعر را تحلیل کند و حق مطلب را ادا کند، تنها نوعی نقد ادبی مبتنی بر شهود و الهام قادر خواهد بود این جرأت را به خود بدهد که در صدد توصیف آرمان و کمال مطلوب شعر رمانتیک برآید. شعر رمانتیک تنها شعر بی‌حد و حصر و نامحدود است، به همان صورت که تنها شعر کاملاً آزاد و بی‌قید و بند است. قانون و قاعده اصلی شعر رمانتیک این است که نشاط و سرخوشی شاعر هیچ نظم و قاعده‌ای را نمی‌پذیرد. شعر رمانتیک در میان انواع شعر، تنها شعری است که از صرف یک نوع فراتر است، و در حقیقت همه فنون و شگردهای شعری را در خود دارد. از همین رو می‌توان گفت که هر شعری رمانتیک است یا باید رمانتیک باشد.

پس از ایده آلیسم افراطی رمانتیکهای اولیه، نسل بعدی رمانتیکها یعنی رمانتیکهای جوان بدون اینکه رسماً از برنامه پیشوایان اولیه خود سرپیچی کنند، به آرامی و بی‌سرو صدا به مسائل و موضوعات عملی‌تر و واقع‌بینانه‌تر بازگشتند، و در حقیقت بسیار پربارتر و خلاق‌تر از نسل قبل بودند. مشهورترین و شناخته‌شده‌ترین آثار رمانتیسیم آلمان - اشعار غنایی و داستانهای آرنیم (۱۷۸۱-۱۸۳۱)، برتانو (۱۷۷۸-۱۸۴۲)، شامیسو (۱۷۸۱-۱۸۳۸)، آیخن دورف (۱۷۸۸-۱۸۵۷)، فوکه (۱۷۷۷-۱۸۴۳)، هاینه (۱۷۹۷-۱۸۵۶)، هوفمان (۱۷۷۶-۱۸۲۲)، موریکه (۱۸۰۴-۱۸۷۵)، روکرت (۱۷۸۸-۱۸۶۶) و اولانت (۱۷۸۷-۱۸۶۲) - همگی به نسل «رمانتیکهای بزرگ» تعلق دارد. اینان علائق و دلبستگی‌های پیش‌رمانتیکها را از نو مورد توجه قرار دادند و همان مسائل و موضوعات را گسترش و تکامل دادند، موضوعاتی از قبیل: جاذبه زمان گذشته و گذشته‌های دور، شیفتگی شدید نسبت به امر طبیعی و ساده، و کاوش و جستجو در امور فوق‌طبیعی و خارق‌العاده. در شیوه بیان شعر مهمترین نکات مورد توجه آنها عبارت بود از: طنین موسیقایی و خودجوشی. «رمانتیکهای بزرگ» گرایش ملی‌گرایانه نیرومندی را به این میراث افزودند. همین گرایش

موجب شد تا پژوهشها و مطالعات محققانه‌ای در تاریخ زبان آلمانی (به‌وسیلهٔ برادران گریم) صورت گیرد، و همچنین مجموعه‌های متعددی از افسانه‌ها و ترانه‌های محلی آلمان جمع‌آوری شود. ادبیات عامیانه همچون نمونه و الگویی برای نوشته‌های «رمانتیکهای بزرگ» به‌کار می‌رفت، و آنها نیز در آثار خود در پی آن بودند تا از طریق نوعی هنر طبیعی و صمیمانه، سادگی سخن و بیان عامهٔ مردم را بازآفرینی کنند.

رمانتیکهای انگلیس

علی‌رغم تلاشهایی که از سوی برخی منتقدان پیشین صورت گرفته، رمانتیکهای انگلیس را نمی‌توان به اندازهٔ رمانتیکهای آلمان و حتی فرانسه به‌طور منظم و دقیق طبقه‌بندی کرد. هرفورد در کتاب *عصر وردزورث* تقسیم‌بندی زیر را پیشنهاد کرده است: نخست، گروه وردزورث که اوج فعالیت آن از ۱۷۹۸ تا ۱۸۰۶ و مرکز اصلی آن استووی و گراس مر بوده و کسانی چون کالریج، کراب، و کلار در آن مشارکت داشته‌اند. خصوصیت برجستهٔ این گروه تأکید است که بر هماهنگی و سازگاری میان طبیعت و انسان دارند. دوم، گروه اسکات که اوج فعالیت آن از ۱۸۰۵ تا ۱۸۱۰ بوده و شامل کسانی چون کمبل، مور، و ساوئی می‌شود. این گروه توجه خود را به فرهنگ و ادب قرون وسطی و فرهنگ عامهٔ نواحی مرزی و دورافتاده‌تر کشور و خصوصاً اسکاتلند معطوف کرده بودند، بسیار پای‌بند به سنت بودند و عمده‌ترین شیوهٔ بیانی خود را در شعر روایی جستجو می‌کردند. سوم، گروه شلی که اوج فعالیت آن از ۱۸۱۸ تا ۱۸۲۲ بوده و افراد جهان‌وطنی چون بایرون و کیتس بدان تعلق دارند؛ کسانی که در ایتالیا و یونان نیز به اندازهٔ میهن خود احساس آرامش می‌کردند و خصوصیت بارزشان شور و حرارتی است که در پافشاری و تأکید بر آزادی و زیبایی از خود نشان می‌دهند. چنین طبقه‌بندی خشک و انعطاف‌ناپذیری نمی‌تواند روشنگر موضوع باشد و پیش از آنکه به پرسشی پاسخ دهد، سؤالات دیگری را به ذهن می‌آورد: آیا واقعاً پیوند و شباهتی میان بایرون و کیتس

از یک سو و میان کالریج و کلار از سوی دیگر وجود دارد؟ آیا اسکات به همان اندازه که رمانتیک است رئالیست محسوب نمی‌شود؟ و بلیک در این طرح چه جایگاهی دارد؟ به جای اینکه نیرو و توان خود را در بحثی آکادمیک و بی‌نتیجه برای «طبقه‌بندی کردن» شاعران هدر دهیم، عاقلانه‌تر و مناسب‌تر آنست که در آغاز بپذیریم که «اگر معنای این اصطلاح را به برنامه‌ای آگاهانه محدود کنیم و آن را نامی دقیق و در عین حال قطعی به‌شمار آوریم؛ در انگلستان، برخلاف قاره اروپا، هیچ جنبش «رمانتیک» وجود نداشته است.»^۱ البته این نکته به هیچ‌روی عیب محسوب نمی‌شود بلکه برعکس، همین فقدان یکپارچگی باعث قوت و استحکام رمانتیسم انگلیس شده زیرا به همین دلیل فردگرایی به خصلت بارز آن تبدیل می‌شود و فردگرایی نیز تنوع، شور و حرارت، و نشاط و تازگی ایجاد می‌کند.

در پاسخ به این سؤال که چرا رمانتیسم انگلیس تا بدین حد از هم‌تایان اروپایی خود متفاوت است، می‌توان به چند دلیل غیرقطعی اشاره کرد. هرچند سخن گفتن از خصلت و خلق و خوی ملی اندکی تبعیض‌آمیز و ناراحت‌کننده است، ولی به نظر می‌رسد که در روحیات انگلیسی‌ها گرایشی آشکار به استقلال وجود دارد که منجر به عدم هم‌رنگی با جماعت و دنباله‌روی از دیگران شده است. پله‌ایاد^۲ و سناکل^۳ فرانسویان، و مجمع شاعران گوتینگر و رمانتیک‌های اولیه آلمانی‌ها حقیقتاً در ادبیات انگلیس مشابهی ندارد و چنین تلاش‌های گروهی و منسجمی در انگلیس دیده نمی‌شود. شاید دلیل آشکارتر و مهم‌تر این است که هیچ مبارزه مشترکی، مانند فعالیت فرانسویان در مقابل نئوکلاسیسیسم و تلاش آلمانی‌ها برای رشد و گسترش یک ادبیات عظیم ملی، رمانتیک‌های

۱ . R. Wellek: *History of Modern Criticism*, Vol. ii, P. 110.

۲ . Pléiade مجمعی از هفت شاعر بزرگ که در قرن شانزدهم زیر نظر رنساور شاعر بزرگ فرانسوی تشکیل شد. م

۳ . Cénacle گروه‌های ادبی در دوره آغاز رمانتیسم در فرانسه، و نیز مجمع ادبی خاص ویکتورهوگو و بارانش. م

انگلیس را مجبور نمی‌کرد که به یکدیگر نزدیک شوند. برعکس آلمان و فرانسه، رمانتیسزم انگلیس اندک‌اندک و به شکلی آرام و مسالمت‌آمیز شکل گرفت و از دل اندیشه‌هایی که به آرامی اواخر قرن هیجدهم را در تسخیر خود می‌گرفتند سربرآورد. بنابراین به‌جای نیروی پرشتاب و پرخاشگری که رمانتیکهای آلمان و رمانتیکهای فرانسه را در مرزهای ملی خودشان متحد می‌کرد، رمانتیکهای انگلیس از نوعی «احساس تعلق به یک سنت ملی و لزوم بازسازی و نوسازی آن» برخوردار بودند.^۱ در ادبیات انگلیس هیچ گسست واقعی‌ای در تداوم آثار ادبی دیده نمی‌شود و از حالت خشونت و تندی انقلاب خبری نیست. در شعر بایرون و کلار برخی عناصر و نشانه‌های اولیه این وضعیت دیده می‌شود، اما رمانهای اسکات، پیکک، و جین اوستین گواه راستین این امرند که در اوایل قرن نوزدهم جریان شاداب و زنده رنالیسم و واقع‌گرایی در ادبیات انگلیس حضوری بارز داشته است.

بنابراین رمانتیسزم در انگلستان بدون آداب و تشریفات و بی‌دردسر و آسانگیر بود. از همین روست که اچ.ان. فیرچیلد در بحث مختصر و عالی خود در طی سمیناری از آن به عنوان: «یک آشفته‌گی شهودی و پرشور»^۲ یاد کرده و مقصودش این است که رمانتیکهای انگلیس عمل‌گرا و واقع‌بین بودند، اما به‌لحاظ نظری پیرو روشی منظم و سنجیده نبودند، و برخلاف هم‌تایان خود در دیگر نقاط اروپا، هیچ نوع نشریه، برنامه و یا فلسفه خاصی نداشتند. و جالب اینکه این‌گونه فعالیتها آنچنانکه در باب «رمانتیکهای اولیه» آلمان ملاحظه کردیم، اغلب به زیان کارهای خلاقه انجام گرفته است. این نکته‌ای بس مهم است که کیتس دیدگاههای زیبایی‌شناختی خود را از طریق نامه‌هایش ابراز داشته، و بیانیه‌های مکتب رمانتیسزم انگلیس از قبیل: *مقدمه ترانه‌های غنایی وردزورث*، *سیره ادبی کالریج*، و *دفاع از شعر شلی*، پس از اشعاری نوشته شده‌اند که موضوع

1. N. Frye: *English Romantic Poets*, P. 65.

2. Published in *PMLA* (Vol. iv, 1940, P. 24)

بحث و بررسی‌شان است و در باب آن نظرپردازی می‌کنند. این سه اثر خود به تنهایی وسعت و تنوع رمانتیسم انگلیس را به بهترین وجه نشان می‌دهند. هر سه کتاب در مواردی از این دست دارای اشتراکند: تصویری رفیع و بلندپایه از شعر، اثبات نیروهای عظیم تخیل، توجه به شیوه بیان شاعرانه، و ارتباط واقعیت و آرمان؛ اما به وضوح قابل تشخیص است که هریک از این آثار تعبیر و بیانی خاص از یک نگرش کاملاً فردی را ارائه می‌دهد. رمانتیسم انگلیس قادر است هم رئالیسم ناشی از وفاداری و دلبستگی وردزورث به طبیعت را بپذیرد و هم ایده‌آلیسم ناشی از استعلاگرایی شهودی شلی را. این مکتب چون از آزادی گسترده‌ای برخوردار بوده، افکار و اندیشه‌های انتقادی مؤثر و ارزشمندی را پدید آورده، به همانگونه که گنجینه‌ای از اشعار لطیف و عالی را نیز فراهم آورده است.

رمانتیک‌های فرانسه

رمانتیک‌های فرانسه از لحاظ زمانی دیرتر از رمانتیک‌های آلمان و انگلیس ظهور کرده‌اند. نخستین مجموعه اشعار با حال و هوای جدید، یعنی تأملات شاعرانه لامارتین، در سال ۱۸۲۰ منتشر شد، در حالی که تأثر تا سال ۱۸۳۰، سال پدید آمدن ارنانی هوگو، تسلیم موج تازه نشد. این تأخیر از دو عامل عمده ناشی می‌شود که چون با یکدیگر همراه شدند در شکل‌گیری رمانتیسم فرانسه نقشی سرنوشت‌ساز ایفا کردند: استقامت و تداوم سنت نئوکلاسیک که پیش از این هم از آن یاد کردیم، و تأثیر حوادث سیاسی و بویژه انقلاب ۱۷۸۹. پیوند جنبش رمانتیسم با کشمکش‌های سیاسی (و مذهبی) در هیچ کجای دیگر اینچنین پیچیده و استوار نیست. تأثیر انقلاب را به دشواری می‌توان با قاطعیت ارزیابی کرد، زیرا هر استدلالی که در تأیید فرضیه‌ای ارائه شود، باز هم می‌توان برای فرضیه‌های متعدد دیگر نیز استدلالی مشابه ذکر کرد. برای مثال، موجه خواهد بود اگر بگوییم که سلطنت مطلقه کهن در عرصه ادبیات نیز

همچون قلمرو حکومت از خودکامگی و استبداد حمایت می‌کرد و بدین ترتیب سقوط آن به اضمحلال ثوکلاسیسم انجامید. حقیقتاً نیز یکی از شعارهای مطرح عصر این بود که: «جامعه نو، ادبیات نو». با این همه قضیه به این سادگی نیست و بسیاری از مسائل به دوران پس از انقلاب مربوط می‌شود: فضای ترسناک دوره ترور و وحشت^۱ برای بحث و مجادله و رشد عقاید تازه چندان مساعد نبود و حتی هر سخنی می‌توانست به آسانی به قیمت سرانسان تمام شود. بدین‌گونه است که آن شکاف و خلاء عظیم تاریخی پیش می‌آید، یعنی دوران واقعی سکوت که از ۱۷۹۰ تا ۱۸۲۰ به طول می‌انجامد. جلوس ناپلئون بر تخت امپراطوری موجب وقفه و پسروی بیشتری می‌شود، چون او رسماً با تمجید و ستایش از فضایل نظامی، به احیای آرمان قدیم نظم و انضباط می‌پردازد. مشکل اساسی دیگر وطن‌پرستی نابجایی است که ناپلئون و فرانسویان را به این نتیجه می‌رساند که «نظام کهن» ادبیات فرانسه، گل سرسبد میراث ملی آنان، و نشانه اقتدار فرهنگی این کشور در قاره اروپا به‌شمار می‌رود. در نتیجه، همه نمودهای فرهنگی خارجی و از جمله نوآوری‌های پیش‌رماتیکی که به‌طور گسترده از انگلستان و آلمان وارد فرانسه می‌گردید، همچون تهدیدی بر علیه شکوه و عظمت فرانسه تلقی می‌شد و مورد سوءظن قرار می‌گرفت. به همین دلیل کتاب درباره آلمان (۱۸۱۰) اثر مادام دواستال به ناچار می‌بایست در انگلستان منتشر شود، و ترجمه کنستان^۲ از تراژدی والنشتاین شیلر، گرچه در ژنو منتشر می‌شد، ولی مترجم آن ناچار بود مقدمه‌ای محتاطانه برای آن بنویسد.

وجود چنین مشکلاتی نه تنها ظهور رماتیسم را در فرانسه به

۱. Reign of Terror سالهای ۱۷۹۳ و ۱۷۹۴ که دوره اوج فعالیت روبسپیر و دیگر

انقلابیون فرانسه است و هزاران نفر با گیوتین اعدام می‌شوند. م

۲. Constant بن‌زامن کنستان (۱۷۶۷-۱۸۳۰) نویسنده و مترجم فرانسوی و از دوستان و

همراهان مادام دواستال. م

تأخیر انداخت، بلکه موجب شد تا زمینه مناسبی برای کشمکش‌های تند و خشنی فراهم آید که پیدایش رمانتیسم فرانسوی در سالهای بعد با آن همراه گردید. ماجرای این ستیز و مبارزه را آر. برای^۱ در گاه‌شماری وقایع مربوط به رمانتیسم به گونه‌ای دقیق و تقریباً با ذکر حوادث هر روز آن ضبط کرده است؛ بنابراین در اینجا لزومی ندارد که به جزئیات آن بپردازیم. این مسأله در اصل نزاعی بود که در میان سنت‌گرایان و وطن‌پرست و به شدت محافظه‌کار که اغلب در سیاست سلطنت طلب بودند و در مذهب کاتولیک از یک سو، و ترقی‌خواهان جهان‌وطن که می‌خواستند از هر جهت لیبرال و آزادمنش باشند، از سوی دیگر جریان داشت. البته این تقسیم‌بندی همواره صریح و قاطع نیست و در برخی مواقع، مثلاً در حدود سال ۱۸۲۲، هم رمانتیکهای سلطنت طلب و هم رمانتیکهای آزادیخواه فعالیت می‌کردند، همچنانکه سلطنت طلبهای کلاسیک و آزادیخواهان کلاسیک نیز حضور داشتند! در واقع گروه‌بندی‌ها در داخل محافل ادبی و سالنها^۲ به همان سرعتی تغییر می‌کرد که در نشریات.^۳ رمانتیکهای فرانسه تنها هنگامی توانستند به پیشرفت و موفقیت دست یابند که گروههای آگاه‌تر که درباره‌ی خطر تفرقه و نزاع هشدار می‌دادند، در میان خودشان صلح و آرامش ایجاد کردند، و هر دو جناح چپ و راست در سال ۱۸۲۷ در سناکل هوگو به یکدیگر پیوستند. نیروی محرکه دیگری که بر این جریان تأثیر نهاد، نوشته‌ی سنت بوو به نام چشم‌انداز تاریخی و انتقادی شعر و تأثیر فرانسه در قرن شانزدهم بود. سنت بوو در این کتاب با نشان دادن مشابهت‌هایی که میان اعمال و روشهای پله‌ایاد شاعران قرن شانزدهم و سناکل رمانتیکها وجود دارد، برای شاعران و نویسندگان رمانتیک فرانسوی

۱ . R. Bray

۲ . Salons . محافل فرهنگی و انجمنهای ادبی و هنری در فرانسه . م

۳ . Le Conservateur Littéraire, Mercure du XIXième siècle, Débats, Muse française, (نشریات عمده دوران) Le globe.

اصل و نسبی آبرومند و شایسته در سنت ملی خودشان فراهم می‌آورد. همان دشواری‌هایی که رمانتیک‌های فرانسوی مجبور به نبرد با آن بودند، تا اندازه زیادی به افکار و عقایدشان نیز شکل داد. آنان در سنت‌شکنی پرهیاهوی خود شبیه به آلمانی‌های وابسته به جنبش طوفان و طغیان بودند و آرمانهای ادبی‌شان نیز بسیار نزدیک به آنها بود؛ زیرا هم رمانتیسزم فرانسه و هم طوفان و طغیان آلمان اساساً جنبشهایی اعتراض‌آمیز به شمار می‌روند. این اعتراض و مخالفت را در بسیاری از واکنشهای رمانتیک‌های فرانسوی می‌توان مشاهده کرد، و از همین روست که در مخالفت با سخن حکیمانه و قدیمی پاسکال که معتقد بود: «از خود گفتن نفرت‌انگیز است»، بر نقش بنیادین احساسات تأکید می‌کنند و معتقدند که احساسات باید تا سر حد امکان به‌طور خودجوش و پرشور ابراز شود. همچنین در شورش بر علیه قراردادهای و قواعد تصنعی کهن مکرراً دعوت به صداقت و طبیعی بودن ساختار نمایشی و زبان آثار ادبی می‌کنند. حتی جانبداری هوگو از گروتسک نیز احتمالاً واکنشی است بر علیه دیدگاه پیشین که صرفاً زیبایی‌های متعادل و هماهنگ را مورد توجه قرار می‌داد و آن را می‌ستود.

اما رمانتیک‌های فرانسوی علی‌رغم نیروی پرشوری که داشتند و هیجانی که نشان می‌دادند، نوآوران و مبدعانِ جسوری که خود تصوّر می‌کردند، نبودند. نگاهشان عمدتاً معطوف به گذشته و نگران آن سبک نگارشی بود که بر علیه آن واکنش نشان داده بودند. شاید به استثنای وینیی، رمانتیک‌های فرانسه از تخیلِ خلاق، درک درستی نداشتند و به ارزش و اهمیت آن واقف نبودند، و در نتیجه اصلاحاتشان به نوعی آزادسازی فنی شعر و نمایش محدود می‌شد. شاید بودلر نیز همین نکته را در نظر داشته که گفته است رمانتیک‌های فرانسه ترجیح می‌دادند که رستگاری را در عوامل بیرونی جستجو کنند تا در جهان درون. در فرانسه این فرصت به خود بودلر واگذار شده بود که به اهمیت و معنای عظیم جهان درونی تخیل پی ببرد و آن را در اختیار گیرد.

آثار

در کل تاریخ ادبیات چند دوره معدود وجود دارد که در مدت زمانی مشابه با طول دوره رمانتیسم، مجموعه آثاری به عظمت آنچه که جنبش رمانتیسم پدید آورد، خلق شده باشد. ارائه تحلیلی انتقادی از گنجینه پر بار نوشته‌های رمانتیک در تکیه‌نگاری حاضر مورد نظر ما نیست، و اصولاً در مجالی چنین اندک انجام این کار مقدور نیست. اما به هر حال رمانتیسم چیزی بسیار فراتر از یک مفهوم صرف یا یک اصطلاح مربوط به نقد ادبی است. دگرگونی عمیق و جهت‌گیری تازه در زیبایی‌شناسی، و خصوصاً رها شدن تخیل خلاق و عواطف شخصی، راه را برای جاری شدن سیل عظیمی از نوشته‌های تازه در حدود سالهای ۱۷۹۸ تا ۱۸۳۲ در سرتاسر قاره اروپا هموار کرد. این دو جنبه نهضت رمانتیک - یعنی نوآوری در عرصه زیبایی‌شناسی و پدید آمدن نوشته‌های تازه - شدیداً به یکدیگر وابسته‌اند، بدین صورت که ارزیابی‌های مجدد نظری، هم بر شکلها و صورتهای بیان شاعرانه مقدم است و هم آنها را ابداع می‌کند. این نکته با بررسی اجمالی سه نوع ادبی عمده‌ای که در پی می‌آید به خوبی آشکار خواهد شد.

شعر غنایی

بی‌تردید شعر غنایی زیباترین و شکوهمندترین دستاورد و گل سرسبد جنبش رمانتیک محسوب می‌شود. در طول این دوره، شعر غنایی به نوعی آزادی، نرمش و انعطاف‌پذیری، عمق، و شور و هیجان دست می‌یابد که در دوره‌های دیگر به ندرت از آن برخوردار بوده، و یقیناً هیچگاه بیشتر از عصر رمانتیسم این خصوصیات را در اختیار نداشته است. به خاطر گستردگی دامنه شعر غنایی و تفوق و برتری آن در این

دوره، نمی‌توان احکام کلی و اجمالی نوشته‌ای به اختصار تک‌نگاری حاضر را به این نوع ادبی تعمیم داد. صدای اصلی در شعر غنایی رمانتیک، مهم‌تر از هر چیز، صدایی کاملاً فردی است، و برای آنکه حق آن به‌طور کامل ادا شود لازم است که بررسی‌ها و تجزیه و تحلیل‌هایی منفرد در باب آن صورت گیرد. سخن گفتن از ویژگی‌های شعر غنایی رمانتیک، آن هم در قالب چندصد کلمه، تقریباً وظیفه‌ای است که به اندازه جستجوی تعریفی برای رمانتیسزم مایوس‌کننده است؛ به همان دلایلی که در بحث تعاریف رمانتیسزم ملاحظه کردیم.

در زیبایی‌شناسی رمانتیک عواملی وجود دارد که آشکارا زمینه را برای رشد و گسترش شعر غنایی مساعد می‌کند و آن را توسعه می‌دهد. نخستین و مهم‌ترین این عوامل، مفهوم جدید تخیل است. در این تلقی تازه، تخیل به‌عنوان نیروی خلاق و دگرگون‌کننده در کانون اصلی فرآیند آفرینش هنری جای دارد. شاید به جز شعر غنایی در هیچ کجای دیگر تأثیر آشکار و مستقیم این امر، به این روشنی، محسوس نباشد. دیگر جهان با آن چیزی توصیف نمی‌شود که بلیک آن را «چشم مادی و جسمانی» می‌نامید، و دیگر واژه‌های متین و موقر، حتی به صورتی که گری به یک شاگرد مبتدی پیشنهاد می‌کرد، با همراه شدن با برخی تشبیه‌های زیبا تبدیل به شعر نمی‌شوند. شاعر رمانتیک به جای این‌کار بر بینش شهودی خود از «خیل فرشتگان آسمانی» تکیه می‌کند تا تمایز مهمی را نشان دهد که بلیک میان واقعی و خیالی قائل می‌شود. البته این بدان معنا نیست که رمانتیک‌ها واقعیت را نادیده می‌گیرند؛ در حقیقت تعداد بسیار اندکی از شاعران انگلیسی در درک و فهم جهان طبیعی و ارزش آن به عمق و حساسیت پرشور وردزورث و کیتس می‌رسند و یا بر آندو برتری دارند. اما شاعر رمانتیک در عین حال همواره از حلول و تجلی مثال در واقعیت آگاه است و آنگاه که خورشید را می‌نگرد هم سکه زرین آتش را مشاهده می‌کند و هم خیل فرشتگان آسمانی را. برای مثال، وردزورث گذشته از جلوه ظاهری و نموده‌های عادی گل‌های نرگس و کارگر زالو جمع‌کن، به معنای باطنی و نهفته آنها نیز توجه دارد. به همین گونه،

کیتس در قصیده برای پاییز، شلی در مرثیه خود در باب پاییز، لامارتین در پاییز، آیخن دورف، و لناو^۱ در مجموعه‌هایی از شعرهای غنایی خود، همگی جوهر باطنی پاییز را بدانگونه که هر کدام آن را دریافته‌اند ارائه می‌دهند؛ در حالی که نویسندگان پیشین، هم در انگلستان و هم در قاره اروپا عمدتاً توجه خود را بر جلوه‌های بیرونی و ظاهری پاییز معطوف کرده بودند. البته تعادل و توازن میان واقعیت و خیال از شاعری تا شاعر دیگر تفاوت می‌کند، از عنصر برجسته و روشن مشاهده رئالیستی در آثار وردزورث تا تفوق و سلطه عنصر تخیلی در نمودهای سوررئالیستی آثار کالریج از قبیل: *قوبلای قآن*، *کریستابل*، و *دریانورد کهن*. اما این تعادل و توازن هر حالتی که داشته باشد، همواره نوعی کشمکش بنیادین میان امر واقع و امر متعالی فراتر از زمان و مکان در جریان است. همین ویژگی است که به شعر غنایی رمانتیک کیفیتی چنین جذاب و استثنایی بخشیده است.

این توجه دائمی به حلول و تجلی مثال در واقعیت، بر شیوه و شگرد شاعری رمانتیکها نیز تأثیر مستقیم نهاده است. زیرا یکی از عمده‌ترین معضلات آنان این بود که چگونه در آثار خود، مثال را به واقعیت تبدیل کنند و چگونه امر درونی و انتزاعی را به وسیله امر بیرونی و انضمامی بیان کنند. اوگوست ویلهلم شلگل آنگاه که می‌گوید امر متعالی «تنها» می‌تواند «به گونه‌ای نمادین و از طریق صور خیال و نمادها» آشکار شود و به بیان درآید،^۲ می‌کوشد تا راه حلی برای این مشکل ارائه کند. بنابراین، تصاویر نمادین، به عنوان ابزارهای محسوس و بیرونی ادراک شهودی و درونی، در شعر رمانتیک نقشی محوری و حیاتی ایفا می‌کنند. تصویرهایی که به گفته کالریج «نتایج وزاده‌های زنده تخیل»^۳ آند و ویژگی اصلی آنها «گذشته

۱. Lenau نیکولایوس لناو، شاعر رمانتیک آلمانی (۱۸۵۰-۱۸۰۲). م

۲. *Vorlesung über schöne kunst und literatur*, ed. J. Minor, Heilbronn: Henninger, 1884, P. 91.

۳. *Statesman's Manual in political Tracts*, ed. R. j. White, cambridge: cambridge Univ. press, 1953, P.25.

از هر چیز دیگر، در این نکته نهفته است که امر بی‌زمان و جاودانه را در خلال و در درون امر زمانمند و ناسوتی نشان می‌دهند.^۱ به‌روشنی می‌بینیم که کارکرد و نقش تصویر در دوره‌ای نسبتاً کوتاه از بیخ و بن تغییر کرده است: در اوایل قرن هیجدهم تصویر در شعر جایگاهی حاشیه‌ای دارد و به‌عنوان نوعی آرایش و تزئین از آن استفاده می‌شود، در حالی که در شعر رمانتیک از شأن و اعتباری مقتدرانه و مسلط برخوردار است و به‌عنوان کارگزار و عاملی فعال در خدمت معنا قرار دارد. برای چنین کاربردی از صور خیال، مثالی روشن‌تر و گویاتر از آوازهای معصومیت و آوازهای تجربه‌سروده بلیک نمی‌توان یافت؛ در این اشعار مفهوم بنیادی و جوهری شعر به‌گونه‌ای درخشان و استادانه در مجموعه‌ای از تصاویر پر معنا و گویا فروفشده شده است:

آه ای گل سرخ، تو بیمار هستی!
 کرمی ناپیدا و مرموز
 که شب هنگام پرواز می‌کند،
 در طوفانی بی‌پایان و خروشان
 راه بستر تو را یافته است،
 - بستر تو، بستری از شادی ارغوانی -
 و عشق مرموز و سیاه او
 زندگی تو را تباه خواهد کرد.

این تصویر وحشتناک از گل سرخ بیمار به شیوه‌ای کاملاً مجازی، مطالبی را در باب حالت «تجربه» و «زوال معصومیت» بیان می‌کند که بسیار بیش از آن چیزی است که انبوهی از سخنان صریح و مستقیم می‌توانست به ما ارائه دهد. در حقیقت، این شیوه تنها راهی است که شاعران رمانتیک از طریق آن می‌توانند بخشی از بینش تخیلی خود را به

1 . *Biographia literaria*, ed. J. Shaweross, oxford: Clarendon press, 1907, Vo.ii, P. 259.

دیگران انتقال دهند. به همین دلیل است که این شاعران دائماً به تصویرهای نمادین روی می آورند. دامنه این گونه صور خیال گستردگی بسیاری دارد: از تصویرهای عادی و نسبتاً روشنی که مثلاً چنگ و چنگ نواختن را نماد فرآیند شعرسرایی قرار می دهد و در سراسر آثار کالریج شاهد آن هستیم یا «پیک نسیم» که در آثار شلی، کالریج، وردزورث، و بایرون دیده می شود و رمز تکاپو و جوش و خروش روحانی و معنوی است^۱ تا تصویرهای اسرارآمیز آثار بلیک و آخرین آثار نوالیس. این تمرکز و تکیه اساسی بر تصویرهای نمادین موجب شد که رمانتیسیم به ابداع و نوآوری ای دست یابد که در رشد و تحول شعر در دوره های بعد نقشی سرنوشت ساز ایفا کرد و از اهمیتی عظیم برخوردار شد. درواقع رمانتیکها به طور غیرمستقیم شالوده شعر غنایی مدرن را پی ریزی کردند و خود پیشاپیش برخی از عالی ترین نمونه های آن را پدید آوردند. گذشته از مفهوم تازه طبیعت و کارکرد ویژه تخیل، دو عنصر دیگر نیز در رشد و تکامل شعر غنایی رمانتیک نقش داشتند. این دو عامل که ریشه در دوره پیش رمانتیک دارند و ما قبلاً در بحث از آن دوره به آنها اشاره کردیم عبارتند از: ستایش احساسات و شیفتگی نسبت به آن، و جستجوی امر ساده و طبیعی و دل بستگی به آن. البته این دو عنصر در شعر غنایی رمانتیک معنای خاصی به خود می گیرند. احساسات زدگی «عصر احساس» که نمونه های برجسته آن در مبالغه های تصنعی برخی رمانهای احساساتی دیده می شود، در عصر رمانتیک جای خود را به احساسات و عواطف شخصی افراد می دهد؛ یا آنچنانکه لامارتین می گوید تارهای قلب انسان جای چنگ پارناس^۲ را می گیرد. این حالت در فرانسه چشمگیرتر است، زیرا در آنجا عواطف شخصی به وسیله عینیت و

۱. رجوع شود به بررسی و تحلیل جالب ام.ج. آبرامز دریاب این تصویر در

English Romantic poets, PP. 37-54.

۲. Parnassus در اساطیر یونان قهرمانی است که کوه پارناس را به اسم او نامیده اند و

این کوه جایگاه الهه های شعر و هنر است. م

برون‌گرایی آرام و بی‌دردسری که هدف اصلی نئوکلاسیسیسم بود به شدت مهار می‌شد و سرکوب می‌گردید. بی‌شک تأکید بیش از حد شاعران رمانتیک فرانسوی، هم در نظر و هم در عمل، بر ذهنیت و درون‌گرایی، بخشی از واکنش دوران برعلیه مکتب قدیم است؛ اما این ستایش پرشور احساسات و عواطف به آسانی می‌توانست به نوعی خصوصیت تصنعی و اغراق‌آمیز منجر شود: تند و تیز کردن احساسات شخصی در قالب لفاظی‌های مطمئن. در انگلستان نیز دیدگاه مشابهی در باب شعر وجود داشت و آنچنانکه در سخن مشهور وردزورث در مقدمه ترانه‌های غنایی آمده، به شعر به‌عنوان «فیضانِ خودجوش و بی‌اختیار احساساتی نیرومند» نگریسته می‌شد. اما در عمل، این «فیضان»، کاملاً لجام‌گسیخته و پرحرارت نبود زیرا احساس و عاطفه‌ای که موجب سرودن شعر می‌شود نه تنها «در حالت آرامش فریاد می‌آید»، بلکه به‌وسیله عوامل مختلفی مهار می‌شود: در بایرون با لحن تمسخرآمیز و تهکم‌ناشی از آبرونی خاص او، در کیتس با حس زیبایی‌پرستی فوق‌العاده‌اش، در وردزورث با مشاهده دقیق عالم خارج؛ و در همه موارد با به‌کاربردن صور خیال به‌عنوان یک وسیله ارتباط عینی و برون‌گرایانه که عواطف و احساسات را به دیگران انتقال می‌دهد و در عین حال آن را مهار می‌کند و از شدت آن می‌کاهد. مقایسه پاییز لامارتین با قصیده برای پاییز کیتس، تفاوت میان شیوه کاملاً درون‌گرایانه فرانسوی و گرایش عینی‌تر انگلیسی را به روشنی نشان می‌دهد. شعر لامارتین مرثیه‌ای کاملاً شخصی است که صرفاً بر حالت روحی خود شاعر متمرکز شده، و تنها وظیفه طبیعت این است که این حالت روحی را بازتاب دهد، در حالی که کیتس تجسم کاملی از فصل پاییز را ارائه می‌دهد که همزمان، هم واقع‌گرایانه و رئالیستی است و هم تا بدان حد تخیلی است که می‌تواند عواطف و احساسات شاعر را به خوبی متجلی گرداند. در آلمان جلوه بی‌چون‌وچرای احساس از مدتها قبل و در جریان جنبش طوفان و طغیان دهه ۱۷۷۰ آشکار شده بود، به همین دلیل رمانتیکها نیاز چندانی نداشتند که با شور و حرارت بر آن تأکید کنند، هر چند که بی‌تردید نبض اشعار

غنایی آنها نیز با احساسات و عواطف می‌تپید. جستجوی امر طبیعی و حالت‌های ساده و بی‌پیرایه و دل‌بستگی به آن نیز در شکل‌گیری شعر غنایی رماتیک نقشی مهم ایفا کرده است، و هم محتوای این نوع شعر را تحت تأثیر قرار داده و هم زبان آن را. بر خلاف وقار و آراستگی و قریحه و ذکاوت مورد نظر شاعران اوگوستی^۱، وردزورث معتقد است که شاعر باید «رویدادها و موقعیتهای شعرش را از زندگی عادی برگزیند» و آنها را «تا سر حد امکان به زبانی بازگو کند که به راستی مردم آن را به کار می‌برند». رماتیکهای انگلیس به ویژه در باب نکته‌ آخر، یعنی استفاده از زبان متعارف مردم به جای شیوه بیان غیر عادی و اسلوب‌دار و فخیم، تا حدود زیادی اتفاق نظر دارند. تأثیر و جاذبه شعر غنایی رماتیک انگلیس از ترکیب جالب سادگی و صور خیال غنی و القاگر آن ناشی می‌شود. علی‌رغم هیاهوی بسیار بر سر صداقت و طبیعی بودن، برای فرانسویان بسیار دشوارتر بود که خود را از هنر سخنوری و خطابه سنتی آزاد کنند؛ این امر یقیناً در دل‌بستگی و گرایش آنان به انواع تضاد، قرینه‌سازی، لف و نشر، تجاهل‌العارف، پرسشهای بلاغی، و عبارت‌پردازی‌های ظریف و آراسته، تأثیری غیرمستقیم برجای نهاده است. در آلمان «رماتیکهای بزرگ» بودند که پس از پیچیدگی‌ها و دشواریهای تجربیدی و متافیزیکی «رماتیکهای اولیه» به جستجوی امر طبیعی برآمدند. آنها در سرودن شعرهای غنایی، آگاهانه ترانه‌های محلی‌ای را الگو قرار دادند که خود با شور و اشتیاقی وصف‌ناپذیر گردآوری کرده بودند، و در گنجاندن حال و هوای این ترانه‌های عامیانه در شعرهای غنایی ترانه‌وار خود کامیابی قابل توجهی به‌دست آوردند. این اشعار غنایی به زبان صریح، بی‌پیرایه، و موسیقایی آسیابانان، شبانان، سربازان، آوارگان، مادرانِ ایستاده برکنار گاهواره، و

۱. Augustans. در اصل به شاعران و نویسندگان رومی عصر امپراتور اوگوستوس اطلاق می‌شد. ولی بعداً به شاعران و نویسندگان نئوکلاسیک اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هیجدهم هم اطلاق شده است. در اینجا نیز دسته اخیر مورد نظرند. م

دوشیزگانِ نشسته بر پشت چرخ نخریسی سروده شده است.

داستان

آلمانی‌ها در رشد و تکامل داستان‌نقشی عمده داشته‌اند. کتاب‌گفتگو در باب شعر (۱۸۰۰) اثر فریدریش شلگل شامل «نامه‌ای در باب رمان» نیز بود. از این نامه درمی‌یابیم که او کلمه Roman را به عنوان اصطلاح صحیح و پذیرفته آلمانی در برابر novel به کار می‌برد، منتها معنای خاصی را از آن در نظر دارد. یعنی کلمه رمان را مستقیماً به «رمانتیک» پیوند می‌دهد و معتقد است که داستان و روایت اصولاً قُرم و قالبی رمانتیک است. اما در نظر شلگل و رمانتیک‌های آلمانی هم‌فکر او یک Roman همان چیزی نیست که ما معمولاً از کلمه novel درمی‌یابیم، و به نظر می‌رسد که بیشتر به نوعی اثر هنری کلی و چندبُعدی نزدیک است که اندکی بعدتر واگنر در راه ابداع آن کوشش می‌کند و باید نثر و شعر، داستان، شعرغنایی، و نمایش را در یک قالب جامع و عظیم هنری جای دهد. اگر به این نکته توجه کنیم که از نظر آنها نمایشنامه‌های شکسپیر نمونه عالی رمان به حساب می‌آمده است! بیشتر به غرابت و نامتعارف بودن این دیدگاه پی می‌بریم. نظریه فریدریش شلگل علی‌رغم عجیب و غریب بودنش به رشد و گسترش داستانهای کاملاً غیر معمول رمانتیک‌های آلمان کمک کرده است. اغلب این داستانها که دارای طرحی ضعیف و شخصیت پردازی‌ای مبهم و خیالی هستند، انسجام و ساختار خود را از طریق مضمون یا حال و هوا حفظ می‌کنند و البته همواره در این کار موفق نیستند. چنین به نظر می‌رسد که این آثار گهگاه یادآور تجربه‌های کاملاً جدیدی هستند که در دوره‌های اخیر در باب قُرم و صورت رمان شاهد آن هستیم. رمان لوسیند (۱۷۹۹) نوشته خود فریدریش شلگل که مجموعه‌ای سیزده قسمتی در باب روابط لوسیند با یولیوس است، برای آب و تاب دادن به ماجرای داستان از یک «تمثیل در باب وقاحت» و یک «شعر روستایی در باب بطالت» استفاده کرده است. این اثر، گرچه از

سوی برادرش اوگوست ویلهلم مُهر «غیرداستان» خورده است، ولی علی‌رغم ضعف آشکار آن، یقیناً در نظم و سامان ساختاری خود نشانگر ابداعی جسورانه و نقطه عطفی مهم است. همچنین احساسات قلبی یک راهب هنردوست (۱۷۹۷) نوشته واکن‌رودر مجموعه غیرمنسجمی از نوزده قطعه است که همه آنها به موضوع تقدس هنر می‌پردازند و از لحنی احساساتی و اغراق‌آمیز برخوردارند. در هاینریش فون اوفتردینگن (۱۸۰۲) اثر نوالیس، طرح ناقص بیرونی داستان به‌طور فزاینده‌ای در مقابل مضمون درونی آن عقب‌نشینی می‌کند و عرصه داستان را در اختیار این بُعد قرار می‌دهد، یعنی تحوّل هاینریش از یک فرد انسانی به یک شاعر و به شعر تبدیل کردن جهان. هاینریش فون اوفتردینگن در سیر تدریجی خود به سوی یک عالم رؤیایی، نوع دیگری از داستان را نشان می‌دهد که هم از جانب «رمانتیکهای اولیه» و هم از جانب «رمانتیکهای بزرگ» مورد توجه قرار گرفته است و به زبان آلمانی آن را «مرشن»^۱ نامیده‌اند. معادل این اصطلاح در کتاب لغت عبارت است از «افسانه پریان»، اما مقصود حقیقی رمانتیکهای آلمان از این واژه هر نوع افسانه‌ای است که وارد قلمرو تخیل شود. از همین روست که به این نوع ادبی که از لحاظ هماهنگی و شکل دارای ساختاری موسیقایی است و مجال گسترده‌ای برای خیال‌پردازی‌های شخصی فراهم می‌آورد، علاقه‌ای خاص دارند و آن را بر دیگر انواع ادبی ترجیح می‌دهند. رمانتیسم آلمان در افسانه‌هایی از قبیل هیازینت و روزنبلوشن و شاگردانی در سانیس (۱۸۰۲) اثر نوالیس، انداین (۱۸۱۱) نوشته فوکه، پیتر شلمیل (۱۸۱۴) نوشته شامیسو، و در بسیاری از افسانه‌های هوفمان، شاخص‌ترین و غالباً بهترین بیان خود را یافته است.

به‌طور کلی، ادبیات داستانی رمانتیک عمدتاً در دو زمینه اصلی جلوه کرده و بر دو موضوع متمرکز شده است: موضوع حدیث نفس یا اعترافات، و موضوعات تاریخی. زمینه نخست آشکارا مدیون رمان

احساساتی قرن هیجدهم است که از داستان به عنوان وسیله‌ای برای کشف و بیان عواطف استفاده می‌کرد. در این دوره تأکید بر احساسات شخصی در رمان به همان اندازه آشکار است که در شعر غنایی. *اعترافات* (۱۷۸۱) روسو با قصد آگاهانه مؤلف آن مبنی بر آنکه «می‌خواهم یک انسان کاملاً وفادار به طبیعت را به انسانها نشان دهم و این انسان خود من خواهم بود»، محرّکی قوی در شدت بخشیدن به این حالت بود. روسو مرتباً عبارت «تنها خودم» و «خود من» را تکرار می‌کند تا بر عنصر زندگینامه‌ای و شخصی که به یکی از جنبه‌های برجسته نوشته‌های رمانتیک تبدیل می‌شود، تأکید کند. *اعترافات یک انگلیسی افیونی* (۱۸۲۱) اثر دوکوینسی، پیش درآمد (۱۸۰۵) اثر وردزورث، و *سیر و سلوک چایلد هارولد* (۱۸۱۲) سروده بایرون، همگی از خصلتی اعتراف‌گونه و حدیث نفس وار برخوردارند. همچنین بیشتر آثاری که به توصیف و ترسیم «قهرمان» رمانتیک می‌پردازند همین حالت را دارند، هر چند که خاستگاه‌های زندگینامه‌ای و شخصی آنها ممکن است کم و بیش پوشیده مانده باشد. از ورتر (۱۷۷۴) گوته گرفته تا آتالا (۱۸۰۱) و رنه (۱۸۰۵) شاتوبریان، و از آخرین نامه‌های یا کوپو آرتیس (۱۸۰۲) اثر اوگو فوس کولو^۱، و اویرمن (۱۸۰۴) نوشته سناکور^۲ تا اعتراف یک کودک قرن (۱۸۳۶) اثر موسه - و به طور جنبی و حاشیه‌ای، *دون ژوان* (۱۸۱۹-۲۴) سروده بایرون - این نوع داستانگویی مورد توجه بوده است.

موفقیت این نوع داستان تنها با شهرت و توفیق رمان تاریخی قابل مقایسه است که علاقه خاص رمانتیکها به گذشته موجب رشد و تکامل آن گردید. البته نباید تصور کرد که گذشته با دقتی تاریخی و همراه با توجه به جزئیات در بیشتر این آثار مورد توجه بوده است. برای مثال *نتردام دوپاری* (۱۸۳۱) هوگو یا *فرانتس استرنبالدز وان درونگن* (۱۷۹۸) اثر تیک،

۱. Ugo Foscolo شاعر میهن پرست ایتالیایی (۱۷۷۸-۱۸۲۷). وی این داستان را با الهام

از ورتر گوته نوشته است. م

۲. Sénancour نویسنده فرانسوی (۱۷۷۰-۱۸۴۶). م

تنها تصویری مبهم، جذاب، آراسته و خاطره‌وار و آرمانی از «روزگاران خوب گذشته» ارائه می‌دهند. اما از سوی دیگر، اسکات غالباً تا حد زیادی واقع‌گراتر است، بویژه در برخی آثارش که از جمله بهترین رمانهای تاریخی محسوب می‌شوند مانند: *ویورلی*^۱ (۱۸۱۴)، *راب روی*^۲ (۱۸۱۷)، و *قلب میدلوئی*^۳ (۱۸۱۸) که زمان و مکان وقوع حوادثشان گذشته نسبتاً نزدیک سرزمین بومی خود او یعنی اسکاتلند است. احتمالاً همین گذشته نزدیک توان و جاذبه آن را نداشت که عطش سیری‌ناپذیر برای گذشته‌های دور را که تمامی اروپا را در بر گرفته بود فرونشاند، هر چند که اسکات در همه جای قاره از محبوبیتی خارق‌العاده برخوردار شد.

نمایش

با در نظر گرفتن همه جوانب می‌توان گفت که ادبیات نمایشی در دوره رمانتیک وضعیت بسیار بدی داشته است. هزلیت در آوریل ۱۸۲۰ در نشریه *لندن مگزین* به درستی می‌نویسد: «عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم انتقادی، تعلیمی، پرتناقض، و رمانتیک است، اما نمایشی نیست.» همان اصول و مبانی‌ای که شعر غنایی با اتکا بدان رشد کرد – بوالهوسی‌های تخیل درون‌گرا و آزادی در بیان عواطف – اساساً با مقتضیات نمایش که برون‌گراترین و همچنین روشمندترین و منضبط‌ترین فرم و قالب ادبی است، در تضاد بود. شکل محدود یک نمایش موفق با صحنه‌ها و پرده‌های معین، در قطب مخالف شیوه‌های بی‌قیدوبند و آسان‌گیری قرار دارد که رمانتیکها می‌پسندیدند. به همین دلیل، علی‌رغم

۱. Waverley. نام مکانی است در انگلستان. م

۲. Rob Roy. به زبان اسکاتلندی قدیم به معنی راب قرمز؛ نام مستعار سارق و راهزن انگلیسی، رابرت مک گرگور (۱۷۳۴-۱۶۷۱) است. م

۳. The Heart of Midlothian. میدلوئی‌ین نام منطقه‌ای است در مرکز اسکاتلند. م

فرصتها و امکانات تئاتری و نمایشی متنوعی که در سالهای آغازین قرن نوزدهم وجود داشت، در زمینه ابداع و ارائه آثار نمایشی در این دوره نقصان کاملاً محسوسی ملاحظه می‌شود. تئاتر به اصطلاح «عامه‌پسند»، در قالب ملودرام گریزگاهی یافت و توانست در غیاب چیزهای بهتر به رونق و شکوفایی دست یابد. این نوع تئاتر یکی از دو مقوله‌ای است که هرفورد نمایش عصر وردزورث را کلاً در آن جای می‌دهد: «نمایشنامه‌هایی که ادبی نیستند» و «کوششهای ادبی‌ای که به معنی دقیق کلمه نمایش محسوب نمی‌شوند».^۱ وی در جمله اخیر به آثاری از قبیل: مانفرد (۱۸۱۷) و قاییل (۱۸۲۱) اثر بایرون یا پرومته از بند رسته (۱۸۲۰) و هلاس (۱۸۲۲) اثر شلی اشاره دارد؛ شعرهایی که حالت نمایشی دارند و مجموعه‌ای ایستا از موقعیتها را بدون هیچ تنش و کشمکش نمایشی راستین ارائه می‌دهند. عنصر غنایی در این آثار آنچنان غالب است که موجب شده این «نمایشنامه‌ها» برای اجرا در صحنه به کلی نامناسب باشند؛ و این نکته‌ای است که در باب خیال‌پردازی‌های تودرتوی برخاسته از طغیان بی‌وقفه تخیل در کوششهای نمایشی تیک نیز کاملاً صادق است. شگفت نیست که تنها یک چهارم نمایشنامه‌هایی که در سه دهه آغازین قرن نوزدهم نوشته شده‌اند تا به حال به‌روی صحنه رفته‌اند.^۲ این امر بدان معناست که همچنانکه هرفورد نیز پیش از این به درستی تشخیص داده بود: «نمایشنامه‌نویسی یکی از بخشهای ادبیات است که مکتب رمانتیسیم در آن با شکست و ناکامی روبرو شده است»^۳؛ البته با چند استثنای محدود از قبیل: چان‌چی^۴ (۱۸۱۹) اثر شلی. اما یقیناً کالریج

۱ . Age of Wordsworth, P. 135.

۲ . رجوع شود به

P. Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, P. 445.

۳ . Herford, P.135.

۴ . The cenci . بئاتریچا چان‌چی (۱۵۷۷-۱۵۹۹) زنی ایتالیایی که پدرش او را زندانی می‌کند و او سرانجام به یاری نامادری خود، پدر را به قتل می‌رساند و خودش نیز محاکمه و اعدام می‌شود. زندگی او موضوع این تراژدی شلی است. م

به خاطر ندامت (۱۸۱۳) و همچنین کیتس به خاطر اوتوی کبیر (۱۸۱۹) شایسته توجه نیستند.

تنها در فرانسه است که نمایش در نهضت رمانتیک یک نوع ادبی عمده محسوب می شود و در کانون جدالها جای دارد. علت این امر آن است که رمانتیسم فرانسوی تا اندازه بسیار زیادی در ستیز و مخالفت با سنت نئوکلاسیک شکل گرفت؛ سنتی که تئاتر و نمایش در آن بسیار نیرومند و مهم بود. مدتها بعد از آنکه افکار و سبکهای جدید از طریق روسو و برناردن دوسن پی‌یر در نثر نفوذ و رواج یافت و حتی با تأملات شاعرانه (۱۸۲۰) لامارتین، در شعر غنایی نیز مورد پذیرش قرار گرفت، هنوز جنگ و ستیز در عرصه نمایش ادامه داشت، و در واقع این آخرین دژ یا آنچنانکه بعداً معروف شد، این باستیل^۱ ادبی تا هنگام پیروزی پرهیاهوی ارثانی هوگو در سال ۱۸۳۰ سقوط نکرد. آرمانها و کمال مطلوبها و نیز شیوه‌های عملی نمایش رمانتیک فرانسوی عمدتاً از بیخ و بن جنبه منفی داشت، بدین معنی که سرچشمه آن عکس‌العمل مخالفت‌آمیزی بود در برابر هر آنچه که تا پیش از آن مقبول و ضروری تلقی می‌شد: رعایت کامل و دقیق وحدتهای سه‌گانه، موقعیتها و صحنه‌های متعارف و معمول، استفاده از بیان منظوم و مطنطن، تقسیم‌بندی بسیار دقیق نمایش به تراژدی و کمدی و پرهیز از آمیختن آن دو، اجتناب از نمایش دادن کردارهای خشونت‌آمیز در روی صحنه و در نتیجه اتکا به نقل و گزارش، یعنی بازگویی حوادث مهم و دشواری که در خارج از صحنه نمایش رخ می‌دهد. نمایش رمانتیک فرانسوی به جای این اصول و قواعد، و در تلاش برای تحقق بخشیدن به اشتیاق رمانتیکهای فرانسوی به سادگی، امر طبیعی، و صداقت، شکسپیر را الگو قرار داد و با الهام از آثار او تراژدی و کمدی را درهم آمیخت، به وحدتهای سه‌گانه بی‌اعتنایی کرد، به ستایش «رنگ محلی» و جاذبه‌های شگفت آن

۱ . Bastille زندان و دژ قدیمی فرانسه که در جریان انقلاب سال ۱۷۸۹ به دست انقلابیون ویران شد. م

پرداخت، و هم در گفتار و هم در عملِ نمایش، قدرت و شور و حرارت
بیشتری را ارائه کرد.

فصل چهارم

مسائل و دشواریها

در مقابل این انبوه عظیم آثار ادبی و شاعران و نویسندگان گوناگونی که به جنبش رمانتیک تعلق دارند، بهتر درمی یابیم که چرا تدوین یک تعریف ساده و واحد از رمانتیسم که به گونه ای رضایت بخش و قانع کننده همه شاعران و نویسندگان منسوب به این مکتب را دربرگیرد، امکان پذیر نیست. و این در حالی است که ما در این کتاب از رمانتیکهای بزرگی همچون اشخاص ذیل نام نبردیم: لثوپاردی (۱۷۹۸-۱۸۳۷)، مانزونی (۱۷۸۵-۱۸۷۳) و فوسکولو (۱۷۷۸-۱۸۲۷) در ایتالیا؛ اسپرونسدا (۱۸۰۸-۱۸۴۲) در اسپانیا؛ میتسکیه ویچ (۱۷۹۸-۱۸۵۵) و اسلواکی (۱۸۰۹-۱۸۴۹) در لهستان؛ پوشکین (۱۷۹۹-۱۸۳۷) و لرماتتوف (۱۸۱۴-۱۸۴۱) در روسیه؛ پتوفی (۱۸۲۳-۱۸۴۹) در مجارستان؛ اولنش لیگر (۱۷۹۹-۱۸۵۰) در دانمارک؛ و ملویل (۱۸۱۹-۱۸۹۱) در آمریکا. می توان به این نظر که «هرکس درصدد ارائه تعریفی از رمانتیسم برآید به کاری مخاطره آمیز دست زده است»^۱، تبصره ای به این مضمون الحاق کرد که هرکس تاحدودی با معنای رمانتیسم آشنا باشد، از فکر دست یابی به یک تعریف روشن و دائرة المعارفی منصرف خواهد شد و از جستجوی آن صرف نظر خواهد کرد. سرشت رمانتیسم به گونه ای است که هر تحقیقی درباره آن به جای آنکه به مجموعه ای از نتایج قطعی منتهی شود که به ما اجازه دهد این مکتب را یکبار برای همیشه تحلیل کنیم و به کنار

نهییم، منجر به آن می‌شود که از مسائل و دشواریهای ذاتی و لاینفک آن آگاه شویم. گنجینه عظیم و خارق‌العاده آثار ادبی این مکتب، گستردگی دامنه آن، هم به لحاظ جغرافیایی و هم به لحاظ تاریخی، و وسعت علائق و موضوعات و شیوه‌ها و اسلوبهای آن، بی‌تردید به این امر کمک می‌کند که جنبش رمانتیک همواره ذهنهای مختلفی را به خود مشغول دارد. اما دلیل اصلی این جاذبه بی‌پایان در ذات و ماهیت خود رمانتیسیم نهفته است: در غیاب پاسخ‌های حاضر و آماده و قطعیه‌های عصر خردگرایی، رمانتیسیم راه همه نوع کندوکاو و پرس‌وجو در زمینه‌های گوناگون از زیبایی‌شناسی، متافیزیک، مذهب، سیاست و علوم اجتماعی گرفته تا شیوه‌های بیان ادبی را کاملاً باز گذاشت. و از سوی دیگر، مکتب رمانتیسیم به بسیاری از پرسشها و مسائلی که غالباً بی‌پاسخ و حل‌ناشدنی‌اند، پاسخ‌های مغالطه‌آمیز می‌دهد بی‌آنکه به راستی آنها را حل کرده باشد.

با در نظر آوردن این نکات، بهتر درمی‌یابیم که چرا دوره‌های بسیار معدودی در تاریخ ادبیات وجود دارد که به اندازه دوره رمانتیسیم بحث‌انگیز باشد. دشواریهای تعریف کردن این اصطلاح فقط یکی از چندین مسأله بحث‌انگیزی است که به مدت چند دهه باعث شور و غوغا می‌گردید و هنوز هم کسانی را که می‌خواهند با این دشواریها دست و پنجه نرم کنند به خشم می‌آورد. بنابراین به جای ارائه یک نتیجه‌گیری که در هر صورت غیر قطعی و قابل بحث خواهد بود، بسیار مناسب‌تر است که نوشته حاضر را با مروری اجمالی بر بعضی از عمده‌ترین موارد بحث‌انگیز خاتمه دهیم.

یگانگی یا چندگانگی؟

اگر خصوصیات اصلی ادبیاتی را که در سرتاسر اروپا «رمانتیک» نامیده شده یا خود را چنین نامیده است، مورد تحقیق و بررسی قرار دهیم، درمی‌یابیم که در همه جای این قاره تصور و برداشت یکسانی از شعر و طرز کار و ماهیت تخیل شاعرانه، طبیعت و

ارتباط آن با انسان، و در حقیقت اسلوب و سبک شاعری وجود دارد که نوع خاصی از صور خیال، سمبولیسم، و اسطوره‌پردازی را به کار می‌گیرد که به روشنی از شیوهٔ نئوکلاسیک قرن هیجدهم متمایز است.^۱

... هر تحقیق و مطالعه‌ای در باب این موضوع باید با اذعان به چندگانگی و تعدد بدیهی و آشکار رمانتیسم‌های گوناگون آغاز شود.^۲

این دو نظر کاملاً متفاوت نشان‌دهندهٔ دوسوی بحث و جدل در باب یگانگی یا چندگانگی رمانتیسم است. ما اگر یکی از این دو نظر را به تنهایی بپذیریم، در بحث از این جنبش دچار تناقض خواهیم شد، و در واقع باید پذیرفت که هر دو نظر درست هستند. در مطالعات تطبیقی بر یگانگی رمانتیسم اروپایی تأکید بسیار شده است، شاید به این دلیل که خواسته‌اند از این راه با جزئی‌نگری‌ای به مقابله برخیزند که از طریق مطالعهٔ موشکافانه و تخصصی جنبهٔ خاصی از یک شاعر واحد پدید آمده و به گونه‌ای روزافزون رواج یافته است. تحقیق وسیع پی. وان‌تیژم تحت عنوان رمانتیسم در ادبیات اروپا، بهترین نمونهٔ کوشش برای دست یافتن به یک دیدگاه کل‌نگر و ترکیبی است. وی در این کتاب برخی جنبه‌های برجستهٔ نوشته‌های رمانتیک را در ادبیات بسیاری از ملل اروپایی با یکدیگر تطبیق می‌دهد. چنین تصویری از رمانتیسم اروپایی پیش‌تر به وسیلهٔ ولک پرورده شده بود. ولک مطالعهٔ خود را بر پایهٔ سنجش و بررسی تفاوت آشکار شیوه‌های عملی و دیدگاه‌های نظری رمانتیک‌ها و پیشینیان آنان بنا نهاده است. بحث و استدلال‌های او برای تمایز نهادن بین صور خیال

1 . R. Wellek: "The Concept of Romanticism" in *concepts of criticism*, PP. 160-1.

2 . A. O. Lovejoy: "on the Discrimination of Romanticisms" in *English Romantic Poets*, P. 9.

پوپ و شلی، لسینگ و نوالیس، ولتر و هوگو کاملاً قانع‌کننده است؛^۱ اما هنگامی که این دیدگاه را برای رد کردن دلایل لاجوی مبنی بر تمایز رمانتیسزم‌های گوناگون به کار می‌برد، منطق و استدلال او ضعیف و سؤال‌برانگیز جلوه می‌کند.

به نظر من، در اینجا با سفسطهٔ روش «ترکیبی» روبرو هستیم که از وجود برخی مشابهت‌های غیرقابل تردید فوراً - به خطا - نتیجه می‌گیرد که یک وحدت کلی وجود دارد؛ وحدتی که با وجوه و جنبه‌های متنوع و متغیر رمانتیسزم اروپایی نقض می‌شود. در این نکته تردیدی نیست که بسیاری ویژگی‌های مشترک و ثابت همچون: فردیت و انفراد، ایده‌آلیسم، تفوق و اقتدار تخیل خلاق، مفهوم ذهنی و درون‌گرایانه طبیعت، اهمیت احساس، کاربرد رمزی و سمبلیک صور خیال و غیره در هنر رمانتیک وجود دارد که به هیچ روی نباید آنها را دست کم گرفت. آن شباهت خانوادگی مرموزی که ما به طور مبهم در آثار هنری و ادبی منسوب به رمانتیسزم بدان پی می‌بریم از همین ویژگی‌های مشترک و ثابت نشأت می‌گیرد. اما همانطور که اعضای یک خانواده ممکن است در برخی ویژگی‌های مشترک شبیه به یکدیگر باشند بی‌آنکه کاملاً یکسان باشند، آثار هنری و ادبی مکتب رمانتیک نیز نشانه‌ها و ویژگی‌های مشترک این جنبش را دارند، ولی با وجود این، کاملاً از یکدیگر متمایزند. شعر وردزورث با شعر بلیک یا لامارتین یا آیخن‌دورف تفاوت دارد؛ شعر هر یک از این شاعران به خانوادهٔ رمانتیک تعلق دارد و در عین حال از جنبه‌ای کاملاً فردی برخوردار است. برای نشان دادن تأثیر متقابل یگانگی و چندگانگی، به آسانی می‌توان نمونه‌های متعددی از هریک از زمینه‌های هنر و ادبیات رمانتیک ذکر کرد. این موضوع را با شرح و تفصیل بیشتر در کتاب چشم‌انداز رمانتیسزم^۲ مورد بحث قرار داده‌ام.

1 . *Concepts of criticism*, PP. 196-7.

2 . Furst, lilian. R: *Romanticism in Perspective*, 1969.

رابطه «رمانتیک» با «کلاسیک» و «رنالیستی»

رابطه پرابهام «رمانتیک» با «کلاسیک» و «رنالیستی» پیامد طبیعی ابهام‌ها و دشواریهایی است که در تعریف این اصطلاحات وجود دارد. از آنجا که درباره معنای «رمانتیک» توافق اندکی وجود دارد، طبیعی است که درباره برابرها و مکاتبی که در مقابل آن جای دارند نیز دیدگاه‌های گوناگونی وجود داشته باشد. اما به هر حال، هم «کلاسیک» و هم «رنالیستی» در نقد ادبی و هنری، مکتبهای مقابل و متضاد «رمانتیک» به حساب می‌آیند.

در حقیقت «کلاسیک» نیز واژه‌ای است که به اندازۀ «رمانتیک» گیج‌کننده و پیچیده است و اغلب کسانی که به سنجش و مقایسه این دو اصطلاح پرداخته‌اند، خواه‌ناخواه، دچار دشواریهای ناشی از این ابهام و پیچیدگی شده‌اند. برای مثال، پرز رمانتیک و کلاسیک را به عنوان «نمادهایی از گرایشهای خاص و متمایز احساس»^۱ در مقابل هم می‌نهد. گری پرسون در اثر خود به نام *زمینه ادبیات انگلیسی*^۲، رمانتیک و کلاسیک را به عنوان «زنجیره پیوسته و مداومی از گرایشها» (ص ۲۵۶) معرفی می‌کند که به طور متناوب ظاهر می‌شوند: «انقباض و انبساط قلب انسان در تاریخ» (ص ۲۸۷) از نظر اورمانتیسم در خلال آثاری که در آنها «روح از صورت و قالب ارزش و اهمیت بیشتری دارد» (ص ۲۶۱)، «رؤیاهای انسان را بیان می‌کند» (ص ۲۸۹)؛ در حالی که کلاسیسیسم «بیانگر نوعی سنتز و ترکیب است، نوعی توازن و تعادل» (ص ۲۷۰)، و به معنی دقیق کلمه از «کمال صورت و قالب» (ص ۲۶۱) برخوردار است. به نظر من بسیار موجه خواهد بود اگر در مقابل این نظر، چنین استدلال کنیم که اگر کلاسیسیسم حالت کامل هماهنگی متوازن محسوب می‌شود، باید

1 . *Romantic Agony*, P. 34.

2 . *Background of English Literature*.

عنصری از رمانتیسیم را نیز در خود داشته باشد. به عبارت دیگر، کلاسیسیسم به عنوان ترکیب و سنتز کمال مطلوب و آرمانی، باید دو قطب مخالف رمانتیسیم و رئالیسم را در خود بگنجانند، و در این صورت حقیقتاً نقطه مقابل رمانتیسیم نخواهد بود. این استدلال به هیچ روی نظریه‌ای را که معتقد است جنبش رمانتیک تا حدودی در واکنش به نئوکلاسیسیسم قرن هفدهم شکل گرفت و تکامل یافت، باطل نمی‌کند. زیرا واضح است که تلقی‌ای که گری پرسون از «کلاسیک» دارد و آن را به عنوان مظهر «توازن» معرفی می‌کند، همخوانی و تناسبی با نئوکلاسیسیسم قرن هفدهم و هجدهم ندارد، چونکه نئوکلاسیسیسم در دوره مورد بحث متوازن نیست و تمایل نیرومندی به جانب عقل از خود نشان می‌دهد. در واقع روح راستین و باطنی کلاسیسیسم کهن در قرن هفدهم از میان رفته بود. نگاهی به اغلب کوششهای سطحی و نسنجیده‌ای که در این دوره برای تقلید خشک و انعطاف‌ناپذیر از صورتها و قالبهای بیرونی کلاسیک به عمل آمده، درستی این سخن را بهتر نشان می‌دهد. بسیاری از منتقدان آنگاه که «کلاسیک» و «رمانتیک» را در مقابل هم می‌نهند، همین نئوکلاسیک را در ذهن دارند و آن را به جای کلاسیک به کار می‌برند. مثلاً هنگامی که پی‌یر مورو کلاسیسیسم رمانتیکها^۱ را مورد مطالعه قرار می‌دهد، به تداوم شیوه‌های ادبی نئوکلاسیک در نوشته‌های رمانتیکها نظر دارد.

اگر ارتباط با «کلاسیک» نگاهها را معطوف به پشت سر می‌کند، و به شاعران و نویسندگان مقدم بر نهضت رمانتیک نظر دارد؛ مقایسه و سنجش با «رئالیستی» عمدتاً به اخلاف رمانتیکها نظر دارد. رئالیسم - هم به عنوان یکی از جنبه‌های طبع انسان و هم به مفهوم ادبی آن - بیانگر علاقه و تمایلی بنیادین نسبت به شیء و موضوع خارج از ذهن است، شیء آنگونه که هست. در قلمرو هنرها، رئالیسم مدعی است که می‌خواهد همه جنبه‌های زندگی را تا سرحد امکان به گونه‌ای صادقانه و واقعی مشاهده و توصیف کند. اینکه آیا چنین عینیتی به عنوان یک اصل و

1 . *Le Classicisme des romantiques* (Paris: Plon, 1932).

قاعده هنری، عملی و کارآمد است یا نه، موضوع دیگری است. رئالیسم به عنوان یک مفهوم فکری و دیدگاه نظری برابرنهاد و آنتی تز سرسخت ایده آلیسم و تبدیل واقعیتی است که از طریق تخیل ذهنی و درون‌گرا صورت می‌گیرد و از اصول مسلّم رمانتیسم محسوب می‌شود. با توجه به تضاد بنیادینی که در بین دو دیدگاه وجود دارد، چنین به نظر می‌آید که ظاهراً رمانتیسم اوایل قرن نوزدهم در اوج خود با چرخشی سریع، به جانب قطب مخالف یعنی رئالیسم سیر می‌کند. اما این نظر فقط بیانگر اندکی از حقیقت است. جنبش رمانتیک در سالهای پس از ۱۸۳۰ بخش عمده‌ای از توان و نیروی خلاقه خود را از دست داده بود، و افراط‌کارها و زیاده‌روی‌های آن در کنار دستاوردهایش، نویسندگان جوان‌تر را بر آن داشت تا در صدد پیدا کردن راههای تازه‌ای برآیند که با اعتدال و حسابگری طبقات متوسط روبه‌رشد، در تمدنی که روزبه‌روز بیشتر صنعتی می‌شد، هماهنگ و همخوان باشد. از سوی دیگر، باید به این نکته نیز توجه کرد که رگه‌های رئالیستی متعددی در نوشته‌های رمانتیک یافت می‌شود؛ این ویژگی در آلمان از انگلستان و فرانسه کمتر است، زیرا چنانکه می‌دانیم در دو کشور اخیر «وفاداری به طبیعت» بسیار مورد احترام بود - در انگلستان در توصیف واقعیت بیرونی، و در فرانسه در نمایش و تئاتر. به هر حال، تمایز بین «رمانتیک» و «رئالیستی» در عمل متغیرتر و انعطاف‌پذیرتر از آن چیزی است که در نظریه‌های ادبی و انتقادی ذکر می‌شود. آمیختگی «رئالیستی» و «رمانتیک» همانقدر که در شاعر رمانتیک چون وردزورث دیده می‌شود، در رمان‌نویس رئالیستی چون فلوربر هم قابل مشاهده است.

پیامدهای رمانتیسم

هر چند نهضت رمانتیک به معنی دقیق کلمه، پیش از پایان نیمه اول قرن نوزدهم بیشترین توان و نیروی خلاقه خود را از دست داد و رئالیسم به عنوان سبک و شیوه برتر دوران جای آن را گرفت، اما اندیشه‌ها و

شیوه‌های منسوب به این نهضت به هیچ‌روی منسوخ نشد و یکسره از میان نرفت. البته برای مدتی نگرشهای رمانتیک مورد بی‌مهری قرار گرفت و گهگاه موضوع تمسخر و استهزا بود. تأکید رئالیستها و ناتورالیستها بر مشاهده دقیق واقعیت و بازآفرینی صادقانه آن، آشکارا با تبدیل و تغییر واقعیت از طریق تخیل خلّاق که از اصول عمده رمانتیکها بود، مغایرت داشت. اما به زودی معلوم شد که هدفهای عکاسی‌وار نظریه رئالیستی نه قابل حصول است و نه قابل دفاع؛ زیرا در هر شرایطی تخیل هنرمند را نمی‌توان از اثر او حذف کرد و به‌ناچار باید آن را به حساب آورد، ولو اینکه نام دیگری به آن داده شود. برای مثال، زولا در حالی که پافشاری می‌کند که هنرمند جدید در توجه به جزئیات و مستندسازی دقیق اثر خود باید همچون دانشمندان عمل کند؛ با این همه، اذعان دارد که هنر واقعیتی است که «از دریچه طبع و سرشت»، به معنی خاصی که ناتورالیستها می‌گویند، «مشاهده می‌شود». خود همین طبع و سرشت فردی، به‌ناگزیر پیش از آنکه رونوشتی عینی و برون‌گرایانه را به ذهن آورد، بیانگر نوعی تلقی درون‌گرایانه از واقعیت است. این نکته را در سیر تکاملی نقّاشان تأثرگرا به خوبی می‌توان مشاهده کرد. آنها در مخالفت با موضوعات تاریخی و اساطیری که تا آن روزگار محبوبیت داشت، به تصویر صحنه‌های برگرفته از زندگانی معاصر روی آوردند، ولی به تدریج از بازآفرینی آنچه در پیش رویشان قرار داشت دور شدند و به ارائه تأثر و برداشت شخصی خود از آنچه که در بازی رنگ و نور می‌دیدند، پرداختند. و آنچنانکه پژوهشهای اخیر نشان داده است، گوگن^۱ بیش از آنکه تاهیتی^۲ روزگار خود را تصویر کرده باشد، بهشت رؤیاهای خودش را ترسیم کرده است.

بدین ترتیب، سالهای پایانی قرن نوزدهم شاهد نوعی احیا و رواج

۱. Gauguin پل گوگن، نقاش فرانسوی (۱۸۴۸-۱۹۰۳). م

۲. Tahiti جزیره‌ای در جنوب اقیانوس آرام که گوگن مدتی را در آنجا سپری کرد و بهترین آثار خود را در همین جزیره آفرید. م

دوباره رمانتیسیم بود. از همین روست که اصطلاح «نئورمانتیسیم» نیز برای برخی جلوه‌های ادبی و هنری این دوره به کار رفته است؛ به‌ویژه در ادبیات آلمان و برای اشاره به شاعرانی همچون هوفمانشتال، گئورگه، و ریلکه جوان. در مکتب سمبولیسم جلوه‌های روشنی از میراث رمانتیسیم دیده می‌شود: مفهوم متافیزیکی جهان که در درون شاعر و از طریق فرآیند شعر حضور دارد، ستایش پرشور و آرمانی زیبایی، نوعی عقیده عرفانی در باب وجود ساحتی استعلایی در فراسوی ظواهر و نمودها، و کوشش در جهت بیان احساس و بینش شاعر از طریق رمز و سمبل. سمبولیسم در شیوه و شگرد نیز به اندازه نظریه و نگرش، نوعی بسط و تفصیل رمانتیسیم محسوب می‌شود. در باب سوررئالیسم و دلبستگی خاصش به جهان ناخودآگاه هم می‌توان ادعای مشابهی را مطرح کرد. در حقیقت می‌توان گفت که بسیاری از آثار قرن بیستم دنباله و ادامه رمانتیسیم است. در خود این آثار دلایل گوناگونی برای تأیید این سخن دیده می‌شود: فردگرایی آنارشیستی و بی‌حد و حساب، تخیل دورپرواز و شوروشوق عاطفی که در بسیاری از مظاهر عمده جنبش رمانتیک نیز حضور داشت و خود موجب می‌شود که برای بیان و ابراز آن قالبها و سمبلهای تازه‌ای جستجو شود، تجربه‌های گوناگون و غیرمتعارف در پرداختن به زمان و مکان، اولویت دادن به نوعی ساختار ارگانیکی و متشکل که بر زنجیره‌ای از تصویرهای متوالی و تداعی‌گر مبتنی است، و تفسیر دوباره اسطوره‌ها؛ همه این موارد، از جمله شاخص‌ها و ویژگی‌های اصلی قرن ماست.

درباره ارزیابی میراث رمانتیک و در این باب که آیا عواقب و پیامدهای این جنبش نشانه نوعی اختلال در سنت اروپایی است، یا بیانگر تجدید حیات آن، اتفاق نظر وجود ندارد. برخی از منتقدان (به ویژه آی. بابیت در روسو و رمانتیسیم) از نظر گوته جانبداری می‌کنند که رمانتیسیم را یک بیماری می‌داند؛ یک تباهی و گمراهی فاجعه‌آمیز که اجازه می‌دهد تا نوعی عنان‌گسیختگی بی‌قید و بند بر نظم و انضباط برخاسته از کوشش و جدیت اصیل روحی غلبه کند. براساس این دیدگاه، رمانتیسیم سرانجام به

بهانه از خود گفتن و بیان شخصیت فردی، به نوعی تظاهر و فریبکاری پرهرج و مرج و آشفته منجر می شود که با تحقیر و خوارشمردن کلی صورت و فرم همراه است. نقاشی عمل^۱، رمانهایی که بر روی ورقه های جدا جدا چاپ شده و می توان آنها را بدون هیچ نظم و ترتیبی خواند، موسیقی نامفهوم و مبهمی که انتخاب تنهای آن یکسره به نوازنده واگذار شده است. جنبه های تاریک تر و منفی رمانتیسیم در نهضت به اصطلاح انحطاط اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به وضوح قابل رؤیت است، و جلوه های ظریف تر و دقیق تر آن را در آگاهی از پوچی، فنا، و نیست اندیشی ای ملاحظه می کنیم که انسان اروپایی پس از شکست و ناکامی در تحقق بخشیدن به آرمانهای رفیع رمانتیسیم با شدتی فزاینده با آن رویاروی گردید. این دیدگاه و خط فکری در تفکر انتقادی سالهای اخیر قویاً بازتاب یافته و به شیوه های مختلف بیان شده است. صاحبان دیدگاه مخالف کسانی هستند (جی. بارزون در کلاسیک، رمانتیک و مدرن، ام. پکهام در آنسوی بینش تراژیک) که رمانتیسیم را به عنوان یک دوران بزرگ دگرگونی و بازسازی معرفی می کنند که در پی فروپاشی و سقوط نظام و هنجارهای کهن پدیدار می شود، و پیام آور انعطاف پذیری بیشتر در فرم و صورت، آزادی در تجربه های گوناگون، و بینش و دریافتی زنده و خلاق از جهان است، و امکانات و چشم اندازهای هیجان انگیز بی شماری را در اختیار می نهد. آنچه در این بحث و جدل اهمیت اساسی دارد این است که به هر حال هر دو گروه ارتباط رمانتیسیم با هنر امروز را پذیرفته اند، خواه به عنوان یک نیروی مفید و مطلوب و خواه به عنوان یک نیروی شوم و زیانبار، و ارزیابی خود از پیامدهای آن را بر همین مسأله استوار کرده اند.

علاوه بر این، سرزندگی و نشاط این بحث نشان می دهد که رمانتیسیم هنوز چقدر مؤثر و توانمند است، و نیز درک و شناخت آن برای شناخت و

۱. action painting نوعی نقاشی انتزاعی که در دهه ۱۹۴۰ رایج شد و بر تصادفی بودن نقشا و رنگها متکی بود. جکسون پالک از نقاشان این مکتب است. م

ارزیابی هنر قرن نوزدهم و بیستم تا چه اندازه مهم است. نفوذ و تأثیر جنبش رمانتیک بیانگر یک بازنگری اساسی و جهت‌گیری کاملاً تازه در زیبایی‌شناسی است، و همین امر الهام‌بخش نشاط، پویایی و تجدیدحیاتی حیرت‌انگیز در آثار خلاق شده است. رمانتیسم جنبشی بسیار غنی و پربار است که برخی از عالی‌ترین و ارجمندترین آثار ادبی اروپا را آفریده، و دیدگاه‌های نظری و شیوه‌های عملی آن هنوز جالب و هیجان‌انگیز است، و به‌طور کلی از اهمیتی بسیار عظیم برخوردار است.

برای مطالعه بیشتر

کتاب‌شناسی‌های انتقادی

Fogle, Richard H., *Romantic Poets and Prose Writers* (Golden tree Bibliographies). New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.

کتاب‌شناسی متنوع و گسترده‌ای در باب شاعران و نویسندگان رمانتیک بریتانیا و زمینه‌های تاریخی، زیبایی‌شناختی، اجتماعی و فکری رمانتیسم.

Jordan, Frank, Jr. (ed.), *The English Romantic Poets. A Review of Research and Criticism*. 3rd. ed. New York: MLA. 1972.

نقد و بررسی آثاری که دربارهٔ هریک از شاعران رمانتیک انگلیس و یا در باب کل جنبش رمانتیسم نوشته شده است.

Wellek, René, "Romanticism re-examined", in *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale Univ. Press, 1963, PP. 199-221.

از این لحاظ که بررسی و ارزیابی آثار انتقادی (از ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۲) را در بر دارد بسیار مغتنم است.

مجلات

Romantisme. Revue de la Société des Etudes Romantiques. 1971-

Studies in Romanticism. 1961-

زمینهٔ تاریخی و اجتماعی

Hampson, Norman, *The First European Revolution, 1776-1815*. London: Thames & Hudson, 1969.

گزارشی زنده از انقلاب فرانسه در بافت فرهنگی و اروپایی آن.

Jones, Howard Mumford, *Revolution and Romanticism*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1974.

گزارشی پرشور از انقلاب‌های فرانسه و آمریکا با توجه به ارتباطشان با ایدئولوژی رمانتیک.

Laver, James, *The Age of Illusion. Manners and Morals 1750-1848*. New York: McKay, 1972.

مطالعه‌ای هیجان‌انگیز و روشنگر در باب اوضاع و احوال اجتماعی این دوره که تصویری زنده و روشن از آداب و اخلاق خانوادگی، مذهب، جرم و جنایت، خوشی‌ها و سرگرمی‌ها و... ارائه می‌دهد.

Talmon, Jacob I., *Romanticism and Revolt: Europe 1815-1848*. London: Thames & Hudson, 1967.

تجزیه و تحلیلی بسیار درخشان و چند جانبه از دگرگونی‌هایی که در این دوره در سطح قاره اروپا پدید آمده است.

تاریخچه و تعریف کلمه «رمانتیک»

Abercrombie, Lascelles, *Romanticism*. London: Secker, 1926.

اثری پیشگام و اساسی که برای شروع مطالعه در این باب بسیار مناسب است. کوششی معقول برای رسیدن به درکی اساسی از مفهوم و معنای رمانتیسم در وسیع‌ترین معنای آن. Baldensperger, Fernand, ' "Romantique", ses analogues et ses équivalents: tableau synoptique de 1650 à 1810 ', *Harvard Studies and Notes in Philology*, 19 (1937), pp. 13-105.

مجموعه‌ای از نقل قول‌ها که سیر تحول این کلمه و معنای آن را توضیح می‌دهد.

Barzun, Jacques, *Classic, Romantic and Modern*. Garden City. N. Y.: Doubleday, 1961.

کتابی بسیار جالب و جذاب که تعریفی بدیع و خاص از رمانتیسم ارائه می‌دهد، اما این تعریف در عین حال آنچنان وسیع و گسترده است که آکنده از دشواری‌ها و مخاطرات می‌شود. Eichner, Hans (ed.), *"Romantic" and its Cognates The European History of a Word*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1972.

مقاله‌ای به قلم نویسندگان مختلف در باب تاریخچه اصطلاح رمانتیسم در انگلستان، فرانسه، آلمان، ایتالیا، اسپانیا، روسیه و اسکاندیناوی که منبع سرشاری از اطلاعات است. Grierson, Herbert J. C., "Classical and Romantic" in *The Background of English Literature*. London: Chatto & Windus, 1925.

تحقیقی درباره اصطلاح «رمانتیک» و اصطلاح «کلاسیک» بگونه‌ای که گرایشها و تلقی‌های گوناگونی را که در طول تاریخ پدید آمده نشان می‌دهد.

Jost, Francois, 'A Lesson in a Word: "Romantic" and European Romanticism' in *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill, 1974, pp. 88-108.

به لحاظ استناد به مدارک و شواهد، بسیار درخشان است.

Lovejoy, Arthur O., 'On the Discrimination of Romanticisms,' *Publications of the Modern Language Association of America*, 39 (1924), pp. 229-53.

این مقاله با دیدگاهی که معتقد به وجود نوعی یکپارچگی و همگونی کلی در رمانتیسم

است به مقابله برمی‌خیزد، و به‌خاطر اهمیت آن در مجموعه‌های مختلف و از جمله در شاعران رمانتیک انگلیس اثر آبرامز تجدید چاپ شده است.

Smith, Logan Pearsall, 'Four Romantic Words' in *Words and Idioms*. 4th ed. London: Constable, 1933, pp. 66-134

روشن‌گرترین پژوهش در باب خاستگاهها و معنای کلمات «رمانتیک»، «ابداع و اصالت»، «آفرینش» و «نبوغ».

Wellek, René, "The concept of Romanticism in literary history", in *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale Univ. Press, 1963, pp. 128-98.

رمانتیسم را با توجه به شاخص‌ها و ویژگی‌های مشترک آن تعریف و توصیف می‌کند و بر یکپارچگی و همگونی بنیادین این جنبش در سرتاسر اروپا تأکید دارد.

مطالعات کلی و اروپایی

Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp*. New York: Oxford Univ. Press, 1953.

تجزیه و تحلیلی درخشان از تقابل دو نظریه ادبی و هنری: نظریه مبنی بر محاکات و تقلید قرن هیجدهم و نظریه مبنی بر بیان احساسات و عواطف درونی قرن نوزدهم.

Bowra, Maurice, *The Romantic Imagination*. London: Oxford Univ. Press, 1950.

مجموعه‌ای از مقالات آکنده از بصیرت و هوشمندی در باب برخی آثار و شاعران مشخص. مقاله اول (تخیل رمانتیک) و آخر (دستاوردهای رمانتیسم) این کتاب فوق‌العاده مفید و ارزشمند است. [فصل اول این کتاب را فرحید شیرازیان به فارسی ترجمه کرده است: فصلنامه ارغنون، ش ۲، تابستان ۷۳، ص ۵۵-۷۸ و متن کامل آن نیز بوسیله مترجم کتاب حاضر ترجمه شده و در دست انتشار است.]

Frye, Northrop (ed.), *Romanticism Reconsidered*. New York: Columbia Univ. Press, 1963.

مجموعه‌ای از مقالات که بوسیله صاحب‌نظران مختلف نوشته شده و از جمله شامل تجزیه و تحلیل جالب ام.اچ.آبرامز در باب اهمیت حیاتی انقلاب فرانسه برای رمانتیکها است. (ص ۷۲-۷۶).

Furst, Lilian R., *Romanticism in Perspective*. London: Macmillan, 1969.

مطالعه‌ای تطبیقی در باب جنبه‌های گوناگون جنبش رمانتیک در انگلستان، فرانسه و آلمان که هم تفاوتها و هم شباهتها را مورد بررسی قرار می‌دهد.

Gleckner, Robert F. & Enscoe, Gerald E. (eds.), *Romanticism. Points of View*. 2nd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1970.

مجموعه‌ای بسیار مفید از مقالات انتقادی که بیانگر عمده‌ترین مباحثات محققان است.

Halsted, John B. (ed.), *Romanticism: Definition, Explanation and Evaluation*

- (Problems in European Civilization series). Boston: Heath, 1965.
- گزیده‌هایی از باییت، بارزون، کروچه، فوکس، لاجوی، ولک و دیگران، به همراه اظهارنظرهایی کوتاه در آغاز هر قسمت.
- Hugo, Howard E. (ed.), *The Portable Romantic Reader. The Age of Romanticism (1756-1848) Mirrored in Poetry and Prose from England, France, Germany, and America*. New York: The Viking Press, 1957.
- گلچینی مفصل و مفید به همراه تفسیر و توضیحی جامع از «رمانتیک».
- Powell, Annie E., *The Romantic Theory of Poetry*, London: Arnold, 1926.
- تحقیقی وسیع و عمیق با بارقه‌هایی از بصیرتی بی‌نظیر.
- 'Romanticism: a Symposium,' *Publications of the Modern languages Association of America*, 55 (1940), pp. 1-60.
- مجموعه‌ای از مقالات کوتاه در باب رمانتیسم در انگلستان، فرانسه، آلمان، ایتالیا و اسپانیا؛ مقدمه‌ای فشرده در باب زمینه کلی موضوع.
- Thorlby, Anthony K. (ed.), *The Romantic Movement (Problems and Perspectives in History series)*. London: Longman, 1966.
- سلسله‌ای به هم پیوسته و مرتبط از گزیده‌ها و چکیده‌هایی از منتقدان مختلف که نشان‌دهنده رویکردها و ارزیابی‌های متفاوت است.
- Van Tieghem, Paul, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris: Michel, 1948.
- مروری گسترده و کلی بر رمانتیسم در ادبیات اروپایی که بر مبنای موضوع و مضمون و نیز انواع ادبی تنظیم شده و در پی آنست تا مشابهتها را در کنار هم قرار دهد. یک کتاب‌شناسی عظیم، و گاه غیردقیق.
- Van Tieghem, Paul, *Ossian et L'Ossianisme dans la littérature européenne au XVIIIème siècle*. Groningen: Wolters, 1920.
- منبعی سرشار از اطلاعات درباره شیفتگی حیرت‌انگیز نسبت به اوسیان در سرتاسر اروپا.
- Van Tieghem, Paul, *La Poésie de la nuit et des tombeaux*, Paris: Rieder, 1921.
- تحقیقی درباره جنبه غم‌انگیز و مالبخولیایی پیش‌رمانتیسم.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism*. Vol. i: *The Late Eighteenth Century*. Vol. ii: *The Romantic Age*. New Haven Yale Univ. Press. 1955.
- گزارش و تحقیقی مهم و بسیار لازم در باب تکامل و تحول مفاهیم و عقاید.
- WELLEK, René, 'German and English Romanticism,' in *Confrontations*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1965, pp. 3-33.
- برخی مشابهتهای اساسی را در رمانتیسم‌های گوناگون مفروض می‌گیرد و برخی تفاوتها را نیز می‌پذیرد.

رمانتیسم انگلیسی

Abrams, Meyer H. (ed.), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford Univ. Press, 1960.

تجدید چاپی است از ارزشمندترین مقالاتی که در این زمینه نوشته شده است.

Bernbaum, Ernest, *Guide through the Romantic Movement*, New York: Ronald Press, 1949.

بیش از آنکه یک راهنما باشد مجموعه‌ای از مقالات درباره برخی از شاعران انگلیس و برخی موضوعات خاص است؛ کتاب‌شناسی‌هایی کامل و مفید.

Foakes, Reginald A., *The Romantic Assertion*. London: Methuen, 1958.

تحقیقی در باب زبان شعر، با توجهی ویژه به دو تصویر ساختاری: سفر زندگی و تصور شهودی از عشق.

Ford, Boris (ed.), *From Blake to Byron*. Pelican Guide to English Literature, 5. Harmondsworth: Penguin Books, 1957.

مجموعه‌ای از مقالات و کتاب‌شناسی‌های سودمند.

Gerard, Albert, *English Romantic Poetry*. Berkeley: Univ. of California Press, 1968.

تفسیری که برپایه تجزیه و تحلیلی بسیار دقیق از برخی اشعار مشخص شکل گرفته است.

Herford, Charles H., *The Age of Wordsworth*. London: Bell, 1914.

هرچند امروزه تا حدودی کهنه و قدیمی محسوب می‌شود، اما هنوز گزارشی معقول و عمیق را ارائه می‌دهد.

Hilles, Frederick W. & Bloom, Harold (eds.), *From Sensibility to Romanticism. Essays Presented to Frederick A. Pottle*. New York: Oxford Univ. Press, 1965.

مقالاتی ارزشمند به قلم پژوهشگران معروف درباره جنبه‌های مختلف این دوره.

Hough, Graham, *The Romantic Poets*. London: Hutchinson's University Library, 1953.

یک تحقیق مقدماتی خوب.

Rodway, Alan, *The Romantic Conflict*. London: Chatto & Windus, 1963.

یک تفسیر و تحلیل جامعه‌شناختی اصیل و ابتکاری.

رمانتیسم فرانسوی

Affron, Charles, *A Stage for Poets. Studies in the Theatre of Hugo and Musset*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1971.

Bray, René, *Chronologie du romantisme*. Paris: Boivin, 1932.

گزارش روزبه‌روز و بسیار دقیقی از پیدایش جنبش رمانتیک در فرانسه.

Michaud, Guy & Van Tieghem, Philippe. *Le Romantisme*. Paris: Hachette, 1952.

در استفاده از نمودارها تا حدودی کلی عمل کرده و تصویری اجمالی ارائه داده و شاید مطلب را بیش از حد ساده کرده است، اما در واقع توصیفی معقول از جنبش رمانتیک در فرانسه محسوب می‌شود.

Peyre, Henri, *Qu'est-ce que le romantisme?* Paris: Presses Universitaires, 1971.

گزارشی نسبتاً سنتی و معمولی.

Trahard, Pierre, *Le Romantisme défini par Le Globe*. Paris: Presses francaises, 1924.

تصویری کلی ولی گویا از دگرگونی افکار و عقاید در فرانسه در دوران ظهور جنبش رمانتیک.

Van Tieghem, Philippe, *Le Romantisme francais*. 5th ed. Paris: Presses Universitaires 1957.

مقدمه‌ای مفید.

Vial, Francisque & Denise, Louis, *Idées et doctrines littéraires du XVIIIème siècle*. Paris: Delagrave, 1930.

Vial, Francisque & Denise, Louis, *Idées et doctrines littéraires du XIXème siècle*. Paris: Delagrave, 1937.

مجموعه‌ای مناسب که از میان نشریات و رساله‌های گوناگون انتخاب شده است.

رمانتیسم آلمانی

Korff, H.A., *Geist der Goethezeit*. 5 vols, Leipzig: Koehler & Amelang, 1949-58.

این اثر عمیق و روشنگر متأسفانه فقط به زبان آلمانی است.

Mason, Gabriel R., *From Gottsched to Hebbel*. London: Harrap, 1961.

مقدمه‌ای مفید ولی ساده و ابتدایی برای آشنایی با این دوره از ادبیات آلمان.

Prawer, Siegbert (ed.), *The Romantic Period in Germany*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1970.

مجموعه‌ای از مقالات به قلم محققان مختلف که در اکثر موارد ارزشمند و مطلوب است و به موضوعات مختلفی از این دست می‌پردازد: فلسفه، موسیقی، پند و اندرز، رمانتیسم، زبان آلمانی؛ و نیز نمایش، شعر غنایی، افسانه‌های تخیلی و غیره.

Stienzel, Gerhard (ed.), *Die deutschen Romantiker*. 2 vols. Salzburg: Bergland, n.d.

گلچینی مفصل و خوش‌ساخت شامل گزیده‌هایی همراه با مقدمه، فهرستهای مسائل و وقایع به ترتیب زمانی، نمودار و تصاویر.

Taylor, Ronald, *The Romantic Tradition in Germany. An Anthology*. London: Methuen, 1970

قطعات برگزیده و همراه با مقدمه و تفسیر از آثار هردر، واکن رودر، فیخته، نوالیس، فریدریش شلگل، شوپنهاور و واگنر.

Tymms, Ralph, *German Romantic Literature*. London: Methuen, 1955.

گزارشی مبسوط اما نه همواره مناسب و دقیق.

Willoughby, Leonard A., *The Romantic Movement in Germany*. London: Oxford Univ. Press, 1930

خلاصه‌ای فشرده و خوشخوان.

رمانتیسیم اسپانیایی

King, Edmund L., 'What is Spanish Romanticism?' *Studies in Romanticism*, 2 (1962), PP. 1-11.

توضیح می‌دهد که چرا و چگونه رمانتیسیم اسپانیایی با رمانتیسیم دیگر کشورها تفاوت دارد.

Peers, Edgar Allison, *A History of the Romantic Movement in Spain*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1940.

گزارشی دقیق و مناسب از رمانتیسیم اسپانیایی.

Shaw, D. L., 'Towards the Understanding of Spanish Romanticism,' *Modern Language Review*, 58 (1963), pp.190-5.

بر این نکته تأکید دارد که می‌باید جنبه‌های ایدئولوژیک موضوع را نیز در نظر گرفت.

Tarr, F. Courtney, 'Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: A Critical Survey,' *Bulletin of Spanish Studies*, 16 (1939), pp. 3-37.

فشرده‌ای مفید و کارآمد.

رمانتیسیم ایتالیایی

Donadoni, Eugenio, *A History of Italian Literature*. Translated by Richard Monges. New York: New York Univ. Press, 1969.

گزارشی مختصر و مفید.

Fubini, Mario, *Romanticismo italiano*. 3rd. ed. Bari: Laterza, 1965.

اثری موثق و معتبر که فقط به زبان ایتالیایی در دسترس است.

Hazard, Paul, 'Le romantisme italien dans ses rapports avec le romantisme européen,' *Revue de Littérature comparée*, 6, No. 2 (1926), PP. 224-45.

کوششی در جهت جای دادن رمانتیسیم ایتالیایی در ساختار و چارچوبی اروپایی.

موسیقی و هنر

Chantavoine, Jean & Gauderroy-Demombynes, Jean, *Le Romantisme dans*

la musique européenne. Paris: Michel, 1955.

Clark, Kenneth, *The Romantic Rebellion*. London & New York: Harper & Row, 1973.

تجزیه و تحلیلی دقیق و روشن از تفاوت‌های هنر رمانتیک و کلاسیک.

Einstein, Alfred, *Music in the Romantic Era*. New York: Norton, 1947.

اثری آموزنده و در عین حال غیر فنی.

Newton, Eric. *The Romantic Rebellion*. New York: St. Martin's Press, 1962.

تجزیه و تحلیلی زنده و پر شور و گسترده در باب معنا و مفهوم رمانتیسم در هنرهای تجسمی.

Quennell, Peter, *Romantic England: Writing and Painting 1717-1851*. London:

Weidenfeld & Nicolson, 1970.

کندوکاوی خلاقانه و بسیار دقیق و خوش ساخت در باب موضوعاتی از قبیل: «زمینه و پیشینه گوتیک»، «ستایش دوران کودکی»، «بهشت زمینی» و غیره.

The Romantic Movement. Catalogue of the 1959 Exhibition at the Tate Gallery, London. London: Arts Council of Great Britain, 1959.

فهرستی کاملاً مستند همراه با تصاویری مناسب و مقالات مقدماتی بسیار دقیق درباره رمانتیسم در هنرهای گرافیک.

پیامدها

Adams, Robert M., *Nil, Episodes in the literary conquest of void during the nineteenth century*. New York: Oxford Univ. Press, 1966.

کتابی بدیع و دارای بینشی نافذ و عمیق که چشم اندازهای تازه‌ای را نشان می‌دهد.

Babbitt, Irving, *Rousseau and Romanticism*. Boston: Houghton Mifflin, 1919.

انتقاد و مذمتی عیب‌جویانه و غیرمتعارف در باب رمانتیسم و عواقب و پیامدهای آن.

Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*. Paris: Corti, 1939.

اثری بسیار مهم در باب پیوستگی و وابستگی سمبولیسم و رمانتیسم.

Kermode, Frank, *Romantic Image*. London: Routledge, 1957.

کتابی پربار که عمدتاً به جای پرداختن به رمانتیک‌های هم‌عصر وردزورث، به رمانتیک‌های متأخر نسل بیس می‌پردازد.

Peckham, Morse, *Beyond the Tragic Vision*. New York: Braziller, 1962.

دیدگاهی ابتکاری و استادانه که به قرن نوزدهم به عنوان یک دوره بازسازی و تجدید سازمان پس از سقوط ارزش‌ها می‌نگرد.

Praz, Mario, *The Romantic Agony*. London: Oxford Univ. Press, 1933.

کتابی جذاب و دراز دامن در باب پیامدهای «منحط» رمانتیسم.

واژه‌نامه

the natural	امر طبیعی	ideal	آرمانی، مثالی
the transcendental	امر متعالی	creation	آفرینش، خلاقیت
abstract	انتزاعی، تجریدی	irony	آیرونی
concrete	انضمامی، ملموس	primitive	ابتدایی، بدوی
idealism	ایده‌آلیسم	Utopian	اتوپیایی، آرمان‌گرایانه
objectivity	برون‌گرایی، عین‌گرایی	sentiments, feelings	احساسات
	عینیت	appreciation	ارزیابی ذوقی
poetic expression	بیان شعر، بیان	revaluation	ارزیابی مجدد، بازنگری
	شاعرانه	organic	ارگانیک، زنده
pre-Romanticism	پیش‌رمانتیسم	transcendental	استعلایی
Impressionist	تأثرگرا	stylized	اسلوب‌دار، فخیم
poetic reflection	تأمل شاعرانه	enthusiasm	اشتیاق، شور و اشتیاق
transformation	تبدیل واقعیت	originality	اصالت، ابداع
rhetorical question	تجاهل‌العارف، پرسش بلاغی	moderation	اعتدال
experience	تجربه (زوال معصومیت)	confessional	[مبنی بر] اعترافات، حدیث نفس
immanence	تجلی، حلول	inspiration	الهام
creative imagination	تخیل خلاق	the eternal	امر جاودانه، امر بی‌زمان، جاودانه
domestic tragedy	تراژدی خانوادگی	the temporal	امر زمانمند، ناسوتی
decorative	تزیینی، آرایشی	the simple	امر ساده
artificiality	تصنع، ظاهر‌آرایی		

dream	رؤیا	imitation	تقلید
chimerical	رؤیایی، خیالی	mimetic	تقلیدی
aesthetics	زیباشناسی،	allegory	تمثیل
	زیبایی‌شناسی	melodramatization	تند و تیز کردن
beauty	زیبایی		احساسات
iconoclastic	سنت شکن	innocent society	جامعه پاک و
traditionalism	سنت‌گرایی		نیالوده
Judgement	سنجش، داوری	sensibility	حساسیت، نازک طبعی،
poeticize	شاعرانه کردن، به شعر		احساس
	تبدیل کردن	truth	حقیقت
poeticization	شاعرانه کردن،	spontaneity	خودانگیختگی،
	شعروارگی		خودجوشی
characterization	شخصیت‌پردازی	desert island story	داستان مربوط
conditio sine qua non	شرط حتمی		به جزایر متروک
	و لازم	subjectivity	درون‌گرایی،
Idyll	شعر روستایی		ذهن‌گرایی، ذهنیت
vision	شهود، بینش، بصیرت	sentimental novel	رمان احساساتی
poetic diction	شیوه بیان شاعرانه	novel of sensibility	
setting	صحنه، موقعیت داستانی	historical novel	رمان تاریخی
truthfulness	صداقت	Frühromantik	رمانتیک‌های اولیه
temperament	طبع، سرشت		(آلمان)
plot	طرح، پیرنگ	Hochromantik	رمانتیک‌های بزرگ
Emotion	عاطفه		(آلمان)
natural Justice	عدالت طبیعی	die Jüngere Romantik	رمانتیک‌های
action	عمل		جوان (آلمان)
Age of Sensibility	عصر احساس	romance	رمانس
Age of Reason	عصر خرد	local colour	رنگ محلی
effusion	غلیان احساسات	picturesque	رنگارنگ، تماشایی،
lyric	غنائی		شگفت‌انگیز
non-novel	غیرداستان	synthesizing approach	روش ترکیبی

absurd	نامعقول، آبسورد	improbability	غیرواقع‌نمایی، عدم احتمال وقوع
genius	نبوغ	creative process	فرآیند آفرینش
bienséance	نزاکت		هنری
order	نظم، نظام، سامان	form	فرم، صورت، قالب، شکل
persona	نقاب، صورتک	art	فن، مهارت
action painting	نقاشی عمل	wit	قریحه، ذکاوت
récit	نقل، گزارش	enumeration	قرینه‌سازی، لف و نشر
symbolic	نمادین، سمبلیک، رمزی	tales of chivalry	قصه‌های شوالیه‌گری و جوانمردی
irregular drama	نمایش خلاف عرف و نامنظم	Romantic hero	قهرمان رمانتیک
appearance	نمود	tearful comedies	کمدیهای اشک‌انگیز
innovation	نوآوری، ابداع	grotesque	گروتسک
Le genre historique	نوع تاریخی	break	گسست
Le genre intime	نوع درونی	Gothic	گوتیک
decadent movement	نهضت انحطاط	pleasure	لذت
sublime	والا، هنر والا	beyond	ماوراء، فراسو
three unities	وحدتهای سه‌گانه	finite	محدود، متناهی
savage	وحشی	theme	مضمون
wild	وحشی، بکر، دور افتاده	manifestation	مظهر، نمود
noble savage	وحشی نجیب	revelation	مکاشفه، رازورزی
elegance	وقار، آراستگی	lake school	مکتب شاعران دریاچه
decorum	وقار، متانت	Satanic school	مکتب شیطانی
illusion	وهم، توهم	melodrama	ملودرام
fanciful	وهم‌آلود و خیالاتی	infinite	نامحدود، لایتناهی
chorus	همسرایان		
art	هنر		

نمایه گزیده نامها

- آتشوم ۶۸، ۶۹
آرنیم، لودویگ یواخیم فون ۷۱
آیخن دورف، یوزف فون ۷۱، ۸۱، ۹۶
ارنانی ۲۰، ۷۵، ۹۱
اسپروندسدا ۹۳
استال - مادام دواستال
استانندال ۱۴، ۱۶، ۲۰، ۲۱
استنباطهایی دریاب نگارش خلّاقانه ۵۹، ۶۰
اسکات، والتر ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۸۹
اسلواکی، جی. ۹۳
افکار شبانه ۵۱-۴۹
الوئیز جدید ۴۵
اوسیان ۲۶، ۵۸-۵۶
اولانت، لودویگ ۷۱
اولنش لیگر، آدام ۹۳
بایرون، جورج گوردون لرد ۶۵، ۷۲، ۸۳، ۸۸، ۹۰
برایتینگر، یوهان یاکوب ۴۰، ۴۱
برناردن دوسن پی‌یر ۲۹، ۵۵، ۹۱
برنتانو، کلمنس ۷۱
بکفورد، ویلیام ۴۸
بلیک، ویلیام ۵۵، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۷۳، ۸۰، ۸۲، ۹۶
بودمر، یوهان یاکوب، ۴۱، ۴۰
بورگر، جی. ای. ۶۰
پتوفی، شاندر ۹۳
پرسی، تامس ۵۶
پرهوو ۴۵
پوپ، الکساندر ۳۱، ۳۸، ۵۹، ۹۶
پوشکین، الکساندر ۹۳
تامسون، جیمز ۲۷، ۵۲
تأملات شاعرانه ۷۵، ۹۱
ترانه‌های غنائی ۲۳، ۶۲، ۷۴، ۸۴
تیک، لودویگ ۶۷، ۸۸، ۹۰
درایدن، جان ۳۹، ۴۲، ۵۸
دفاع از شعر ۲۳، ۶۴، ۷۴
دکارت، رنه ۳۱، ۳۶، ۵۲
دوکوینسی، تامس ۸۸
دیدرو، دنیس ۳۶، ۳۷، ۴۷، ۵۸
رادکلیف، آن ۴۸
روسو، ژان ژاک ۱۳، ۲۷، ۲۹، ۴۵، ۵۱، ۸۸

- ۹۱، ۱۰۱
 روکرت، فریدریش ۷۱
 ریچاردسون، ساموئل ۴۷، ۴۵
 ساوئی، رابرت ۷۲، ۵۵
 سناکیل ۷۷، ۷۳
 سناکورا، ای. ۸۸
 سنت‌بو، سی.ای. ۷۷
 سیره ادبی ۲۳، ۶۴، ۷۴، ۸۲
 شاتوبریان، فرانسوارنه‌دو ۸۸، ۵۵
 شامیسو، ادلبرت فون ۸۷، ۷۱
 شکسپیر، ویلیام ۱۹، ۲۶، ۳۱، ۳۷، ۳۹، ۴۰
 ۵۸، ۵۹، ۹۱
 شلایر ماخر، اف. ۶۷
 شلگل، اوگوست ویلهلم ۱۹، ۶۲، ۶۷، ۸۱
 شلگل، فریدریش ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۷، ۶۲، ۶۷، ۶۹، ۸۶
 شلی، پرسی بیش ۲۳، ۶۴، ۶۵، ۷۲، ۷۴، ۸۱، ۸۳، ۹۰، ۹۶
 شلی، ماری ۴۸
 شلینگ، فریدریش ویلهلم ۱۴، ۶۷
 شیلر، فریدریش ۲۴، ۵۶، ۶۰، ۷۶
 طوفان و طغیان (جنش) ۶۰، ۶۵، ۷۸، ۸۴
 فوسکولو، اوگو ۸۸، ۹۳
 فوکه، فریدریش ۷۱، ۸۷
 فیخته ۶۳، ۶۸
 کالریج، ساموئل تیلر ۲۳، ۵۴، ۶۰، ۶۲، ۶۴، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۸۱، ۸۳، ۹۰
 کلار، جان ۷۲، ۷۳
 کلاریسا هارلو ۴۵، ۴۷-۴۶
 کلینگر، اف. ام. ۶۰
 کیتس، جان ۲۳، ۶۵، ۷۲، ۷۴، ۸۰، ۸۴، ۹۱
 گری تامس ۳۴، ۴۹، ۵۳، ۸۰
 گوتشد ۳۲، ۴۰
 گوته، یوهان ولفگانگ فون ۱۳، ۱۶، ۴۷، ۵۳، ۵۶، ۶۰، ۸۸، ۱۰۱
 لامارتین، آلفونس ۷۵، ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۹۱، ۹۶
 لرمانتوف، میخائیل یوریه‌ویچ ۹۳
 لسنینگ، گوتهولد افرائیم ۴۲-۴۱، ۵۸، ۹۶
 لئاو، ان. ۸۱
 لنتس، جی. ام. آر. ۶۰
 لوئیس، مائوگرگوری ۴۸
 لئوپاردی، جاکومو ۹۳
 مادام دواستال ۲۰، ۷۶
 مانزون، الساندرو ۹۳
 مرثیه‌ای که در یک گورستان روستایی
 سروده شد ۴۹، ۵۳
 مکفرسون، جیمز ۲۹، ۵۶
 ملویل، هرمان ۹۳
 موریکه، ای. ۷۱
 موسه، آلفره‌دو ۲۱، ۸۸
 میتس‌کیه‌ویچ، آدام ۹۳
 نوالیس (فریدریش فون هاردنبرگ) ۶۷، ۶۸، ۸۳، ۸۷، ۹۶
 واکن رودر، ویلهلم هاینریش ۶۷، ۶۸، ۸۷
 والهول، هوراس ۴۸
 ورتو ۴۵، ۸۸
 وردزورث، ویلیام ۲۳، ۶۲، ۶۴، ۷۲، ۷۴، ۸۰، ۸۳، ۸۴، ۸۸، ۹۰
 ولتر ۳۶، ۳۸، ۴۲، ۹۶

نمایه ۱۱۹ :

هوگو، ویکتور ۱۴، ۲۰، ۷۷، ۷۸، ۹۱، ۹۶

هیوم، دیوید ۴۱، ۴۴

یانگ، ادوارد ۲۹، ۴۹، ۶۰

وینی، آلفرهدو ۷۸

هاینه، هاینریش ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۷۱

هردر، یوهان گوتفريد ۵۶، ۶۰، ۴۷

هوفمان، تئودور آمادوس ۷۱، ۸۷



کتابهای مجموعه‌ی مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

ادبیات بومی	آرنولد هنکلیف / علی محمد حق شناس
استعاره	ترنس هاوکس / فرزانه طاهری
تخیل	آر. ال. برت / مسعود جعفری
تراژدی	کلیفورد لیچ / علی محمد حق شناس
دادا و سوررئالیسم	سی. وی. ای. بیگزبی / حسن افشار
داستان کوتاه	یان رید / فرزانه طاهری
درام	س. و. داسن / فیروزه مهاجر
رنالیسم	دیمیان گرانت / حسن افشار
رمانتیسم	لیلیان فورست / مسعود جعفری
رمانس	جیلین بیر / سودابه دقیقی
سمبولیسم	چارلز چدویک / مهدی سبحانی
طنز	آرتور پلارد / سعید سعیدپور
کلاسیسیزم	دمینیک سکرتن / حسن افشار
کمدی	ملوین مرچنت / فیروزه مهاجر
مدرنیسم	پیترا فاکتر / علی محمد حق شناس
ناتورالیسم	لیلیان فورست و پیترا اسکرین / حسن افشار