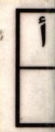


مفهوم رمانتیسیسم در تاریخ ادبی



رنه ولک
ترجمه: مجتبا عبدالله نژاد



ISBN 964-6600-03-4



9 789646 600034

انشارات
محقق

انیمه‌ها
م

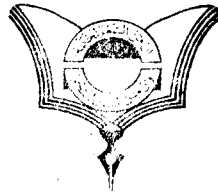
مفهوم رمانتیسیسم رنه و لک ترجمه

ف ۱/۱۰۰

۴۹/۲



۱۰۰۰



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

مفهوم رمانتیسیسم

در تاریخ ادبی

تألیف:

رنه ولک

ترجمه:

مجتبا عبدالله نژاد

This is a persian translation of
Concept of Romanticism in Literary History
by René Wellek .
printed in: Concepts of Criticism, Yale University Press, 1973.

انتشارات



نام کتاب: مفهوم رمانتیسیسم در تاریخ ادبی

مترجم: مجتبی‌الله نژاد

ناشر: انتشارات محقق

تیراژ: ۲۰۰۰ جلد

چاپ اول: ۱۳۷۷

طراحی جلد: حمید مقدم

حروفچینی: نگارش

چاپ و صحافی: چاپخانه سعید

لیتوگرافی: رضا

حق چاپ مخصوص و محفوظ است.

ای - ان - ۳۴ - ۹۷۸۹۶۴۶۶۰۰۰۳۴

EAN 9789646600034

شابک ۴-۰۳-۶۶۰۰-۹۶۴

ISBN 964-6600-03-4

قیمت: ۴۵۰۰ ریال

آدرس: مشهد، خیابان دانشگاه، خیابان اسرار، مقابل دانشکده علوم، پلاک ۵۳، تلفن: ۸۳۰۶۸۱

یادداشت مترجم

این کتاب، ترجمه‌ی یک فصل از کتاب «مفاهیم نقد ادبی»، نوشته‌ی رنه ولک است. رنه ولک در ایران چهره‌ی ناشناخته‌ی نیست. وی متولد وین (۱۹۰۳) و تحصیل کرده‌ی دانشگاه پراگ است. سال‌ها استاد دانش‌گاه‌های پرنستون و آیووا و پراگ و لندن و بیل بوده و به سال ۱۹۷۲ باز نشسته شده است. در باب زنده‌گی و آثار او، آقای سعید ارباب شیروانی در مقدمه‌ی ترجمه‌ی فارسی «تاریخ نقد جدید»، و آقای ضیاء موحد در ترجمه‌ی فارسی «نظریه‌ی ادبیات»، به تفصیل سخن گفته‌اند و ما در این باب، تکرار مکررات نمی‌کنیم و خواننده‌گان گرامی را به ترجمه‌ی فارسی این دو کتاب ارج‌مند رجوع می‌دهیم.

کتاب «مفاهیم نقد ادبی» از مهم‌ترین کتاب‌های رنه ولک است که به بحث در باره‌ی مفاهیم و جریان‌های عمده‌ی ادبی در سده‌های گذشته می‌پردازد. کتاب حاضر که ترجمه‌ی یکی از بخش‌های اصلی این کتاب است، مروری است بر تاریخ‌چه‌ی «رمانتی‌سیسم»، به منظور نشان دادن خاستگاه مشترک جنبش رمانتی‌سیسم و اثبات وحدت و کلیت آن در تمامی کشورهای اروپا.

در باره‌ی ترجمه‌ی فارسی این کتاب توضیح چند نکته ضروری می‌نماید:

۱. در ضبط اعلام و اسامی اشخاص، در حد امکان، سعی کرده‌ایم تلفظ این نام‌ها در زبان اصلی را حفظ کنیم. در بعضی موارد، که تلفظ این نام‌ها در زبان اصلی، به فارسی مهجور و نامأنوس می‌نمود، تلفظ رایج در زبان فارسی را برگزیده‌ایم.

۲. در برگردان عنوان کتاب‌ها، مقالات و شعرها به فارسی، در مواردی که این عناوین پیش‌تر به فارسی ترجمه شده‌اند، سعی کرده‌ایم از ترجمه‌های رایج استفاده کنیم.

۳. در شیوه‌ی نگارش خط فارسی کتاب، بیش‌تر، بر مبنای مصوبات شورای بازنگری شیوه‌ی نگارش خط فارسی عمل کرده‌ایم.

۴. زیرنویس‌های متن همه از مترجم است و یادداشت‌های نویسنده را در پایان کتاب آورده‌ایم.

۵. در متن کتاب، شماره‌های داخل پرانتز، مربوط به سال انتشار کتاب‌ها و مقالات، و شماره‌های داخل قلاب، مربوط به یادداشت‌های نویسنده است.

ع.م

تیرماه ۱۳۷۴

اصطلاح رمانتیک و مشتقات آن

زمان درازی است که کسانی بر اصطلاحات «رمانتیسیسم» و «رمانتیک» خرده می‌گیرند. آرتورا^۱ لاجوی^۱ در مقاله‌ی مشهور با نام «در باره‌ی شناخت رمانتیسیسم‌ها»^۲ گفته است که گستره‌ی معنایی واژه‌ی رمانتیک چندان فزونی گرفته که دیگر این واژه به خودی خود هیچ معنایی را نمی‌رساند و نمی‌توان آن را چون یک نشانه‌ی زبانی به کار برد. لاجوی می‌گوید که تنها راه از میان بردن این رسوایی بزرگ نقد و تاریخ ادبی این است که نشان بدهیم که رمانتیسیسم هر کشوری با رمانتیسیسم کشورهای دیگر شباهت زیادی ندارد و در واقع شمار بسیاری رمانتیسیسم وجود دارد که هر یک حاصل یک شیوه‌ی تفکر به کلی جدا با دیگری است. او می‌گوید که «البته ممکن است میان این رمانتیسیسم‌های گوناگون وجوه مشترکی وجود داشته باشد، ولی باید دانست که این وجوه مشترک هیچ‌گاه نشان داده نشده است.» [۱] به علاوه او معتقد است که هرگاه «معانی نهفته و ضمنی این ایده‌های رمانتیک را بکاویم، به این نتیجه می‌رسیم که این ایده‌ها تا حد زیادی نامتجانس‌اند و از نظر منطقی هر یک مستقل از دیگری است و گاهی

1- Arthur O. Lovejoy

2- On the Discrimination of Romanticisms

اساساً در نقطه‌ی مقابل هم جای دارند.» [۲] تا آن جا که من می‌دانم هیچ‌گاه از سوی کسانی که هنوز این اصطلاحات را سودمند می‌دانند و از یک جنبش رمانتیکِ اروپایی یگانه سخن می‌گویند به این انتقادات پاسخی گفته نشده است. در حالی که لاجوی برخی از اصول دیدگاه‌های پیشین را پذیرفته و با اما و اگرهای بسیار از نظریه‌ی خود سخن می‌گوید، به نظر می‌رسد که برداشت‌های او تأثیری فراتر از حدّ معمول داشته و به ویژه در میان محققان آمریکایی بی‌چون و چرا پذیرفته شده است. من می‌خواهم نشان بدهم که این جزئی‌نگری شدید هیچ اساس منطقی ندارد و جنبش‌های رمانتیکِ کُلّی واحدی از تئوری‌ها، فلسفه‌ها و سبک‌ها را به وجود آورده‌اند و این تئوری‌ها و فلسفه‌ها نیز به سهم خود، مجموعه‌ی منسجم و یک پارچه‌یی از ایده‌ها و افکاری را شکل داده‌اند که هریک از آنها مستلزم دیگری است.

در جایی دیگر کوشیده‌ام تا از نقش و کاربرد اصطلاحات تاریخی به گونه‌ی نظری جانب‌داری کنم [۳]. در آن جا به این نتیجه رسیدم که اصطلاحات تاریخی را نباید هم‌چون برچسب‌هایی زبانی و ائتفاقی یا هستی‌هایی متافیزیکی به شمار آورد، این اصطلاحات را باید نامی دانست برای سیستمی از هنجارهایی که در یک دوره‌ی زمانی خاص از مراحل تاریخ بر ادبیات آن زمان حاکم بوده است. اصطلاح «هنجارها»^۱ واژه‌ی مناسبی است برای پاره‌یی قاعده‌ها و موضوع‌ها و فلسفه‌ها و سبک‌ها و چیزهای دیگری از این دست، و اصطلاح «حاکم» به معنای تداول مجموعه‌یی از هنجارهاست، در مقایسه با تداول مجموعه‌ی دیگری از هنجارها در دوره‌ی پیش‌تر. اصطلاح «حاکم» را نباید اصطلاحی آماری تلقی کرد: می‌توان وضعی را در نظر گرفت که هنجارهای کهن هنوز از

جنبه‌ی کمی تداول داشته باشند و حال آن که از سوی برخی نویسنده گان بزرگ قاعده‌های جدیدی خلق شده یا به کار گرفته شده باشند. بدین گونه برای من غیرممکن به نظر می‌رسد که بر مسأله‌ی مهم و حیاتی ارزیابی در تاریخ ادبی چشم فرو پوشم. تئورهای ادبی و اصطلاحات و واژه گان و عبارت‌های کلیدی یک دوره‌ی زمانی خاص لزوماً نمی‌تواند برای مورّخ ادبی جدید عامل تعیین کننده باشد. با در نظر گرفتن «باروک»^۱ و «رنسانس»^۲ اثبات این مسأله کاملاً بدیهی به نظر می‌رسد، هرچند این اصطلاحات هر دو، قرن‌ها پس از حوادثی که به آن‌ها اشاره دارند ساخته شده‌اند. با این همه تاریخ نقد ادبی و اصطلاحات و واژه گان کلیدی آن، قراین و سرنخ‌های مهمی در اختیار مورّخ جدید قرار می‌دهد، چرا که میزان خودآگاهی هنرمندان از خودشان را نشان می‌دهد و می‌تواند عمیقاً بر عمل نوشتن تأثیر بگذارد. اما این پرسشی است که باید در هر موردی جداگانه به آن پرداخت، چرا که در بعضی اعصار میزان خودآگاهی بسیار اندک بوده و در برخی دیگر آگاهی تئوریک در سطحی بسیار فروتر از عمل بوده و یا حتّاً با آن در تضاد بوده است.

در مورد رمانتیسیسم، پرسش از گستره و وضع اصطلاحات آن پیچیده گی خاصی دارد، چون با پدیده‌هایی که از چپ‌ی و چگونگی آن‌ها می‌گوید معاصر یا کمابیش معاصر است. گزینش اصطلاحات دالّ بر آگاهی از برخی دگرگونی‌هاست. اما این آگاهی ممکن است بدون این اصطلاحات هم وجود داشته باشد، یا این اصطلاحات ممکن است پیش از آن که دگرگونی‌های واقعی روی بدهند، به صورت طرح یا به صورت میل و دعوت به دگرگونی وجود داشته باشند. وضعیت هر کشور با کشورهای دیگر فرق

دارد، ولی مسلماً در خود این موضوع بحثی نیست که پدیده‌هایی که این اصطلاحات به آن‌ها اشاره دارند، اختلافاتی بنیادی داشته‌اند. در باره‌ی تاریخ‌چه‌ی معناشناختی^۱ اصطلاح «رمانتیک»، در مراحل اولیه‌ی آن در فرانسه و انگلستان و آلمان، و در مراحل متأخر آن در آلمان تحقیقات مفصلی انجام گرفته است [۴]. اما بدبختانه در کشورهای دیگر توجه زیادی به این موضوع نشده و حتّاً در آن‌جا که اطلاعات به وفور وجود دارد، هنوز به دشواری می‌توان مشخص کرد که برای مثال نخستین بار، کی و کدام آثار ادبی «رمانتیک» نام گرفتند، چه وقت تقابل و تباین «کلاسیک» - «رمانتیک» به میان آمد، کی یک نویسنده برای نخستین بار خودش را «رمانتیست»^۲ خواند، چه وقت اصطلاح «رمانتیسیسم»^۳ در آن جا معمول شد و پرسش‌های دیگری از این دست که پاسخ آن‌ها به روشنی گفته نشده است. با این همه برخی تلاش‌ها، هرچند به جهت عدم توجه به جزئیات ناقص بوده، می‌تواند برای از میان برداشتن دشواری‌ها در تاریخ‌چه‌ی معناشناختی این اصطلاح و پاسخ به برخی از این پرسش‌ها سودمند باشد.

ما در این جا قصد نداریم به تاریخ‌چه‌ی اولیه‌ی اصطلاح «رمانتیک» که بیان‌گر توسعه‌ی معنایی آن از «رمانس مانند»^۴ و «اغراق آمیز»^۵ و «نامعقول»^۶ و غیره به «نامتعارف»^۷ است بپردازیم. اگر خود را به تاریخ‌چه‌ی اصطلاح به صورتی که در نقد و تاریخ ادبی معمول است محدود کنیم، دشواری چندانی در باره‌ی طرح کلی مطلب نخواهیم داشت. اصطلاح «شعر رمانتیک»

1- semantic

3- romanticism

5- extravagant

7- picturesque

2- romanticist

4- romance - like

6- absurd

نخستین بار درباره‌ی آریستو^۱ و تاسو^۲ و رمانس‌های قرون وسطایی که مضامین و «شگردهای»^۳ آن‌ها از آن گرفته شده بود به کار رفته است. این اصطلاح به این معنا در فرانسه برای نخستین بار در ۱۶۶۹، و در انگلستان در ۱۶۷۴ به کار رفت [۵] و مسلماً توماس وارتون^۴ در مقدمه‌یی که با نام «منشاء داستان رمانتیک در اروپا»^۵ بر کتاب معروف‌اش، تاریخ شعر انگلیسی^۶ (۱۷۷۴) نوشت، آن را در همین معنا به کار برده بود. در آثار وارتون و چند تن از معاصران‌اش به گونه‌یی ضمنی میان این ادبیات «رمانتیک» در قرون وسطا و دوران رنسانس، و تمامی آن سنت ادبی که پس از آثار کلاسیک دوران باستان رایج بوده، تمایزی در نظر گرفته می‌شود.

در آثار وی با دلایل و اسنادی که از آثار حامیان دوران رنسانس آریستو و تاسو و رمانس‌های قرون وسطایی و از آن جمله نو کلاسیک‌های با استعدادی هم چون ژان شاپلن^۷ برگرفته شده، از ترکیب و «شگردهای» آریستو، تاسو و اسپنسر در برابر انتقادات نقد نو کلاسیک جانب‌داری شده است [۶]. وی کوشیده است تا به نوعی این گونه داستان رمانتیک و ناسازگاری آن با معیارها و قواعد نقد کلاسیک را توجیه سازد، گرچه می‌دانیم که این معیارها و قواعد برای داوری درباره‌ی ژانرهای دیگر مناسب نیستند. دوگانه‌گی نهفته در این باب، همانندی آشکار با تقابل برخی مقولات دیگر در سده‌ی هجدهم دارد: تقابل کهنه‌گرایان و نوگرایان،^۸ تقابل شعر

۱- (۱۴۷۴-۱۵۳۵) Ludovico Ariosto، شاعر ایتالیایی.

۲- (۱۵۴۴-۱۵۹۵) Torquato Tasso، شاعر و نویسنده‌ی ایتالیایی.

3- machinery

۴- (۱۷۲۸-۱۷۹۰) Thomas Warton، شاعر و مورخ ادبی انگلیسی.

5- The origin of Romantic fiction in Europe

6- History of English Poetry

7- Jean Chapelain

8- ancients and moderns

تصنعی و شعر مردمی^۱ و تقابل تراژدی کلاسیک فرانسوی و شعر «طبیعی» شکسپیر که در بند قاعده و قانون نیست. در آثار هررد^۲ و وارتون، «کلاسیک»^۳ و «گوتیک»^۴ به نحوی مشخص در تقابل با هم قرار می‌گیرند. هررد از تاسو هم‌چون کسی یاد می‌کند که در حد فاصل «کلاسیک» و «گوتیک» جای دارد و ملکه‌ی پریان^۵ را نه یک اثر «گوتیک» که شعری کلاسیک می‌داند. وارتون نیز کمدی الهی^۶ دانته^۷ را «آمیزه‌ی شگفت‌انگیزی از خیال‌پردازی رمانتیک و کلاسیک» می‌نامد [۷]. در این جا برای نخستین بار این دو واژه در کنار هم قرار گرفته‌اند، ولی احتمالاً منظور وارتون بیش‌تر این بود که دانته اسطوره‌های کهن و مضامین سلحشوری را در کنار هم به کار می‌گیرد.

اصطلاح «رمانتیک» در این معنا از انگلستان به آلمان رفت. در ۱۷۶۶ گرسنبرگ^۸ در نقد گفتار وارتون با نام ملاحظاتی درباره‌ی ملکه‌ی پریان^۹، آن را سخت نو کلاسیک یافت و هررد^{۱۰} نیز در نوشته‌های خویش از دانش و معلومات و اصطلاحات وارتون و هم‌عصران انگلیسی او بهره می‌گرفت. وی برخی اوقات میان ذوق «رمانتیک» (سلحشوری^{۱۱}) و «گوتیک» (نوردیک^{۱۲}) تمایز قائل می‌شد، ولی اغلب واژه گان «گوتیک» و «رمانتیک» را معادل هم

1- artificial and popular poetry

۲- Richard Hurd (۱۷۲۰-۱۸۰۸)، روحانی و عالم انگلیسی.

3- Classical

4- Gothic

5- Faerie Queen

6- Divine Comedy

۷- Alighieri Dante (۱۲۶۵-۱۳۲۱)، شاعر ایتالیایی و خالق «کمدی الهی».

۸- Heinrich Wilhelm Von Gerstenberg (۱۷۳۷-۱۸۲۳)، شاعر و منتقد

دانمارکی، متولد آلمان.

9- Observations on the fairy Queen

۱۰- Johann Gottfried Herder (۱۷۴۴-۱۸۰۳)، فیلسوف و منتقد آلمانی.

11- Chivarlic

12- Nordic

به کار می‌برد. هر در در اوایل ۱۷۶۶ به این نتیجه رسید که از آمیزه‌ی سلحشوری و دین مسیحی «ذوقی ایتالیایی، معنوی، دینی و رمانتیک» پدید می‌آید [۸].

آن‌گاه این اصطلاح در این معنا به نخستین کتاب‌ها در تاریخ عمومی ادبیات رخنه کرد: به تاریخ ادبیات^۱ اثر ایشهورن^۲ (۱۷۹۹) و به نخستین مجلدات از اثر عظیم و به یادماندنی فریدریش بوتروک^۳ به نام تاریخ شعر، سخن‌وری از پایان سده‌ی سیزدهم که به ادبیات ایتالیایی و اسپانیایی اختصاص داشت (۵-۱۸۰۹). در این اثر، اصطلاح «رمانتیک»^۴ در همه‌ی ترکیبات به کار برده می‌شود. سبک^۵، سیاق^۶، شخصیت‌های داستانی^۷ و اشعار، همه «رمانتیک» نامیده می‌شوند. برخی اوقات بوتروک برای اشاره به ادبیات قرون وسطا، اصطلاح «رمانتیک کهن»^۸ و برای اشاره به آن چه ما آن را ادبیات دوران رنسانس می‌نامیم، اصطلاح «رمانتیک جدید»^۹ را به کار می‌برد. این برداشت از اصطلاح رمانتیک شبیه به معنایی است که وارنون برای آن قایل بود، جز آن که بوتروک پیوسته گستره‌ی معنایی آن را فزونی می‌دهد: وی نه تنها آریستو و تاسو و ادبیات قرون وسطا، بل شکسپیر^{۱۰} و سروانتس^{۱۱} و کالدرون^{۱۲} را نیز «رمانتیک» می‌نامد. این خود بدان معناست که

1- Literärgeschichte

2- Eichhorn

۳- Friedrich Bouterwek (۱۷۶۶-۱۸۲۸) نویسنده و مورخ ادبی آلمانی.

4- Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts

5- romantisch

6- style

7- manners

8- characters

9- altromantisch

10- neuromantisch

۱۱- William Shakespeare (۱۵۶۴-۱۶۱۶)، شاعر و دراماتیس‌ت انگلیسی.

۱۲- Miguel de Cervantes Saavedra (۱۵۴۷-۱۶۱۶)، شاعر، دراماتیس‌ت و

رمان‌نویس اسپانیایی.

تمامی شعرهایی که بر پایه‌ی سنتی جدا از سنت ادبیات کهن کلاسیک نوشته شده، رمانتیک نام دارد. این مفهوم کلی و تاریخی از رمانتیک بعدها با معنای جدیدی به هم آمیخت: معنایی نوع شناختی که بر تقابل میان «کلاسیک» و «رمانتیک» استوار است و برادران شلگل^۱ واضح آن‌اند. در ۱۸۳۰ گوته^۲ در گفت‌وگویی با اکرمان^۳ گفت که شیلر^۴ میان «ساده و احساساتی»^۵ تمایزی قایل شد و برادران شلگل بر پایه‌ی همین تمایز، «ساده و احساساتی» را «کلاسیک و رمانتیک» نام کردند [۹]. در آن زمان، گوته سخت از تحولات ادبی تازه در فرانسه و آلمان روی گردان بود و حتا می‌گفت: «کلاسیک سالم است و رمانتیک بیمار» [۱۰] او بر برادران شلگل از آن رو که دلایلی شخصی و ایده‌تولوژیک داشتند خرده می‌گرفت. اما باید گفت که گفته‌های او به تمامی درست نبوده است. بی‌تردید کتاب شیلر با نام «در باره‌ی شعر ساده و احساساتی»^۶ که گزارشی بود از نوع شناسی سبک‌ها،^۷ در دگرگونی دیدگاه‌های فریدریش شلگل درباره‌ی هلنیسم^۸ و گرایش او به مدرنیسم^۹ تأثیر داشته است [۱۱]. اما تقابل مورد نظر شیلر با تقابلی که برادران شلگل از آن یاد می‌کردند یکی نبود؛ چنان‌که شکسپیر از نگاه شیلر «ساده» است و از نظر شلگل، «رمانتیک».

۱۳- Pedro Calderón (۱۶۰۰-۱۶۸۱)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی.

۱- August Wilhelm Schlegel (۱۷۶۷-۱۸۴۵)، ادیب و منتقد آلمانی؛

Friedrich Schlegel (۱۷۷۲-۱۸۲۹)، منتقد آلمانی.

۲- Johann Wolfgang Von Goethe (۱۷۴۹-۱۸۳۲)، شاعر و ادیب آلمانی.

۳- Johann Peter Eckermann (۱۷۹۲-۱۸۵۴)، نویسنده‌ی آلمانی و دوست گوته.

۴- Johann Christoph Friedrich Schiller (۱۷۵۹-۱۸۰۵)، دراماتیس‌ت آلمانی.

5- naive and sentimental

6- über naive und sentimentalische Dichtung

7- typology of styles

8- Hellenism

9- modernism

برادران شلگل برای کاربرد دقیق این اصطلاحات اهمیت بسیار قایل بودند [۱۲]. اما اگر تاریخ‌چهی اصطلاح «رمانتیک» را از دیدی باز و اروپایی بنگریم به این نتیجه می‌رسیم که بسیاری از معانی آن به سبلی «نامتعارف» بوده‌اند، چرا که در تاریخ‌چهی این اصطلاح هیچ تأثیری نداشته‌اند و حتا در مهم‌ترین بیانیه‌ی رمانتی‌سیسم که آگوست ویلهلم شلگل در کتاب گفتارهایی درباره‌ی هنر و ادبیات نمایی^۱ (۱۸۰۹-۱۱) آورده بود، اثر مهمی از خود به جای نگذاشته‌اند و حال آن که این بیانیه از مهم‌ترین گزارش‌هایی است که درباره‌ی رمانتی‌سیسم نوشته شده و به حق آن را «پیام رمانتی‌سیسم آلمان به اروپا» نام کرده‌اند [۱۳]. ظاهراً در آلمان اصطلاحات «رمانتیک»^۲ و «پیرو رمانتیک»^۳ را نوالیس^۴ در ۱۷۹۸-۹۹ وضع کرده است. اما از نظر نوالیس «پیرو رمانتیک» کسی است که رمانس و افسانه‌ی پریان می‌نویسد و رمانتیک در این معنا مترادف «هنرمان»^۵ به کار می‌رود [۱۴]. قطعه‌ی معروف فریدریش شلگل در شماره‌ی ۱۱۶ مجله‌ی آتناوم^۶ (۱۷۹۸) نیز که از «شعر رمانتیک» به «شعر مرفقی جهانی» تعبیر می‌کند، ویژه‌گی مشخص رمانتیک را در این گونه داستان رمانتیک می‌جوید. اما شلگل بعدها در «گفت و گو درباره‌ی شعر»^۷ (۱۸۰۰) این اصطلاح را در همان معنای تاریخی و واقعی خودش به کار می‌برد: از شکسپیر چون پایه‌گذار درام رمانتیک یاد می‌کند و در آثار سروانتس و شعرهای ایتالیایی، «در عصر

1- Lectures on Dramatic Art and Literature

2- Romantik

3- Romantiker

۴- Friedrich Leopold Freiherr Von Hardenberg (۱۷۷۲-۱۸۰۱) شاعر و

نویسنده‌ی آلمانی و از پیش‌روان نهضت رمانتی‌سیسم که نام مستعارش «نوالیس» (Novalis) بود.

5- Romankunst

6- Athenaeum

7- Gespräch über die poesie

سلاحشوری و عشق و افسانه‌های پریان» به دنبال ویژه‌گی‌های رمانتیک می‌گردد. فریدریش شلگل در این هنگام زمانه‌ی خود را رمانتیک نمی‌داند، چه از نظر او رمان‌های «ژان پل»^۱ تنها «فراورده‌ی رمانتیک عصری غیر رمانتیک» است. به علاوه، او این اصطلاح را به نحوی بسیار مبهم و کلی در معنای ویژه‌گی اصلی شعر به کار می‌برد و گمان می‌کند که همه‌ی شعرها باید رمانتیک باشند [۱۵].

اما شرح دقیق‌تر این اصطلاح و صدور حکم‌هایی درباره‌ی آن که هم در آلمان و هم در خارج از آلمان، تأثیری بسیار ژرف از خود به جای نهادند، از آن برادر بزرگ‌تر آگوست ویلهلم شلگل بود. در گفتارهایی درباره‌ی زیباشناسی که آگوست شلگل در ۱۷۹۸ در دانشگاه پنا ایراد می‌کرد، تقابل میان کلاسیک و رمانتیک به وضوح مشخص نشده است. اما در بحث مفصلی درباره‌ی ژانرهای جدید، تلویحاً به این تقابل اشاره کرده است. از جمله‌ی این ژانرهای جدید، داستان رمانتیک است که نمونه‌های راستین آن را می‌توان در «شاه کارهای کامل هنر عالی رمانتیک» چون دن کیشوت^۲، درام‌های رمانتیک شکسپیر و کالدرون و گوته و شعرهای عامیانه‌ی رمانس‌های اسپانیایی و تصنیف‌های اسکاتلندی یافت [۱۶].

شلگل در گفتارهایی که از ۱۸۰۱ تا ۱۸۰۴ در برلین ایراد می‌کرد و در ۱۸۸۴ به چاپ رسیدند [۱۷]، تقابل کلاسیک و رمانتیک را چون تقابل میان شعر کهن و شعر مدرن عنوان کرد و ادبیات رمانتیک را با نظرگاهی مترقی و مسیحی مربوط دانست. وی طرح نگارش تاریخی درباره‌ی ادبیات رمانتیک را در سر داشت که با بحث درباره‌ی اسطوره‌های قرون وسطا آغاز می‌شد و با مروری بر شعر ایتالیایی در عصری که امروزه آن را عصر رنسانس می‌نامیم

پایان می‌یافت. شلگل از دانته و پترارک^۱ و بوکاچو^۲ هم چون بنیان‌گذاران ادبیات مدرن رمانتیک یاد می‌کرد. گرچه بی‌تردید می‌دانست که اینان همه با لحنی ستایش‌آمیز از ادبیات کهن یاد می‌کرده‌اند. اما وی بر این گمان بود که شکل و نحوه‌ی بیان آثار ادبی اینان به کلی غیر کلاسیک است. به گمان او هیچ یک از ایشان در اندیشه‌ی حفظ شکل‌های ادبی کهن در ساخت و ترکیب اثر ادبی خویش نبوده است. وی اصطلاح «رمانتیک» را شامل شعرهای پهلوانی آلمانی، چون حماسه‌ی نیبلونگن^۳ و حلقه‌ی آرتور^۴ و رمانس‌های شارلمانی^۵ و نیز آثار ادبی اسپانیایی از سید^۶ تا دن‌کیشوت می‌دانست. گفتارهای آگوست شلگل مورد توجه قرار گرفت و برداشت‌های وی به آثار نویسنده‌گان دیگر نیز راه پیدا کرد. شلگل در ۱۸۰۳ بخش‌هایی از گفتارهای خود را در نمایش‌نامه‌ی اسپانیایی^۷ (۱۸۰۳) به چاپ رسانید. پس از او در گفتارهای چاپ نشده‌ی شلینگ درباره‌ی فلسفه‌ی هنر^۸ [۱۸] که در فاصله‌ی سال‌های ۳-۱۸۰۲ ایراد می‌شد؛ در مقدمات زیباشناسی^۹، اثر ژان پل (۱۸۰۴)؛ و در سیستم نظریه‌ی هنر^{۱۰}، اثر فریدریش آست [۱۹]؛ از تقابل میان کلاسیک و رمانتیک سخن می‌رود. اما مهم‌ترین اثری که در آن از این تقابل کلاسیک - رمانتیک به گونه‌ی دقیق و مدون یاد شده، گفتارهای آ. و. شلگل است که در سال‌های ۹-۱۸۰۸ در وین ایراد کرده بود و در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۰۹ تا ۱۸۱۱ به چاپ رسید. در این گفتارها، تقابل کلاسیک -

۱- Francesco Petrarch (۱۳۰۴-۱۳۷۴)، شاعر ایتالیایی.

۲- Giovanni Boccaccio (۱۳۱۳-۱۳۷۵)، نویسنده‌ی ایتالیایی.

3- Nibelungen

4- the cycle of Arthur

5- the Charlemagne romances

6- Cid

7- Spanisches Theater

8- Philosophie der Kunst

9- Vorschule der Aesthetik

10- System der Kunstlehr

رمانتیک با تباین ارگانیك - مكانیك^۱ و تجسمی - تصویری^۲ به هم آمیخته و ادبیات كهن و نو كلاسیك (و به ویژه ادبیات نو كلاسیك فرانسه) را در تقابل آشكار با درام رمانتیک شكسپیر و كالدرون می بینیم. به بیان دیگر در این گفتارها، شعر كمال^۳ در تقابل آشكار با شعر تمثالی بی کران^۴ قرار گرفته است.

درك این كه چه گونه این معنای تاریخی و نوع شناختی توانست به جنبش های ادبی آن روز راه یابد دشوار نیست، چرا كه برادران شلگل در آن هنگام سخت با كلاسیسیسم مخالف بودند و به برخی نمونه های ادبی كه خود آن ها را رمانتیک می دانستند پناه می بردند. اما این روند، سخت با تأنی و آهسته گی پیش می رفت. ژان پل در ۱۸۰۳ از خود به عنوان «شارح حال رمانتیک ها»^۵ یاد می كند، اما به نظر می رسد كه تنها به برخی جنبه ها در داستان هایش اشاره دارد. در ۱۸۰۴ به «تیک و دیگر پیروان رمانتیک ها»^۶ اشاره می كند، ولی این اصطلاح را در معنای نویسنده گان افسانه های عامیانه به كار می برد. اما این كه ادبیات آن عصر سرانجام توانست ادبیات رمانتیک نام گیرد، گویا تنها حاصل كوشش مخالفان گروه هایدلبرگ بود كه امروزه معمولاً از آن به عنوان «دومین مكتب رمانتیک»^۷ نام می بریم. جی. اچ. فُس^۸ در ۱۸۰۸ اعضای این گروه را به سبب دیدگاه های كاتولیک و ارتجاعی ایشان مورد حمله قرار داد و كتاب طنزآمیزی منتشر كرد با نام سال نامه ی زنگ زنگوله^۹ و عنوان فرعی كتابی جیبی برای موسیقی دانان مبتدی و نویسنده گان

1- organic- mechanical

2- plastic-Picturesque

3- poetry of perfection

4- poetry of infinite desire

5- Biograph Von Romantikern

6- Tieck und andere Romantiker

7- Second Romantic School

8- J. H. Voss

9- Klingklingelalmanach

رمانتیک راستین^۱ روزنامه برای اولیاء^۲ که مجله‌ی آرنیم^۳ و برنتانو^۴ به شمار می‌رفت، به تندی این اصطلاح را برگزید و در مطالب خویش آن را مورد استفاده قرار داد. مجله‌ی علم و هنر^۵ (۱۸۰۸) از «هنرمندان رمانتیک» تجلیل کرد و گویا برای نخستین بار ایشان را به نیکی ستود. اما نخستین گزارش تاریخی از کار هنرمندان گروه ادبی جدید موسوم به رمانتیک^۶ را باید در جلد یازدهم (۱۸۱۹) از تاریخ عظیم بوتروک جست که در آن به بحث درباره‌ی آثار ادبی گروه ینا و برنتانو می‌پردازد [۲۰]. رساله‌ی «مکتب رمانتیک»^۷ (۱۸۳۳) اثر هاینه^۸ شامل بحث درباره‌ی آثار فوکه^۹، اولانت^{۱۰}، ورنر^{۱۱} و هوفمان^{۱۲} بود. اثر مرجع رودلف هایم^{۱۳} با نام «مکتب رمانتیک»^{۱۴} (۱۸۷۰) تنها آثار اعضای نخستین گروه ینا، یعنی برادران شگل، نوالیس و تیک^{۱۵} را بررسی می‌کرد. بدین سان می‌توان دید که در تاریخ ادبی آلمان معنای واقعی و کلی و تاریخی این اصطلاح ندیده گرفته شده و اصطلاح

1- Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und agehende Mystiker

2- Zeitschrift für Einsiedler

۳- Achim Von Arnim (۱۷۸۱-۱۸۳۱)، نویسنده‌ی آلمانی.

۴- Clemens Brentano (۱۷۷۸-۱۸۴۲)، شاعر و نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی.

5- Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst

6- die neue literarische Partei der sogenannten Romantiker

7- Romantische Schule

۸- Heinrich Heine (۱۷۹۷-۱۸۵۶)، شاعر و منتقد آلمانی.

۹- Fouqué (۱۷۷۷-۱۸۴۳)، نویسنده‌ی آلمانی.

۱۰- Johann Ludwig Uhland (۱۷۸۸-۱۸۶۲)، شاعر آلمانی.

۱۱- Zacharias Werner (۱۷۶۸-۱۸۲۳)، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی.

۱۲- E.T.A.Hoffmann (۱۷۷۶-۱۸۲۲)، نویسنده و آهنگ ساز آلمانی.

13- Rudolf Haym

14- Die Romantische Schule

۱۵- Ludwig Tieck (۱۷۷۳-۱۸۵۳)، شاعر و نویسنده‌ی آلمانی و مترجم دن‌کیشوت و

برخی آثار شکسپیر به آلمانی.

گروهی از نویسنده‌گانی اطلاق شده که خود را نویسنده‌ی رمانتیک نمی‌دانسته‌اند.

با این حال معنای کلی این اصطلاح، آن گونه که مورد نظر آگوست ویلهلم شلگل بود، در بیرون از آلمان رایج شد و دامنه‌ی آن از هر سو گسترش یافت. کشورهای شمالی اروپا گویا نخستین کشورهای بودند که این اصطلاح را اخذ کردند. جنز باگسن^۱ در آغازهای ۱۸۰۴ داستان طنز آمیزی نوشت در تقلید از فاوست^۲ [۲۱]. باگسن، دست کم در ظاهر، همان کسی بود که سال‌نامه‌ی زنگ زنگوله را تدوین کرده بود. آدام اولنشلیگر^۳ در دهه‌ی نخستین سده‌ی نوزدهم، مفاهیم رمانتیسیسم آلمانی را به دانمارک آورد. در سوئد به نظر می‌رسد که در آغاز، از سوی نویسنده‌گان گاه‌نامه‌ی فوسفوروس^۴ بر سر این اصطلاحات بحث و گفت و گوی فراوان بوده است. در ۱۸۱۰ ترجمه‌ی بخشی از زیباشناسی^۵ فریدریش آست انتشار یافت و در این گاه‌نامه، با اشاره به آراء شلگل و نوالیس و واکنرودر^۶ به تفصیل مورد بحث و بررسی قرار گرفت [۲۲]. در هلند، ان. جی. کمپن^۷ در آغاز ۱۸۲۳ به شرح و توضیح تقابل میان شعر کلاسیک و شعر رمانتیک پرداخت [۲۳]. در انگلستان و آمریکا و دنیای لاتین، مادام دوآستال^۸ در گذر از کلاسیسیسم به رمانتیسیسم تأثیری به سزا داشت. در مورد فرانسه، اما، می‌توان نشان داد که بوده‌اند نویسنده‌گانی که در این کار نقشی تعیین‌کننده‌تر از او داشته‌اند، گرچه بسیار کم‌تر از او تأثیرگذار بوده‌اند. ظاهراً این اصطلاح در آن معنا که

1- Jens Baggeson

2- Die romantische Welt oder Romanien im Tollhaus

۳- (۱۸۵۰ - ۱۷۷۹)، Adam Gottlob Oehlenschläger، شاعر و دراماتیس دانمارکی.

4- Phos phoros

5- Aesthetik

6- Wackenroder

7- N. G. Kampen

۸- (۱۸۱۷ - ۱۷۶۶)، Madam de staël، نویسنده‌ی فرانسوی.

وارتون از آن می‌فهمید، در فرانسه بسیار کم به کار می‌رفت، گرچه در رساله‌یی از شاتوبریان^۱ با نام گفتاری درباره‌ی انقلاب‌ها^۲ که در انگلستان به نگارش درآمده بود، واژه‌ی رمانتیک به کار رفته است. در این کتاب، واژه‌ی «رمانتیک» با واژه‌گان «گوتیک» و «تودسک»^۳ به هم آمیخته و با املا‌ی انگلیسی نوشته شده است [۲۴]. اما جز از این موارد و چند مورد کم اهمیت دیگر، تا زمانی که نویسندگان آلمانی در آن جا تأثیر نکرده بودند، این واژه بر زمینه‌یی ادبی به کار نمی‌رفت. در معنای دقیق و ویژه‌ی آن، نخستین بار در نامه‌یی از شارل ویلر^۴ آمده بود که در ۱۸۱۰ در مجله‌ی دائرةالمعارف^۵ انتشار یافت. ویلر مهاجری فرانسوی در آلمان بود و امروزه نخستین تفسیرگر آراء کانت به شمار می‌رود. وی در این نامه از شکسپیر و دانته به منزله‌ی «پشتوانه‌های رمانتیک»^۶ یاد کرده و فرقه‌ی مذهبی جدیدی را که در آلمان از «رمانتیک» جانب‌داری کرده، به نیکی ستوده است [۲۵]. کسی به مقاله‌ی ویلر پروا نکرد. ترجمه‌ی فیلیپ - آلبر استاپفر^۷ از تاریخ ادبیات اسپانیایی بوتروک در ۱۸۱۲ نیز، گرچه نویسنده‌ی جوانی به نام گیزو^۸ آن را نقد کرده بود، توجهی بر نیانگیخت. سال سرنوشت ساز، سال ۱۸۱۳ بود. در ماه‌های مه و ژوئن این سال، اثر مهم سیسموندو دوسیسموندی^۹ با نام درباره‌ی ادبیات اروپای میانه^{۱۰} انتشار یافت. در اکتبر این

۱- François - René de chateaubriand (۱۷۶۸-۱۸۴۸)، نویسنده و شاعر

فرانسوی.

2- Essai sur les Révolutions

3- tudesque

4- Charles Villers

5- Magasin encyclopédique

6- Sustaining La Romantique

7- Philip-Albert Stapfer

8- Guizot

۹- (۱۷۷۳-۱۸۴۲) sismode de sismondi، مورخ و پژوهش‌گر سوئیسی و از دوستان

مادام دواستال و حامیان دیدگاه‌های رومانتیک.

سال اثر بلند آوازه‌ی مادام دو استال با نام درباره‌ی آلمان^۱، که از حدود سه سال پیش آماده‌ی چاپ بود، سرانجام در لندن منتشر شد. در ماه دسامبر، ترجمه‌ی مادام نیکر دو سوسور^۲، دختر عموی مادام دو استال از کتاب گفتارهایی درباره‌ی ادبیات نمایشی^۳، اثر آ. و. شلگل به چاپ رسید. مهم‌تر از همه، در ماه مه ۱۸۱۴، اثر مهم مادام دو استال با نام درباره‌ی آلمان، در پاریس تجدید چاپ شد. نیازی به گفتن نیست که همه‌ی این آثار از یک جا سرچشمه می‌گرفتند: از کوهی که سکونت گاه مادام دو استال در آن جا واقع بود. مطلب دیگر این که سیسموندی و بوتروک و مادام دو استال در برداشت‌های شان از مفهوم رمانتیک سخت زیر تأثیر شلگل بودند. شرح تقابل کلاسیک - رمانتیک در فصل یازدهم از کتاب درباره‌ی آلمان و توازی کلاسیک و رمانتیک با هنرهای تجسمی و هنرهای تصویری، تقابل میان نمایش‌نامه‌های یونانی که محور اصلی آن حادثه است و نمایش‌نامه‌های مدرن که بیش‌تر بر شخصیت‌سازی مبتنی است، و تمایز شعر تقدیر^۴ از شعر مشیت و شعر کمال از شعر ترقی^۵، همه و همه به وضوح از آثار شلگل مایه گرفته‌اند. سیسموندی به شخصه شلگل را خوش نمی‌داشت و از بسیاری از آراء ارتجاعی وی در شگفت بود. ممکن است در برخی جزئیات بیش‌تر از بوتروک بهره برده باشد تا از شلگل، اما بی‌تردید در شرح تقابل میان نمایش‌نامه‌های اسپانیایی و ایتالیایی و در این که جان‌مایه‌ی رمانس‌ها را، به استثنای رمانس‌های فرانسوی، در اساس رمانتیک می‌دانست از شلگل تأثیر پذیرفته بود [۲۶].

10- De la littérature du midi de L'Europe

1- De l'Allemagne

2- Madam Necker de Saussure

3- Course de littérature dramatique

4- Poetry of Fate

5- Poetry of Providence

این سه کتاب، یعنی کتاب‌های سیسموندی و مادام دواستال و شلگل در فرانسه مورد نقد و بررسی قرار گرفتند و بحث‌ها و گفت‌وگوهای فراوانی درباره‌ی آن‌ها در گرفت. ام. ادموند اگلی^۱ مقالاتی را که تنها در سال‌های ۱۸۱۳-۱۶ در باره‌ی این کتاب‌ها نوشته شده گردآوری کرده و تنها همین تعداد از مقالات، یک کتاب پانصد صفحه‌یی عظیم را تشکیل داده است [۲۷]. واکنش اغلب نویسنده‌گان در برابر کتاب سیسموندی که مردی فاضل و دانشمند به شمار می‌رفت، تا حدی با ملایمت همراه بود. در برابر شلگل که بیگانه بود سخت برآشفندند و درباره‌ی مادام دواستال نظرات، پراکنده بود و اغلب گپیج‌کننده می‌نمود. در همه‌ی این مقالات، مخالفان را رمانتیک‌ها^۲ نام کرده‌اند، اما به روشنی دانسته نیست که جز این سه کتاب، در ادبیات آن روز، هنگامی که از رمانتیک سخن می‌گویند، چه پدیده‌یی را مورد نظر دارند. هنگامی که بنژامن کنستان^۳ داستان آدولف^۴ را منتشر کرد، بر او خرده گرفتند که از سبک رمانتیک^۵ جانب‌داری کرده است. حتا ملودرام را از روی تحقیر به همین نام می‌خواندند و آن را با درام آلمانی یکی می‌پنداشتند [۲۸].

اما تا ۱۸۱۶ هیچ نویسنده‌ی فرانسوی خود را رمانتیک نمی‌خواند و اصطلاح رمانتیسیم هم اصطلاح شناخته شده‌یی نبود. هنوز هم تاریخ‌چهی این اصطلاح به درستی دانسته نیست. در نامه‌یی از کلمنس برنتانو به آخیم فن آرnim در ۱۸۰۳، رمانتیسیم در معنای قافیه‌پردازی بد و غزل سرایی بی‌محتوا به کار رفته است و این تا حدی عجیب می‌نماید [۲۹]. اما تا آن جا که من می‌دانم این وضع در آلمان زمان زیادی نپایید. در ۱۸۰۴ سنانکور^۶ به

1- Poetry of Progress .

2- Les romantiques

۳- (۱۸۳۰-۱۷۶۷) Benjamin Constant, نویسنده و سیاست پیشه‌ی فرانسوی.

4- Adolph

5- Le genre romantique

۶- (۱۸۴۶-۱۷۷۰) Etienne Pivert de Senancour, نویسنده‌ی فرانسوی.

«رمانتیسم از چشم اندازهای آلپ»^۱ اشاره می‌کند [۳۰] و آن را به صورت اسم و مطابق کاربرد «رمانتیک» به معنای «تصویری»^۲ به کار می‌برد. اما در متون ادبی ظاهراً این واژه تا ۱۸۱۶ به کار نرفته است و پس از آن نیز به شکلی مبهم و طنزآمیز به کار می‌رود. در مجله‌ی کانستیتیو شنال^۳ نامه‌یی چاپ شده که گویا آن را مردی ساکن منطقه‌یی در مرز سوئیس و در حومه‌ی قصر مادام دواستال نوشته است. نویسنده‌ی نامه از علاقه‌ی همسرش به «رمانتیک» اظهار ناخرسندی کرده و از شاعری سخن می‌گوید که سبک تودسک را ترویج می‌کند و برای آنان قطعاتی سراسر آکنده از رمانتیسم و رمز و رازهای ناب بوسه و هم دلی ابتدایی و طنین اندوه بار زنگ‌ها^۴ خوانده است [۳۱]. اندک زمانی بعد، استاندال^۵ که در آن زمان ساکن میلان بود و گفتارهای شلگل را پس از انتشار ترجمه‌ی فرانسوی آن‌ها مطالعه کرده بود، در نامه‌یی، از شلگل به «مردی پر مدعا و حقیر» و «مضحک» یاد می‌کند، اما در ضمن اظهار ناخرسندی می‌کند که در فرانسه به شلگل می‌تازند و می‌پندارند که رمانتیسم را شکست داده‌اند [۳۲]. ظاهراً استاندال نخستین نویسنده‌ی فرانسوی است که خود را رمانتیک خوانده است: «من مردی سخت رمانتیک‌ام، به این معنا که در برابر راسین^۶ طرف‌دار شکسپیرم و در برابر بوالو^۷ طرف‌دار لرد

1- romantisme des sites alpestres

2- Picturesque

3- Constitutionnel

4- des morceaux pleins de romantisme, les purs mystères du baiser, la sympathie primitive et l'ondoyante mélancolie des cloches

۵- Marie-Henri (۱۷۸۳-۱۸۴۲)، نویسنده‌ی فرانسوی و خالق رمان معروف سرخ و سیاه که نام مستعار «استاندال» Stendhal داشت.

۶- Jean Racine (۱۶۳۹-۱۶۹۹)، شاعر و دراماتیس‌ت فرانسوی.

۷- Boileau (۱۶۳۶-۱۷۱۱)، شاعر و هجانویس و منتقد فرانسوی و دوست نزدیک

مولیر، لافونتن و راسین.

بایرون.^۱ [۳۳]

اما در ۱۸۱۸ بود که استاندال این سخنان را بر زبان آورد و در آن زمان وی از جنبش رمانتیک ایتالیا هواخواهی می‌کرد. بدین گونه ایتالیا از نخستین کشورهای پایه گذار رمانتیسم به شمار می‌رود، چرا که نخستین کشور لاتین است که جنبشی رمانتیک دارد و از رمانتیک بودن خود، آگاه است. البته در آن جا هم به دنبال ترجمه‌ی کتاب مادام دو استال با نام درباره‌ی آلمان، در اوایل ۱۸۱۳، بحث‌ها و گفت و گوهای فراوانی در گرفته بود. کتاب اچ. جای^۲ با نام درباره‌ی سبک رمانتیک در ادبیات^۳ که کتابی بود سخت ضد رمانتیک و در ۱۸۱۴ به چاپ رسیده بود، بی‌درنگ به ایتالیایی ترجمه شد و انتشار یافت [۳۴]. از نقش مقاله‌ی مادام دو استال در ترجمه‌ی متون آلمانی و انگلیسی همه به خوبی آگاه‌ایم. همین مقاله بود که به پشته‌بانی لودویکو دی برمه^۴ انجامید، گرچه او این ماجرا را به تمامی چون مسأله‌ی فرانسوی می‌نگریست و به وضوح درباره‌ی رمانتیک به گونه‌ی می‌اندیشید که برای هردو و حتا برای وارتون قابل فهم بود. برمه با نقل استدلال‌های گراوینا^۵ در دفاع از ترکیب ارلاندوی خشمگین،^۶ اثر آریستو به این نتیجه می‌رسد که همین معیارها را می‌توان در عالم تراژدی، درباره‌ی رمانتیک‌های جنوبی، شکسپیر و شیلر به کاربرد [۳۵]. معمولاً رساله‌ی جوانی پرکت^۷ با نام Lettera di Grisostomo را که شامل ترجمه‌ی بخش‌هایی از تفسیرهای

۱- George Gordon Noel Byron (۱۷۸۸-۱۸۲۴)، شاعر انگلیسی.

2- H. Jay

3- Discours sur Le genre romantique en Littérature

4- Lodovico di Breme

۵- Gion Vincenzo Gravina (۱۶۶۴-۱۷۱۸)، شاعر و دراماتیسست و منتقد ایتالیایی.

6- Orlando Furiso

7- Giovanni Berchet

بورگر^۱ نیز هست، بیانیه‌ی جنبش رمانتیک ایتالیا می‌دانند، اما برکت هیچ‌گاه این لفظ را در این معنا به کار نبرده و از پدیده‌ی موسوم به جنبش رمانتیک ایتالیا سخن نگفته است. در آثار او تاسو از شمار شاعرانی است که رمانتیک نامیده شده است و آن تقابل معروف میان شعر کلاسیک و شعر رمانتیک، چنان چون تقابلی میان شعر مرده گان و زنده گان معنا می‌شود [۳۶]. او توانسته است منش سیاسی و معاصر جنبش رمانتیک ایتالیا را به درستی پیش‌بینی کند. در ۱۸۱۷، جوانی گاردینی^۲ گفتارهای شگل را به ایتالیایی ترجمه کرد. اما هجوم واقعی کتب و رسالات و مقالات درباره‌ی رمانتیسم - که به راستی چون پیکاری عظیم بود - در ۱۸۱۸ روی داد. در این سال بود که نخست برخی نویسنده گان مخالف رمانتیک، چون فرانچسکو پتزی^۳، کامیلو پیچیارلی^۴ و کتته فالتی دی بارولو^۵ از اصطلاح رمانتیسیسم بهره گرفتند. بارولو کتابی نوشت با نام درباره‌ی سبک رمانتیک^۶ و در آن جا میان رمانتیسیسم^۷ و نوع رمانتیک^۸ تمایزاتی قایل شد [۳۷]. برکت در گفت‌وگویی طنزآمیز اظهار کرد که این تمایز برای او قابل فهم نیست [۳۸]. ارمس ویسکونتی^۹ در مقالاتی که اندکی بعد درباره‌ی این اصطلاح نوشت، تنها واژه‌ی «رمانتیسم»^{۱۰} را به کار می‌برد [۳۹]. اما چنین می‌نماید که چون ۱۸۱۹ فرا می‌رسد، اصطلاح «رمانتیسیسم» فراگیر شده و تثبیت گردیده است. در این سال دی.ام. دلا^{۱۱} در ترجمه‌ی فصل سیزدهم از کتاب

۱- Gottfried August Bürger (۱۷۴۷-۱۷۹۴)، شاعر آلمانی.

2- Giovanni Gherardini

3- Francesco Pezzi

4- Camillo Picciarelli

5- Conte Falletti di Barolo

6- Della romaticomachia

7- il romanticismo

8- genere romantico

9- Ermete Visconti

10- romantismo

11- D. M. Dalla

سیسموندی با نام ادبیات جنوب^۱ که آن را به تعریف راستین رمانتی سیسم^۲ ترجمه کرده بود، از اصطلاح رمانتی سیسم استفاده کرد، گرچه در عنوان فرانسوی و اصلی متن نشانی از این اصطلاح دیده نمی شود. استاندال که در آغاز از اصطلاح «رمانتیسیم» بهره می گرفت و بعدها نیز همین اصطلاح را به کار می برد، پس از گذشت زمانی کوتاه، تحت تأثیر اصطلاحی که در این باره در ایتالیا به کار می رفت، از واژه‌ی «رمانتی سیسم» استفاده می کرد. وی در آن زمان دو مقاله‌ی کوتاه نوشت با نام‌های «رمانتی سیسم چیست؟»^۳ و «رمانتی سیسم در هنرهای زیبا»^۴ که البته در آن هنگام به چاپ نرسیدند [۴۰]. در مقاله‌ی راسین و شکسپیر^۵ که در ۱۸۲۲ در ماه‌نامه‌ی نقد کتاب پاریس^۶ به چاپ رسید، برای نخستین بار در فرانسه، اصطلاح رمانتی سیسم به کار رفته است.

اما در همین هنگام، به نظر می رسد که اصطلاح «رمانتیسیم» در فرانسه کاربردی فراگیر یافته است. در ۱۸۲۲، فرانسوا مینیه^۷ و در سال بعد، ویلمن^۸ و لا کر تل^۹ از اصطلاح رمانتیسیم استفاده می کردند [۴۱]. با سخن رانی لویی اس. اوگه^{۱۰}، مدیر آکادمی فرانسه در یکی از جلسات رسمی آکادمی در ۲۴ آوریل ۱۸۲۴، که به منظور ردّ بدعت‌های تازه در ادبیات ایراد می شد و گفت و گو درباره‌ی رمانتیسیم^{۱۱} نام داشت، این اصطلاح حضوری گسترده و

1- Literature of the South

2- Vera Definizione del romanticismo

3- Qu'est -ce que le romanticisme

4- Du Romanticisme dans les beaux arts

5- Racine et Shakespeare

6- Paris Monthly Review

7- Francois Mignet

8- Villemain

9- Lacretelle

10- Louis S. Auger

11- Discours sur le Romantism

فراگیر و مقبولیتی تمام یافت. استاندال نیز در چاپ دوم راسین و شکسپیر (۱۸۲۵)، اصطلاح رمانتیسیسم را رها کرد و از واژه‌ی جدید رمانتیسم استفاده کرد. قصد شرح حکایت معروف اجتماعات نویسنده‌گان رمانتیک و نقل جزئیات مطالب گاه‌نامه‌های رمانتیک در دهه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم را نداریم [۴۲]. تردیدی نیست که در فرانسه نیز چون ایتالیا، این اصطلاح اساساً تاریخی و نوع شناختی که مادام دواستال شناساگر آن بود، به صورت شعار گروهی از نویسنده‌گان درآمد که برای ابراز مخالفت خود با آرمان‌های نوکلاسیسیسم، آن را سخت مناسب یافته بودند.

در اسپانیا اصطلاحات «کلاسیک» و «رمانتیک» در اوایل ۱۸۱۸ در روزنامه‌ها رایج شد و در این میان یک‌بار نیز با اشاره‌ی کوتاه به شگل هم‌راه بود. اما ظاهراً نویسنده‌ی ایتالیایی به نام لوتیجی مونته‌گیا^۱ که در ۱۸۲۱ به اسپانیا تبعید شده بود، نخستین کسی بود که به تفصیل درباره‌ی «رمانتیسیسم»^۲ در مجله‌ی اسپانیایی به نام اورپیو^۳ (۱۸۲۳) سخن گفت. در همین مجله بود که زمانی کوتاه پس از چاپ مقاله‌ی این نویسنده‌ی ایتالیایی، لوپز سولر^۴ به تحلیل مشاجره‌ی میان «رمانتیک‌ها و کلاسیک‌ها»^۵ پرداخت. با این حال آن دسته از نویسنده‌گان اسپانیایی که خود را «رمانتیک» می‌نامیدند، تنها در حدود ۱۸۳۸ به پیروزی رسیدند. ولی حتا در این هنگام نیز نتوانستند چنان‌چون مکتبی منسجم، هم‌پسته‌گی خود را حفظ کنند و اجتماع آنان از هم پاشید [۴۳].

در میان شاعران پرتغال، ظاهراً آلمیداگارت^۶ نخستین کسی است که در

1-Luigi Monteggia

2- romanticismo

3- Europeo

4- López Soler

5- románticos y clasicistas

6- Almeida Garrett

شعری با نام کاموئیس^۱ به «رمانتیک‌های ما»^۲ اشاره کرده است. این شعر را در ۱۸۲۳ که در فرانسه در تبعید به سر می‌برد، در لوآور^۳ سروده بود [۴۴]. در کشورهای اسلاو نیز که زبان‌هایی برگرفته از زبان لاتین داشتند، در حدود همین ایام این اصطلاحات رواج یافت. در چک و اسلواکی، اصطلاح «رمانتیک»^۴ در حکم صفتی برای شعر، نخستین بار در ۱۸۰۵، اسم «رمانتی سیسم»^۵ در ۱۸۱۹، اسم «رمانتیک»^۶ که برگرفته از شکل آلمانی واژه بود در ۱۸۲۰ و اسم «رمانتیک»^۷ (به معنای رمانتی سیست) در ۱۸۳۵ به کار رفته است [۴۵]. اما در این کشور هیچ‌گاه مکتب رمانتیک منسجمی وجود نداشت.

در لهستان، کازیمیر برودزینسکی^۸ در ۱۸۱۸ رساله‌یی نوشت درباره‌ی کلاسی سیسم و رمانتی سیسم. میکویچ^۹ بر مجموعه‌ی «تصنیف‌ها و رمانس‌های»^{۱۰} خود (۱۸۲۲) مقدمه‌یی طولانی نوشت و در آن با اشاره به آراء شلگل و بوتروک و یک نویسنده‌ی آلمانی گمنام به نام ابرهارد^{۱۱}، به شرح تقابل میان کلاسیک و رمانتیک پرداخت. در این مجموعه، شعری بود با نام «رمانتیچنوز»^{۱۲} (رمانتی سیسم) که بر اساس مضمونی از شعر لنوره^{۱۳}، اثر بورگر سروده شده بود [۴۶].

در روسیه، پوشکین در ۱۸۲۱ از یکی از شعرهای خود به نام زندانی اهل

1-Camoes

3- Le Havre

5- romantismus

7- romantik

9- Mickiewicz

11- Eberhard

13- Lenore

2- nos romanticos

4- romanticky

6- romantika

8 casimir Brodzinski

10- Ballady i romase

12- Romantycznosé

قفقاز^۱ به شعری رمانتیک تعبیر کرد. و شاهزاده ویازمسکی^۲ یک سال بعد به نقد و بررسی این شعر پرداخت. وی ظاهراً نخستین کسی است که تقابل میان شعر جدید رمانتیک و شعر وفادار به اصول قدیم را شرح کرده است [۴۷].

شرح تاریخ‌چهی این اصطلاح را در انگلستان، یعنی در آن جا که با تحولی بس شگفت و در خور دقت و در روی بود، در آخر گذاشته‌ایم. پس از وارتون در انگلستان مطالعات گسترده‌یی درباره‌ی «داستان‌های رمانتیک» و رمانس‌های قرون وسطایی انجام می‌گرفت. اما هیچ‌گاه کسی از تقابل «کلاسیک» و «رمانتیک» سخن نگفت و هیچ‌کس نمی‌دانست که این ادبیات جدید را که با انتشار تصنیف‌های غنائی^۳ رایج شده بود، می‌توان ادبیات رمانتیک نام کرد. اسکات^۴ در ویرایش تازه‌یی از اثر خود، آقای تریستر^۵، آن را «نخستین رمانس کلاسیک انگلیسی»^۶ نامید [۴۸]. رساله‌یی که جان فاستر^۷ نوشته و «درباره‌ی کاربرد صفت رمانتیک»^۸ نام دارد، [۴۹] بحث بی‌اهمیتی است درباره‌ی رابطه‌ی تخیل و داوری، و در آن جز رمانس‌های پهلوانی به هیچ متن ادبی دیگری اشاره نکرده است.

تمایز کلاسیک و رمانتیک، نخستین بار در گفتارهای کالریج^۹ در ۱۸۱۱ عنوان شد و به طور قطع کالریج در این گفتارها متأثر از شلگل بود، چرا که

1- Prisoner From The Caucasus

2- Prince Vyazemsky

3- Lyrical Ballads

۴- Sir Walter Scott (۱۷۷۱-۱۸۳۲)، شاعر و رمان‌نویس اسکاتلندی.

5- Sir Tristram

6- the first classical English romance

۷- John Forster (۱۸۱۲-۱۸۷۶)، نویسنده‌ی انگلیسی.

8- On The application of the Epithet Romantic

۹- Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴)، شاعر و منتقد انگلیسی.

در این گفتارها در نتیجه‌ی پای‌بندی لفظی به نحوه‌ی عبارت‌پردازی شلگل، تمایز کلاسیک و رماتیک با تمایز مکانیک - ارگانیک و تصویری - تجسمی به هم آمیخته است [۵۰]. اما این گفتارها در آن زمان به چاپ نرسیدند و از این روی رواج این اصطلاح در انگلستان تنها به توسط مادام دواستال صورت گرفت که شلگل و سیسموندی را به انگلیسیان شناساند. درباره‌ی آلمان، نخست در لندن به چاپ رسید و کمایش در همان زمان ترجمه‌ی انگلیسی آن نیز انتشار یافت. سرجیمز مکی‌تاش و^۱ ویلیام تایلر^۲ در دو مقاله‌ی جداگانه در نقد کتاب مادام دواستال از تمایز میان کلاسیک و رماتیک یاد کردند و تایلر اشاره‌ی کوتاه به شلگل کرد و از دین مادام دواستال به او سخن گفت. [۵۱]. در ۱۸۱۴ شلگل به اتفاق مادام دواستال در انگلستان بود. ترجمه‌ی فرانسوی گفتارها با نظری مساعد نقد شده و در فصل نامه‌ی نقد^۳ [۵۲] به چاپ رسیده بود. در ۱۸۱۵، روزنامه‌نگاری اهل ادینبرو^۴ به نام جان بلک^۵ ترجمه‌ی انگلیسی گفتارها را منتشر کرد. این ترجمه نیز با استقبال بسیار گرم مواجه شد. بعضی مقالات چون مقاله‌ی هزلت^۶ در نقد کتاب ادینبرو^۷، تمایز مورد نظر شلگل را به تفصیل شرح کردند. [۵۳]. هزلت تمایز مورد نظر شلگل را بازگفت و دیدگاه‌های او را درباره‌ی جنبه‌های مختلف آثار شکسپیر تشریح کرد. ناتان دریگ^۸ نیز در اثر مهم

1- Sir James Mackintosh

۲- William Taylor (۱۷۶۵-۱۸۳۶)، نویسنده‌ی انگلیسی و مترجم برخی از آثار لسیگ، بورگر و گوته.

3- Quarterly Review

4- Edinburgh

5- John Black

۶- William Hazlitt (۱۷۷۸-۱۸۳۰)، منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی.

7- Edinburgh Review

8- Nathan Drake

خویش با نام شکسپیر^۱ (۱۸۱۷) همین کار را کرد. اسکات هم در جستار درباره‌ی نمایش‌نامه^۲ که در مجله‌ی ادبی اولیر^۳ چاپ شد و حاوی ترجمه‌ی یکی از مقالات قدیمی شلگل درباره‌ی رمثو و ژولیت بود،^۴ به شرح تمایز مورد نظر شلگل و نقل دیدگاه‌های او درباره‌ی شکسپیر پرداخت. کالریج نیز پس از چاپ ترجمه‌ی انگلیسی گفتارهای شلگل، از نظرات وی بهره‌های بسیار گرفت که همه نیک از آن آگاه‌ایم و نیازی به تکرار آن‌ها نیست.

این که برخی می‌پندارند که تمایز کلاسیک - رمانتیک در انگلستان شناخته شده نبود است، ظاهراً چندان درست نمی‌نماید. [۵۴] در رساله‌ی توماس کمبل^۵ با نام جستار درباره‌ی شعر^۶ (۱۸۱۹) این تمایز مورد بحث قرار گرفته است، گرچه کمبل دفاع شلگل از عدول شکسپیر از قواعد کلاسیسیسم را «در قیاس با نظرات خود، بیش از اندازه رمانتیک» می‌داند. در نومیکا^۷ و سیلوان سرگردان^۸ اثر سر اجرتون برایجز^۹، از شعر رمانتیک قرون وسطا و ریشه‌های آن در آثار آریستو و تاسو در برابر شعرهای انتزاعی سده‌ی هجدهم ستایش شده است [۵۵]. امروزه از موارد کاربرد این اصطلاحات در آن روزگار، چند نمونه‌ی معدود بیش‌تر نمی‌توانیم یافت: ساموئل سینگر^{۱۰} در مقدمه‌ی بر هرو ولیندر^{۱۱}، اثر مارلو^{۱۲} می‌گوید که «موزائوس^{۱۳} کلاسیک‌تر

۱- (۱۵۶۴-۱۶۱۶) William Shakespeare، شاعر و دراماتیسیت انگلیسی.

2- Essay on Drama

3- Ollier's literary Magazine

4- Romeo and Juliet

۵- Thomas Campbell (۱۷۷۷-۱۸۴۴)، نویسنده و شاعر انگلیسی.

6- Essay on poetry

7- Gnomica

8- Sylvan Wanderer

9- Sir Edgerton Brydges

10- Samuel singer

11- Hero and Leader

۱۲- Christopher Marlowe (۱۵۶۴-۹۳)، دراماتیسیت انگلیسی.

13- Musaeus

است و هانت^۱ رمانتیک تر. وی از اغراق‌های مارلو که شاید برای منتقدان فرانسوی تمسخرانگیز باشد، دفاع می‌کند: «اما این جا در انگلستان، حاکمیت این منتقدان فرانسوی به پایان رسیده است و به لطف منتقدان آلمانی، و در رأس آنان برادران شلگل، رفته‌رفته روش فلسفی صحیح‌تری برای داوری آثار ادبی در میان ما رواج می‌یابد.» [۵۶] در ۱۸۳۵ دو کوینسی کوشید تا با تأکید بر نقش مسیحیت و اختلاط نگرش‌ها نسبت به مرگ، شرح دقیق‌تری از تباین کلاسیک - رمانتیک به دست دهد، ولی حتا همین ایده‌ها نیز ریشه در آراء منتقدان آلمانی داشت [۵۷].

با این حال باید تأکید کنیم که هیچ یک از شاعران انگلیسی، خودش را رمانتیک به شمار نمی‌آورد و این مسائل را به زمانه و کشور خودش مربوط نمی‌دانست. نه کالریج و نه هزلیت که از گفتارهای شلگل استفاده کرده بود، چنین کاری نکردند. بایرون آشکارا آن را رد می‌کرد. گرچه به شخصه شلگل را می‌شناخت (و او را خوش نمی‌داشت) و درباره‌ی آلمان را خوانده بود و حتا کوشیده بود تا گفتارهای فریدریش شلگل را مطالعه کند، ولی تمایز کلاسیک - رمانتیک را صرفاً مجادله‌یی غیرانگلیسی می‌پنداشت. در تقدیم نامه‌ی ماریونو فالیه ری^۲ به گوته، اشاره‌یی کوتاه دارد به این «کشمکش عظیم که در آلمان نیز، چون ایتالیا بر سر آن چه آن را کلاسیک و رمانتیک نامیده‌اند در گرفته است. اصطلاحاتی که در انگلستان هیچ‌گاه به موارد خاصی اشاره نداشتند. دست کم چهار یا پنج سال پیش که انگلستان را ترک کردم، چنین بود.» بایرون در مجادله‌یی با بولز^۳ از مخالفین پوپ^۴ به تحقیر یاد می‌کند:

۱- Leigh Hunt (۱۷۸۴-۱۸۵۹) شاعر و منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی.

۲- شعری از لرد بایرون، چاپ ۱۸۲۱.

۳- William Lisle Bowles (۱۷۶۲-۱۸۵۰)، شاعر انگلیسی که کالریج و ساوتی و لمب

از او ستایش می‌کردند، ولی بایرون به خاطر انتقادات شدید او از پوپ، با او بر سر خشم

«کسی گمان نمی‌کرد که اینان لیاقت آن را داشته باشند که گروهی ایجاد کنند»، «شاید این اواخر کارهایی کرده باشند، ولی من چیز زیادی درباره‌ی آن ننشیده‌ام. ولی بعید نیست که همین کارها هم آن قدر از روی بی‌ذوقی انجام شده باشد که از پذیرفتن آن سخت متأسف بشوم.» با این حال بایرون سال بعد به بهانه‌ی طرح نسبت ذوق شعری از این مفاهیم استفاده می‌کرد. او می‌گوید که در شعر و شاعری هیچ اصل غیرقابل تغییری وجود ندارد و شهرت افراد محکوم به بی‌ثباتی است. «این مسأله به کیفیت کار [شاعران] ربطی ندارد. نتیجه‌ی فراز و نشیب‌های طبیعی اعتقادات آدمی است. شلگل و مادام دواستال هم کوشیده‌اند تا شعر را به دو مقوله‌ی کلاسیک و رمانتیک تقسیم کنند. تأثیر کار آنان تازه آشکار شده است.» اما خود بایرون هیچ آگاه نیست که به گروه نویسندگان رمانتیک تعلق دارد. یک جاسوس پلیس اتریش در ایتالیا، این را به‌تر از خود او می‌دانست. او گزارش داد که بایرون به گروه نویسندگان پی‌رو رمانتیک تعلق دارد «و به پی‌روی از این مکتب تازه شعر نوشته و هم‌چنان به این کار ادامه می‌دهد» [۵۸].

استعمال اصطلاح رمانتیک برای اشاره به ادبیات انگلیسی در اوایل سده‌ی نوزدهم، سال‌ها بعد رایج می‌شود. اصطلاحات «رمانتیک» و «رمانتیسیست» و «رمانتیسیسم» هم در انگلیسی تازه‌اند و نخستین بار در گزارش‌ها یا یادداشت‌هایی درباره‌ی ادبیات اروپایی غیرانگلیسی به کار رفته‌اند. در مقاله‌ی به زبان انگلیسی در نقد کتاب استاندال با نام داسین و شکسپیر که در ۱۸۲۳ به قلم خود وی نوشته شده، بخشی از مقاله به رمانتیسیسم اختصاص یافته و آن را به نیکی ستوده است [۵۹].

بود.

کارلایل در ۱۸۲۷ در دفترچه‌ی یادداشت خود می‌نویسد که «گروسی^۱ رمانتیک است و مانزونی^۲ رمانتی‌سیست». در همین سال، در مقاله‌ی با نام «وضع ادبیات آلمان»^۳، از رمانتی‌سیست‌های آلمانی یاد می‌کند. وی اصطلاح «رمانتی‌سیسم» را نخستین بار در مقاله‌ی درباره‌ی شیلر به کار می‌برد، آن جا که بالحنی حاکی از رضایت خاطر می‌گوید: «از بابت مناقشه بر سر رمانتی‌سیسم و کلاسی‌سیسم، دغدغه‌ی نداریم. مناقشه‌ی بولز بر سر پوپ، دیر زمانی است که بی‌هیچ حاصلی از یادها رفته است.» [۶۰] گویا کارلایل هیچ‌گاه در اشاره به تاریخ ادبیات انگلیسی از این اصطلاحات استفاده نکرده است. حتا در کتاب خانم اولیفانت^۴ با نام تاریخ ادبی انگلستان در پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم^۵ (۱۸۸۲) که سال‌ها بعد منتشر شد، از استعمال این اصطلاحات و مشتقات آن‌ها خبری نیست. الیفانت تنها از مکتب دریاچه^۶ و مکتب شیطانی^۷ و گروه کاکنی^۸ یاد می‌کند. و بیگ‌های^۹

1- Grossi

۲- Alessandro Manzoni (۱۷۸۵-۱۸۷۳)، شاعر و رمان‌نویس ایتالیایی.

3- State of German Literature 4- Mrs. Oliphants

5- Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth Centuries

۶- شاعر مکتب دریاچه Lake School به کالریج و ساوتی و وردزورث و گاهی دوکونیسی اطلاق می‌شود که در بخشی از کومبریا، موسوم به «ناحیه‌ی دریاچه‌ها» زنده‌گی می‌کردند.

۷- مکتب شیطانی (Satanic School) نامی است که ساوتی در مورد شعر بایرون به کار می‌برد.

۸- اصطلاح گروه کاکنی (Cockney Group) نخستین بار در اکتبر ۱۸۱۷ در مجله‌ی «بلک وود» آمده و از آن زمان در مورد نویسندگان و شاعرانی به کار می‌رود که متولد لندن یا ساکن لندن بوده‌اند، از آن جمله کیتس، شلی، هزلیت و لی‌هانت.

۹- (۱۸۲۶-۱۸۷۷) Walter Bagehot، پژوهش‌گر ادبی و سیاست‌پیشه‌ی انگلیسی که در مورد شکسپیر و استرن و تیسون و وردزورث و براونینگ مقالاتی نوشته است.

اصطلاحات «رمانتیک» و «کلاسیک» را به صورتی به کار می‌برد که نشان می‌دهد این دو اصطلاح در ذهن او، تداعی‌گر دورانی خاص و مشخص از تاریخ ادبیات انگلیس نیست. در ۱۸۵۶ از «تخیل کلاسیک» شلی حرف می‌زند و در ۱۸۶۴ وردزورث «کلاسیک» را با تنیسون^۱ «رمانتیک» و برونینگ^۲ «گروتسک» مقایسه می‌کند [۶۱].

اما ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود. در میان کتاب‌های راه‌نمای ادبیات انگلیسی، کتاب توماس شاو^۳ با نام رئوس ادبیات انگلیسی^۴ (۱۸۴۹) از قدیمی‌ترین کتاب‌هایی است که از این لحاظ نوعی استثنا به شمار می‌رود. او در مورد اسکات می‌گوید که وی «نخستین مرحله در حرکت ادبیات به سوی رمانتیسیسم» است و بایرون را از «بزرگ‌ترین رمانتیسیست‌ها» می‌داند. وردزورث را اما به خاطر آن حالت تسلیم و رضای متفاوتی که دارد، استثنا می‌کند [۶۲]. جالب آن‌که شاو این کتاب را در اصل برای تدریس در کلاس‌های درس‌اش در لوکیوم^۵ سن پترزبورگ تألیف کرده بود، شهری که در آن زمان، چون هر جای دیگری در اروپا با این اصطلاحات آشنا بود. در کلیاتی از آثار شعری نیم‌قرن گذشته،^۶ اثر دیوید مکبث مویر^۷ (۱۸۵۲)، ماتیو گرگوری لوئیس^۸، پیشوای «مکتب رمانتیک» خوانده شده و اسکات و کالریج و ساوتی^۹ و هاگ^{۱۰}، شاگردان این مکتب معرفی گردیده‌اند. ولی مویر

۱- Alfred Tennyson (۱۸۰۹-۱۸۹۲) شاعر انگلیسی.

۲- Robert Browning (۱۸۱۲-۱۸۹۲) شاعر انگلیسی.

3- Thomas Shaw

4- Outlines of English Literature

5- Lyceum

6- Sketches of the Poetical Literature of the Past Half century

۷- David Macbeth Moir (۱۷۹۸-۱۸۵۱) ادیب و شاعر اسکاتلندی.

۸- Matthew Gregory Lewis (۱۷۷۵-۱۸۱۸) رمان‌نویس و درام‌نویس انگلیسی.

۹- Robert Southey (۱۷۷۴-۱۸۴۳) شاعر انگلیسی.

در این کتاب وردزورث را از گروه رمانتیک‌ها به شمار نیاورده و درباره‌ی او جداگانه بحث کرده است.

در آن جا از اسکات در فصلی با نام «احیای مکتب رمانتیک» بحث شده، ولی این عبارت در خود متن به کار نرفته است [۶۳]. کتاب و. راشتن^{۱۱} با نام گفتارهای بعد از ظهري درباره‌ی ادبیات انگلیسی^{۱۲} (۱۸۶۳) بحثی است درباره‌ی «مکتب رمانتیک و کلاسیک ادبیات انگلیسی در آینه‌ی آثار اسپنسر، درایدن، پوپ، اسکات و وردزورث». [۶۴] گسترش و تداول استفاده از این اصطلاح برای اشاره به ادبیات انگلیسی اوایل سده‌ی نوزدهم، احتمالاً مرهون کتاب آلوئیس براندل^{۱۳} با نام کالریج و مکتب رمانتیک در انگلستان^{۱۴} است.

این کتاب را لیدی ایستلیک^{۱۵} در ۱۸۸۷ به انگلیسی ترجمه کرد. شهرت و محبوبیت فراگیر مقاله‌ی پیتر درباب «رمانتی سیسم» نیز که در ۱۸۸۹ در مجموعه‌ی نقدها^{۱۶} به چاپ رسید، از این لحاظ بی‌تأثیر نبوده است. تحکیم نهایی موقعیت این اصطلاح، سرانجام با چاپ کتاب‌هایی چون آثار و. ل. فلپس^{۱۷} و هنری آ. بیرز^{۱۸} ممکن شد.

اگر شواهد و مدارکی را که گرد آورده‌ایم مورد بررسی قرار دهیم، آنگاه از برخی نتایجی که در این رساله برای ما سخت مهم می‌نمایند گریزی نخواهیم داشت. نویسندگان و شاعرانی که به شخصه خود را «رمانتیک» نام

۱۰- James Hogg (۱۷۷۰-۱۸۳۵) شاعر انگلیسی.

11- W. Rushton

12- Afternoon Lectures on English Literature

13- Alois Brandl

14- Coleridge und die romantische Schule in England

15- Lady Eastlake

16- Appreciations

17- W. L. Phelps

18- Henry A. Beers

کرده‌ند، در کشورهای مختلف با هم تفاوت‌هایی چشم‌گیر دارند. بسیاری از ایشان این عنوان را خیلی دیر پذیرفته‌اند و خیلی زود رها کرده‌اند. اگر برای معانی امروزی این اصطلاح، تاریخی را که نویسنده گان و شاعران، به شخصه خود را رمانتیک نامیده‌اند معیار بدانیم، آن‌گاه در آلمان تا پیش از ۱۸۰۸ و در فرانسه تا پیش از ۱۸۱۸ یا (چون مورد ۱۸۱۸، یعنی استاندارد نمونه‌یی منفرد و منحصر به فرد بود) تا پیش از ۱۸۲۴، جنبشی به نام جنبش رمانتیک نخواهیم داشت. در انگلستان هم با این معیار، هیچ‌گاه به چنین جنبشی بر نمی‌خوریم. اگر تاریخ استعمال واژه‌ی «رمانتیک» در مورد هر اثر ادبی (یعنی برای مثال تاریخ استعمال واژه‌ی رمانتیک برای رمانس‌های قرون وسطایی و آریستو و تاسو) را معیار بدانیم، ناچار باید به ۱۶۶۹ در فرانسه، به ۱۶۷۳ در انگلستان و به ۱۶۹۸ در آلمان بازگردیم. اگر بر تاریخ طرح تقابل اصطلاحات «کلاسیک» و «رمانتیک» تأکید کنیم و تاریخ طرح این تقابل را عامل تعیین‌کننده بدانیم، به تاریخ ۱۸۰۱ برای آلمان و ۱۸۱۰ برای فرانسه و ۱۸۱۱ برای انگلستان و ۱۸۱۶ برای ایتالیا می‌رسیم. اگر می‌پنداریم که پیدایش یکی از مشتقات «رمانتیسیسم» از اهمیتی خاص برخوردار است، اصطلاح رمانتیک را در آلمان ۱۸۰۲، رمانتیسم را در فرانسه‌ی ۱۸۱۶، رمانتیچسمو را در ایتالیا‌ی ۱۸۱۸ و رمانتیسیسم را در انگلستان ۱۸۲۳ داریم. به هر حال نتیجه‌ی همه‌ی این امور آن است که - حتا اگر تاریخ‌های یاد شده به صورت درست‌تر و دقیق‌تری در آیند - تاریخ‌چه‌ی این اصطلاح و پیدایش آن نمی‌تواند معنایی را که مورخ امروزی از آن می‌فهمد، تحت قاعده و قانونی خاص درآورد، چه در این صورت ناچار خواهد بود تا در تاریخ‌چه‌ی این اصطلاح به قبول نقاط عطف و مراحل تن دهد که با وضع کنونی ادبیات در این کشورها سازگار نیست. دگرگونی‌های عظیم مستقل از پیدایش این اصطلاح رخ

داده‌اند، پیش از این اصطلاحات یا پس از آن‌ها اتفاق افتاده‌اند و تنها در مواردی بسیار نادر با پیدایش این اصطلاحات هم‌زمان بوده‌اند.

از سوی دیگر باید گفت که نتیجه‌ی حاصل از بررسی تاریخ این واژه‌گان و تأکید بر این که این واژه‌گان در معانی بسیار متناقض و گوناگونی به کار رفته‌اند، برای من بسی مبالغه آمیز می‌نماید. باید تصدیق کرد که بسیاری از زیباشناسان آلمانی با شیوه‌هایی سرخودانه و اغراق آمیز در این واژه‌گان دست می‌برند و آن‌ها را به میل خود مورد استفاده قرار می‌دهند. و باز نمی‌توان انکار کرد که تأکید بر جنبه‌های گوناگون معانی این اصطلاحات، از نویسنده‌یی به نویسنده‌ی دیگر و گاه از ملتی به ملت دیگر فرق می‌کند. ولی واقعیت این است که در مجموع هیچ گونه سوء تعبیری درباره‌ی معنای «رمانتی سیسم» به منزله نامی تازه برای شعری در تضاد با شعر نو کلاسیک و این که این شعر از آثار ادبی قرون وسطا و رنسانس الهام و سرمشق گرفته است وجود ندارد. این اصطلاح به این معنا در سراسر اروپا قابل فهم است و اشاره به آراء آگوست ویلهلم شگل و مادام دواستال و قاعده‌ی خاص ایشان در تقابل «کلاسیک» و «رمانتیک» در همه‌جا یافت می‌شود.

البته این حقیقت که گاهی اوقات برخی اصطلاحات لازم مدت‌ها پس از آن که بسیاری از نویسندگان و شاعران از قواعد سنت نوکلاسیک عدول کرده‌اند پدید آمدند، به هیچ روی به معنای آن نیست که این تحولات در زمان خود ندیده گرفته شده‌اند.

برای استفاده‌ی صرف از اصطلاحات «رمانتیک» و «رمانتی سیسم» نباید اهمیت زیادی قابل بود. نویسنده‌گان انگلیسی از همان آغاز از وجود جنبشی که مفاهیم انتقادی و منش شعری سده‌ی هجدهم را رد می‌کرد، به خوبی آگاه بودند و می‌دانستند که آن جنبش کلیتی واحد را شکل می‌بخشد و در سایر کشورهای اروپایی و به ویژه در آلمان نیز نظایر آن را می‌توان یافت. بدون

اصطلاح رمانتیک نیز می‌توانیم تغییر جهت طرح اولیه‌ی تاریخ شعر انگلیسی را در یک محدوده‌ی زمانی کوتاه حس کنیم، حرکتی یک‌نواخت و آرام از والر^۱ و دنام^۲ به طرف درایدن^۳ و پوپ که جانسون^۴ نیز در کتاب خود به نام زنده گی شاعران^۵ آن را پذیرفته است، ولی ساوتی آن را رد کرده و در مخالفت با آن در ۱۸۰۷ گفته است که «دورانی که از روزگار درایدن تا زمانه‌ی پوپ به درازا کشید، از تاریک‌ترین اعصار شعر انگلیسی است.» این تغییرات و اصلاحات با تامسن^۶ و برادران وارتون آغاز شد. ولی تحول واقعی با انتشار مجموعه‌ی شعر پرسی^۷ به نام میراث کهن^۸ روی داد که آن را «سرآغاز تحولی عظیم در ادبیات امروز» خوانده‌اند [۶۵]. کمی بعد، لی‌هانت^۹ در کتاب خویش موسوم به ضیافت شاعران^{۱۰} (۱۸۱۴) با صراحت تمام در مورد وردزورث می‌گوید که وی «شایسته‌ی آن است تا در تاریخ شعر، در صدر عصری نوین و شکوه‌مند قرار گیرد، و به راستی نمی‌توانم انکار کنم که او در مقام بزرگ‌ترین شاعر عصر ما، تا به امروز نظیری نداشته است.» [۶۶] در مؤخره‌ی وردزورث، خود بر چاپ دوم مجموعه‌ی شعرهایش در ۱۸۱۵ نوشته است، بار دیگر بر نقش والای میراث کهن، اثر

۱- Edmund Waller (۱۶۰۶-۱۶۸۷)، شاعر انگلیسی.

۲- Sir John Denham (۱۶۱۵-۱۶۶۹)، شاعر و معمار انگلیسی.

۳- John Dryden (۱۶۳۱-۱۷۰۰)، شاعر و منتقد انگلیسی.

۴- Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴)، پژوهش‌گر ادبی انگلیسی.

5- Lives of the Poets

6- Thomson

۷- Thomas Percy (۱۷۲۹-۱۸۱۱)، مورخ ادبی انگلیسی.

8- Reliques

۹- Leigh Hunt (۱۷۸۴-۱۸۷۹)، شاعر و منتقد و مقاله‌نویس انگلیسی.

10- Feast of the Poets

پرسی تأکید شده است: «این کتاب، شعر زمانه‌ی ما را به تمامی رهایی بخشیده است.» [۶۷] در ۱۸۱۶ لرد جفری^۱ تصریح کرد که «ظرافت‌های ادبی عصر ملکه آن، برتری و تفرقی را که نزدیک به یک قرن، بی‌هیچ رقیبی از آن بهره‌مند بود، به تدریج از دست داده است.» او دریافت که «انقلابی که اینک در ادبیات رخ داده، مدیون «انقلاب فرانسه - نبوغ برک^۲ - و تأثیر ادبیات نوین آلمان است که از قرار معلوم مکتب دریاچه در شعر ما، از آن سرچشمه گرفته است.» [۶۸] در کتاب ناتان دریک درباره‌ی شکسپیر (۱۸۱۷)، به نقش شاعرانی اشاره شده که به سبک مکتب شعری عصر ملکه الیزابت شعر می‌سرودند: «چندتن از شاعران ما، تا حدّ زیادی، به مکتب شعری قدیم روی آورده‌اند.» [۶۹] در گفتارهایی درباره‌ی شاعران انگلیسی^۳ (۱۸۱۸)، اثر هزلیت، عصر نوینی که وردزورث بر آن سیطره دارد و سرچشمه‌های آثار ادبی این عصر در انقلاب فرانسه و ادبیات آلمان، و مخالفت گوینده‌گان آن با قواعد تصنعی مکتب شعری قدیم فرانسه، به تفصیل مورد بحث قرار گرفته است. مقاله‌یی در بلک وود^۴ به بررسی پیوند میان این «دگرگونی عظیم در خلق و خوی شعری کشور» و تجدید حیات شعر عصر الیزابت می‌پردازد: «هر ملتی باید به اصل باستانی خویش بازگردد. روح خلاق و زنده‌ی ادبیات، هویت ملی آن است [۷۰]. اسکات با استفاده از آراء شلگل، این تغییر و تحول همه‌جانبه را به «زیر و رو شدن خاک» تعبیر می‌کند و آن را مرهون نویسنده‌گان آلمانی و ناشی از پوسیده‌گی الگوهای فرانسوی می‌داند [۷۱]. کارلایل در مقدمه‌ی خود بر گزیده‌ی آثار لودویک تیک به گونه‌یی دقیق به شرح وجوه تشابه تحولات ادبی در انگلستان

۱- (۱۸۵۰-۱۷۷۳) Francis Jeffrey، منتقد اسکاتلندی و سردبیر «نقد کتاب ادینبرو».

2- Burke

3- Lectures on the English Poets

4- Blackwoods

و آلمان می‌پردازد:

نه‌گفته و نه‌شیلر، هیچ‌یک را نمی‌توان پایه‌گذاران این تحول ادبی دانست، چون این تحول به واسطه‌ی حضور افرادی خاص شکل نگرفته است و منشأ آن را باید در شرایط و اوضاع و احوال جهانی جست. از طرفی، این تحول، خاص آلمان نیست و به‌همه‌ی اروپا تعلق دارد. برای مثال در میان خود ما و در فاصله‌ی این سی سال گذشته، کیست که صدایش را با توان هر چه بیش‌تر بلند نکرده باشد و در ستایش شکسپیر و طبیعت، و نکوهش سلیقه و فلسفه‌ی فرانسوی سخن نگفته باشد؟ کیست که از شکوه و جلال ادبیات قدیم انگلیس، از غنای ادبیات در عصر ملکه الیزابت و بی‌مایه‌گی آن در عصر ملکه آن، و از تحقیقات درباره‌ی این که آیا پوپ شاعر بوده یا نه، سخنی نشنیده باشد؟ در خود فرانسه نیز که از قرار معلوم درهای خود را تنگ به روی تأثیرات خارجی بسته و انزوا پیشه گرفته، شاهد گسترش وضع مشابهی هستیم. در آن جا نیز شک و تردید درباره‌ی اعتبارگرایی و اصل وحدت‌های سه‌گانه، رفته رفته رواج یافته و حتا به صراحت به زبان آمده است. از قرار معلوم جریان امور اساساً همان است که در آلمان به قوع پیوسته است... با این فرق که انقلابی که در این جا در حال انجام است و در فرانسه تازه آغاز شده است، در آلمان کمال یافته تلقی می‌شود [۷۳].

همه‌ی این‌ها در مجموع درست است و حتا امروز منطقی می‌نماید، ولی شکاکان عصر ما به غلط آن‌ها را از یاد برده‌اند.

اسکات نیز در مقاله‌ی بی‌نام «جستاری درباره‌ی تقلید از تصنیف‌های

قدیم،^۱ (۱۸۳۰)، بر نقش پرسی و نویسندگان آلمانی در احیای مکتب شعری عصر الیزابت تأکید می‌کرد. «پیش از این در ۱۷۸۸، سبک تازه‌یی در ادبیات کشور ما پدید آمده بود و اندک اندک رواج می‌یافت. آلمان در آن روزگار، برای نخستین بار مهد سبکی در شعر و ادبیات شناخته می‌شد که بیش از آن که به مکاتب فرانسوی، اسپانیایی یا ایتالیایی شبیه باشد، به این مکتب بریتانیایی شبیه بود.»

اسکات در این مقاله از یکی از گفتارهای هنری مکتزی یاد می‌کند که به مخاطبان خویش گفته بود: «ذوقی که آثار آلمانی را در این جا قبولاند، به اندازه‌ی زبان انگلیسی برای انگلیسیان طبیعی و آشنا بوده است.» اسکات زبان آلمانی را از دکتر ویلیش^۲ آموخت که بعدها شارح آراء کانت به انگلیسی بود. اما از نگاه اسکات، ام.جی. لوئیس نخستین نویسنده‌یی است که کوشید تا ذوق آلمانی را در اثری انگلیسی به نمایش گذارد [۷۳].

محتمل است که مشهورترین نمونه‌ی این ایده‌ها، روایت تی.بی. مکاولی^۳ در نقد کتاب زندگی بایرون^۴، اثر مور^۵ باشد. مکاولی در این مقاله، از فاصله‌ی زمانی ۸۰-۱۷۵۰ به «اسف انگیزترین دوره‌ی تاریخ ادبی انگلستان» یاد کرده است. وی از رواج دوباره‌ی شکسپیر و جعلیات چترتون^۶ و تصنیف‌ها و آثار کوپر^۷ به منزله‌ی عوامل اصلی تحول ادبی آن روز نام می‌برد و بایرون و اسکات را دو شخصیت برجسته به شمار می‌آورد.

1- Essay on Imitations of the Ancient Ballads

2- Dr. Willich

۳- T.B. Macaulay (۱۸۰۰-۱۸۵۹)، سیاست پیشه و منتقد ادبی انگلیسی.

4- Life of Byron

۵- Thomas Moore (۱۷۷۹-۱۸۵۲)، شاعر و نویسنده‌ی انگلیسی و از دوستان

نزدیک بایرون.

6- Chatterton's forgeries

7- Cowper

مهم‌تر از همه‌ی این‌ها آن‌که مکاولی دریافت‌که «بایرون، گرچه همواره آثار وردزورث را به ریش‌خند می‌گرفت، میان آقای وردزورث و عموم مردم، نقش مفسر را بازی می‌کرد و ای بسا که خود نیز این را نمی‌دانست... لرد بایرون پایه‌گذار چیزی بود که شاید بتوان آن را مکتب دریاچه‌ی همه‌فهم^۱ نام کرد، بدین نحو که هر چه را وردزورث به زبان مردی تارک دنیا می‌گفت، بایرون آن را به زبان مردی اهل دنیا بیان می‌کرد.» [۷۴] بدین سان مکاولی، مدت‌ها پیش از آن‌که اصطلاحی برای این جنبش رمانتیک انگلیسی بیابد، کلیت آن را در یافته بود.

جیمز مونته‌گمری^۲ در گفتارهایی درباره‌ی ادبیات عمومی^۳ (۱۸۳۳)، عصری را که با انتشار آثار کوپر آغاز شده بود، سومین دوره‌ی ادبیات مدرن نام کرد. وی بر آن است که ساوتی و کالریج و وردزورث، اگر پایه‌گذاران واقعی سبک جدید ادبیات انگلیس در آن عصر نباشند، دست کم سه تن از پیش‌گامان این سبک به شمار می‌آیند [۷۵].

صریح‌ترین تعریفی که از این دید تازه ارائه شده، در کتاب ساوتی با نام کلیاتی از پیش‌رفت تدریجی شعر انگلیسی از چاوسر تا کوپر^۴ (۱۸۳۳) آمده است. به گفته‌ی ساوتی در این کتاب، دورانی که از روزگار درآیدن تا زمانه‌ی پوپ به درازا کشیده است، «بدترین دوران شعر انگلیسی» بوده است. او معتقد است که «دوران پوپ، دوران بی‌مایه‌گی شعر بود.» «پوپ در را به روی شعر بست و کوپر آن را گشود.» [۷۶]. همین دید را، گرچه با دقت و صراحتی کم‌تر از ساوتی، در کتاب‌ها و آثار نویسندگان دیگری نیز به کرات می‌توان

1- Exoteric Lake School

2- James Montgomery

3- LECTURES ON General Literature

4- Sketches of the Progress of English Poetry from Chaucer to Cowper

یافت - در روح تازه‌ی دوران^۱ (۱۸۴۴)، اثر آ.اچ. هورن^۲، در آثار و نوشته‌های دو کوینسی، و حتا در برخی کتاب‌های درسی مثل تاریخ زبان و ادبیات انگلیسی^۳ (۱۸۳۶)، اثر رابرت چامبر^۴. هیچ‌یک از این کتاب‌ها اصطلاح «رمانتیک» را به کار نبرده‌اند، اما می‌توانیم فهمید که همه‌ی آن‌ها از ظهور عصری تازه در شعر خبر داده‌اند که سبکی مخالف با سبک شعری پوپ دارد. تاکید‌ها و شیوه‌ی انتخاب مثال‌ها متفاوت‌اند، ولی همه‌ی آن‌ها به اتفاق اظهار می‌دارند که انقلاب فرانسه و نفوذ ادبیات آلمان و ظهور دوباره‌ی تصنیف‌ها و شعر و ادبیات عصر ملکه‌الیزابت، از عوامل اصلی مؤثر در پیدایش این تحولات بوده‌اند. همه‌ی این کتاب‌ها، تامسن و برنز^۵ و کوپر و گری^۶ و کالینز^۷ و چترتون را طلیعه‌داران، و پرسی و برادران وارتون را آغازگران این تحول دانسته و از ایشان تجلیل کرده‌اند. به گفته‌ی این کتاب‌ها ورود زورث و کالریج و ساوتی، پایه‌گذاران اصلی این جنبش ادبی به شمار می‌آیند و باگذشت زمان بایرون و شلی و کیتس^۸ نیز، به رغم آن‌که بنا به برخی دلایل سیاسی بر آن پایه‌گذاران اصلی خرده می‌گرفتند، به جمع ایشان می‌پیوندند. تردیدی نیست که کتاب‌هایی چون کتاب‌های فلیس و بیرز، تنها به گونه‌ی سیستماتیک نظرات نویسنده‌گان معاصر و یا حتا پیشوایان اصلی این دوران تازه در تاریخ شعر را بیان می‌کردند.

1-New Spirit of the Age

۲- R.H.Horn (۱۸۰۲-۱۸۸۴)، شاعر و نویسنده‌ی انگلیسی.

3-History of English Language and Literature.

۴- Chamders (۱۸۰۲-۱۸۷۱)، نویسنده و مورخ اسکاتلندی.

۵- Robert Burns (۱۷۵۹-۱۷۹۶)، نویسنده‌ی انگلیسی.

۶- Thomas Gray (۱۷۱۶-۱۷۷۱)، شاعر انگلیسی.

۷- William Collins (۱۷۲۱-۱۷۵۹)، شاعر و نویسنده‌ی انگلیسی.

۸- John Keats (۱۷۵۹-۱۸۲۱)، شاعر معروف انگلیسی.

این طرح کلی، به گمان من، هنوز تا حد زیادی به اعتبار خود باقی است و می‌تواند سودمند باشد. ردّ کامل این طرح، چنانکه رونالد اس. کرین^۱ آن را رد کرده است و در اشاره به آن سخن از «افسانه‌پردازی درباره‌ی نوکلاسیسیسم و رمانتیسیسم» در سده‌ی هجدهم گفته است [۷۷]، از دید من نادرست می‌نماید و نوعی نام‌انگاری نابه‌جا تلقی می‌شود. جرج شربرن^۲ در یکی از کتاب‌های خود که خلاصه‌یی است جامع و مفید از آن چه معمولاً آن را گرایش‌های رمانتیک اواخر سده‌ی هجدهم می‌نامند، از به کار بردن این اصطلاح خودداری کرده است، ولی در واقع او نیز با همین مسائل و همین امور رو در روی بوده است [۷۸].

البته باید پذیرفت که کتاب‌های فلیس و بیرز در برخی جزئیات خالی از اشتباه نیستند و پاره‌یی از مطالب آن‌ها قدیمی می‌نماید. استنباط‌های تازه از نظریه‌ی نوکلاسیک و درک جدید از شعر سده‌ی هجدهم، به ویژه شعر پوپ، احکام صادره درباره‌ی این آثار مطابق نظریات قدیم را باطل کرده است. مجادلات رمانتیک، تصویری سراسر مغشوش از نظریه‌ی نوکلاسیک به دست داده‌اند و در نتیجه‌ی این امر، به نظر می‌رسد که بسیاری از مورخین ادبی جدید، معانی برخی اصطلاحات مهم در تئوری‌های ادبی قرن هجدهم، چون «فرد» و «طبیعت» و «تقلید» را نادرست فهمیده‌اند. تحقیقات جدید نشان داده که احیاء شعرها و آثار ادبی قرون وسطا و عصر الیزابت، و پیدایش دوباره‌ی ادبیات عوام، مدت‌ها پیش از آن که گمان می‌رفت، آغاز شده است. مخالفت با تقلید کورکورانه از آثار ادبی قدیم و پای بندی مطلق به قواعد این آثار، حتی در سده‌ی هفدهم نیز، در نقد ادبی انگلیس رایج بود. منتقدان برجسته‌ی مکتب نوکلاسیک به بسیاری از ایده‌های به ظاهر

1- Ronal S.Crane

2- George Sherburn

رمانتیک در مورد نقش قریحه و تخیل در آفرینش ادبی اعتقاد کامل داشتند. حتی شواهد بسیاری گرد آمده تانسان دهد که شمار زیادی از طلیعه‌داران رمانتی سیسم - چون تامسن، پرسی، یونگ و برادران وارتون، بسیاری از پیش فرض‌های حاکم بر عصر خود را می‌پذیرفتند و به بسیاری از اصول انتقادی مکتب نوکلاسیک باور داشتند و از این رو نمی‌توان آنان را انقلابی یا عاصی نام کرد.

ما بسیاری از این انتقادات و اصلاحات به عمل آمده در مورد دیدگاه‌های پیشین را می‌پذیریم. چه بسا که از نوکلاسی سیست‌های جدید هم که از زیاده‌روی‌های جنبش رمانتیک و فروپاشی کیش خویش اظهار تأسف می‌کنند، جانب‌داری کنیم. حتا معتقدیم که جست‌وجو برای یافتن عناصر رمانتیک در ادبیات سده‌ی هجدهم به صورت بازی کسل‌کننده‌ی در آمده‌است. نویسنده‌ی چون اریک پارتریج^۱ در کتاب خویش به نام شعر انگلیسی سده‌ی هجدهم (۱۹۲۴)^۲ با اعتماد به نفس تمام به جست‌وجوی بیت‌های «رمانتیک» در شعر پوپ می‌گردد. پارتریج می‌گوید که «به طور قطع درباره‌ی کمابیش یک پنجم بیت‌ها در الویژا^۳ به ابلارد^۴ می‌توان گفت که یا آشکارا رمانتیک‌اند و یا به وضوح تمایلی رمانتیک دارند». وی برخی ابیات شعر بلند پشم^۴ اثر دایر^۵ را نیز رمانتیک می‌داند [۷۹]. برخی کتاب‌های آلمانی هستند که شاعر یا منتقد سده‌ی هجدهم را به دو نیمه‌ی کلاسیک‌نمای پلید و رمانتیک شریف تقسیم می‌کنند [۸۰].

نمی‌خواهیم بگوییم که پیش‌گامان رمانتی سیسم آگاهانه عمل می‌کرده‌اند. ولی دست‌کم باید در طرح دیدگاه‌ها و تمهیدات رمانتیک بر دیگران پیش

1. Eric Partridge

2. Eighteenth Century English Poetry

3. Eloisa to Abelard

4. Fleece

۵. John Dyer (۱۶۹۹-۱۷۵۷) شاعر انگلیسی اهل والش.

باشند، حتی اگر بتوان نشان داد که با در نظر گرفتن فحوای کلام در کل متن، لازم است که اظهارات آنان به گونه‌ی دیگری تفسیر شود. تردیدی نیست که هر عصری می‌تواند به منظور اثبات خویش به عبارت‌هایی از یونگ یا هرد یا وارتون استناد کند و لزومی ندارد که قصد اصلی این نویسنده‌گان از این گفته‌ها با آن چه مورخین اعصار بعد از آن‌ها می‌فهمند یکی باشد. این حق برای تمام مورخین در همه‌ی اعصار محفوظ است که زمینه‌های فکری آراء خود را در اعصار پیش از خویش بجویند و حتا به عبارت‌هایی از آثار نویسنده‌گان آن اعصار پیشین استناد کنند. می‌توان مانند هایت ترابریج^۱ ثابت کرد که نظریه‌ی هرد در مجموع نوکلاسیک بوده است، اما از منظر عصری تازه، تنها چند عبارت پراکنده و کوتاه در نامه‌هایی درباره‌ی سلحشوری و رمانس^۲ اهمیت دارد. مثلاً آن‌جا که می‌گوید که ملکه‌ی پریان را «باید چون شعری گوتیک مطالعه و نقد کرد، نه چون شعری کلاسیک»، [۸۲] همه‌ی آن دلایلی که برای انکار وجود رمانتیسیسم در سده‌ی هجدهم بیان می‌شود مبتنی بر این قضاوت قبلی است که تنها معیار داوری درباره‌ی هر کتاب، دیدگاه کلی نویسنده‌ی آن کتاب است. حال آن‌که در بسیاری از مثال‌های مختلفی که پیوسته ارائه می‌شوند تا نشان دهند که برای جست‌وجوی ایده‌های رمانتیک، تا سده‌ی هفدهم و حتا پیش از آن نیز می‌توان به عقب بازگشت، روش دیگری در پیش گرفته شده است، روشی مبتنی بر شیوه‌ی تفکری جزئی‌نگر که تأکید و تکرار و مقام هر جمله را در متن ندیده می‌گیرد. هر دوی این روش‌ها بسیار ماهرانه مورد استفاده قرار گرفته‌اند و از این لحاظ فرقی با هم ندارند.

1. Hoyt Trowbridge

2-Letters on Chivalry and Romanca

بهترین راه حل به گمان‌آم این است که بگوییم پژوهش‌گران ادبیات کلاسیک حق دارند که نخواستند باشند هر ایده و شخصیتی را صرفاً بر حسب نقشی که شاید در پیدایش رمانتیسیسم عهده‌دار بوده تصور کنند. اما این پرهیز و انکار نباید به صورتی باشد که زمینه‌های قبلی عصر جدید را به کلی رد کنند. می‌توان هم عصر جدید را از این لحاظ مطالعه کرد که هنجارهای کلاسیک تا چه حد در آن باقی مانده‌اند [۸۳]؛ کاری که می‌تواند تاحدودی روشن‌گر باشد، گرچه بعید می‌نماید بتواند شأنی برابر با تحقیق درباره‌ی زمینه‌های عصر حاضر در اعصار پیش داشته‌باشد. زمان تنها در یک جهت پیش می‌رود و آدمی به برخی دلایل (علاقه به تازه‌گی، پویایی، خلاقیت؟) بیش‌تر دل‌بسته‌ی سرچشمه‌هاست تا آن چه برای او از گذشته به‌جای مانده است. اگر هیچ‌گرایش و زمینه‌ی قبلی در سده‌ی هجدهم نباشد که بتوان آن را ماقبل رمانتیک خواند، در این صورت باید فرض کنیم که وردزورث و کالریج از آسمان آمده‌اند و عصر نوکلاسیک آن قدر خشک و یک‌نواخت و انعطاف‌ناپذیر بوده که نه پیش از آن و نه پس از آن، هیچ عصری مشابه آن نمی‌توان یافت.

نورتروپ فرای^۱ راه میانه‌ی سوّمی پیش‌نهاد کرده است که خالی از اهمیت نیست [۸۴]. او می‌گوید که نیمه‌ی دوم سده‌ی هجدهم «عصر جدید»ی است که «هیچ ارتباطی با عصر خرد ندارد این عصر، عصر کالینز و پرس‌ی و گری و اسمارت^۲ و چترتون و برنز و اوسیان^۳ و بلیک و برادران وارتون است.» «بزرگ‌ترین فیلسوف این عصر، برکلی^۴ است و

1- Northrop Frye

۲- Christopher Smart (۱۷۷۱-۱۷۲۲)، شاعر انگلیسی.

3. Ossian

۴. George Berkeley (۱۶۸۵-۱۷۵۳)، فیلسوف انگلیسی.

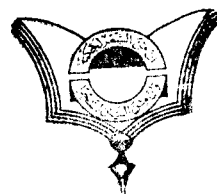
بزرگ‌ترین نویسنده‌ی آن، استرن.^۱ سپس می‌افزاید «منتقدان در مورد عصر بلیک تاحدی غیر منصفانه رفتار می‌کنند که آن را تنها یک دوره‌ی انتقالی می‌پندارند، دورانی که همه‌ی شاعران آن از دم، یا با سنت شعری پوپ می‌ستیزند یا زمینه‌ی شعرهای وردزورث را آماده می‌کنند». بدبختانه آقای فرای از یاد برده‌اند که هیوم^۲ بیش از برکلی بر فلسفه‌ی آن روزگار تسلط داشت و دکتر جانسون بسیار فعال‌تر از استرن بود.

بلیک در زمانه‌ی خود به تمامی ناشناخته بود. توماس وارتون البته جنبه‌های فاخر و تصویری گوشتیک را درک می‌کرد و شناختی نسبی از معیارهای کلاسیک داشت و این جنبه‌های فاخر و تصویری، دو معیار اصلی شناخت شعر بود که گویا وارتون بی‌هیچ احساس تناقضی به آنها باور داشت [۸۵]. با این حال تناقضات در تمامی این وضع حضوری آشکار و چاره‌ناپذیر دارند و دانسته نیست که چرا نباید این دوره را دوره‌ی پیش‌ازرمانتیک خواند. می‌توان روندی را در نظر گرفت که این گرایش‌های پراکنده و نهفته به توسط آن نیرو می‌گیرند و گرد هم می‌آیند، برخی نویسنده‌گان ضمن پای‌بندی به نظریه‌های کهن، به این گرایش‌های تازه علاقه نشان می‌دهند و در مرز این دو دیدگاه تازه و کهن گام بر می‌دارند، و بدین گونه از منظر اعصار بعدی می‌توان، چنین دوره‌یی را دوره‌ی پیش‌ازرمانتیک نام کرد. به نظر می‌رسد که می‌توانیم به استعمال اصطلاحات «پیش‌از رمانتیسیسم» و «رمانتیسیسم» ادامه دهیم، چرا که دوره‌هایی وجود داشته است که زیر سلطه‌ی سیستمی از تصورات و قواعد شعری و شاعرانه‌یی بوده که بعدها همین تصورات و قواعد شعری، زمینه‌ی ظهور عصر تازه‌یی را

۱. Laurence Stern (۱۷۱۳-۱۷۶۸) رمان‌نویس انگلیسی.

۲. David Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶) فیلسوف انگلیسی.

فراهم آورده است. اصطلاحات «رمانتیک» و «رمانتی سیسم» گرچه مدت‌ها بعد پدید آمده‌اند، ولی از مدت‌های پیش کمابیش به همین معنی قابل فهم بودند و هنوز هم برای اشاره به نوعی ادبیات که پس از نوکلاسی سیسم به وجود آمده است، می‌توانند سودمند باشند.



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

یگانه گی رمانتیسیسم اروپایی

با بررسی ویژه گی های عمده ی آثار ادبی برجسته یی که در سراسر اروپا خود را «رمانتیک» نام کرده اند یا از سوی دیگران بدین نام خوانده شده اند، به این نتیجه می رسیم که مفهوم شعر و ماهیت و عمل کرد تخیل شعری، و مفهوم طبیعت و پیوند آن با آدمی و به طور کلی سبک شعری در تمامی این آثار یک سان بوده و همه ی آنها اسطوره ها و نمادها و صورخیال^۱ را به گونه یی به کار برده اند که به وضوح با نحوه ی کاربرد این اصطلاحات در نوکلاسیسیسم سده ی هجدهم تفاوت دارد. این نتیجه با نگاه به عناصر دیگری چون ذهنی گرایی،^۲ پی روی از عناصر قرون وسطایی،^۳ توجه به فرهنگ عامه و موارد دیگری از این دست که خالی از اهمیت نیستند و بارها مورد بحث قرار گرفته اند، می تواند نیرومندتر گردد یا تغییرات و اصلاحاتی یابد. اما سه اصل زیر را که هر کدام آنها از یک لحاظ اهمیتی بسیار در جنبه های عملی ادبیات دارند، باید بی هیچ گمانی پذیرفت: تخیل از لحاظ شعر، طبیعت از لحاظ جهان و اسطوره و نماد از لحاظ سبک شعری. ساده ترین و روشن ترین نمونه یی که می توان مثال آورد، ادبیات آلمانی

1- imagery

2- Subjectivism

3- Mediaevalism

است. در هر دو مکتب ادبی که در آن جا رمانتیک نام گرفته‌اند، شاعرانه‌گی^۱ به معنای شناخت ژرف‌ترین واقعیات، طبیعت به معنای کلی زنده و شعر به معنای درک بدوی اسطوره‌ها و نمادهاست. کافی است کسی تنها آثار نوالیس را خوانده باشد تا این حقیقت آشکار را بی‌هیچ گمانی پذیرا باشد. اما پذیرفتن این که رمانتیسیسم، آفریده‌ی برادران شلگل و تیک و نوالیس و واکنرودر است ممکن نیست. اگر تاریخ ادبیات آلمان را در فاصله‌ی انتشار مسیحا،^۲ اثر کلوپشتوک^۳ (۱۷۴۸) و مرگ گوته (۱۸۳۲) نگاهی بیافکنیم، وحدت و انسجام جنبشی را که بعدها در ادبیات اروپا رمانتیک نام گرفت نمی‌توانیم انکار کرد. برخی از پژوهش‌گران آلمانی، هم چون اچ، ای، کورف^۴ این مسأله را پذیرفته‌اند [۸۶] و از این جنبش به «دوران گوته»^۵ یا «جنبش آلمانی»^۶ یاد می‌کنند. ولی این اصطلاحات هم وافی به مقصود نیستند و خصلت جهانی این دگرگونی‌ها را پوشیده می‌دارند.

البته باید پذیرفت که میان مراحل گوناگون این تحول ادبی، تمایزاتی وجود دارد. در آلمان، در سده‌ی هفدهم جنبش «خیزش و توفان»^۷ را داریم که دقیقاً مشابه حرکتی است که امروز در دیگر کشورهای اروپایی از آن به «دوره‌ی پیش از رمانتیسیسم» یاد می‌کنند. این جنبش در قیاس با حرکت‌های مشابهی که در آن زمان در انگلستان یا فرانسه صورت می‌گرفت خشن‌تر و انقلابی‌تر بود. اما اگر به خاطر آوریم که مهم‌ترین کسی که بر این جنبش آلمانی تأثیری ژرف و قابل ملاحظه نهاد روسو^۸ بود و اگر بفهمیم که آراء

1- Poetry

2- Messiah

۳- Friedrich Klopstock (۱۷۲۴-۱۸۰۳)، شاعر آلمانی.

4- H.A. Korff

5- Goethezeit

6- deutsche Bewegung

7- Storm and stress

۸- Jean Jacques Rousseau (۱۷۱۲-۱۷۷۸) نویسنده و فیلسوف فرانسوی.

هردر تا چه پایه از نظرات منتقدین انگلیسی و اسکاتلندی سده‌ی هجدهم مایه می‌گرفت، آن‌گاه به این نتیجه می‌رسیم که این جنبش اساساً جدای از «جنبش پیش از رمانتیک» نبوده است.

اصطلاح آلمانی «پی‌رو کلاسیک» به طرز فاحشی گم‌راه‌کننده است، چون نویسنده‌گانی که در آلمان در ردیف نویسنده‌گان کلاسیک جای می‌گرفتند، دو گروه کاملاً متمایز را تشکیل می‌دادند. لسینگ و^۱ ویلند،^۲ پی‌رو نوکلاسیسیسم بودند و هردر از گروه نویسنده‌گان پی‌رو جنبش پیش از رمانتیسیسم به شمار می‌رفت، چنان که حتا شیلر و گوته نیز در آغاز از نویسنده‌گان همین گروه بودند. تنها این دو نویسنده‌ی اخیر، یعنی شیلر و گوته بودند که بعدها از مرحله‌ی از کلاسیسیسم سخن می‌گفتند و البته حتا در مورد این دو تن اخیر نیز باید گفت که گرایش ایشان به کلاسیسیسم بیش‌تر در تئوری‌های‌شان نمود می‌یافت. دشوار می‌توان اثری غیرتئوریک از شیلر یافت که کلاسیک به شمار آید. سرود نوستالژیک خدایان یونان^۳ بیش‌تر یک رؤیای رمانتیک است تا شعری کلاسیک. گوته، زمانی به واسطه‌ی تأثیری که سفر به ایتالیا بر او گذاشته بود، در آثار خویش و به ویژه در نوشته‌هایش درباره‌ی هنرهای تجسمی، نوعی کیش کلاسیک را ترویج می‌کرد و آثاری انتشار داد که در تاریخ نوکلاسیسیسم از شأنی والا برخوردارند: ایفی‌ژنی (۱۷۸۷)^۴، مراثی رومی^۵، هرمان و دوروته،^۶ آشیل،^۷ دختر نامشروع^۸ (۱۸۰۴) و حتا شاید هلنا^۹. با این حال گرچه می‌توان به‌نحوی مؤثر

۱- (۱۷۲۹-۱۷۸۱) Gotthold Ephraim Lessing، درام‌نویس و منتقد آلمانی.

۲- (۱۷۳۳-۱۷۸۱۳) Christoph Martin Wieland، شاعر و رمانس‌نویس آلمانی.

3- Die Gotter Griechenlands

4- Iphigenie

5- Romische Elegien

6- Hermann und Dorothea

7- Achilleis

8- Die natuerliche Tochter

9- Helena

از روح کلاسیک این آثار دفاع کرد، ولی باید گفت که آثار عظیم گوته، نوشته‌های غنائی اویند، چون فاوست^۱، مایستر^۲ و ورت^۳ که هر کدام در جای خویش از اهمیتی بسیار برخوردار است. مایه‌ی بسی شگفتی است که بسیاری از آلمانی‌ها درباره‌ی بزرگ‌ترین نویسنده‌ی کشور خویش، تنها بر اساس یکی از دوره‌های تحول او و مطابق ذوق کاملاً سستی و غیر طبیعی او در هنرهای زیبا قضاوت می‌کنند. تمام قدرت هنری گوته در نوشته‌های غنائی اوست، در فاوست و در داستان‌هایی که دشوار می‌توان اثری از حضور کلاسیسیسم در آنها یافت. اگر دیدگاه‌های گوته را در مورد طبیعت بررسی کنیم، درخواهیم یافت که وی با کیهان‌شناسی نیوتنی معمول در سده‌ی هجدهم مخالف بود و نه تنها به گونه‌ی شاعرانه به طبیعت از دیدی پویا و ارگانیکی می‌نگریست، بل می‌کوشید تا با تفکرات و تجربیات علمی و به‌کار بردن اصطلاحاتی چون غایت‌مندی^۴ و قطبیت^۵ و مفاهیم دیگری از این دست، دیدگاه خود را نیرومندتر سازد (نظریه‌ی رنگ‌ها^۶، دگردیسی گیاهان^۷). دیدگاه‌های گوته و شلینگ، یک‌سان نیستند، ولی تمییز دیدگاه‌های گوته از نظریه‌های شلینگ دشوار است و در مورد شلینگ می‌دانیم که وی، پدر فلسفه‌ی طبیعی آلمان بود. گوته نیز، هم در عمل و هم در نظریه‌هایش، گرایشی انکارناپذیر به نمادگرایی و اسطوره‌شناسی داشت. او زبان را به سیستمی از نمادها و تصاویر تعبیر می‌کرد و فلسفه‌پردازی در باب طبیعت را تنها به منزله‌ی قایل شدن جنبه‌هایی انسانی برای خدا می‌دانست [۸۷]. گوته

1- Faust

3- Werther

5. polarity

7. The Metamorphosis of Plants

2- Meister

4. Teleology

6. The THEORY OF colors

ظاهراً نخستین کسی بود که تمایز میان نماد^۱ و تمثیل^۲ را تشریح کرد. [۸۸]. وی کوشید تا اسطوره‌هایی جدید بیافریند، چون اسطوره‌ی مادران^۳ در بخش دوم فاوست و به علاوه می‌خواست تا تعریفی شاعرانه از رابطه‌ی «خدا و جهان» به دست دهد. می‌توان کیهان‌شناسی نوافلاتونی را که گوته در بیست و یک ساله‌گی آن را سیستم نظری خویش خوانده بود، به منزله‌ی تفسیری بر این شعرها به کار برد. [۸۹]. در یکی از مقالات فلسفی گوته، شرح جامع و کاملی آمده است درباره‌ی آن چه وی حتا در ۱۸۱۲ آن را «دلیل هستی همه‌ی موجودات» خوانده بود، یعنی این که خدا را در طبیعت و طبیعت را در خدا ببینیم [۹۰]. بدین گونه می‌توان گفت که گوته بخشی از آن جنبش رمانتیک اروپایی است که هم اندازه‌ی هر نویسنده‌ی دیگری در پیدایش آن سهم داشته است.

باری باید پذیرفت که در جنبش ادبی آلمان، دوره‌ی مشخصی وجود دارد که می‌توان آن را دوره‌ی هلنیسم^۴ نام کرد. ریشه‌های هلنیسم را باید در آثار یکی از دانش‌جویان وفادار شفتسبری^۵ به نام وینکلمان^۶ جست. پس از او بود که این شیفته‌گی هلنیک در آلمان رواج یافت و ریشه گرفت. مهم‌ترین آثاری که در این باره نوشته شده‌اند، عبارت‌اند از: خدایان یونان از شیلر، هیربون^۷ و آرکی پلاگوس^۸ از هولدرلین،^۹ وینکلمان و عصر او^{۱۰} از

1. symbol

2. allegory

3. Mothers

4. Hellenism

۵. Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (۱۶۷۱-۱۷۱۳) فیلسوف انگلیسی.

۶. Johann Joachim Winkelmann (۱۷۱۷-۱۷۶۸) نویسنده‌ی آلمانی و پایه‌گذار

تحقیقات جدید درباره‌ی فرهنگ و هنر یونان.

7. Hyperion

8. Archipelagus

۹. Friedrich Holderlin (۱۷۷۰-۱۸۴۳) شاعر آلمانی.

10. Winkelmann und sein Jahrhundert

گفته، برخی از نوشته‌های پراکنده‌ی ویلهلم فن هامبولت^۱ و نوشته‌های آغازین فریدریش شلگل. با این حال نباید این را «سیطره‌ی یونان بر آلمان» نام کرد ([۹۱]). کافی است به یاد آوریم که این شیفته‌گی به هلنیسم در انگلستان و فرانسه هم تا حدودی وجود داشت. ناچیز پنداشتن این تحولات در انگلستان و فرانسه، از آن رو که این تحولات در این کشورها، شخصیتی عظیم چون گوته از خود به جای نگذاشتند، درست به نظر نمی‌رسد. نوهلنیسم فرانسه دست کم یک شاعر بزرگ از خود دارد: شنیه^۲. حتی شیفته‌گی و تعلق خاطر هلنی شاتوبریان و لامارتین^۳ یا برداشت‌های دیونیزوسی از اسطوره‌های یونان را که موریس دوگورین^۴ به صورتی بسیار زیبا بیان می‌کرد، نمی‌توان ندیده گرفت. احیای هنر یونانی را در نقاشی و مجسمه‌سازی نباید از یاد برد. کانووا^۵، توروالسن^۶، اینگره^۷ و فلاکسمان^۸، هیچ یک آلمانی نبودند.

در انگلستان تحقیق درباره‌ی نقش هلنیسم رمانتیک تنها در این اواخر صورت گرفته است [۹۲]. هلنیسم رمانتیک در سده‌ی هجدهم فراگیر بود و در حوزه‌ی شعر، شاعرانی بزرگ چون بایرون، شلی و کیتس داشت که از قدرت بیانی عظیم برخوردار بودند. پیدایش نوهلنیسم در هریک از این کشورها، لزوماً با حضور رمانتی‌سیسم در تضاد نیست. در آن هنگام هومر^۹

۱. Wilhelm von Humboldt (۱۷۶۷-۱۸۳۵)، زبان‌شناس آلمانی.

۲. André Marie Chénier (۱۷۶۲-۱۷۹۴)، شاعر فرانسوی.

۳. Alphonse de Lamartine (۱۷۹۰-۱۸۶۹)، شاعر فرانسوی.

4- Maurice de Guérin

5- Canova

6- Thorwaldson

7- Ingres

۸. John Flaxman (۱۷۵۵-۱۸۲۶)، طراح و مجسمه‌ساز انگلیسی.

9- Homer

را شاعری بدوی تلقی می‌کردند. لئوپاردی^۱ در بحث درباره‌ی رمانتیسیسم از شاعری یونانی و روستایی و بدوی و رمانتیک شده سخن می‌گفت [۹۳]. شگفت آن که فریدریش شلگل و شلینگ و مورس دو گورین جنبه‌های ارفیک^۲ و عیاشانه‌ی تمدن یونانی را تصدیق کرده بودند [۹۴]. مفهوم باستانی در هیریون^۳ کیتس با نوکلاسیسیسم سده‌ی هجدهم تفاوت‌های بنیادی دارد.

اگر بتوان نشان داد که بخش عظیمی از هلنیسم، رمانتیک است، آن‌گاه امکان آن هست که تاکید بیش از اندازه‌یی را که نویسنده‌گان آلمانی برای تقابل مفروض میان کلاسیسیسم و رمانتیسیسم قایل‌اند، به حداقل رسانند. تا آن‌جا که جزئیات رابطه‌ی میان گوته و شیلر و برادران شلگل نشان می‌دهد [۹۵]، بخش زیادی از این تقابل، شخصی بود و بخشی از آن بیان‌گر بازگشت نویسنده‌گان موسوم به رمانتیک، به آرمان‌های دوره‌ی خیزش و توفان بود که گوته و شیلر سخت می‌کوشیدند تا آن‌ها را بی‌اعتبار سازند. با این حال می‌توان گفت که ادبیات آلمانی در فاصله‌ی سال‌های میانی سده‌ی هجدهم تا مرگ گوته از وحدتی بنیادی برخوردار است. از هر سو که بنگریم، می‌توانیم دید که نویسنده‌گان آلمانی تلاش می‌کنند تا هنری نو بیافرینند که جز از هنر فرانسوی سده‌ی هفدهم است، تلاش می‌کنند تا به فلسفه‌ی نوینی دست یابند که نه حاصل نگرش مسیحی است و نه به فلسفه‌ی روشن‌گری سده‌ی هجدهم ربطی دارد. این نظرگاه جدید بر کلیت توانایی‌های بشر تاکید دارد، و نه فقط بر فرد یا فقط بر احساسات، بل بیش‌تر بر شهود، شهود خردمندانه، و بر تخیل استوار است. نوعی احیای نگرش نوافلاتونی، نوعی وحدت وجود

۱. Giacomo Leopardi (۱۷۹۸-۱۸۳۷)، شاعر ایتالیایی.

2- Orphic

3- Hyperion

(صرف نظر، از سرسپردگی آن به برخی احکام کلیسای ارتدوکس) و نوعی یگانه‌گرایی^۱ به شمار می‌رود که در مورد خدا و جهان و تن و روح و ذهن و عین، نوعی اتحاد قایل است. طرح‌کننده‌گان این ایده‌ها همواره از دشواری و تزلزل این دیدگاه‌ها آگاه بودند و چه بسا که این ایده‌ها حتی در نظر خود ایشان چون آرمان‌هایی دور و دست نیافتنی می‌نمود. از این روست که رمانتیک‌های آلمانی، هنر را تمنای بی‌پایان و تکامل و جست‌وجوی آرمان‌ها می‌دانند. خارجی بودن سرچشمه‌های برخی از این ایده‌ها واکنشی است در برابر سده‌ی هجدهم و رضایت خاطر آن از خویش، از آن رو که نیروهای سرکوب‌شده‌ی روح، نمونه‌ها و مشابهات خود را در ادوار پیش از تاریخ، در شرق، در قرون وسطا، در هند و در عالم رؤیا و ناخودآگاه می‌جویند.

نویسنده‌گان رمانتیک آلمان، معاصر بزرگان موسیقی آلمانی هستند: معاصر بتهوون،^۲ شوبرت،^۳ شومن،^۴ وبر^۵ و بسیاری دیگر که برخی از ایشان برای آواز متن موسیقی، از شعر روزگار خویش استفاده می‌کردند و برخی چون بتهوون در تصنیف سمفونی‌های خویش از این شعرها الهام می‌گرفتند. درباره‌ی این هم‌دستی میان شاعران و موسیقی‌دانان تردیدی نیست، ولی صرف وجود این هم‌دستی، برای آن که آن را ویژه‌گی مشخص همه‌ی رمانتیسیسم‌ها سازد کافی نیست [۹۶]. تأکید بر این که ویژه‌گی اصلی همه‌ی رمانتیسیسم‌ها در هم‌دستی میان شاعران و موسیقی‌دانان است، خصلت‌های

1- Monism

۲. Ludwig van Beethoven (۱۷۷۰-۱۸۲۷) موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز آلمانی.

۳. Franz peter Schubert (۱۷۹۷-۱۸۲۸)، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز اتریشی.

۴. Robert Schumann (۱۸۱۰-۱۸۵۶)، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز آلمانی.

۵. Carl Maria von Weber (۱۷۸۶-۱۸۲۶)، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز آلمانی.

جهانی رمانتیسیسم را پنهان می‌دارد، چه این هم‌دستی میان شاعران و موسیقی‌دانان رمانتیک در آلمان تنها بیان‌گر آن است که رمانتیسیسم در آلمان بسی فراگیرتر از کشورهای دیگر بود و در این جا در قیاس با انگلستان و فرانسه، بر تمامی فعالیت‌های بشر تأثیر نهاده بود: بر فلسفه، بر لغت‌شناسی، بر سیاست، بر تاریخ، بر علم و بر تمامی هنرهای دیگر. اما تفاوت میان آلمان و دیگر کشورها از این لحاظ نیز نسبی است. در کشورهای دیگر نیز، و به ویژه در فرانسه، اگر نگوئیم نقاشی و موسیقی رمانتیک، دست کم فلسفه و تاریخ و سیاست و لغت‌شناسی و حتی علم رمانتیک وجود داشت (دولاکروا،^۱ برلیوز،^۲ میشله،^۳ کازین^۴). تفاوت ظاهری آلمان با این کشورها بیش‌تر از سوی برخی نویسنده‌گان آلمانی عنوان می‌شود که در رمانتیسیسم سبکی کاملاً آلمانی می‌بینند و مخالفین رمانتیسیسم و در این اواخر مبلغین ضد هیتلر نیز که می‌خواهند ثابت کنند که تمامی مصیبت‌ها و بدبختی‌های دو قرن اخیر از آلمان سرچشمه گرفته است بر این تفاوت تأکید می‌کنند. تنها دیدگاهی که همه‌ی عوامل را در نظر می‌گیرد، این است که رمانتیسیسم جنبشی عمومی در اندیشه و هنر اروپایی است و در تمام کشورهای اصلی اروپا ریشه دارد.

آن انقلابات فرهنگی که تأثیری از این گونه ژرف از خویش به جای می‌نهند، نمی‌توانند به صرف ورود از کشوری دیگر رخ دهند.

رمانتیسیسم به دلایل تاریخی بسیاری در آلمان فاتح‌تر از دیگر کشورها بود. جنبش روشن‌گری در آلمان ضعیف بود و اندکی بیش به درازا نکشید.

1- Delacroix

۲. (۱۸۰۳-۱۸۶۹) Hector Berlioz، موسیقی‌دان و آهنگ‌ساز فرانسوی.

۳. (۱۷۹۸-۱۸۷۴) Jules Michelet، مورخ فرانسوی.

4- Cousin

انقلاب صنعتی در آن‌جا، در قیاس با دیگر کشورهای اروپا، بسیار دیر رخ داد. بورژوازی خردانگاری که جریان رهبری امور را به دست گیرد در آن‌جا نبود. نه روشن‌گری^۱ که جریانی بود غیر بومی و برگرفته از دیگر کشورها، و نه راست‌کیشی^۲ مذهبی خشک و انعطاف‌ناپذیر آن عصر، هیچ کدام مناسب و رضایت‌بخش نبودند. بدین گونه بود که مسائلی اجتماعی و فکری موجبات پیدایش ادبیاتی را فراهم آورد که پدیدآورنده‌گان آن بیش‌تر روشن‌فکران مستقل، استادان دانشگاه، جراحان ارتش و کارمندان دیوان و کسان دیگری از این دست بودند که بر آرمان‌های فئودالیسم و طبقه‌ی متوسط بر آشفته بودند. رمانتی‌سیسم آلمانی، در قیاس با رمانتی‌سیسم انگلیسی و فرانسوی، بیش‌تر جنبش گروهی از روشن‌فکران بود که پیوندهای طبقاتی خود را گسسته بودند و از این رو قادر بودند تا ادبیاتی بیافرینند که سخت از مسائل اجتماعی و واقعیت روزمره‌ی زنده‌گی دور افتاده بود. با این حال در زیباگرایی^۳ و عدم «تعهد» اجتماعی^۴ نویسنده‌گانی چون گوته، اغراق بسیار شده است. همه‌جا از گوته‌ی «برج عاج‌نشین» سخن می‌گویند. گویی از یاد برده‌اند که عبارت «شعر سیاسی، شعر گند» مربوط به سال‌های جوانی و دانش‌جویی اوست.

در حالی که غیر ممکن است بتوان خصلت‌های خاص عصر رمانتیک آلمانی را انکار کرد (گو این که باید توجه داشت که اصولاً هر عصری خصلت‌های خاص مربوط به خودش را دارد)، باید گفت که مشابه کمابیش تمامی روش‌ها و نظرگاه‌های این عصر را در کشورهای دیگر نیز می‌توان یافت. نویسنده‌گان بزرگ آلمانی، با گشاده‌دستی تمام از منابع یگانه (چون

1- Enlightenment

2- Orthodoxy

3- aestheticism

4- social engagement

روسو و نویسندگان انگلیسی دوران ما قبل رمانتیسیسم) استفاده می‌کردند. در مورد منابع دیگری هم، خواه بومی و خواه بیگانه، که مربوط به گذشته‌هایی بسیار دور بودند و دیگر ملت‌های اروپا نیز آنها را به کار می‌گرفتند، به همین گونه بود (مکتب نوافلاتونی^۱، جوردانو برونو^۲، بوهم^۳، لایبنیتس^۴ و اسپینوزا^۵ در تفسیری تازه). از سوی دیگر آلمانی‌ها نیز بر دیگر کشورها تأثیر می‌نهادند، اما بنا به برخی دلایل زمانی آشکار، تأثیری که اینان بر دیگر کشورها می‌نهادند دیرتر از زمان خود بود و نمی‌توانست ایشان را تنها عامل چرخش به جانب ایده‌ها و اسطوره‌های شاعرانه‌یی کند که معمولاً آنها را رمانتیک می‌گویند. در انگلستان، بلیک از بوهم تأثیر می‌پذیرفت، کالریج از شلینگ و آگوست ویلهلم شلگل، کارلایل از گوته و ژان پل، و اسکات از بورگر و گوته (گرچه در این مورد اخیر، تأثیر بورگر و گوته، فوق العاده نبوده است). اما تأثیر نویسندگان آلمانی بر وردزورث و شلی و کیتس و حتی بایرون ناچیز بود. در فرانسه، تأثیر نویسندگان آلمانی بسیار دیرتر ظاهر می‌شود. پیش از این گفتیم که آ.و. شلگل در پیدایش ترمینولوژی انتقادی جدید، چه نقش تعیین‌کننده‌یی داشت. تمایلات آلمانی در نادیه^۶، در ژواردونروال^۷ و در کونیه^۸ که درباره‌ی هردر و کروزر^۹

1- neo - Platonism

۲. (۱۶۰۰-۱۵۴۸?) Giordano Bruno، فیلسوف ایتالیایی و از حامیان کیهان‌شناسی کوپرنیکی که به امر دادگاه تفتیش عقاید در آتش سوزانیده شد.

3- Bohme

۴. (۱۷۱۶-۱۶۴۶) Gottfried Wilhelm von Leibnitz، فیلسوف و ریاضی‌دان آلمانی.

۵. (۱۶۷۷-۱۶۳۲) Benedict de Spinoza، فیلسوف هلندی.

۶. (۱۸۴۴-۱۷۸۰) Charles Nodier، شاعر و ادیب فرانسوی.

۷. (۱۸۵۵-۱۸۰۸) Cérard de Nerval، نویسنده و شاعر فرانسوی.

8- Quinet

مطالعه می‌کردند، بسیار نیرومند بود. در مورد تأثیر ترانه‌های آلمانی بر شعر غنائی رمانتیک فرانسوی می‌توان گفت وگو کرد [۹۷]، اما مسلماً چهره‌های برجسته‌ی ادب فرانسوی، چون شاتوبریان و لامارتین و وینی^{۱۰} و هوگو و بالزاک و سنت بو^{۱۱} علاقه‌ی چندانی به ادبیات آلمان نداشته‌اند و همانندی‌های نوشته‌های اینان با آثار نویسنده‌گان و شاعران آلمانی تنها به سبب وضعیت فرهنگی و ادبی مشابه فرانسه و آلمان و نیز تأثیری است که اینان از ادبیات انگلیسی گرفته‌اند که با ادبیات آلمانی از سوابقی یک‌سان برخوردار است.

در مورد فرانسه، دیدگاه ما درباره‌ی جنبش رمانتیسیسم، با پافشاری رسمی بر این که جنبش رمانتیک در فرانسه با موفقیت اردانی^{۱۲} (۱۸۳۰) در گرفت مغشوش گردیده است. حال آن که اردانی، دست کم بعدها، اهمیت خود را از دست داده و حادثه‌ی جزئی و بی اهمیت به شمار می‌رفت و تأکید بر موفقیت آن به منزله‌ی آغازگاه رمانتیسیسم، این حقیقت را ندیده می‌گیرد که جز در حوزه‌ی درام، یا به‌تر بگوییم، جز در حوزه‌ی درامی که در صحنه‌های رسمی تئاتر پاریس اجرا می‌شد، از سال‌ها پیش دگرگونی‌های عمیقی در ادبیات فرانسوی رخ داده بود. این مسأله به نحو گسترده‌ی در فرانسه مورد قبول واقع گردیده است، با آن که در ۱۹۲۷ بود که به یاد صدمین سال پیدایش رمانتیسیسم، مراسمی برگزار شد. اف.ار. دو تورن،^{۱۳} نخستین مورخ رمانتیسیسم در فرانسه می‌گوید که رمانتیسیسم در فرانسه در ۱۸۰۱ به وجود آمد و شاتوبریان پدر آن بود، و مادام دو استال مادر تعمیدی آن (درباره‌ی این که مادرش چه کسی بوده است، چیزی نمی‌گوید).

9- Creuzer

۱۰. Alfred de vigny (۱۷۹۷-۱۸۶۳)، شاعر فرانسوی.

۱۱. Charles-Augustin Saint- Beuve (۱۸۰۴-۱۸۶۹)، منتقد فرانسوی.

12- Hernani

13- F.R.de toreinx

در ۱۸۲۴، قریحه‌ی فرانسوی،^۱ از نقش تعیین‌کننده‌ی روسو و برناردن دو پیر^۲ می‌گفت. آلفرد میخیل^۳ در کتاب خود با نام تاریخ عقاید ادبی در فرانسه^۴ (۱۸۴۲)، بر این گمان بود که رمانتیسیسم را به تمامی در آثار سباستین مرسیه^۵ می‌توان یافت [۹۸]. برخی تلاش کرده‌اند تا اشکال کهن رمانتیسیسم را در گذشته‌های دورتری بجویند. فاگه^۶ با اشاره به لامارتین و برونیه^۷ شعر فرانسوی پیرامون ۱۶۳۰ را تفسیر می‌کرد و می‌گفت که هسته‌های ملودرام را در phédre یافته است [۹۹]. اما امروزه می‌توان آراء منطقی‌تری را شاهد بود. در مورد وجود عناصر رمانتیک در ادبیات سده‌ی هجدهم فرانسه، با تکیه بر روشی درست و در مجموع قابل قبول، تحقیقات مفصلی انجام گرفته است. در مورد تاریخ سانتیمانتالیسم،^۸ آثار درخشانی از پیر تراهارد^۹ و آندره مونگلون^{۱۰} داریم که تاریخ این جریان را دست‌کم تا زمان پره‌وس^{۱۱} دنبال کرده‌اند [۱۰۰]. دانیل مورنه^{۱۲} در مورد بیداری احساسات نویسنده‌گان و شاعران نسبت به طبیعت مطالعات دامنه‌داری کرده، و گیلبرشینار^{۱۳} تا حد زیادی به تمایلات نویسنده‌گان و شاعران فرانسوی به ادبیات کهن و بیگانه پرداخته است [۱۰۱].

آگوست ویات^{۱۴} به وجود گرایش‌های نهفته‌ی اشراقی و عرفانی در فرانسه‌ی سده‌ی هجدهم اشاره کرده که تأثیری بسیار ژرف داشته است

1- La Muse Française

2- Bernardin de Pierre

3- Alfred Michiels

4- Histoire des idées Littéraires en France

5- Sébastien Mercier

6- Faguet

7- Brunetiere

8- Sentimentalism

9- Pierre Trahard

10- André Monglond

11- Prevost

12- Daniel Mornet

13- Gilbert Chinard

14- Auguste Viatte

[۱۰۲]. سن‌مارتن^۱ نه تنها برای فرانسه (دو مستر^۲، بالانش^۳)، بل برای آلمان نیز (هامان، بادر و حتاگوته و نوالیس) سهم زیادی قایل است. روسو همواره مورد توجه بوده و حتا او را خاستگاه رمانتیسیسم دانسته‌اند، خواه از سوی دوستانی چون جی.جی. تکست^۴ و خواه از سوی معاندان‌اش که می‌کوشند رمانتیسیسم را در روسوئیسم خلاصه کنند [۱۰۳]. اما در مورد تأثیر روسو بر رمانتیسیسم بیش از اندازه اغراق شده است و نمی‌توان او را خالق نظرانی دانست که او، خود، آنها را ابداع نکرده بود و تنها در رواج آنها سهم داشت. باری این تحقیقات و مطالعات پراکنده در فرانسه، بیش از آن که نمایش‌گر ادبیات رمانتیک واقعی در فرانسه‌ی سده‌ی هجدهم باشند، زمینه‌های منفرد پیدایی عقاید و افکار و نگرش‌های رمانتیک را نشان می‌دهند. تنها کورت وایس^۵ بود که ثابت کرد که اصولاً چنین ادبیات رمانتیکی وجود داشته است [۱۰۴]. او نشان داد که گروهی از نویسنده‌گان فرانسوی بودند که بر فلاسفه و سنت نوکلاسیک رایج در آن زمان خرده می‌گرفتند. بر ادبیات باستان تأکید داشتند و معتقد بودند که عصر آنها بیش‌تر دست‌خوش انحطاط فرهنگی است تا ترقی و توسعه. بر علم حمله می‌کردند و به مذهب و حتا به خرافات و امور خارق‌العاده تمایل داشتند. بسیاری از نویسنده‌گانی که نامی از ایشان به میان آمده، نویسنده‌گانی کم‌اهمیت و حتا بی‌اهمیت‌اند. کتاب رامون دو کاربونیر^۶ با نام سرگذشت فرجامین دولبان جوان^۷ (۱۷۸۱)، تقلید نازلی است از ورتر^۸. اما وایس ثابت کرده که با

1-saint Martin

2- Do Maister

3- Ballanche

4- J.J. texte

5- kurt wais

6- Ramond de Carbonniere

7- Les dernieres aventures du jeune d'olban

8- werther

نویسنده گانی چون مرسیه، شاسنیون،^۱ لوازِل دو ترِوگات^۲ و دیگران، نوعی خِرَدگریزی^۳ شایع می شود که می توان آن را با جنبش خیزش و توفان در آلمان مقایسه کرد. با شروع انقلاب که کلاسیسیسم و خِرَدگرایی را ترویج می کرد، این جنبش پیش از رمانتیک موقتاً عقب نشینی می کند. امپراتوری بناپارت نیز که کلاسیسیسم رسمی و ویژه ی خود را داشت، در عقب نشینی این جنبش مؤثر بود. اما در میان مهاجران، رمانتیسیسم به شکوفایی می رسد. مادام دو استال مبلغ رمانتیک های آلمانی بود. شاتوبریان را به رغم تمامی آن علایقی که به آثار کلاسیک عهد باستان دارد و به رغم آن حالت انکار و پرهیز که در برابر شکسپیر و بسیاری از معاصران اش دارد، نمی توان در گروه نویسنده گان کلاسیک جای داد. بُوگ مسیحیت^۴ (۱۸۲۰) بیش تر نوعی فن شعر رمانتیک است. با بررسی دقیق آثار وی دانسته می شود که شاتوبریان بیش تر یک نمادگرا و اسطوره پرداز است و نظم نمادین و ارگانیکی طبیعت را شرح می دهد.

اما مادام دو استال و شاتوبریان به هیچ روی در زمانه ی خود تنها نبودند. حتی شنیه به نوعی شعر اسطوره یی جدید باور داشت، و به ویژه در قطعه ی ارمس،^۵ این رابه روشنی نشان داده بود [۱۰۵]. در اوبرمان،^۶ اثر ستانکور (۱۸۰۴)، این دید رمانتیک نسبت به طبیعت را در اوج شکوفایی می بینیم.*

اوبرمان همواره میان اشیاء خارجی شباهت هایی می بیند که از پی آن

1- Chassaignon

2- Loaisel de treogate

3- irrationalism

4- Le Genie du Christianisme

5-Hermes

6-Obermann

* - La nature sentie n'est que dans les rapports humains, et l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme. La terre féconde, les cieux immenses, Les eaux passagères ne sont qu'une expression des rapports que nos caeurs produisent et contiennent [106].

می‌توان پنداشت که میان همه‌ی این اشیاء نظم‌ی کلی برقرار است. حتاگل‌ها، صداها، بوها و نورها، تبدیل به ماده‌هایی می‌شوند که آن‌ها را یک ایده‌ی خارجی، چون تصاویر یک شیء نامرئی نظم می‌بخشد. حالات ذهن که سنانکور آنها را توصیف می‌کند، شباهتی شگفت به حالات ذهن مطابق توصیف وردزورث دارد. اما اگر از ایده‌آلیسم جادویی نوالیس سخن نگوئیم باید گفت برخلاف وردزورث، سنانکور این حالات را تقریباً چون نفرینی تجربه می‌کند. او به تلخی شکوه می‌کند که سرنوشت او را محکوم به آن کرده که تنها در «رؤیای هستی خویش» بزید [۱۰۷].

در آثار شارل نادیه نیز شاهد مجموعه‌ی کاملی از ایده‌ها و مضامین رمانتیک هستیم. نادیه حشره‌شناسی کاملاً فنی است که دنیای حشرات را به صورت افسانه‌یی توصیف می‌کند. او در طبیعت الفبایی می‌بیند که نیاز به رمزگشایی دارد. به نظر وی میان دنیای حشرات و شکل‌های هنر انسانی توازی‌های رازآمیزی می‌توان یافت. در مجموعه‌ی عالم، یک روند «زایش» وجود دارد که نوعی حرکت تکاملی شگفت به جانب اتوپای انسانی به شمار می‌رود. نادیه، سودنبورگ و سن - مارتن را می‌شناخت و از آثار یک روان‌شناس ایتالیایی به نام مالپیگی^۱ بهره می‌گرفت. او تعدادی افسانه‌های پریان رمانتیک و داستان‌های خیالی نوشت که به وضوح در آن‌ها زیر تأثیر نوالیس بود [۱۰۸].

لامارتین با مجموعه‌ی شعر خویش بنام آهنگ‌های شاعرانه و مذهبی (۱۸۳۰)^۲ در بحث ما از مقام ویژه‌ی برخوردار است. در باب دید رمانتیک نسبت به طبیعت به منزله‌ی زبان و به منزله‌ی مجموعه‌یی هم‌ساز از هارمونی‌ها، بعید به نظر می‌رسد بتوان شرحی دقیق‌تر از آن چه در این کتاب

آمده، یافت. مجموعه‌ی عالم به تمامی چون سیستمی از نمادها، رمزها و تناظرات پنداشته می‌شود که در عین حال فعال است و به نحوی موزون می‌تپد. کار شاعر فقط این نیست که این الفبا را بخواند، بل باید هم‌راه با آن به ارتعاش درآید و ضرب آهنگ آن را با تمام وجود حس کند و برای دیگران نیز آن را باز گوید. سقوط فرشته^۱ (۱۸۳۸) از حماسه، برداشتی اسطوره‌یی، شبیه به برداشت بالانش دارد. از مفاهیم این کتاب، یکی، دگردیسی هراتم و عنصر به اندیشه و احساس است [۱۰۹].

وینیی به گونه‌ی دیگری می‌اندیشید. او به برداشت‌های رمانتیک از طبیعت اعتقادی ندارد، بل معتقد به نوعی ثنویت^۲ میان انسان و طبیعت است. می‌توان گفت که تصویری چنین تلخ از رابطه‌ی طبیعت و انسان، ستیزه‌یی بی پایان با نظم طبیعت به شمار می‌رود. طبیعت، به گمان او، در برابر آدمی مرده و خاموش و حتی متخاصم است. اما این ثنویت اخلاقی آشکار آدمی در برابر طبیعت، با نوعی نمادگرایی به تمامی رمانتیک به هم آمیخته است: «مردانی که از نبوغی عظیم بهره‌مندند، آنان‌اند که درست‌ترین مقایسه‌ها را می‌کنند. اینان شاخه‌هایی هستند که در این خلاءیی که پیرامون ماست، می‌توانیم به ایشان آویخت. هر آدمی بی هیچ نیست، مگر تصویر ایده‌یی از آن ذهن کلی» [۱۱۰]. بسیاری از شعرهای وینیی، گرد نمادهایی چون برف^۳ و بطری در دریا^۴ شکل می‌گیرند. در این که وی دل مشغول اسطوره‌ها بود، تردیدی نیست. طرح مجموعه‌یی بلندپروازانه را در سرداشت که می‌خواست تا متضمن «داوری نهایی»^۵ و «شیطان رها شده»^۶

1- La Chute d'un Ange

2- dualism

3- Le Cor

4- La Bouteille á La mer

5-Last Judgment

6-Satan Sauvé

باشد. حتی توفان^۱ و الوا^۲ را (که نمایشی مذهبی بود) به انجام رساند. ویکتور هوگو،^۳ در سال‌های پایانی عمرش، نمادگرا و اسطوره‌شناسی بسیار بلندپرواز و پیام‌آور مذهبی نوین برای تمامی رمانتیک‌ها بود. شهرت او در سده‌ی بیستم رو به افول نهاده، اما در این سال‌های اخیر تلاش‌هایی صورت گرفته تا برخی از آثار او آخر عمر او چون بخش‌هایی از افسانه‌ی قرون^۴، فرجام شیطان^۵ و ایزد^۶ را از فراموشی‌های دهند. این تلاش‌ها، نه تنها از سوی پژوهش‌گران دانش‌گاهی صورت می‌گرفته، که شاعران سوررئالیست هم در این تلاش‌ها با ایشان همراه بوده‌اند [۱۱۱]. ایسان از جنبه‌های اسطوره‌یی و وهم‌انگیز و شکوه‌مند و گاه نامعقول آثار هوگو، فقید سخن می‌گویند. جدای از آن که درباره‌ی شعر او چه‌گونه می‌اندیشیم، باید دانست که هوگو در این بحث از جای‌گاهی خاص برخوردار است. مورخین عقاید ادبی «در برابر آرامش بی‌حساب این معجون غریب شگفت‌زده شده‌اند، در برابر مردی که از تناقضات درونی خود بیم نمی‌کند، در برابر مردی که در عین حال هم پاک‌دین است و هم وحدت وجودی. خدا را در عالم متجلی می‌بیند و در عین حال او را متعالی و دور از دست می‌داند. از همه‌ی منابع بهره می‌گیرد، از مکاتب افلاتونی و فیثاغورثی^۷ جدید، از سودنبرگ و بالانش، از مکاتب اشراقی و از تفسیرگران برجسته‌ی کتاب مقدس، و با این حال، بر سر آن است که از میان تمامی این مکاتب و دیدگاه‌های گوناگون، اصالت و خلاقیتی خاص خویش فراچنگ آورد.»

1-La Déluge

2-Eloa

۳. (۱۸۰۲-۱۸۸۵) Victor - Marie Hugo، شاعر و رمان‌نویس و نمایش‌نامه‌نویس

فرانسوی.

4- Légende des Siecles

5- La Fin de Satan

6- Dieu

7- Pythagorean

هوگو به روان‌مندی^۱ طبیعت اعتقاد دارد و در آثار خویش همین را شرح می‌دهد. این روان‌مندی به معنای آگاهی حسی مطلق به «پیروزی وحدت بر کثرت» و بر تمامی پدیده‌های گذرا و ناپایدار، و به معنای پیروزی مجموعه‌ی عالم و زنده‌گی سراسر شور و هیجان بر تمامی محدودیت‌ها، قید و بندها، و دریغ‌ها و حسرت‌هاست.» (برای مثال در کتاب نقدیس زن)^۲ [۱۱۲] در ساتور^۳، قهرمان کتاب، ساتور را نزد خدایان می‌برند و از او می‌خواهند تا برای خوش‌آیند ساکنان موهن المپ آواز بخواند. توانایی ساتور در آواز خواندن فزونی می‌گیرد و خود، مظهر زنده‌گی و طبیعت می‌شود. فون^۴ در سطر آخر وارد صحنه می‌شود: «place à tout! Je suis pan, Jupiter, à genoux! در فرجام شیطان، شیطان بخشیده می‌شود و در پایان، با شگفتی تمام جان می‌سپارد. آن گاه خدا می‌گوید: «Satan est mort ! renais, o Lucifer céleste سپس بار دیگر گناه و زشتی همه جا را فرا می‌گیرد، چه شیطان که در واقع خدا را دوست می‌داشت، خود بخشی از طرح مشیت الهی بود. هوگو در ایزد مروری می‌کند بر مکاتب فلسفی گوناگونی که آنها را انکار یا ریش‌خند می‌کرده است: الحاد^۵، شکاکیت^۶، ثنویت، آیین چند خدایی یونانی و یهوه‌ی عبرانی. در عوض فرشته‌یی از آسمان فرو می‌آید و آیینی وحدت وجودی را تشریح می‌کند: «Tous les êtres sont Dieu, tous les flots sont la mer»^۷ سپس شعر با سرودی در ستایش خدا پایان می‌یابد، خدایی که از نگاه او در این کتاب، مجموعه‌یی شگفت‌انگیز از متناقضات است، نوری است خیره‌کننده که در عین حال

1- Panpsychism

2- Le Sacre de la Femme

3- Le Satyre

4- faun

5- atheism

6- scepticism

۷. همه‌ی هستی‌ها، خدایند؛ همه‌ی نهرها، دریابند.

می‌توان آن را تاریکی گفت. «Rien n'existe que Lui ;le flamboiement profond. بدین گونه، می‌توان گفت که هوگو خلاصه‌ی است از تمامی باورها و مضامین رمانتیک: اعتقاد به این که طبیعت پویا و متکامل است، و اعتقاد به این که اسطوره و نماد، ابزارهای شعرند. در آثار هوگو، سازش پدیده‌های متضاد و تأکید بر گروتسک^۱ و این که شرّ در نهایت در مجموعه‌ی عالم از میان خواهد رفت به وضوح مشخص است و حتا در تئوری‌های زیباشناختی اولیه‌ی او، و برای مثال در مقدمه بر کرامول^۲ به روشنی نشان داده شده است. امروزه ممکن است شور و هیجان‌اش تب نبوت‌اش و ژست‌های نمایشی‌اش برای نسل‌هایی که دیگر از شعر چنین تصویری ندارند، خودنمایانه و مضحک به نظر رسد. اما هوگو تمامی آن مباحثاتی را که برای طرح دیدی رمانتیک نسبت به طبیعت، برای اثبات پیوسته‌گی انسان با طبیعت، و برای نشان دادن ابعاد عظیم طبیعت و کمال نهایی انسان صورت می‌گرفت، نظم و ترتیب بخشیده است. بالزاک^۳ را معمولاً رمانتیک نمی‌دانند و واقعیت امر هم این است که در بسیاری از جنبه‌های گوناگون کار عظیم‌اش رمانتیک نمی‌نماید. اما ای. آر. کوریتوس^۴ به درستی انگشت بر جنبه‌ی از کار او نهاده که بی‌گمان برای هر خواننده‌ی که کمدی انسانی^۵ را خوانده باشد، قابل لمس بوده است [۱۱۳]، و این جنبه از کار او همان علاقه‌ی است که به رمز و جادو^۶ دارد. بررسی عقاید مذهبی بالزاک نشان می‌دهد که او اغلب اوقات خود را پی‌رو

1- grotesque

2- Cromwell

۳. Honoré de Balzac (۱۷۹۹-۱۸۵۰)، رمان‌نویس فرانسوی.

4- E.R. Curtius

5- Human Comedy

6- magic

سودنبورگ می دانسته است. در لویی لامبر^۱ که بیش تر یک اتوبیوگرافی است، شرح مفصلی آمده در مورد سیستمی که اساساً باید سیستم خود بالزاک باشد و در آن سودنبورگ، هم چون «بودای شمال» با شور و شوق فراوان ستایش شده است. سرافیتا^۲ نیز آکنده از اندیشه های سودنبورگیانستی^۳ است - فلسفه یی عرفانی^۴ و وحدت وجودی^۵ در باره ی حلول^۶ که گویا بالزاک آن را با کاتولیسیسم^۷ و استنباط خاص خودش از کاتولیسیسم سیاسی سازگار می دانست. باری جدای از آن که بالزاک دقیقاً چه عقاید مذهبی یی داشت، تردیدی نیست که او در باب طبیعت، دیدی ارگانیکی داشت که خود، آن را جادوگری^۸ نام می کرد. او سخت زیر تأثیر زیست شناسی روزگار خویش، و به ویژه نظرات جفروی سن - هیلر^۹ بود که عقیده داشت که تنها یک حیوان وجود دارد. شیفته و فریفته ی شکل های مختلف جاذبه ی هیپنوتیسم^{۱۰}، خواب مصنوعی^{۱۱} و جمجمه شناسی بود که همه «وحدت طبیعت» را تأکید می کردند، هم چون نویسنده گان رمانتیک به نوعی شهود باور داشت که خود اصطلاح شگفت اسپسالیته را در مورد آن به کار می برد و بدین گونه آن را از مفاهیم دیگری چون غریزه^{۱۲} و آهنجیده گی^{۱۳} متمایز می کرد. [۱۱۴]. بالزاک، علاوه بر همه ی اینها اسطوره شناسی بزرگ بود و از تمامی مناسک، فرقه ها، اسطوره ها، آیین های مذهبی و آفرینش های هنری، تفسیری نمادین ارائه می کرد. «امروزه دیگر خطوط رمزی بر سنگ های مصر قدیم نقش نیافکنده اند، نقش این خطوط رمزی را باید در اساطیری جست که عوالمی

1- Louis Lambert

2- Seraphita

3- Swedenborgianism

4- theosophical

5- pantheistic

6- immanence

7- magisme

8- Geoffroy saint Hilaire

9- magnetism

10- Mesmerism

11- instinct

12- abstraction

یک‌سان را شکل می‌دهند.» بالزاک در مورد چرم ساغری^۱ می‌گفت. «به تمامی، اسطوره و تصویر است.» [۱۱۵] خود او همواره از برخی آثارش تفسیرهای نمادین ارائه می‌داد، برای مثال بر آن بود که در پیردختر،^۲ به گونه‌ی نمادین و شکفت از اورلاندوی خشمگین استفاده کرده است. گرچه شاید کش و قوس‌های طولانی آثار بالزاک نشان ندهد، ولی در واقع او ملهم از نوع خاصی متافیزیک و فیزیک یا علم انرژی رمانتیک بود، با تمام آن قوانینی که درباره‌ی سیالات و قطبیت و موازنه در آن زمینه وجود دارد.

از میان نویسنده‌گانی که امروزه کم‌تر نام آنان را می‌شنویم، بسیاری هستند که با معیارهایی که در این جا برای رمانتیک بودن می‌آوریم سازگار توانند بود. پیر-سیمون بالانش برداشتی صوفیانه و فیثاغورثی از طبیعت و هماهنگی سیارات داشت (سیارات هفت‌گانه، هارمونی بی‌پایانی را شکل می‌بخشد). در آثار وی شاهد مکاشفیه‌ی هستیم که در آن ماده به مدد مانیتسم جدید، جنبه‌ی روحانی و معنوی می‌گیرد و حیوانات از میان می‌روند، بدان گونه که زنده‌گی‌شان با جذب و ترکیب در بدن آدمی، هیأت زنده‌گی آدمی را می‌گیرد. بالانش نه تنها اسطوره‌شناس و فیلسوفی خیال‌باف در باب طبیعت بود، بل نمادگرایی بزرگ بود که زمانی دراز پیش از مالارمه^۳ به یگانه‌گی احساسات پی برده بود. [۱۱۶].

ادگار کونیه^۴ نیز در ردیف بالانش و صدالبته نویسنده‌گان آلمانی بود. از نگاه او مذهب، کار شاعران است. شاعران نمادهای کهن و جزمی را ویران می‌کنند تا آنها را به گونه‌ی نوتری در آرند. به علاوه کونیه بر آن بود که در آینده برخی حماسه‌های جهانی عظیم، تمامی افسانه‌ها را به هم خواهند

1- la peau de Chagrin

2- la Vieille fille

3. Stéphane Mallarmé (۱۸۴۲-۱۸۹۸) شاعر فرانسوی.

4- Edgar Quinet

آمیخت و افسانه‌ی واحدی خواهند ساخت و بدین سان تمامی آنها را با هم یگانه خواهند کرد [۱۱۷]. موریس دو گورین نیز در بحث ما مقامی خاص دارد. او نکات برجسته‌ی مطابقه^۱ را نشان می‌دهد: اعتقاد به وحدت ذاتی طبیعت، پیوسته‌گی در زنجیره‌ی خلقت و برتری قابلیت‌های شهودی در آدمی که به ویژه در میان شاعران فعال است که کارشان رمزگشایی از آن مجموعه‌ی عظیم نمادهاست که جهان نامیده می‌شوند. آن چه در مورد هم ذاتی با طبیعت در نظر دارد، سرانجام در یادداشت‌های روزانه‌اش به زبان می‌آید.^۲

او بر آن است تا اسطوره‌های نو پاگان^۳ جدید بیافریند، چنان که در Le Centaure و به طبیعت جنبه‌ی روحانی بخشد، چنان که در تأملاتی درباره‌ی مرگ ماری.^۴ اشتیاقی رمانتیک دارد تا به خاستگاه‌های بشر و به خاستگاه‌های خود در کودکی رسد، آن گونه که بتواند «نقطه‌ی آغاز هستی مطلق» را دریابد [۱۱۸].

ژرار دو نروال عارف‌ترین و خارق‌العاده‌ترین نویسنده‌ی رمانتیک فرانسوی و نزدیک‌ترین کس به نویسنده‌گان برجسته‌ی آلمانی است که آنان را می‌شناخت و آثارشان را دوست می‌داشت. نمادگرایان او را طلیعه‌دار جنبش خویش می‌دانند. اورلیا،^۵ به ویژه، مجموعه‌ی از خیالات و رؤیاهاست که سعی دارد تا زنده‌گی گوینده خود را به تمامی در دنیای اسطوره‌ها غرق

1- agreement

2-"Se laisser pénétrer à la nature ... s'identifier au printemps... aspirer en soi toute la vie... se sentir à la fois fleur, verdure, oiseau, chant, fraîcheur, élasticité, volupté, sérénité." Guérin wants to "sentir presque physiquement que l'on vit de Dieu et en Dieu."

3- neopagan

4- Meditation sur La mort de Marie

5- AuréLia

کند. نروال، دقیقاً به مانند کیتس، به حقیقت ادبی هر آن چه که تخیل ابداع می‌کند باور داشت. آثار نروال، در مجموع، دنیایی از نمادها و اسطوره‌های رؤیایی است. او آکنده از اندیشه‌های سودنبرگیانیستی و دیگر اعتقادات رمزی است و می‌پندارد که طبیعت سراسر، علامت و رمز است. در یک جا از «توانایی عظیم همه‌ی موجودات ذی‌روح برای بازگرداندن جهان به هماهنگی نخستین‌اش» سخن می‌گوید: «به خود گفتم، چه طور توانستم این همه سال، در خارج از طبیعت و بی‌آن که خود را با آن یگانه سازم، زنده بمانم؟ همه چیز زنده است، همه چیز عمل می‌کند، همه چیز در ارتباط است. آن شعاع‌های مغناطیسی که از خودم یا از دیگران ساطع می‌شود، بی‌که چیزی حرکت آن را سد کند، از زنجیره‌ی بی‌پایان این همه مخلوقات می‌گذرد؛ شبکه‌ی شفاف است که جهان را در بر می‌گیرد و رشته‌های نازک آن از یکی به دیگری عبور می‌کند تا به ستاره‌گان و به سیارات می‌رسد. من الان روی زمین اسیرم، ولی با این ستاره‌گان هم‌آواز که در غم و شادمانی من شریک‌اند، حرف می‌زنم.» [۱۱۹]

پیش‌تر برخی از سرچشمه‌های رمانتیسیسم فرانسوی را گفته‌ام - سودنبرگ، سن مارتن و نویسنده‌گان آلمانی. ولی باید توجه داشته باشیم که در هر دوره از اندیشه‌ی فرانسوی، فعالیت مشابه قابل ملاحظه‌ی وجود داشت. در حوزه‌ی تاریخ، میشله، نوعی «نمادگرایی تاریخی» را مطرح می‌کرد. برخی از متفکرین کاتولیک فرانسوی به بسیاری از اصول و مضامین رمانتیک اعتقاد داشتند. «میان نظریات هلگل و بونالد^۱ شباهت چشم‌گیری» وجود دارد. [۱۲۰]. ژوزف دو مستر^۲، دست‌کم در سنین جوانی، غرق در تصورات اسطوره‌ی و اشراقی زمان خود بود و این تصورات، در

سنین پخته‌گی تأثیری ژرف بر او نهادند. در نامه‌یی به بونالد می‌گوید: «این جهان مادی هیچ نیست، جز تصویر، یا در صورتی که به‌تر می‌پسندی، جز طرح یا تکرار جهان معنوی.» ماده، مستقل از ذهن، وجود ندارد. کاتولیسیسم چندخدایی را به تمامی رد نمی‌کند. بیش‌تر می‌توان گفت که اساطیر یونانی - رومی را تشریح می‌کند و در آن‌ها اصلاحاتی صورت می‌دهد. «نام خدا، بی‌گمان، خاص و انتقال‌ناپذیر است، با این حال در آسمان و زمین خدایان بسیاری است. فرشتگان هستند، موجودات علوی و روحانی هستند، انسان‌های خداگونه هستند. اینان همه هستند. خدایان مسیحیت و آن‌ها که مسیحیت برای‌شان جنبه‌ی خدایی قایل است، همین موجودات مقدس و برترند.» [۱۱۲].

این جنبش التقاطی، که از قرار معلوم بخشی از آن از سرچشمه‌های آلمانی، و به‌ویژه شلینگ آب می‌خورد، در بحث ما جای‌گاهی خاص دارد و بخش اعظم آن که از علوم فرانسوی زمانه‌ی خود، و به‌ویژه زیست‌شناسی سرچشمه می‌گرفت، ما را یاری می‌دهد تا تمامی آن شرایط ذهنی و روانی را که رمانتیسیسم فرانسوی در حدود آن پا گرفت، بازسازی کنیم.

در انگلستان می‌توانیم دید که نویسندگان آن‌جا در مورد موضوعات اصلی با نویسندگان آلمانی و فرانسوی توافق کامل دارند. شاعران بزرگ جنبش رمانتیک انگلیسی، گروه کاملاً منسجمی را تشکیل می‌دهند. تمامی آنان از شعر و تخیل، واز طبیعت و ذهن تصور یک‌سانی دارند. به علاوه همه‌ی ایشان از لحاظ سبک شعری به هم شبیه‌اند. نمادها و اسطوره‌ها و صور خیال را به گونه‌یی به کار می‌برند که به کلی با تمامی شعرهایی که شاعران سده‌ی هجدهم می‌نوشتند تفاوت دارد. دیگر آن‌که تمامی این شعرها برای معاصرین آنان مبهم و تقریباً غیرقابل فهم می‌نمود. قرابت مفاهیمی که این شاعران رمانتیک انگلیسی از «تخیل» مورد نظر دارند، چندان نیازی به اثبات

ندارد. بلیک، تمامی طبیعت را به گونه‌یی می‌بیند که گویی خود «نفس تخیل» است. از این روست که از آرمانی چنین والا سخن می‌گوید:

در دانه‌یی شن، جهانی
و در گلی خودرو، آسمانی دیدن
بی‌کرانه‌گی را در کفی دست سنجیدن
و ابدیت را در دقیقه‌یی کوتاه گنجاندن [۱۲۲].

بدین‌گونه می‌توان گفت که تخیل صرفاً قدرت تجسم اشیاء در حدفاصل عقل و احساس نیست، آن‌گونه که در نظر ارسطو^۱ و ادیسون^۲ می‌آمد. یا حتی قدرت ابداعی شاعر نیست، در آن معنا که هیوم و بسیاری از نظریه‌پردازان سده‌ی هجدهم آن را «آمیزه‌یی از حساسیت فطری^۳ و قدرت تداعی^۴ و قوه‌ی تصور^۵ می‌پنداشتند» [۱۲۳]؛ بل قدرتی است خلاق که ذهن به مدد آن «نسبت به واقعیت بصیرت پیدا می‌کند. طبیعت را چون نماد چیزی ورای طبیعت یا در اندرون طبیعت می‌بیند، نه چون پدیده‌یی صرفاً محسوس». [۱۲۴] بدین‌سان تخیل شالوده‌ی اصلی معرفت‌شناسی ایده‌آلیستی بلیک و انکار تصویر مکانیستی جهان در نظر اوست.

پرتو خورشید، آن‌گاه که طالع می‌گردد
منوط به اندامی است که آن را می‌نگرد [۱۲۵].

و البته تردیدی نیست که این تخیل شالوده‌ی اصلی زیباشناسی، توجیه هنر و توجیه نوع خاصی از هنر ویژه‌ی خود او نیز هست. این برداشت از تخیل تا حدی ضرورت اسطوره و استعاره و نماد را به منزله‌ی ابزارهای آن

۱. (۳۸۴ تا ۳۲۲ پیش از میلاد) Aristotle، فیلسوف و دانشمند یونانی، اهل استاگیرا.

۲. (۱۶۷۲-۱۷۱۹) Joseph Addison، مقاله‌نویس و شاعر انگلیسی.

3. innate sensibility

4- power of association

5- faculty of conception

توجیه می‌سازد.

مفهوم تخیل در شعر وردزورث اصولاً همان است که در شعر بلیک دیدیم، گر این که وردزورث از نظریه‌های سده‌ی هجدهم استفاده‌های بیش‌تری می‌کند و با طبیعت‌گرایی سازش بیش‌تری دارد. با این حال وردزورث را نمی‌توان به تمامی آن‌گونه که هارتلی^۱ از او سخن گفته شرح کرده [۱۲۶]. تخیل از دید او «تخلّاق» است، بصیرتی است نسبت به طبیعت واقعیت و از این رو محمل اصلی هنر به شمار می‌رود. شاعر، روحی زنده است که «زنده‌گی اشیاء را می‌کاود». بدین‌گونه، تخیل، ابزار شناختی است که اشیاء را دگرگونه می‌کند، اندرون آنها را می‌کاود و چه بسا که این اشیاء، تنها «گلی ناچیز»، یا الاغی پست، یا پسرکی نابخرد یا صرفاً کودکی باشند.

درآمد،^۲ تماماً تاریخ تخیل شاعران است که در یکی از قطعات میانی کتاب آخر در مورد آن می‌گوید:

نامی دیگر برای قدرت مطلق

ژرف‌ترین بصیرت ممکن و فراخی ذهن،

و خِرَد در والاترین حالات آن [۱۲۷].

وردزورث در نامه‌یی به لاندور،^۳ خطاب به او می‌گوید که: «در شعر، تنها قوه‌ی تخیل است که بر من تأثیر می‌گذارد، یعنی آن چیزی که به بی‌کرانه‌گی آگاه است یا حول بی‌کرانه‌گی می‌چرخد.» تمامی شاعران از این لحاظ مذهب‌یانی بزرگ‌گذاشته‌اند. [۱۲۸].

در مورد این که تخیل در نظریه‌های کالریج و شعرهای او چه نقش با

1. Hartley

2. Prelude

3. Landon

اهمیتی داشته‌اند، چندان نیازی به شرح و تفصیل نمی‌بینیم. آی. آر. ریچاردز^۱ کتابی دارد با نام تخیل از نظر کالریج^۲ و رابرت پن وارن^۳ نیز اخیراً با دقت بسیار نظریه‌های او را در این مورد به دربانورد فروت^۴ ربط داده است [۱۲۹]. قطعه‌ی مهم او در مورد تخیل اولیه و ثانویه، در زندگی نامه‌ی ادبی^۵، معروف‌تر از آن است که نیاز به نقل کردن داشته باشد [۱۳۰]. این قطعه از لحاظ نحوه‌ی بیان متأثر از شلینگ است. به طور کلی نظریه‌ی کالریج در مورد تخیل از آراء نویسنده‌گان آلمانی تأثیر پذیرفته است. اصطلاحی که در مورد تخیل به کار می‌برد، یعنی «قدرت آمیخته‌گی»^۶ ترجمه‌ی اصطلاح آلمانی "Einbildungskraft" بر اساس ریشه‌شناسی عجیب و نادرست این اصطلاح است [۱۳۱]. اما هنگامی که زبان فنی و نامفهوم خود را کنار می‌گذارد، چنان که در قصیده‌ی افسرده‌گی^۷ (۱۸۰۲)، هنوز از «روح در حال شکل‌گیری تخیل» یاد می‌کند و در مورد تخیل عبارت‌هایی به کار می‌برد چون «مشابه تار خلقت، نه همه‌ی آن چه که به آن باور داریم، بل تمامی آن چه که می‌توانیم در مورد خلقت تصور کنیم» [۱۳۲] اگر کالریج با نویسنده‌گان آلمانی آشنا نمی‌بود می‌توانست هم چون شلی در کتاب دفاع از شعر^۸، صاحب نوعی نظریه‌ی نوافلاتونی باشد.

شلی در کتاب دفاع از شعر، در برداشت‌های کلی‌اش، تقریباً همانند کالریج است. از نگاه او، تخیل «اصل ترکیب»^۹ به شمار می‌رود. شعر را می‌توان چون «بیان تخیل» تعریف کرد. شاعر «در جاودان و بی‌کرانه و یگانه

۱. Ivor Armstrong Richards (۱۸۹۳-۱۹۷۹) شاعر و منتقد معروف انگلیسی.

2. Coleridge on Imagination

3. Robert penn warren (۱۹۰۵-)، شاعر رمان نویس و منتقد آمریکایی.

4. ancient Mariner

5. Biographia Literaria

6. esemplastic power

7. Dejection

8. Defense of poetry

9. princilep of synthesis

سهیم است.» شعر پرده از «زیبایی پنهان جهان بر می‌گیرد و اشیاء را در نظر ما مألوف می‌سازد، چنان که گویی پیش‌تر برای ما مألوف نبوده‌اند.» شعر آن ودیعه‌های الهی را که در وجود آدمی هست از تباہی‌های می‌بخشد. از نظر شلی تخیل، خلاق است و تخیل شاعر ابزار شناخت امر واقع است. شلی به نحوی صریح‌تر از دیگر شاعران انگلیسی (به استثنای بلیک) می‌گوید که لحظه‌ی آفرینش شعر، لحظه‌ی بصیرت است؛ و واژه‌گان هیچ نیستند، جز سایه‌ی خفیف، و ذهن در لحظه‌ی نگارش شعر، ذغالی است که رو به خاموشی می‌رود [۱۳۳]. در آثار شلی می‌توانیم دید که استعداد شاعری و اراده و آگاهی به صریح‌ترین نحو از هم متمایز شده‌اند.

شبهات‌ها و همانندهای آراء کیتس آشکار است و چندان محتاج شرح نیست، گرچه کیتس (تحت تأثیر هزلت) بیش از شلی و کالریج از الفاظ احساس‌گرایانه^۱ بهره می‌گیرد اما همو می‌گوید: «هر آن چه که تخیل آن را چنان‌چون زیبایی می‌فهمد، باید حقیقت داشته باشد، خواه پیش از آن وجود داشته یا وجود نداشته است [۱۳۴]. کلارنس دی. تورپ^۲ در تحلیل مجموع اظهارات پراکنده‌ی کیتس در این باره می‌گوید: «چنین است قدرت تخیل خلاق، نیروی باطنی و سازگارکننده و ترکیب‌بخش که عالم کهن را فرا چنگ می‌آورد، پس پشت آن را می‌کاود، حقیقتی را که آن جا خفته بیدار می‌کند و دیگر بار عالم نوینی را در صور دل‌فریب قدرت و زیبایی هنری شکل می‌بخشد.» [۱۳۵] این عبارت‌ها می‌تواند خلاصه‌ی از نظریه‌های تمام شاعران رمانتیک در مورد تخیل باشد.

روشن است که چنین نظریه‌ی متضمن نظریه‌ی در باب واقعیت - و به ویژه طبیعت - نیز هست. میان شاعران بزرگ رمانتیک، در مورد

1-sensationalist

2- Clarence D.thorpe

برداشت‌هایی که هر یک از طبیعت دارند، تفاوت‌هایی خاص دیده می‌شود. اما تمامی آنان در اعتراض به تصویر مکانیستی عالم در سده‌ی هجدهم شریک‌اند، گو این‌که وردزورث، دست کم از لحاظ تفسیر دینی، نیوتن را می‌پذیرد و او را به نیکی می‌ستاید. تمامی شاعران رمانتیک، طبیعت را چون کلی‌انداموار فرض می‌کردند که بیش‌تر مشابه آدمی بود تا این‌که انباشتی از اتم‌ها باشد، طبیعتی که از آن ارزش‌های زیباشناختی که درست چون مقولات انتزاعی علم واقعی هستند (یا حتا واقعی‌تر از آن مقولات انتزاعی هستند) جدا نشده است.

بلیک در میان دیگران چهره‌ی مشخص‌تری دارد. او به شدت به کیهان‌شناسی رایج در سده‌ی هجدهم که نیوتن مظهر آن بود اعتراض می‌کند. پناه بر خدا

از آن دید یک سویه و خواب نیوتن! [۱۳۶]

به علاوه آثار بلیک سراسر آکنده از دلایلی در محکومیت لاک^۱ و یکن^۲ و اتمیسم^۳ و پاک‌دینی و مذهب طبیعی و چیزهای دیگری از این‌گونه است. ولی او به الوهیت رمانتیک طبیعت اعتقاد ندارد. در پاسخ به مقدمه‌ی وردزورث بر گشت و گذار^۴ صریحاً اظهار می‌دارد: «تو نمی‌توانی مرا و داری تا به چنین چیزهایی اعتقاد پیدا کنم [۱۳۷]. از دید بلیک طبیعت، همه‌جا فرو افتاده است. طبیعت همراه با آدمی فرو افتاده است. هبوط آدمی و خلقت جهان مادی، هر دو یک حادثه بودند. در آن عصر طلایی که روزی سر خواهد رسید، طبیعت، همراه با آدمی، به آن شکوه و زیبایی ناب خویش باز خواهد گشت. از نظر بلیک طبیعت و آدمی، نه تنها با هم پیوسته‌اند، بل

۱. John Locke (۱۶۳۲-۱۷۰۴) فیلسوف انگلیسی.

۲. Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶) فیلسوف انگلیسی.

هر یکی مظهر دیگری هم هست.

هر دانه‌ی شن

هر سنگ بر زمین

هر صخره و هر تپه

هر چشمه و هر جوی

هر درخت و هر گیاه

کوه و تپه و زمین و دریا

ابر و شهاب و ستاره

همه، آدمیان‌اند از چشم‌اندازی دور [۱۳۸].

در شعری از او با نام میلتون^۱، طبیعت، به ویژه چون تن آدمی‌بی است که آن را از اندرون، وارونه کرده باشند. رشته کوه‌ها در سراسر جهان، تیره‌ی بریده بریده‌ی پشت آلبیون^۲ است.

هیچ چیز، بیرون از آلبیون وجود ندارد. خورشید، ماه، ستاره گان، مرکز زمین و ژرفنای دریا، همه در اندرون تن و جان آلبیون‌اند. زمان، حتا، ضربان شریان آلبیون، و مکان، قطره‌یی از خون اوست. نمادگرایی پیچیده و لحن گوش‌خراش بلیک باعث شده که این شعرهای اخیر او خواننده گان زیادی نداشته باشد، اما کتاب‌هایی که دامون^۳، پرسیوال^۴، شورر^۵ و فرای درباره‌ی شعرهای او نوشته‌اند [۱۳۹]، حاکی از ظرافت و انسجام تفکرات بلیک‌اند و همین تفکرات است که او را در سنت فلسفه‌ی طبیعی^۶، از تیمائوس^۷ افلاطون تا پاراسلسوس^۸، بوهم و سودنبرگ، صاحب مقامی

1- Milton

۲. Albion، نام شاعرانه و باستانی انگلستان و نیز نام غولی که به دست هراکلس کشته شده است. بلیک آن را مظهر انگلستان می‌داند.

3- Damon

4- Percival

5- Schorer

6- Naturphilosophie

7- Timaeus

مقامی خاص کرده است.

وردزورث در تصور خود از طبیعت میان نوعی وحدت وجود آنیمیستی و برداشت سازگار با مسیحیت سستی در نوسان است. طبیعت، روح دار، سرشار، و آکنده از خدا یا روح جهان است. طبیعت به گونه‌ی اسرار آمیز همه جا هست و احساسی از ترس، ترس آمیخته بالذت به آدمی می‌دهد [۱۴۰]. به علاوه طبیعت نوعی زبان و سیستمی از نمادهاست. صخره‌ها،

پرت‌گاه‌ها و گردنه‌ی سیمپلمان

همه چون حاصل کار یک ذهن می‌نمودند

چون صور یک سیما، شکوفه‌های یک درخت.

ویژه‌گی‌های آن حادثه‌ی بزرگ

و گونه‌ها و نمادهای ابدیت بودند، همه [۱۴۱].

اگر در «عینیتی» که وردزورث به این مفاهیم نسبت می‌دهد تردید کنیم، در درک معرفت‌شناسی ایده‌آلیستی وی به خطا خواهیم رفت. این رابطه، رابطه‌ی دیالکتیکی است و نه این که به صورت امری صرفاً ذهنی تحمیل شده باشد، گو این که در بعضی قطعات، چون قطعه‌ی زیر می‌گوید:

از اندرون خویشتن تو می‌جوشد، باید آن را فروگذاری

ورنه هیچ گاه به دست نتوانی آورد [۱۴۲].

ذهن می‌باید در این کار شرکت جوید و این تشریک مساعی ویژه‌گی کاملاً طبیعی اوست.

...آوای من به صدای رسا بانگ می‌زند

چه زیبا ذهن آدمی

(و چه بسا که آن قدرت‌های برتر اندرون او

هیچ از این گونه‌ی کلی کم نباشند) به جهان برونی سازگار است: و باز چه زیبا...

آن جهان برونی به ذهن آدمی سازگار است؛
چنین است که آفرینش (که نامی فروتر از این
بدان نمی توان داد) با نیروی مضاعف این دو
به انجام می رسد [۱۴۳].

زمینه ی این افکار را در آثار کادورث،^۱ شفتسبری، برکلی و دیگران نیز به
ساده گی می توان یافت. در آثار آکنساید^۲ و کالینز نیز نمونه هایی مشابه این
شعرها پیدا می شود. اما در وردزورث فلسفه ی طبیعی و برداشت های
متافیزیکی از طبیعت، وارد شعر می شود و بیانی به شدت فردی می یابد -
حضور هراس انگیز تپه ها و صور ابدی و راسخ طبیعت، آمیخته با معنایی
صریح و روشن از نامعقولی کمایش رؤیایی جهان.

برداشت کلی وردزورث از طبیعت شبیه به مفهومی است که دوست اش
کالریج از آن دارد. خیلی آسان می توان نظیر تمامی مفاهیم بنیادی مورد نظر
وردزورث را در کالریج پیدا کرد. احتمالاً نحوه ی عبارت پردازی
وردزورث متأثر از کالریج است که پیش تر شاگرد برکلی و نوافلاتونی های
کیمبریج بود. برای مثال در عبارت های پراکنده زیر، از کالریج دقت کنید:
زنده گی یگانه ی اندرون ما و جهان خارج...

و اگر تمامی طبیعت جان دار...

طبیعت انعطاف پذیر و پهناور، نسیم خردمندانه ی یگانه.

به ناگاه روح هر یک و خالق تمامی...

یا آن جا که از آن «زبان ابدی، که خدایت با آن سخن می گوید...»، «از
القبایی نمادین و توان مند»، و از مفهوم رابطه ی ذهنی - عینی سخن می گوید:
تنها آن چه فروگذاریم، به دست آوریم
و در زنده گانی ما تنها طبیعت می زید! [۱۴۴]

۱- Ralph Cudworth (۱۶۸۸-۱۶۱۷)، فیلسوف نوافلاتونی انگلیسی

۲- Mark Akenside (۱۷۷۰-۱۷۲۱)، شاعر و پزشک اسکاتلندی

این‌ها قسمت‌هایی از آثار اولیه‌ی اویند. کالریج بعدها صاحب فلسفه‌ی مبسوط در باب طبیعت شد که بر فلسفه‌ی طبیعی شلینگ و استفن^۱ متکی بود [۱۴۵]. طبیعت همواره بر حسب شباهت آن به آدمی، از لحاظ تعالی درونی او در جهت خودآگاهی معنا می‌شود و کالریج خود را مجاز می‌داند تا از تمامی فیزیک و شیمی (والکتریسته و مغناطیس) زمانه‌ی خود بهره‌گیرد، از آن رو که دیدگاه نظری خود را که به حیات‌گرایی^۲ و روان‌مندانگاری پهلومی‌زند، مستحکم‌تر سازد.

بازتاب علوم آن عصر در برداشت‌ها و حتی تصاویر شلی نیز بی‌تأثیر نبوده است. در شعر او اشارات بسیاری هست به تئوری‌های رایج در علوم فیزیک و شیمی و الکتریسته و مغناطیس و فرضیه‌های اراسموس داروین^۳ و هامفری دیوی^۴ [۱۴۶]. اما به طور کلی می‌توان گفت بیش‌تر همان حرف‌های وردزورث و کالریج درباره‌ی «روح طبیعت» را تکرار می‌کند. مفهوم سرزنده‌گی طبیعت و پیوسته‌گی آن با آدمی و مفهوم زبان نمادین آن در شعر او دقیقاً همان است که در آثار کالریج و وردزورث دیدیم. در شعر او میان ذهن و عین، نوعی هم‌یاری و روابط متقابل نیز وجود دارد، چنانکه در آغاز مونت بلان^۵ می‌گوید:

عالم جاودان اشیاء

در ذهن جاری می‌شود، موج‌های خروشان‌اش می‌غرزد

گاه تیره، گاه روشن، گاه بازتاب دهنده‌ی اندوهان

گاه بخشاینده‌ی شکوه، آن‌جا که سرچشمه‌ی اندیشه‌ی بشر

شاخابه‌هایش را

1- Steffen

2- vitalism

۳- (۱۸۰۲-۱۷۳۱) Erasmus Darwin، نویسنده و شاعر انگلیسی

۴- (۱۸۲۹-۱۷۷۸) Sir Humphry Davy، شاعر، نویسنده و شیمی‌دان انگلیسی و

استادشیمی آکادمی سلطنتی

5- Mont Blank

با صدایی که تنها نیمی‌اش از خویشتن او بر می‌خیزد
از چشمه‌هایی پنهان فراهم می‌آورد.

این ظاهراً بدان معناست که: چیزی بیرون از ذهن آدمی وجود ندارد، اما
نقش پذیرنده‌ی نیروی آگاهی بسیار عظیم‌تر از جنبه‌ی فعال ذهن است.

ذهن خود من، ذهن بشری من که حال بی‌اراده و عاطل
تأثیرات تند برونی را می‌پذیرد و باز می‌گذارد
و با عالم شفاف اشیاء
مبادله‌ی بی‌وقفه دارد.

در این جا، به رغم تأکید بر انفعال ذهن، شاهد برداشتی صریح از یک مبادله
و بده وستان، میان جنبه‌ی خلاق و جنبه‌ی صرفاً پذیرنده‌ی ذهن هستیم.
شلی طبیعت را چون یک جریان مدام در حال تغییر می‌بیند. او بیش از آن که
چون وردزورث درباره‌ی کوه‌ها یا روح مکان‌های دور افتاده، شعر بگوید،
درباره‌ی ابر و آب و باد می‌سراید. اما روشن است که در اندرون طبیعت
نمی‌ماند و وحدت و کلیتی عالی‌تر را فرا پشت آن می‌جوید:

زنده‌گی چو قبه‌یی از شیشه‌های رنگارنگ

درخشش سپید ابدیت را آلوده می‌کند [۱۴۷].

در حالت جذبه،^۱ فردیت و خاص بوده‌گی به تمامی در هارمونی عظیم
جهان محو می‌شود و از میان می‌رود. اما در شلی، بر عکس بلیک یا
وردزورث که با آرامش به زنده‌گی اشیاء می‌نگرند، خود مطلوب هم تحلیل
می‌رود. صدایش به لرزه می‌افتد. وجد،^۲ در اوج خود، تبدیل به ابزار مرگ
و نیستی^۳ و فنای^۴ شخصیت می‌شود.

در کیتس، این دید رمانتیک نسبت به طبیعت وجود دارد، ولی تنها به شکلی
خفیف و کم رنگ. گرچه نمی‌توان انکار کرد که هم‌اوست که شعرهایی چون

1- ecstasy

2- exaltation

3- annihilation

4- Loss

اندیمیون^۱ و قصیده به بلبل^۲ را سروده که پیوندی صمیمی و نزدیک با طبیعت و اسطوره‌های طبیعی باستان دارد. هیپریون^۳ (۱۸۲۰)، به نحوی مبهم، به نوعی تکامل‌گرایی خوش بینانه^۴ نظر دارد، چنان که در گفتار او کثانوس^۵ خطاب به یکی از تیتان‌ها^۶ می‌خوانیم:

ما طبق قانون طبیعت حکم فرما شدیم، نه با زور ...
تو نخستین زورمندان نبوده‌ای و از این روی واپسین آنها نیز نخواهی بود ...
کسانی از پس ما می‌آیند که کمال یافته‌تر از مايند.
... چون این قانونی ابدی است که آن که زیباتر است، نیرومندتر از دیگران خواهد بود [۱۴۸].

اما کیتس، شاید از آن رو که دانش‌جوی پزشکی بود، بسیار کم از برداشت‌های رمانتیک درباره‌ی طبیعت تأثیر پذیرفت.
این دید رمانتیک نسبت به طبیعت، گرچه به صورتی گه‌گاهی و نامنظم، در بایرون نیز هست. با این که او چون دیگران در مورد تخیل، تصویری رمانتیک ندارد. این دید رمانتیک را به ویژه در بند سوم چایلد هارولد^۷ (۱۸۱۸) می‌توان یافت که آن را در جنوا و در آن زمان که روزها را پیوسته در مصاحبت شلی به سر می‌برد نوشته است:

من در اندرون خویش زنده‌گی نمی‌کنم
بل بخشی از آن چیزهایم که مرا دربر گرفته‌اند
و کوه‌های بلند، از برایم چنان چون احساس‌اند.
بایرون توضیح می‌دهد:

... احساسی بی‌کران بدان‌سان که در جایی دور، سخت تنها باشیم، به‌سان

1- Endymion

2- Ode to a Nightingale

3- Hyperion

4- optimistic evolutionism

5- Oceanus

6- Taitan

7- Childe Harold

حقیقتی که زمانی بعد در اندرون مامحو گردد و از خویشتن پالوده شود [۱۴۹].

اما در مجموع، بایرون شاعری است نسبتاً پاک‌دین^۱ که به دنیای مکانیکی نیوتنی باور دارد و همواره رنج‌ها و ناگواری‌های آدمی را در برابر زیبایی خنثا و ساده‌ی طبیعت قرار می‌دهد. بایرون از هراس تنهایی آدمی و وحشت فضا‌های خالی آگاه است. وی چون شاعران بزرگ رمانتیک، کیهان‌شناسی سده‌ی هجدهم را به کلی رد نمی‌کند و با طبیعت احساس پیوسته‌گی ندارد و خود را در عالم، در خانه‌ی خویش نمی‌پندارد.

این نحوه‌ی برداشت از عالم و طبیعت تخیل شعری، در شیوه‌ی نوشتن شعر نیز تأثیراتی آشکار داشته است. همه‌ی شاعران بزرگ رمانتیک، نمادگرایان و اسطوره‌سازانی هستند که شعر آنان را باید بر حسب تلاشی که برای ارائه‌ی تعبیری اسطوره‌یی از جهان به عمل می‌آورده‌اند معنا کرد. معاصرین بلیک به احیاء این گونه شعر اسطوره‌یی پرداختند که البته نمونه‌های آن را حتا در علاقه به برخی نویسندگان و کتاب‌های پیش‌تر نیز می‌توان یافت، مانند علاقه به اسپنسر، علاقه به رؤیای نیمه‌شب تابستان^۲ و توفان^۳، علاقه به عفریته‌ها و جادوگران رابرت برنز، علاقه‌ی کالینز به خرافات هایلند و ارزش آنها برای شاعر، علاقه به اسطوره‌های جعلی‌گری در باب اسکاندیناوی و علاقه به پژوهش‌های دیرین‌شناسی یا کوب بریانت^۴ و ادوارد دیویس^۵. اما نخستین شاعر انگلیسی که در مقیاسی بزرگ اسطوره‌هایی جدید آفرید، ویلیام بلیک بود.

اسطوره‌های بلیک، گرچه بسیاری از عناصر میلتنی و مربوط به کتاب مقدس را در بر دارند، ولی نه کلاسیک‌اند و نه مسیحی. بلیک از اسطوره‌ها،

1- deist

2- Midsummer Night's Dream

3-The Tempest

4-Jacob Bryant

5-Edward Davies

یا شاید درست‌تر باشد بگوییم از نام‌های سلتی^۱ (دروئیدی)^۲ استفاده می‌کند، ولی شعر او در اساس آفرینشی است بدیع (و چه بسا که بیش از حد بدیع) که می‌کوشد تا نوعی کیهان‌شناسی و نوعی مکاشفه را همراه باهم به دست دهد: فلسفه‌ی تاریخ، روان‌شناسی و (چنان که در این اواخر نشان داده‌اند) دیدی سیاسی و اخلاقی. حتا شعرهای بسیار ساده‌ی کتاب‌های سرودهای ساده‌گی^۳ و سرودهای تجربه،^۴ سراسر آکنده از نمادهای بلیک‌اند. شعرهای سال‌های پایانی عمرش، مانند اورشلیم،^۵ تلاشی عظیم در جهت تفسیر این شعرها را می‌طلبد که البته شاید این تلاش به میزان نکات زیباشناختی‌یی که در این شعرها کشف می‌کنیم نیارزد، اما نورتروپ فرای با اطمینان و به نحوی متقاعدکننده نشان داده که بلیک، متفکری خلاق و خارق‌العاده بود، با عقایدی خاص و تفکراتی ژرف درباره‌ی چرخه‌های طبیعت و تئوری‌های متافیزیکی در باب زمان و مناسک و اسطوره‌های کهن الگویی جوامع ابتدایی. گرچه شاید اغلب تحقیقاتی که در این باره صورت گرفته مغشوش بوده و حالت جدی نداشته، ولی در عصری که نظریه‌های توین‌بی و تئوری‌های پیچیده‌ی دان در مورد زمان را درک کرده و در انسان‌شناسی با تحول و تکاملی عظیم رو در روی بوده، نباید این مناسک و این اسطوره‌ها برای ما غیر قابل فهم نمایند.

وردزورث، در بادی امر، شاعری است رمانتیک که سخت با نمادگرایی و اسطوره‌شناسی بیگانه می‌نماید: ژورفین میلز^۶ در کتاب خویش با نام وردزورث و زبان عاطفه^۷ [۱۵۰]، وی را نمونه‌ی بارز شاعری دانسته که عواطف را تشریح کرده و آنها را به گونه‌یی خاص نام‌گذاری می‌کند.

1-Celtic

2-Druidical

3- songs of Innocence

4- Songs of Experience

5- Jerusalem

6- Josephine Miles

7- Wordsworth and the Vocabulary of Emotion

اما وردزورث در نظریه‌هایش بر صور خیال تأکید بسیار دارد و به هیچ روی نسبت به اسطوره‌شناسی بی‌اعتنا نیست. او در گرایش معاصران خویش به اسطوره‌های یونانی و تفسیر این اسطوره‌ها از حیث آنیمیسم^۱ سهمی عمده داشت. شعری دارد با نام «ما غرقه‌ی جهان ایم»^۲ و در کتاب چهارم گشت و گذار (۱۸۱۴) نیز قطعه‌یی دارد در ستایش میل پنهان به جاودانه‌گی در میان یونانیان که با قربانی کردن طره‌یی از موی خویش در نهر می‌پنداشتند به آن خواهند رسید: بعدها شعرهای دیگری هم نوشت با نام «لائودامیا»^۳ و «قصیده برای لوکورس»^۴ که از اسطوره‌های کلاسیک بهره گرفته‌اند و وردزورث به جهت مصالح این شعرها «که می‌توانند با شور و احساس واقعی به هم آمیزند» از آنها دفاع می‌کرد. اما، مهم‌تر از همه آن که شعر او هیچ‌گاه بدون نمادهای فراگیر نیست. کلینث بروکس^۵ به نحوی متقاعد کننده نشان داده که چه طور «قصیده‌ی اخبار جاودانه‌گی»^۶ بر پایه‌ی یک استعاره‌ی دو سویه و متناقض در مورد نور استوار است و چه طور حتی غزل «بر فراز پل وست‌مینستر»^۷ نوعی مجاز همه‌جانبه را در خود نهفته دارد [۱۵۱]. خرگوش سپید ریلستون^۸ را می‌توان شعری به راستی تمثیلی، در معنایی تقریباً قرون وسطایی دانست (خرگوش، چون جانوری در قصص حیوانات است)، اما حتا همین قطعه‌ی اخیر، حاکی از آن است که وردزورث تلاش دارد تا از شعر توصیفی و لطیفه‌وار^۹ و از تشریح و تحلیل عواطف و حالات ذهن فراتر برود.

در مورد کالریج، ثنوری‌های او درباره‌ی نمادگرایی از اهمیتی بسیار

1- animism

2- the World is too Much With Vs

3- Laodamia

4- Ode to lycoris

5- Cleanth Brooks

6- Ode: Intimations of Immortality

7- Upon Westminster Bridge

8- The White Doe of Rylstone

9- anecdotal

برخوردار است. بر پایه‌ی این تئوری‌های وی، هنرمند از طریق نمادها با ما سخن می‌گوید و طبیعت، زبانی نمادین است. از نگاه او، تفاوت میان نماد و تمثیل، تابعی از تفاوت میان قریحه و استعداد، خرد و فهم، و تخیل و خیال است (که در این مورد اخیر، یعنی در مورد تفاوت تخیل و خیال، می‌توان آن را به نظریه‌ی در باب صور خیال، توصیف کرد). در بحث دیگری که بعدها پیش آمد، می‌گوید که تمثیل تنها برگردان مفاهیم انتزاعی به زبانی تصویری است و خود این زبان تصویری هم، چیزی نیست جز نوعی تجرید از موضوعات حسی.^۱ از سوی دیگر، صفت مشخصه‌ی نماد، تجلی^۲ امر خاص^۳ در امر فردی^۴، یا امر عام^۵ در امر خاص، یا امر کلی^۶ در امر عام و مهم‌تر از همه، تجلی امر ابدی^۷ در امر زمان‌مند^۸ و از خلال امور زمان‌مند است. ملکه‌ی نمادها، تخیل است. کالریج در بسیاری از اظهارات پیشین خویش، بر آثار کلاسیک، از آن‌رو که از اساطیر مسیحی فاصله گرفته‌اند، خرده می‌گرفت، اما بعدها به تفسیر تازه و نمادین از اسطوره‌های یونان علاقه پیدا کرد و مقاله‌ی نوشت با نام «درباره‌ی پرومئوس، اثر ایسکلوس»^۹ (۱۸۲۵)، که به شدت متأثر از رساله‌ی شلینگ با نام در باره‌ی خدایان ساموتراسی^{۱۰} (۱۸۱۵) بود [۱۵۲]. شعر کالریج در سال‌های اول شاعری‌اش سراسر نمادین است. رابرت پن وارن اخیراً دریانورد فرتوت را تفسیر کرده است، که گرچه شاید بیش از حد به جزئیات پرداخته باشد، ولی در مجموع تفسیری قابل قبول از این شعر به دست داده است. به نظر وی این شعر به گونه‌ی ضمنی شرح برداشتی است که گوینده‌ی آن از «اصالت شاعر»

1- objects of sense

2- translucence

3- Special

4- individual

5- general

6- universal

7- eternal

8- temporal

9- on the prometheus of Aeschylus

10- Über die Gottheiten von Samothrace

دینی^۱ و از تقدس طبیعت و تمامی موجودات طبیعی داشته و بر پایه‌ی نمادهای آفتاب و مهتاب و باد و باران شکل گرفته است [۱۵۳]. در مورد شلی، نمادگرایی و اسطوره‌پردازی او آشکار است و برای اثبات آن نیازی به آوردن ادله و براهین حس نمی‌شود. شلی نه تنها شعرش سراسر استعاره‌ی است، بل بر سر آن است تا اسطوره‌ی جدیدی در باب رهایی زمین بیافریند که با گشاده‌دستی تمام از مصالح کلاسیک بهره می‌گیرد، چنان که در پرومتئوس از بسند رسته^۲ (۱۸۲۰)، در زن فریای اتلس^۳ و در آدونیس^۴ (۱۸۲۱)، از اسطوره‌های کلاسیک استفاده کرده است. این شعر اخیر را اگر صرفاً مرثیه‌ی شبانی^۵ در سنت شعری بیون^۶ و موسخوس^۷ بپنداریم، در درک معنای راستین آن به خطا خواهیم رفت. در شعر شلی شاهد سیستم نسبتاً منسجمی از نمادهای تکراری هستیم: عقاب، مار (که زمینه‌های تاریخی گنوستیک^۸ دارد)، معابد، برج‌ها، قایق، نهر، غار و صد البته نقاب، گنبدهایی با شیشه‌های رنگی و فروغ سپید ابدیت (۱۵۴).

مرگ نقابی است که آنها که زنده‌اند آن را زنده گی می‌نامند. می‌خوابند و نقاب از چهره‌ی ایشان بر می‌گیرند [۱۵۵]. جذبه در شعر شلی، یک لحن زیر و بی قرار دارد. شعر که اوج می‌گیرد، صدا به لرزه می‌افتد. افسرده و بی حال می‌گوید: «از هوش می‌روم، نمی‌توانم!» بر بالای خارهای زنده گی فرو می‌افتم! خونین می‌شوم. خونین می‌شوم. «[۱۵۶] شلی دوستار آن است که از مرزهای فردیت خویش فراتر رویم و خود را غرقه‌ی نوعی نیروانا کنیم. این اشتیاق به وحدت، بیان گر یکی از

1- sacramentalism

2- Premtheus Unbound

3- Witch of Atlas

4- Adonais

5- pastoral elegy

۶- (حدود صد سال پیش از میلاد) Bion، شاعر یونانی شعرهای شبانی.

7- Moschus

8- Gnostic

ویژه‌گی‌های کلی سبک او نیز هست. حس آمیزی^۱ و ادغام گسترده‌ی عمل حس‌های مختلف در شعر وی، همانند اختلاط و گذر سریع عواطف‌اش از لذت به درد، و از اندوه به شادمانی است.

کیتس نیز شاعری اسطوره پرداز است. گواه آشکار این اسطوره پردازی، اندیمیون و هیپریون است. وی در شعر خود، جابه‌جا از نمادهای ماه و خواب، و معبد و بلبل استفاده می‌کند: به نظر او قصاید بزرگ تنها مجموعه‌یی از تصاویر نیستند، بل ساختاری نمادین‌اند که شاعر از خلال آنها می‌کوشد تا تضاد هنرمند و جامعه، و زمان و ابدیت را باز گوید.

بایرون نیز، چنان‌که ویلسون نایت^۲ به گونه‌یی مبالغه آمیز در معبد سوزان (۱۵۷)^۳ نشان داده، در کتاب‌هایی چون مانفرد^۴ (۱۸۱۷)، قایل،^۵ آسمان و زمین^۶ و حتی سارداناپلوس^۷ (۱۸۲۱)، از این لحاظ قابل تفسیر است. شاعران بزرگ در زمانه‌ی خود تنها نیستند. در روزگار بایرون، ساوتی^۸ نیز حماسه‌هایی چون تالابا^۹، مادوک^{۱۰} (۱۸۰۵) و لعنت کهاما^{۱۱} (۱۸۱۰) نوشت که درون‌مایه‌های اسطوره‌یی آنها از هند و ویلز باستان گرفته شده بود. توماس مور^{۱۲} با مجموعه‌یی از حکایت‌های شرقی به نام لالاروخ^{۱۳} (لاله رخ؟) که در ۱۸۱۷ انتشار یافت به شهرت رسید و کتاب خانم تای^{۱۴} به نام روان^{۱۵} برکیتس تأثیر نهاد. سرانجام در ۱۸۲۱

1- synaesthesia

2- Wilson knight

3- Burning Oracle

4- Manfred

5- Cain

6- Heaven and Earth

7- Sardanapalus

۸- Robert Southey (۱۷۷۴-۱۸۴۳)، شاعر انگلیسی.

9- Thalaba

10- Madoc

11- The Curse of kehama

۱۲- Thomas Moore (۱۷۷۹-۱۸۵۲)، شاعر ایرلندی.

13- Lalla Rookh

14- Mrs. Tigh

15- Psyche

کارلایل^۱ کتاب معروف خود، سارتور رسارتور^۲ را انتشار داد.^۳ این کتاب مشتمل بر بحث درباره‌ی فلسفه‌ی لباس بود و یک بخش کامل از آن «نمادگرایی» نام داشت. باری جدای از آن که این کتاب‌ها تا چه پایه تأثیر گذار بودند، می‌توان گفت بازگشتی فراگیر به مفهوم اسطوره‌یی شعر که در سده‌ی هجدهم به کلی از یادها رفته بود، در حال وقوع بود. حال آن که مثلاً پوپ حداکثر می‌توانست از برخی صنایع نظیره‌سازی چون اجته‌ی هوایی در ربودن تارموا^۴ یا خمیازه‌ی «نایت»^۵ در دانسیاد^۶ استفاده کند [۱۵۸].

می‌توان استدلال کرد که این نگرش‌ها، باورها و تکنیک‌های رمانتیک به گروه کوچکی از شاعران محدود می‌شد و نویسنده‌گان انگلیسی در اوایل قرن نوزدهم در بسیاری از دیدگاه‌های خود، همانند نویسنده‌گان «عصر خرد» فکر می‌کردند. می‌توان پذیرفت که جنبش رمانتیک انگلیسی هیچ‌گاه جنبشی خود آگاه نبوده، یا حتا شاید به اندازه‌ی جنبش‌های رمانتیک در فرانسه و آلمان تندرو نبوده؛ می‌توان پذیرفت که نگرش‌های قرن هجدهمی در انگلستان، نسبت به دیگر کشورهای اروپایی، بسیار بیش‌تر تأثیر گذار بودند و عمومیت داشتند و برای مثال در فلسفه که مذهب اصالت فایده^۷ و فلسفه‌ی عقل سلیم اسکاتلندی^۸ حاکم بود، با چنین وضعی رو در روی بوده‌ایم و سرانجام می‌توان پذیرفت که تئوری شعر در جنبش رمانتیک انگلیسی

۱- (۱۷۹۵-۱۸۸۱) Thomas Carlyle، فیلسوف و مورخ انگلیسی.

2- Sartor Resartur

۳- در متن کتاب، تاریخ انتشار سارتور رسارتور، ۱۸۲۱ ذکر شده که درست نیست. کارلایل نخستین بار سارتور رسارتور را در ۱۸۳۳-۳۴ در مجله‌ی «فریزرز» به چاپ رسانید. سارتور رسارتور، به صورت کتاب، در ۱۸۳۶ منتشر شد. برای اطلاع رک.

The oxford Companion English Literatur, edited by Margaret Drabble, oxford University press, 1991.

4- Rape of the Lock

5- Night

6- Dunciad

7- Utilitarianism

8- Scottish common-sense philosophy

ملغمه‌ی عجیبی از حس‌گری و هم‌خوانی‌گری بود که خود از ایده‌آلیسم نوافلاتونی قدیم یا جدید سرچشمه می‌گرفت. تنها نویسنده‌ی برجسته‌یی که دارای یک سیستم «ایده‌آلیستی» منجسم به شمار می‌رفت کالریج بود که سیستم ایده‌آلیستی خود را، یا طرح کلی سیستم ایده‌آلیستی را خود را عمدتاً از نویسنده‌گان آلمانی گرفته بود. اما در میان نویسنده‌گان کم‌اهمیت‌تر نیز مدارک و شواهد زیادی هست که نشان می‌دهد که در آن زمان اوضاع فکری در انگلستان در حال تغییر بوده است. برای مثال می‌توان از برخی دوستاران کم‌اهمیت کانت،^۱ هم چون آن جواهر فروش عجیب و غریب، توماس ویرگمان^۲ نام برد [۱۵۹]. علوم رمانتیک، چون شیمی و زیست‌شناسی، در انگلستان آن عصر، حضوری فراگیر داشت که امروزه اطلاعات بسیار اندکی درباره‌ی آنها به دست داریم.

اگر افکار و تحقیقات ادبی آن عصر را مطالعه کنیم، می‌توانیم دریابیم که دگرگونی‌هایی که کمایش، زودتر از انگلستان، در دیگر کشورهای اروپایی نیز روی داد، چه مسیری را پیموده است. برای مثال، می‌توان دید که ریچارد پرایس^۳ در مقدمه‌ی جالب توجه خود بر چاپ دوم تاریخ شعر انگلیسی^۴ (۱۸۲۴)، اثر توماس وارتون، مفهوم رمانتیک را به معنای ادبیات عوام به کار برده است. پرایس، آثار برادران شلگل و برادران گریم^۵ و حتی کتاب کروزر با نام نمادین^۶ را مطالعه کرده بود [۱۶۰]، در ۱۸۲۷، ویلیام مادرول،^۷ نخستین تدوین‌گر معتبر تصنیف‌های اسکاتلندی در مورد شعر مردمی می‌گفت که شعری است که «خود را با احساسات و انفعالات عموم مردم هم سرشته و حاکی از تجسم واقعی آن ذهن به اصطلاح کلی

۱- Immanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فیلسوف آلمانی.

2- Thomas Wirgman

۳- Richard Price (۱۷۲۳-۱۷۹۱) نویسنده و سیاست‌مدار انگلیسی.

4- History of English Poetry

5- brothers Grimm

6- Symbolik

7- William Motherwell

توده‌ی مردم و گرایش‌های اخلاقی و عقلانی آن باشد.» [۱۶۱] اثبات این امر به نحو کامل، مستلزم پژوهش و جست‌وجویی انبوه در مورد نویسنده‌گان و گاه‌نامه‌های آن زمان است، ولی برای نشان دادن آن که جو فکری انگلستان نیز، هم‌راه با سایر کشورهای اروپایی، دست‌خوش دگرگونی بوده است، مدارک و شواهد کافی فراهم آمده است.

بررسی ادبیات سایر کشورهای اروپایی بدین نحو، فضای زیادی را می‌طلبد. ایتالیا در میان کشورهای اروپایی از این لحاظ، نوعی استثنا به شمار می‌رفته است؛ حتا گاه وجود هر گونه رمانتیسیسم «واقعی» در آن کشور را به کلی انکار کرده‌اند [۱۶۲]. اما ضمن آن که ادامه‌ی حیات نوکلاسیسیسم و وضعیت خاص سیاسی و غیبت مضامین ادبیات رمانتیک راجع در کشورهای شمالی اروپا را در آن جا می‌توان پذیرفت، نباید پنداشت که ایتالیا مسیری به کلی جداگانه را پیموده است. لئوپاردی بی‌شک با نویسنده‌گان بزرگ معاصر خویش در کشورهای پیرامون کوه‌های آلپ توافق کامل دارد، گو این‌که تئوری‌های ادبی‌اش تا حد زیادی خصلت‌های نوکلاسیک دارند. برای مثال، در مورد ارائه‌ی نمونه‌یی از برداشت‌های رمانتیک او از طبیعت شعر، *L'infinito* (۱۸۱۹) را می‌توان نام برد [۱۶۳]. عقاید و افکارش در مورد هارمونی عظیم شعری و تصورات شاعرانه‌اش از وحدت و کلیت طبیعت، و دریغی و حسرتی که برای یونان قدیم دارد، این‌ها همه او را به نویسنده‌گان آلمانی پیوند می‌دهد. فوسچولو^۱ و مانزونی، که هر دو هنرمند و مستقد هستند، بخشی از جنبش رمانتیک اروپایی به شمار می‌روند. جیوبرتی^۲ نوعی تئوری زیباشناختی، شبیه به تئوری شلینگ را مطرح می‌کرد.

الیسون پیرس^۳ استدلال کرده که رمانتیسیسم اسپانیایی زمانی کوتاه‌بیش‌نپایید و اندکی پس از پیدایش آن در ۱۸۳۸ متلاشی‌گردید [۱۶۴] این

1- foscolo

2- Gioberti

3- Allison Peers

حرف، در هورد رمانتیسیسم به منزله‌ی یک «مکتب» مشجم ممکن است درست باشد، اما در مورد ادبیات رمانتیک اسپانیایی در سده‌ی نوزدهم دشوار می‌توان چنین رایی را پذیرفت. مخصوصاً اسپروندس،^۱ به نظر می‌رسد که با جنبش رمانتیک، آن گونه که مورد نظر ماست سازگاری کامل دارد.

در کشورهای اسکاندیناوی، رمانتیسیسم آلمانی، و به ویژه شلینگ، از نفوذ و اهمیتی بسیار برخوردار بود. در میان نویسندگان سوئدی، گروهی از منتقدان، اثر هنری را چون نمادی از مجموعه‌ی عالم تعبیر می‌کردند [۱۶۵]. فلسفه‌ی طبیعی، در سطحی وسیع مورد قبول واقع شده و اسطوره‌سازی در احیای ادبیات نوردیک، جایگاهی خاص پیدا کرده بود. جنبش‌های رمانتیک در کشورهای اسلاو از خصلت‌های خاص برخوردارند و با مسائلی خاص رو در روی بوده‌اند. در روسیه، جنبش رمانتیک سخت از نویسندگان آلمانی، و به ویژه شلینگ و هگل تأثیر پذیرفته‌است [۱۶۶]. برای مثال می‌توان از لرمانتف^۲ و نیز ادوفسکی^۳ نام برد که داستان‌هایش در مورد هنرمندانی چون «یوهان سباستین باخ»^۴ سراسر آکنده از تئوری ارتباطات،^۵ یعنی تلقی هنر به منزله‌ی واسطه‌ی میان طبیعت و آدمی می‌باشد. [۱۶۷] پوشکین،^۶ تا اندازه‌ی، استثناست، شکل مشخص آثار او نوکلاسیک می‌نماید و تحقیقات ادبی اخیر در روسیه، وی را از گروه نویسندگان جنبش رمانتیک مستثنا کرده‌است [۱۶۸]. اما اگر شباهت‌های او را با بایرون که فراوان نقل شده، بررسی کنیم و نمادگرایی طبیعی وی را نیز

1- Espronceda

۲- Mikhail yuryevich Lermontov (۱۸۴۱-۱۸۱۴) شاعر و رمان نویس روسی

3- Vladimir Odoevsky

۴- Johann Sebastian Bach (۱۶۸۵-۱۷۵۰) موسیقی‌دان آلمانی.

5- theory of correspondences

۶- Alexander Pushkin (۱۷۹۹-۱۸۳۷) شاعر روسی.

که گرشزون^۱ با دقت و ظرافتی شاید بیش از حد، مورد مطالعه قرار داده تصدیق کنیم و اگر اسطوره‌ی مجسمه‌ی ویران‌گر وی را در میهمان‌سنگی^۲، سوارکار برنزی^۳ و داستان جوجه خروس طلایی^۴ مورد بررسی قرار دهیم، آن‌گاه حتا پوشکین را نیز با اطمینان و به طوو قطع نمی‌توان از جنبش رمانتیک برکنار دانست [۱۶۹].

ادبیات رمانتیک لهستان در میان ادبیات تمامی کشورهایی که از اهمیتی کم‌تر برخوردارند، رمانتیک‌تر از بقیه است: میکویچ و اسلواکی^۵، هر دو از طبیعت و از تخیل تصویری رمانتیک دارند و از نمادها و اسطوره‌ها استفاده می‌کنند و حتا در بیان این باورهای خویش، افراط می‌ورزند. به همین گونه است وضع برخی از متفکران رمانتیک لهستانی، چون، هوئنه ورونسکی^۶. جنبش رمانتیک چک نیز دست‌کم یک شاعر بزرگ دارد، یعنی کارل هاینک مچا^۷، که در برداشتی که از طبیعت و تخیل و نماد دارد، با نویسنده‌گان آلمانی و لهستانی معاصر خویش، هم عقیده است [۱۷۰]. یکی از دلایل مهم در اثبات وحدت و انسجام جنبش رمانتیک اروپایی، با تحقیق درباره‌ی ادبیات کشورهای کم‌اهمیت‌تر به دست می‌آید، و آن امکان پیش‌بینی منش کلی ادبیات در این کشورهاست. اگر هیچ‌گاه، چیزی در مورد جنبش رمانتیک چک نشنیده بودیم، امکان این وجود داشت که حضور و غیبت برخی مضامین، دیدگاه‌ها و تکنیک‌ها را در ادبیات این کشور تا حدودی مشخص سازیم.

نتیجه‌گیری من در مورد وحدت جنبش رمانتیک، با کمال تأسف شاید معمولی و حتی عوامانه باشد. ولی فکر می‌کنم تأکید بر این مسأله، مخصوصاً

1- Gershenzon

2- Stone Guest

3- Bronze Horseman

4- Tale of the Golden Cockerel

5- Slowacki

6- Hoene - Wronski

7- Karel Hynek Mécha

با توجه به مقاله‌ی انتقادی مشهور لاجوی در خرده‌گیری از مفهوم رمانتیسیسم ضروری می‌نمود. «درباره‌ی شناخت رمانتیسیسم‌ها»، به نظر من تنها ثابت می‌کند که جوزف وارتون یک نویسنده‌ی طبیعت‌گرای ما قبل رمانتیک بود؛ که فریدریش شلگل یک نویسنده‌ی روشن‌فکر خودآگاه و فرهیخته بود و شاتوبریان در مورد نقد ادبی و شکسپیر بسیاری نظرات نوکلاسیک داشت. این حقیقت که شاتوبریان مردی محافظه‌کار بود و هوگو کارش به لیبرالیسم کشید، دلیل عدم پیوسته‌گی رمانتیسیسم فرانسوی، به منزله‌ی یک جنبش ادبی نیست. در مجموع باید گفت که معیارهای سیاسی به منزله‌ی اساسی برای داوری در مورد دیدگاه‌های هنری آدمی و نگرش اساسی او درباره‌ی جهان، بیش از اندازه بزرگ و مهم در نظر گرفته شده‌اند. البته من تفاوت میان جنبش‌های رمانتیک، تفاوت تأکیدها و پراکنده‌گی عناصر، تفاوت در سرعت تحول، و تفاوت در شخصیت نویسنده‌گان بزرگ را انکار نمی‌کنم. من کاملاً متوجه‌ام که سه دسته ایده‌هایی که بر شمرده‌ام، هر کدام در پیش از عصر روشن‌گری زمینه‌های تاریخی خاصی دارند و در قرن هجدهم، هر کدام دارای جریان‌های نهفته‌ی خاصی بوده‌اند. تصور طبیعت به عنوان پدیده‌ی ارگانیکی، از مکتب نوافلاتونی و از طریق جوردانو برونو، بوهم، افلاتونیان کیمبریج و فرازهایی از آثار شتفتسبری سرچشمه گرفته است. تصور تخیل به مثابه‌ی چیزی خلاق و تصور شعر به منزله‌ی نوعی نبوت نیز زمینه‌های تاریخی مشابهی دارد. مفهوم نمادگرایانه و حتا اسطوره‌ی شعر، مکرر در تاریخ ادبیات آمده و برای مثال در عصر باروک، مفهوم هنر رمزی و مفهوم طبیعت به منزله‌ی خطی تصویری را داریم که آدمی و به ویژه شاعر به خواندن آن دعوت شده است. به یک معنا، رمانتیسیسم، احیای ایده‌هایی قدیمی است، ولی در این ایده‌هایی که احیاء شده، نسبت به آن ایده‌های پیشین تفاوت‌هایی وجود دارد؛ این ایده‌ها و افکار به زبانی برگردانده شده‌اند که برای انسان‌هایی که تجربه‌ی جنبش روشن‌گری را

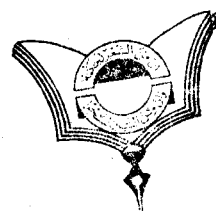
پشت سر دارند، قابل فهم و قابل قبول نمایند. شاید دشوار بتوان تمایز دقیق میان نماد رمانتیک و نماد باروک، و میان تصور رمانتیک و تصور بوهمی از طبیعت و تخیل را مشخص کرد. ولی برای مسأله‌یی که در این جا مورد بحث ماست، فقط کافی است بدانیم که میان دید پوپ و دید شلی نسبت به نماد، تفاوت وجود دارد. این را می‌توان تشریح کرد. دگرگونی در نوع صور خیال و نمادگرایی، از پوپ تا شلی، یک حقیقت تجربی و تاریخی است. دشوار می‌توان انکار کرد که در نقل این تفاوت‌ها میان لسینگ و نوالیس، یا ولتر و ویکتور هوگو، اساساً با همین وضع رو در روی ایم.

لاوجوی گفته است که «هرگاه معانی نهفته و ضمنی این ایده‌های رمانتیک را بکاویم، به این نتیجه می‌رسیم که این ایده‌ها تا حد زیادی نامتناجس‌اند، و از نظر منطقی هر یک مستقل از دیگری است و گاهی اساساً در نقطه‌ی مقابل هم جای دارند [۱۷۱]». با توجه به بحثی که داشته‌ایم، آشکار است که این دید باید اشتباه باشد. بر عکس، میان دیدگاه‌های رمانتیک نسبت به طبیعت و تخیل و نماد، یک انسجام عمیق و استلزام دو جانبه وجود دارد. بدون داشتن چنین دیدی نسبت به طبیعت، محال است به ارزش و اهمیت نماد و اسطوره باور داشته باشیم. بدون اسطوره و نماد، شاعر فاقد ابزارهای لازم برای داشتن بصیرتی نسبت واقعیت است که لازمه‌ی کارش به شمار می‌رود. و سرانجام بدون داشتن یک این چنین سیستم معرفت‌شناختی، یعنی اعتقاد به خلاقیت ذهن بشر، طبیعتی زنده و نمادگرایی راستین وجود نخواهد داشت. شاید چنین دیدی نسبت به جهان برای خود ما قابل قبول نباشد. اندک‌اند آن‌ها که امروزه از لحاظ ادبی چنین دیدگاهی داشته باشند. ولی باید پذیرفت که چنین دیدگاهی، منسجم و یک‌پارچه است و آن طور که امیدوارم ثابت کرده باشم، در تمامی اروپا فراگیر بوده است.

پس باز هم می‌توانیم از رمانتیسیسم به منزله‌ی جنبش اروپایی یاد کنیم و در مورد پیدایش تدریجی آن در سده‌ی هجدهم تحقیق و بررسی کنیم و حتا،

در صورتی که مایل باشیم، آن را دوره‌ی پیش از رمانتی‌سیسم بخوانیم. تردیدی نیست که در هر دوره‌ی سیستمی از ایده‌ها و شیوه‌های شعری خاصی رایج‌اند، و باز تردیدی نیست که این ایده‌ها و شیوه‌های شعری در گذشته زمینه‌هایی دارند و در آینده نیز تأثیرات آنها باقی می‌ماند. رها کردن این مسائل، به جهت دشواری ترمینولوژی آنها، برای من در حکم رها کردن آن وظیفه‌ی اصلی است که در تاریخ ادبی داریم. تاریخ ادبی اگر بخواهد به این که به صورت آمیزه‌ی معمولی و شگفتی از زنده‌گی نامه، کتاب‌شناسی، جنگ‌پردازی و نقدهای احساسی و بی‌ربط باقی بماند قانع و خرسند نباشد، باید روند کلی ادبیات را مطالعه کند. این کار تنها با دنبال کردن توالی دوره‌ها و ظهور و حاکمیت و فروپاشی قاعده‌ها و هنجارها ممکن است. اصطلاح رمانتی‌سیسم همه‌ی این مسائل را مد نظر دارد و این به گمان من، بهترین دفاعی است که می‌توان از آن کرد.

ضمائم



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

1. PMLA, 29(1924), 229-53; reprinted in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pp. 228-53, see esp. pp. 232, 234, 235, 236.
2. "The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas," *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), 261.
3. Cf. "Periods and Movements in Literary History," *English Institute Annual 1940* (New York, 1941), pp. 73-93, and *Theory of Literature*, with Austin Warren (New York, 1949), esp. pp. 274 ff.
4. Fernand Baldensperger, "Romantique - ses analogues et equivalents," *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 14 (1937), 13-105, is the fullest list. Unfortunately there is no interpretation and it goes only to 1810. Richard Ullmann and Helène Gotthard, *Geschichte des Begriffs "Romantisch" in Deutschland* (Berlin, 1927), *Germanische Studien*, 50, is most valuable and tells the story to the 1830s, but the arrangement is confusing and confused. Logan P. Smith, *Four Words, Romantic, Originality, Creative, Genius*, Society for Pure English, tract no. 17 (London, 1924), reprinted in *Words and Idioms* (Boston, 1925), is still the only piece on English developments and is for this purpose valuable; the comments on the further story in Germany are injudicious. The book by Carla Apollonio, *Romantico: Storia e Fortuna di una parola* (Florence, 1958), is confined to Italy.
5. Jean Chapelain speaks of "l'épique romanesque, genre de poésie sans art" in 1667. In 1669 he contrasts "poésie romanesque" and "poésie héroïque." René Rapin refers

to "poésie romanesque du pulci, du Boiardo, et de l'Arioste" in 1673. Thomas Rymer translates this as "Romantick poetry of pulci, Bojardo, and Ariosto" a year later. Baldensperger, *ibid.*, pp. 22,24,26.

۶- برای اطلاع بیش تر از استدلال های هرد و وارتون نک:

Odell shepard's review of Clarissa Rinaker's *Thomas Warton* in JEGP,16 (1617), 153, and Victor M.Hamm, "A Seventeenth Century Source for Hurd's *Letters on Chivalry and Romance*," PMLA,52 (1937), 820.

۷- مثال ها از:

L.P.Smith, *ibid.*; Warton's *History of English Poetry*, 3 (London, 1781), 241, on Dante.

8.Herder's *Werke*, ed. Bernhard Suphan (Berlin, 1899) , 30,32. Other examples in Ullmann- Gotthard.

9. Goethe to Eckermann, March 21, 1830.

10. Goethe, *Werke*, Jubiläumsausgabe, 38, 283.

۱۱- بهترین تحلیل در این زمینه در اثر زیر از لاجوی آمده است:

A.O.Lovejoy, "Schiller and the Genesis of German Romanticism," MLN,35 (1920), 1-10, 136-46; reprinted in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pp. 207-27.

۱۲- نک:

A.O.Lovejoy, "The Meaning of Romanticism in Early German Romanticism," MLN,31 (1916), 385-96, and 32 (1917), 65-77; reprinted, *Essays*, pp.. 183-206.

13. Josef KÖrner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa* (Augsburg, 1929).

مطلبی است در مورد استقبال از گفتارهای شلگل در خارج از آلمان.

14. Cf. "Der Romantiker studiert das Leben wie der Maler,

- Musiker und Mechaniker Farben, Ton und kraft." *Schriften*, ed. Samuel-Kluckhohn, 3, 263; "Romantik," 3, 74-75, 88. These passages date from 1798-99, but only the first saw the light in the 1802 edition of Novalis' *Schriften*, ed. F. Schlegel and L. Tieck, 2, 311.
15. Reprinted in Friedrich Schlegel's *Jugendschriften*, ed. J. Minor, 2, 220-21, 365, 372.
16. *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, ed. W.A. Wünsche, (Leipzig, 1911) pp. 214, 217, 221.
17. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, ed. J. Minor (3 vols. Heilbronn, 1884); see especially I, 22.
18. Printed only in *sämmtliche Werke*, 1st. sect., 5 (Stuttgart, 1859). شلینگ نسخه‌های خطی گفتارهای شگل در برلین را خوانده بود. ۱۹ - آست در ۱۷۹۸ در جلسه‌های سخن‌رانی آ.و. شگل در بنا حضور داشت. نسخه‌ی ناقص این اثر او در ۱۹۱۱ چاپ شد. نک: n.16.
- ۲۰ - نک:
- Ullmann-Gotthard, pp. 70 ff.
21. Apparently published only in Jens Baggesen's *poetische Werke in deutscher Sprache*, 3 (Leipzig, 1836). A statement on date of composition is given there.
22. *Phosphoros* (Upsala, 1810), pp. 116, 172-73.
23. "Verhandeling over de vraag: welk is het onderscheidend verschil tussen de klassische poezy der ouden en de dus genoemde Romantische poezy der nieuweren?" *Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije kunsten en Wetenschappen*, 6 (Leyden, 1823), 181-382.
24. See Baldensperger, p. 90.
25. Reprinted in Edmond Eggli-pierre Martino, *Le Débat romantique en France*, 1 (Paris, 1933), 26-30.

ای کاش دنباله‌ی این مجموعه‌ی بسیار عالی که تنها تا ۱۸۱۶ پیش رفته، روزی به چاپ برسد.

۲۶- بهترین تحلیل‌ها در مورد این پیوندها را در کتاب‌های زیر می‌توان یافت

Carlo pellegrini, *Il Sismondi e la storia delle letterature dell' Europa meridionale* (Geneva, 1926), comtesse Jean de pange, *Auguste- Guillaume Schlegel et Madame de Staël* (paris, 1938), and Jean- R. de Salis, *Sismondi, 1773-1842* (paris, 1932).

27. Seen. 25

۲۸- تعریف‌ای. جوی از "romantique"، به نحوی جامع و کامل، دیدگاه کلیه‌ی نویسنده‌گان آن عصر در مورد این اصطلاح را خلاصه کرده است:

"*Romantique*: terme de jargon sentimental, dont quelques écrivains se sont servis pour caractériser une nouvelle école de littérature sous la direction du professeur Schlegel. La première condition qu' on y exige des élèves, c'est de reconnaître que nos Molière, nos Racine, nos Voltaire, sont de petits génies empêtrés dans lest règles, qui n'ont pu s'élever à la hauteur du beau idéal, dont la recherche est l'object du *genre romantique*. Ce mot envahisseur n'a d'abord été admis qu'à la suite et dans le sens du mot *pittoresque*, dont on aurait peut- être dû se contenter; mais il a passé tout à coup du domaine descriptif, qui lui était assigné, dans les espaces de l'imagination."

29. "Es ist aber auch jetzt ein solch Gesinge und ein solcher Romantismus eingerissen, dass man sich schämt auch mit beizutragen." Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, 1 (stuttgart, 1894), 102. Letter, dated

Frankfurt, oct, 12, 1803. This item is not mentioned in the very full collections of Ullmann- Gotthard or by any other student of the history of the term.

30. *Obermann*, letter 87, quoted by Eggli, p. 11.
31. July 16, 1816, reprinted in Eggli, pp. 472-73 .
32. Letters to Louis crozet, sept. 28, oct. 1, and oct. 20, 1816, in *correspondance*, ed. Divan (paris, 1934), 4, 371, 389, and 5, 14-15. Marginalia to Schlegel in *Mélanges intimes et marginalia*, ed. Divan (paris, 1936), 1, 311-26. Most are malicious and even angry .
33. Letter to Baron de Mareste, Apr. 14, 1818, *correspondance*, 5, 137.
34. Originally in *Le spectateur*, no. 24(1814), 3, 145; reprinted in Eggli, pp. 243-56. In Italian in *Lo spettatore*, no 24, 3, 145, apparently a parallel publication.
35. "Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani" (1816), in *polemiche*, ed. Carlo Calcaterra (Turin, 1923), pp. 36-38.
36. In Giovanni Berchet, *opere*, ed. E. Bellorini, 2 (Bari, 1912), 19, 20, 21.
37. See *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (1816-26), ed. Egidio Bellorini, 1 (Bari, 1943), 252, 358-59, 363. Bellorini was unable to procure the pamphlet by picciarelli. The first occurrence of the word is in an article by pezzi on Byron's *Giaour* in *Gazzetta di Milano* (Jan. 1818).
38. *Il conciliatore*, no. 17 (Oct. 26, 1818), pp. 65-66.
39. "Idee elementari sulla poesia romantica," in *Il Conciliatore*, no. 27 (Dec. 3, 1818), p. 105.

۴۰- این مقالات تنها در سال‌های ۱۸۵۴ و ۱۹۲۲ به چاپ رسیدند نک:

Racine et Shakespeare, ed. Divan (paris, 1928), pp.175, 267.

41. *Courier francais* (oct. 19, 1822), quoted by p. Martino, *L'Epoque romantique en France* (paris, 1944). p.27. Mignet says that scott "a résolu selon moi la grande question du romantisme." Lacretelle, in *Annales de la littérature et des arts*, 13 (1823), 415, calls schlegel "le Quintilien du romantisme"; quoted in C. M. Des Granges, *Le Romantisme et la Critique* (paris, 1907), p.207.

۴۲- مفیدترین شرح در این زمینه، در کتاب زیر آمده است:

René Bray, *Chronologie du romantisme* (paris, 1932).

43. E.Allison peers, "The Term Romanticism in Spain, *"Revue Hispanique*, 81 (1933), 411-18. Monteggia's article is reprinted in *Bulletin of spanish studies*, 8 (1931). 144-49. For the later history, see E.Allison peers, *A History of the Romantic Movement in spain* (2 vols. Cambridge, 1940), and Guillermo Dlaz-plaja, *Introducción al estudio del romanticismo espanol* (Madrid, 1942).

44. Theophilo Braga, *Historia do Romantismo em portugal* (Lisbon, 1880), p.175.

۴۵- این تاریخ‌ها را از مجموعه‌های کامل «فرهنگ‌نامه آکادمی چک»

گرفته‌ام. اطلاعات خودم را در این زمینه، مدیون مهربانی‌های بی‌دریغ مرحوم آنتونین گراند، استاد فقید دانش‌گاه ماساریک در چکسلواکی هستم.

46. *Poezie*, ed. J.kallenbach (kraków, 1930), pp. 45,51.

47. N.V. Bogoslovsky, ed., *Pushkin o literature* (Moscow -Leningrad, 1934), pp. 15,35,41,etc. Vyazemsky's review in *syn otechestva* (1822) was reprinted in *polnoe sobranie sochinenii*, 1 (petersburg, 1878),73,78.

48. Edinburgh, 1804, p. xlvii.
49. *Essays in a series of Letters* (London, 1805).
50. Coleridge's *Shakespearean Criticism*, ed. Thomas M. Raysor (Cambridge, Mass., 1930), 1, 196-98, 2, 265, and *Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (Cambridge, Mass., 1936), pp. 7, 148.
- کالریج خودش می‌گوید که در ۱۲ دسامبر ۱۸۱۱، نسخه‌یی از «گفتارهای» شلگل را به دست آورده است. نک:
- Coleridge's *Unpublished Letters*, ed. Earl L. Griggs (London, 1932), 2, 61-67
- نسخه‌ی دست‌نویس مقاله‌یی از هنری کراب راییتسون که در حدود ۱۸۰۳ نوشته شده و اکنون در کتاب‌خانه‌ی ویلیامز، در لندن نگهداری می‌شود، به این تمایز میان کلاسیک و رمانتیک اشاره کرده است. ر.ک. کتاب زیر از خود من:
- Immanuel kant in England* (princeton, 1631), p. 158.
51. *Edinburgh Review*, 22 (oct. 1813), 198-238; *Monthly Review*, 72 (1813), 421-26, 73 (1814), 63-68, 352-65, especially 364.
52. *Quarterly Review*, 20 (Jan. 1814), 355-409. I do not know The author: he is not given in the list of contributors in the *Gentleman's Magazine*, 1844, or in W. Graham's *Tory Criticism in the Quarterly Review* (New York, 1921).
53. Feb. 1816, reprinted in *Complete Works*, ed. Howe, 16, 57-99.
54. Further examples in Herbert Weisinger, "English Treatment of the Classical-Romantic problem," in *Modern Language Quarterly*, 7 (1946), 477-88.
55. Issues dated Apr. 20, 1819, and oct. 23, 1818.
56. London, 1821, p. Ivii.

57. Cf. a full discussion in my "De Quincey's Status in the History of Ideas," *philological Quarterly*, 23 (1944), 248-72.
- ۵۸ - در کتاب خانگی هاروارد، نسخه‌یی از «درباره‌ی آلمان» هست که بایرون بر آن یادداشت نوشته است. مادام دو استال، «گفتارها»ی شگل را برای بایرون فرستاده بود. نک:
- Byron's *Letters and Journals*, ed. Lord prothero, 2,343. on Friedrich Schlegel's *Lectures*, cf. *Letters*, 5,191-93. The dedication of Marino Falieri, dated oct. 17, 1820, *ibid.*, 5,100-04. The letter to Murray on Bowles, Feb. 7, 1821, *ibid.*, 5, 553-54n. The police spy, sept. 10,1819, quoted *ibid.*, 4, 462.
59. In the *New Monthly Magazine*, 3 (1823), 522-28, signed Y.I. See Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre* (Paris, 1909), pp. 162-63.
60. *Two Notebooks*, ed.C.E.Norton (New York, 1898), p.111. *Miscellanies* (London, 1890), 1, 45,and3, 71. Cf. also 2, 276. The NED gives much later examples of first occurrences: for "a romantic," 1882; for "romanticist," 1830; for "romanticism," 1844.
61. *Literary studies*, ed R.H. Hutton (London, 1905), 1, 231 and 2, 341.
62. *A Complete Manual* (New York, 1897), pp. 290 ff., 316, 341, 348, 415.
63. 2nd ed., Edinburgh, 1852; six lectures delivered in 1850-51; cf. pp. 17, 117, 213.
64. London, 1863 این گفتارها در دوبلین ایراد می‌شدند.
65. Introduction to *specimens of the Later English poets* (Lon-don, 1807), pp. xxix and xxxii. 66. p.83.

67. Wordsworth, *prose Works*, ed. Grosart, 2, 118, 124.
68. Review of Scott's edition of Swift, in *Edinburgh Review*, Sept. 1816; *Contributions to Edinburgh Review* (2nd ed. London, 1846), 1, 158, 167.
69. London, 1817, p. 600.
70. *Blackwood's Magazine*, 4, (1818), 264-66.
71. In "Essay on Drama," contributed to *Encyclopedia Britannica*, Supplement, vol. 3, 1819; *Miscellaneous prose Works* (Edinburgh, 1834), 6, 380.
72. *Works*, Centenary ed. (London, 1899), *German Romance*, 1, 261.

۷۳- در چاپ جدیدی از

Minstrelsy of the Scottish Border (1830), ed.

درمورد ویلیش ر.ک. کتاب زیر از خود من:

T.Henderson (New York, 1931), pp.535-62, Immanuel Kant
in England (princeton, 1931), pp.11-15.

مخصوصاً صفحات ۵۵ - ۵۴۹.

74. *Edinburgh Review*, June 1831. Reprinted in *Critical and Historical Essays* (Everyman ed.) 2, 634-35.

۷۵- در گفتارهایی که از ۱۸۳۰ تا ۱۸۳۱ ایراد می‌شد.

76. In Southey's ed. of *The Works of Cowper*, 3, 109, 142.

77. *Philological Quarterly*, 22 (1943), 143, in a review of an article by Curtis D. Bradford and Stuart Gerry Brown, "on Teaching the Age of Johnson," in *College English*, 3 (1942), 650-59.

78. In *a Literary History of England*, ed. A.C. Baugh (New York, 1948), p. 971n. The "part" is called "The Disintegration of Classicism," the chapter "Accentuated Tendencies," terms which give away the argument against

preromanticism.

79. London, 1924, pp.72,172. Lines 209-13, 385-89 of Dyer's poem are called "romantic."
80. E.g.J.E.Anwander, *pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomsons seasons* (Leipzig, 1930); Sigyn Christiani, *Samuel Johnson als Kritiker im Lichte von pseudo-klassizismus und Romantik* (Leipzig,1931).
81. "Bishop Hurd: A Reinterpretation," PMLA,58 (1943),450-65.
82. Ed.Edith Morley (Oxford,1911), pp.115,128.
83. Suggested by Louis Landa in *philological Quarterly*, 22 (1943),147. Cf. pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques* (Paris, 1932).
84. In *Fearful symmetry: A Study of William Blake* (Princeton, 1947), especially p.167.
85. Cf. fuller discussion in my *Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941), especially pp. 185-86.
86. *Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch - romantischen Literaturgeschichte* (5 vols. Leipzig, 1923-57).
87. To Riemer, *Gespräche*, ed. F.Biedermann, 1(Leipzig, 1909), 505. See *Farbenlehre*, Didaktischer Teil, sec. 751. Jubiläumsausgabe, 40,87.
88. Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des symbolbegriffs in Goethes kunstanschauung* (Leipzig, 1937); Maurice Marache, *Le Symbole dans la pensée et L'œuvre de Goethe* (Paris, 1960).
89. *Dichtung und Wahrheit*, Jubiläumsausgabe, 23,163 ff. suggested by Arnold's *Kirchen-und ketzergeschichte*.

90. The so-called "philosophische Studie," written in 1784-85, published in 1891. See *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, ed. Eduard von der Hellen, 39,6-9. See also Korff, 3,35-36.
- ۹۱ - عنوان کتاب ای.ام. باتلر (کیمبریج، ۱۹۳۵).
92. See Harry Levin, *The Broken Column, a study in Romantic Hellenism* (Cambridge, Mass., 1931), and Bernard H. Stern, *The Rise of Romantic Hellenism in English Literature, 1732-86* (Menasha, Wis., 1940).
93. "Discorso di un Italino intorno alla poesia romantica" (1818). First published in Leopardi, *scritti vari inediti* (1906).
94. See esp. Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit: Geschichte eines Glaubens* (Leipzig, 1936). on French developments, see Henri Peyre, *L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne: Etat des travaux* (New Haven, 1941), esp. p. 63 and references there given.
95. See Josef Körner, *Romantiker und klassiker: Die Brüder schlegel in ihren Beziehungen zu schiller und Goethe* (Berlin, 1924).
96. As in Richard Benz, *Deutsche Romantik* (Leipzig, 1937).
97. See Gertud Sattler, *Das deutsche Lied in der französischen Romantik* (Bern, 1932).
98. See André Monglond, *Le préromantisme français* (Grenoble, 1930), 1, x.
99. See Emile Faguet, *Histoire de la poésie française de la renaissance au romantisme* (Paris, n.d.), 2, 145, 171 ff; 3, 185. see also *petite Histoire de la littérature*

- française* (paris, n.d.), pp.100-01; Ferdinand Brunetière, *Conférences de l'Odéon. Les Epoques du théâtre français* (paris, 1901), p.179.
100. pierre Trahard, *Les Maitres de la sensibilité française au XVIIIe siècle*, (4 vols. paris, 1931-33), and Monglond, *ibid.*
101. Daniel Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de st. pierre* (paris, 1907); Gillbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique* (paris, 1911).
102. *Les sources occultes du romantisme*. 2 vols. (paris, 1928).
103. J.-J. Rousseau *et les origines du cosmopolitisme littéraire* (paris, 1895).
- و کتاب‌های ایروینگ بیت، پیر لاسر و بارون سلیه.
104. *Das antiphilosophische Weltbild des französischen sturm und Drang* (1760-89), (Berlin, 1934).
105. "Il faut magnifiquement représenter la terre sous l'emblème métaphorique d'un grand animal qui vit, se meut, est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation de son sang." *In Euvres*, ed. Henri Clouard, I (paris, 1927), 161-62.
106. Ed.G. Michaut (paris, 1911), 1,132, Letter 36.
107. See Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve* (paris, 1946), pp. 332-33.
108. See Walter Mönch, *Charles Nodier und die deutsche und englische Literatur* (Berlin, 1931).
109. pierre Maurice Masson, in *Euvres et maitres* (paris, 1923), traces Lamartine's slow growth towards romantic

symbolism. Albert J. George, *Lamartine and Romantic Unanimism* (New York, 1940), studies, under this anachronistic term, evidence for his monism, pantheism, etc.

110. *Journal d'un poète*, ed. F. Baldensperger (London, 1928), pp. 17, 136.

111. *La Bouche d'ombre*, ed. Henri Parisot, preface by Léon-paul Lafargue (Paris, 1947).

۱۱۲- نقل از:

Herbert J. Hunt, *The Epic in Nineteenth Century France* (London, 1941), pp. 282, 293.

113. Balzac (Bonn, 1923).

114. *Louis Lambert*, fragment 16.

115. Curtius, *Balzac*, pp. 69-70.

116. "Tous les sens se réveillent réciproquement l'un l'autre. Il y aurait là, en quelque sorte, des onomatopées de couleurs, tant tout est harmonie dans l'homme et dans l'univers," Hunt, op.cit., p. 99. From *La Ville des Expiations*.

117. "Concilier toutes les légendes en les ramenant à une seule," from Avant-propos to *Merlin*, quoted in Hunt, p. 137.

118. *Journal*, Dec. 10, 1834; March 25, 1833; March 21, 1833, in *Euvres*, ed. H. Clouard (Paris, 1930), 1, 253, 167, 147.

119. *Aurélia*, trans. Richard Aldington (London, 1932), pp. 51-52.

120. See George Boas, *French philosophies of the Romantic period* (Baltimore, 1925), p. 73.

121. *Le pape*, in *Euvres*, 4, 541, quoted by Viatte, 2, 80.
122. "Auguries of Innocence," *poetry and prose of William Blake*, ed. Geoffrey keynes (New York, 1927), p. 118.
123. Walter J.Bate's description in *From Classic to Romantic* (cambridge, Mass., 1946), p. 113.
124. I.A. Richards, *Coleridge on Imagination* (London, 1935), p.145.
125. "For the sexes: The Gates of paradise." Blake, p. 752.
- ۱۲۶ - چنان که آرتوریستی سعی کرده در کتاب زیر، این را نشان بدهد:
William wordsworth: His Doctrine and Art in Their Historical Relations (2nd ed. Madison, 1927).
127. *Prelude*, XIV, 190ff.
128. Jan. 21, 1824. In *Letters: Later Years*, ed. E. de selincourt (Oxford), 1,134-35.
129. *The Rime of the Ancient Mariner: With an Essay by Robert penn Warren* (New York, 1946).
130. *Biographia Literaria*, ed. J.Shawcross, 2 (oxford, 1907), 12. T.S. Eliot quoted it in "Andrew Marvell" (1921), reprinted in *selected Essays* (London, 1932), p.284; also I.A. Richards in *principles of Literary Criticism* (London, 1924), p. 242. It has since been repeated ad nauseam.
131. "Einbildungskraft" is interpreted by Coleridge as "In-eins- Bildung." But the prefix "ein" has nothing to do with "in-eins."
132. Jan.15,1804. In *Letters*, ed. E.H.Coleridge, 2 (London, 1890), 450.
133. Shelley's *Literary and philosophical Criticism*, ed. J.Shaw-cross (London, 1909), pp. 131, 155, 153.
134. Letter to B. Bailey, Nov. 22,1817. in *Letters*, ed. M.B.

- Forman (4th ed. London, 1952), p. 67.
135. *The Mind of John Keats* (Oxford, 1926), p. 126.
136. Letter to T. Butts, Nov. 22, 1802, *Blake*, p. 1068.
137. *Ibid.*, p. 1026 (written in 1826).
138. Letter to T. Butts, Oct. 2, 1800, *ibid.*, 1052.
139. S. Foster Damon, *William Blake* (Boston, 1924); William C. Percival, *William Blake's "Circle of Destiny"* (New York, 1938); Mark Schorer, *William Blake* (New York, 1946); Northrop Frye, *Fearful symmetry: A study of William Blake* (Princeton, 1947).
140. Excellent discussions in J.W. Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth-Century English poetry* (New York, 1936), and in R.D. Havens, *The Mind of a poet* (Baltimore, 1941).
141. *Prelude*, VI, 636 ff.
142. *Ibid.*, XII, 276-77.
143. preface to *Excursion. poetical Works*, ed. E. de Selincourt and H. Darbishire (Oxford, 1949), 5,5.
144. From "The Eolian Harp," "Frost at Midnight," "The Destiny of Nations," and "Dejection," *The poems*, Cd. E.H. Coleridge (Oxford, 1912), pp. 101-02, 132, 242, 365.
145. *The Theory of Life* is nothing but a patchwork of translated passages. See Henri Nidecker, "praeliminarium zur Neuausgabe der Abhandlung über *Lebenstheorie* (*Theory of Life*) von Samuel Taylor Coleridge," *Bericht der philosophisch- historischen Fakultät der Universität Basel*, Heft 5 (Basel, 1927), pp. 7-12.
146. Much evidence in C. Grabo, *A Newton among poets: Shelley's Use of science in Prometheus Unbound* (Chapel

Hill, 1930).

147. *Adonais*, lines 462-63.
148. Book II, lines 181-90, 189, 121, 228-29.
149. *childe Harold*, canto III, stanzas 72, 90.
150. Berkeley, 1942.
151. *The Well Wrought Urn* (New York, 1947).
152. *The Statesman's Manual*, in *Complete Works*, ed. Shedd, 1 (New York, 1853), 437-38; W.K. Pfeiler, "Coleridge and Schelling's *Treatise on the Samothracian Deities*," *Modern Language Notes*, 52(1937), 162-65.
153. New York, 1946.

۱۵۴ - در مورد نمادهای شلی نک:

- A.T.Strong, *Three studies in Shelley* (London, 1921), and W.B.Yeats' essay in *Ideas of Good and Evil* (1903).
155. *Prometheus Unbound*, III, scene 3, lines 113-14.
156. "The Indian Serenade", "Ode to the West Wind."
157. London, 1936.
158. W.K. Wimsatt's excellent "The structure of Romantic Nature Imagery," in *The Age of Johnson: Essays presented to C.B.Tinker* (New Haven, 1946), pp.291-303, certainly supports my argument.
159. See my *Immanuel Kant in England* (Princeton, 1931).
160. W.C. Hazlitt's ed. (London, 1871). pp. 11, 27n.
161. *Minstrelsy: Ancient and Modern* (Glasgow, 1827), p.v.
162. E.g. Gina Martegiani, *Il Romanticismo italiano non esiste* (Florence, 1908).
163. The poem ends thus:
Così tra questa
Immensità s'annega il pensiero mio,

E il naufragar m'è dolce in questo mare.

on Leopardi's myth, see K.Vossler, *Leopardi* (Munich, 1923), p. 192.

164. *A History of the Romantic Movement in Spain* (2vols. Cambridge, 1940).

165. See especially Albert Nilsson, *svensk Romantik. Den platonske Strömingen. Kellgren - Franzén - Elgström - Hammersköld - Atterborn - Stagnelius - Tegnér - Rydberg* (Lund, 1916).

166. See Thomas G. Masaryk, *The Spirit of Russia* (2vols. London, 1919); Dimitri Chizhevsky, *Gegel' v Rossii* (Hegel in Russia) (Paris, 1936).

167. *Romanticheskie povesti* (Romantic stories) Leningrad, 1929).

168. Viktor Zhirmunsky, *Valeri Bryusov i nasledie pushkina* (V.B. and Pushkin's Heritage) (Petrograd, 1922); and Boris Eikhenbaum, *"problemy poetiki pushkina"* (problems of Pushkin's poetics), in *skvoz' Literaturu* (Leningrad, 1924).

169. Mikhael O. Gershenzon, *Mudrost' pushkina* (Pushkin's Wisdom) (Moscow, 1919); Roman Jakobson, "Socha v symbolice puskinove" (The statue in Pushkin's symbolism), *slovo a slovesnost*, 3 (Prague, 1937), 2-24.

170. See my "Màcha and Byron," *Slavonic Review*, 15 (1937), 400-12.

171. "The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas," *Journal of the History of Ideas*, 2 (1941), 261.

واژه نامه‌ی فارسی به انگلیسی

Special	امر خاص	Manners	آداب و رسوم اجتماعی
Individual	امر فردی	Ideal	آرمان، مطلوب
Abstraction	انتزاع	Creation	آفرینش
Coherence	انسجام	Abstractness	آهنجیدگی
Passion	انفعال	Eternal	ابدی
Idealism	ایده آلیسم	Eternity	ابدیت
Idea	ایده، فکر	Feeling	احساس
Baroque	باروک	Folklore	ادبیات عوام
Ancient	باستان، باستانی	Organic	ارگانیک
Insight	بصیرت	Metaphor	استعاره
Poetics	بوتیقا	Talent	استعداد
Expression	بیان	Myth	اسطوره
Deism	پاک دینی	Mythopoeic	اسطوره ساز
Investigation	پژوهش	Mythology	اسطوره ها، اسطوره شناسی
Notion	پنداشت، مفهوم	Sacramentalism	اصالت شعائر دینی
Empirical	تجربی	Term	اصطلاح
Plastic	تجسمی	Terminology	اصطلاحات، ترمینولوژی
Translucence	تجلی	Extravagant	اغراق آمیز
Scholarship	تحقیق	Atheism	الحاد

Creative	خلاق	Imagination	تخیل
Creativity	خلاقیت	Composition	ترکیب
Mesmerism	خواب مصنوعی	Domination	تسلط، حاکمیت
Optimistic	خوش بینانه	Ballade	تصنیف
Fancy	خیال	Contradiction	تضاد
Storm and Stress	خیزش و توفان	Social engagement	تمهد اجتماعی
Judgment	داوری	Contrast	تقابل
Drama	درام	Imitation	تقلید
Theme	درون مایه، مضمون	Evolutionism	تکامل گرایی
Vision	دید	Allegory	تمثیل
View	دید، دیدگاه	Dualism	ثنویت
Subject	ذهن	Magic	جادو
Subjectivism	ذهنی گرایی	Magisme	جادوگرایی
Orthodoxy	راست کیشی	Ecstasy	جذبه
Romantisme	رمانتیسم	Essay	جستار
Romanticism	رمانتیسیسم	Movement	جنبش
Romantic	رمانتیک	Polytheism	چند خدایی
Romance	رمانس	Synaesthesia	حس آمیزی
Emblematic	رمزی	Sense	حس، معنی
Renaissance	رنسانس	Sensualism	حسی گرایی
Panpsychism	روان مندی	Immanence	حلول
Spirit	روح	Epic	حماسه
Enlightenment	روشن گرایی	Vitalism	حیات گرایی
Process	روند	Rationalism	خرد گرایی
Temporal	زمان مند، زمانی	Irrationalism	خرد گریزی
Aestheticism	زیبا گرایی	Rational	خردمندانه
Genre	ژانر	Hieroglyphics	خط رمزی

Universe	عالم	Style	سبک
General	عام	Chivarlic	سلحشوری
Mysticism	عرفان	Poet	شاعر
Theosophy	عرفان	Evil	شرّ
Theosophical	عرفانی	Poem	شعر
Intellectual	عقلانی	Poetry of progress	شعر ترقی
Common sense	عقل سلیم	Poetry of fate	شعر تقدیر
Object	عین		شعر تمنای بیکران
Objectivity	عینیت	Poetry of Infinite desire	
Teleology	غایت مندی	Poetry	شعر، شاعرانه گی
Instinct	غریزه	Poetry of perfection	شعر کمال
Sonnet	غزل	Popular poetry	شعر مردمی
Lyric	غنائی	Poetry of providence	شعر مشیت
Individuality	فردیت	Poetic	شعری
Active	فعال	Scepticism	شکاکیت
Loss	فنا	Form	شکل
Machines	فنون، صنایع	Machinery	شگرد
Rhyme	قافیه	Recognition	شناخت
Genuis	قریحه	Discrimination	شناخت، تمایز
Faculty	قوه	Intuition	شهود
Classical	کلاسیک	Characteristic	صفت مشخصه
Universal	کلی	Imagery	صورخیال
Totality	کلیت	Nature	طبیعت
Archetype	کهن الگو	Naturalism	طبیعت گرا
Cosmolojy	کیهان شناسی	Natural	طبیعی
Mediaevalism	گرایش به قرون وسطا	Satire	طنز
Gnostic	گنوستیک	Emotion	عاطفه

Absurd	نامعقول	Gothic	گوتیک
Prophecy	نبوت	Species	گونه
Theary	نظریه، تئوری	Anecdotal	لطیفه
Poin of view	نظرگاه	Philology	لغت‌شناسی
Burlesque	نظیره‌سازی	Preromanticism	ماقبل رمانتیسیسم
Parody	تقیضه	Magnetism	مانیتیسم
Attitude	نگرش	Figure	مجاز
Symbol	نماد	Abstract	مجرد، انتزاعی
Symbolism	نمادگرایی	Modern	مدرن، جدید
Symbolic	نمادین	Elegy	مرثیه
Nordic	نوردیک	Pastoral elegy	مرثیه شبانی
Type	نوع	Material	مصالح
Typology	نوع‌شناسی	Epistemology	معرفت‌شناسی
Annihilation	نیستی	Semantic	معناشناسی
Reality	واقعیت	Concept	مفهوم
Exaltation	وجد	Conception	مفهوم، برداشت
Unity	وحدت	Comparison	مقایسه
Pantheism	وحدت وجود	Mechanical	مکانیکی
Pantheistic	وحدت وجودی	Utilitarianism	مکتب اصالت فایده
Integration	هماهنگی	Neo-Platonism	مکتب نوافلاتونی
Associationism	هم‌خوانی‌گری	Coherent	منسجم
Identity	هم‌ذاتی	Character	منش
Norm	هنجار	Passive	منفعل
Art	هنر	Objects of sense	موضوعات حسی
Artist	هنرمند	Nominalism	نام‌انگاری
Monism	یگانه‌گرایی	Picturesque	نامتعارف

واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی

Abstract	مجرد، انتزاعی	Character	منش
Abstraction	انتزاع	Characteristic	صفت مشخصه
Abstractness	آهنجیدگی	Chivarlic	سلحشوری
Absurd	نامعقول	Classical	کلاسیک
Active	فعال	Coherence	انسجام
Aestheticism	زیباگرایی	Coherent	منسجم
Allegory	تمثیل	Common sense	عقل سلیم
Ancient	باستان، باستانی	Comparison	مقایسه
Anecdotal	لطیفه	Composition	ترکیب
Annihilation	نیستی	Concept	مفهوم
Archetype	کهن‌الگو	Conception	مفهوم، برداشت
Aroque	باروک	Contradiction	تضاد
Art	هنر	Contrast	تقابل
Artist	هنرمند	Cosmology	کیهان‌شناسی
Associationism	هم‌خوانی‌گری	Creation	آفرینش
Atheism	الحاد	Creative	خلاق
Attitude	نگرش	Creativity	خلاقیت
Ballade	تصنیف	Deism	پاک‌دینی
Burlesque	نظیره‌سازی	Discrimination	شناخت، تمایز

Domination	تسلط، حاکمیت	Genuis	قریحه
Dramma	درام	Gnostic	گنوستیک
Dualism	ثنویت	Gothic	گوتیک
Ecstasy	جذبه	Hieroglyphics	خط رمزی
Elegy	مرثیه	Idea	ایده، فکر
Emblematic	رمزی	Ideal	آرمان، مطلوب
Emotion	عاطفه	Idealism	ایده‌آلیسم
Empirical	تجربی	Identity	هم‌ذاتی
Enlightenment	روشن‌گری	Imagery	صورخیال
Epic	حماسه	Imagination	تخیل
Epistemology	معرفت‌شناسی	Imitation	تقلید
Essay	جستار	Immanence	حلول
Eternal	ابدی	Individual	امر فردی
Eternity	ابدیت	Individuality	فردیت
Evil	شر	Insight	بصیرت
Evolutionism	تکامل‌گرایی	Instinct	غریزه
Exaltation	وجد	Integration	هماهنگی
Expression	بیان	Intellectual	عقلانی
Extravagant	اغراق‌آمیز	Intuition	شهود
Faculty	قوه	Investigation	پژوهش
Fancy	خیال	Irrationalism	خردگریزی
Feeling	احساس	Judgment	داوری
Figure	مجاز	Loss	فنا
Folklore	ادبیات عوام	Lyric	غنائی
Form	شکل	Machinery	شگرد
General	عام	Machines	فنون، صنایع
Genre	ژانر	Magic	جادو

Magisme	جادوگری	Organic	ارگانیک
Magnetism	مانیتیزم	Orthodoxy	راست‌کیشی
Manners	آداب و رسوم اجتماعی	Panpsychism	روان‌مندی
Material	مصالح	Pantheism	وحدت وجود
Mechanical	مکانیکی	Pantheistic	وحدت وجودی
Mediaevalism	گرایش به قرون وسطا	Parody	نقیضه
Mesmerism	خواب مصنوعی	Passion	انفعال
Metaphor	استعاره	Passive	منفعل
Modern	مدرن، جدید	Pastoral elegy	مرثیه شبانی
Monism	یگانه‌گرایی	Philology	لغت‌شناسی
Movement	جنبش	Picturesque	نامتعارف
Mysticism	عرفان	Plastic	تجسمی
Myth	اسطوره	Poem	شعر
Mythology	اسطوره‌ها، اسطوره‌شناسی	Poet	شاعر
Mythopoeic	اسطوره‌ساز	Poetic	شعری
Natural	طبیعی	Poetics	بوتیقا
Naturalism	طبیعت‌گرایی	Poetry	شعر، شاعرانه‌گی
Nature	طبیعت	Poetry of Infinite desire	شعر تمنای بی‌کران
Neo-Platonism	مکتب نو افلاتونی	Poetry of fate	شعر تقدیر
Nominalism	نام‌انگاری	Poetry of perfection	شعر کمال
Nordic	نوردیک	Poetry of progress	شعر ترقی
Norm	هنجار	Poetry of providence	شعر مشیت
Notion	پنداشت، مفهوم	Poin of view	نظرگاه
Object	عین	Polytheism	چند خدایی
Objectivity	عینیت	Popular poetry	شعر مردمی
Objects of sense	موضوعات حسی	Preromanticism	ماقبل رمانتیسیسم
Optimistic	خوش‌بینانه		

Process	روند	Subject	ذهن
Prophecy	نبوت	Subjectivism	ذهنی‌گرایی
Rational	خردمندانه	Symbol	نماد
Rationalism	خردگرایی	Symbolic	نمادین
Reality	واقعیت	Symbolism	نمادگرایی
Recognition	شناخت	Synaesthesia	حس آمیزی
Renaissance	رنسانس	Talent	استعداد
Rhyme	قافیه	Teleology	غایت‌مندی
Romance	رمانس	Temporal	زمان‌مند، زمانی
Romantic	رمانتیک	Term	اصطلاح
Romanticism	رمانتیسیسم	Terminology	اصطلاحات، ترمینولوژی
Romantisme	رمانتیسم	Theary	نظریه، تئوری
Sacramentalism	اصالت شعائر دینی	Theme	درون‌مایه، مضمون
Satire	طنز	Theosophical	عرفانی
Scepticism	شکاکیت	Theosophy	عرفان
Scholarship	تحقیق	Totality	کلیت
Semantic	معناشناسی	Translucence	تجلی
Sense	حس، معنی	Type	نوع
Sensualism	حسی‌گری	Typology	نوع‌شناسی
Social engagement	تعهد اجتماعی	Unity	وحدت
Sonnet	غزل	Universal	کلی
Special	امر خاص	Universe	عالم
Species	گونه	Utilitarianism	مکتب اصالت فایده
Spirit	روح	View	دید، دیدگاه
Storm and Stress	خیزش و توفان	Vision	دید
Style	سبک	Vitalism	حیات‌گرایی

فهرست اعلام

آ	۲۴، ۲۵، ۲۸، ۳۱، ۳۴، ۳۹
آ. بیرز، هنری: ۳۷، ۴۵، ۴۶	۲۲، ۲۵، ۶۳، ۶۶
آرنیم، آخیم فن: ۱۹، ۲۳	استاندال، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۴
آریستو، لودویکو: ۱۱، ۱۳، ۲۵	۳۸
۳۲، ۳۸	استرن، لارنس: ۵۰
آست، فردریش: ۱۷، ۲۰	استفن: ۸۵
آکساید، مارک: ۸۴	اسکات، والنر: ۳۰، ۳۲، ۳۶، ۳۷
آن، ملکه: ۴۱، ۴۲	۴۱، ۴۲، ۴۳، ۶۲
الف	اسلواکی: ۹۸
ابرهارد: ۲۹	اسمارت، کریستوفر: ۴۹
ادوفسکی، ولادیمیر: ۹۷	افلاتون: ۸۲
ادیسون، جوزف: ۷۷	اکرمان، یوهان: ۱۴
ارباب شیروانی، سعید: ۵	اگلی، ام. ادموند: ۲۳
ارسطو: ۷۷	الیزابت: ۴۱، ۴۳، ۴۶
اسپروندا: ۹۷	الیزابت، ملکه: ۴۱، ۴۲، ۴۵
اسپنسر، ادموند: ۱۱، ۳۷، ۸۸	اوسیان: ۴۹
اسپینوزا، باروخ: ۶۲	اوگه، لویی اس: ۲۷
استاپفر، فیلیپ - آلبر: ۲۱	اولانت، یوهان لودویگ: ۱۹
استال، مادام دو: ۲۰، ۲۲، ۲۳	اولشلیگر، آدام: ۲۰

اولیفانت، خانم: ۳۵	برنتانو، کلمنس: ۲۳، ۱۹
ایستلیک، لیدی: ۳۷	برنز، رابرت: ۴۵، ۴۹، ۸۸
ایشهورن: ۱۳	برودزنسکی، کازیمیر: ۲۹
اینگره: ۵۷	بروکس، کلثانت: ۹۰
ب	برونتیر، فردینان: ۶۴
باخ، یوهان سباستین: ۹۷	برونو، جوردانو: ۶۲، ۹۹
بادر: ۶۵	برونینگ، رابرت: ۳۶
بارولو، کتته فالتی دی: ۲۶	بریانت، یاکوب: ۸۸
باگسن، جنر: ۲۰	بلک، جان: ۳۱
بالانش، پییرسیمون: ۶۵، ۶۸	بلیک، ویلیام: ۴۹، ۵۰، ۶۲، ۷۷
۷۳، ۶۹	۷۸، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۶، ۸۸
بالزاک، اونوره دو: ۶۳، ۷۱، ۷۲	۸۹
۷۳	بناپارت، ناپلئون: ۶۶
بایرون، لرد: ۲۵، ۳۳، ۳۴، ۴۳	بوالو، نیکولا: ۲۴
۴۴، ۴۵، ۵۷، ۶۲، ۸۷، ۹۳	بوتروک، فریدریش: ۱۳، ۱۹
۹۷	۲۱، ۲۲، ۲۹
بتهوون، لودویگ: ۵۹	بورگر، گوتفرد آگوست: ۲۶
براندل، آلویس: ۳۷	۲۹، ۶۲
برایجز، سراجرتون: ۳۲	بوکاجیو، جوانی: ۱۷
برک: ۴۱	بولز، ویلیام: ۳۳، ۳۵
برکت، جوانی: ۲۵، ۲۶	بونال، لویی دو: ۷۵، ۷۶
برکلی، جورج: ۴۹، ۵۰، ۸۴	بوهم، ۶۲، ۸۲، ۹۹
برلیوز، هکتور: ۶۰	بیکن، فرانسیس: ۸۱
برمه، لودویگو دی: ۲۵	بیگهات، و: ۳۵

- بیون، ۹۲
پ
پاراسلسوس، ۸۲
پارتریج، اریک: ۴۷
پترارک، فرانسکو: ۱۷
پتری، فرانچسکو: ۲۶
پرایس، ریچارد: ۹۵
پرسی، توماس: ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۵، ۴۷، ۴۹
پرسیوال، ۸۲
پرهوس، ۶۴
پل، ژان: ۱۶، ۱۷، ۶۲
پوپ، الکساندر: ۳۳، ۳۵، ۳۷، ۴۰، ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۵۰، ۹۴، ۱۰۰
پوشکین، الکساندر: ۲۹، ۹۷، ۹۸
پیتر، والتر: ۳۷
پیچیارلی، کامیلو: ۲۶
پیرس، الیسون: ۹۶
پیر، برناردن دو: ۶۴
ت
تاسو، تورکوآتو: ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۲۶، ۳۲، ۳۸
تامسن، جیمز: ۴۰، ۴۵، ۴۷
تای، خانم: ۹۳
تایلر، ویلیام: ۳۱
ترابریج، هایت: ۴۸
تراهارد، پیر: ۶۴
تروگات، لواز دو: ۶۶
تکست، جی. جی: ۶۵
تنیسون، آلفرد لرد: ۳۶
تورپ، دی: ۸۰
توروالسن، برتل: ۵۷
توین بی، آرنولد: ۸۹
تیک، لودیگ: ۱۸، ۱۹، ۴۱، ۵۳
ج
جانسون، ساموئل: ۴۰، ۵۰
جای، اچ.: ۲۵
جفری، لرد: ۴۱
جووانی گاردینی، ۲۶
جیوبرتی: ۹۶
چ
چاوسر، جفری: ۴۴
چترتون، توماس: ۴۳، ۴۵، ۴۹
د
داروین، اراسموس: ۸۵
دامون: ۸۲

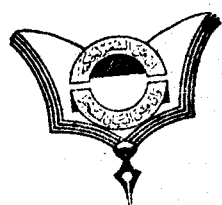
- دانه، الیگیری: ۱۲، ۱۷، ۲۱
 دان، جان ویلیام: ۸۹
 دایر: ۴۷
 درایدن، جان: ۳۷، ۴۰، ۴۴
 دریک، ناتان: ۳۱، ۴۱
 دکتر ویلیش: ۴۳
 دلا، دی.ام: ۲۶
 دنام، جان: ۴۰
 دوتورن، اف.ار: ۶۳
 دوکونسی، توماس دو: ۳۳، ۴۵
 دولاکروا، فردینان ویکتور: ۶۰
 دومستر، ژوزف: ۶۵، ۷۵
 دیویس، ادوارد: ۸۸
 دیوی، هامفری: ۸۵
- ر
 رابرت پن وارن، ۷۹، ۹۱
 رابرت چامبر، ۴۵
 راسین، ژان باپتیست: ۲۴، ۲۷، ۳۴، ۲۸
 راشتن، و: ۳۷
 روسو، ژان ژاک: ۵۳، ۶۲، ۶۴، ۶۵
 ریچاردز، آی.آ.: ۷۹
- س
 ساتور: ۷۰
 ساوتی، رابرت: ۳۶، ۴۰، ۴۴، ۴۵، ۹۳
 سروانتس، میگوئل دو: ۱۳، ۱۵
 سنانکور، اتین پیور: ۲۳، ۶۶، ۶۷
 سنت بو، شارل اوگوستن: ۶۳
 سن مارتن، لویی کلود: ۶۷، ۷۵
 سن - هیلر، جفروی: ۷۲
 سودنبورگ، اماتوئل: ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۷۵، ۸۲
 سوسور، مادام نیکر دو: ۲۲
 سولر، لوپز: ۲۸
 سیسموندی، سیسموندو دو: ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۷، ۳۱
 سینگر، ساموئل: ۳۲
 ش
 شاپلن، ژان: ۱۱
 شاتوبریان، فرانسوا رنه: ۲۱، ۵۷، ۶۳، ۶۶، ۹۹
 شاسنیون، ژان ماری: ۶۶
 شاو، توماس: ۳۶
 شربرن، جرج: ۴۶
 شفتسبری، آنتونی: ۸۴، ۸۵، ۹۹

فاگه: ۶۴	شکسپیر، ویلیام: ۱۲، ۱۳، ۱۴
فرای، نور تروپ: ۴۹، ۵۰، ۸۹	۱۵، ۱۶، ۱۸، ۲۱، ۲۴، ۲۵
فُس، جی. اچ: ۱۸	۲۷، ۲۸، ۳۱، ۳۲، ۳۴، ۴۱
فلاکسمان، جان: ۵۷	۴۲، ۴۳، ۶۶، ۹۹
فلیس، ول: ۳۷، ۴۵، ۴۶	شلگل، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸
فوسکولو، اوگو: ۹۶	۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۶
فوکه: ۱۹	۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳
فون: ۷۰	۳۴، ۳۹، ۴۱، ۵۳، ۵۷، ۵۸
ک	۶۲، ۹۷، ۹۹
کادورث: ۸۴	شلی، پرسى بیش! ۳۶، ۴۵، ۵۷
کاربونیر، رامون دو: ۶۵	۶۲، ۷۹، ۸۰، ۸۵، ۸۶، ۸۷
کارلایل، توماس: ۳۵، ۴۱، ۶۲	۹۲، ۱۰۰
۹۴	شلینگ، فریدریش ویلهلم یوزف:
کازین: ۶۰	۱۷، ۵۵، ۵۸، ۶۲، ۷۶، ۷۹
کالدرون، پدرو: ۱۳، ۱۶، ۱۸	۸۵، ۹۱، ۹۷
کالریج، ساموئل تایلر: ۳۰، ۳۲	شنیه، آندره: ۵۷، ۶۶
۳۳، ۳۶، ۳۷، ۴۴، ۴۵، ۴۹	شوبرت، فرانکس: ۵۹
۶۲، ۷۹، ۸۰، ۸۴، ۸۵، ۹۱	شورر، مارک: ۸۲
۹۵	شومن، روبرت: ۵۹
کالینز، ویلیام: ۴۵، ۴۹، ۸۴، ۸۸	شیلر، فریدریش ویلهلم یوزف فن:
کانت، امانوئل: ۲۱، ۴۳، ۹۵	۱۴، ۲۰، ۳۵، ۵۴، ۵۶، ۵۸
کانووا، آنتونیو: ۵۷	شینار، وگلیبر: ۶۴
کُرنی، پیر: ۴۲	ف
کروزر: ۶۲، ۹۵	فاستر، جان: ۳۰

- کرین، رونالد اس: ۴۶
 کلارنس: ۸۰
 کلوشتوک، فریدریش گوتلیب: ۵۳
 کمبل، توماس: ۳۲
 کمپن، جی: ۲۰
 کنستان، بتزامن: ۲۳
 کوپر، ویلیام: ۴۵، ۴۴، ۴۳
 کورف، اچ. ای.: ۵۳
 کوریتوس، ای. آر.: ۷۱
 کونیه، ادگار: ۷۳، ۶۲
 کیتس، جان: ۶۲، ۵۸، ۵۷، ۴۵
 ۹۳، ۸۶، ۸۰، ۷۵
 گ
 گارت، آلمیدا: ۲۸
 گراوینا، جان وینچتسو: ۲۵
 گریستنبورگ، هاینریش ویلهلم: ۱۲
 گرشزون، ۹۸
 گروسی، ۳۵
 گری، ۸۸، ۴۹، ۴۵
 گریم: ۹۵
 گوته، یوهان ولفگانگ فن: ۱۴،
 ۱۶، ۳۳، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۷
 ۶۵، ۶۲، ۶۱، ۵۸
 گیزو: ۲۱
 ل
 لاک، جان: ۸۱
 لاکرتل: ۲۷
 لامارتین، آلفونس دو: ۶۳، ۵۷
 ۶۷، ۶۴
 لاندور: ۷۸
 لاجوی، آرتور: ۷، ۸، ۹۹، ۱۰۰
 لایبنتس، گوتفرید ویلهلم فن: ۶۲
 لئوپاردی، جاماکو: ۵۸، ۹۶
 لرماتنف، میخائیل یوریه ویچ: ۹۷
 لسینگ، گوتهولد افرایم: ۵۴، ۱۰۰
 لنوره: ۲۹
 لويس، ماتیو گرگوری: ۳۶، ۴۳
 م
 مادرول، ویلیام: ۹۵
 مارلو، کریستوفر: ۳۲، ۳۳
 مالارمه، استفان: ۷۳
 مالپیگی: ۶۷
 مانزون: ۳۵، ۹۶
 مچا، هاینک: ۹۸
 مرسیه، سباستین: ۶۴، ۶۶
 مکاولی، تی. بی.: ۴۳، ۴۴
 مکتری، هنری: ۴۳

- و
- مکیتاش، سرجیمز: ۳۱
- موحد، ضیاء: ۵
- مور، توماس: ۹۳، ۴۳
- مورنه، دانیل: ۶۴
- موريس دو گورين، ۵۷، ۵۸، ۷۴
- موزاثوس: ۳۲
- موسخوس: ۹۲
- مونتگمری، جیمز: ۴۴
- مونتگیا، لونیجی: ۲۸
- مونگلون، آندره: ۶۴
- مویر، دیوید مکبث: ۳۶
- میشله، ۶۰
- میشیل، آلفرد: ۶۴
- میکویچ: ۲۹
- میلز، ژورفین: ۸۹
- مینیه، فرانسوا: ۲۷
- ن
- نادیه، شارل: ۶۷، ۶۲
- نایت، ویلسون: ۹۳
- نروال، ژرار دو: ۷۵، ۷۴، ۶۲
- نوالیس: ۱۵، ۱۹، ۵۳، ۶۵، ۶۷
- ۱۰۰
- نیوتن، آیزاک: ۸۱
- وارتون: ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۲۵، ۳۰
- ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۶۲، ۹۵
- ۹۹
- واکنرودر: ۲۰، ۵۳
- والر، ادموند: ۴۰
- وایس، کورت: ۶۵
- ویر: ۵۹
- وردزورث، ویلیام: ۳۶، ۳۷، ۴۰
- ۴۱، ۴۴، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۶۲
- ۶۷، ۷۸، ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۸۵
- ۸۶، ۸۹، ۹۰
- ورنر: ۱۹
- ورونسکی، هوته: ۹۸
- ولتر، فرانسوا ماری ارونه: ۱۰۰
- ولک، رنه: ۵
- ویات، آگوست: ۶۴
- ویازمسکی، شاهزاده: ۳۰
- ویرگمان، توماس: ۹۵
- ویسکونتی، ارمس: ۲۶
- ویلر، شارل: ۲۱
- ویلمن، تبل فرانسوا: ۲۷
- ویلند، مریستف مارتین: ۵۴
- وینکللمان، یوهان یواخیم: ۵۶

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش:	وینیی، آلفره دو: ۶۳، ۶۸
۷۵، ۹۷	۵
هورن، آراج: ۴۵	هارتلی: ۷۸
هوفمان، ارنست تئودر آمادئوس:	هاگ، جیمز: ۳۶
۱۹	هامان، یوهان گئورگ: ۶۵
هوگو، ویکتور: ۶۳، ۶۹، ۷۰	هامبولت، ویلهلم فن: ۵۷
۷۱، ۱۰۰	هانت، لی: ۳۳، ۴۰
هولدرلین، فریدریش: ۵۶	هایم، رودلف: ۱۹
هومر: ۵۷	هاینه، هاینریش: ۱۹
هیتلر، آدولف: ۶۰	هرد، ریچارد: ۱۲، ۲۵، ۴۸
هیوم، دیوید: ۵۰، ۷۷	هردر، یوهان گوتفرید: ۱۲، ۵۴
ی	۶۲
یونگ، ادوارد: ۴۷، ۴۸	هزلت، ویلیام: ۳۱، ۳۳، ۸۰



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات