ارغنون

۲

فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی
سال اول / تابستان ۱۳۷۳

رمانتیسم

درباب فلسفهٔ رمانتیک زندگی / گئورگ لوکاچ، ترجمهٔ مراد فرهادپور

رمانتیسم در ادبیات / رنه ولک، ترجمهٔ امیر حسین رنجبر

بخش‌هایی از مقدّمهٔ ترانه‌های غنایی / ویلیام وردزورث، ترجمهٔ حسین پاینده

تخیّل رمانتیک / موریس باوره، ترجمهٔ فرحید شیرازیان

تمثیل و نماد / پل دومن، ترجمهٔ میترا رکنی

ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم / حسین پاینده

بینوایان / شارل بودلر، ترجمهٔ سیاوش سرتیپی

رمانتیسم و تفکر اجتماعی / رابرت سه‌یر و میشل لووی، ترجمهٔ یوسف اباذری

رمانتیسم و اندیشهٔ سیاسی / علی مرتضویان

رمانتیک‌های آلمان / ماکسیم الکساندر و اریکا تونر، ترجمهٔ عبدالله توکّل

مصاحبه با باتامور ـ مصاحبه با گادامر

بسم الله الرحمن الرحیم

ارغنون

فصلنامهٔ فلسفی ، ادبی ، فرهنگی
سال اوّل ، شمارهٔ ۲ ، تابستان ۱۳۷۳

رُمانتیسم

مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی
معاونت امور فرهنگی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ارغنون

فصلنامهٔ فلسفی ، ادبی ، فرهنگی

سال اول ، شمارهٔ ۲ ، تابستان ۱۳۷۳

مدیر مسئول : احمد مسجد جامعی

زیر نظر شورای نویسندگان و ویراستاران

تهیه شده در

مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی

معاونت امور فرهنگی

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیر داخلی : حمید محرمیان معلّم / طرح جلد : علی خورشیدپور / حروفچینی و صفحه‌آرایی :گسترش (امیر عبّاسی)

لیتوگرافی و چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی / امور فنی و نظارت بر چاپ : بهمن خیامی

توزیع : مؤسسهٔ اطّلاعات

آرای مندرج در ارغنون مبیّن رأی رسمی مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی نیست

مقالات و مطالبی که برای ارغنون ارسال می‌شود باید بر یک روی کاغذ نوشته شود و متن اصلی مقالات ترجمه شده ضمیمه گردد

ارغنون در ویرایش مطالب آزاد است

مطالب دریافت شده بازگردانده نمی‌شود

استفاده از مطالب ارغنون با ذکر مأخذ آزاد است

دفتر ارغنون :

تهران . صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۶۲۱۵ . تلفن ۲۰۰۱۲۹۰ و ۲۰۰۱۲۹۱

بهای این شماره : ۲۵۰۰ ریال

فهرست

یادداشت شورای نویسندگان		یک
معرفی مقالات		پنج
درباب فلسفهٔ رمانتیک زندگی	گئورگ لوکاچ، ترجمهٔ مراد فرهادپور	۱
رمانتیسم در ادبیات	رنه ولک، ترجمهٔ امیر حسین رنجبر	۱۹
بخش‌هایی از مقدمهٔ ترانه‌های غنایی	ویلیام وردزورث، ترجمهٔ حسین پاینده	۴۷
تخیّل رمانتیک	موریس باورء، ترجمهٔ فرحید شیرازیان	۵۵
تمثیل و نماد	پل دومن، ترجمهٔ میترا رکنی	۷۹
ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم	حسین پاینده	۱۰۱
بینوایان	شارل بودلر، ترجمهٔ سیاوش سرتیپی	۱۰۹
رمانتیسم و تفکر اجتماعی	رابرت سه‌یر و میشل لووی، ترجمهٔ یوسف اباذری	۱۱۹
رمانتیسم در اندیشهٔ سیاسی	علی مرتضویان	۱۷۵
رمانتیک‌های آلمان	ماکسیم الکساندر و اریکا تونر، ترجمهٔ عبدالله توکّل	۱۸۹
شیطان، ماخولیا و تمثیل	مراد فرهادپور	۲۵۱
مصاحبه با تام باتامور	تیلور و آوت ویت، ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی	۲۷۳
مصاحبه با هانس گئورگ گادامر	روی بوینی، ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی	۲۹۳

یادداشت

با یقین دریافتم که هیچ کس نمی‌تواند بر فساد هر دانشی پی ببرد مگر اینکه آن دانش را نیکو بیاموزد و با داناترینِ آن دانش برابری کند، سپس بر دامنهٔ معلوماتش بیفزاید و از مرزهای علمی آنان درگذرد و بر حقیقت‌هایی دست یابد که طرفداران اصلی آن علم هنوز نتوانسته‌اند به گُنه آن دست یازند. هرگاه چنین امکاناتی میسّر شد شخص می‌تواند به نقد آن دانش بپردازد.

ابوحامد غزالی، شک و شناخت، ترجمهٔ صادق آیینه‌وند (تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱)، ص ۳۰

اگر این مقدمهٔ بدیهی را بپذیریم که لازمهٔ نقد هر نظر آگاهی و بلکه احاطه بر آن است، دیگر نیازی نمی‌ماند که اثبات کنیم نقد تفکر غرب یا غربیان، بدون آشنایی و اشراف نسبت به آن نه ممکن است و نه ممدوح؛ و سخیف و سطحی بودن نظر کسانی که بی‌علم و اطلاع یا با بضاعت مزجات در این باب سخن می‌رانند بر اهل نظر پوشیده نیست.

از آغاز آشنایی ما با غرب و علم و فرهنگ و فلسفه و سیاست و صنعت و ادب و هنر غربیان تاکنون، همواره، این دغدغه و توجّه و تأمّل وجود داشته است که وضع و موقع ما در مواجهه با این عالم جدید و مبانی و اصول و شئون و احوال آن چگونه است. غرب‌شناسی، غرب‌گرایی، غرب‌زدگی و غرب‌ستیزی،

در طیّ این صد و اندی سال، از مهمترین محورهای بحث در محافل دینی و روشنفکری و از عمده‌ترین عوامل حرکت‌های فکری و جنبش‌های سیاسی در تاریخ معاصر کشور بوده است. در دهه‌های اخیر، خصوصاً در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی، طرح این مسأله دامنهٔ فراختری گرفت و از حوزهٔ مجالس خاص فراتر رفت و به حیطهٔ مجامع عمومی و به میان مردم کشیده شد و به ویژه غرب‌ستیزی صبغه‌ای بارزتر یافت.

چندی است که بحث دربارهٔ غرب و آفات و اعراض سوء آن، بی‌آنکه از صبغهٔ سیاسی بحث کاسته شده باشد، رنگ فرهنگی به خود گرفته است و علاوه بر سیاستمداران، سایر اهل نظر نیز به آن عنایت می‌کنند. شیوع بحث دربارهٔ بحران هویت و دغدغهٔ هضم شدن هویّت دینی و ملّی و فرهنگی در هاضمهٔ فرهنگ مهاجم غربی، گو که تازگی ندارد، امّا، حکایت از اهمیّت و جدّیّت بیش از پیش آن می‌کند.

آنچه در این میان، بار دیگر، ضرورت خود را آشکارا به رخ می‌کشد، لزوم شناسایی و بلکه بازشناسیِ درست و دقیق فرهنگ و تفکّری است که گمان می‌رود عزم هضم فرهنگ‌های دیگر را دارد.

برای معرّفی و نقد آراء و افکار غربیان در کشور ما کوشش‌های فراوانی صورت گرفته که همه درخور ارج و احترام است؛ امّا چنین می‌نماید که در این زمینه ناگفته‌ها و نانوشته‌های بسیاری همچنان باقی و بر زمین است. خصوصاً اگر توجه شود که اغلب آثار اصیل و متون معتبر دربارهٔ فرهنگ و فلسفه و ادب و هنر معاصر غرب، به دلیل دشوار بودن آنها، یا اصلاً ترجمه نشده یا ترجمه‌های نامناسب و نارسایی از آنها به‌دست داده شده است؛ و لاجرم آشنایی ما با مبانی و معاییر و اصول و ارزش‌های تفکر غرب، اگر نگوییم عموماً، توانیم گفت در موارد متعدد مبتنی بر متن و مُرّ آراء و انظار متفکران غربی نیست، بلکه مستند به منابع و مراجع دست دوم و چندم از آنهاست.

*

ارغنون، بنابر آنچه گذشت، به قصد تمهید مقدمهٔ مناسب برای شناخت و نقد

فرهنگ و تفکر معاصر، به‌ویژه در غرب، از طریق ترجمهٔ شایستهٔ مطالب و مقالات طراز اوّل در حوزه‌های مختلف فکری (و احیاناً نقد آنها)، تهیه و منتشر می‌شود.

تکیه و تأکید *ارغنون* بر ترجمهٔ دقیق و نفیس است و در این امر، تا آنجا که ممکن است، مسامحه روا نخواهد داشت. بر همین سیاق، اگر به تألیف نیز رو کند، تألیف شایسته را خواهد گزید.

این فصلنامه، با عنایت خاص به صبغهٔ نظری مباحث، به سه زمینه، به‌طور کلی، می‌پردازد: فلسفه و کلام، ادبیات و نقد ادبی، فرهنگ و علوم انسانی؛ گرچه در هر شماره، لزوماً در هر سه زمینه مطلب نخواهد داشت. در هر شماره از نشریه یک موضوع اصلی مطرح است که تمام یا بخش عمدهٔ آن شماره را در بر می‌گیرد.

ارغنون امید می‌برد که، به توفیق الهی، نقشی ــ گرچه ناچیز ــ در تعمیق تفکّر اکنون و آیندهٔ کشور ایفا کند و در این جهت، با صمیمیت و احترام، همکاری همهٔ صاحبان نظر و دوستداران فکر و فرهنگ را خواستار است.

شورای نویسندگان

معرفی مقالات

مقالهٔ «درباب فلسفهٔ رمانتیک زندگی» نخستین بار به زبان مجاری در مجلهٔ «Nyugat» (جلد ۱، ۱۹۰۸) منتشر شد و سپس همراه با چند مقالهٔ دیگر در مجموعه‌ای به نام *جان و شکل‌ها* (۱۹۱۰) به چاپ رسید. متن آلمانی کتاب نیز، همراه با چند مقالهٔ دیگر در سال ۱۹۱۱ منتشر شد. *جان و شکل‌ها*، در کنار *نظریهٔ رمان*، از شاهکارهای لوکاچ جوان به شمار می‌رود که تأثیر فلسفهٔ نوکانتی ـ به ویژه آرای زیمل در مورد «تراژدی فرهنگ» ـ بر آن کاملاً محسوس است. اما حتی در این آثار اولیه نیز تلاش لوکاچ برای تأمل در باب ماهیت و حقیقت تاریخی روزگار خویش، او را با پرسش‌ها و مضامین هگلی درگیر می‌سازد. از این رو، به گفتهٔ خود لوکاچ، نسبت میان آثار اولیه و متأخر او مبتنی بر «وحدتِ پیوستگی و گسست» است. در این مقاله لوکاچ، نگرش فلسفی رمانتیک‌های اولیه را از خلال بررسی زندگی و آثار و عقاید فردریش فُن هاردنبرگ (متخلّص به نُوالیس) مورد نقد قرار می‌دهد. او در نهایت این حکم گوته را تأیید می‌کند که در مقابل سلامت و تعادل و توازن کلاسیسیسم، رمانتیسم اساساً معرفِ نوعی بیماری بود.

«رمانتیسم در ادبیات» یکی از مقالاتی است که رنه ولک برای دائرةالمعارف *تاریخ عقاید* نگاشته است. پس از شرح کوتاهی دربارهٔ تاریخچهٔ رواج اصطلاح «رمانتیک» در انگلستان و فرانسه، ولک به بررسی آرای رمانتیک‌های اولیهٔ آلمان، به ویژه برادران شلگل، و رواج نظرات آنان در سایر نقاط اروپا می‌پردازد. توضیحات و اطلاعات تاریخی او در مورد شکل‌گیری و تحول رمانتیسم در آلمان، فرانسه، اسپانیا، روسیه و ... بسیار دقیق و ارزنده است. «رمانتیسم» انگلیسی در بخشی مجزا و نسبتاً طولانی‌تر مورد بحث قرار می‌گیرد. بخش پایانی مقاله به بررسی آرای تحلیلی ناقدان قرن بیستم دربارهٔ ماهیت رمانتیسم اختصاص دارد. در تقابل با آرای کسانی چون آرتور لاوجوی که وحدت تاریخی و زیباشناختی و مفهومی رمانتیسم را انکار می‌کنند، ولک معتقد است که اصطلاحاتی چون کلاسیسیسم و رمانتیسم «نه برچسب‌های زبان شناختی‌اند و نه ماهیات متافیزیکی، بلکه اندیشه‌هایی تنظیم کننده و ابزاری تاریخ نگارانه‌اند.»

مقدمهٔ وردزورث بر کتاب *ترانه‌های غنایی*، به گمان بسیاری از تاریخ نگاران ادبیات انگلیسی، بیانیهٔ اعلام موجودیت جنبش رمانتیک در این کشور است. وی در این مقدمه از دیدگاهی رمانتیک به بحث دربارهٔ دو مبحثِ مهمِ موضوع و زبان شعر می‌پردازد.

مقالهٔ «تخیل رمانتیک» پژوهشی است دربارهٔ مفهوم مهم «تخیل» در نزد شعرای رمانتیک انگلیسی. نویسنده با اعتقاد به اینکه تخیل وجه تمایز شاعران رمانتیک از اسلاف نوکلاسیک آنان است، برداشت شاعران برجسته‌ای همچون ویلیام بلیک، کولریج، جان کیتس و ویلیام وردزورث را دربارهٔ این مفهوم مورد بررسی قرار داده است.

پل دومن، در کنار هارولد بلوم و جفری هارتمن، یکی از پیشگامان نقد مابعد فرمالیستی است که باید آن را همتای آمریکایی نقد مابعد ساختگرای فرانسوی دانست؛ و در واقع نیز ناقدان مابعد فرمالیست از نخستین کسانی بودند که آرای ژاک دریدا و مکتب واسازی (Deconstruction) را به جهان انگلیسی زبان معرفی کردند. رمانتیسم برای هر دو گروه موضوعی جذاب بوده است. دومن و هارتمن و دریدا، هر سه، می‌کوشند قرائت و تفسیر جدیدی از آثار نویسندگان رمانتیک (به ویژه وردزورث و روسو) به دست دهند که نقطهٔ مقابل تصویر رایج از رمانتیسم است. پیشتر آبرامز در کتاب *آینه و چراغ* نشان داده بود که بسیاری از مضامین ادبیات مابعد رمانتیک در آثار و رسالات خودِ رمانتیک‌ها ریشه دارد. دومن و دریدا نیز می‌کوشند تا نشان دهند که تصویر رایج از وردزورث و روسو به عنوان طبیعت‌گرایانی ساده دل که می‌خواستند غنای طبیعت بیرونی را در نفس درونی خود تجربه کنند، تصویری یکسویه است که «صدای حقیقی» رمانتیک‌ها را ناشنیده باقی می‌گذارد. اگر رنه ولک «دیالکتیک ذهن و عین» و وحدت نفس و طبیعت را تعریف مناسبی برای رمانتیسم می‌داند، ناقدان مابعدفرمالیست، به عکس، بر پیچیدگی‌ها و تناقضات و گسست‌های موجود در آثار رمانتیک تأکید می‌کنند. از نظر دومن این خصوصیات و «صدای حقیقی» ناشی از آنها، خود را در کاربرد تمثیل آشکار می‌کند. زیرا در حالی که نماد معرف تمنای عرفانی برای وحدت و سادگی و دستیابی به معنایی حیّ و حاضر و تامّ و تمام است، تمثیل، به عکس، به زمانمندی و تناهی بشری و وجود ابهامات و تناقضات اخلاقی اشاره می‌کند. دومن می‌کوشد تا با آشکار ساختن خصوصیات تمثیلی آثار وردزورث و روسو، «صدای حقیقی» آنها را به گوش خواننده برساند.

در مقالهٔ «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم» با اعتقاد به اینکه هر مکتب

ادبی محصول تعامل تنش‌آمیز نیروهایی است که سر منشأ آنها را باید در پس زمینهٔ تاریخی و اوضاع اجتماعی زمانهٔ ظهور آن مکتب جستجو کرد، رویدادهای تاریخی و تحولات اجتماعیِ تأثیرگذار بر شکل‌گیری رمانتیسم مورد بررسی قرار گرفته‌اند. سه محور عمدهٔ این بررسی تحلیلی عبارتند از: جنگ استقلال آمریکا، انقلاب فرانسه، انقلاب صنعتی.

رابرت سه‌یر و میشل لووی در مقالهٔ «رمانتیسم و تفکر اجتماعی» می‌کوشند تا بر اساس روش لوسین گلدمن ـ جامعه شناس فرهنگ ، که وی را پیروِ گئورگ لوکاچ و ویلهلم دیلتای می‌دانند ـ جهان‌بینی رمانتیسم را ترسیم کنند.از نظر آنان رمانتیسم جهان‌بینیی است که در واکنش به کاستی‌ها و تضادهای سرمایه‌داری به وجود آمده است و جلوه‌های آن را می‌توان در همهٔ نظام‌های فکری مشاهده کرد و ادبیات فقط یک جلوه از آن است. رمانتیک‌ها با یوتوپیایی کردن دورهٔ خاصی در گذشته یا در آینده به نقد کژی‌های جامعهٔ سرمایه داری می‌پردازند. سه‌یر و لووی شش نوع رمانتیسمِ احیاطلب و محافظه کار و فاشیستی و اعتزالی و لیبرال و ژاکوبن ـ دمکراتیک (که خود به پنج نوع تقسیم می‌شود) بر می‌شمرند و خصوصیات هر یک را شرح می‌دهند و دست آخر به جنبش‌های رمانتیک معاصر اشاره می‌کنند.

مقالهٔ «بینوایان» نوشتهٔ بودلر در تاریخ ۲۰ آوریل ۱۸۶۲ در نشریهٔ «بولوار» منتشر شد. هر چند بودلر را نویسنده‌ای نو ـ رمانتیک نامیده بودند ، ولی او خود بارها اعلام کرده بود که نه از رمانتیسم خوشش می‌آید و نه از ویکتور هوگو. با این حال، هوگو از نقد بودلر در مورد بخش منتشر شدهٔ بینوایان راضی بود و او را به ادامهٔ کار تشویق کرد.

گرچه جنبش رمانتیک عمدتاً در عرصهٔ ادبیات و هنر پا گرفت و به جریانی پر آوازه تبدیل شد، این بینش به ادبیات و هنر محدود نماند و به قلمروهای دیگر، از جمله فلسفه و نظریه‌های سیاسی ، نیز راه یافت و حتی الهام بخش شماری از جنبش‌های سیاسی در سده‌های هجدهم و نوزدهم گردید. نظریه پردازان سیاسی رمانتیک با وجود اختلاف سلیقه و مشرب ، جملگی علیه نظریه‌های سیاسیِ برخاسته از عقلانیت ابزاری یا به تعبیری «ریاضیات سیاست» که در طی سده‌های هفدهم و هجدهم بر فلسفهٔ سیاسی و نظریه‌های دولت سایه افکنده بود سر به اعتراض برداشتند و به طرح اندیشه‌هایی نو و غالباً منتقدانه در قلمرو مباحثی چون قرارداد اجتماعی ، دولت، ملت، ملّیگرایی، شخصیت ستایی، جمع‌باوری، ارادهٔ عمومی و جز این‌ها پرداختند. در مقالهٔ «رمانتیسم و اندیشهٔ سیاسی» با توجه به گستردگی موضوع، نگرش رمانتیک صرفاً در دو مبحث عمدهٔ اندیشهٔ سیاسی (قرارداد اجتماعی و دولت) مورد مطالعه قرار گرفته است و آرای تنی چند از نظریه پردازان سیاسی رمانتیک در سدهٔ هجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم، با اشاره به جریان‌های غالب تفکر سیاسی در عصر نو اندیشی تشریح شده است.

رمانتیسم آلمان مشتمل بر دو مرحلهٔ عمده است: یکی مرحلهٔ نخست که به حسب مألوف «رمانتیسم نخستین دقایق» (Fruhromantik) یا «رمانتیسم کهن» (Alter Romantik) خوانده می‌شود واز ژان پل ـ که بیشتر از آنکه رمانتیک به مفهوم اخصّ کلمه باشد، پیشرو و پیشاهنگ است ـ تا فردریک دولاموت فوکه فرا می‌رود. مقالهٔ نخست که به قلم ماکسیم الکساندر (Maxime Alexandre) نوشته شده است ارتباط به این دوره دارد. مرحلهٔ دیگر که «رمانتیسم جوانتر» (Junger Romantik) یا به قول کتبِ دانشگاهی «هوخ رمانتیک» (Hochromantik) یا (haut-romantisme) خوانده می‌شود از کلمنس برنتانو تا هانری‌هاینه پیش می‌رود. مقالهٔ رمانتیسم دوم به قلم اریکا تونر (Erika Tunner) نوشته شده است.

در باب فلسفهٔ رمانتیک زندگی

نُوالیس

نوشتهٔ گئورگ لوکاچ
ترجمهٔ مراد فرهادپور

زندگی انسانِ به‌راستی نمونه باید که سراپا نمادین باشد.
نُوالیس

پس‌زمینه: قرن هجدهم رو به مرگ است ــ قرن عقل‌گرایی، قرن بورژوازی جنگجو و فاتح که از پیروزی خویش آگاه است. در پاریس، نظریه‌پردازان رؤیازده، با سرسختیِ خونین و بی‌رحمانه‌ای، انواع ممکن عقل‌گرایی را در عالم رؤیا تا نتایج غایی‌شان پی می‌گرفتند و در همان حال، دانشگاههای آلمان کتاب‌هایی انتشار می‌دادند که یکی پس از دیگری بنیاد عقل‌گرایی و امید غرورآمیزش را محو و نابود می‌کردند ــ این امید که نهایتاً هیچ چیز از دسترس عقل به دور نیست. ناپلئون و ارتجاع فکری به نحو ترسناکی نزدیک بودند؛ از پس دورهٔ جدیدی از هرج و مرج که عمرش به پایان رسیده بود، نظام کهن بار دیگر قد راست می‌کرد.

ینا در پایان قرن هجدهم. رویدادی گذرا در زندگی چند تن از ابنای بشر که خود نیز برای کل دنیا اهمیتی گذرا بیش نداشتند. همه‌جا گوش فلک از فریادهای نبرد پُر گشته است، جهان‌هایی کامل یکی پس از دیگر فرو می‌پاشند، اما در این‌جا، در این شهرک آلمانی، تنی چند از جوانان پرشور گرد آمده‌اند تا از میان آشوب و هرج و مرج، فرهنگی جدید و هماهنگ و جهانگستر

بیافرینند. با همان سادگی درک‌ناپذیر و بسیار جسورانه‌ای به سوی هدف خویش می‌شتابند که فقط به کسانی عطا شده که آگاهی تب‌آلودی دارند و تازه اینان نیز در تمام زندگی فقط در یک مورد، و در این مورد نیز فقط برای چند لحظه‌ای از آن برخوردارند. کل ماجرا یکسر به رقصی بر فراز آتشفشانی فروزان می‌مانست، به رویایی درخشان و نامحتمل. حتی پس از گذشت سال‌ها نیز خاطرهٔ آن دوران هنوز در جان ناظران، همچون چیزی گنگ و ناساز، زنده و پابرجاست. زیرا به‌رغم غنای بی‌حد آنچه در خیال خویش پروراندند و در جهان پراکندند، «در کل ماجرا هنوز هم چیزی بیمارگونه وجود داشت.» هدف آن بود که نوعی برج بابل معنوی برپا شود، برجی که بنایش یکسره بر باد بود. فروپاشی چنین برجی ناگزیر بود. اما در پی سقوط آن، در وجود سازندگانش نیز همه چیز فرو ریخت.

۱

فردریش شلگل زمانی نوشت که انقلاب فرانسه، نظریهٔ علم فیشته و *ویلهم مایستر* اثر گوته سه واقعهٔ بزرگ زمانه‌اند. این نوع شمارش، تمام عظمت و تمام خصلت تراژیک جنبش‌های فرهنگی آلمان را در بر دارد. آلمان برای رسیدن به فرهنگ یک راه بیشتر نداشت: راه درونی، راه انقلاب معنوی؛ چراکه هیچ کس نمی‌توانست به‌طور جدی به انقلابی واقعی بیندیشد. کسانی که مقدر بود مردان عمل باشند به ناچار خاموشی گزیدند یا فرسودند و پژمردند، یا به خیالپروران (utoplans) صرفی بدل شدند که در ذهن خویش به بازی با امکان‌های گستاخانهٔ اندیشه سرگرم بودند؛ مردانی که در آن‌سوی راین چه‌بسا قهرمانانی تراژیک می‌شدند، در آلمان تقدیر خویش را فقط در قلمرو آثار ادبی تحقق بخشیدند. بدین‌ترتیب، اگر زمانه و اوضاع و احوال را به درستی ارزیابی کنیم، نظر شلگل به‌طور عجیبی دقیق و عینی است. شگفت آن است که او برای انقلاب فرانسه مرتبه‌ای چنین بلند قائل می‌شود، زیرا در ذهن روشنفکران آلمانی، فیشته و گوته مظهر گرایش‌های بزرگ زندگی حقیقی بودند، حال آن که انقلاب فرانسه تنها می‌توانست نصیب اندکی از معنای مشخص [تاریخی] داشته باشد. از آنجاکه پیشرفت عینی و بیرونی تصورناپذیر بود، همهٔ نیروها متوجه زندگی درونی شد و «دیار شاعران و متفکران» از لحاظ عمق و ظرافت و قدرت حیات درونی‌اش، همهٔ سرزمین‌های دیگر را به‌سرعت پشت سر گذاشت؛ اگر آنان که به قله رسیدند از ژرفای مغاک گیج و منگ شدند، اگر رقّت هوای سلسله جبال آلپ نَفَس را از ایشان گرفت، دریغ و درد که کاری از هیچ کس ساخته نبود، زیرا دیگر پایین رفتن از کوه ناممکن گشته

بود: آن پایین، همهٔ مردمان در گذشته‌های دور می‌زیستند. تلاش برای بالا کشیدن آنان، به قصد تخفیف ناامنی و انزوای زندگی کسانی که در قلل کوهستانی مأوا گزیده بودند نیز همان‌قدر ناممکن می‌نمود. تنها یک راه باقی بود، راهی که هنوز هم بالاتر می‌رفت، به‌سوی انزوایی مهلک.

همه‌چیز تکه‌پاره می‌نمود. همهٔ قله‌ها به آسمان خالی می‌رسید. اثرات عقل‌گرایی همان‌قدر که تصور می‌رفت، خطرناک و مخرّب بود: عقل‌گرایی، لااقل از لحاظ نظری، همه ارزش‌های موجود را از تخت به زیر کشیده بود، و کسانی که شهامت مقابله با آن را داشتند راهی پیش‌روی خویش نمی‌دیدند مگر نوعی واکنش عاطفی منفرد و بی‌هدف. ولی هنگامی که کانت پا به صحنه گذاشت تا تسلیحات و استحکامات قد برافراشتهٔ طرفین مخاصمه را نابود کند، گویی دیگر چیزی باقی نمانده بود که بتواند به انبوه روزافزون دانسته‌های جدید یا به اعماق کدرِ پایین‌دست نظم بخشد.

تنها گوته به این کار توفیق یافت. در آن دریای مواج و سرکش انواع و اقسام فردگرایی، حُب نفس او ــ که مستبدانه و خودآگاهانه فرمان می‌راند ــ جزیره‌ای پوشیده از گُل بود. گرداگرد او، همه‌جا فردگرایی در محاق مرگ و نابودی فرو می‌غلتید و به آمیزهٔ مغشوش و درهمی از غرایز و امیال بدل می‌شد، به ابتذالی که خود را در ملغمهٔ حالات ذهنی و جزئیات بی‌معنا گم می‌کرد و به کناره‌گیری و عزلتی رقت‌بار (Pathetic). ــ تنها گوته بود که می‌توانست نظمی برای خود به‌چنگ آرد. او قدرت آن را داشت که به آرامی صبر پیشه کند تا بخت خوش کامیابی را برایش به‌ارمغان آرد ــ و از این قدرت نیز برخوردار بود که با آرامش و وقاری سرد، هر آنچه را که برایش خطرناک می‌نمود طرد کند. هنرمندی و مهارت او در رزم چنان بود که هرگز در پیمان‌های صلح و سازش خویش بر سر درونی‌ترین جوهر خویش قمار نکرد و ذره‌ای از آن را نیز فدای چنین اموری نساخت. فتوحات او چنان بود که با یک نظر بیابان‌های تازه کشف‌شده را به گلستان بدل می‌کرد، و هرگاه کارزار را واگذار می‌کرد، آنچه از دست می‌داد فقط بر استحکام و هماهنگی آنچه همچنان در اختیار داشت می‌افزود.

با این حال، تمام نیروهایی که در آن قرن بر پهنهٔ زمین رها شدند، در اندرون او نیز در فغان و غوغا بودند، و آذرخش‌های او باید که دیوها و تیتان‌های درونش را رام می‌کرد، دیوهایی که شاید در وجود او خشم و خروشی بیشتر داشتند تا در وجود آنانی که به سبب ناتوانی در مهار نفس خویش، به اعماق *ظلمات* (Tartarus) پرتاب شدند. او با تمامی خطرات روبه‌رو شد، اما بر یکایک آن‌ها چیره گشت؛ تمامی شکنجه‌های تنهایی را آزمود ولی زندگی خویش را چنان

سامان داد تا همواره تنها باشد. برایش هر پژواکی یک مژده بود، تصادفی شاد و شادی‌آفرین؛ با این همه، زندگیش در کل ضرورتی سترگ و بی‌رحم و شکوهمند بود که در متن آن هر زیانی همان‌قدر غنیٰ می‌بخشید که هر سودی.

بی‌شک حقیقی‌ترین شیوهٔ سخن گفتن از رمانتیک‌های اولیه آن است که با نهایت دقت و تفصیل به شرح این نکته بپردازیم که گوته برای هر یک از آنان در هر یک از لحظات زندگیشان چه معنایی داشت. پس آنگاه می‌توانیم پیروزی پرسرور، تراژدی بی‌کلام، امیدهای بی‌حد و مرز، ماجراجویی‌های بی‌باکانه و سفرهای دور و دراز را به چشم خویش ببینیم و با دو گوش خویش بشنویم آن دو نعرهٔ جنگی را که در شعار و رَجزی واحد در هم می‌آمیزند: رسیدن به او! پیشی گرفتن از او!

۲

ینا در پایان قرن هجدهم. در این‌جاست که برای لحظه‌ای، تنی چند در مسیرهای پرشیب صعود خویش با یکدیگر تلاقی می‌کنند؛ مردانی که همواره در تنهایی زیسته‌اند، به ناگهان و با شور و شوقی سرمست‌کننده درمی‌یابند که دیگران نیز با همان ضربان و آهنگی می‌اندیشند که ایشان؛ تو گویی احساس همگی آنان جزئی از یک نظام واحد است. تفاوت آنان با یکدیگر از حد تصور خارج بود و این حقیقت که قادر بودند یکدیگر را دوست بدارند ــ این که حتی برای زمانی کوتاه توانستند تداوم صعود مشترک خویش را ممکن بدانند ــ بیشتر به افسانه‌ای رمانتیک می‌ماند.

البته کل ماجرا در واقع چیزی بیش از یک محفل ادبی بزرگ نبود، محفلی پراکنده در سراسر آلمان. همه چیز در تأسیس یک حلقهٔ ادبی جدید بر پایهٔ اندیشه‌ای اجتماعی خلاصه می‌شد. مستقل‌ترین و جسورترین شخصیت‌های آلمان در این حلقه گرد هم آمدند. هر یک از آنان از مسیر سخت و طولانی خاص خود به سوی قله‌ای صعود می‌کرد که سرانجام آفتاب و چشم‌اندازی باز را برایش به‌ارمغان می‌آورد؛ هر یک از آنان متحمل همهٔ مرارت‌هایی شد که قسمتِ رانده‌شدگان به بیابان‌ها و سرزمین‌های وحشی است: عطشی جانسوز برای فرهنگ و مراودهٔ معنوی، و درد تراژیک و پرجذبهٔ نوعی ایدئالیسم که تا سرحد گسستن کشیده شده است. از نظر ایشان راهی که در پیش گرفته بودند، راهی که تمامی نسل‌های جوان آلمانِ تازه بیدارشده قبل از آنان طی‌کرده بودند، فرجامی جز نیستی نداشت؛ ولی تقریباً همزمان با این احساس،

امکان جدیدی در برابرشان ظاهر شد، امکان گذر از نیستی به سوی امری واقعی، امکان رها شدن از شرّ زندگی بی‌نظم و بی‌هدف خاص ادبا ــ که اوضاع و احوال زمانه آن را بر ایشان تحمیل می‌کرد ــ و پرواز به سوی اهدافی جدید و ثمربخش که زایندهٔ فرهنگند.

گوته، در زمانی نه چندان دور، سرانجام به چنین هدفی رسیده بود. شاید همین امر بود که نسل جدید را نجات بخشید و آن را از آفت اضطراب و تلاطم دائمی و بی‌هدف و توان‌فرسا حفظ کرد، همان آفتی که برای حدود نیم قرن بزرگترین مردان آلمان را تباه کرده بود. چیزی را که آنان جویایش بودند، امروزه احتمالاً باید «فرهنگ» بنامیم؛ ولی هنگامی که این معبود برای نخستین‌بار در هیئت غایتی ممکن و نوعی رستگاری در برابر چشمان آنان ظاهر شد، هزاران استعارهٔ شاعرانه برای توصیفش آفریدند و هزاران راه مختلف برای نزدیکتر شدن بدان طرح کردند. همگی می‌دانستند که هر یک از کوره‌راه‌هایشان باید به این هدف ختم شود؛ حس می‌کردند که هرگونه تجربهٔ قابل تصوری باید پذیرفته و تا انتها زیسته شود، تا از این طریق آن «کلیسای نامرئی»* که برپایی‌اش رسالت آنان بود، به‌راستی فراگیر و جامع و سرشار از ذخایر گرانبها باشد. چنین به‌نظر می‌رسید که گویی دین جدیدی در شرف ظهور است، دینی مبتنی بر وحدت وجود و یکتااندیشی که پیشرفت را تقدیس می‌کرد، دینی برخاسته از دل حقایق و کشفیات نوین علم جدید. به اعتقاد فردریش شلگل، نیروی نافذ و فراگیر ایدئالیسم که در علوم طبیعی تجلی می‌یافت، حتی پیش از آنکه در شکل نظامی فلسفی به خودآگاهی رسد و آگاهی عصر جدید را وحدت بخشد، قدرتی اسطوره‌آفرین را در بطن خود نهفته داشت، قدرتی که صرف تولد و پیداریش کافی بود تا عرصه و بنیاد جدیدی [برای آفرینش فرهنگی] به‌وجود آید که در صلابت و همگانی بودن با بنیاد اسطوره‌ای شعر و هنر و دیگر تجلیات حیات معنوی یونان کوس برابری می‌زد. این اسطورهٔ جدید صرفاً تجسم خواست آرمانی کسانی نبود که والاترین اشتیاقشان آفرینش سبکی جدید بود؛ این اسطوره در عین‌حال زیربنای دینی جدید بود. زیرا رمانتیک‌ها غالباً هدف خود را به منزلهٔ نوعی دین معرفی می‌کردند، و در واقع نیز روح مشتاق و سالک آنان فقط به یاری نوعی خودسری و سماجت و تمرکز دینی ناب توانست هرگونه هدف دیگر را تابع آرمان خود سازد. در آن زمان، کمتر کسی می‌توانست با زبانی روشن

---

* در اینجا منظور از «کلیسا» جمع مؤمنان است نه بنا یا محلی خاص. این مفهوم از همبستگی دینی و فرهنگی ناپیدا، در تاریخ مسیحیت سابقه‌ای طولانی دارد و بسیاری از فرق و مکاتب غیرکلیسایی نیز آن را در تعالیم خود به‌کار گرفته‌اند. ــ م.

ماهیت این آرمان را توصیف کند، و حتی امروزه نیز به سختی می‌توان معنای آن را در قالب تنگ این یا آن عبارت و شعار گنجاند. البته زندگی خود چنین پرسشی را با روشنی و وضوح کامل در برابر ایشان نهاد. به‌نظر می‌رسید جهانی نو در شرف تولد است، جهانی که آدمیان و زندگانی نوی را با خود به‌همراه خواهد آورد؛ ولی ترکیب و ساختمان زندگی کهن که هنوز هم پابرجا بود، و نحوهٔ تحول و بسط زندگی نو چنان بود که بهترین فرزندان عصر جدید برای خود جایی در آن نمی‌یافتند. صرف وجود داشتن، تعلق به زندگی، دستیابی به جایگاهی مناسب و موضع‌گیری برای بزرگ‌ترین مردان زمانه روز به روز مشکل‌تر و مسئله‌سازتر می‌شد. همه‌جا و در همهٔ آثار هنری پرسش اصلی این بود: امروزه چگونه می‌توان یا چگونه باید زیست؟ آنان همگی در جستجوی اخلاق مناسب نبوغ (ethic of genius) بودند (به گفتهٔ نوالیس «نبوغ وضع طبیعی آدمی است») و در ورای آن دینی مناسب نبوغ را جستجو می‌کردند ــ زیرا حتی اخلاق نیز فقط می‌توانست وسیله‌ای برای رسیدن به آن هدف دور و آن هماهنگی نهایی باشد. ادیان کهن، قرون وسطیٰ، یونانِ گوته، کاتولیسیسم، هیچ یک چیزی بیش از نمادی گذرا برای این تمنّای جدید نبود، نمادهایی که در اشتیاق خود به وحدت، هر احساسی را تا مرتبهٔ دینی جدید ارتقا دادند: هر چیز کوچک و ناچیز، هر چیز بزرگ و شکوهمند، دوستی، فلسفه، شعر و زندگی را.

قدیسان و حواریون این دین جدید در محافل ادبی خود در برلین و ینا گرد آمدند و با برهان‌آوری‌های پرشور و متناقض خود به بحث در بارهٔ برنامهٔ جدید فتح جهان پرداختند. سپس نشریه‌ای جدید به راه انداختند؛ نشریه‌ای بس هوشمندانه و شگفت‌انگیز، بس عمیق و سراپا مرموز و عارفانه که هر سطرش گواهی روشن بود بر آن که این نشریه به یقین هیچ تأثیری در هیچ زمینه‌ای نخواهد داشت. و حتی اگر ینا به فرض محال چنین تأثیری هم داشت...؟ در هر حال «در کل ماجرا هنوز هم چیزی بیمارگونه وجود داشت... .»

۳

گوته و رمانتیسم. فکر می‌کنم آنچه گفته شد به‌خوبی روشن می‌سازد که این دو در کجا به‌هم می‌رسند ــ و شاید بهتر از آن روشن می‌سازد که کجا از هم دور می‌شوند. البته رمانتیک‌ها خود نیز به هر دو نکته واقف بودند؛ هر نقطه‌ای که در آن به گوته نزدیک می‌شدند، برای ایشان سرچشمهٔ شوق و غرور بود، و بیشترِ آنان فقط شهامت آن را داشتند که با خضوع و خشوع به اختلافات خود با گوته اشاره کنند. برای همهٔ آنان، ویلهم مایستر تجربه‌ای تعیین‌کننده بود. با

این حال فقط کارولین* توانست تا به آخر به زندگی گوته‌وار وفادار بماند، و فقط نوالیس شهامت آن را داشت که آشکارا خواهان ترک این نوع زندگی شود. او تنها کسی بود که برتری گوته را بر خود و دوستانش به‌روشنی می‌دید: او دریافت که هر آنچه نزد آنان روش و اندیشهٔ صرف باقی می‌ماند، در دستان گوته به کنش بدل می‌شد؛ تلاش آنان برای رویارویی با مشکلاتشان هرگز نتیجه‌ای در بر نداشت مگر تأملاتی که خود مسئله‌ساز بودند، حال آنکه گوته به‌راستی مشکلات را پشت سر می‌گذاشت؛ آنان می‌خواستند جهانی نو بیافرینند که در آن نبوغ ــ یا همان شاعر نابغهٔ عصر ــ بتواند خانه‌ای بیابد، در حالی که گوته خانهٔ خویش را در متن زندگی زمانه‌اش می‌یافت.

لیکن نوالیس با همان وضوح می‌دید که گوته برای یافتن این خانه ناچار از فداکردن چه چیزی بود، و تمامی وجودش علیه این تصور، که این تنها راه‌حل ممکن است، به پا خاست. او نیز در خیال خود هماهنگی غایی *ویلهم مایستر* را غایت زندگی خویش می‌دانست، و با همان تیزبینی گوته می‌دید که چگونه این سفر از آغاز و در طی راه با انبوه خطرات همراه است. ولی نوالیس اعتقاد داشت که گوته در انتهای سفر خود بیش از حد لازم فقیر شده، زیرا با قیمت کمتری هم می‌شد به چنین هدفی رسید.

در این‌جاست که گوته و رمانتیسم از هم جدا می‌شوند. هر دو جویای رسیدن به توازن میان نیروهای مخالف یکسانی بودند، ولی رمانتیسم خواهان توازنی بود که فشردگی و شدت و حدّت (intensity) هیچ نیرویی را از بین نبرد. فردگرایی رمانتیسم سفت و سخت‌تر، خودسرانه‌تر، آگاهانه‌تر و سازش‌ناپذیرتر از فردگرایی گوته بود، ولی رمانتیک‌ها می‌خواستند تا با تداوم این فردگرایی تا آخرین حد ممکن، به همان هماهنگی غایی [مشهود در *ویلهم مایستر*] دست یابند.

شعر، اخلاق رمانتیسم است و اخلاقیات، شعر آن. نوالیس زمانی گفت که اخلاق در کُنه وجود خود، همان شعر است. فردریش شلگل معتقد بود که هرگونه اصالت و خلاقیت خودانگیختهٔ راستین، از لحاظ اخلاقی فی‌نفسه ارزشمند است. با این‌حال قرار نبود که فردگرایی رمانتیک‌ها به انزوای آنان منجر شود. به گفتهٔ نوالیس: «تفکر ما نوعی گفتگوست، احساس و عاطفهٔ ما نوعی همدردی.» کلمات قصار و قطعات کوتاه مجلهٔ *آتناثوم* (*Athenaeum*) ــ که باید

---

* کارولین شلینگ Karoline Schelling (۱۷۶۳-۱۸۰۹) یکی از اعضای فعال جنبش رمانتیک آلمان که برای چند سالی نیز همسر ویلهم شلگل برادر بزرگ فردریش شلگل بود.

آن را بارزترین و از لحاظ غنایی حقیقی‌ترین تجلی برنامهٔ رمانتیک‌ها دانست ــ آفریدهٔ فردی واحد نبود؛ حتی در بسیاری موارد تشخیص هویت خالق اصلی ناممکن است. هدف رمانتیک‌ها از نگارش این قطعات و کلمات قصار، تأکید نهادن بر جهات و خطوط مشترک اندیشهٔ خویش بود؛ گاهی اوقات ناسازگارترین تصورات را در قالب قطعه‌ای کوتاه ترکیب می‌کردند، صرفاً بدین‌سبب که می‌خواستند تأثیری متجانس ایجاد کنند و مانع آن شوند که حضور یک شخصیت واحد بیش از حد بارز شود.

رمانتیک‌ها می‌خواستند فرهنگی نو بیافرینند، هنر را آموختنی سازند، و نبوغ را سازمان دهند. آنان انتظار داشتند تا این‌بار نیز ــ چون اعصار شکوهمند گذشتهٔ تاریخی ــ هر ارزش نوآفریده به مایملکی ثابت و همیشگی بدل گردد. آنان می‌خواستند که پیشرفت دیگر تابع تصادف نباشد، و به وضوح می‌دیدند که تنها پایه و بنیان ممکن برای استقرار چنین فرهنگی، هنری است برخاسته از ذهن و ماده و تکنیک. آنان می‌خواستند [هستی] خود را وقف هنر ترکیب کلمات کنند، درست همان‌طور که زرگران اعصار کهن زندگی خود را صرف مطالعهٔ رگه‌های طلا می‌کردند. ولی آفرینش یک اثر هنری، حتی اثری کامل و بی‌نقص، نمی‌توانست برای آنان هدفی غایی باشد؛ هر ارزش واقعی ممکن نبود چیزی جز ابزاری برای پرورش و شکل‌بخشی باشد. به گفتهٔ فردریش شلگل «به مرتبهٔ خدایی رسیدن، انسان بودن، پرورش نفس ــ همهٔ اینها صور متفاوت بیان حقیقتی واحدند.» و نوالیس می‌افزاید: «شعر شکل ویژهٔ کنش ذهن بشر است.» این دیگر ربطی به «هنر برای هنر» ندارد، بلکه نوعی وحدت وجود شعری (Pan-Poetism) است [که همهٔ جهان را در شعر و شاعری خلاصه می‌کند].

این همان رؤیای باستانیِ عصر طلایی است. اما عصر طلایی مورد نظر رمانتیک‌ها مبیّن فرار به گذشته و پناه جستن در آن نیست، گذشته‌ای که برای همیشه از دست رفته است و تنها گهگاه از خلال افسانه‌های زیبای قدیمی می‌توان نیم‌نگاهی بدان انداخت ــ عصر طلایی آنان هدف و غایتی است که رسیدن بدان وظیفهٔ اصلی همگان است. این همان «گل آبی‌رنگی» است که شهسواران عاشق باید همه‌جا و در هر حال جستجویش کنند؛ همان تصویر رمانتیک اروپای قرون وسطی که معبود آنان است، و همان مسیحیتی که مشتاقانه بدان دل می‌سپارند. هیچ چیز دسترس‌ناپذیر نیست؛ بی‌تردید زمانی می‌رسد که «محال» امری ناشناخته خواهد بود. نوالیس می‌نویسد: «مردم شاعران را به اغراق و گزافگویی متهم می‌کنند. ولی در نظر من، شاعران چنان که باید اغراق نمی‌کنند... آنان از نیروهایی که در اختیار دارند و جهان‌هایی که متعلق به ایشان است، بی‌خبرند.» این است دلیل سرخوردگی او از *ویلهم مایستر* که به اعتقاد نوالیس، اساساً و

ذاتاً اثری ضدشعری بود: «کاندید جدیدی که شعر را نشانه گرفته است.»*

این گفتهٔ نوالیس به منزلهٔ صدور حکم اعدام کتاب بود، زیرا برای رمانتیک‌ها شعر مرکز کل جهان هستی بود. جهان‌بینی رمانتیسم اصیل‌ترین شکل وحدت وجود شعری است: همه چیز شعر است و شعر «یکی و همه چیز» است. هیچ‌گاه و برای هیچ‌کس واژهٔ «شاعر» چنین سرشار از معنا، چنین مقدس و چنین فراگیر نبوده است که برای رمانتیک‌های آلمان. بی‌تردید در ادوار بعدی نیز بسیاری از مردمان و شاعران حاضر بودند قربانی‌ها و هدایای خویش را بر محراب شعر نثار کنند؛ ولی آنچه رمانتیسم را منحصر به‌فرد ساخت، گسترش آن به تمامی قلمرو زندگی بود. رمانتیسم نوعی پشت کردن به زندگی یا طرد نعمات آن نبود؛ به عکس، به نظر می‌رسید این مکتب معرف تنها راهی است که دستیابی به هدف را ممکن می‌سازد، بی‌آنکه مستلزم طرد و دل کندن از چیزی باشد. غایت رمانتیک‌ها جهانی بود که در آن مردمان بتوانند به معنای واقعی کلمه زندگی کنند. آنان، همراه با فیشته، از اهمیت «خویشتن» یا «خود» (ego) سخن می‌گفتند و از این نظر خودپرست (egoist) بودند: خادمان و هواداران متعصب تحول [معنوی] خویشتن، که در چشمشان ارزش و اعتبار هر چیز تابع نقش آن در رشد و شکوفایی ایشان بود. به قول نوالیس: «ما هنوز "من" نشده‌ایم. ولی می‌توانیم و باید "من" شویم، ما جوانه‌های "من" ـ شدنیم.» شاعر تنها آدمیزادی است که برطبق این معیارها می‌زید، تنها اوست که امکان کامل "من" ـشدن را در خود نهفته دارد. ولی چرا چنین است؟

عصری که مشتاق رسیدن به فرهنگ است، مرکز خود را فقط در هنر می‌یابد؛ هر چه حضور واقعی فرهنگ کمرنگ‌تر و فقدان آن بارزتر باشد، میل و عطش آدمی نیز نیرومندتر و تیزتر می‌شود. اما آنچه نزد رمانتیک‌ها مهم شمرده می‌شد ظرفیتی انفعالی برای تن سپردن به زندگی بود. هرچند که این مسئله هرگز به صورتی کاملاً آگاهانه بیان نشد، ولی پایه و بنیان فلسفهٔ زندگی رمانتیک‌ها همین ظرفیت انفعالی در تجربهٔ زندگی بود. در نظر آنان هنر زیستن چیزی نبود مگر مهارتی نبوغ‌آمیز در تطبیق یافتن با همهٔ حوادث زندگی. آنان از هر چیز که سرنوشت پیش پایشان گذارد، به غایت سود بردند و آن را به مرتبهٔ امری ضروری ارتقاء دادند؛ سرنوشت را به امری شاعرانه بدل ساختند، بی‌آنکه بتوانند بدان شکل بخشند یا بر آن چیره شوند. راهی که آنان در پیش گرفتند فقط می‌توانست به ترکیب و آمیزش همهٔ داده‌های واقعی، به هماهنگی زیبای

---

* منظور نوالیس اشاره به حکایت طنزآمیز *کاندید* اثر ولتر است. این کتاب هجوبه‌ای است بر ضدلایبنیتس و نظریهٔ او در باب عدل الهی. ناگفته پیداست که عبارت نوالیس معانی متعددی در خود نهفته دارد.

تصاویر زندگی منجر شود، و نه به تسلط بر زندگی.

لیکن این راه تنها گذرگاه ممکن برای تمنّا و اشتیاق ایشان بدان ترکیب شکوهمند وحدت و کلیت بود. آنان خواهان نظم بودند، اما نظمی که می‌بایست همه چیز را در بر می‌گرفت، نظمی که برقراریش متضمن دست شستن از هیچ چیز نبود؛ آنان کوشیدند تا کل جهان را به‌نحوی در آغوش گیرند که از دل اتحادِ همهٔ صداهای ناساز، سمفونی خوش‌آهنگی برخیزد. ترکیب چنین وحدتی با چنین کلیتی فقط در قلمرو شعر ممکن است، و همین امر سبب شد که شعر در نظر رمانتیک‌ها مرکز عالم هستی گردد. فقط شعر بود که می‌توانست امکانی طبیعی برای حل همهٔ تناقضات و دستیابی به هماهنگی برتر فراهم آورد؛ فقط در قلمرو شعر بود که می‌شد با اندکی تغییر در میزان تأکید، جایگاه مناسب هر چیز و هر کس را به سادگی معین ساخت. در شعر هر چیزی یک نماد می‌شود، ولی البته در شعر هر چیز صرفاً یک نماد است؛ هر چیزی معنایی دارد، ولی هیچ چیز نمی‌تواند در خود و برای خود ارزشمند باشد. تبدیل شعر به کنش، این همان هنر زیستن مورد نظر رمانتیک‌ها بود؛ آنان ژرف‌ترین و درونی‌ترین قوانین هنر شعر و شاعری را به احکامی برای زندگی بدل کردند.

آنجا که همه چیز به درستی فهمیده و عمیقاً زیسته می‌شود، تناقضی نیز در کار نیست. رمانتیک‌ها صرف‌نظر از دیگر مقاصدی که به ظاهر دنبال می‌کردند، همواره در جستجوی "منِ" خویش بودند. ضربان و آهنگ این جستجو دوستی‌ها و وصلت‌های بسیاری به‌بار آورد، ولی هرگز به یک جهتگیری مشخص و واحد نینجامید. ریشهٔ همهٔ توافقات و اختلافات ایشان، فقط به کلمات ختم می‌شد؛ حتی عقایدشان نیز در بهترین حالت صرفاً راه‌هایی به‌سوی ارزش‌های راستین بودند ــ تجلیاتِ عموماً ناقص و سرهم‌بندی‌شدهٔ احساساتی گنگ که برای شکل گرفتن هنوز خام و نارس بودند. نوعی حس هماهنگی با ضربان و نبض زمانه و نوعی ذوق و آداب‌دانی اجتماعی (که هر دو نیز معنایی واحد دارند)* عواملی بودند که همهٔ ناسازگاری‌های حل‌نشده را محو کردند. اگر گوته به موقع دخالت نکرده بود، برادران شلگل دو متن کاملاً ناسازگار، یعنی هاینز ویدرپورست *(Heinz Widerporst)* اثر شلینگ و سرزمین مسیحیت *(Christendom)* به قلم نوالیس، را در یک شمارهٔ *آتناثوم* در کنار یکدیگر چاپ کرده بودند. اعتقادات نمی‌توانست موجب جدایی افراد شود، زیرا از دید رمانتیک‌ها ارزش حیاتی (life-value) اعتقادات ناچیزتر از آن بود که جدی گرفته شود. هر تلاش یا اقدامی، صرف‌نظر از هدف و غایتش، با استقبالی

* واژهٔ tact به معنای مهارت، سلیقه، آداب‌دانی و... در موسیقی به معنای ضرب و ریتم است. ــم.

طنزآمیز روبه‌رو می‌شد، ولی در همان‌حال به منزلهٔ اقدامی نمادین مورد تأیید قرار می‌گرفت و اگر سزاوارش بود به دین و آیینی جدید بدل می‌شد.

خودپرستی رمانتیک‌ها رنگ و بویی شدیداً اجتماعی داشت و با احساسات جمعی آمیخته بود. آنان امید داشتند که تحقق و شکوفایی ناب شخصیت فردی، در نهایت به نزدیکی و همبستگی واقعی آدمیان بینجامد. آنان رستگاری و نجات خود از تنهایی و آشوب را در گرو همین شکوفایی می‌دانستند و اعتقاد ژرف داشتند که شیوهٔ نگارش خودسرانه و سازش‌ناپذیر آنان، رابطه و مراودهٔ درست و لازم میان نویسنده و خواننده را ایجاد خواهد کرد و ضامن محبوبیت آنان در میان مردمان خواهد بود، محبوبیتی که یکی از والاترین اهداف همهٔ رمانتیک‌ها بود. رمانتیک‌ها به‌وضوح می‌دیدند که فقدان چنین مراوده‌ای تنها عاملی است که بالندگی پرشکوه نیروها و قرایح فردی را ــ که مشخصهٔ بارز عصر و زمانهٔ آن‌هاست ــ از رسیدن به کمال واقعی و ثمربخشی فرهنگی باز می‌دارد. آرزوی آنان پرورش و بسط چنین مراوده‌ای از درون محفل کوچک و بستهٔ خویش بود، و در محدودهٔ این محفل و برای چند سالی آرزویشان برآورده شد. تا زمانی که به نظر می‌رسید کاروان بزرگ آنان در مسیر شاهراهی واحد به سفر خود ادامه می‌دهد، هر چند که اعضای کاروان از جهت‌هایی بس گوناگون می‌آمدند و راه‌هایی بس متفاوت را دنبال می‌کردند، بهتر آن بود که هرگونه انحراف و واگرایی را امری صرفاً ظاهری به‌شمار آورند و فقط برای وجوه مشترک خویش اهمیت قائل شوند، زیرا اتحاد و هماهنگی فعلی ایشان چیزی نبود مگر پیش‌درآمد سادهٔ هماهنگی حقیقی‌تر و بزرگ‌تری که در پیش روی بود. با این همه، کافی بود شمار معدودی از ارزش‌ها در اذهان تنی چند از آنان اندکی جابه‌جا شود تا این «اتحادیه» به‌کلی فرو پاشد و هماهنگی و همنوایی به همهمهٔ گوشخراش اصوات ناجور بدل شود.

قیمت هنر زیستن به سبک رمانتیک، نوعی کناره‌گیری ظاهراً عمدی از زندگی بود، ولی آگاهی از این امر فقط به رویهٔ سطحی زندگی و به قلمرو روان‌شناسی محدود می‌شد. رمانتیک‌ها خود هرگز سرشت باطنی این کناره‌گیری و پیچیدگی ذاتی آن را درک نکردند، و از این‌رو رمز این کناره‌گیری ناگشوده باقی ماند و هیچ نیروی آزادیبخشی از بطن آن برنخاست. واقعیت ملموس زندگی در برابر چشم ایشان ناپدید شد و جای خود را به واقعیتی دیگر بخشید: واقعیت شعر، واقعیت نفس ناب درونی. آنان جهانی متجانس و ارگانیک آفریدند که از درون وحدت و انسجام یافته بود، و سپس آن را با جهان واقعی یکی شمردند. بدین‌ترتیب جهان آنان خصلتی فرشته‌گون یافت، جهانی معلق میان آسمان و زمین که با پرتوی اثیری می‌درخشید؛ ولی نتیجهٔ این کار، از

دست رفتن آن تنش خوفناکی بود که همواره میان شعر و زندگی برقرار است و سرچشمهٔ قدرت‌های واقعی و خلاق هر دو آن‌هاست. رمانتیک‌ها حتی به دنبال این تنش نیز نگشتند، بلکه در پرواز سبکسرانه و قهرمانانهٔ خویش به سوی ملکوت، آن را به سادگی جا گذاشتند و از یاد بردند، شاید دیگر از وجود آن نیز بی‌خبر بودند. تنها از این طریق می‌توانستند به کلیت موردنظر دست یابند، ولی همین امر نیز تشخیص محدودیت‌های آن را برایشان ناممکن می‌ساخت. برای مردانی که زندگی را تا به آخر و انتهای آن می‌زیند، این محدودیت‌ها بیانگر جوهر تراژدی است، ولی از دید رمانتیک‌ها این محدودیت‌ها نه نوعی تراژدی بودند و نه راه‌هایی برای حرکت به سوی *کلیتی** اصیل و واقعی که قدرت و عظمت آن دقیقاً در این حقیقت نهفته است که اشیاء و امور نامتجانس را مجزا نگه می‌دارد و جهان را به‌صورتی جدید و منسجم لایه‌بندی می‌کند، تا در نهایت جهانی مستقل از واقعیت [موجود] دست یابد. اما برای رمانتیک‌ها این محدودیت‌ها حاکی از نوعی سقوط و تلاشی بود، نوعی بیداری از رؤیایی زیبا و پر تب و تاب، پایانی سودایی و بی‌بهره از غنایم که وعدهٔ آغازی نو را نیز در بر نداشت. از آنجا که جهان واقعی را با دنیایی که در خیال خود ساخته بودند یکی می‌شمردند، در هیچ کجا نمی‌توانستند به مرز یا خط‌کشی روشنی دست یابند؛ و به همین دلیل بر این باور بودند که می‌توان بدون طرد یا دست شستن از چیزی به کنش پرداخت، و یا آنکه می‌توان در چارچوب واقعیت و در متن زندگی واقعی شعر سرود. حال آنکه هر کنشی، هر عمل و هرگونه خلاقیتی نوعی تحدید است. انجام هیچ کنشی بدون دست شستن از چیزی ممکن نیست، و هر آن کس که به کنش می‌پردازد هرگز نمی‌تواند مالک کلیت [یا صاحب همه چیز] باشد. به‌همین دلیل بود که زمین زیر پایشان به‌طرزی تقریباً نامحسوس فرو ریخت و بناهای رفیع و پرشکوه آنان رفته‌رفته به‌کاخ‌های پوشالی بدل گشت و دست آخر نیز دود شد و بر باد رفت. رؤیای پیشروی دوشادوش یکدیگر نیز نقش بر آب شد، و چند سال بعد به سختی می‌شد یکی از آنان را یافت که قادر به فهم زبان یکی دیگر از همقطاران سابقش باشد. و در نهایت عمیق‌ترین و مهم‌ترین رؤیای آنان، یعنی امید به تحقق فرهنگ موعود، نیز به همین سرنوشت دچار شد. ولی اکنون همگی آنان مزهٔ شیرین و نشئه‌آور تعلق به جمع را چشیده بودند و دیگر نمی‌توانستند به صعود خود از طریق راه‌های مجزا و منزوی ادامه دهند. بسیاری به مقلدان جوانی بر باد رفتهٔ خویش بدل شدند؛ برخی، خسته و فرسوده از جستجوی بی‌حاصل برای دین و آیینی نو و چشم‌انداز تیره و تار هرج و مرج

---

* لوکاچ واژهٔ **ouvre** را به کار می‌برد که به معنای کلیات یا مجموعهٔ آثار یک نویسنده است. ـم.

روزافزون ــ چشم‌اندازی که صرفاً میل آنان به نظم را تشدید می‌کرد ــ تسلیم سرنوشت شده، به آب‌های آرام دین و آیین کهن بازگشتند. و به این ترتیب بود که مردانی که زمانی می‌خواستند جهان را دگرگون سازند و آن را سراپا از نو بیافرینند، به تازه‌کیشانی مؤمن و متقی بدل شدند. با این همه «در کل ماجرا هنوز هم چیزی بیمارگونه وجود داشت.»

۴

تا به اینجا از نوالیس سخن نگفته‌ایم، و با این‌حال در سراسر این نوشته، او موضوع اصلی و مرکزی ما بوده است. این جوانک ظریف که تقدیرش مرگی زودرس بود، بیش از همگان بر اهمیت منحصر به فرد اهداف غایی تأکید می‌گذاشت؛ هیچ کس به اندازهٔ او در معرض خطرات زندگی به سبک رمانتیک قرار نداشت ــ و با این حال، او تنها فرد از جمع نظریه‌پردازان و خبرگان هنر زیستن بود که توانست حیات کوتاه خود را با هماهنگی و همنوایی قرین سازد. دیگران، هر یک، با مشاهدهٔ مغاکی که حتی در آفتابی‌ترین روزها پیش پایشان گشوده می‌شد، گیج و منگ شدند و یکی پس از دیگری از اوج به درون این مغاک درغلتیدند؛ تنها نوالیس بود که توانست از دل این خطر همیشه حاضر، نیرویی حیات‌بخش را به‌چنگ آورد. در مقایسه با دیگران، خطری که او را تهدید می‌کرد خشن‌تر و ملموس‌تر بود، با این‌حال، نوالیس توانست به رغم این امر (یا شاید دقیقاً به سبب آن) بیشترین نیروی حیاتی ممکن را از کام آن خطر بیرون کشد.

خطری که او را تهدید می‌کرد، واقعیت مرگ بود ــ مرگ خود و مرگ عزیزان و جانانش. طرح زندگی او فقط می‌توانست به یک شکل تحقق یابد: کشف قوافی مناسب برای تک تک این مرگ‌ها در متن شعری که همان زندگیش بود، و جای دادن هماهنگ زندگیش، به مثابهٔ واقعیتی انکارناپذیر، در فاصلهٔ میان این مرگ‌ها. زندگی کردن به‌نحوی که مرگ، نه چونان وقفه و گسست، که در پاسخ به اشارتی فرا رسد. اما تحقق این امر در گرو آن بود که همهٔ کارهای وی، بنا بر زیبایی و قوانین درونی خود، برای همیشه قطعاتی پراکنده باقی بمانند. زنده ماندن پس از مرگ معشوق، ولی به‌نحوی که نغمهٔ دل دردمندش هرگز به تمامی خاموش نشود، و این مرگ خود به مبدأ جدیدی برای اندازه‌گیری زمان بدل شود؛ به طریقی که مرگ حتمی خودش با مرگ معشوقش پیوندی درونی و ژرف یابد و آن عمر کوتاهی که در میان این دو مرگ جای گرفته بود، به‌رغم این همه، سرشار از تجارب زنده و پویا باشد.

گرایش‌های ذاتی رمانتیسم در وجود نوالیس به *عالی‌ترین* شکلی متجلی می‌شود. رمانتیسم

همواره آگاهانه از تأیید و تشخیص تراژدی به منزلهٔ شکل زندگی، سر باز زده است (ولی البته، آن را به‌منزلهٔ شکل آفرینش ادبی تأیید کرده است). والاترین آرزوی رمانتیسم آن بود که تراژدی را به کل از صحنهٔ جهان محو سازد، و موقعیت‌های تراژیک را به صورتی غیرتراژیک حل و فصل کند. در این مورد نیز، زندگی نوالیس رمانتیک‌تر از همه بود: تقدیرش همواره او را در موقعیت‌هایی قرار می‌داد که برای دیگران حاصلی جز رنج و مرارت یا سرمستی و جذبهٔ تراژیک در پی نداشت، لیکن تماس دستان او هر چیز را به طلا مبدل می‌ساخت و هر آنچه بر سر راهش قرار می‌گرفت، خواه ناخواه، بر غنا و ثروتش می‌افزود. همواره با درد رو در رو بود و بارها و بارها تا اعماق یأس و پریشانی سقوط کرد، با این همه، می‌خندید و شاد بود.

فردریش شلگل جوان نخستین گفتگوی خود با نوالیس را تحریر کرد. در آن زمان هر دو بیست سال داشتند. نوالیس با حرارت و شوقی پر تب و تاب اعلام داشت که «در جهان هیچ شرّی وجود ندارد، همه چیز ما را به‌سوی عصر طلایی دیگری سوق می‌دهد.» سالها بعد، در پایان زندگیش، قهرمان تنها رُمان نوالیس همین احساس را با کلماتی دیگر بیان کرد: «سرنوشت و جان چیزی نیستند مگر نام‌های متفاوت مفهومی واحد.»

ضربات سرنوشت، بارها و بارها، با خشونت و بی‌رحمی بر او وارد شد. اما او همه چیز را تسلیم سرنوشت کرد و غنی‌تر از پیش، زندگی خویش را ادامه داد. پس از یک جوانی پرالتهاب، چنین به‌نظر می‌رسید که قرار است همهٔ رؤیاهایش در وجود دختری جوان به واقعیت بدل شود؛ دختر جان باخت و برای نوالیس چیزی باقی نماند مگر این اعتقاد که او نیز به‌زودی به سرنوشت معشوق خویش دچار خواهد شد. نه در فکر خودکشی بود و نه در انتظار دق کردن از غصه؛ اعتقادی راسخ داشت که می‌تواند با آرامش و وقار خود را وقف فرصت بازمانده از حیاتش کند، فرصتی که بی‌تردید چندان نمی‌پایید. می‌خواست بمیرد، و بی‌شک اراده‌اش آنقدر قوی بود که مرگ را فرا خواند و رسیدنش را فرمان دهد.

ولی به عوض مرگ، این زندگی بود که آمد و بر سر راهش ایستاد. زندگی اشعاری هنوز ناتوشته را بر او عیان ساخت، اشعاری درخشان و توفنده و بلندپرواز؛ راه‌هایی تابناک که از کل [دستاورد] گوته نیز فراتر می‌رفتند. زندگی عجایب بی‌شمار علوم جدید را پیش‌رویش گسترد، علومی که دورنمای آن‌ها تا افق‌های نامتناهی ادامه می‌یافت، و نیروهای نهفته در آن‌ها می‌رفت تا دنیاهایی جدید بیافریند. زندگی او را به جهان عمل رهنمون شد و وی به ناچار تصدیق کرد که در دستانش هیچ چیز خشک و سترون نخواهد ماند و به محض نزدیک شدن او همه چیز به هماهنگی خواهد رسید؛ حتی زندگی حقیر یک کارمند دولت نیز به آواز فتح و پیروزی بدل

گردید. با این حال، او هنوز هم خواهان مرگ بود.

اما زندگی حتی این هدیه را نیز از او دریغ کرد، و یگانه تقاضای او از سرنوشت برآورده نشد. به عوض آن، زندگی سعادت و عشقی نو بدو ارزانی داشت ــ عشق به زنی که از نخستین و تنها معشوقش برتر بود؛ ولی او این هدیه را نمی‌پذیرفت. فقط می‌خواست بر سر عهد و پیمان خویش باقی بماند. اما در پایان کار به ناچار دست از مقاومت برداشت. باز هم به زندگی پیوست، همو که کمی پیشتر مشتاق فرا رسیدن مرگ بود. او همیشه می‌گفت برای آدمی هیچ چیز محال نیست، ولیکن خود در واقع فقط خواستار یک چیز بود ــ دستیابی به متضاد آنچه می‌خواست. حتی وقتی بنای زندگیش به کل فرو ریخت، چیزی در درونش نشکست؛ با همان عزم و آرامشی به استقبال سعادت رفت که پیش از آن در طلب مرگ نشان داده بود.

و سرانجام، هنگامی که دستش را به‌سوی زندگی دراز کرد، هنگامی که سرانجام بر کیش ستایش از مرگ غالب شد، هم در آن لحظه منجی موعودش ظهور کرد: مرگ، که تنها اندک زمانی پیشتر می‌توانست نقطهٔ اوج پُرسرور زندگیش باشد، به ناگاه نوایی ناساز سر داد و طومار حیاتش را در هم پیچید. ولی حتی در این زمان نیز نحوهٔ درگذشتش بایستهٔ او بود. دوستانش باور نمی‌کردند که مرگ این چنین بدو نزدیک باشد؛ بعدها، همگی بر آن شدند که نوالیس حتی تصورش را هم نمی‌کرد که پایان کارش نزدیک است. ولیکن او برنامهٔ جدیدی برای دورهٔ احتضار خویش تدوین کرد؛ از هر آنچه انجامش به صورت کامل یا با شدت وحدتی مطلق برای بیماری چون او ممکن نبود پرهیز کرد، و تنها برای خواسته‌هایی زیست که بیماریش به‌واقع می‌توانست در تحقق آن‌ها مؤثر باشد. یک بار نوشت: «بی‌شک بیماری و مرض مهم‌ترین موضوع برای بشریت است... دانش ما از هنر استفادهٔ مطلوب از آن، هنوز بسی ناقص است.» در نامه‌ای که چند ماه پیش از مرگش برای دوست خویش تیک (Tieck) نوشت، به توصیف زندگانی خود پرداخت: «... پس می‌بینی که عمری پرالتهاب بود. من بیشتر اوقات آرام بوده‌ام.» و فردریش شلگل که به هنگام مرگ نوالیس در کنار بستر وی حضور داشت از «آرامش وصف‌ناپذیر» او به‌هنگام مردن سخن می‌گوید.

۵

نوالیس یگانه شاعر حقیقی مکتب رمانتیک است. تنها در اوست که جان رمانتیسم به تمامی به آوازی شاعرانه بدل می‌شود، و فقط اوست که چیزی جز جان را بیان نمی‌کند. دیگران، اگر

بتوان شاعر نامیدشان، صرفاً *شاعرانی* رمانتیک بودند؛ رمانتیسم دستمایه‌های جدیدی برایشان فراهم آورد و جهت تحول هنری آنان را دگرگون یا غنی ساخت، ولی آنان حتی پیش از آن‌که بر احساسات رمانتیکِ باطنیِ خویش صحه گذارند، شاعر بودند و پس از گسست تمام و کمال از رمانتیسم نیز شاعر باقی ماندند. کار و هنر نوالیس کلی یکپارچه و تقسیم‌ناپذیر را تشکیل می‌دهد ــ این عبارتی مبتذل و کلیشه‌ای است، ولی برای بیان مطلب چاره‌ای جز استفاده از آن نیست ــ و در مقام چنین کلیتی، آثار او نمادی از کل مکتب رمانتیسم است. گویی شعر رمانتیک، پس از سیر و سلوک بی‌فایدهٔ خود در قلمرو زندگی و گمراهی و پریشانی ناشی از آن، بار دیگر به شعری ناب و اصیل بدل گردید و زندگانی نوالیس موجب رستگاری آن شد. در آثار او همهٔ رهیافت‌های آزمایشی رمانتیسم، در حد رهیافت صرف باقی ماند؛ میلِ رمانتیکِ رسیدن به وحدت و یگانگی، میلی که همواره، به ضرورت، گسسته و پراکنده باقی ماند، در هیچ کجا چنان پاره‌پاره نبود که در [وجود] نوالیس، شاعری که درست در لحظهٔ شروع آفرینش آثار واقعی خویش ناچار شد به مرگ تن در دهد. با این حال، او تنها کسی بود که زندگیش چیزی بیش از تلّی از خرده‌پاره‌های پر زرق و برق بر جا گذاشت، تلّی که همواره می‌توان معدودی قطعات زیبا و باشکوه را در آن یافت و با شگفتی در باب بنایی که این قطعات زمانی جزئی از آن بوده‌اند، به تعمق پرداخت. همهٔ راه‌های نوالیس به هدفی ختم شد و همهٔ پرسش‌هایش پاسخی یافت. تک تک اشباح و سراب‌های رمانتیسم در وجود او به واقعیتی ملموس بدل شد، و تنها او بود که در برابر اشارات وسوسه‌آمیز سراب‌های رمانتیسم مقاومت کرد و در دام شن‌زارهای باتلاقی گرفتار نشد؛ چشمان او هر سرابی را همچون برکه‌ای شاداب می‌دیدو بال‌هایش به او اجازه می‌داد به سمت آن پرواز کند. سرنوشت او تلخ‌تر و بی‌رحم‌تر از همگان بود، ولی فقط او توانست از دل پریشانی‌ها و تلاطمات زندگیش نیرویی برای رشد و شکوفایی به‌دست آورد. از میان همهٔ زائران رمانتیکی که طالب سروری بر زندگی و سرنوشت خویش بودند، او یگانه هنرمند واقعی هنر زیستن بود.

با این حال، حتی او نیز پاسخی برای پرسش خویش دریافت نکرد؛ او پرسش خویش را از زندگی پرسید، و از مرگ پاسخ گرفت. نغمه‌خوانی در ستایش از مرگ، شاید حتی چیزی بیشتر و بزرگتر از نغمه‌خوانی در ستایش از زندگی است؛ اما این نغمه‌ها آن گنجی نبود که رمانتیک‌ها در طلبش خانه و کاشانهٔ خویش را ترک کردند.

تراژدی رمانتیسم آن بود که تنها زندگی نوالیس می‌توانست به شعر بدل شود. پیروزی او به مثابهٔ حکم مرگ کل مکتب رمانتیک بود. همهٔ آنچه رمانتیک‌ها خواهان تسخیرش بودند، فقط

برای مرگی زیبا کفایت می‌کرد و بس. فلسفهٔ زندگی آنان جز فلسفهٔ مرگ نبود و هنر زیستن آنان جز هنر مردن. رمانتیک‌ها کوشیدند تا تمامی جهان را در آغوش گیرند، و همین کار آنان را اسیر و بندهٔ سرنوشت ساخت. شاید عظمت و کمالی که نوالیس امروزه در چشم ما دارد، فقط از این حقیقت ناشی می‌شود که او بندگیِ اربابی شکست‌ناپذیر را به جان خرید.

۱۹۰۷

مأخذ:

Georg Lukacs, "On the Romantic Philosophy of Life" in *Soul and Form*, Trans. Anna Bostock, MIT, 1974.

رمانتیسم در ادبیات

نوشتهٔ رنه ولک
ترجمهٔ امیرحسین رنجبر

اصطلاح «رمانتیک» در نیمهٔ دوم قرن هفدهم در انگلستان و فرانسه به‌وجود آمد. معنای این اصطلاح در عبارت «چونان در رمانس‌ها» (as in romances)، یعنی رمانس‌های قرون وسطایی یا حماسه‌های آریوستو و تاسو، بیانگر رمانس‌های پراکنده‌ای است با مایه‌هایی از حادثه و دسیسه که سکودری (Scudéry) و لاکالپرند (La Calprenède) در فرانسه تصنیف کردند. این اصطلاح در اصل اصطلاح تحقیرآمیزی بود برای هر چیز «غیرواقعی»، «عجیب و غریب»، «خیالیِ اغراق‌آمیز» یا «احساساتی». این اصطلاح در پی تمهیدات استعاری که طی قرن هجدهم کاربرد فراوانی پیدا کرد به مناظر و چشم‌اندازهای طبیعی نیز اطلاق گردید. [و بعد] اصطلاحی شد برای هر چیز جالب و بدیع که یا گویای صفا و سادگی روستایی بود یا برعکس به طبیعتی وحشی و بی‌نظم اشاره داشت. به تازگی فرانسوا ژوس (François Jost) تاریخ پیچیده و بغرنج این اصطلاح را با تمام وسعت و انشعاباتش به‌طور کامل بررسی کرده است (۱۹۶۸).

امّا این اصطلاح در سراسر تاریخ آغازین خود، ارجاع ادبی آشکار به رمانس‌های قرون وسطایی و اشعار حماسی آریوستو و تاسو را حفظ کرد، رمانس‌هایی که منشأ موضوعات و نیز «شگردهای» آنان بود. اصطلاح «رمانتیک» با این معنی در سال ۱۶۶۹ در فرانسه و در ۱۶۷۴ در انگلستان پدیدار شد.[1] توماس وارتون (Thomas Warton) در مقدمه‌ای که با عنوان «منشأ ادبیات داستانی رمانتیک در اروپا» بر اثر خویش *تاریخ شعر انگلیسی* (۱۷۷۴) نوشت، اصطلاح

«رمانتیک» را به همین معنا تعبیر کرد.

در آثار و نوشته‌های وارتون و بسیاری از معاصران او دلالتی فلسفی وجود دارد مبنی بر تقابل بین این ادبیاتِ «رمانتیک»، اعم از قرون وسطایی و رنسانس، و کل سنت ادبی که از عهد باستان کلاسیک به‌یادگار رسیده است. در همه‌جا از شیوهٔ نگارش و «شگردهای» آریوستو و تاسو در برابر اتهامات نقد ادبی نو ـ کلاسیک دفاع می‌شود، آن هم به یاری براهینی که از آثار مدافعان آریوستو و تاسو در عصر رنسانس نشأت می‌گیرند. تلاش می‌شود تا گرایش و علاقه به این نوع ادبیات داستانیِ «رمانتیک» و ناسازگاری آن با معیارها و قواعد کلاسیک توجیه شود. دوگانگی نهفته در این بحث با دیگر تقابل‌های متعارف قرن هجدهم شباهت دارد: تقابل بین قدما و متجددان، بین شعر تصنعی و شعر مردمی، بین شعر «طبیعی» شکسپیر که با قاعده و قانون محدود نشده و تراژدی کلاسیک فرانسوی. در آثار اسقف ریچارد هرد (R. Hurd) و وارتون، اصطلاحات «گوتیک» و «کلاسیک» به‌نحوی خاص کنار هم گذاشته می‌شود. هرد از تاسو به‌عنوان کسی یاد می‌کند که «وضع و حالتی بین گوتیک و کلاسیک دارد». او [منظومهٔ] *ملکهٔ پریان* (*Faerie Queene*) را یک اثر گوتیک می‌داند و «نه یک شعر کلاسیک». وارتون کمدی *الهی* دانته را «ترکیب شگفت‌انگیز خیالپروری رمانتیک و کلاسیک» می‌نامد.

در اینجاست که، شاید برای اولین‌بار، این دو واژهٔ مشهور در کنار هم قرار می‌گیرند، هرچند که احتمالاً وارتون فقط قصد داشته که بگوید دانته اسطوره‌های کلاسیک و دست‌مایه‌های ادبیات شهسواری را با هم به‌کار برده است.

این نحوه از کاربرد اصطلاح «رمانتیک» به آلمان سرایت کرد. در سال ۱۷۶۶ هاینریش ویلهلم گرستنبرگ (H. W. Gerstenberg) *ملاحظاتی بر ملکهٔ پریان* اثر وارتون را نقد کرد و یوهان گوتفرید هردر نیز دانش و معلومات و واژگان وارتون و معاصران انگلیسی او را در آثار خود به کار گرفت. او گهگاه بین ذوق «رمانتیک» (شهسواری) و ذوق «گوتیک» (نوردیک) تمایز می‌گذاشت، امّا در آثارش اغلب واژه‌های «گوتیک» و «رمانتیک» به‌جای همدیگر می‌آمدند و اصولاً به‌همین صورت به‌کار می‌رفتند. این طرز استفاده از اصطلاح بعدها به نخستین کتاب راهنمای تاریخ عمومی ادبیات نیز سرایت کرد: به *تاریخ ادبیات* اثر آیش هورن (Eich horn) و به نخستین مجلدات از اثر ارزشمند و ماندنی فریدریش بوتروک (Friedrich Bouterwek) *تاریخ شعر و سخن‌وری از اواخر قرن سیزدهم* (۱۸۰۵-۱۸۰۱) که به ادبیات ایتالیا و اسپانیا اختصاص داشت. در این اثر اصطلاح «رمانتیک» در همهٔ ترکیبات به‌کار می‌رود: سبک، سیاق، شخصیت‌های داستانی و اشعار همگی رمانتیک (romantisch) نامیده می‌شود. گاهی بوتروک

برای اشاره به دوران قرون وسطی اصطلاح *رمانتیک قدیم* (altromantisch) را به‌کار می‌برد و برای اشاره به آنچه ما عهد رنسانس می‌نامیم از اصطلاح *رمانتیک جدید* (neuromantisch) استفاده می‌کند. این نحوهٔ کاربرد اصطلاح، گذشته از گسترش روزافزون طیف معنا، در اساس با نحوهٔ کاربرد وارتون یکسان است: چنان‌که نه تنها ادبیات قرون وسطی و آریستو و تاسو، بلکه شکسپیر، سروانتس و کالدرون نیز «رمانتیک» نامیده می‌شوند. اکنون اصطلاح «ادبیات رمانتیک» فقط یعنی کل اشعار نوشته‌شده در آن سنتی که با اشعار ملهم از ادبیات کلاسیک عهد باستان متفاوت است. این برداشت تاریخی وسیع بعدها با معنای جدیدی درآمیخت: معنایی نوع‌شناختی (Typological) که بر تقابل بین «کلاسیک» و «رمانتیک» مبتنی است، تقابلی که برادران شلگل ایجاد کردند. گوته در گفتگویی با اکرمان در تاریخ ۲۱ مارس ۱۸۳۰ می‌گوید که شیلر بین «ساده (naive) و احساساتی» تمایز قائل شد و شلگل‌ها همان‌را «کلاسیک و رمانتیک» بازنامیدند. امّا این روایت دقیقی نیست. کتاب شیلر به‌نام *در باب شعر ساده و احساساتی*، بیانی بود از گونه‌ای نوع‌شناسی سبک‌ها که بر روی‌گردانی فریدریش شلگل از هلنیسم اولیه‌اش به‌سوی مدرنیسم اثر گذاشت.[۳] امّا تقابل موردنظر شیلر با تقابلی که شلگل‌ها بدان اعتقاد داشتند یکسان نبود، و گواه این مدعا آن که شکسپیر از نظر شیلر ساده است و به اعتقاد شلگل، *رمانتیک*.

شلگل‌ها و متحدان بسیار نزدیک آن‌ها به‌کاربرد دقیق این اصطلاحات بسیار توجه داشتند.[۴] امّا اگر به تاریخ واژهٔ «رمانتیک» از دیدگاهی وسیع و اروپایی نگاه کنیم، آنگاه متوجه می‌شویم که بسیاری از این کاربردها را باید به تمامی نامتعارف بدانیم، چراکه هیچ تأثیری بر تاریخچهٔ بعدی این اصطلاح نداشته‌اند و حتی در مورد مؤثرترین و بانفوذترین بیانیهٔ رمانتیسم که آگوست ویلهلم شلگل در درسنامه‌هایی در بارهٔ هنر و *ادبیات دراماتیک* (۱۱-۱۹۰۸) صورت‌بندی کرد نیز تعیین‌کننده نبودند، بیانیه‌ای که به حق «پیام رمانتیسم آلمانی به اروپا» نامیده شده است.[۵]

اصطلاحات رمانتیک و پیرو یا طرفدار رمانتیک (Romantiker) را به‌ظاهر نُوالیس در ۹۹-۱۷۹۸ جعل کرد. امّا از نظر نُوالیس پیرو یا طرفدار رمانتیک کسی است که رمانس و قصه‌های جن و پری باب طبع خودش را می‌نویسد، و در این معنا رمانتیک مترادفی است برای هنر رمان[۶] (Roman Kunst). قطعهٔ معروف فریدریش شلگل در شمارهٔ ۱۱۶ [مجلهٔ ادبی] *آتناتوم*[۷] (*Athenaeum*, 1798) نیز که «شعر رمانتیک» را به «شعر جهانی مترقی» تعریف می‌کند، صفت رمانتیک را با این نوع داستان رمانتیک مربوط می‌سازد. امّا بعدها در «گفتگو در بارهٔ شعر»

(۱۸۰۰) این اصطلاح معنای انضمامی تاریخی‌اش را بازمی‌یابد: شکسپیر بنیانگذار درام رمانتیک شناخته می‌شود و مضامین رمانتیک نیز در سروانتس و در شعر ایتالیایی یافت می‌گردد، «در عصر شهسواران، عشق و قصه‌های جن و پری، عصری که موضوع و لفظ رمانتیک از دل آن برخاست.» فریدریش شلگل در این هنگام، از آنجا که داستان‌های ژان پل[۸] (Jean Paul) را به‌عنوان «تنها محصول رمانتیک عصری غیر رمانتیک» برمی‌گزیند، زمانهٔ خود را رمانتیک نمی‌داند. او نیز این اصطلاح را به عنوان عنصر هرگونه شعر و شاعری به نحوی مبهم و اغراق‌آمیز به‌کار می‌برد و ادعا می‌کند که کل شعر و شاعری باید رمانتیک باشد.[۹]

امّا توصیف‌ها و اظهارنظرهایی که هم در آلمان و هم در خارج از آلمان نفوذ و اعتبار داشتند، از آنِ برادر بزرگ‌تر یعنی آگوست ویلهلم شلگل بود. او در درسنامه‌هایی در بارهٔ زیباشناسی که در ۱۷۹۸ در دانشگاه ینا (Jena) ایراد شد، تقابل‌کلاسیک و رمانتیک را تصریح نمی‌کند، امّا در بحث مفصل از انواع جدید، به‌طور ضمنی به‌آن اشاره می‌کند، انواعی که داستان رمانتیک را نیز شامل می‌گردد و در «شاهکارکامل هنر عالی رمانتیک»، مانند دن‌کیشوت، درام رمانتیک شکسپیر، کالدرون و گوته، و نیز شعر عامیانهٔ رمانس‌های اسپانیایی و تصنیف‌های اسکاتلندی به‌اوج می‌رسد.[۱۰]

شلگل در درسنامه‌های برلین که در فاصلهٔ سال‌های ۴-۱۸۰۱ ایراد کرد (این درسنامه‌ها تا ۱۸۸۴ منتشر نشدند) تقابل بین کلاسیک و رمانتیک را به‌صورت تقابل بین شعر عهد باستان و شعر نوین مطرح ساخت و رمانتیک را با دیدگاه مترقی و مسیحی مرتبط دانست. او طرح نگارش یک تاریخ ادبیات رمانتیک را آماده کرد که با بحثی از اساطیر قرون وسطی آغاز می‌شد و با مروری بر شعر ایتالیایی مربوط به دورانی که امروزه رنسانس می‌نامیم به پایان می‌رسید. او دانته، پترارک و بوکاچیو را بنیانگذاران ادبیات نوین رمانتیک نامید، هر چند می‌دانست که آن‌ها عهد باستان را می‌ستودند. امّا او استدلال کرد که فرم و بیان آن‌ها کلاً غیرکلاسیک بود. آنان مشتاق حفظ فرم‌های عهد باستان در ساخت و ترکیب آثار خود نبودند. اصطلاح «رمانتیک» اشعار قهرمانیِ آلمانی نظیر نیبلونگن *(Nibelungen)*[۱۱] و مجموعه‌هایی چون حلقهٔ آرتور[۱۲] و رمانس‌های شارلمانی و همچنین ادبیات اسپانیایی از *السید*[۱۳] گرفته تا دن‌کیشوت را در بر می‌گرفت. درسنامه‌ها مورد استقبال قرار گرفت و این برداشت‌ها به آثار و نوشته‌های دیگران نیز راه یافت، از جمله در درسنامه‌های منتشرنشدهٔ شلینگ دربارهٔ فلسفهٔ هنر (۱۸۰۲-۳).[۱۵]

شلینگ نسخهٔ دست‌نویس درسنامه‌های برلین شلگل را خوانده بود. در *مقدمات زیباشناسی*

(۱۸۰۴) اثر ژان پل و در نظام نظریهٔ هنر (۱۸۰۵) نوشتهٔ فریدریش آست (Friedrich Ast)، تقابل پیشگفته را می‌یابیم. آست در ۱۷۹۸ در ینا شنوندهٔ درسنامه‌های آگوست ویلهلم شلگل بود. نسخهٔ رونوشت بسیار ناقصی که آست از روی درسنامه‌ها نوشته بود در ۱۹۱۱ منتشر شد. امّا مهم‌ترین صورت‌بندی مطلب در درسنامه‌هایی بود که آگوست ویلهلم شلگل در [دانشگاه] وین در فاصلهٔ سالهای ۹-۱۸۰۸ ایراد کرده بود و در سالهای ۱۱-۱۸۰۹ به چاپ رسیده بود. در این درسنامه‌ها [تقابل] رمانتیک ـ کلاسیک با برابر نهاد ارگانیک ـ مکانیک و ملوّن ـ ساده (یا بدیع ـ تجسمی) درمی‌آمیزد. در این درسنامه‌ها ادبیات عهد باستان و ادبیات نو ـ کلاسیسیسم (به‌ویژه فرانسوی) با درام رمانتیک شکسپیر و کالدرون در تقابل آشکار قرار گرفته است، [یعنی] شعر کمال (Poetry of perfection) در برابر شعر تمنای بی‌کران (Poetry of infinite desire).

فهمیدن این‌که چگونه این کاربرد نوع‌شناختی و تاریخی در تعریف جنبش ادبیات معاصر پذیرفته می‌شود آسان است، زیرا تردیدی نیست که در آن زمان برادران شلگل به شدت ضدکلاسیسیست بودند و می‌کوشیدند تا با توسل به الگوها و سرمشق‌های سنتی آن نوع ادبیاتی که خود رمانتیک می‌نامیدند آرای خویش را توجیه کنند.

اما این فرایند به‌طرز عجیبی آهسته و مردّد بود. تعریف ادبیات معاصر به‌عنوان رمانتیک ظاهراً فقط مرهون تلاش‌های دشمنان گروه هایدلبرگ[۱۶] بود که امروزه بنا به عادت آن را دومین مکتب رمانتیک می‌نامیم. یوهان هاینریش فوس (J. H. Voss) به سبب دیدگاه‌های ارتجاعی کاتولیکی این گروه به آنان تاخت و در ۱۸۰۸ هجوی منتشر کرد به‌نام *سالنامهٔ زنگ زنگوله (Klingklingelalmanach)* با عنوان فرعی: *یک کتاب جیبی برای نویسندهٔ رمانتیک تمام‌عیار و موسیقی‌دان تازه‌کار*. مجلهٔ «گوشه‌نشین» (Zeitschrift für Einsiedler) ارگان آرنیم (Arnim) و برنتانو (Brentano) این اصطلاح (رمانتیک) را به سرعت پذیرفت. گویا مجلهٔ «علم و هنر» (Zeitschrift für Wissenschaft und kunst) (۱۸۰۸) نخستین نشریه‌ای بود که شایستگی هنرمند رمانتیک *ما (Unsere Romantiker)* را ستود. نخستین گزارش تاریخی از گروه *ادبی* جدید به *اصطلاح رمانتیک* را می‌توان در مجلد یازدهم (۱۸۱۹) از تاریخ گرانسنگ بورتوک یافت، که در آن گروه ینا[۱۷] و مجلهٔ برنتانو همراه با هم بررسی می‌شوند.[۱۸]

[نشریهٔ] «مکتب رمانتیک» (Romantische Schule) هاینه که مدتها پس از این مجلات منتشر شد (۱۸۳۳)، همکارانی چون فوکه (Fouqué)، اولاند (Uhland)، ورنر (Werner) و هوفمان (E.T.A. Hoffmann) داشت.

اثر مرجع ردولف هایم (Rudolf Haym) به نام مکتب رمانتیک *(Die romantische schule)*

(۱۸۷۰) به نخستین گروه ینا یعنی برادران شلگل، نُوالیس و تیک (Tieck) محدود می‌شود. بدین‌سان در تاریخ ادبی آلمان از معنی اصلی و وسیع تاریخی این اصطلاح غفلت شده است و اصطلاح رمانتیک برای اشاره به گروهی از نویسندگان به‌کار می‌رود که خود آنان عنوان نویسندهٔ رمانتیک را قبول نداشتند.

اما معنی وسیع این اصطلاح به‌صورتی که آگوست ویلهلم شلگل به‌کار برد، در خارج از آلمان و در تمامی جهات گسترش یافت.

در دنیای لاتینی و در انگلستان درست مانند آمریکا، نقش میانجی‌گرانهٔ مادام دو استال تعیین‌کننده بود. امّا در مورد فرانسه می‌توان نشان داد که دیگران بر او تقدم داشته‌اند، البته با تأثیر و نفوذی به مراتب کمتر. ظاهراً استفادهٔ وارتون از این اصطلاح در فرانسه چندان باب نبود، هرچند که واژهٔ رمانتیک در نوشتهٔ شاتوبریان به نام *رساله در بارهٔ انقلاب‌ها* که در انگلستان به رشتهٔ تحریر درآمد به چشم می‌خورد. در این اثر واژهٔ رمانتیک با گوتیک و تودسک (tudesque) قرین شد و با املای انگلیسی نوشته شد.[۱۹] اما به استثنای این آثار و نشان‌های کوچک و کم‌اهمیت، این واژه تا زمانی که نفوذ زبان آلمانی مستقیماً لمس نشد در یک زمینهٔ ادبی به‌کار نرفت. این واژه در نامه‌ای از یک مهاجر فرانسوی در آلمان (و یکی از نخستین مفسران کانت) به‌نام شارل ویلر (Charles Villers) به‌کار رفت که در سال ۱۸۱۰ در مجلهٔ *دائرةالمعارفی* (*Magasin encyclopédique*) منتشر گردید. در این نامه از دانته و شکسپیر به‌عنوان «حامی رمانتیک» یاد شده و از فرقهٔ روحانی تازه‌تأسیس در آلمان ستایش شده، چراکه از «رمانتیک» طرفداری می‌کند.[۲۰] به‌مقالهٔ ویلر چندان توجهی نشد؛ چنانکه ترجمهٔ فیلیپ ـ آلبر استاپفر (stapfer) از *تاریخ ادبیات اسپانیایی* بوتروِک نیز علاقه‌ای برنینگیخت، هرچند که گیزوی (Guizot) جوان به نقد و بررسی آن پرداخت. ۱۸۱۳ سال سرنوشت بود: در این سال کتابِ در *بارهٔ ادبیات اروپای میانه* اثر سیسموندی (Sismondi) در ماه‌های مِهْ و ژوئن به چاپ رسید. در اکتبر ۱۸۱۳ رسالهٔ *در بارهٔ آلمان* مادام دواستال، گو اینکه در ۱۸۱۰ آمادهٔ چاپ بود، بالاخره در لندن به چاپ رسید. در دسامبر ۱۸۱۳ *درسهایی در بارهٔ ادبیات دراماتیک* اثر اگوست ویلهم شلگل به ترجمهٔ مادام نِکِر دو سوسور (Madame Necker de Saussure)، دختر عموی مادام دواستال، از چاپ بیرون آمد. از همه مهم‌تر آنکه *در بارهٔ آلمان* در پاریس در مِهْ ۱۸۱۴ به چاپ دوم رسید. تمام این آثار از یک جا سرچشمه می‌گرفتند، یعنی از منطقه‌ای در نزدیکی ژنو به نام کوپه (Coppet) که قصر مادام دواستال در آنجا بود. و تا آنجا که به مفهوم «رمانتیک» مربوط می‌شود، سیسموندی و بوتروِک و مادام دواستال بی‌اندازه به شلگل وابسته بودند.

شرح و تفسیر [تقابل] کلاسیک ـ رمانتیک که در فصل یازدهم *در بارهٔ آلمان* آمده به‌وضوح از آرای شلگل سرچشمه می‌گیرد. در این فصل مفهوم کلاسیک با هنرهای تجسمی و مجسمه‌سازی و مفهوم رمانتیک با تلون و بداعت همردیف شده، درام یونانی که محور آن وقایع است در برابر درام مدرن قرار گرفته که عمدتاً به شخصیت‌پردازی می‌پردازد، شعر سرنوشت (بشری) از شعر مشیّت (الهی) و شعر کمال از شعر پیشرفت متمایز گشته است. سیسموندی شخصاً شلگل را دوست نداشت و از بسیاری از آرای «ارتجاعی» او درشگفت بود. احتمالاً او در جزئیات کارش بیشتر از بوتروِک بهره برده است تا از شلگل، امّا این دیدگاه او که ادبیات رمانس در ذات و روح خود رمانتیک است و این‌که فرم‌های ادبیات فرانسه استثنایی در این میان است در اساس از شلگل مایه می‌گیرد، درست مثل توصیف او از تقابل بین درام اسپانیایی و ایتالیایی.[۲۱]

این سه کتاب، یعنی کتاب سیسموندی و کتاب مادام دواستال و کتاب شلگل، با حدت و شدت هر چه تمام‌تر در فرانسه نقد و بررسی شدند و مورد بحث قرار گرفتند. ام. ادموند اگلی (M. Edmond Eggli) یک جلد کامل در حدود پانصد صفحه از این مجادلات را جمع‌آوری کرده است که تنها سال‌های ۱۸۱۳ و ۱۸۱۶ را در بر می‌گیرد. واکنش در برابر سیسموندی فاضل، ظریف و معتدل بود، در برابر شلگلِ خارجی، خشن و در برابر مادام دواستال آمیزه‌ای از هر دو که اغلب با بهت و حیرت همراه بود. دشمنان در همهٔ این مجادلات رمانتیک‌ها نامیده می‌شدند، امّا به غیر از این سه کتاب معلوم نیست که مقصود از متون جدید کدام است. وقتی بنژامن کُنستان داستان *آدولف* (۱۸۱۶) را منتشر کرد به نام طرفدار و مدافع *ژانر* رمانتیک مورد حمله قرار گرفت. ملودرام نیز به صورتی تحقیرآمیز به همین نام خوانده شد و درام آلمانی را با آن یکی انگاشتند.

امّا تا سال ۱۸۱۶ هیچ فرانسویی وجود نداشت که خود را رمانتیک بنامد و اصطلاح رمانتیسم نیز در فرانسه ناشناس بود. تاریخ آن همچنان مبهم است: در نامه‌ای از کلمنس برنتانو (Clemens Brentano) به آخیم فون آرنیم (Achim Von Arnim) به تاریخ ۱۸۰۳ اصطلاح رمانتیسم به عنوان مترادفی برای قافیه‌پردازی بد و غزلسرایی بی‌محتوا به‌کار می‌رود، امّا به‌گفتهٔ او این فرم آینده‌ای در آلمان ندارد.[۲۲] در ۱۸۰۴ سنانکور (Sénancour) به رمانتیسم *از چشم‌اندازهای آلپ*[۲۳] اشاره می‌کند و بدین‌ترتیب آن را به صورت اسم و مطابق با کاربرد «رمانتیک» به معنای «جالب و بدیع» به‌کار می‌برد. امّا در زمینه‌های ادبی به‌نظر نمی‌رسد این واژه تا پیش از ۱۸۱۶ به‌کار رفته باشد و پس از آن نیز به شکلی مبهم و از روی شوخی و مزاح به‌کار می‌رود. نامه‌ای در مجلهٔ *Constitutionnel* وجود دارد که به احتمال مردی مقیم مرز سویس و در

همسایگی قصر مادام دواستال آن را نوشته است و از اشتیاق همسرش به «رمانتیک» شکایت می‌کند و از شاعری حرف می‌زند که ژانر تودسک را ترویج می‌کند و برای آن‌ها *قطعاتی از رمانتیسم، رمز و رازهای ناب بوسه، همدلی ابتدایی و طنین اندوهبار زنگ‌ها* را خوانده است.[۲۴] کمی بعد در میلان، استاندال که درسنامه‌های شلگل را بی‌درنگ پس از انتشار ترجمهٔ فرانسه آن‌ها خوانده بود، شکایت کرد که در فرانسه، آنان به شلگل می‌تازند و فکر می‌کنند که رمانتیسم را شکست داده‌اند.[۲۵] گویا استاندال اولین فرانسوی بوده که خود را رمانتیک اعلام کرده است: «*من رمانتیک دوآتشه هستم، یعنی، در مقابل راسین طرفدار شکسپیر هستم و در مقابل بوالو (Boileau) طرفدار لرد بایرون.*»[۲۶]

امّا در سال ۱۸۱۸ بود که استاندال هواخواهی خود را از جنبش رمانتیک ایتالیایی اعلام کرد. نظر به این که ایتالیا نخستین کشور لاتینی صاحب یک جنبش رمانتیک بود که خود را رمانتیک نامید، با شأن و اعتبار تمام وارد تاریخ این اصطلاح شد. در آنجا نیز بحث و مجادله به تقلید از *دربارهٔ آلمان* مادام دواستال که در اوایل ۱۸۱۴ ترجمه شد، درگرفته بود. ترجمهٔ ایتالیایی [رسالهٔ] به‌شدت ضدرمانتیک اچ جای (H. Jey) به نام *مباحثاتی دربارهٔ نوع رمانتیک در ادبیات* که در ۱۸۱۴ به‌چاپ‌رسید،بی‌درنگ‌منتشر شد.[۲۷] مقالهٔ مادام‌دواستال دربارهٔ ضرورت ترجمه از متون‌آلمانی و انگلیسی ["در باب آیین و فایدهٔ ترجمه"]، پشتیبانی لودویکو دی‌برمه (Lodovica di Breme) را برانگیخت، امّا او به کلِ این ماجرا به عنوان یک مسئلهٔ فرانسوی اشاره می‌کند و در بارهٔ «رمانتیک» چنان می‌اندیشد که در حقیقت برای هردِر و حتی وارتون فهمیدنی بود. او در دفاع از ترکیب منظومهٔ *اورلاندوی خشمگین (Orlando Furioso)* اثر آریوستو، احتجاجات گراوینا (Gravinna) را نقل می‌کند و متوجه می‌شود که همین معیار در عالم تراژدی نیز در خصوص رمانتیک جنوبی، شکسپیر و شیلر به کاربردنی است.[۲۸] رسالهٔ جووانی برکت (Giovanni Berchet) به نام *Lettere Semiseria di Grisotomo* را به همراه ترجمه‌هایی که از تصنیف‌های بورگر (Bürger) در آن درج شده، معمولاً بیانیهٔ جنبش رمانتیک ایتالیا می‌دانند؛ امّا برکت از این نام استفاده نمی‌کند و از جنبش رمانتیک ایتالیا نیز سخن به‌میان نمی‌آورد. تاسو یکی از شعرایی است که رمانتیک نامیده می‌شود، و برکت نیز آن تقابل معروف میان شعر کلاسیک و شعر رمانتیک را پیش می‌کشد و [از آن] به مثابهٔ تقابل میان شعر مرده و شعر زنده سخن می‌گوید.[۲۹] آثار او نمونه‌ای پیشرس از ماهیت سیاسی و «معاصر» جنبش رمانتیک ایتالیا است. در سال ۱۸۱۷ جووانی گراردینی (Giovanni Gherardini) درسنامه‌های شلگل را ترجمه کرد،امّا فوران مقالات و رساله‌ها ــ که نبردی تمام‌عیار بود ــ هنگامی

شروع‌شدکه رساله‌نویسان ضدرمانتیک اصطلاح رمانتیسیسم *(Romanticismo)* را در ۱۸۱۸ برای اولین‌بار به‌کار بردند.

ضدرمانتیک‌هایی از قبیل فرانچسکو پتزی (Francesco Pezzi)، کامیلو پیچیارلی (Camillo Picierelli) و کنته فالتی دی بارولو (Conte Falletti di Barolo) در کتاب در بارهٔ سبک رمانتیک بین نوع رمانتیک و رمانتیسیسم تمایز قائل شدند.[۳۰] برکت در توضیحات کنایه‌آمیز خود اظهار می‌کند که این تمایز را نمی‌فهمد.[۳۱] ارمس ویسکونتی (Ermes Visconti) در مقالات با نظم و نسقی که کمی بعد در بارهٔ این اصطلاح نوشت، فقط رمانتیسم *(Romantismo)* را به‌کار برد.[۳۲] امّا چنین به نظر می‌رسد که «رمانتیسیسم» دیگر تا ۱۸۱۹ خوب جا افتاده است، یعنی هنگامی که دی. اِم. دلا (D.M. Della) آن را در ترجمهٔ خود از عنوان فصل سیزدهم رسالهٔ سیسموندی به نام *ادبیات جنوب* به‌کار برد *(تعریف حقیقی رمانتیسیسم)*. البته در متن اصلی فرانسوی هیچ نشانی از این اصطلاح دیده نمی‌شود. استاندال که اصطلاح رمانتیسم را به‌کار برده بود و به استفاده از این اصطلاح ادامه می‌داد، اینک آشکارا تحت تأثیر اصطلاح ایتالیایی موقتاً به رمانتیسیسم پیوسته بود.

امّا به نظر می‌رسد که در این اثنا رمانتیسم در فرانسه عمومی شده باشد. فرانسوا مینیه (François Mignet) این اصطلاح را در ۱۸۲۲ به‌کار برد، ویلمن (Villemain) و لاکرتل (Lacretelle) در سالهای بعد.[۳۳] هنگامی که مدیر آکادمی فرانسوی، لویی اس. اوگه (Louis S. Auger) در ۲۴ آوریل ۱۸۲۶ در یک جلسهٔ رسمی آکادمی باب سلسله مباحثات در بارهٔ رمانتیسم را باز کرد، مباحثاتی که بدعت تازه را محکوم می‌کردند، انتشار و پذیرش این اصطلاح نیز تضمین گردید. استاندال در چاپ دوم *راسین و شکسپیر* (۱۸۲۵)، شکل آغازین رمانتیسیسم خود را به نفع رمانتیسم جدید رها کرد. در فرانسه نیز چون ایتالیا، این اصطلاح اساساً نوع‌شناختی و تاریخی که مادام دواستال معرفی کرده بود شعار جنگی گروهی از نویسندگان شد که آن را برچسب مناسبی برای توضیح مخالفتشان با آرمان‌های نو ـ کلاسیسیسم یافتند. جنبش رمانتیک فرانسوی با نمایشنامهٔ *ارنانی* (۱۸۳۰) ویکتور هوگو و نیز با مقدمه‌ای که او بر *کرامول* (۱۸۲۷) نوشت، تحت همین نام پا گرفت.

در اسپانیا نیز اصطلاحات «کلاسیک» و «رمانتیک» خیلی زود در روزنامه‌ها پدیدار شدند (۱۸۱۸) و در این‌باره از شلگل نیز یک بار نامی به میان آمد. امّا ظاهراً یک ایتالیایی تبعیدی به نام لوئیجی مونتگیا (Luigi Monteggia) که در ۱۸۲۱ به اسپانیا آمده بود، نخستین کسی بود که در بارهٔ رمانتیسیسم در نشریهٔ *Europea* (۱۸۲۳) با مهارت و استادی قلم زد و کمی بعد لوپز

سولر (López Soler) در همان‌جا ستیز بین *رمانتیک‌ها* و *کلاسیک‌ها* را تحلیل کرد. آن گروه از نویسندگان اسپانیایی که خود را رمانتیک می‌نامیدند، تازه در حدود ۱۸۳۸ به پیروزی رسیدند، ولی آنان نیز به عنوان یک «مکتب» منسجم خیلی زود از هم پاشیدند.[۳۴]

در میان شعرای پرتغال، آلمیدا گارت (Almeida Garrett) نخستین کسی بود که در شعر خود به نام کاموئیس *(Camoes)* که در ۱۸۲۳ در زمان تبعید در لوآور فرانسه سرود، به *رمانتیک‌های ما (nos romanticos)* اشاره می‌کند.[۳۵]

کشورهای اسلاو نیز به عنوان کشورهایی با زبان‌های رمانس[۳۶] در حدود همین ایام پذیرای این اصطلاح شدند. در بوهمیا رمانتیک، به صورت صفت در بارهٔ شعر، خیلی زود (۱۸۰۵) پدیدار شد؛ اسم رمانتیسیسم در ۱۸۱۹، اسم رمانتیک که برگرفته از شکل آلمانی واژه بود در ۱۸۲۰ و رمانتیک (به معنای رمانتیسیست) تازه در ۱۸۳۵.[۳۷] امّا در آنجا هرگز یک مکتب رمانتیک منظم وجود نداشت.

در لهستان، کازیمیر برودزینسکی (Cesimir Brodzinski) در سال ۱۸۱۸ رساله‌ای نوشت در بارهٔ کلاسیسیسم و رمانتیسیسم. میکیویچ (Mickiewicz) بر تصنیف‌ها و رمانس‌های خود (۱۸۲۲) مقدمهٔ بلندی نوشت که در آن تقابل کلاسیک و رمانتیک را با اشاره به شلگل، بوتروک و ابرهارد (Eberhard)، نویسندهٔ یکی از صدها کتاب آلمانی در باب زیباشناسی، توضیح داد. آن مجموعه حاوی شعری به نام «رمانتیچنوژ ´Romantycznosc» (رمانتیسیسم) و ترانه‌ای براساس مضمون شعر *لنوره (Lenore)* اثر بورگر[۳۸] بود.

در روسیه در سال ۱۸۲۱ پوشکین از *زندانی اهل قفقاز* خود به عنوان یک «شعر رمانتیک» سخن گفت، و شاهزاده ویازمسکی (Vyazemsky) که یک سال بعد به نقد و بررسی این شعر پرداخت، ظاهراً اولین کسی بود که تقابل بین شعر جدید رمانتیک و شعری را که هنوز پایبند قواعد است مطرح ساخت.[۳۹]

شرح تاریخچهٔ رمانتیسیسم انگلیسی، یعنی غریب‌ترین شکل بسط و گسترش این اصطلاح را در آخر گذاشته‌ایم. بعد از وارتون، در انگلستان مجموعه‌ای از مطالعات فشرده در بارهٔ رمانس‌های قرون وسطایی و نیز در بارهٔ «ادبیات داستانی رمانتیک» آغاز شده بود، امّا هنوز هیچ نشانه‌ای از تقابل «کلاسیک» و «رمانتیک» وجود نداشت، و هیچ کس هم نمی‌دانست که می‌توان ادبیات جدید ملهم از *ترانه‌های غنایی* وردزورث و کولریج را «رمانتیک» نامید.

والتر اسکات در نسخه‌ای از اثر خود *آقای تریسترام* (Sir tristram) که در ۱۸۰۴ در ادینبرو منتشر شد، متن خود را «نخستین رمانس کلاسیک انگلیسی» می‌نامد. رساله‌ای از جان فاستر

(John Foster) به نام «در بارهٔ کاربرد صفت رمانتیک»[۴۰] صرفاً یک بحث پیش‌پاافتاده است در بارهٔ رابطهٔ تخیل و حکم و به جز به رمانس‌های پهلوانی هیچ اشاره‌ای به یک کاربرد ادبی ندارد.

تمایز کلاسیک ـ رمانتیک برای نخستین بار در درسنامه‌های کولریج که در ۱۸۱۱ ایراد شده بود ظاهر می‌گردد و از آنجا که این تمایز ارتباط لفظی تنگاتنگی با عبارت‌پردازی شلگل دارد و بدین‌سان با تمایز ارگانیک ـ مکانیک و بدیع ـ تجسمی در هم می‌آمیزد، این درسنامه‌ها به وضوح از شلگل مایه می‌گیرند.[۴۱] امّا این درسنامه‌ها در آن زمان منتشر نشدند و در نتیجه تنها کسی که این تمایز را در انگلستان رواج داد مادام دواستال بود که شلگل و سیسموندی را به انگلیسی‌ها شناساند. در بارهٔ *آلمان* به زبان فرانسوی برای اولین‌بار در لندن انتشار یافت و تقریباً همزمان ترجمهٔ انگلیسی آن نیز منتشر شد. سر جیمز مک‌اینتاش (Sir James Mackintosh) و ویلیام تیلر آو نارویچ (William Taylor of Norwich) در دو مقالهٔ انتقادی تمایز بین کلاسیک و رمانتیک را دوباره مطرح ساختند و تیلر از شلگل و از دیْنِ مادام دواستال به شلگل یاد کرد.[۴۲]

در سال ۱۸۱۴ در انگلستان شلگل همراه مادام دواستال بود. در *Quarterly Review* در بارهٔ ترجمهٔ فرانسوی درسنامه‌های شلگل نقد و بررسی مطلوبی ارائه شد.[۴۳] و در سال ۱۸۱۵ جان بلک (John Black)، یک روزنامه‌نگار اهل ادینبرو، ترجمهٔ انگلیسی خود را انتشار داد. این ترجمه نیز با استقبال بسیار زیادی مواجه شد. بعضی مقالات انتقادی، تمایز شلگل را به تفصیل مطرح کردند ــ برای مثال، مقالهٔ انتقادی هزلیت (Hazlitt) در *Edinburgh Review* به تاریخ فوریه ۱۸۱۶.[۴۴] هزلیت تمایز شلگل و دیدگاه‌های او را در باب جنبه‌های مختلف شکسپیر نقل کردو به‌کار برد. همین کار را ناتان دریک (Nathan Drake) در اثر خود به نام شکسپیر (۱۸۱۷) انجام داد. والتر اسکات نیز در رسالهٔ در بارهٔ درام (۱۸۱۹) و در *مجلهٔ ادبی اولیر* (۱۸۲۰) که حاوی ترجمهٔ مقالهٔ قدیمی شلگل در بارهٔ رمئو و جولیت است، به همین کار پرداخت. این عقیدهٔ متداول که تمایز کلاسیک ـ رمانتیک در انگلستان چندان شناخته شده نبود، ظاهراً آنقدرها درست نیست. شاهدِ دیگری‌نیز بر این مدعا وجود دارد و آن مقالهٔ هربرت وایزینگر (Herbert Weisinger) است به نام «برخورد انگلیسی با مسئلهٔ کلاسیک ـ رمانتیک» در *Modern Language Quarterly*[۴۵]. بحث از این تمایز در *رساله* در بارهٔ شعر (۱۸۱۹) توماس کمبل (Thomas Campbell) به میان آمد، هرچند که کمبل دفاع شلگل از بی‌نظمی‌های شکسپیر را «برای ذائقهٔ خود بیش از حد رمانتیک» می‌یابد. در *نومیکا (Gnomica)* و *سیلوان آواره (Sylvan Wanderer)* به قلم اجرتون برایجز (Edgerton Brydges) از شعر رمانتیک قرون وسطایی و انتقادات آن در [آثار] تاسو و آریوستو در تقابل با شعر کلاسیک انتزاعی قرن هجدهم

ستایش بسیار می‌شود.[۴۶] ما کاربردهای بسیار اندکی از این اصطلاحات را در آن زمان می‌یابیم: ساموئل سینگر (Samuel Singer) در مقدمه‌ای که بر *قهرمان و لیندر* (*Hero and Leander*، لندن، ۱۸۲۱) اثر کریستوفر مارلو نوشت، می‌گوید که «موزائوس (Museaus) کلاسیک‌تر است، هانت (Hunt) رمانتیک‌تر.» او از اغراق‌های مارلو که ممکن بود موجب خندهٔ منتقدان فرانسوی شود دفاع می‌کند: «امّا اینجا در انگلستان، سلطنت منتقدان فرانسوی به پایان رسیده است و به لطف منتقدان آلمانی، و در رأس آن‌ها برادران شلگل، رفته‌رفته در میان ما روش فلسفی صحیح‌تری برای قضاوت رواج می‌یابد.»[۴۷] در سال ۱۸۳۵ دوکوینسی (De Quincey) کوشید تا با تأکید بر نقش مسیحیت و تفاوت نگرش‌ها نسبت به مرگ، تعبیری اصیل‌تر از تقابل رمانتیک ـ کلاسیک به دست دهد؛ ولی حتی این اندیشه‌ها نیز از آلمانی‌ها سرچشمه می‌گیرند.

امّا هیچ یک از شعرای انگلیسی خودش را رمانتیک ندانست یا ارتباط این منازعه را با زمانه و کشور خودش تشخیص نداد. نه کولریج و نه هزلیت که از درسنامه‌های شلگل بهره برده بود به چنین کاری نپرداختند. بایرون آشکارا آن را رد کرد. هرچند او شخص شلگل را می‌شناخت (ولی دوستش نمی‌داشت) و در *بارهٔ آلمان* را خوانده و حتی کوشیده بود درسنامه‌های فریدریش شلگل را بخواند، تمایز «رمانتیک ـ کلاسیک» را صرفاً یک منازعهٔ غیرانگلیسی می‌انگاشت. بایرون در اهدای *مارینو فالیه‌ری* (*Marino Faliari*) (۱۸۲۰) به گوته‌به «نزاع عظیمی» اشاره می‌کند «که در آلمان نیز مانند ایتالیا بر سر آنچه آنان کلاسیک ـ رمانتیک می‌نامند، درگرفته است ـ اصطلاحاتی که در انگلستان ابزار طبقه‌بندی نبودند، حداقل چهار یا پنج سال پیش که من آنجا را ترک کردم.» در مباحثه‌ای که بین بولز (Bowles) و بایرون درمی‌گیرد، بایرون از دشمنان پوپ به تحقیر سخن می‌گوید: «هیچ کس آنان را سزاوار ایجاد یک گروه نمی‌دانست.»، «ای بساچیزی از این دست باشد که به تازگی ظاهر شده، امّا من چیز زیادی در بارهٔ آن نشنیده‌ام و شاید هم آن‌قدر حاکی از بی‌ذوقی باشد که از پذیرفتن آن سخت متأسف شوم.» با این همه در طی سال بعد بایرون مفاهیمی را به‌کار می‌برد که گویا بهانه‌ای است برای تأکید نسبی بودن طبع و ذوق شاعری. او استدلال می‌کند که در شعر و شاعری هیچ‌گونه اصول تغییرناپذیری وجود ندارد و شهرت افراد محکوم به بی‌ثباتی است. «این امر از شایستگی‌های [شعرا] ناشی نمی‌شود، بلکه بر فراز و نشیب‌های معمولی اعتقادات آدمیان استوار است. شلگل و مادام دواستال نیز کوشیده‌اند تا شعر و شاعری را به دو نظام کلاسیک و رمانتیک فرو بکاهند. تأثیر کار آنان تازه آغاز شده است.» امّا بایرون از اینکه به رمانتیک‌ها تعلق دارد، به هیچ وجه آگاه نیست. یک جاسوس پلیس اتریشی در ایتالیا این را بهتر می‌دانست. او گزارش داد که بایرون به رمانتیک‌ها

تعلق دارد و «به پیروی از این مکتب تازه شعر نوشته و همچنان به این کار ادامه می‌دهد.»[۴۸]

کاربرد واقعی اصطلاح «رمانتیک» در ادبیات انگلیسی اوایل قرن نوزدهم به مدت‌ها بعد تعلق دارد. همچنین اصطلاحات «شاعر رمانتیک» و «رمانتیسیست» و «رمانتیسیسم» در انگلیسی خیلی تازه‌اند و برای اولین‌بار در گزارش‌ها یا یادداشت‌هایی مربوط به ادبیات قارهٔ اروپا ظاهر شدند. استاندال در مقاله‌ای که در ۱۸۲۳ به زبان انگلیسی نوشت، به نقد و بررسی کتاب خودش *راسین و شکسپیر* می‌پردازد و برای آنکه «رمانتیسیسم» را بستاید بخشی [از مقاله] را بدان موضوع اختصاص می‌دهد.[۴۹]

کارلایل (Carlyle) در ۱۸۲۷ در دفترچهٔ یادداشت خود می‌نویسد که: «گروسی (Grossi) رمانتیک است و مانزونی (Manzoni) رمانتیسیست.» او در اثر خود به نام *وضع ادبیات آلمانی* (۱۸۲۷) از «رمانتیسیست‌های» آلمانی سخن می‌گوید. اصطلاح رمانتیسیسم در مقاله‌ای از او که در بارهٔ شیلر (۱۸۳۱) نوشته بود پدیدار شد، مقاله‌ای که در آن با لحنی از خودراضی می‌گوید «ما هیچ دغدغه‌ای برای مجادله بر سر رمانتیسیسم و کلاسیسیسم نداریم، زیرا مجادلهٔ بولز بر سر پوپ دیرزمانی است که بدون نتیجه از یادها رفته است.»[۵۰]

به همین سان ادوارد بالور ـ لایتن (Edward Bulwer - Lytton) نیز از «آن فرانسویان نیک‌سیرتی» سخن می‌گوید که «خودشان را با بحث و مجادله بر سر شایستگی‌های گوناگون مکاتب کلاسیک و رمانتیک سرگرم می‌کنند. انگلیسی‌ها بحثی بر سر این موضوع نداشته‌اند» و «بدون جار و جنجال این دو مکتب را یکی کرده‌اند.» بایرون و شلی در آنِ واحد هم کلاسیک هستند و هم رمانتیک.[۵۱] حتی در کتاب دیررس خانم اُلیفانت (Oliphant)، *تاریخ ادبی انگلستان در پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم* (۱۸۸۲)، نیز هیچ نشانی از این اصطلاح و اشتقاقات آن دیده نمی‌شود. او صرفاً از مکتب دریاچه[۵۲] و مکتب شیطانی[۵۳] و گروه کاکنی[۵۴] سخن می‌گوید. و. بیگ‌هات (W. Bagehot) اصطلاحات «رمانتیک» و «کلاسیک» را به‌صورتی به‌کار می‌بندد که نشان می‌دهد در نظراو این دو اصطلاح معرف دوره‌ای معین از تاریخ ادبیات انگلیسی نیستند؛ او در ۱۸۵۶ از «تخیل کلاسیک» شلی سخن می‌گوید و در ۱۸۶۴ وردزورث «کلاسیک» را با تنیسن (Tennyson) «رمانتیک» و برونینگ (Browning) «عجیب و مضحک» مقایسه می‌کند.[۵۵]

امّا به‌نظر نمی‌رسد که این تمامی داستان باشد. در میان کتاب‌های راهنمای ادبیات انگلیسی، *رئوس ادبیات انگلیسی* (۱۸۴۹) اثر توماس شاو (Thomas Shaw) نخستین استثناست. او از اسکات به عنوان «نخستین مرحله در حرکت ادبیات به‌سوی رمانتیسیسم سخن می‌گوید و

بایرون را «از بزرگ‌ترین رمانتیسیست‌ها» می‌نامد، امّا وردزورث را به سبب «تسلیم متافیزکی» او مستثنا می‌کند.[۵۶] جالب آن که شاو کتاب راهنمای خود را در اساس برای کلاس‌هایش در لوکیوم (Lyceum) سن پترزبورگ تألیف کرد، شهری که در آن زمان، مانند هر جای دیگر قارهٔ اروپا، با این اصطلاحات آشنا بود.

در *قطعاتی از ادبیات شاعرانهٔ نیم قرن گذشته* (۱۸۵۲) اثر دیوید مکبث موير (David Macbeth Moir) ماتیو گرگوری لویس (Mathew Gregory Lewis) رهبر «مکتب رمانتیک محض» خوانده شده و اسکات، کولریج، ساوتی (Southey)و هاگ (Hogg) نیز به عنوان پیروان این مکتب ذکر شده‌اند، در حالی که دربارهٔ وردزورث مستقلاً بحث شده است. اسکات تحت عنوان «احیای مکتب رمانتیک» به بحث گذارده شده، هر چند که این اصطلاح در متن این فصل به‌کار نرفته است.[۵۷] *درسنامه‌های بعدازظهر در بارهٔ ادبیات انگلیسی* (۱۸۶۳) اثر و. راشتن (W. Rushton) که در دوبلین ایراد شده، بحثی است پیرامون «مکتب کلاسیک و مکتب رمانتیک ادبیات انگلیسی در آینهٔ آثار سپنسر، درایدن، پوپ، اسکات و وردزورث.» انتشار و استقرار این اصطلاح در ادبیات انگلیسی اوایل قرن نوزدهم احتمالاً مرهون کتاب آلوئیس براندل (Alois Brandl) *کولریج و مکتب رمانتیک در انگلستان* است که در ۱۸۸۷ لیدی ایست لیک (Lady Eastlake) آن را به انگلیسی ترجمه کرد و نیز مرهون شهرت و محبوبیت مقالهٔ والتر پی‌تر (Pater) در باب «رمانتیسیسم» است که در مجموعهٔ *تقدیرات (Appreciations)* (۱۸۸۹) به چاپ رسید. سرانجام این اصطلاح در کتابهایی نظیر *سرآغازهای جنبش رمانتیک انگلیسی* (۱۸۹۳) اثر و. ل. فلپس (W. L. Phelps) و *تاریخ رمانتیسیسم انگلیسی در قرن هجدهم* (۱۸۹۸) اثر هنری آ. بیرز (Henry A. Beers) تثبیت شد.

نتیجه‌ای که از مطالب پیشگفته به دست می‌آید آن است که نویسندگان و شعرایی که خود را «رمانتیک» نامیدند در کشورهای مختلف با یکدیگر تفاوتی چشمگیر دارند؛ بسیاری از آنان این عنوان را خیلی دیر برای خود پذیرفتند و خیلی زود کنار گذاشتند. اگر پذیرش عنوان رمانتیک را معیار اساسی کاربرد مدرن [این اصطلاح] بدانیم، آنگاه دیگر در آلمان تا پیش از ۱۸۰۸ و در فرانسه تا پیش از ۱۸۱۸ یا (نظر به اینکه مثال ۱۸۱۸ یک نمونهٔ مجزا بود: استاندال) تا ۱۸۲۴، هیچ جنبش رمانتیکی نخواهیم داشت و در انگلستان هم اصلاً به چنین جنبشی برنخواهیم خورد. اگر کاربرد واژهٔ «رمانتیک» را معیاری برای هر نوع ادبیات (نخست رمانس‌های قرون وسطایی، تاسو و آریوستو) بدانیم، ناچار می‌شویم که به سال ۱۶۶۹ (در فرانسه)، ۱۶۷۳ (در انگلستان) و ۱۶۹۸ (در آلمان) بازگردیم. اگر تقابل بین اصطلاحات «کلاسیک و رمانتیک» را

قطعی بدانیم و بر آن اصرار ورزیم، می‌رسیم به سالهای ۱۸۰۱ برای آلمان، ۱۸۱۰ برای فرانسه، ۱۸۱۱ برای انگلستان، ۱۸۱۶ برای ایتالیا و... اگر فکر کنیم که واژه یا نام «رمانتیسیسم» از اهمیت خاصی برخوردار است، اصطلاح *رمانتیک (Romantik)* را در آلمانِ ۱۸۰۲ می‌یابیم، *رمانتیسم (Romantisme)* را در فرانسهٔ ۱۸۱۶، *رمانتیچیسمو (Romanticismo)* را در ایتالیایِ ۱۸۱۸ و *رمانتیسیسم (Romanticism)* را در انگلستانِ ۱۸۲۳. نتیجهٔ همهٔ این امور آن است که تاریخ این اصطلاح و جعل و گسترش آن نمی‌تواند کاربردش را برای مورخ امروزی مشخص سازد، زیرا چنین انتخابی مورخ را وامی‌دارد تا در تاریخ خود نقاط عطف و مراحلی را برجسته سازد که با وضع واقعی ادبیات موردنظر تطبیق نمی‌کند. بیشتر تغییرات و تحولات اساسی، مستقل از طرح و رواج این اصطلاحات، قبل یا بعد از آن رخ داده‌اند و فقط در موارد بسیار نادر وقوع آن‌ها تقریباً همزمان بوده است.

از سوی دیگر، نتیجهٔ حاصل از بررسی تاریخ این واژگان و تأکید بر کاربرد آن‌ها به معانی گوناگون و متضاد، مبالغه‌آمیز به‌نظر می‌رسد. باید تصدیق کرد که بسیاری از زیباشناسان آلمانی این اصطلاحات را با حقه‌ونیرنگ و به‌طرق شخصی‌واغراق‌آمیز به‌کار می‌برند؛ هیچ‌کس نمی‌تواند انکار کند که تأکید بر جنبه‌های مختلف معانی این اصطلاحات از نویسنده‌ای به نویسندهٔ دیگر و گاهی اوقات از ملتی به ملت دیگر فرق می‌کند. امّا در کل هیچ‌گونه سوءتعبیری در بارهٔ معنای «رمانتیسیسم» به عنوان نامی تازه برای شعر، در تضاد با شعر نوکلاسیک، و نیز در باب دیْن آن به الگوهای قرون وسطی و رنسانس وجود نداشت. این اصطلاح به همین معنی در سراسر اروپا پذیرفته شد و ارجاعات گوناگون به آگوست ویلهلم شلگل یا مادام دواستال و قاعدهٔ خاص آن‌ها مبنی بر تقابل «کلاسیک» و «رمانتیک» در همه‌جا یافت می‌شود.

البته این حقیقت که در مواردی اصطلاحات مناسب مدت‌ها بعد از قطعیت یافتن ابطال سنت نوکلاسیک جعل و معرفی شدند به هیچ‌وجه ثابت نمی‌کند که این تحولات در زمان خود نادیده گرفته شده‌اند. نباید به استفادهٔ صرف از اصطلاحات «رمانتیک» و «رمانتیسیسم» زیاد اهمیت داد. نویسندگان قدیم انگلیسی از وجود جنبشی که مفاهیم انتقادی و مشی شاعرانهٔ قرن هجدهم را رد کرده، به‌خوبی آگاه بودند و نیز می‌دانستند که آن بینش کلیتی واحد را شکل می‌بخشد و همانندهایی در قاره، به‌خصوص در آلمان، دارد. بدون کاربرد اصطلاح «رمانتیک» می‌توانیم در محدودهٔ زمانی کوتاهی تغییر جهت برداشت اولیه از تاریخ شعر انگلیسی را دنبال کنیم: حرکتی یکنواخت از آرای والر (Waller) و دنام (Denham) و سپس نظرات درایدن و پوپ، که جانسون نیز در کتاب خود به نام *زندگی شعرا* آن‌ها را می‌پذیرد، و نه رأی مخالف ساوتی را در

۱۸۰۷ مبنی بر اینکه: «*زمانه‌ای که از روزگار درایدن تا روزگار پوپ سپری شد، عصر تاریک شعر انگلیسی است.*» این تغییر و تحول با تامسن (Thomson) و وارتون‌ها آغاز شد. نقطهٔ واقعی چرخش، *یادگارهای کهن (Reliques)* اثر پرسی (Percy) بود که از شروع «عصر و سلسلهٔ ادبی» جدیدی خبر می‌داد.[۵۸] کمی بعد، لی‌هانت در *ضیافت شعرا* (۱۸۱۴) وردزورث را شایستهٔ آن می‌داند که «در رأس عصری نوین و شکوهمند از تاریخ شعر قرار گیرد؛ و در واقع، نمی‌توانم انکار کنم که او در مقام بزرگ‌ترین شاعر معاصر، هرگز نظیر نداشته است.»[۵۹] وردزورث در یادداشتی که بر ویرایش ۱۸۱۵ مجموعه *اشعار* پرسی می‌نویسد باز هم بر نقش *یادگارهای کهنِ* پرسی تأکید می‌کند: «این مجموعه اشعار، شعر این زمانه را سراپا رهایی بخشیده است.»[۶۰] لرد جفری (Lord Jeffery) در ۱۸۱۶ تصدیق کرد که «ظرافت‌های ادبی عصر ملکه آن (Queen Ann) رفعت و تفوقی را که برای تقریباً یک قرن و بدون هیچ رقیبی حفظ کرده بود، به تدریج از دست داده است.» او دریافت که «انقلابی که اینک در ادبیات روی داده» مدیون «انقلاب فرانسه» ــ نبوغ ادموند برک (Burk) ــ و نفوذ ادبیات جدید آلمان است که آشکارا اصل و منشأ مکتب دریاچه در عالم شعر و شاعری ما محسوب می‌شود.»[۶۱] هزلیت در *درسنامه‌هایی دربارهٔ شعر انگلیسی* (۱۸۱۸) عصر تازه‌ای را که وردزورث بر آن سیطره دارد، با سرچشمه‌هایش در انقلاب فرانسه و در ادبیات آلمانی و نیز مخالفت این عصر را با قواعد تصنعی پیروان پوپ و مکتب شعر قدیمی فرانسوی، به وضوح تمام توصیف می‌کند. اسکات آرای شلگل را همه‌جانبه به کار می‌گیرد و این تغییر و تحول کلی را به «زیر و رو شدن خاک» توصیف می‌کند و آن را مرهون آلمانی‌ها و «فرسودگی» الگوهای فرانسوی می‌داند.[۶۲] کارلایل در مقدمهٔ خود بر منتخباتی از آثار لودویگ تیک تحول مشابه ادبیات انگلیسی و آلمانی را به وضوح تمام ترسیم می‌کند:

> نه شیلر و نه گوته هیچ یک را نمی‌توان بنیانگذاران این تغییر و تحول دانست؛ چراکه تغییر و تحول نه در وجود افراد که در اوضاع و امور کلی بنیاد می‌گیرد و نه فقط به آلمان بلکه به تمام اروپا تعلق دارد. به عنوان مثال در میان خودمان و در محدودهٔ سی‌سال گذشته کیست که صدایش را با شدّت و حدّت تمام در ستایش شکسپیر و طبیعت بلند نکرده باشد و به همین‌سان از ذوق و سلیقهٔ فرانسوی و فلسفهٔ فرانسوی بد نگفته باشد؟ کیست که از شکوه و جلال ادبیات کهن انگلیسی، از غنای عصر ملکه الیزابت، عسرت عصر ملکه آن، و تحقیق در این باب که آیا پوپ یک شاعر بود یا نه، بی‌خبر باشد؟ فرانسه نیز، به رغم عزلت‌جویی و بستن درهایش به روی تأثیرات خارجی، شاهد گسترش وضع مشابهی است؛ در آنجا نیز شک و تردید در بارهٔ اعتبار کُرنی و اصل وحدتهای سه‌گانه، رفته‌رفته رواج می‌یابد و حتی به صراحت بیان می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که جریان امور اساساً همان است که در آلمان به وقوع پیوسته است... با این فرق که به نظر می‌رسد انقلابی که در اینجا در حال انجام است و در فرانسه تازه آغاز شده در آلمان به کمال رسیده است.[۶۳]

اسکات نیز در مقاله‌ای به نام «در بارهٔ تقلید از تصنیف‌های قدیمی» (۱۸۳۰) بر نقش آلمانی‌ها تأکید کرد. «خیلی پیش از این‌ها، در حدود ۱۷۸۸ انواع تازه‌ای از ادبیات در کشور پا به عرصه گذاشتند. آلمان... برای نخستین‌بار مهد سبکی در شعر و ادبیات شناخته شد که به مراتب بیش از آنکه به مکاتب فرانسوی، اسپانیایی یا ایتالیایی شبیه باشد به سبک بریتانیایی شباهت داشت.»[۶۴]

احتمالاً مشهورترین نمونهٔ این اظهارات، روایتی است که ت. ب. مکاولی (T.B. Macaulay) در مقالهٔ انتقادی خود بر *زندگی بایرون* اثر مور (Moure) به‌دست داد. در این مقالهٔ انتقادی فاصلهٔ زمانی ۱۷۵۰ ـ ۸۰ «رقت‌انگیزترین بخش تاریخ ادبیات ما» نامیده می‌شود. او احیای شکسپیر، تصنیف‌ها، جعلیات چترتن (Chatterton) و آثار کوپر (Cowper) را به عنوان عوامل اصلی تغییر و تحول ذکر می‌کند. بایرون و اسکات را به عنوان اسامی بزرگ جدا می‌کند. از همه مهم‌تر آنکه مکاولی متوجه شد که «بایرون اگر چه همیشه آثار وردزورث را به ریشخند می‌گرفت، شاید حتی ناآگاهانه بین آقای وردزورث و انبوه خوانندگان نقش مفسر را بازی می‌کرد... لرد بایرون بنیانگذار چیزی بود که شاید بتوان آن را مکتب دریاچهٔ همه فهم نامید ــ آنچه آقای وردزورث مثل یک تارک دنیا از آن سخن گفته بود، لرد بایرون مثل یک مرد دنیا بر زبان راند.»[۶۵] بدین‌سان مکاولی، خیلی پیش از آنکه اصطلاحی برای آن بیابد، وحدت جنبش رمانتیک انگلیسی را تشخیص داد.

جیمز مونتگمری (James Montgomery) در *درسنامه‌هایی در بارهٔ ادبیات عمومی* که در فاصلهٔ ۱۸۳۰ ـ ۱۸۳۱ ایراد شد و در ۱۸۳۳ به‌چاپ رسید، این عصر را بعد از کوپر به‌عنوان سومین دوران ادبیات نوین توصیف کرد. در این درسنامه‌ها، ساوتی، وردزورث و کولریج «اگر بنیانگذاران مطلق سبکی جاندار در ادبیات انگلیسی محسوب نگردند، حداقل سه پیشگام» نامیده می‌شوند.

جسورانه‌ترین تعریفی که از این دیدگاه تازه ارائه شده باز هم در رسالهٔ ساوتی به نام: *مسوداتی از پیشرفت شعر انگلیسی از چاوسر تا کوپر* (۱۸۳۳) آمده است. در این نوشته دورانی که از درایدن تا پوپ را در بر می‌گیرد «بدترین دوران شعر انگلیسی» نامیده می‌شود؛ به اعتقاد ساوتی «دوران پوپ، دوران کم‌مایه و عاریه‌ای شعر بود.» «اگر پوپ در را بر روی شعر و شاعری بست، کوپر آن را باز کرد.»[۶۶] همین دیدگاه را می‌توان مکرّر در مکرّر حتی در کتاب‌های درسی نظیر *تاریخ زبان و ادبیات انگلیسی* (۱۸۳۶) رابرت چامبر (R. Chamber) آثار و نوشته‌های

دوکوینسی و *جان تازهٔ دوران* (۱۸۴۲) اثر ر. ه. هورن (R. H. Horne) یافت، هرچند که آن‌ها بیان دقیق و واضحی ندارند.

هیچ یک از این آثار اصطلاح «رمانتیک» را به‌کار نمی‌برند امّا متوجه می‌شویم که در همهٔ آن‌ها دوران تازه‌ای از شعر وجود دارد، دورانی که دارای سبک تازه‌ای است مخالف با سبک پوپ. تأکیدها و شیوهٔ انتخاب مثال‌ها گوناگون و متنوعند، امّا همهٔ آن‌ها متفقاً می‌گویند که نفوذ ادبیات آلمانی، احیای تصنیف‌ها و آنچه مربوط به دوران ملکه الیزابت می‌شود و نیز انقلاب فرانسه تأثیراتی قطعی بودند که موجبات تغییر و تحول را فراهم آوردند. تامسن، برنز (Burns)، کوپر، گری (Gray)، کالینز (Collins) و چترتن به عنوان منادیان گرامی داشته می‌شوند و پرسی و وارتون‌ها به عنوان آغازگران. گروه سه نفری وردزورث، کولریج و ساوتی بنیانگذار شناخته می‌شوند و چنانکه زمان به پیش می‌رفت، بایرون، شلی و کیتس (Keats) نیز، به رغم آنکه به عنوان یک گروه از شعرای جوان گروه پیرتر را به دلایل سیاسی تقبیح می‌کردند، به گروه بنیانگذاران افزوده می‌شدند.

این طرح کلی را محققان انگلیسی و آمریکایی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم ساخته و پرداخته‌اند. این طرح طغیان علیه اصول نقد نوکلاسیک را مهم شمرد و بر کشف مجدد ادبیات انگلیسی قدیمی‌تر، چرخش در جهت ذهنیت و ستایش طبیعت بیرونی تأکید گذاشت، چرخشی که به آرامی در طی قرن هجدهم فراهم آمد و وردزورث و شلی آن را جسورانه به بیان درآوردند. محققان آکادمیک در کل با چشم‌انداز رمانتیک‌ها موافق بودند، تا آنکه واکنشی ضدرمانتیک آغاز شد (نخست با اومانتیست‌های جدید آمریکایی ـ به‌خصوص ایروینگ بیبیت ـ و تی. اس. الیوت و پیروانش و بعد با ناقد ادبی لیویس (F. R. Leavis) در انگلستان و منتقدان جدید ایالات متحده). اینان جنبش رمانتیک را در زمینه‌های مختلف اخلاقی، سیاسی و زیباشناختی مبیّن نوعی قطع رابطهٔ تأسف‌بار با سنت پرشکوه اومانیسم و مسیحیت می‌دانستند. در رسالهٔ ایروینگ بیبیت به نام روسو و رمانتیسیسم (۱۹۱۹) اعتراضات بیشتر متوجه اخلاقیات رمانتیک است، یعنی تصور رمانتیک‌ها از عشق و احساسات، نظریات آنان در بارهٔ نبوغ و الهام، ستایشی از طبیعت و حمایت آنان از وحدت‌گرایی فلسفی. در مورد الیوت و پیروان او نقد رمانتیسم، لااقل از پاره‌ای جهات، ماهیتی زیباشناختی دارد؛ شلی به دلیل یکنواختی و بی‌دقتی و همچنین به سبب عدم بلوغ اخلاقی و آرای خطرناک سیاسی‌اش، هدف اصلی بیشتر حملات بود. ضمناً تصور غالب از انسجام و وحدت رمانتیسیسم را آرتور لاوجوی (A.O.Lovejoy) موضوع یک بررسی انتقادی قرار داد. لاوجوی در مقالهٔ خود «دربارهٔ تمیز و تشخیص انواع

رمانتیسیسم» (۱۹۲۴) این بحث را پیش کشید که واژهٔ «رمانتیک به معنای چیزهای بسیاری است که خودش هیچ معنایی ندارد و دیگر به منزلهٔ یک نشانهٔ لفظی عمل نمی‌کند.» او پیشنهاد کرد که برای جبران «این ننگ در تاریخ و نقد ادبی» نشان بدهیم که «رمانتیسیسم در یک کشور وجوه مشترک اندکی با رمانتیسیسم در کشور دیگر دارد؛ و ما در واقع با شماری از رمانتیسیسم‌ها مواجهیم که هر یک معرف یک منظومهٔ فکری کاملاً متمایز است.» به اعتقاد او حتی «اندیشه‌های رمانتیک بسیار نامتجانس بودند، یعنی منطقاً مستقل از یکدیگر بودند و گاهی اوقات در دلالت متضاد با یکدیگر قرار داشتند.» مثال‌های لاوجوی از جوزف وارتون، فریدریش شلگل و رنه دو شاتوبریان، وجود اختلافات عظیم را در آرای مربوط به طبیعت، سیاست، تخیل و هوش در سه کشور اصلی [انگلستان و آلمان و فرانسه] به اثبات می‌رساند. روش نامگرایانهٔ (nominalistic) لاوجوی در تجزیه و تلاشی این مفهوم را بعدها بعضی از محققان هم در انگلستان و هم در ایالات متحده پیگیری کردند. ر. س. کرین (R. S. Crane) به‌خصوص به این دیدگاه سهل‌انگارانه در بارهٔ نزاع بین رمانتیسیسم و کلاسیسیسم در قرن هجدهم انگلستان اعتراض کرد و تا بدانجا پیش رفت که از «افسانه‌های جن و پری در بارهٔ جدالِ نوکلاسیسیسم و رمانتیسیسم» سخن گفت.[۶۷] جورج شربرن (George Sherburn) بی‌آنکه از این اصطلاح استفاده کند، دست به کار نوشتن یک تاریخ ادبیات قرن هجدهم انگلستان شد.[۶۸] در دو مجلد جدید مجموعهٔ *تاریخ ادبیات انگلیسی آکسفورد*[۶۹] به قلم ایان جک (I. Jack) نیز یا این اصطلاح اصلاً به‌کار نمی‌رود و یا از آن به عنوان «تخت پروکروستس»[۷۰] که ادبیات انگلیسی زمان را بر روی آن می‌خوابانند و می‌کشند» یاد می‌شود.[۷۱] ایان جک و بسیاری دیگر با این دیدگاه موافقند که «انگلیسی‌ها در بارهٔ مفاهیم کلی و مسائل تاریخ‌نگاری به‌طرز ناپسندی کند و دیریابنده» و به این امر نیز افتخار می‌کنند.

امّا در دهه‌های اخیر کوشش‌های تازه‌ای صورت گرفته است تا به تعریف مجدد رمانتیسیسم بپردازند و حتی از وحدت آن بر اساس یک مقیاس اروپایی دفاع کنند. رنه ولِک کوشید که در مقالهٔ «مفهوم رمانتیسیسم در تاریخ ادبی»[۷۲] نشان دهد که روش لاوجوی در تجزیه و تلاشی این مفهوم راه به جایی نمی‌برد و توصیف عناصر مشترک در همهٔ رمانتیسیسم‌های اروپایی امکان‌پذیر است؛ او کوشید تا نشان دهد که یکسانی یا شباهت بسیار زیاد دیدگاه‌ها درباب طبیعت، تخیل، نماد و اسطوره در کل ادبیات اروپایی آن روزگار حتی در قلمرو محدودتر ادبیات کشورهای کوچکتر نیز مشهود است و اینکه این اندیشه‌ها از انسجامی ژرف و دلالتی متقابل برخوردارند. ولِک همچنین کوشید تا نشان دهد که مردود دانستن ماقبل رمانتیسیسم (اگر چه از

لحاظ نفی دیدگاه‌های ناآزموده در خصوص نزاع بین کلاسیسیسم و رمانتیسیسم در قرن هجدهم موجه است) نمی‌تواند تأیید شود؛ حتی جورج شربرن نیز ناچار شد همین پدیده، یعنی ماقبل رمانتیسیسم را تحت عنوان «گرایش‌های شدت‌یافته» اواخر قرن هجدهم مورد بحث قرار دهد. عصری جدید در شرف ظهور بود و این فرایند را تحت هر نامی می‌توان مشخص کرد. مقالهٔ ولِک بحث‌های بسیاری برانگیخت. مورس پکهام (Morse Peckham) در مقالهٔ «به‌سوی نظریه‌ای در بارهٔ رمانتیسیسم»[۷۳] می‌گوید که قصد داشت لاوجوی و ولِک را با انتخاب معیار پویایی زنده به عنوان تعریف رمانتیسیسم با هم آشتی دهد. او مفهوم طبیعت و تخیل را به عنوان مفاهیم مرکزی می‌پذیرد، امّا اهمیت نماد و اسطوره را از قلم می‌اندازد. پکهام اصطلاح جدید «رمانتیسیسم منفی» را جعل کرد که مراد از آن نوعی رمانتیسیسم مأیوس و نیهیلیستی است. او استدلال می‌کند که «رمانتیسیسم مثبت»، مناسب چهره‌ای مانند بایرون نیست. در بارهٔ این موضوعات کتاب‌های دیگری نیز نوشته شده، به‌خصوص کتاب *آینه و چراغ* (نیویورک ۱۹۵۳) اثر مایر آبرامز (Meyer Abrams) که برگردش از نظریهٔ تقلید به سوی نظریهٔ بیان و از آینه به چراغ تأکید می‌ورزد؛ یا به عبارت دیگر چرخش از تمثیل‌های استعاری بی‌روح نظریهٔ نوکلاسیک به‌سوی تصاویر زیست‌شناختی (biological imagery) منتقدان رمانتیک. در موضوع رمانتیسیسم تعداد بی‌شماری کتاب و مقاله نوشته شده که در ارزیابی این مکتب اختلافات بسیاری با یکدیگر دارند؛ از تصویر رمانتیک (۱۹۵۷) فرانک کرمود (F. Kermod) که رمانتیسیسم و نمادگرایی زادهٔ آن را «یک اسطورهٔ تاریخی عظیم و به اعتباری زیانبار» می‌داند، تا تجلیل هارولد بلوم (Harold Bloom) از *انجمن رؤیایی* (۱۹۶۱) رمانتیک‌های انگلیسی؛ امّا با وجود این و به رغم همهٔ اختلافات و گوناگونی‌ها، توافقی گسترده وجود دارد مبنی بر اینکه توجه و علاقه به آشتی ذهن و عین، انسان و طبیعت، آگاهی و ناآگاهی محور اصلی رمانتیسیسم است. ا. د. هیرش (E. D. Hirsch) در رسالهٔ وردزورث و شلینگ (۱۹۶۰) همگرایی این چهره‌های مختلف در متن طیفی کلی از اندیشه‌ها را توصیف کرد ــ اندیشه‌هایی چون: طریق آشتی دادن زمان و ادبیات، خداشناسی درون‌ماندگار، نگرش دیالکتیکی که «وحدت اضداد» یا به قول هیرش «تفکر مبتنی بر این و آن و هر دو» را تأیید می‌کند، ترس از بیگانگی، مفهوم طبیعت جاندار، و نقش تخیل که وحدت تلویحی تمام اشیا را وضوح و روشنی می‌بخشد. ه. رمک (H. Remak) در مقالهٔ «رمانتیسیسم اروپای غربی: تعریف و قلمرو»[۷۴] به این نتیجه می‌رسد که «در تأیید وجود کم و بیش همزمان یک شبکهٔ گسترده و متمایزِ متشکل از افکار، نگرش‌ها و اعتقادات در اروپای غربی که با معانی اصطلاح «رمانتیسیسم» نیز مرتبط است، شواهدی قطعی

و انکارناپذیر وجود دارد.»

در فرانسه مجادله بر سر رمانتیسیسم به میزان زیادی از ملاحظات سیاسی تأثیر می‌گرفت. رمانتیسیسم، بنابر حکم معروف ویکتور هوگو، با لیبرالیسم، با میراث انقلاب و با آغازگر فرضی آن یعنی روسو یکسان انگاشته شد و بدین‌سان به هدف مناسبی برای حملات ارتجاع محافظه‌کار، به‌ویژه در طی ماجرای دریفوس، بدل گشت. مباحثاتی که در انگلیس عمدتاً از رهگذر کتاب‌های بیبت شناخته شدند، در فرانسه عملاً به دست دزیره نیزار (Désiré Nisard) و فردینان برونتیر (Ferdinand Brunetiere) در قرن نوزدهم صورت‌بندی شدند و بخصوص پیر لاسر (Pierre Lasserre) در *رمانتیسم فرانسوی* (۱۹۰۷) آن‌ها را با دقت شرح داد. او استدلال می‌کند که رمانتیسیسم یعنی «فساد کامل بخش‌های عالی‌تر طبیعت انسانی»، این مکتب مبیّن «غصب جایگاه بر حق عقل و درایت توسط حس و تخیل» و «اضمحلال هنر و در نتیجه اضمحلال آدمی است.» حاصل ستایش رمانتیک از طبیعت و پیشرفت، اعتقاد به وحدت وجود و قبول یک خوشبینی مبتذل و ایمان به پیشرفت است. ضدیت با رمانتیسیسم شعار جنبش فاشیست‌های فرانسوی، اکسیون فرانسز (Action Française) بود. در اوایل قرن بیستم هنوز هم بسیاری به احیای کلاسیسیسم باور داشتند، از جمله آندره ژید و پل والری. در این اثنا تحقیق آکادمیک راه هموار خود را در فرانسه نیز پیمود؛ پل وان تیگم (P. Van Tieghem) در یک اثر کوتاه و فاضلانه که تمام انواع ادبیات اروپایی را در بر می‌گرفت، *رمانتیسم در ادبیات اروپایی* (۱۹۴۸)، به این نتیجهٔ ناچیز رسید که «سرکوب سبک اسطوره‌ای، احتمالاً عام‌ترین ویژگی رمانتیسیسم صوری است.» امّا در فرانسه نیز در دهه‌های اخیر یک دیدگاه تألیفی تازه صورت‌بندی شد. رسالهٔ آلبر بگّن (Albert Béguin) به نام *روح رمانتیک و رؤیا* (مارسی، ۱۹۳۹) عظمت رمانتیسیسم را در این می‌بیند که «این مکتب شباهت ژرف حالات شاعرانه و مکاشفات خاص فرقه‌های مذهبی را تشخیص داده و تصدیق کرده است.»

از نظر بگّن رمانتیسیسم توجه خود را بر اسطوره‌ای متمرکز می‌کند که در عالم رؤیا و ضمیر ناآگاه کشف می‌شود. بگّن نقش رؤیا را در [افکار] نظریه‌پردازان رمانتیک، استادان ضمیر ناآگاه و فلاسفهٔ آلمانی جستجو می‌کند و آن را در آثار نویسندگانی نظیر ژان پل، نُوالیس، برنتانو، آرنیم و هوفمان با همدلی تمام بررسی می‌کند. او نروال، بودلر، رمبو، مالارمه و پروست را اخلاف بلافصل آنان می‌داند. ژرژ پوله (Georges Poulet)، برجسته‌ترین منتقد جدید فرانسوی، نتایجی به‌دست آورده است که آنقدرها از نتایج مدافعان و معرّفان انگلیسی و آمریکایی این مفهوم دور نیست. او در فصلی از کتاب خود *دگردیسی‌های دایره (Les metamorphoses du cercle)*

(پاریس ۱۹۶۱)، با جسارت تمام در بارهٔ رمانتیسیسم دست به تعمیم می‌زند: رمانتیسیسم آگاهی از سرشت اصولاً ذهنی ذهن است، نوعی کناره‌گیری از واقعیت برای حرکت به سوی کُنه و مرکز نفس که خود نقطهٔ آغازی است برای بازگشت به طبیعت. پوله مثال‌های خود را اصولاً از منابع فرانسوی می‌گیرد، امّا به کولریج و شلی نیز استناد می‌کند، و در به‌کارگیری شکل یا نماد دایره و پیرامون نیز بسیار مصرّ است. نتیجه‌گیری او مؤید این دیدگاه است که رمانتیسیسم کوششی است برای غلبه بر تقابل ذهن و عین در یک تجربهٔ شخصی.

در آلمان مکتب رمانتیک (۱۸۷۰) ردلف هایم، اثر متعارفی بود که رمانتیسیسم را بسیار محدود و بر حسب نخستین مکتب رمانتیک تعریف کرد: یعنی عملاً برحسب اندیشهٔ برادران شلگل و تیک. موضوع موردنظر هایم اصولاً تاریخی و توصیفی بود. تنها با استیلای گرایش‌های «نو ـ رمانتیک» ادبیات آلمانی در فاصلهٔ زمانی کوتاه پایان قرن قدیم و آغاز قرن جدید بود که علاقهٔ همدلانه به جنبش رمانتیک جانی تازه گرفت. پژوهشگران همکار اسکار والتسل (Oskar Walzel) که آثار و مکاتبات بسیاری منتشر کرد و این جنبش را بر زمینه‌ای از تاریخ افکار و عقاید استوار ساخت، به این تجدید حیات بنیادی فاضلانه بخشیدند، و البته رسالهٔ ریکاردا هوخ (Ricarda Huch)، *دوران شکوفایی رمانتیک* (۱۸۹۹)، نیز در این میان اثری تعیین‌کننده بود. در اوایل دههٔ بیست مجموعهٔ کاملی از کتاب‌ها مشخصاً به تعاریف ذات و ماهیت رمانتیسیسم اختصاص یافت. این تعاریف بر نوعی ثنویت مفهومی استوارند: تز و آنتی‌تز، تقابل‌های بسیار بزرگ مانند معنا و صورت، اندیشه و تجربه، فردگرایی و فردستیزی و مانند آن‌ها. ماکس دویچ باین (Max Dutschbein) در ماهیت رمانتیک (لایپزیگ ۱۹۲۱) بر نقش آشتی‌دهنده و ترکیبی تخیل به عنوان مخرج مشترک رمانتیسیسم تأکید کردو برای اثبات نظر خود، اقوال بسیاری را از منابع انگلیسی و آلمانی نقل کرد.

نتیجهٔ رسالهٔ فریتس اشتریش (Fritz strich)، *کلاسیک و رمانتیک آلمانی: یا پایان و بی‌نهایت* (مونیخ ۱۹۲۲)، مطرح ساختن شکلی از تقابل است. اشتریش در این رساله آرای کتاب ولفلین (Wölfflin)، *مفاهیم بنیادین تاریخ هنر* (۱۹۱۵)، را به قلمرو ادبیات منتقل می‌کند. انسان در جستجوی دوام یا جاودانگی است؛ و تاریخ انسان بین دو قطب کمال و بی‌کرانگی در نوسان است. رمانتیسیسم پویاست، شکلی باز و گسترده دارد، نمادین است و همیشه درست برعکس کلاسیسیسم که رتبهٔ کلاسیک گوته و شیلر را به گواهی می‌گیرد، در آرزوی امر نامتناهی است. تمام این آثار و نوشته‌ها در رسالهٔ یولیوس پترسن (Julius Petersan) به نام *تعیین ماهیت رمانتیک آلمانی* (۱۹۲۶) به دقت بررسی و بازبینی شده‌اند. تحقیقات آلمانی وسیعاً مبتنی بر

تاریخ تفکر بود، امّا جریانی هم وجود داشت که پیش از واقعهٔ نازیسم کوشید تا رمانتیسیسم را به یاری نوعی تاریخ نژادی توضیح دهد.

یوزف نادلر (Joseph Nadler) در *رمانتیک برلین* (۱۹۲۱) این نظریهٔ عجیب را موردبحث قرار داد که رمانتیسیسم چیزی است که مطلقاً به اسلاوهای آلمانی‌شدهٔ در آلمانی شرقی تعلق دارد، یعنی آنان که خواستند تا فرهنگ توتونی (Tutonic) قرون وسطی را احیا کنند. اما در مقابل، کلاسیسیسم آلمانی کوشش آلمانی‌های غربی است برای احیای فرهنگ روم باستان که میراث کهن آنان بود. این نظریه می‌کوشد تا آلمانی‌های غربی عضو جنبش رمانتیک (برنتانو، گورس Görres و...) را اعضای جنبشی متفاوت، تحت نام «تجدید حیات» (Restoration)، معرفی کند و از این طریق مستمسکی برای قلب واقعیت به دست آورد. نظریات ملی‌گرایانه مشابهی راکه به رمانتیسیسم به چشم یک امر مطلقاً آلمانی نگاه می‌کنند، در دوران نازی‌ها و پس از آن محققان جدی و مهمی مانند ریشارد بنتس (Richard Benz) (در کتاب *رمانتیک آلمانی*، ۱۹۳۷) به تفصیل شرح و بسط دادند. بنتس دانشمندی است که ذات رمانتیسیسم را در موسیقی آلمانی و روح موسیقی می‌جوید. از جنگ جهانی دوم به بعد علاقه به تفکرات مبتنی بر تاریخ تفکر کاهش پیدا کرد و تحقیق ادبی آلمانی به سوی تفسیر متن چرخید. در این میان استثناهایی هم وجود دارند نظیر رسالهٔ آدلف گریمه (Adolf Grimme) به نام در بارهٔ ماهیت *رمانتیک* (۱۹۴۷) که رمانتیسیسم را فوران و رهایی عنصری تعریف کرده است که خود آن را «لایهٔ نباتی جان» می‌نامد و مراد از آن بیشتر پیش‌آگاهی است تا ناخودآگاهی. پیش‌آگاه شامل تخیلی است که در رمانتیسیسم به مرتبهٔ آگاهی می‌رسد. گریمه در دفاع از روش پدیدارشناختی، استدلال می‌کند. به اعتقاد او، هرگونه تعریف لفظی به امری موهوم ختم می‌شود. ما فقط می‌توانیم به آنچه رمانتیک است اشاره کنیم، درست همان‌گونه که فقط می‌توانیم به رنگ سرخ اشاره کنیم.

امّا نیازی نیست که بحث خود را با کلامی چنین ضدعقلانی به پایان بریم. تنوع تفاسیر و اختلاف و کثرت تعاریف لزوماً به نومیدی نمی‌انجامد. می‌توان ظهور و استیلا و افول نظامی از اندیشه‌ها و کنش‌های شاعرانه را توصیف کرد که هر یک پیشگامان و بازماندگان خود را خواهند داشت. دوره‌های زمانی و جنبش‌ها، اصطلاحاتی کلی نیستند که هر نویسنده یا اثر منفردی صرفاً مثالی از آن‌ها باشد. این اصطلاحات نه برچسب‌های زبان‌شناختی‌اند و نه ماهیات متافیزیکی، بلکه اندیشه‌هایی تنظیم‌کننده (regulative ideas) و ابزاری تاریخ‌نگارانه‌اند.

توافق بر سر معنای رمانتیسیسم در همهٔ کشورهای اصلی به رغم سیل آثار و نوشته‌هایی که در بارهٔ این موضوع به رشتهٔ تحریر درآمده، در دهه‌های اخیر، به عوض کاهش، رو به فزونی گذاشته است. در هر حال رمانتیسیسم، به عنوان یک اصطلاح برای نامگذاری دوره‌ای در ادبیات غربی، به‌راستی ارزش خود را حفظ می‌کند.

این نوشته ترجمهٔ مقالهٔ زیر است:

René Wellek, "Romanticism in Literature" in *Dictionary of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas* ed. Philip. P. Wiener, Charles Scribner's Sons, Newyork, Vol. IV, 1973.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ژان شاپلن Jean chapelain در ۱۶۶۷ از حماسهٔ افسانه‌ای romanesque نوعی شعر بدون هنر سخن می‌گوید. در ۱۶۶۹ او شعر *افسانه‌ای* را در برابر شعر شهسواری می‌گذارد. در ۱۶۷۳ رنه راپن René Rapin کتابی به نام شعر *افسانه‌ای پرلسی Pulci*، بوواردو *Bolardo* و آریوستر می‌نویسد. توماس رایمر Thomas Rymer یک سال بعد همین اثر را به انگلیسی ترجمه می‌کند.

۲. برای مقدمات براهین وارتون و هرد، نگاه کنید به نقد اودل شپارد Odell Shepard بر کتاب کلاریسا ریناکر، Clarissa Rinaker به نام توماس وارتون در:
Journal of English and German philology, 16 [1917], 153.

۳. بهترین تحلیل این موضوع نوشتهٔ A.O. Lovejoy است، به نام «شیلر و تکوین رمانتیسیسم آلمانی»، Modern Language Notes, 35 (1920), 1-10, 136-46; reprinted in *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), pp. 207-27.

4. Lovejoy [1916], pp. 385-96, and [1917], pp. 65-77; reprinted, Essays... [1948], pp. 183-206.

۵. یوزف کورنر Joseph Körner. «پیام رمانتیسم آلمانی به اروپا»، Augeburg [1929]، خلاصه‌ای است از پذیرش و رواج درسنامه‌های آگوست ویلهلم شلگل در خارج از آلمان.

۶. نگاه کنید به:
Schriften, ed. Samuel-Kluckhohn, 3, 263; "Romantik", 3, 74-75, 88.

تاریخ این نقل‌قول‌ها ۱۷۹۸ ـ ۹۹ است، امّا فقط اولین نقل‌قول در ۱۸۵۲ منتشر شد:
Edition of Novalis Schriften, ed. F. Schlegel and L. Tieck, 2, 311.

۷. *Athenaeum* مجله‌ای ادبی که برادران شلگل بنیاد نهادند و به ارگان مکتب رمانتیک نویسندگان آلمانی تبدیل شد. ـم.

۸. Jean Paul نام مستعار Jean Paul Friedrich Richter طنزنویس و نثرنویس آلمانی متولد ۱۷۶۳ و متوفی به سال ۱۸۲۵، که نوول‌ها و رمانس‌های بسیاری از او بر جای مانده است. ــ م.

9. Reprinted in Friedrich Schlegel's *Jugendschriften*, ed. J. Minor, Vienna [1882], 2, 220-21, 365-372.

10. *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre*, ed. W. A. Wünsche, Leipzig [1911], pp.214, 217, 221.

11. *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, ed. J. Minor, 3vols. Heilbronn [1884]; بخصوص نگاه کنید به II ، ۲۲.

۱۲. منظومهٔ Nibelungen یا Nibelungenlied سروده شده در اوائل قرن سیزدهم میلادی به زبان آلمانی که سرایندهٔ آن شناخته نشده است. ــ م.

۱۳. The Cycle of Arthur یا The Arthurian Cycle، اشاره به آرتور پادشاه واقعی یا افسانه‌ای برایتون‌ها The Britons در قرن ششم میلادی که بر ضد ساکسون‌های متجاوز سپاهی فراهم کرد و گویا پیروز شد. او را شخصیت اصلی و مرکزی حلقهٔ عظیم رمانس می‌دانند و نیز بنیانگذار گروه سلحشوران میزگرد. بعدها به مجموعه‌ای از رمانس‌های منظوم و منثور که در اطراف این تاریخ اسطوره‌ای (میزگرد) جمع آمده‌اند و یا به نحوی به آن مربوط می‌شوند نام حلقهٔ آرتور دادند. ــ م.

۱۴. El Cantar de Mio Cid از قدیم‌ترین آثار ادبیات اسپانیایی است که در حدود ۱۱۴۰ میلادی به لهجهٔ کاستیل سروده شده و سرایندهٔ آن شناخته نشده است. ــ م.

15. Printed only in *Sämtliche Werke*, 1st. sec., 5 (stuttgart, 1859).

۱۶. Heidelberg Group یا Second Romantic School:
از اوایل قرن نوزدهم که مرگ و تفرقه تدریجاً یاران رمانتیک گروه ینا را از هم جدا کرد، گروهی دیگر از رمانتیک‌ها در هایدلبرگ پدید آمدند که نقادان آنان را «رمانتیک‌های جوان» نامیدند. ــ م.

۱۷. Jena group: نخستین گروه رمانتیک‌ها بودند مرکب از تعدادی شاعر، منتقد و فیلسوف که در حدود ۱۷۹۰ در شهر ینا گرد هم آمدند و به طرح مباحث تازه در نقد ادبی پرداختند. ــ م.

18. Ulmann and Gotthard [1927], pp. 70ff.

19. Baldensperger [1937], p. 90.

20. Reprinted in Edmond Eggli and Pierre Martino, *Le débat romantique en France*, Paris [1933], I, 26-30.

۲۱. بهترین گزارش‌ها از این ارتباطات را در آثار 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].

22. Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die Iehm nahe standen*, Stuttgart [1894], 1, 102. Letter, Oct. 12, 1803.

23. [Sénancour], Obermann, letter 87, qouted by Eggli, p. 11.

24. July 19, 1816, reprinted in Eggli, pp. 472-73.

25. Letters to Louis Crozet, sept. 28, Oct. 1, and Oct. 21, 1816, in *Correspondance*, ed. Diven, Paris [1934], 4, 371, 389, and 5, 14-15.

26. Letter to Baron de Mareste, April 14, 1818, *Correspondance*, 5, 137,

27. It appeared first in *Le Spectateur*, no. 24 [1814], 3, 145; reprinted in Eggli, pp. 243-56; in Italian in *Lo Spettatore*, no. 24, 3, 145.

28. "Intorno all ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani" [1816], in *Polemiche*, ed. Carlo Calcaterra, Turin [1923], pp. 36-38.
29. Giovanni Berchet, *Opere*, ed. E. Bellorini, Bari [1912], 2, 19-21.
30. *Discussioni e polemiche sul romanticismo* [1816-26], ed. Egidio Bellorini, Bari [1943], 1, 252, 358-59, 363.
31. *Il Conciliatore*, no. 17 [Oct. 24, 1818], pp. 65-66.
32. "Idee elementari sulla poesia romantica", in *Il Conciliatore*, no. 27 [Dec. 3, 1818], p.105.
33. Courier Français [Oct. 19, 1822], quoted by P. Martino, *L'Epoque romantique en France*, Paris [1944], p.27. Lacretelle, in *Annales de la litterature et des arts*, 13 [1823], 415. Celle Schlegel "le Quintilien de romantisme"; quoted in C. M. Des Granges, *Le romantisme et la critique*, Paris [1907], p. 207.
34. E. Allison Peers, "The Term Romanticism in Spain", *Revue Hisponique*, 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*, 2vols., Cambridge [1940], and Guillermo Diaz-plaja, *Introducción of estudio romanticismo espanol*, Madrid [1942].
35. See Theophilo Braga, *Historia do Ramantismo em Portugal*, Lisbon [1880], p.175.
۳۶. Romance Languages: فرانسوی، ایتالیایی، اسپانیایی، پرتغالی، رومانیایی و دیگر زبانهای مشتق از زبان لاتینی. ـ م.
۳۷. این تاریخ‌ها برگرفته از مجموعه‌های فوق‌العاده کاملِ واژه‌نامهٔ آکادمی چک هستند:
Dictionary of the Czech Academy.
38. Poezie, ed. J. Kallenback, *Krakow* [1930], pp. 45-51.
39. N.V. Begoetovsky, ed., *Pushkino literature*, Moscow and Leningrad [1934]. pp. 15, 35, 41, etc. Vyazemsky's review in *Syn otechestva* [1822] was reprinted in *Polnoe sobranie Sochinenii*, 7, st. Petersburg [1877], 73-78.
40. Essays in a Series of Letters, London [1805].
41. See Coleridge's *Shakespearean Criticism*, ed., Thomas M. Raysor, Cambridge, Mass. [1930], 7, 196-98, 2, 265, and *Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor, Cambridge, Mass [1936], pp. 7, 148.
خود کولریج در این باره می‌گوید که نسخه‌ای از درسنامه‌های شلگل را در ۱۲ دسامبر ۱۸۱۱ دریافت کرده است. نگاه کنید به:
Coleridge's *Unpublished Letters*, ed. Earl. L. Griggs, London [1932], 2, 61-67.
42. *Edinburg Review*, 22 [Oct. 1813], 196-238; Monthly Review, 72 [1813], 421-26, 73 [1814], 63-68, 352-65, especially 364,
43. 20, [Jan. 1814], 355-409.
44. reprinted in *Complete Works*, ed. Howe, 16, 57-99.
45. 7, [1946], 477-88.
46. Issues dated Apr. 20, 1814, and Oct. 23, 1818.
47. Samuel Singer, in his *Introduction to Marlow's* Hero and Leander (London, 1821), p.LVII.

۴۸. برای آشنایی بیشتر با این موضوع که مادام دواستال درسنامه‌های شلگل را برای بایرون می‌فرستد، نگاه کنید به:
Byron's Letters and Journals, ed. Lord Prothero [1901], 2, 343.

On Friedrich Schlegel's Lectures, cf. *Letters*, 5, 141-43.

The dedication of Marino Falieri, dated Oct. 17, 1820, Ibid., 5, 100-04.

The letter to Murray on Bowles, Feb. 7, 1821, Ibid., 5, 553-5un.

The police spy story, sept. 10, 1819, quoted ibid., A, 462.

49. *New Monthly Magazine*, 3 [1823], 522-28, signed Y. I. see Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre*, Paris [1909], pp. 162-63.

50. *Two Note Books*, ed. C. E. Norton, New York [1896], p. III, *Miscellanies*, London [1890], 1, 45, and 3, 71. cf. also 2, 276.

51. *England and the English* [1833], Book IV. ch. iv.

۵۲ Lake School یا Lake Poets ، اشاره به سه شاعر نامدار انگلیسی است: وردزورث، کولریج وساوتی، که در طی چندین سال در لیک دیستریکت (Lake District) واقع در شمال غربی انگلستان به‌سر بردند و علیه مکتب کلاسیک شوریدند. ـ م.

۵۳ Satanic School، نخست نامی بود که ساوتی به بایرون و شلی و پیروان آنان داد؛ و بعد به گروهی از نویسندگان اطلاق شد که متهم به بی‌ایمانی جسارت‌آمیز بودند و احساسات و عواطف لجام‌گسیخته را به‌تصویر می‌کشیدند. ـ م.

۵۴ Cockney Group/School ، لقب گروهی از نویسندگان قرن نوزده انگلستان که مقیم لندن بودند و شخصیت بارز و نمایندهٔ آنان لی‌هانت Leigh Hunt است. ـ م.

55. *Literary Studies*, ed., R. H. Hutton, London [1905], 1, 231 and 2, 341.

56. new ed., *Complete Manual*, ed., William Smith, Newyork [1867], pp. 290ff., 316, 341, 348, 415.

57. 2nd ed., *Edinburgh* [1852]; six lectures delivered in 1850-51; cf. pp. 17, 117, 213.

58. *Introduction to Specimens of the Later English Poets*, ed. R. Southey, London [1807], pp. XXIX and XXXII.

59. Leigh Hunt, *Feast of the Poets*, [1814], p. 83.

60. Wordsworth, *Prose works*, ed. Groesrt, 2,. 118, 124.

61. review of Scott's edition of Swift, in *Edinburgh Review* [Sept. 1816]; reprinted in *Contributions to Edinburgh Review*, 2nd ed., London [1816], 1, 158, 167.

62. "Essay on Drama", Contributed to *Encyclopaedia Britannica*, Supplement, Vol.3 [1819]; also in *Miscellaneous Prose Works*, Edinburgh [1834], 6, 380.

63. *Works*, Centenary ed., London [1899], German Romance, 1, 261.

64. in a new edition of *Minstrelsyu of the Scottish Border* [1830], ed., T. Henderson, New York [1931], pp. 535-62, especially pp.l 549-50.

65. *Edinburgh Review* [June 1831]. Reprinted in *Critical and Historical Essays*, Everyman ed., 2, 634-35.

66. *The Works of Cowper*, ed., R. Southey, 3, 109, 142.

67. *Philological Quarterly*, 22 [1943], 143.

68. a section of *Literary History of England*, ed., A.C. Baugh, New York [1948].

69. by W. L. Renwick and Ian Jack.

۷۰. procrustes، از اساطیر یونانی، شخصیتی اسطوره‌ای که در راه میان آتن و مگارا به‌سر می‌برده و دو تخت داشته، یکی بزرگ و دیگری کوچک. او رهگذران را مجبور می‌کرد که بر آن تخت‌ها دراز بکشند و اشخاص بزرگ را روی تخت کوچک می‌خواباند و برای آنکه تخت به اندازهٔ آنان شود پایشان را می‌برید و اشخاص کوچک را روی تخت بزرگ می‌خواباند و برای آنکه به اندازهٔ تخت درآیند دست و پای آنان را می‌کشید. ـ م.

71. Ian Jack, *English Literature* 1815-1832, Oxford [1963], p. 420.

72. *Comparative Literature*, 1 [1949], 1-23, 147-73.

73. PMLA, 66 [1951], 5-23.

74. *Comparative Literature: Method and Perspective*, ed., Newton P. Stallknecht and Horst Frenz., Carbondale, I11. [1961].

بخش‌هایی از مقدمهٔ ویلیام وردزورث بر ترانه‌های غنایی

ترجمهٔ حسین پاینده

توضیحی کوتاه

ترانه‌های غنایی (Lyrical Ballads) نخستین‌بار در سال ۱۷۹۸ در یک مجلد و با تیراژ پانصد نسخه به چاپ رسید. این کتاب که عنوان کامل آن *ترانه‌های غنایی و برخی اشعار دیگر* بود، شامل بیست و سه قطعه شعر می‌شد که بعضی را کولریج و اغلب آن‌ها را وردزورث در ماه‌های مارس و آوریل و مه ۱۷۹۷ سروده بودند. ویراستهٔ دوم *ترانه‌های غنایی* در سال ۱۸۰۰ به صورت دو مجلد چاپ شد. جلد اول عمدتاً شامل همان اشعار چاپ نخستِ کتاب بود، اما جلد دوم شعرهای جدیدی را در بر داشت که وردزورث سروده و پیش از آن به چاپ نرسیده بود. وردزورث، پس از مباحثه‌های طولانی با کولریج، مقدمه‌ای برای ویراستهٔ دوم *ترانه‌های غنایی* نوشت که در چاپ بعدی کتاب در سال ۱۸۰۲ آن را گسترش داد. اغلب تاریخ‌نویسان ادبیات انگلیسی، این مقدمه را سند اعلام موجودیت جنبش رمانتیک تلقی می‌کنند و برای برشمردن ویژگی‌های رمانتیسم به آرای مطرح‌شده در آن استناد می‌ورزند. (ترجمهٔ حاضر از روی ویراستهٔ سوم *ترانه‌های غنایی* انجام شده است.)

مقدمهٔ وردزورث بر *ترانه‌های غنایی*، در واقع شورشی است بر مبانی نظریهٔ ادبی نوکلاسیک‌های قرن هجدهم. لحن وردزورث به لحن سرداری شورشی می‌ماند که پس از

برانداختن حکومت، بیانیه‌ای برای اعلام موجودیت نظمی جدید صادر کرده است. دو محور عمدهٔ این بیانیه عبارت‌اند از:

۱. موضوع شعر: به اعتقاد وردزورث شاعر موظف است به دو موضوع بپردازد: الف) زندگی روزمره و معمولیِ مردم و به‌ویژه روستاییان؛ ب) عواطف شخصی خود (عنوان *ترانه‌های غنایی* اشارتی است به همین جهت‌گیری دوسویه). واضح است که هر دو این موضوعات، نظریهٔ ادبی نوکلاسیک‌ها را مردود می‌شمارد. به اعتقاد شعرای نوکلاسیکی مانند پوپ و جانسن، شاعر باید توجه خود را به جنبه‌های عام سرشت انسان معطوف کند و در این‌کار به‌جای عواطف و احساسات شخصی، به خِرَد متوسل شود تا ماحصل کار یا همان شعرش از کیفیتی جهان شمول برخوردار باشد. اما وردزورث به صراحت اعلام می‌کند: «عموماً زندگی فرودستان و روستاییان را برگزیدم زیرا در این‌گونه زندگی، احساسات ماهوی قلبِ آدمی زمینهٔ بهتری برای نیل به کمال می‌یابد.» و در ادامه شعر را این‌گونه تعریف می‌کند: «شعر فیضان بی‌اختیار احساساتی نیرومند است که از احساسی فرایاد آمده به هنگام آرامش نشأت می‌گیرد.»

۲. زبان شعر: وردزورث مروج این عقیده است که شاعر باید به زبان واقعی مردم شعر بسراید. برخلاف نوکلاسیک‌ها که به پیروی از هوراس و آنچه او در *هنر شاعری* نوشته بود شاعر را در درجهٔ نخست صناعتگری می‌دانستند که هنر فطری خود را با مطالعهٔ طولانی و سرمشق قرار دادن شاعران برجستهٔ کلاسیک به‌کمال می‌رساند، وردزورث در توصیفی ساده از شاعر می‌گوید: «شاعر انسانی است که خطاب به انسان‌ها سخن می‌گوید.» شعرای نوکلاسیک قرن هجدهم با دسته‌بندی انواع ادبی (genres) بر مبنای سلسله‌مراتبی از بالا به پایین (حماسه، تراژدی، کمدی، طنز، شعر شبانی (pastoral)، شعر غنایی) و نیز با پیروی از اصول بلاغت کلام و حُسن‌تناسب (decorum)، در انواع ادبیِ بالا مرتبه (مانند حماسه و تراژدی) از شخصیت‌های طبقات فوقانی جامعه و زبانی پرتکلف استفاده می‌کردند. وردزورث در تخالف با نوکلاسیک‌ها می‌نویسد: «شعرا تصور می‌کنند که هر قدر کمتر از همدلی مردمان برخوردار باشند و طبق عادت در تعابیر خودساخته و متلون افراط ورزند تا برای ذائقه و اشتهای بی‌ثباتِ مخلوق خود [یعنی شعرشان] خوراک فراهم آورند، به‌همان میزان به‌وقار و هنر خودشان می‌افزایند.» به گمان وردزورث، واژگان پرطمطراق و استفادهٔ بیش از حد از صنایع بدیع و لفظی، زبان شاعر را در سروده‌اش از زبان مردم دور و نهایتاً فهم‌ناشدنی می‌کند (گرچه این «سادگی» برای او و بسیاری دیگر از رمانتیک‌ها، حکم ایدئالی را داشت که با عملکرد شعری آنان در همهٔ موارد سازگار نبود).

با این همه، بررسی «مقدمهٔ» وردزورث نشان می‌دهد که رمانتیسم وی مبتنی بر طرد کامل

نظریهٔ ادبی نوکلاسیک نیست، بلکه حداقل از دو جهت به آن شباهت دارد:

۱. وردزورث نیز همچون شعرای نوکلاسیک به پیروی از ارسطو، ادبیات را تقلید واقعیت (نهادن آینه‌ای از طبیعت در برابر چشمان خواننده) می‌داند.

۲. در نظریهٔ وردزورث نیز همچون اسلاف قرن هجدهمی او، شعر باید هم افاضهٔ لذت کند و هم جنبهٔ آموزشی داشته باشد.

ح. پ

هدف اصلی

هدف اصلی من در این شعرها این بوده است که، به جد و نه از سر فضل‌فروشی، نشانی از قانونمندی‌های اولیهٔ طبیعت در وقایع زندگی روزمره بیابم ــ به‌ویژه در چگونگی تداعی افکار به‌هنگام هیجان‌زدگی ــ تا از این طریق آن وقایع را جالب‌تر جلوه دهم. عموماً زندگی فرودستان و روستاییان را برگزیده‌ام زیرا در این‌گونه زندگی، احساسات ماهوی قلبِ آدمی زمینهٔ بهتری برای نیل به کمال می‌یابد، موانع کمتری بر سر راه خود می‌بیند و با زبانی واضح‌تر و مؤکدتر بیان می‌شود؛ در زندگی آنان، احساسات بنیادین ما ساده‌تر است و لذا می‌توان با دقت بیشتری در بارهٔ آن‌ها اندیشید و به نحو گیراتری [به خواننده] منتقلشان کرد؛آداب زندگی روستایی از آن احساسات بنیادین نشأت می‌گیرد و به‌سبب ماهیت ذاتی مشغله‌های روستاییان، با سهولت بیشتری درک می‌شود و پایاتر است؛ و سرانجام، در زندگی روستاییان احساسات آدمیان با اَشکال زیبا و پایدار طبیعت در هم آمیخته است. نیز زبان این گروه از مردمان را برگزیدم (یا در واقع زبانشان را از هر آنچه به‌نظر می‌آید نقصان حقیقی آن باشد، یعنی از موجبات دیرپا و عقلانی بیزاری و تنفر پیراستم) زیرا چنین مردمانی هر آن با بهترین چیزهایی که بهترین بخش زبان را به‌وجود می‌آورد در مراوده‌اند؛ و به‌سبب جایگاهشان در جامعه و سنخیت و محدودیت حوزهٔ مراوده‌شان، کمتر دچار نخوت اجتماعی می‌شوند و لذا احساسات و افکارشان را در عباراتی ساده و بی‌تکلف افاضه می‌کنند. شعرا تصور می‌کنند که هرقدر کمتر از همدلی مردمان برخوردار باشند و طبق عادت در تعابیر خودساخته و متلون افراط ورزند تا برای ذائقه و اشتهای بی‌ثبات مخلوق خود [یعنی شعرشان] خوراک فراهم آورند، به همان میزان به وقار و هنر خود می‌افزایند؛ حال آنکه زبان مردمان روستایی که از تجربهٔ مکرر و احساسات قانونمند نشأت می‌گیرد بسی پایاتر و بسی فلسفی‌تر از زبانی است که شعرا غالباً به جای آن به‌کار می‌برند.

خوب می‌دانم که در حال حاضر به پیش پا افتاده و بی‌مایه بودنِ اندیشه و نیز زبانی که گهگاه

در تصنیفات موزونِ برخی از معاصران من به چشم می‌خورد اعتراض می‌شود و می‌پذیرم که این نقصان بیشتر شخصیت خود مُصَنِف را رسوا می‌کند تا پیراستگی کاذب یا نوآوری خودسرانه [در شعرش] را، گرچه باید در عین‌حال احتجاج کنم که پیامدهای این نقصان در مجموع آن‌قدرها مضر نیست. اشعار این کتاب دست‌کم با یک مشخصه از آن قبیل نظم‌ها (verses) متمایز می‌شود و آن مشخصه این است که هر یک از این اشعار واجد هدفی ارزشمند است. مقصودم این نیست که همواره با اندیشیدن به هدفی معین دست به‌کار سرودن شعر می‌شوم، اما به‌گمانم عادت به تأمل چنان قالبی به احساساتم داده که توصیف‌هایم از چیزهایی که آن احساسات را قویاً برمی‌انگیزد، به‌روشنی واجد هدف است. اگر در این عقیده خطا کرده باشم، دیگر چندان شایستهٔ نام شاعر نخواهم بود، زیرا هر شعر خوبی، فیضان بی‌اختیار احساساتی نیرومند است؛ اما به‌رغم صحّت این گفته، در باب هر موضوعی فقط کسانی توانسته‌اند اشعاری ارزشمند بسرایند که علاوه بر داشتن قریحهٔ زنده و فوق‌العاده، همچنین به مدت طولانی ژرف‌اندیشی کرده‌اند. زیرا اندیشه‌هایمان که در واقع معرف تمامی احساسات گذشتهٔ ماست، سیلان احساساتمان را تعدیل می‌کند و بدان سمت و سو می‌بخشد؛ و همان‌گونه که با اندیشیدن در بارهٔ رابطهٔ این معرف‌های عام درمی‌یابیم چه چیزهایی واقعاً برای انسان‌ها واجد اهمیت است، به طریق اولی با تکرار و تداوم این عمل احساسات مربوط به موضوعات مهم تقویت می‌شود تا آنکه سرانجام ــ اگر از ابتدا واجد بسی قریحهٔ زنده باشیم ــ چنان عاداتی در ذهنمان پرورش می‌یابد که با پیروی کورکورانه و افزاروار از محرک‌های آن عادات، توصیف‌ها و بیان شور و حالمان آنچنان مرتبط خواهد بود و آنچنان ماهیتی خواهد داشت که اگر مخاطبمان از تندرستی لازم برای تداعی معانی برخوردار باشد، لزوماً تا حدی روشن ضمیر می‌شود، پسندهایش تعالی می‌یابد و عواطفش تشدید می‌شود.

شاعر کیست؟

شاعر کیست؟ مخاطب او کیست؟ و باید توقع داشت که چه زبانی را به‌کار برد؟ شاعر انسانی است که خطاب به انسان‌ها سخن می‌گوید ــ انسانی که البته از حساسیتی مشهودتر و نیز شور و شوق و نازکدلی بیشتری برخوردار است، آگاهی فزون‌تری از طبیعت بشر دارد و روحش فراگیرتر از آن حدی است که عموماً در سایر انسان‌ها دیده می‌شود؛ انسانی که از شور و ارادهٔ خود خرسند است و بیش از دیگران از روح زندگی که در وجود اوست به‌وجد می‌آید؛ از اینکه شور و ارادهٔ مشابهی در گردش کائنات متجلی است احساس شعف می‌کند و از سر عادت هر کجا که چنین

شور و اراده‌ای نمی‌یابد، خود دست‌اندرکار آفرینش آن می‌شود. افزون بر این خصائص، شاعر از این سرشت طبیعی بهره‌مند است که بیش از انسان‌های دیگر تحت تأثیر چیزهایی غایب قرار می‌گیرد که گویی حاضرند؛ همچنین قادر است شور و شوقی در خویشتن برانگیزد که در حقیقت با احساسات برخاسته از رخدادهای واقعی متفاوت است و با این حال در قیاس با احساساتی که دیگران از روی عادت و صرفاً به سبب خلجان ذهنشان در خود حس می‌کنند، شور و شوق شاعر (به‌ویژه در آن جنبه‌هایی از همدلی عام که خوشایند و مسرت‌بخش است) به اشتیاقات برخاسته از رخدادهای واقعی شباهت نزدیک‌تری دارد. به همین دلیل و نیز بر اثر تمرین، شاعر به آمادگی و توانایی بیشتری برای بیان افکار و احساساتش نائل آمده است، به‌ویژه آن افکار و احساساتی که بنابر میل خود او و یا بر اثر نظام ذهنش بدون تحریکات بیرونی آنی در وی پدید می‌آید.

چرا سرودن شعر؟

اینک وقت آن است که پرسشی بدیهی را پاسخ گویم، منظورم این پرسش است که چرا... به‌نظم نوشته‌ام؟ در پاسخ باید بگویم اولاً به این دلیل که، به‌رغم محدودیت‌هایی که [با انتخاب شعر] بر خود اِعمال کرده‌ام، هنوز هم می‌توانم از آنچه بی‌تردید ارزشمندترین هدف هر نوشته‌ای خواه به نثر و خواه به نظم است بهره‌مند شوم، یعنی شور و احساسات شکوهمند و جهانشمول انسان‌ها، عام‌ترین و جالب‌ترین مشغله‌های آنان، و تمام عالَم طبیعت که می‌توانم از آن به‌میل خود ترکیبات پایان‌ناپذیر شکل و تصویر را برای [اشعار] خود بیابم. اینک اگر عجالتاً بپذیریم هر آنچه را در این چیزها جالب است می‌توان [همچون شعر] به نثر هم به‌طور ملموس و زنده توصیف کرد، دیگر به چه دلیل باید سرزنش شوم که کوشیده‌ام افسونی را که به اعتقاد همهٔ ملل در زبان موزون وجود دارد به آن توصیف‌ها بیفزایم؟ در جواب خواهند گفت که جزء بسیار کوچکی از لذت حاصل از شعر ناشی از وزن آن است و موزون‌نگاری بخردانه نیست مگر سایر وجوه تمایز صناعیِ سبک که معمولاً با وزن توأم است به آن افزوده شود؛ و نیز چنین گریزی از هنجار اغلب باعث وارد آمدن چنان لطمهٔ شدیدی به تداعی معانی در ذهن خواننده می‌شود که لذت وی از تأثیر عام شعر نمی‌تواند آن را جبران کند. در پاسخ به کسانی که بدین‌ترتیب به‌طرفداری از ضرورت توأم کردن وزن با برخی چاشنی‌های متناسب با سبک احتجاج می‌کنند تا از این طریق وزن شعر به هدف خاص خود نائل آید، و نیز در پاسخ به کسانی که به‌گمان من توانمندی ذاتی وزن را بسیار کم‌اهمیت تلقی می‌کنند، شاید ذکر این نکته کم و بیش کافی باشد که شعر هنوز زنده است، و هنوز هم در بارهٔ موضوعاتی بی‌پیرایه‌تر و به‌سبکی بی‌تکلف‌تر و ساده‌تر

از آنچه هدف من بوده، سروده می‌شود، و نیز شعر همچنان نسل به نسل لذت می‌بخشد. حال اگر ساده و بی‌تکلف بودن نوعی نقصان تلقی شود، می‌توان براساس آنچه گفته شد چنین نتیجه گرفت که امروزه اشعار کم و بیش ساده و بی‌تکلف می‌توانند لذت‌بخش باشند؛ من هم در این‌جا فقط می‌کوشم شعر گفتن خویش را براساس این عقیده توجیه کنم.

با این حال می‌توانم دلایل متعددی را برشمرم که چرا وقتی سبک کیفیتی درخور و استوار دارد و موضوع نیز واجد اهمیت است، واژگانی که به‌طور موزون در کنار هم قرار گرفته باشند می‌توانند تا مدت‌ها آن لذتی را به آدمی افاضه کنند که افراد واقف به گسترهٔ چنین لذتی طالب آنند. غایت شعر، تهییج توأم با تفوق لذت است. بدین‌ترتیب، تهییج، بنابر فرض، حالت غیرمعمول و خلاف قاعدهٔ ذهن است و در چنین حالتی، افکار و احساساتِ انسان توالی عادی خود را ندارند. اما چنانچه واژگانی که این حالت تهییج را به‌وجود می‌آورند ذاتاً توانمند باشند، یا صور خیال شعر و احساساتی که برمی‌انگیزند زیاده از حد با تألم همراه باشند، آن‌گاه کم و بیش این خطر وجود دارد که تهییج از مرزهای معین خود فراتر رود. پس حضور همزمانِ امور قاعده‌مند، اموری که ذهن در حالت تهییج نشده یا کمتر تهییج شده به آن‌ها خوگرفته باشد، یقیناً می‌تواند از طریق دخیل کردن احساسات معمولی نقش بسزایی در تعدیل و مهار شور و هیجان ایفا کند.

شعر به منزلهٔ انتقال افکار و عواطف

پیشتر گفتم که شعر فیضان بی‌اختیار احساساتی نیرومند است که از احساسی فرایاد آمده به هنگام آرامش نشأت می‌گیرد: شاعر در این احساس تعمق می‌کند تا اینکه به دلیل نوعی واکنش، آرامش به‌تدریج از بین می‌رود و احساسی شبیه به آنچه شاعر قبلاً در آن تعمق کرده بود به‌تدریج ایجاد می‌شود و بالفعل در ذهن جان می‌گیرد. تصنیف موفقیت‌آمیز شعر معمولاً در این حالت روحی آغاز می‌شود و در حالت روحی مشابهی ادامه می‌یابد؛ اما احساس، از هر نوع، به هر میزان و ناشی از هر علتی که باشد، با لذات گوناگونی مشخص می‌شود، به‌نحوی که در توصیف هرگونه احساس پرشوری که به‌طور ارادی وصف شود، ذهن در مجموع مسرور خواهد بود. پس اگر طبیعت در مسرور نگه‌داشتن انسان تا بدین حد محتاطانه عمل می‌کند، شاعر هم باید از این الگو درس بگیرد و به‌ویژه توجه داشته باشد که هر احساسی را که به خواننده‌اش القا می‌کند ــ چنانچه خواننده‌اش از ذهنی خردمند و سرزنده بهره‌مند باشد ــ با تفوق لذت توأم شود. موسیقیِ زبانِ آهنگین و موزون، حس غلبه بر مشکلات، و تداعی مبهم لذتی که پیشتر از آثار

مقفّیٰ و موزون با ساختی مشابه کسب شده است، جملگی به‌نحوی نامحسوس، احساس پیچیده‌ای از شعف به‌وجود می‌آورند که مهمترین فایده‌اش تعدیل حس تألمی است که همواره با وصف گیرای شور و احساس بنیادی‌تر انسان آمیخته می‌شود. اشعار ترحم‌انگیز یا هیجان‌آفرین همواره چنین تأثیری به‌جا می‌گذارند، حال آنکه در تصنیفات سست‌تر بی‌تردید سلیس و دلکش بودن شعر دلیل اصلی لذت بردن خواننده است. شاید با تصریح آنچه کمتر کسی منکر می‌شود، بتوانم همهٔ گفتنی‌های ضروری را در بارهٔ این موضوع بگویم: از دو شکلِ توصیف احساسات، آداب رفتار، یا اشخاص، یکی به نثر و دیگری به نظم، که هر یک به‌خوبی دیگری نوشته شده باشد، توصیف منظوم صدها بار و توصیف منثور فقط یک بار خوانده می‌شود.

تخیّل رمانتیک

نوشتهٔ موریس باورِه
ترجمهٔ فرحید شیرازیان

اگر بخواهیم شعرای رمانتیک انگلیسی را صرفاً با یک ویژگی از شاعران قرن هجدهم متمایز کنیم، آن ویژگی عبارت است از اهمیتی که رمانتیک‌ها برای تخیّل قائل بودند و دیدگاه خاصی که در بارهٔ آن داشتند. بلیک[1]، کولریج[2]، وردزورث[3] و کیتس[4]، همگی در این باره همنظر بودند (هرچند در جزئیات، تفاوت‌های مهمی در عقایدشان به‌چشم می‌خورد) و تخیّل برای همهٔ آنان منشأ نظریهٔ بسیار سنجیده‌ای در بارهٔ شعر بود. در قرن هجدهم، تخیّل اهمیت زیادی در نظریهٔ شعر نداشت. در نزد پوپ[5] و جانسن[6] ــ همچنان‌که پیش از آنان، در نزد درایدن[7] ــ تخیّل چندان مهم نیست و اشارهٔ آنان به تخیّل همواره دلالت‌های معینی دارد. آنان مخالفتی با خیالپردازی ندارند، مشروط بر اینکه با آنچه «سنجش» می‌نامیدند مهار شود؛ همچنین استفادهٔ بجا از تصویر را ستایش می‌کنند و منظورشان از تصویر کم و بیش محدود است به استعارات و تأثرات بصری. امّا آنچه برای ایشان بیشترین اهمیّت را در شعر دارد این است که عواطف (یا آن‌طور که خودشان ترجیح می‌دادند بگویند «شور و هیجان») به درستی توصیف شود. آن‌ها مایلند که تجربه‌های عام آدمیان را به‌نحوی کلی بیان کنند و در هوس‌های فردی برای ایجاد دنیاهایی جدید افراط نورزند. در نزد آنان، شاعر بیشتر مفسّر است تا خالق و آن‌ها نیز بیشتر در پی نشان دادن جذابیّت‌های دنیایی که می‌شناسیم هستند تا سفر به سرزمین‌های ناآشنا و دیده‌نشده. بیشتر به ظاهر آشنای زندگی علاقه دارند تا به ابهامات آن و معتقدند که وظیفه دارند این ظاهر آشنا را تا

آنجا که می‌توانند با ملاحت و حقیقت بیشتری نمایش دهند. امّا در نزد رمانتیک‌ها تخیّل مقوله‌ای اساسی است زیرا به اعتقاد آنان، بدون تخیّل نمی‌توان شعر سرود.

اعتقادی که رمانتیک‌ها به تخیّل داشتند، بخشی از اعتقاد آن دوره و زمانه به ذات فرد بود. در آن‌هنگام، شعرا واقف بودند که از توانایی شگفت‌آوری برای آفرینش عوالم خیالی برخوردارند و نمی‌توانستند به خود بقبولانند که این توانایی راکاذب تلقّی کنند یا بی‌استفاده بگذارند. برعکس، به‌زعم رمانتیک‌ها، مهار کردن این توانایی به مفهوم محروم ساختن کلّ وجود خودشان از چیزی بود که ضرورتی حیاتی داشت. آن‌ها اعتقاد داشتند که شاعر بودنشان صرفاً به دلیل تخیّل است و با به‌کارگیری آن می‌توانند بسیار بهتر از کسانی شعر بگویند که تخیّل را فدای احتیاط یا ملاحظات متعارف می‌کنند. آنان می‌دیدند که وقتی جوشش خلّاق ذهنشان مانعی بر سر راه نداشته باشد، شعرهایشان پرمایه‌تر است و می‌دانستند که این امر زمانی برایشان محقّق می‌شود که شکل متعیّنی به تصوّرات زودگذرشان ببخشند و آن‌قدر به افکار افسارگسیختهٔ خود مجال بروز دهند که سرانجام بتوانند آن‌ها را مهار کنند و به زیر سلطه آورند. درست همان‌طور که سیاستمداران ذهن خود را از نظم موجود به چشم‌اندازهای وسیع بشریّتی اصلاح‌شده معطوف کردند، در عرصهٔ هنر نیز هنرمندان با طرد گرتهٔ متعارف هستی به سوی ماجراجویی شخصی رو آوردند که شکوهی الهام‌بخش داشت. همان‌گونه که شعرای دورهٔ رنسانس ناگهان متوجه امکانات شگرف نفس انسان شدند و آن را در هنری شجاعانه و بلندپروازانه بیان کردند ــ هنری که یقیناً بیش از صِرف تقلید از زندگی است ــ رمانتیک‌ها نیز که به توانایی‌های خود بیشتر واقف شده بودند به طریق اولیٰ احساس کردند که باید این توانایی‌ها را در راه خلق عوالم ذهنی جدید به‌کار اندازند.

ملاحظاتی که هم جنبهٔ دینی داشت و هم جنبهٔ مابعدالطبیعی، به فزونی تأکید رمانتیک‌ها بر تخیّل انجامید. یکصد سال بود که فلسفه در انگلیس تحت سیطرهٔ نظریه‌های لاک[۸] قرار داشت. به‌گمان او، ذهن انسان به هنگام ادراک کاملاً منفعل است، صرفاً تأثرات دنیای بیرون را ثبت می‌کند و «نظاره‌گر تنبل دنیای خارجی» است. دستگاه فلسفی لاک با عصر تفکّر علمی که نیوتن[۹] نماینده‌اش بود به‌خوبی هماهنگی داشت. تلاش فیلسوفان و دانشمندان برای تبیین افزاروار عالم به مفهوم کم‌توجّهی به نفس انسان و به‌ویژه به معتقدات غریزی و ایضاً توانمند او بود. بدین‌ترتیب، هم لاک در عالم خود جایگاهی به خدا اختصاص داد و هم نیوتن: اوّلی به‌این دلیل که «در جزء جزءِ مظاهر طبیعت شواهد کافی دال بر الوهیت موجود است»[۱۰] و دوّمی بر مبنای این اصل که ماشین بزرگ عالم دلالت بر وجود یک مکانیک دارد. امّا این اصلاً آن چیزی نبود که

رمانتیک‌ها در دین جستجو می‌کردند. از نظر آنان در تجربهٔ دینی عقل به نسبت احساس و احتجاج به نسبت تجربه اهمیت کمتری داشت. آنان شکوه داشتند که این قبیل تبیین‌های افزارورار، ژرف‌ترین اعتقاداتشان را مردود می‌شمرد. در شعر نیز وضع همین‌گونه بود. لاک در بارهٔ شعر نیز همچون اغلب کنش‌های انسانی نظراتی داشت، امّا اهمیّت زیادی برای آن قائل نمی‌شد. در نزد او همه‌چیز منوط به «قریحه» است و وظیفهٔ قریحه نیز ترکیب افکار و «بدین‌ترتیب ایجاد تصاویر دلپذیر و تصوّرات خوشایند در خیال»[۱۱] است. به گمان لاک، قریحه سرشتی غیرمسئولانه دارد و به حقیقت یا واقعیّت بی‌توجّهی می‌کند. رمانتیک‌ها نظریه‌ای را که باعث می‌شد آثارشان از ارتباط با زندگی محروم شود، با تحقیر رد کردند.

در نزد بلیک و کولریج، فلسفهٔ لاک نمایانگر ارتدادی مرگ‌آور دربارهٔ ماهیت هستی بود و لذا هر دو، از لاک سخت انتقاد می‌کردند. منظور آنان صرفاً بی‌اعتبار کردن نظرات خاص لاک در بارهٔ خدا و شعر نبود، بلکه با کلّ دستگاه فلسفی لاک که موجد چنین نظراتی بود و ــ بدتر از همه ــ اهمیّت نفس انسان را زایل می‌کرد، مخالفت می‌ورزیدند. بلیک و کولریج با مردود شمردن اندیشهٔ لاک در بارهٔ کائنات، نظام‌های فکری خود را جایگزین آن کردند، نظام‌هایی که بحق باید «ایدئالیست» نامیده شوند زیرا نقطهٔ مرکزی و عامل مسلّط آن‌ها ذهن است. امّا آنان به‌سبب شاعر بودنشان اصرار می‌ورزند که حیاتی‌ترین فعالیّت ذهن، تخیّل است. از آنجا که از دید ایشان ذهن منبع نیروی معنوی است، به‌ناگزیر ماهیتی الوهی برای آن قائلند و فکر می‌کنند وقتی که تخیّل خود را فعّال می‌کنند، کارشان به‌نحوی شبیه به کارهای خداوند است. بلیک با لحنی مفرورانه و پیامبرگونه چنین می‌گوید:

> این عالم تخیّل، دنیای ابدیّت است؛ آغوش الهی است که همگی پس از مرگ جسم نباتی شده‌مان به آن بازمی‌گردیم. این عالم تخیّل، نامتناهی و ابدی است، حال آنکه عالم کون و نبات، متناهی و موقّت است. واقعیت پابدار همهٔ چیزهایی که ما نقش آن‌ها را در آینهٔ نباتی طبیعت مشاهده می‌کنیم، در این جهان ابدی موجود است. در پیکر الوهی منجی، که همان شجرهٔ راستین ابدیّت و تخیّل بشری است، همه‌چیز در شکل ابدی خود ادراک می‌شود.[۱۲]

در نزد بلیک تخیّل یعنی همان حضور خداوند و اعمال او در روح انسان. در نتیجه، هر خلاقیتی که به‌مدد تخیّل صورت بگیرد واجد خصلتی الوهی است و طبع معنوی انسان در تخیّل محقق می‌شود. گفته‌های کولریج حکم مکاشفات الهی را ندارد اما او نیز به نتیجه‌ای کم و بیش مشابه بلیک می‌رسد:

به گمان من، تخیّل اوّلیه عبارت است از قدرت زنده و عامل اوّلیهٔ کل ادراک بشری، نوعی تکرار عمل ابدی خلقت به واسطهٔ «من هستم» نامتناهی، در ذهن متناهی.[۱۳]

درست است که کولریج شعر را محصول تخیّل ثانوی می‌داند، امّا از آنجا که تخیّل ثانوی فقط اندکی با تخیّل اولیه تفاوت دارد، واضح است که در نزد او تخیّل به سبب تشابه با اعمال خلاّقهٔ خداوند کمال اهمیّت را داراست.

این ادّعای گزافی است که به بلیک و کولریج منحصر نمی‌شود، بلکه وردزورث، شلی[۱۴] و کیتس نیز کم و بیش به آن اعتقاد داشتند. همگی آنان مطمئن بودند تخیّل ارزشمندترین دارایی‌شان است که به نحوی از انحاء به نظمی فوق‌طبیعی نیز راه می‌یابد. تا پیش از ظهور مکتب رمانتیک هرگز چنین ادّعایی مطرح نشده بود و مسحورکننده‌ترین وجوه شعر رمانتیک نیز عمدتاً از همین ادعا سرچشمه گرفته است. خطر فرضی تا بدین حد متهورانه این است که شاعر چنان غرق در عالم شخصی خویش و کشف اکناف دورافتادهٔ آن شود که نتواند گُنه تجربهٔ خود را به انسان‌های دیگر منتقل سازد و در متقاعدکردن آنان به کیش خود ناکام بماند. بی‌تردید رمانتیک‌ها عوالم خاصّ خود را آفریدند، امّا همچنین موفق شدند دیگران را مجاب کنند که این عوالم، بی‌معنا یا صرفاً خیالی نیست. در واقع، آنان از این حیث بیش از معاصران آلمانی خود به واقعیت و انسان نوعی نزدیک بودند. شعرای رمانتیک آرزوهای محقّق‌نشده را به‌خودی خود هدف نمی‌دانند و به توهّم و افسون ــ که جایگاه بسیار مهمّی در اندیشهٔ برنتانو[۱۵] دارد ــ اعتقادی ندارند؛ همچنین جدا افتادن از زندگی موجب شعف نیستی‌انگارانه (nihilistic) در آنان نمی‌شود. نُوالیس[۱۶] دربارهٔ همین حسّ شعف خطاب به کارولین شلگل (Caroline Schlegel) می‌نویسد:

می‌دانم که هرآنچه خصلتی بس غیر اخلاقی و بس حیوانی دارد، تخیّل را سخت شیفتهٔ خود می‌کند؛ امّا همچنین می‌دانم که تخیّل چقدر به خواب شباهت دارد، چقدر فریفتهٔ شب، بی‌معنایی و تنهایی است.[۱۷]

رمانتیک‌های انگلیسی چنین نمی‌اندیشیدند. آنان اعتقاد داشتند که تخیّل رابطه‌ای ماهوی با حقیقت و واقعیّت دارد و سخت می‌کوشیدند شعر خود را به آن معطوف کنند.

رمانتیک‌ها در نیل به این هدف به مشکلی دیرپا برخوردند. اگر انسان به تخیّل خود آزادی کامل بدهد، دیگر چه تضمینی وجود دارد که حرفهای او به هر مفهوم واجد حقیقت باشد؟ آیا

گفته‌های چنین کسی می‌تواند ما را از آنچه نمی‌دانیم مطّلع کند، یا اینکه چنان از زندگی معمول دورافتاده که در حکم گریز از آن است؟ هنگامی که لاک با لحنی پرخاشگرانه قریحهٔ شاعرانه را توصیف کرد، این پرسش به یک مفهوم پاسخ داده شد؛ تام پین[۱۸]، دوست انقلابی بلیک، در کتاب عصر خِرَد پاسخ مشابهی به این پرسش داد:

> من گرایش ـ و گمان می‌کنم اندک استعدادی ـ در زمینهٔ شعر داشتم؛ امّا آن را بیشتر سرکوب کردم تا تقویت، زیرا بیش از حدّ مرا به حوزهٔ تخیّل می‌برد.

آنچه پین اظهار داشته عقیدهٔ شخص اوست امّا حرف جدیدی نیست. این عقیده مبتنی بر این فرض است که آفرینش‌های تخیّل صرفاً خیالی‌اند و به این اعتبار ربطی به واقعیّت زندگی ندارند. این مسئله اذهان شعرای دورهٔ الیزابت[۱۹] را نیز به خود مشغول کرده بود و گفته‌های تیسیوس[۲۰] نشان می‌دهد که شکسپیر هم به همین موضوع توجه داشته است:

> چشمان شاعر با چرخشی ناب و جنون‌زده،
> از ملکوت به زمین و از زمین به ملکوت می‌نگرد؛
> و همچنان که تخیّل تجسّم می‌بخشد
> به صور ناشناخته‌ها، قلم شاعر نیز
> کالبدی برایشان می‌سازد و از برای آن نیستی که چون باد است
> نام و مأوایی فراهم می‌آورد.[۲۱]

اگر فیلسوفی ایتالیایی مانند پیکودلا میراندولا[۲۲] که اعتقاد داشت تخیّل توانشی تقریباً بیمارگونه است اظهارات تیسیوس را خوانده بود، آن را تأیید می‌کرد و یقیناً از پیوند دادن شعرا به محجوران و عشّاق استقبال می‌کرد. حتّی کسانی که تا این حدّ افراط نورزیدند معتقد بودند که آفرینش‌های تخیّل چندان ربطی به زندگی واقعی ندارد و صرفاً نوعی گریز دلپذیر از زندگی است و بس. بیکن[۲۳] در کتاب پیشبرد یادگیری عقیدهٔ خود را چنین بیان می‌کند:

> از آنجا که تخیّل تابع قوانین مادّه نیست ممکن است به دلخواه خود آنچه را طبیعت گسسته است پیوند دهد و آنچه را طبیعت پیوند داده است بگسلد، و بدین‌سان پیوندها و تفاوت‌هایی به‌وجود آورد که با قانونمندی‌های طبیعت بیگانه است.

بیکن این کار را صرفاً بی‌ضرر و خوشایند می‌داند. گرچه شعرای دورهٔ الیزابت بهتر از شعرای

هر دورهٔ دیگری دست به آفرینش عوالم تخیّلی زدند، امّا جدّی‌ترین اندیشمندان آن‌ها ادّعای گزافی در این باره نداشتند و در مجموع خرسند بودند که وظیفه‌شان فقط فراهم آوردن فراغتی از مشکلات زندگی روزمره است.

واضح است که این دیدگاه شعرایی را که به الوهی بودن تخیّل و ارتباط آن با موضوعات اساسی هستی معتقد بودند خشنود نمی‌کرد. در واقع، تقریباً هیچ شاعری نمی‌تواند به خود بقبولاند که آفریده‌هایش به‌مفهوم تخفیف‌آمیزی که بیکن و برخی دیگر می‌گویند جنبهٔ تخیّلی دارد. شعرا معمولاً معتقدند که آفرینش‌هایشان به نحوی به واقعیت ربط دارد و همین اعتقاد آنان را به ادامهٔ کار دلگرم می‌کند. این برداشت شعرا در واقع برداشت ذهنیتی تحلیلی نیست، امّا با این‌حال نشان از هوشمندی دارد. به گمان آنان شعر به یک مفهوم با حقیقت سروکار دارد، هرچند که این حقیقت با حقیقت علمی یا فلسفی متفاوت است. از پاسخ هیپولیتا[۲۴] به گفته‌های تیسیوس دربارهٔ تخیّل می‌توان دریافت که شکسپیر نیز به این موضوع آگاهی داشت:

> آری، این رشته سر دراز دارد،
> اذهان شاعران همگی تبدّل می‌یابد،
> تا چیزی بیش از تصاویر خیال را بنگرد
> و سرانجام پایداری و ثباتی بی‌نظیر یابد،
> باری، هر چه باشد، غریب و ستودنی است.[۲۵]

هیپولیتا می‌تواند درک کند که ابداعات شاعر، «نیستیِ چون باده» نیست بلکه به‌نحوی با واقعیت مرتبط است. بدین‌ترتیب دیدگاه وی مخالف دیدگاه افلاطونی پیکواست امّا قرابتی با نظرات گوارینو[۲۶] دارد که معتقد است گزاره‌های شعر حقیقت نمادین دارد و نه حقیقت اخباری.[۲۷] در نزد هیپولیتا، آفریده‌های تخیّل با تجربهٔ زندهٔ آدمیان ارتباط دارد و منعکس‌کنندهٔ نوعی حقیقت است.

رمانتیک‌ها شجاعانه و صادقانه با این موضوع روبه‌رو می‌شوند. در نتیجه اصلاً گمان نمی‌کنند که تخیّل به امور غیرواقعی می‌پردازد، بلکه معتقدند حقیقت مهمی را آشکار می‌سازد. به اعتقاد شعرای رمانتیک، هنگامی که تخیّل به‌کار می‌افتد، قادر به دیدن چیزهایی می‌شود که عقل معمولی از دیدن آن‌ها عاجز است و لذا تخیّل رابطهٔ تنگاتنگی با نوعی بصیرت، ادراک یا الهام خاص دارد. در واقع، تخیّل و بصیرت، کلّیّتی واحد هستند و از هر حیث توانش ذهنی واحدی را تشکیل می‌دهند. بصیرت هم تخیّل را به فعالیّت برمی‌انگیزد و هم اینکه خود بر اثر

فعالیّت تخیّل، ژرفا می‌یابد. شعرای رمانتیک بر مبنای چنین فرضی شعر می‌سرودند؛ به عبارت دیگر، هنگامی که استعداد خلاّقشان را به‌کار می‌گرفتند، حسّ پرموز بودن چیزها به آنان الهام می‌بخشید تا آن استعداد را با بصیرتی خاصّ بکاوند و شکلی تخیّلی به یافته‌های خود بدهند. فهم این فرایند دشوار نیست. بیشتر ما وقتی تخیّل خود را به‌کار می‌گیریم که ابتدا مسئلهٔ غامض و عجیبی که نیازمند حل شدن است توجّهمان را به خود جلب کند و سپس به کمک آفریده‌هایمان در ذهن قادر می‌شویم جنبه‌هایی از آن مسئله را ببینیم که قبلاً مبهم و درک‌نشدنی می‌نمود. همچنان‌که خیالاتمان شکل‌های منسجمی می‌یابد، ما نیز با وضوح بیشتری درمی‌یابیم که چه چیز ما را گیج و سردرگم کرده است. این همان کاری است که رمانتیک‌ها می‌کنند. آن‌ها تخیّل و حقیقت را در هم می‌آمیزند چراکه آفرینش‌هایشان از بصیرتی خاص الهام می‌گیرد و مهارشدهٔ همین بصیرت است. کولریج در ستایش وردزورث به صراحت به همین موضوع اشاره می‌کند:

> [هنر او محصول] وحدت کامل احساسی عمیق با اندیشه‌ای ژرف بود؛ تعادل ظریف حقیقت نهفته در مشاهده با قوّهٔ تخیّلی که مشاهدات را تعدیل می‌کند؛ و مهمتر از هر چیز، استعدادِ بدیع گستراندن لحن، حال و هوا، و همراه با آن، بسط ژرفا و اوج عالَم مثالی به گرد شکل‌ها، رخدادها و موقعیت‌هایی که از فرط تکرار و به‌سبب رسوم رایج، همهٔ درخشش خود را، در نظر عامّه، از دست داده بودند و از تلألؤ و شادابیشان هیچ چیز باقی نمانده بود.[۲۸]

تا زمانی که تخیّل این‌گونه عمل کند، نمی‌توان آن را متهم به گریز از واقعیت زندگی کرد و یا گفت که صرفاً امکان نوعی استراحت دلپذیر را برای آدمی فراهم می‌آورد.

ادراک که در ارتباطی تنگاتنگ با تخیّل عمل می‌کند، سرشتی متفاوت با آنچه لاک گمان می‌کرد دارد و شعرای رمانتیک سخت کوشیدند هرگونه برداشت نادرست در این‌باره را برطرف کنند. آنان در پی بصیرت در بارهٔ ماهیّت هر چیز بودند و به همین دلیل دیدگاه لاک را در مورد محدود بودن توانایی انسان در ادراک اشیای مادّی مردود می‌شمردند، چراکه این دیدگاه، ذهن را از ضروری‌ترین کارکرد آن ــ که درک و آفرینش توأمان است ــ محروم می‌کرد. بلیک در بارهٔ این موضوع با لحنی تحقیرآمیز و پیشگویانه می‌گوید:

> فقط آنچه ماهیّتی ذهنی دارد واجد واقعیت است؛ هیچ‌کس نشانی از آنچه امر مادی نامیده می‌شود سراغ ندارد؛ امری که جایگاهش مغالطه است و وجودش فریب. بیرون از ذهن یا اندیشه، کجا می‌تواند چیزی وجود داشته باشد جز در ذهن ابلهان؟[۲۹]

کولریج بنا به دلایلی کم و بیش یکسان، به نتیجهٔ مشابهی رسید:

> اگر ذهن منفعل نباشد، اگر حقیقتاً تمثال خداوند باشد، آن هم به والاترین مفهوم، یعنی *تمثال خالق* اعظم، آنگاه بیمِ آن می‌رود که هر دستگاه فکری مبتنی بر انفعال ذهن، دستگاه فکری کاذبی است.[۳۰]

بلیک و کولریج با مردود شمردن آن برداشت از دنیای عینی که مبتنی بر اصالت احساس است، زمینه را برای اعادهٔ تفوق روح آماده کردند، تفوّقی که لاک منکر آن شده بود اما عالمان مابعدالطبیعی آلمانی در همان هنگام آن را مطرح می‌کردند. بلیک از آنان بی‌اطلاع بود و نتیجه‌گیری‌های او سرچشمه گرفته از نگرش شهودی (visionary) خود او و مبتنی بر این نظر است که ماده به هیچ وجه همچون روح، واقعی نیست. کولریج آثار کانت[۳۱] و شلینگ[۳۲] را خوانده و دلایل زیادی در اثبات نظریات خود یافته بود، امّا آن نظرات عمدتاً نه از آثار کانت و شلینگ بلکه از اعتقاد غریزی خود او مبنی بر اینکه صرفاً عالَم روح واقعیت دارد ناشی می‌شد. از آنجا که کولریج در درجهٔ اوّل شاعر بود و فقط در درجهٔ دوّم یک عالِم مابعدالطبیعی، برداشت او از دنیای روح ریشه در احساس قوی وی در بارهٔ زندگی درونی، و نیز ریشه در این اعتقاد داشت که تخیّل به همراهی الهام می‌تواند بیش از عقل تحلیلی در بارهٔ مسائل واقعی ما به کشف جدیدی نائل آید.

رمانتیک‌ها با رد تبیین لاک و نیوتن از جهان مشهود، به میل باطنی خود برای پی بردن هرچه بیشتر به کنه عالَم روح تن دردادند. هر یک از آنان به طریق خاص خود به سلسله مراتبی از اشیا اعتقاد داشت که با آنچه می‌بینیم و می‌شناسیم تفاوت دارد. هدف تکاپوی پرشور و هیجان آنان نیز همین بود. آنان می‌خواستند به ذات واقعیتی ماندگار راه ببرند، رموزش را دریابند و از این رهگذر معنا و ارزش زندگی را بهتر دریابند. شعرای رمانتیک متقاعد شده بودند که اشیای مشهود، در حکم ابزاری برای یافتن این واقعیتند؛ با این همه، این وسایل، همه چیز نیستند و در واقع چندان اهمیتی ندارند مگر اینکه با قدرتی فراگیر و نیروبخش مرتبط باشند. فهمیدن منظور آنان چندان هم دشوار نیست. اکثر ما احساس می‌کنیم که جهان مادّی کفایت نمی‌کند و لذا طالب طرحی از کائنات هستیم که اعتبار عقاید و باورهایمان را توجیه کند و معلوم شود که چرا در نظمی به ظاهر افزاروار، محک‌هایی در اختیار داریم که با هیچ مکانیسمی تبیین‌شدنی نیست. لاک و نیوتن دنیای حس‌شدنی را تبیین می‌کنند امّا ارزش آن را برنمی‌شمرند. آنان در واقع با

تبیین داوری‌های ذهنی از طریق فرایندهای جسمی، اعتبار آن داوری‌ها را زایل می‌کنند زیرا یگانه تضمین برای حقیقی بودن داوری‌هایمان، وجود حقیقتی عینی است که با فرایندی علّی و ذهنی نمی‌تواند معیّن شود. این قبیل دستگاه‌های فکری متضمن روح نفی‌اند، چراکه در تلاش برای تبیین اعتقاد ما به آنچه نیک، مقدّس یا زیباست، آن‌ها صرفاً موفق می‌شوند که به نحوی آن را از سر واکنند. به این دلیل بود که بلیک فیزیکدان‌های اتمی و امثال آنان را به‌عنوان کسانی که بیهوده می‌کوشند نور الهی را (که یگانه عامل معنابخش زندگی است) خاموش کنند محکوم می‌دانست و اعلام داشت که نظریه‌های آنان در قیاس با نور الهی محلی از اِعراب ندارد:

ذره‌های صلب دیمقراطیس[۳۳]
و ذرّات نورانی نیوتون
همگی سنگ‌هایی بر ساحل دریای سرخند،
جایی که خیمه‌های بنی‌اسرائیل بس روشن می‌درخشد.[۳۴]

شعرای رمانتیک به روح و مسائل آن توجه داشتند و امیدوار بودند که به مدد تخیّل و بصیرتِ الهام شده، هم بتوانند به ویژگی‌های روح پی ببرند و هم آن ویژگی‌ها را در اشعاری دلکش بیان کنند.

این جستجو برای یافتن جهان غیب، منبع الهام رمانتیک‌ها شد و از آن‌ها شاعر ساخت. توانمندی آنان بعضاً ناشی از میل ایشان به درک این حقایق نهایی است و بعضاً ناشی از وجد و شوقی که پس از یافتن آن حقایق در خود حسّ می‌کردند. برخلاف معاصران آلمانی خود که از شور و هیجان «اشتیاق» (Schnsucht) خرسند بودند و تا زمانی که «فراسو» (Jenesits) به اندازهٔ کافی رازآمیز بود چندان میلی به کشف ماهیت آن نداشتند، رمانتیک‌های انگلیسی پژوهش‌های تخیّلی خود را تا رسیدن به جواب‌هایی قانع‌کننده دنبال می‌کردند. هدف آنان این بود که رازآمیز بودن هر چیز را از طریق نمودهای جداگانهٔ آن ثابت کنند و بدین‌وسیله مفهوم آن را نشان دهند. مخاطب اشعار آن‌ها، نه ذهن منطقی فرد بلکه کل نفس، مجموعهٔ توانش‌های فکری، احساسات و عواطف اوست. این کار فقط از جلوه‌های جداگانهٔ تجربهٔ مخیل امکان‌پذیر است. در چنین تجربه‌هایی، به نمونه‌هایی برمی‌خوریم که نمی‌توان مستقیماً از طریق کلمات بیان کرد و صرفاً از طریق اشاره و دلالت ذکرکردنی است. قدرتی که وردزورث در طبیعت یا شِلی در عشق می‌دید، آن‌قدر عظیم است که فقط وقتی در نمونه‌های مشخص و جداگانه تبلور می‌یابد، می‌توانیم اندک‌اندک به ماهیتش پی ببریم. سپس از رهگذر این موارد مجزا، درمی‌یابیم که شاعر در

رؤیاهایش چه دیده است. پایه و اساس تخیّل رمانتیک این است که شکل‌هایی از فعالیّت این نیروهای غیبی را به نمایش می‌گذارد؛ راه دیگری هم برای به نمایش گذاشتن این نیروها وجود ندارد، زیرا نمی‌توان آن‌ها را تحلیل یا توصیف کرد و صرفاً در نمونه‌های معیّن ارائه‌پذیرند.

دریافت این موضوعات روحی با فهم علمی قوانین طبیعت، یا درک فلسفی حقایق عام بسیار متفاوت است. چنان قوانین و حقایقی را به بهترین نحو می‌توان در کلمات انتزاعی بیان کرد، امّا قدرت‌های روح را باید به مدد نمونه‌های معیّن معرفی کرد، زیرا فقط از این رهگذر است که می‌توانیم آن‌ها را در فردیّت حقیقی‌شان ببینیم. در واقع، صرفاً هنگامی که نور الوهی تخیّل بر آن‌ها تابیدن گرفته باشد، اندک اندک به اهمیّت و جذابیتشان پی می‌بریم. بلیک به همین سبب در بارهٔ این عقیده که هنر با حقایق عام سر و کار دارد، سختگیری به خرج می‌دهد. وی برخلاف ساموئل جانسن هیچ احترامی برای «شکوه کلیت» قائل نیست و سخت با این گفتهٔ جانسن مخالف است که «هیچ چیز نمی‌تواند عدّهٔ کثیری را خشنود کند یا برای مدّتی مدید خوشایند باشد، مگر جلوه‌های راستین طبیعت عام». بلیک عقیدهٔ کاملاً متفاوتی دارد.

> تعمیم کار ابلهان است. یگانه ملاک ارزش، خاص کردن است.
> دانش عام درخور ابلهان است.[۳۵]

> طبیعت عام چیست؟ آیا چنین چیزی وجود دارد؟ آگاهی عام چیست؟ آیا چنین چیزی وجود دارد؟ هر نوع دانش به مفهوم اکید کلمه، خاص است.[۳۶]

بلیک چنین اعتقادی داشت زیرا که در دنیای تخیّل می‌زیست. او فقط چیزی را کاملاً مهم تلقی می‌کرد که از شکلی خاصّ برخوردار باشد. رمانتیک‌ها نیز عموماً با چنین دیدگاهی موافق بودند. آن‌ها در پی این بودند که به مدد هنرشان، لحظات کشف و شهود را که حتی به گسترده‌ترین موضوعات، انسجام و سادگی وقایع واحد را می‌بخشید، به مؤثرترین شکل ممکن نمایش دهند. حتی در شعر *قوبیلای قاآن*[۳۷] که بسیاری از ویژگی‌های رؤیایی را که در آن سروده شد حفظ کرده است، تبلوری بسیار فردی از تجربه‌ای ناآشنا و رازآمیز وجود دارد که در واقع تجربهٔ محوری کلّ خلقت است، خلقتی که با سُرور دیونیسوسی[۳۸] و قدرت سرمست‌کنندهٔ خود، عناصر گوناگون را در طرحی مسحورکننده سامان می‌دهد. چه بسا خود کولریج نیز وقتی این شعر را می‌سرود چندان به کاری که می‌کرد وقوف نداشت، اما تجربه‌ای که او تصویر می‌کند نمونه‌ای از حالت خلاّق ذهن در ناب‌ترین لحظات آفرینش هنری است، یعنی در زمانی که به‌نظر

می‌رسد امکاناتی پایان‌ناپذیر در برابر ذهن خود می‌نمایند. جای تعجّب نیست که وی گمان می‌کرد چنانچه موفق شود تمام امکانات نهفتهٔ چنین لحظه‌ای را به فعل درآورد، آنگاه همچون کسی خواهد بود که با خدایان همسفره شده است:

و همگی فریاد برخواهند آورد: هشدار! هشدار!
چشمان پرتلألؤ او، گیسوان شناور او!
سه بار به دورش دایره‌ای بکشید،
و چشمان خود را با هراسی مقدس بربندید،
زیرا که خوراک او شبنم عسل بوده است،
و شرابش، شیر بهشت.

در چنین تجربه‌ای ناآشنا، عجیب و فراحسی بود که رمانتیک‌ها به جستجوی شعر برآمدند و دریافتند که یگانه راه انتقال آن به دیگران، به‌کارگیری موارد و نمونه‌های خاص است.

نیروهای نامشهودی که کائنات را به گردش وامی‌دارند، در دنیایی مشهود و از رهگذر دنیایی مشهود عمل می‌کنند. تماس ما با این نیروها، صرفاً از طریق آنچه می‌بینیم، می‌شنویم و لمس می‌کنیم میسّر می‌شود. هر شاعری ناچار است با توسّل به دنیای حواس شعر بگوید، امّا این دنیا برای رمانتیک‌ها در حکم ابزاری برای به‌کار انداختن توانایی‌های شهودی آنان بود. گه‌گاه دنیای حواس چنان تأثیری بر شعرای رمانتیک باقی می‌گذاشت که گویی در حالتی خلسه‌وار به مرتبه‌ای متعالی (transcendental) از هستی رسیده‌اند، امّا این حالت صرفاً هنگامی محقق می‌شد که با چشمانی شیفته و تیزبین به دنیای پیرامون خود نظر می‌کردند. یکی از مزیت‌های گسستن از انتزاعات و حقایق عام برای رمانتیک‌ها این بود که بدین ترتیب می‌توانستند حواس خود را آزادانه به‌کار گیرند و فارغ از پیشداوری‌های مرسوم به طبیعت بنگرند. علاوه بر این، همهٔ شعرای رمانتیک به لحاظ جسمی بسیار حسّاس بودند و گه‌گاه چنان از مشاهداتشان متحیر می‌شدند که همهٔ وجودشان تحت تأثیر قرار می‌گرفت. این موضوع به‌ویژه در بارهٔ وردزورث و کیتس مصداق دارد، زیرا آنان حساسیت شاعرانه به دیده‌ها و شنیده‌ها را که پس از شکسپیر در سروده‌های شاعران انگلیسی به‌ندرت یافت می‌شود به شعر بازگرداندند. در عین‌حال، اشعار بلیک، کولریج و شلی نیز کم و بیش به همان میزان نمایانگر حساسیت شاعرانه است. همان چشمان تیزبین و مشاهده‌گری که بلیک را در عرصهٔ نقاشی به صناعت‌گری زیرک بدل ساخت، در اشعار او نیز فعّال است. البتّه درست است که وی به ندرت به توصیف مشاهداتش بسنده

می‌کرد. ولی هنگامی که توصیف را نهایتاً برای آشکار کردن رازی بزرگ به‌کار می‌بَرد، واژگان دقیق و واضح به درخشش نمادهایش در برابر دیدگان خواننده می‌انجامد. گرچه کولریج برخی از بهترین اشعارش را با الهام گرفتن از رؤیا و خلسه سرود، ولی در عین‌حال طرح و کیفیت درخشان بی‌نظیری به جزئیات آن‌ها افزود. گرچه شلی در عالَم افکار بلندپروازانه و انتزاعات نامحسوس زندگی می‌کرد، با دنیای مشهود اصلاً بیگانه نبود، دست‌کم بدان‌سبب که این دنیا آینهٔ ابدیت و در نتیجه پراهمیت بود. شاید برخی از شعرا فقط در رؤیاهای خود زندگی می‌کنند و کمتر به پیرامون خویش نظر دارند، اما شعرای رمانتیک از این دست نیستند. در واقع، توانمندی شعر آنان ناشی از این است که پرتوی جدید و جادویی بر چهرهٔ آشنای طبیعت می‌افکنند و ما را چنان مسحور می‌کنند تا به جستجوی علل جذابیت مقاومت‌ناپذیر طبیعت برآییم. همهٔ شاعران رمانتیک الهام اولیهٔ خود را در طبیعت می‌یافتند. در نزد آنان همه چیز در طبیعت خلاصه نمی‌شد، ولی بدون طبیعت احساس عجز می‌کردند، زیرا در پرتو طبیعت به آن لحظات تعالی‌بخش می‌رسیدند که می‌توانستند از مشاهداتشان به کشف و شهود برسند و به گمان خود به رموز کائنات پی برند.

همهٔ شعرای رمانتیک، به واقعیّتی غایی اعتقاد داشتند و شعر خود را بر مبنای آن می‌سرودند، امّا این واقعیت غایی را از طرق مختلفی می‌یافتند و به شکل‌های مختلفی به‌کار می‌بردند. هر یک از آنان تا حدی دنیای مشهود را مهم تلقی می‌کرد و تفسیر خاص خود را از آن داشت. در یک سو بلیک بود که اعتقاد داشت تخیّل، نیرویی الوهی و منشأ همهٔ واقعیات است. طبیعت برای کارکرد تخیّل حکم مادّهٔ خام را دارد، امّا به زعم بلیک سرانجام طبیعت نابود خواهد شد و روح مختار می‌شود که مستقلاً دست به آفرینش بزند. تا زمانی که طبیعت هنوز وجود دارد، انسان نمادهایش را از آن می‌گیرد و برای تفسیر عالم غیب به‌کار می‌برد. منزلگاه راستین بلیک در عالم تجلّی و شهود بود، در آن جهان خیالی که پس از دادن آزادی کامل به تخیّل خلاّق خود و دگردیسی داده‌های حسّی رؤیت می‌کرد. به گمان وی، تخیّل پرده از واقعیتی برمی‌دارد که در پس اشیای مشهود از دیده‌ها پنهان مانده است. دنیایی که می‌شناسیم سرنخ‌هایی از واقعیت نهان به دست می‌دهد که باید دنبال شوند و بسط یابند:

جهانی را در دانهٔ شنی دیدن
و آسمانی را در گلی وحشی،
بی‌کرانگی را بر کف دست سنجیدن
و جاودانگی را در گذشت ساعتی[۳۹]

بلیک از طریق پدیده‌های مشهود به آن حالت متعالی که خود «جاودانگی» می‌نامید می‌رسید و احساس می‌کرد که آزاد است عوالمی جدید و زنده بیافریند. وی عارفی نبود که مرموزانه و با تقلای فراوان خداوند را بجوید، بلکه مکاشفه‌گری بود که در بارهٔ خود می‌گفت:

روز و شب پیوسته در محضر اویم،
بر نگرداند خدا رویش ز رویم.[۴۰]

در میان تمام رمانتیک‌ها، بلیک استوارترین پنداشت را در بارهٔ تخیّل دارد، تا حدّی که خود با اطمینان می‌گوید: «تنها یک قدرت است که از انسان شاعر می‌سازد: تخیّل، شهود الوهی»[۴۱]، زیرا به گمان او، تخیّل واقعیّت را می‌آفریند و این واقعیت چیزی نیست مگر کنش الوهی نفس که از نیرو و شور مهارنشدهٔ آن نشأت می‌گیرد. توجه بلیک معطوف به دنیایی آرمانی و معنوی است که او می‌کوشد آن را با یاری تمامی نفوس دیگری که مطیع تخیّل‌اند بر پا سازد.

هر چند بلیک چشمان تیزبینی برای مشاهدهٔ دنیای مشهود داشت، امّا توجه او عمدتاً معطوف به دنیای نامشهود بود. در نزد او هر موجودی نماد قدرت‌های سرمدی و هدف او نیز اشراف یافتن بر این قدرت‌ها بود. از آنجاکه نقاشی با ذهنیتی بسیار تصویرگر بود، دنیای نامشهود را با زبان دنیای مشهود توصیف می‌کرد و پی‌تردید قادر بود آن را در رؤیاهای خود رؤیت کند. امّا آنچه او می‌دید، به اصطلاح بدیلی برای دنیایی که می‌شناسیم نبود، بلکه مرتبه‌ای روحی بود که فقط به مدد استعاره می‌توان برحسب بینش جسمی توصیفش کرد. آنچه توجه او را سخت به خود جلب کرد و بیشترین توانایی‌هایش را از قوه به فعل درآورد، احساس حضور واقعیتی معنوی در همهٔ موجودات بود. در نزد بلیک حتی عادی‌ترین رخداد نیز ممکن است بسیار بامعنا و عبرت‌آمیز باشد. این حقیقت راکه او در وقایع معمولی چه دنیایی از معانی می‌دید می‌توان با بررسی شعر *نشانه‌های معصومیت (Auguries of Innocence)* دریافت. ابیات لطیفه‌آمیز و غیبگویانهٔ بلیک در این شعر، نمایانگر برداشت او از روابط تنگاتنگی است که در واقعیّت وجود دارد و عوالم‌روحی و بصری را در کلیّتی واحد متحد می‌کند. عوالمی که او توصیف می‌کند ساده به‌نظر می‌رسند، امّا تک تک واژه‌های این شعر را باید به دقّت خواند. مثلاً آنجاکه اعلام می‌دارد:

سینه‌سرخی در قفس محبوس
دل افلاک پر شود ز فسوس.

سینه‌سرخی که بلیک از آن سخن می‌گوید، به خودی خود وجودی معنوی است. این دیگر نه پرنده‌ای رؤیت شدنی بلکه نیرویی است که چنین پرنده‌ای تجسّم و نماد آن است: روح آزادی که از آواز خواندن و هر آنچه آواز بدان دلالت می‌کند، سرمست می‌شود. چنین روحی را نباید سرکوب کرد و هرگونه سرکوب آن گناهی است در حق حیات الوهی کائنات. بلیک مکاشفه‌گری بود که اعتقاد داشت پدیده‌های معمولی فی‌نفسه دارای جوهر نیستند، امّا حکم نمادهایی غنی از واقعیاتی برتر را دارند. او چنان با عالم روح خو گرفته بود که به دنیای باقوام مادّه بی‌اعتنا بود و به جای آن، دنیای ارزش‌های جاودانه و ارواح زنده را می‌دید.

کیتس به نسبت بلیک، دلبستگی پرشوری به دنیای مشهود دارد و بسیاری از منتقدان وی را فریفتهٔ تأثّرات حسّی دانسته‌اند، امّا او از این نظر به بلیک شباهت دارد که معتقد است واقعیت غایی را باید صرفاً در تخیّل جست. این موضوع را می‌توان از شعر کیتس با عنوان *خواب و شعر* *(Sleep and Poetry)* دریافت که در آن می‌پرسد چرا تخیّل قدرت و گسترهٔ پیشین خود را از دست داده است:

آیا دامنهٔ توانایی انسان
اینک چنین محدود است که
تخیّل متعالی را یارای آن نیست که چونان گذشته
آزادانه به پرواز درآید؟ اسبان خود زین کند،
بادهای سر به سپهر زند، و شگفتی برانگیزد
بر بام فلک؟ آیا به جملگی ما قدرت خویش را ننموده است؟
از فضای زلال اثیر، تا
نَفَسِ تُنُکِ غنچه‌های بازشونده؟ از معنای
ابروان سنرگ جوو[۴۲]، تا سبز شدن لطیف
چمنزار آوریل؟

به هنگام سرودن این شعر، کیتس هنوز جوان بود و شاید واژگان او در حد پسند ما دقیق نباشد. با این همه، واضح است که او تخیّل را قدرتی آفرینشگر و افشاگر (یا در واقع قدرتی که از رهگذر آفرینش، افشا می‌کند) می‌دانست. کیتس نه فقط موجودیت قائم به ذات اعمال تخیّل را می‌پذیرفت، بلکه همچنین اعتقاد داشت که این اعمال به واسطهٔ پرتوی که بر واقعیت غایی می‌افکنند با آن مرتبطند. وی با تعمّق در بارهٔ این عقیده، به مفهوم دقیق آن پی برد و آن را ملکهٔ ذهن خود کرد زیرا که نیاز هستی خلاّق او را برطرف می‌ساخت.

کیتس از رهگذر تخیّل جویای واقعیتی مطلق بود و درک حسیِ زیبایی، راه را بر او هموار

می‌کرد. هنگامی که مصداق‌های حسّ او را مسحور کردند، کیتس چنان برانگیخته شد و به‌وجد آمد که احساس می‌کرد در دنیای دیگری سیر و سیاحت می‌کند و می‌تواند بر تمام کائنات اشراف یابد. حواس بصری، لامسه و بویایی تخیّل او را به حوزه‌ای از وجود آگاه کردند که در آن خود را با مسائلی بس بزرگ و آشنا روبه‌رو می‌دید. زیبایی برای او حکم حضور در جوار واقعیت غایی را داشت و هر قدر شیئی زیبا بیشتر بر او تأثیر می‌گذارد، بیشتر متقاعد می‌شد که به‌مرحله‌ای ورای آن شیء عبور کرده است. در شعر *اندیمیون*[۴۳] می‌گوید که شادکامیِ اذهان ما را به «دوستی با ذات» برمی‌کشد و سرانجام «کیمیایی و فارغ از مکان» می‌شویم:

> این چیزها را احساس می‌کنیم؟ در آن لحظه که گام
> به نوعی وحدانیّت می‌نهیم با حالتی
> همچون حالت روحی‌گریزان. ای بسا
> دام‌هایی باشکوه‌تر و اسارت‌هایی بس
> خرد تباه‌سازتر که اندک اندک
> به ایجاز اعظم می‌انجامند.[۴۴]

زیبایی اشیای مشهود موجب خلسه در کیتس می‌شد و این کمال آرزوهایش بود زیرا علّت سیطرهٔ شگفت‌آور مصداق‌های حس را بر او توضیح می‌داد و میل وی به فرا رفتن به چیزی پایدار و جهان‌گستر را توجیه می‌کرد. استنباط کیتس از این واقعیت، محدودتر از بلیک بود. کیتس مشخصاً به زبان یک شاعر سخن می‌گوید، حال آنکه بلیک تخیّل را شامل تمامی فعالیّت‌هایی می‌دانست که به‌وجودآورنده یا تشدیدکنندهٔ حیاتند. همچنین باید توجه داشت که بلیک تخیّل خود را فعّال می‌دانست، در حالی‌که کیتس تخیّل خود را عمدتاً منفعل می‌دید و می‌اندیشید که باید «ایجاز اعظم» را حسّ کند. با این‌حال، وقتی کیتس تخیّل را توانشی جاذب و تعالی‌بخش و دروازهٔ ورود به مرتبهٔ روحیِ نادیده‌ای قلمداد می‌کند، به‌عقاید بلیک نزدیک می‌شود.

کولریج نیز در بارهٔ تخیّل بسیار تعمّق کرد و برخی از ممتازترین فصل‌های کتاب خود سیرهٔ ادبی *(Biographie Literaria)* را به آن اختصاص داد. جدا کردن نظریه‌پردازی‌های بعدی او از مفروضاتی که پیش از افول توانش‌های خلاّقش تقریباً به‌طور غریزی بر مبنای آن‌ها عمل می‌کرد، چندان آسان نیست. گه‌گاه به‌نظر می‌رسد هنوز فلسفهٔ اصالت حسّ را که در دوران جوانی به‌آن اعتقاد داشت، فراموش نکرده است. کولریج از این فلسفه، مفهومی از دنیای حقایق («دنیایی

سرد و بی‌روح») را به میراث برد که در آن «اشیا به *منزلهٔ* اشیا، ذاتاً ثابت و مرده‌انداء ولی در مقام یک شاعر، او از این عقیده فراتر رفت، یا در واقع آن را به استنتاجی نامنتظر تبدیل کرد. درست از آن‌رو که جهان خارج این‌گونه است، شاعر وظیفه دارد به مدد تخیّل خود آن را دگرگون کند. درست همان‌طور که «اتفاقات عارضی نور و سایه» ممکن است به «منظره‌ای شناخته‌شده و آشنا»[۴۵] جلوهٔ دیگری بدهد، به همان ترتیب می‌توان به یاری تخیّل، این جهان مرده را دوباره زنده کرد. کولریج با استفاده از تناقض‌نمایی (Paradox) متهوّرانه، این عقیده را توجیه می‌کند:

> باید جسورانه بیفزایم که نابغه باید بر مبنای این احساس عمل کند که جسم تلاش می‌ورزد تا به ذهن تبدیل شود ـ یعنی ذهن در جوهر خود.[۴۶]

آنچه به راستی برای کولریج اهمیّت داشت، اطمینان عمیق به تخیّل در حکم شکل‌دهندهٔ زندگی بود. مفهوم عملی این نظر را برای کولریج، از شعر او با عنوان *اندوه (Dejection)* می‌توان یافت. وی در این شعر، توضیح می‌دهد که طبیعت صرفاً در درون ما وجود دارد و این ما هستیم که جنبه‌های مهم آن را خلق می‌کنیم:

> آه! از دلِ جان باید که پدید آید
> نوری، شکوهی، ابر زیبای تابناکی
> به گرداگرد زمین ـ
> و از خودِ جان باید که برآید
> بانگ دلنشین و پرصلابت تولّد خود او،
> حیات و گوهر هر آوای دلنشین!

کولریج برخلاف بلیک قائل به قدرت‌های خارق‌العادهٔ تخیّل نیست. وجود جهان خارج هنوز تا حدودی مانع اوست و لذا کولریج احساس می‌کند که باید به‌نحوی با آن همنوا شود. امّا وقتی نبوغ آفرینشگر او فعّال می‌شود، این تردیدها را کنار می‌گذارد و از «فراداده» (given) بی‌شکل و متمایزنشده‌ای، واقعیت می‌سازد. کولریج معتقد است که نهایتاً معنای هستی را باید در فعالیّت خلاقانه‌ای یافت که شبیه کار خداوند است.

کولریج در بارهٔ آن واقعیت غایی که موضوع کاوش شعر است نظرمشخصی مطرح نمی‌کند. اگر بر اساس شعر قوبیلای *قاآن* در این باره قضاوت کنیم، به‌نظر می‌رسد دست‌کم در برخی از حالات روحی احساس می‌کرد که صرف عمل آفرینش هنری به خودی خود سرشتی متعالی

دارد و لذا نباید در پی چیز دیگری بود. امّا شاید بهتر باشد برای دلیل این بحث به *قوبیلای قاآن* بیش از حد استناد نکنیم. در حقیقت، با بررسی دو شعر دریانورد پیر *(The Ancient Mariner)* و *کریستبل (Christabel)* به روشنی می‌بینیم که به‌گمان کولریج، وظیفهٔ شعر نشان دادن رمز و راز زندگی است. ماهیّت مبهم هر دو این اشعار ــ با دلالتی که بر حالتی بینابین خواب و بیداری، بینابین انسان‌های زنده و ارواح غیرزمینی دارند ــ تصوّر آن نوع موضوعی که نبوغ کولریج را تا رفیع‌ترین قلّه‌های آن برانگیخت، امکان‌پذیر می‌کند. صرف‌نظر از اندیشه‌های احتمالی کولریج در مقام فیلسوف، وی در مقام شاعر مجذوب مفهوم قدرت‌های غیرزمینیِ عالَم شده و در پی یافتن تأثیر این قدرت‌ها بود. البته منظور کولریج این نبود که چنین کاری را در عالم واقع انجام دهد، اما خواه‌ناخواه خواننده احساس می‌کند که وی واقعیت را در تخیّل خود به صورت چیزی در پس اعمال انسان تصور می‌کرد که به دلیل تباین مشخص‌تر نیکی و خباثت و نیز به علّت هدفمندتر بودن آن، از دنیایی که می‌شناسیم واضح‌تر است. تکوین این تصوّر را صرفاً در اشعار کولریج می‌بینیم، آن هم فقط در دو سه شعر او. گویا کولریج هنگامی مجبور به پذیرش این عقیده شد که با تشویش خاطر دریافت قدرت‌هایی بر زندگی انسان سیطره دارند که درک کامل ماهیتشان امکان‌ناپذیر است. در نتیجه، اشعار کولریج بسیار رمزآمیزتر از هر شاعر رمانتیک دیگری است و در عین‌حال چون مبتنی بر عواطف اوّلیهٔ انسانی است، به نحوی بی‌همتا نافذ و به احساسات درونی خواننده نزدیک است.

یقیناً وردزورث با بسیاری از گفته‌های کولریج در بارهٔ تخیّل موافق بود، به‌ویژه با تمایزی که کولریج بین تخیّل و خیالپردازی قائل می‌شد. در نزد او، تخیّل مهم‌ترین استعداد شاعر بود. مفهوم این نکته را از ترتیبی که وی برای شعرهایش در نظر گرفت، می‌توانیم دریابیم. بخشی که وی *اشعار تخیّل* نامیده شعرهایی را در بر می‌گیرد که آمیزه‌ای است از قدرت خلاّق و بصیرت شهودی خاصّ او. وردزورث با کولریج هم‌عقیده بود که این کار به عمل خلقتِ خداوند می‌ماند. این همان استعداد الوهی کودک است که عوالم کوچک خود را می‌آفریند:

> زیرا که احساس وی را از چنان قدرتی بهره‌مند ساخته
> که از رهگذر قوای بالندهٔ حواس
> همچون کارگزار ذهن یگانهٔ اعظم
> می‌آفریند، آفریننده و هم گیرنده
> دست‌اندرکار، لیک هم‌پیمان با آثاری
> که نظاره می‌کند.[۴۷]

شاعر این توانش را حتی به هنگام بلوغ جسمانی نیز حفظ می‌کند و شاعربودنش به همین دلیل است. امّا وردزورث به‌خوبی می‌دانست که صِرف آفرینش کافی نیست، بلکه باید با بصیرت خاصی توأم گردد. در ادامه توضیح می‌دهد که تخیّل

> نام دیگری است برای قدرت مطلق
> و روشن‌ترین بصیرت، دامنهٔ ذهن،
> و خرد در والاترین حالت آن.[۴۸]

وردزورث برخلاف دیگر شعرای رمانتیک آن‌قدر به افراط نگرایید که خرد را کم‌اهمیّت بداند. وی ترجیح داد که شأن و شکوه جدیدی برای این واژه قائل شود و اصرار ورزد که بصیرت الهام‌شده خود کیفیّتی بخردانه دارد.

دیدگاه وردزورث در بارهٔ جهان خارج متفاوت با دیدگاه کولریج است. وردزورث استقلال وجودی جهان خارج را می‌پذیرد و مصرّ است که تخیّل باید به‌نحوی با آن همنوا شود. در این‌مورد نیز به گمان او دوران کودکی موضوع را روشن می‌کند:

> قدرتی انعطاف‌پذیر
> در وجود من است؛ دستی شکل‌دهنده، گه‌گاه
> سرکش، که فریبکارانه عمل می‌کند؛
> روحی از آنِ خودش، در جنگ
> با گرایش همگانی، امّا اغلب
> فرمانبردار محض اشیای بیرونی
> که همدمشان بود.[۴۸]

به اعتقاد وردزورث، تخیّل باید فرمانبردار جهان خارج باشد، زیرا آن دنیا مرده نیست بلکه زنده است و نَفْسِ خاص خود را دارد که دست‌کم در زندگیی که ما می‌شناسیم، متمایز از نفْس انسان است. وظیفهٔ انسان آن است که با این نفس ارتباطی تنگاتنگ برقرار کند. در واقع، انسان به‌سختی می‌تواند از این امر اجتناب ورزد زیرا زندگی او را از بدو تولد همواره طبیعت شکل می‌دهد، طبیعتی که به همهٔ ارکان وجود او نفوذ می‌کند و بر اندیشه‌هایش تأثیر می‌گذارد. وردزورث معتقد بود که به نزدیک‌تر کردن نفْس طبیعت به انسان یاری رسانده است و

به مدد واژه‌ها
که از چیزی بیش از آنچه ما هستیم سخن نمی‌گویند.[۴۹]

نشان داده است که جهان خارج چه انطباق دقیقی با ذهن فرد دارد و برعکس. باید اذعان کرد که بلیک با چنین عقیده‌ای سازگار نبود و به همین دلیل گفت که: «نمی‌توانید مرا قانع کنید که چنین انطباق دوجانبه‌ای را بپذیرم.»[۵۰] اما در نزد وردزورث چنین انطباقی در واقع وجود داشت. طبیعت منبع الهام شاعرانهٔ او بود و نمی‌توانست وجود طبیعت را کم‌اهمیّت‌تر از وجود انسان بداند. امّا از آنجاکه طبیعت وردزورث را از خود بی‌خود می‌کرد، وی به‌دنبال مرتبه‌ای متعالی بود که در آن نفْس طبیعت و نفْس انسان در هماهنگی با یکدیگر به وحدت برسند. گه‌گاه او احساس می‌کردکه این وحدت به وقوع پیوسته و او توانسته است از طریق کشف و شهود به درک وحدانیت عالم هستی برسد.

گرچه شلی عقایدی متفاوت با همکیشان رمانتیک خود داشت، امّا به همان میزان به تخیّل اهمیت می‌داد و به طریق اولیٰ در نظریهٔ خود در بارهٔ شعر جایگاه مهمی برای تخیّل قائل بود. او به جنبهٔ خلاّقهٔ کار شاعرانه‌اش آگاهی داشت و استنباط خود را از این موضوع در شعر *پرومتهٔ از بند رسته (Prometheus Unbound)* از زبان روحی که در بارهٔ شعرا نغمه می‌سراید چنین بیان می‌کند:

نظاره خواهد کرد از سحر تا به غروب
خورشید بازتابیده در دریاچه را که نور می‌تاباند بر
زنبورهای زرد در شکوفه‌های گل پیچک،
نه توجه می‌کند و نه می‌بیند که چیستند؛
اما می‌تواند بیافریند از این‌ها
شکل‌هایی زنده‌تر از انسان زنده،
طفل‌های جاودانگی!

شلی دریافت که گرچه شاعر چه‌بسا چندان توجهی به عالم مشهود نداشته باشد، اما آن‌را چونان مادهٔ خامی برای آفرینش موجوداتی مستقل به‌کار می‌برد که واقعیت متعالی‌تری دارند. البتّه او به این نکات بسنده نکرد. شلی دریافت که خود باید به نحوی به تخیّل مرتبط شود و برخلاف وردزورث به این نتیجه رسید که وظیفهٔ خرد تحلیل «فراداده» است و باید که ابزار تخیّل باشد، تخیّلی که استنتاجات فرد را برای آفرینش کلیتی ترکیبی و هماهنگ به‌کار می‌برد. او شعر را «ترجمان تخیّل» می‌نامد زیرا چیزهای متفاوتی در آن به جای اینکه از طریق تحلیل جدا

شوند، با هماهنگی کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این عقیدهٔ شلی به عقاید اندیشمندانی همچون بیکن و لاک شباهت دارد امّا استنتاج او به کلی با نظرات آنان متفاوت است، زیرا سخت اعتقاد دارد که تخیّل برترین توانش ذهنی انسان است که با آن اصیل‌ترین قدرت‌های خود را به‌فعل درمی‌آورد.

شلی در کتاب *دفاع از شعر (Defence of Poetry)* به بحث در بارهٔ دیدگاه دیرینه‌ای که تخیّل را کم‌اهمیّت می‌داند می‌پردازد و مدّعی می‌شود که شاعر دانش خاصی دارد:

> شاعر نه فقط با دقّت فراوان حال حاضر را آن‌گونه که هست نظاره می‌کند و قوانینی را کشف می‌کند که اشیای حاضر بر اساس آن‌ها باید سامان یابند، بلکه آینده را در حال حاضر می‌بیند و اندیشه‌هایش جوانه‌های گل و میوهٔ متأخرترین زمان است... شاعر در هر آنچه ابدی و نامتناهی و واحد است مشارکت دارد.[۵۲]

در نزد شلی شاعر همچنین مشاهده‌گری است که استعداد خاصّی برای بصیرت یافتن به کنه واقعیت دارد. این واقعیّت، مرتبه‌ای بی‌زمان، تغییرناپذیر و جامع است که دنیای مألوف فقط بازتاب ناقصی از آن است. شلی نظریهٔ شناخت افلاطون را گرفت و در بارهٔ زیبایی به‌کار برد. در نزد او آنچه افلاطون «صورت‌های مثالی» می‌نامید، مبنای شناخت نیست بلکه بیشتر بنیان بصیرتی متعالی است که در حضور اشیای زیبا به آن‌ها می‌رسیم. شاعر وظیفه دارد که این واقعیّت مطلق را در نمودهای مشهودش آشکار سازد و با همان نمودها به تأویل آن بپردازد. این کار جنبه‌ای معنوی دارد، به این مفهوم که تمامی توانش‌های عالی انسان را در بر می‌گیرد و به ادراک‌های حسّی گذرای او معنا می‌دهد. شلی کوشید تا کلیّت اشیا را در وحدت ذاتی آن دریابد، آنچه را واقعی و آنچه را صرفاً پدیداری است نشان دهد و بدین‌ترتیب ثابت کند که جنبه‌های پدیداری عالم هستی، تابعی از واقعیّت آنند. در نزد او واقعیت غایی عبارت است از ذهن ابدی و مایهٔ انسجام کائنات نیز همین ذهن ابدی است:

> این مجموعهٔ
> خورشیدها و عوالم و انسان‌ها و جانوران و گل‌ها،
> با همهٔ آعمال بی‌صدا یا پرهیاهویی
> که به واسطهٔ آن بوده‌اند، هستند یا از بودن بازمی‌مانند،
> خیالی بیش نیست؛ تمام آنچه به میراث می‌برد
> فقط خسی در چشمی بیمار است، حباب و خواب؛
> اندیشه گهوارهٔ آن است و گور آن،

آینده و گذشته نیز سایه‌های عاطل
پرواز ابدی اندیشه‌اند ـ از خود وجودی ندارند:
نیستی فقط آن چیزی است که احساس بودن می‌کند.[۵۳]

شلی در اندیشه و احساس و در ذهن و روح، نشانی از واقعیت یافت. به‌گمان او وظیفهٔ تخیّل آفرینش شکل‌هایی است که این واقعیّت بتواند از طریق آن‌ها آشکار شود.

بدین‌ترتیب می‌بینیم که شعرای بزرگ رمانتیک همگی اعتقاد داشتند که باید از رهگذر تخیّل به مرتبه‌ای متعالی دست یابند تا در مورد دنیای ظواهر، وجود اشیای مشهود و مهمتر از آن تأثیر اشیا بر ما تبیینی به دست دهند، و همچنین در مورد تپش ناگهانی و پیش‌بینی‌نشدنی قلب انسان به هنگام قرارگرفتن در کنار زیبایی، یا این اعتقاد که آنچه ما را در چنین حالتی به هیجان می‌آورد، فریب یا توهّم نیست، بلکه اعتبار آن ناشی از نیروی محرّک کائنات است. به‌زعم رمانتیک‌ها این نیرو لزوماً کیفیّتی روحی دارد و بدین‌سان آن‌ها توضیح دیگری از این حکمت هگل به دست می‌دهند که هیچ چیز واقعیت ندارد مگر روح. آنان به اعتبار احکام جامعشان در بارهٔ وحدانیّت اشیا، علمایی مابعدالطبیعی‌بودند امّا برخلاف علمای حرفه‌ای مابعدالطبیعی به جای منطق به بصیرت و به جای خرد تحلیلی به نفْس مسرور و الهام گرفته اعتماد داشتند که به اعتبار سرشت بی‌نقصش هم از ذهن و هم از عواطف برتر است. شعرای رمانتیک همچنین به شیوهٔ خاص خود شاعرانی دینی بودند، چرا که واقعیّت را مقدس می‌دانستند و در حضور آن احساس خشوع می‌کردند. با این‌همه، به استناد باورهای اساسی ایشان می‌توان گفت که سخت‌کیش (orthodox) نبودند. دین بلیک منکر وجود خداوند جدا از انسان‌ها بود؛ شلی از گفتن این که منکر خداست ابایی نداشت؛ و کیتس مطمئن نبود که تا چه حدّ احکام مسیحیّت را بپذیرد. هرچند بعدها کولریج و نیز وردزورث کم و بیش مشتاقانه اصول مسیحیّت را پذیرفتند، امّا در اوج فعالیّت شاعرانه‌شان اشعار آن‌ها مبتنی بر اعتقاد دینی متفاوتی بود. جنبش رمانتیک کوشش بزرگی برای کشف عالم روح از رهگذر تلاش‌های مستقل نفْس مجرّد بود. این جنبش، تجلّی خاصّی از اعتقاد به ارزش فرد بود که فلاسفه و سیاستمداران در آن زمان داعیه‌اش را داشتند.

این سفر متهورّانه به عالم غیب که با صداقتی خالصانه و ایمانی پرشور صورت گرفت، به هیچ‌وجه نوعی ارضای عاطفی نفْس نبود. هر یک از شعرای رمانتیک متقاعد بود که می‌تواند به کشف مهمّی نائل آید و شعر کلیدی را در اختیار او می‌گذارد که دیگران از آن محرومند. آنان آماده بودند خویشتن را وقف نیل به این هدف کنند و به شکل‌های مختلف (در زمینهٔ شادکامی، اعتماد

به‌نفس، و نیروی قدرت آفرینشگرشان) بهای گزافی برای آن پرداختند. رمانتیک‌ها به این خرسند نبودند که خواب‌های موردعلاقهٔ خود را ببینند و توهماتی تسلّی‌بخش به وجود آورند. آنان اصرار می‌ورزیدند که آفریده‌هایشان باید واقعی باشد، آن هم نه به این مفهوم محدود که هر چیزی به صرف وجود واقعی است، بلکه به این مفهوم گسترده که آفریده‌هایشان مصداق و تجسّم اشیای جاودانه‌ای است که فقط به صورت موارد منفرد ارائه می‌شود. از آنجا که رمانتیک‌ها شاعر بودند، پندارهای خود را با غنایی که صرفاً در شعر امکان‌پذیر است مطرح کردند، یعنی در شکل متعیّن (concrete) و منفردی که امر کلی را برای ذهن متناهی، روشن و با اهمیّت می‌کند. آن‌ها از پذیرش بی‌دلیل نظرات دیگران یا اولی دانستن احتجاج بر تخیّل خودداری‌کردند. همان‌گونه که بلیک می‌گوید:

> یا باید دستگاهی فکری بیافرینم و یا بردهٔ دستگاه فکری شخص دیگری باشم. مرا با تعقّل و قیاس کاری نیست؛ کار من، آفرینش است.[۵۴]

شعرای رمانتیک آگاه بودند که کار آنان عبارت است از آفرینش، پرتوافشانی بر کلّ نفْس حساس و آگاه انسان، مطلع کردن تخیّل انسان از واقعیّت فراسو یا واقعیّت اندرون اشیای آشنا، برانگیختن او از یکنواختی مرگ‌آور رسوم رایج تا مرحلهٔ وقوف به فاصله‌ها و اعماق محاسبه‌نشدنی، واداشتن او به فهم این‌که صرف خرد ناکافی است و آدمی به کشف و شهودی الهام‌گرفته نیاز دارد.

شاعران رمانتیک به نسبت اسلاف معقول و متین خویش در قرن هجدهم، دیدگاه بازتری در بارهٔ انسان و نیز شعر اتّخاذ کردند زیرا که اعتقاد داشتند سرشت معنوی انسان به‌طور کلی درخور اهمیّت است. در واقع، رمانتیک‌ها هم به این سرشت معنوی توسّل می‌جستند و هم آن را به مبارزه می‌طلبیدند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. William Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷)، شاعر رمانتیک انگلیسی. ـ م.
۲. Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴)، شاعر رمانتیک انگلیسی. ـ م.
۳. William Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰)، شاعر رمانتیک انگلیسی. ـ م.
۴. John Keats (۱۷۹۵-۱۸۲۱)، شاعر رمانتیک انگلیسی. ـ م.
۵. Alexander Pope (۱۶۸۸-۱۷۴۴)، شاعر نوکلاسیک انگلیسی. ـ م.
۶. Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴)، شاعر و منتقد نوکلاسیک انگلیسی. ـ م.
۷. John Drydon (۱۶۳۱-۱۷۰۰)، شاعر، منتقد و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. ـ م.
۸. John Locke (۱۶۳۲-۱۷۰۴)، فیلسوف انگلیسی. ـ م.
۹. Isaac Newton (۱۶۴۲-۱۷۲۷)، فیلسوف و ریاضی‌دان انگلیسی. ـ م.

10. John Locke, *The Reasonableness of Christianity*, in *Works* (12th ed.), VI, 135.

11. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, in *Works*, II, ii, 3.

12. *A Vision of the Last Judgment*, in *Poetry and Prose of William Blake*, ed., by Geoffrey Keynes (I. vol., 4th ed., London: The Nonesuch Press, 1939), p. 639.

13. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. by J. Shawoross (2vols.; Oxford, 1907), I, 202. Cf. Coleridge's review of poems of Drake and Halleck in the *Southern Literary Messenger*, April 1836: «Imagination is possibly in man a lesser degree of the creative power of God.»

۱۴. Percy Bysshe Shelley (۱۷۹۲-۱۸۲۲)، شاعر رمانتیک انگلیسی. ـ م.
۱۵. Clemens Brentano (۱۷۷۸-۱۸۴۲)، شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس رمانتیک آلمانی. ـ م.
۱۶. Novalis (نام مستعار Friedrich von Hardenberg، ۱۷۷۲-۱۸۰۱)، شاعر رمانتیک آلمانی. ـ م.

17. Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Letter* of February 27th, 1799, in *Gesämmelte Werke*, ed. by Carl Seelig (Zürich, 1945), V, 274.

۱۸. Tom Paine (۱۷۳۷-۱۸۰۹)، نویسنده و فیلسوف سیاسی انگلیسی‌تبار که ملیّت آمریکایی اختیار کرد. ـ م.
۱۹. اشاره‌ای است به دورهٔ سلطنت ملکه الیزابت در انگلیس از ۱۵۵۸ تا ۱۶۰۳ که دوران شکوفایی ادبیات بود. ـ م.
۲۰. Theseus، شخصیتی در نمایشنامهٔ رؤیا در شب نیمهٔ تابستان نوشتهٔ شکسپیر. ـ م.

21. William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Act V, scene I, 12-17.

۲۲. Pico della Mirandola (۱۴۶۳-۱۴۹۴)، فیلسوف ایتالیایی. ـ م.
۲۳. Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶)، فیلسوف انگلیسی. ـ م.
۲۴. Hippolyta، شخصیتی در نمایشنامهٔ رؤیا در شب نیمهٔ تابستان نوشتهٔ شکسپیر. ـ م.

25. *Ibid.*, Act V, scene I, 23-27.

۲۶. Guarino (۱۳۷۰-۱۴۶۰)، فیلسوف ایتالیایی. ـ م.

27. W. H. Woodward, *Vittorino da Felter* (Firenze, 1923), p. 175.

28. Coleridge, *Biographa Literaria*, I, 59.

29. Blake; *A Vision of the Last Judgment*, in *Poetry and Prose*, p. 651.

30. *Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. by Ernest Hartley Coleridge (2vols.: London, 1895), I, 352.

۳۱. Immanuel Kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴)، فیلسوف آلمانی. ـ م.

۳۲. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (۱۷۷۵-۱۸۵۴)، فیلسوف آلمانی. ـ م.

۳۳. Democritus (۴۶۰-۳۷۰ ق. م)، فیلسوف یونان باستان که نظریه‌ای در بارهٔ اتم (ذره) داشت. ـ م.

34. Blake, Fragment, in *Poetry and Prose*, p. 107.

35. Blake, Marginalia to Sir Joshua Reynolds's *Discourses*, in *Poetry and Prose*, p.777.

36. *Ibid.*, p. 788.

۳۷. Kubla Khan، عنوان یکی از شعرهای کولریج. ـ م.

۳۸. اشاره به دیونیسوس (Dionysius)، خدایی در اساطیر یونانی. ـ م.

39. Blake, "Auguries of Innocence", in *Poetry and Prose*, p.118.

40. Blake, Fragment, in *Poetry and Prose*, p. 128.

41. Blake, Annotations to Wordsworth's Poems, in *Poetry and Prose*, p.821.

۴۲. Jove، نام قدیمی ژوپیتر (Jupiter) پدر خدایان در اسطوره‌های یونانی. ـ م.

۴۳. *Endymion*، در اساطیر یونانی نام چوپان جوان و زیبایی است که سلینی (Selene) ایزد بانوی ماه به او دل باخت. ـ م.

44. John Keats, *Endymion*, I, 796-800.

45. Coleridge, *Biographia Literaria*, II, 5.

46. *Letters of Samuel Taylor Coleridge*, II, 450.

47. William Wordsworth, *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, II, 256-260, ed. by Ernest de Selincourt (Oxford, 1926).

48. *Ibid.*, XIV, 190-192.

49. *Ibid.*, II, 362-369.

50. Wordsworth, *The Recluse*, II. 71-72.

51. Blake, Annotations to *The Excursion*, in *Poetry and Prose*, p. 823.

52. *Defence of Poetry*, in *Prose Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. by Harry Buxton Forman (4vols.; London, 1880), III, 104.

53. *Hellas*, II. 776-785, in *Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. by Harry Buxton Forman (4vols.; London, 1892), III, 80.

54. Blake, *Jerusalem*, in *Poetry and Prose*, p. 442.

تمثیل و نماد

نوشتهٔ پل دومَن
ترجمهٔ میترا رُکنی

از زمان ظهور نوعی نقد ادبی ذهنی‌گرایانه که در طی قرن نوزدهم رواج یافت، اشکال سنتی بلاغت و سخن‌وری اعتبار خود را از دست داده‌اند. اما با گذشت زمان هر روز مشخص‌تر می‌شود که این بی‌اعتباری تنها کسوفی زودگذر بود: تحولات اخیر در نقد ادبی[1] نمایانگر تحقق نوعی از سخنوری است که دیگر توصیفی یا اصولی نیست، بلکه کم و بیش آشکارا پرسش تعمّد (intentionality) صنایع بلاغی را پیش رو می‌نهد. چنین ملاحظاتی در بسیاری از آثاری که در آن‌ها اصطلاحات «تقلید» (mimesis)، «استعاره» (metaphor)، «تمثیل» (allegory)، یا «کنایه» (irony)، نقشی اساسی ایفا می‌کنند، مستتر است. یکی از اساسی‌ترین مشکلاتی که هنوز هم مانع این‌گونه تحقیقات است پیامد تداعی معانی اصطلاحات بلاغی با داوری‌های ارزشی است که موجب محو تمایزات و پنهان شدن ساختارهای واقعی است. در بیشتر موارد، استفاده از این اصطلاحات تابع مفروضاتی است که سابقهٔ آن‌ها حداقل تا دورهٔ رمانتیک به عقب بازمی‌گردد. از این‌رو هرگونه برخورد منظم‌تر با مسئلهٔ بلاغت عمدی، نیازمند پیش‌درآمدی است تا این امر را توضیح دهد و آن را به لحاظ تاریخی روشن سازد. برای این مقصود باید در تاریخ ادبیات اروپایی به عقب بازگردیم، یعنی به آن لحظه‌ای که اصطلاحات کلیدی بلاغت دستخوش تغییرات اساسی می‌شوند و به گرهگاه تنش‌هایی فراگیر بدل می‌گردند. اولین مثال بدیهی تغییری است که در اواخر نیمهٔ دوم قرن هجدهم رخ داد، هنگامی‌که واژهٔ «نماد» رفته‌رفته دیگر

عناوین معرفِ زبان مجازی و از جمله «تمثیل» را از میدان به در کرد.

اگر چه این مسئله احتمالاً در تاریخ ادبیات آلمانی محسوس‌تر است، اما قصد ما ردیابی خط‌سیری نیست که نویسندگان آلمانی زمان گوته در پایان آن به تضاد نماد و تمثیل رسیدند، حال آنکه تا زمان وینکلمان (Winckelmann) این دو واژه هنوز مترادف بودند. در هر حال خط‌سیری که بدان اشاره شد پیچیده‌تر از آن است که بتوان برخوردی سریع و عجولانه به آن داشت. هانس گئورگ گادامر در کتاب حقیقت و روش (Wahrheit und Methode) این نکته را مطرح می‌کند که بالا رفتن ارزش نماد به قیمت زوال تمثیل، همزمان با رشد نوعی زیباشناسی رخ داد که تمایز میان تجربه و تجلی این تجربه را مردود می‌دانست. زبان شاعرانهٔ نبوغ قادر است از این تمایز فراتر رود و بنابراین می‌تواند هرگونه تجربهٔ فردی را مستقیماً به حقیقت کلی تبدیل کند. جنبهٔ ذهنی تجربه زمانی حفظ می‌شود که تجربه به ساحت زبان انتقال یابد؛ اکنون جهان، دیگر نوعی صورت‌بندی یا تشکلی از موجودات نیست که بیانگر تکثری از معانی مجزا و متمایز باشد بلکه تشکلی از نمادهاست که نهایتاً به معنایی واحد و کلی و جهانشمول منجر می‌شود. همین توسل به تمامیتی بی‌کران است که جذابیت اصلی نماد را در قیاس با تمثیل شکل می‌بخشد. زیرا تمثیل نشانه‌ای است که به معنایی مشخص و واحد اشاره می‌کند و از این‌رو پس از رمزگشایی از آن معنا، ظرفیت‌های بالقوهٔ آن برای اشاره به معانی دیگر را به پایان می‌رساند.

گادامر می‌نویسد: «تقابل نماد و تمثیل نظیر تقابل هنر با غیر هنر است، بدین صورت که در هنر نامعین بودن معنا سرچشمهٔ مجموعهٔ بی‌پایانی از معانی است در حالی که در غیر هنر به‌محض دستیابی به معنا کار تمام می‌شود.»[۲] تمثیل در نسبتش با معنایی که خود آن را شکل نمی‌بخشد، عقلانی و جزمی و خشک به‌نظر می‌رسد، در حالی‌که نماد بر وحدتی نزدیک استوار است، وحدتی میان تصویری که در برابر حواس عیان می‌شود و کلیتی مافوق حسی که از آن تصویر الهام می‌گیرد. در این چشم‌انداز تاریخی و بر زمینهٔ ایدهٔ کلاسیکِ وحدتِ زیبایی ملموس و آرمانی است که نام‌های گوته، شیلر، و شلینگ برجسته می‌شود.

حتی در حیطهٔ تفکر آلمانی نیز حضور جریان‌های دیگر، این ترکیب تاریخی را پیچیده می‌کند. در چشم‌انداز تاریخی کلاسیسیسم سنتی آلمان، تمثیل یکی از محصولات عصر روشنگری محسوب می‌شود و می‌توان آن‌را به‌سبب عقلانیت بیش از اندازه‌اش ملامت کرد. اما سنت‌های دیگر تمثیل را دقیقاً همان نقطه‌ای می‌دانند که در آن تماس با منشأ مافوق بشری زبان حفظ شده است. از این‌رو آرای جدلیِ هامان (Hamann) علیه هردر (Herder)، بر سر مسئلهٔ منشأ زبان، با نظریات هامان در مورد خصلت تمثیلی تمامی زبان‌ها[۳] و همچنین با کنش ادبی او

رابطه‌ای نزدیک دارد، کنشی که تمثیل را با کنایه عجین می‌سازد. مسلماً دفاع هامان از ایدهٔ [وجود] فاصله‌ای استعلایی میان جهان متجسد بشری و منشأ الهی کلمه، زیر لوای عقل روشنگری صورت نمی‌پذیرد. مقاومت هامان در برابر انسان‌گرایی هردر گویای پیچیدگی آن فضای روشنفکری است که قرار بود صحنهٔ مناظره میان نماد و تمثیل باشد.

در تاریخ‌نگاری این دوره این مسائل به‌طور مفصل مورد بحث قرار گرفته است. در اینجا نیازی به بازگشت به آن مسائل نیست، مگر به قصد اشاره به خصلت شدیداً متناقض سرچشمه‌های آن مناظره. از این‌رو جای تعجب نیست که ارجحیت نماد [بر تمثیل]، حتی در آثار گوته، با انواع و اقسام احتیاط و قید و شرط همراه است. اما هر چه بیشتر در قرن نوزدهم جلو می‌رویم، این قید و شرط‌ها کم‌رنگ‌تر می‌شوند. برتری و ارجحیت نماد، که خود جلوه‌ای از وحدت میان عملکرد بازنمایی (representative) و عملکرد معناشناختی (semantic) زبان تلقی می‌شود، امری عادی و همگانی گشته و قلمرو ذوق ادبی، نقد ادبی و تاریخ ادبی را تسخیرمی‌کند. ارجحیت نماد هنوز هم‌پایه و اساس مطالعات متأخر در باب ادوار رمانتیک و مابعد رمانتیک به‌زبان‌های انگلیسی و فرانسه است، آن‌هم تا به حدی که تمثیل مکرراً ترفندی قدیمی و بی‌مورد قلمداد می‌شود و به‌خاطر شاعرانه نبودن رد می‌گردد.

اما هنوز بعضی سؤالات بدون جواب باقی می‌مانند. درست هنگامی که شیوه‌های ادبی حقیقتاً نمادین، در اوج شکوفایی و قدرت خود، جایگزین تمثیل می‌شوند، می‌توانیم شاهد سبک‌هایی مجازی باشیم که به‌هیچ‌وجه با تمثیل‌های زینتی سبک روکوکو (rococo) ارتباطی ندارند، ولی در عین‌حال نمی‌توان آن‌ها را به معنای گونه‌ای کلمه «نمادین» نامید. بنابراین مشکل بتوان گفت که در شعرهای هولدرلین، محل‌هایی چون جزیرهٔ پاتموس (Pathmos) و رودخانهٔ راین (Rhine) یا به‌طور کلی‌تر، مناظر و مکان‌هایی که اغلب در آغاز اشعار او توصیف می‌شوند، مناظر یا پدیده‌هایی نمادین‌اند که حقایق معنوی را، به شیوه‌ای مشابه قیاس (analogy) باز می‌نمایند، همان حقایقی که در بخش‌های انتزاعی‌تر متن ظاهر می‌شوند. چنین اظهارنظری گویای کج‌داوری دربارهٔ خصلت ادبی این قطعات و نادیده گرفتن این حقیقت است که عظمت و اقتدار شعری آن‌ها از این واقعیت ناشی می‌شود که این قطعات مجازهای مرسلی (synecdoches) نیستند که در مقام جزئی از کل نشانه‌های مجازی این کل باشند، بلکه خود همان کل‌اند. این قطعات معادل حسیِ معنایی کلی‌تر و آرمانی نیستند؛ آن‌ها خود همین معنایند، و از این لحاظ با مفاهیم و عبارات تجریدی که در بخش‌های پایانی شعر در اشکال فلسفی یا تاریخی نمایان می‌شوند، فرقی ندارند. به‌هرصورت سبکی مجازی همچون سبک هولدرلین را

نمی‌توان برحسب تناقض میان تمثیل و نماد توصیف کرد ــ و البته همین نظر به‌گونه‌ای بسیار متفاوت در مورد سبک متأخر گوته نیز صادق است. به‌همین ترتیب، تداوم حضور اصطلاح «تمثیل» در آثار نویسندگان آن دوره، نظیر فردریش شلگل (F. Schlegel)، یا حتی بعد از آن، در آثار سلوگر (Sloger) و هافمان (E.T.A. Hoffmann) را نمی‌توان صرفاً ناشی از عادات و بی‌بهره از معنایی عمیق‌تر دانست. در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۰۰ و ۱۸۳۲، فردریش شلگل، تحت تأثیر کروزر (Creuzer) و شلینگ، در عبارت مشهوری از مقالهٔ گفتگو در باب شعر ــ که بارها و بارها از قول او نقل شده است ــ دست برد و اصطلاح «نمادین» را جایگزین واژهٔ «تمثیلی» ساخت. در این قطعه شلگل می‌گوید: «... زیبایی در همه حال کیفیتی تمثیلی دارد. والاترین معانی هرگز به کلام درنمی‌آیند، از این‌روست که آدمی تنها به یاری تمثیل قادر به بیان آن‌هاست.»[۴] ولی آیا ما نیز می‌توانیم همچون هانس ایشنر (Hans Eichner)، ویراستار آثار شلگل، از این جابه‌جایی نتیجه بگیریم که «در مواردی که ما امروزه از نماد سخن می‌گوییم، شلگل به سادگی واژهٔ تمثیل را به‌کار می‌برد.»[۵]؟ می‌توان نشان داد که واژهٔ «تمثیل» با مضمون و مسئلهٔ کلی مقالهٔ گفتگو در باب شعر تناسب دارد، دقیقاً بدین‌سبب که این واژه حاکی از انفصال و جدایی میان شیوهٔ ظهور جهان در واقعیت و شیوهٔ ظهور آن در قلمرو زبان است، حال آنکه اصطلاح «نماد» بیگانه‌ای است که حضورش در نسخهٔ ثانی با مضمون مقاله ناسازگار است.

می‌توان از این حد نیز فراتر رفت. از زمانی که مطالعه و بررسی *صنایع ادبی* آگاهی از اهمیت سنت در انتخاب تصاویر را تشدید کرده است، اصطلاح نماد، به معنای مابعد رمانتیک آن، هر چه بیشتر به منزلهٔ نمونهٔ خاصی از کاربرد زبان مجازی تلقی می‌شود، نمونهٔ خاصی که فاقد هرگونه اولویت تاریخی یا فلسفی بر دیگر صنایع ادبی است. پس از تحقیقات گوناگون کسانی چون کُرتیوس (E.R. Curtius)، اریش آوئرباخ (Erich Auerbach)، والتر بنیامین (Walter Benjamin)[۶] و هانس ـ گئورگ گادامر، که هر یک به شیوهٔ خاص خود بر «تمثیل» تأکید می‌گذارند، دیگر نمی‌توان برتری نماد را «راه‌حلی» برای مسئلهٔ زبان و بیان مجازی دانست. گادامر می‌نویسد: «طی قرن نوزدهم پایه و اساس زیباشناسی، آزادی ذهن در به‌کارگیری قدرت نمادپردازی خود بود. ولی آیا این اساس هنوز هم محکم و پابرجاست؟ آیا در واقع امروزه نیز استمرار و بقای یک سنت اسطوره‌ای و تمثیلی، فعالیت نمادسازی را محدود نمی‌کند؟»[۷]

برای گشودن گرهی از این مسئلهٔ غامض شاید بهتر آن باشد که از قلمرو ادبیات آلمانی خارج شویم و ببینیم چگونه همین مسئله در آثار نویسندگان انگلیسی و فرانسوی همین دوره نمایان می‌شود.

معاصر انگلیسی گوته که مسئلهٔ رابطهٔ تمثیل و نماد را مشخصاً مورد بحث قرار داده است، کسی جز کولریج نیست. در نگاه اول، به آثار کولریج، با تأکیدی ناموجه بر اولویت نماد روبه‌رو می‌شویم. نماد محصول رشد ارگانیک شکل (فرم) است؛ در جهان نماد، زندگی و شکل یکسانند: «شکل چنان است که زندگیست».[۸] ساختار شکل همان ساختار مجاز مرسل (synecdoche) است، زیرا نماد همیشه جزئی از همان کلیتی است که بیان می‌کند. در نتیجه، در عرصهٔ تخیل نمادین هیچ انفصالی میان قوای خلاقهٔ ذهن رخ نمی‌دهد، زیرا ادراک مادی (یا حسی) و تخیل نمادین با یکدیگر متصل و پیوسته‌اند، همچنان که جزء و کل نیز متصل به یکدیگرند. در مقابل، شکلِ تمثیلی کاملاً مکانیکی به‌نظر می‌آید؛ بنا به نظر کولریج شکل تمثیلی مفهومی تجریدی است که معنای اولیه‌اش، در قیاس با «کارگذار خیالی» آن یا همان معرفِ تمثیلی (allegorical representative)، توخالی‌تر و فاقد هرگونه جوهر و مایهٔ درونی است؛ شکل تمثیلی پیکری غیرمادی است که صرفاً مبیّن شبحی بدون شکل و محتواست.[۹]

اما حتی آن قطعه از کتاب *راهنمای دولتمرد* ، که نقل‌قول فوق از آن برگرفته شده است، تا حد معینی مبهم می‌نماید. کولریج نخست رقّت ذاتی تمثیل را با فقدان جوهر و محتوا مرتبط می‌سازد و سپس می‌کوشد تا، در مقابل، بر قدر و ارزش نماد تأکید گذارد. انتظار می‌رود که کولریج به سبب غنای ارگانیک یا مادی نماد بر آن ارج نهد، اما در عوض ناگهان به مفهوم «تجلی کدر» استناد می‌کند: «تجلی امر خاص در فرد، یا امر کلی در امر خاص، یا امر عام (universal) در امر کلی؛ و مهمتر از همه، تجلی امر جاودان در و از خلال امور زمانمند، مشخصهٔ اصلی نماد است.»[۱۰]

جوهر مادی تجزیه می‌شود و به انعکاسی صرف از وحدتی اصیل‌تر بدل می‌گردد که به جهان مادی تعلق ندارد و شگفت آنکه کولریج در بخش آخر همین قطعه، تمثیل را به‌صورت سلبی به منزلهٔ انعکاسی صرف تعریف می‌کند. در حقیقت، معنوی کردن نماد تا بدانجا پیش‌رفته است که سویه و بُعد وجودِ مادی که در اصل معرف نماد بود، حال به تمامی بی‌اهمیت گشته است؛ اکنون نماد و تمثیل به یکسان اصل و منشئی مشترک در ورای جهان مادی دارند. اکنون، در هر دو مورد، اشاره به منبعی متعالی، مهمتر از آن نوع رابطه‌ای است که مابین انعکاس و منبع آن وجود دارد. این مسئله که آیا رابطهٔ فوق، همچون مورد نماد، بر انسجام ارگانیک جزء و کل استوار است، یا آنکه مبنایش، همچون مورد تمثیل، تصمیمی تماماً ذهنی است، دیگر فقط اهمیتی ثانوی دارد. در واقع این صنایع بلاغی، هر دو، معرف منشئی متعالی هستند، البته به صورتی مبهم و پیچیده.

کولریج در تعریف خود از تمثیل بر وجود ابهام تأکید می‌گذارد؛ در این تعریف گفته می‌شود تمثیل «... به صورتی مخفیانه گویا و حامل خصال اخلاقی یا تصوراتی ذهنی است که فی‌نفسه موضوع حواس نیستند...» اما کولریج در ادامه می‌گوید که در سطح زبان، تمثیل می‌تواند «اجزاء را برای شکل بخشیدن به کلی منسجم ترکیب کند.»[۱۱] با شروع از ارجحیت فرضی نماد، به‌ویژه از لحاظ برخورداری از جوهر ارگانیک، با توصیفی از زبان مجازی به منزلهٔ تجلی کدر روبه‌رو می‌شویم، توصیفی‌که در آن تمایز میان تمثیل و نماد اهمیتی ثانوی دارد.

اما تأثیر اساسی کولریج بر نقد ادبی بعدی انگلیسی و آمریکایی در این جهت بروز نکرد. جایگاه برجستهٔ مطالعه در باب استعاره و تصویر در این نوع نقد، که غالباً از مسائل مربوط به وزن شعر و ملاحظات مضمونی مهمتر قلمداد می‌شود، به اندازهٔ کافی شناخته شده است. اما آن تصوری از استعاره که در این نوع نقد رایج است و اغلب با رجوع صریح به کولریج همراه است، بیانگر دیالکتیکی میان موضوع (object) و ذهن (subject) است که در آن تجربهٔ موضوع، شکل تجربه‌ای حسی یا ادراکی را به خود می‌گیرد. اما در این نوع نقد، به خلاف آرای کولریج، مقصود نهایی از تصویر ترکیب و امتزاج (synthesis) است نه تجلیِ کدر، و شیوهٔ این ترکیب نیز به منزلهٔ امری «نمادین» تعریف می‌شود، زیرا در این تعریف اولویت با آن ادراک حسی اولیه است که تصویر، نماد آن محسوب می‌شود.

کوشش اصلی تفسیری مورخان آمریکایی و انگلیسی رُمانتیسم معطوف به یک دورهٔ انتقالی است که از قرن هجدهم شروع شده به اشعار رُمانتیک در باب طبیعت ختم می‌گردد. بین مفسران آمریکایی رمانتیسم بر سر اهمیت اسلاف قرن هجدهمی وردزورث و کولریج توافقی کلی وجود دارد. اما هنگامی‌که مسئلهٔ توصیف دقیق تفاوت شعر رُمانتیک در باب طبیعت با صور شعری قدیمی‌تر مطرح می‌شود، مشکلات معینی نمایان می‌گردد. این مشکلات بر محور تمایلی شکل می‌گیرد که نزد تمامی مفسران مشترک است، تمایلی برای تعریف تصویر رُمانتیک به منزلهٔ رابطه‌ای میان ذهن و طبیعت (یا سوژه و ابژه). انتقال روان سبک بیان رُمانتیک، از قطعات توصیفی به زبانی درونی و تعمقی، بیانگر این مفهوم است که رابطهٔ فوق در واقع از اهمیتی اساسی برخوردار است. همین امر تا حد زیادی در مورد شاعران منظره‌پرداز قرن هجدهم صدق می‌کند، شاعرانی که پیوسته توصیف طبیعت را با موعظه‌های اخلاقی درمی‌آمیزند. ولی در هر حال، مفسران ظاهراً متفق‌القولند که در اواخر قرن هجدهم رابطهٔ میان ذهن و طبیعت بسیار عمیق‌تر و نزدیک‌تر می‌شود. ویمسات اولین کسی بود که به‌طور قانع‌کننده با پهلوی‌هم‌گذاشتن غزلی از کولریج و غزلی از بالز (Bowles) نشان داد که علی‌رغم تمامی شباهت‌های ظاهری،

تغییری اساسی در محتوا و لحن رخ داده است که دو متن را از هم مجزا می‌کند.[۱۲] ویمسات به این حقیقت اشاره می‌کند که توصیفات مفصل کولریج دقت بیشتری دارد که نشانگر مشاهدهٔ دقیق‌تر و امین‌تر اشیاء خارجی است. اما این نگاه تیزبینانه به ظواهر طبیعی، به نحوی معماوار با درون‌گرایی بیشتر و خاطرات و خیالاتی آمیخته است که در مقایسه با نویسندگان پیشین از حیطه‌های عمیق‌تر ذهنیت نشأت می‌گیرد. ولی این پرسش هنوز باقی است که چگونه این نگاه دقیق‌تر به ظواهر، موجد عمقی بیشتر می‌شود. ویمسات می‌گوید: «دستاورد مشترک شاعران رُمانتیکِ طبیعت معنا بخشیدن به مناظر بود. این معنا می‌توانست چنان باشد که در غزل کولریج دیدیم، اما به نحوی بارزتر می‌توانست مبین ویژگی عمیق‌تری در روح و جان اشیاء باشد ــ "یگانه زندگی درون و برون ما". و آن معنا به‌طور اخص درست از درون همان ظاهر طبیعت فراخوانده می‌شد.»[۱۳] در چنین حالتی است که ترکیب ظاهر و باطن یا سطح و عمق می‌تواند وحدتی بنیادین را، در عرصهٔ زبان، متجلی سازد که هم ذهن و هم موضوع را در بر می‌گیرد، «یگانه زندگی درون و برون ما.» اما به‌نظر می‌رسد که این وحدت می‌تواند از ذهن مخفی بماند، ذهنی که حال می‌باید در خارج، یعنی در طبیعت، به‌دنبال شواهد وجود این وحدت بگردد. ظاهراً از دید ویمسات، اصل وحدت‌بخش اساساً در بطن طبیعت مأوا دارد، از این‌رو برای شاعران ضروری است که کار خود را از مناظر طبیعی آغاز کنند، یعنی از سرچشمه‌های همان قدرت «نمادینی» که موجد وحدت است.

این نکته در مقالات اخیر مایر آبرامز و اِرل واسرمن که از منابعی بسیار مشابه و گاهی حتی یکسان استفاده می‌کنند،به تفصیل مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.[۱۴] هر دو مفسر، تا حد تکرار حرفهای یکدیگر، در مورد بسیاری مسائل متفق‌القولند. برای مثال، هر دو مفسر، اصل قیاس (analogy) میان ذهن و طبیعت را پایه و اساس روش مرسوم قرن هجدهم می‌دانند، در این روش مسائل اخلاقی برحسب توصیف صحنه‌ها و مناظر حل و فصل می‌شوند. آبرامز مفاهیم کلامی و فلسفی رُنسانس را منشأ اصلی *مناظر اخلاقی (Paysage moralisé)* بعدی می‌داند: «... معمار الهی، جهان را به صورتی قیاسی طرح‌ریزی کرده است و حیطه‌های مادی، اخلاقی، و روحانی را به یاری نظام دقیقی از تناظرها، با یکدیگر مرتبط ساخته است... تفسیر متافیزیکیِ جهان نمادین و قیاسی زیربنای شگردهای مجازی شاعران متافیزیکی قرن هفدهم است.»[۱۵] بعدها، تفسیری «منظم و مهارشده» از این نوع کیهان‌شناسی، که بر طبق «نجابت و ادب نئوکلاسیکی صیقل یافته بوده»، به سرچشمهٔ اشعار توصیفی ـ روایتی قرن هجدهم بدل شد، اشعاری که در آن‌ها «پدیده‌های حسی با موعظه‌های اخلاقی گره می‌خورد.» واسرمن نیز به

نظریه‌های مربوط به تخیل در آثار نویسندگان قرن هجدهمی مانند آکن‌ساید (Akenside) اشاره می‌کند، که «قیاس مبتنی بر تداعی را مبین [نزدیک‌ترین رابطه] میان ذهن و عین می‌دانند. بر پایهٔ همین تداعی است که آدمی در اشیاء بی‌جان / تشبیهی گنگ و خاموش از خود / از تفکر و اشتیاق را مشاهده می‌کند.»[۱۶]

همان‌طور که واسرمن به‌درستی تشخیص داده است، در اینجا مفهوم کلیدی همان مفهوم قیاس مبتنی بر تداعی (associative analogy) است که نقطهٔ مقابل شکلی زنده‌تر از قیاس است که در آثار رُمانتیک‌ها یافت می‌شود. گاهی آبرامز چنان وانمود می‌کند که گویی نظریهٔ رُمانتیک در باب تخیل، قیاس را کاملاً از میدان به‌در کرده و حتی کولریج نیز آن را به نفع نوعی مونیسم اصیل و کارا کنار گذاشته است. آبرامز می‌نویسد: «طبیعت به تفکر و تفکر به طبیعت بدل می‌شود، چه از طریق میانکنش مستمر بین آن‌ها و چه به یاری پیوستگی مجازی و بدون انقطاع آن دو.»[۱۷] اما ادعای آبرامز واقعاً این نیست که این درجه از تلفیق به‌دست می‌آید و حفظ می‌شود ــ نهایت ادعای او آن است که این درجه از تلفیق ناظر به خواست کولریج برای وحدتی است که تفکر و برنامهٔ شعری او در جهتش تلاش می‌کند. مسلماً نفیِ قیاس به منزلهٔ الگویی معرفت‌شناختی برای [تنظیم و درک] تصاویر طبیعی هرگز رها نمی‌شود؛ حتی در واژگان مبهم و مرموز شاعری چون بودلر و تناظرهای (correspondences) او ــ که نمونهٔ متأخری از مونیسم است ــ اصطلاح *قیاس کلی (analogie universelle)* مورداستفاده قرار می‌گیرد.[۱۸] به‌هرحال، در مقایسه با قرن هجدهم، رابطهٔ میان ذهن و طبیعت واقعاً به چیزی بسیار غیرصوری‌تر تبدیل می‌شود، رابطه‌ای که دیگر امری تماماً خارجی و مبتنی بر تداعی نیست. در نتیجه، زبان و واژگان نقد ــ و حتی گاهی زبان شعر ــ می‌کوشد تا برای بیان این رابطه اصطلاحی مناسب‌تر از مفهوم صوری قیاس بیابد. کلماتی مانند «قرابت و سنخیت» (affinity) یا «همنوایی و میل مشترک» (sympathy)، به عوض مفهوم انتزاعی‌تر «قیاس» ظاهر می‌شوند. این امر طرح بنیادین ساختار را تغییر نمی‌دهد، ساختاری که هنوز هم مبتنی بر شباهتی صوری میان پدیده‌هایی است که از هر نظر دیگر می‌توانند متضاد باشند. اما [رواج] این واژگان جدید نشانگر دور شدن تدریجی از مشکل صوریِ همگرایی میان دو قطب طبیعت و ذهن و قبول اولویت هستی‌شناسانهٔ یکی بر دیگری است. زیرا واژه‌هایی مانند «قرابت» یا «همنوایی» بیشتر ناظر بر روابط میان اذهان (سوژه‌ها) است تا روابط میان ذهن و عین. رابطه با طبیعت به نفع رابطه‌ای بین‌الاذهانی و میان‌شخصی (بین‌الاثنین، interpersonal) که در تحلیل نهایی همان رابطهٔ ذهن با خود است کنار گذاشته می‌شود. بنابراین اولویت از جهان خارجی کاملاً به درون ذهن انتقال

می‌یابد، و پایان کار چیزی شبیه به ایده‌آلیسمی رادیکال است. آبرامز و واسرمن، هر دو، نقل‌قول‌هایی از وردزورث و کولریج، و همچنین شروح و نتیجه‌گیری‌هایی از زبان خود ارائه می‌دهند که ظاهراً رمانتیسم را به منزلهٔ نمونهٔ واقعی چنان ایده‌آلیسمی معرفی می‌کنند. هر دو آن‌ها نقل‌قولی از وردزورث می‌آورند: «اغلب نمی‌توانستم تصور کنم که اشیای بیرونی حیاتی خارجی دارند، و من با هر آنچه می‌دیدم به منزله جزء ذاتی سرشت غیرمادی خودم و نه چیزی مجزا از آن گفتگو می‌کردم» ــ واسرمن در شرح این عبارت می‌گوید: «تجربهٔ شاعرانهٔ وردزورث به دنبال حصول مجدد همین حالت است.»[۱۹]

از آنجا که تأکید بر اولویت ریشه‌ایِ ذهن بر طبیعت عینی به آسانی با عملکرد شاعرانهٔ شاعران رُمانتیک، که همگی اهمیت بسیاری برای حضور طبیعت قائل بودند، قابل تطبیق نیست، درجه‌ای از گیجی و ابهام ایجاد می‌شود. در اشعار رُمانتیک می‌توان نقل‌قول‌ها و مثال‌های متعددی یافت که خواستار تسلط تخیلی قیاسی هستند که مبنای آن اولویت عناصر طبیعی بر آگاهی از خود است. کولریج، تقریباً با واژگانی فیشته‌ای، و در تقابل با ماهیت «ضرورتاً متناهی» موضوعات طبیعی، از نفس نامتناهی انسان سخن می‌راند، و اصرار می‌ورزد که نفس آدمی باید به اشکال بی‌جان طبیعت جان بخشد.[۲۰] اما اکنون سرشت متناهی جهان عینی بر حسب مکان فهمیده می‌شود، و استقرار روابط حیاتی (برای مثال، روابط بین‌الاذهانی در کولریج) که حالتی پویا دارند، به‌جای روابط فیزیکی مابین موجودات در دنیای طبیعی، لزوماً قانع‌کننده نیست. می‌توان به‌راحتی نشان داد که تعبیر کولریج از وحدت ارگانیک به‌منزلهٔ اصلی پویا، خود از حرکات و کنش‌های طبیعت سرچشمه می‌گیرد و نه از کنش‌های نفس. هنگامی‌که وردزورث همین دیالکتیک میان نفس و طبیعت را برحسب فرایندهای زمانی تفسیر می‌کند، درک روشن‌تر خود را از این مسئله نشان می‌دهد. برای وردزورث کنش‌ها و حرکات طبیعت نمونه‌ها و مواردی از آن چیزی هستند که گوته Dauer im Wechsel می‌نامید، یعنی پایداری و دوام در متن شکلی از تغییر، و یا تصدیق وجودِ حالتی فرازمانی و ایستا در ماورای زوال آشکار اشکال تغییرپذیر طبیعت، زوالی که برخی جوانب خارجی طبیعت را نابود می‌کند اما مرکز آن را دست‌نخورده باقی می‌گذارد. بسیاری از قطعات مشهور وردزورث نیز از همین دید الهام می‌گیرد، برای مثال، قطعات مربوط به توصیف مناظر کوهستانی در پرلود *(The Prelude)* که در آن‌ها تناقض زمانی به نحوی بارز نمایان می‌شود:

... این سیل‌های پُرشکوه ـ این سنیخ‌های درخشان
اَشکال مسخ‌ناشدهٔ جهان‌های بی‌شمار،
ساکنان منزه آسمان اثیریِ نیلگون،
این جنگل‌ها که مرگ را بدان‌ها راهی نیست،
و تا هر زمان که آدمی بافیست بر جای خواهند ماند...

و یا:

بلندی بی‌انتهای
بیشه‌زاران رو به زوال،
که هرگز زوال نمی‌یابند
انفجار ایستای آبشاران...

این توصیف‌های متناقض از ابدیتِ در حال حرکت، می‌تواند بر طبیعت اعمال شود، اما نه بر نفسی که تماماً در تغییرپذیری گرفتار شده است. پس این وسوسه برای نفس وجود دارد که فقدان ثبات زمانی خود را با وام گرفتن از طبیعت جبران کند و راهبردهایی را اتخاذ کند که به یاری آن‌ها طبیعت تا سطح انسانی پایین آورده می‌شود و در همان‌حال فرصت می‌یابد تا باز هم از «لمس تصورناشدنی زمان» فرار کند. این استراتژی در کولریج به یفین، و در منتقدانی چون آبرامز و واسرمن، احتمالاً به‌طرزی ناخودآگاه، حضور دارد، منتقدانی که کولریج را تلفیقگر بزرگ می‌دانند و تعبیر او از دیالکتیک ذهن و عین را الگو و طرح اصیل تصویرپردازی رُمانتیک قلمداد می‌کنند. اما، در واقع این امر آن‌ها را با تناقضی پابرجا درگیر می‌سازد. از یک سو، مجبورند اولویت عین بر ذهن را، که در مفهوم ارگانیک زمان مستتر است، تصدیق کنند. از این‌رو آبرامز می‌گوید: «بهترین تأملات رُمانتیک در باب یک منظره، به پیروی از سرمشق کولریج، همگی نمایانگر تبادلی میان ذهن و عین هستند که در آن تفکر با آنچه از قبل در منظرهٔ بیرونی مستتر است یکی می‌شود و آن را آشکار می‌کند.»[۲۱] این عمل بی‌شک اولویت را به دنیای طبیعی می‌بخشد، و کار ذهن را به تفسیر آنچه در طبیعت داده شده است محدود می‌کند. اما این عبارت از همان پاراگرافی برگرفته شده است که در آن آبرامز قطعاتی از وردزورث و کولریج را نقل می‌کند، قطعاتی که با همین شدت و حدت اولویت مطلق نفس بر طبیعت را تأیید می‌کنند. این تضاد به بن‌بستی واقعی می‌رسد. کدام را باید باور کنیم؟ آیا رمانتیسم، ایده‌آلیسمی ذهنی است که در برابر اتهام

تنها خودی (Solipsism) کاملاً بی‌دفاع است، همان اتهامی که سلسله‌ای از منتقدان و افشاگرانِ [اولویت] نفس، از هزلیت (Hazlitt) تا ساختارگرایان فرانسوی، بر آن وارد کرده‌اند. یا اینکه برعکس، رمانتیسم بازگشتی است به شکلی خاص از طبیعت‌گرایی در واکنش به تجریدات تحمیلی عصر روشنگری، اما بازگشتی که جهان از خود بیگانه و شهریِ ما تنها می‌تواند آن را به‌منزلهٔ نوعی دلتنگی برای گذشته‌ای غیرقابل دسترس متصور شود. واسرمن نیز در همین بن‌بست گرفتار شده است: برای او، وردزورث نمایندهٔ شکلی افراطی از ذهن‌گرایی است، در حالی‌که کیتس (Keats)، در مقام شاعری شبه شکسپیری با قابلیت‌های منفی، معرف شکلی عینی و جذاب از تخیل ملموس و مادی است. کولریج هم به منزلهٔ ترکیب این دو قطب متضاد عمل می‌کند. اما ادعای واسرمن در مورد کولریج به منزلهٔ آشتی‌دهندهٔ «جهانِ نمودی فهم با جهانِ ذاتی عقل»[۲۲]، متکی بر نقل‌قولی است که در آن کولریج صرفاً نفسی دیگر را جایگزین مقولهٔ عین می‌کند و از این‌رو مشکل راکلاً از قلمرو طبیعت خارج ساخته، آن را به طرحی کاملاً بین‌الاذهانی تقلیل می‌دهد. «برای یکی کردن شیء عینی با نفس، می‌باید با آن شیء یکی شویم ــ پس خود باید شیء شویم. شیء عینی نیز می‌باید ذهن شود ــ در موارد فرعی و جزئی سگی محبوب، در موارد اصولی دوست یا حتی یگانه دوست.»[۲۳] ولی وردزورث را هرگز نمی‌توان متهم ساخت که رابطه‌ای خدامرکز (Theocentric) را بدین‌طریق به رابطه‌ای میان شخصی تقلیل داده است.

آیا این آشفتگی از منقدان ریشه می‌گیرد، یا متعلق به خود شاعران رُمانتیک است؟ آیا واقعاً رُمانتیک‌ها نمی‌توانستند این تفاسیر قیاسی به ارث رسیده از قرن هجدهم را پشت سر گذارند و آیا در تضاد دیالکتیکی کاذبی میان ذهن و عین گرفتار بودند؟ برخی مفسران معتقدند که در واقع مسئله همین است،[۲۴] ولی پیش از قبول نظر آنان می‌بایست مطمئن شویم که هنگام تفسیر تصویر رُمانتیک برحسب تنش ذهن ـ عین واقعاً با مسئلهٔ اصلی رُمانتیک‌ها روبه‌رو هستیم. زیرا باید به‌خاطر بسپاریم که دیالکتیک میان ذهن و عین ریشه در سلطه و ارجحیت مفروض نماد دارد که مشخصهٔ برجستهٔ سبک بیان رُمانتیک است، و این سلطه نیز به‌نوبهٔ خود باید مورد سؤال قرار گیرد.

در این مرحله، ممکن است مفید باشد که توجه خود را از تاریخ ادبی انگلیس به تاریخ ادبی فرانسه معطوف سازیم. زیرا ادبیات ماقبل رُمانتیک فرانسوی در اوایل قرن هجدهم و با روسو آغاز می‌گردد، و در فرانسه میراث لاک هرگز، حتی با کُندیاک (Condillac)، به آن حدی از خودکفایی نرسید که کولریج و وردزورث می‌باید در آثار هارتلی (Hartley) با آن مقابله کنند. کل

مشکل تشبیه و قیاس، که با تصویرپردازی از طبیعت مرتبط است، در فرانسه تا حدودی روشن‌تر از انگلیس است. برخی از نویسندگان این دوره لااقل به اندازهٔ مفسران بعدی خود از مسائل مربوط به تحول ذوق عمومی و گرایش به نوعی جدید از منظره آگاه بودند. به‌عنوان مثال، مارکی دو ژیراردن (Marquis de Girardin) در کتاب خود ترکیب *مناظر روی زمین (De la composition des paysage sur leterrain)* که در سال ۱۷۷۷ نوشته شده، منظره‌ای را توصیف می‌کند که خود آن را صراحتاً «رُمانتیک» می‌نامد، منظره‌ای متشکل از درختان تاریک و قله‌های برفی و دریاچه‌ای شفاف با جزیره‌ای که در آن «زندگی روستایی» (Ménage rustique) با ترکیبی شاد و هماهنگ از معاشرت و انزوا در میان آبشارها و جویبارها جریان دارد. ژیراردن در مورد این منظره چنین می‌گوید: «در چنین اوضاع و احوالی است که آدمی همهٔ نیرو و توان این شباهت و قیاس میان زیبایی طبیعی و احساسات اخلاقی را حس می‌کند.»[۲۵] می‌توان فهرستی طولانی از نقل‌قول‌هایی که به همین دوره بازمی‌گردند ارائه داد که همگی پیوند صمیمی میان طبیعت و ناظر آن را به زبانی بیان می‌کنند که هم شکل مادی آن منظره و هم حالت روحی ساکنان آن را تجسم می‌بخشد.

مورخان و منقدان بعدی بر این وحدت نزدیک ذهن و طبیعت به منزلهٔ مشخصهٔ اساسی سبک بیان رُمانتیک تأکید گذارده‌اند. دانیل مورنه (Daniel Mornet) می‌نویسد: «اغلب جهان بیرونی و درونی چنان عمیقاً با یکدیگر در هم می‌آمیزند که هیچ چیز تصاویر ادراک‌شده توسط حواس را از اوهام و افکار خیالی مجزا نمی‌کند.»[۲۶] همین تأکید، که هنوز هم در تفاسیر متأخر امروزی از آن دوره حضور دارد،[۲۷] شبیه نظراتی است که در نقد ادبی انگلیسی ـ آمریکایی به‌چشم می‌خورد. در اینجا نیز بر وحدت قیاسی طبیعت و آگاهی تأکید گذارده می‌شود، و نماد، به‌منزلهٔ واحد زبان که در آن تلفیق ذهن ـ عین می‌تواند شکل گیرد، اولویت می‌یابد. در اینجا نیز همان تمایل به انتساب خصوصیات آگاهی به طبیعت مشهود است، یعنی تمایل به ایجاد وحدتی ارگانیک در طبیعت و سامان دادن آن به گرد مرکزی که به اشیاء و اعیان طبیعی هویت می‌بخشد، درست همان‌طور که نفس نیز به آگاهی هویت می‌بخشد.

در تاریخ ادبی فرانسه که با دورهٔ روسو تا حال سروکار دارد، می‌توان به ابهاماتی پی برد که با گنگی‌های مورخان آمریکایی یکسان است، ابهاماتی که از اولویت موهوم آن ذهنی سرچشمه می‌گیرد که در واقع می‌بایست از جهان بیرونی ثباتی موقتی را به عاریت بگیرد که خود فاقد آن بود.

شاید، در مورد رمانتیسم فرانسوی، نشان دادن منشأ تاریخی این تمایل آسان‌تر از ادبیات

انگلیسی باشد. می‌توان به شماری از متون خاص اشاره کرد که در آن‌ها زبانی نمادین، که مبتنی بر امتزاج مشاهده و اشتیاق است، رفته‌رفته اولویت می‌یابد، اولویتی که هیچ‌گاه در طول قرون نوزدهم و بیستم از دست نرفت. میان این متون هیچ یک به اندازهٔ *داستان الویز* *(La Nauvelle Héloïse)* روسو شاخص نیست. این رمان اساس مطالعهٔ دانیل مورنه در مورد عشق به طبیعت در قرن هجدهم را شکل می‌دهد.[۲۸] در کارهای اخیر، مانند *ایدهٔ خوشبختی در ادبیات فرانسه قرن هجدهم*، نوشتهٔ رابرت مُوزی[۲۹]، همین اهمیت اساسی به رمان روسو داده می‌شود. موزی در پیش‌گفتار خود تأکید می‌کند: «وقتی کسی راجع به *کلیولند* *(Cleveland)* و *داستان الویز* بداند دیگر چیز زیادی برای کشف در مورد قرن هجدهم باقی نمی‌ماند.»[۳۰] برای آزمودن این باورِ تقریباً همگانی که شروع رُمانتیسم با آغاز یک سبک بیانی اساساً نمادین هم‌زمان است، بی‌شک مرجعی بهتر از *داستان الویز* یافت نمی‌شود.

مفسرانِ رمان مکاتبه‌ای روسو برای نشان دادن تشابه نزدیک حالت‌های درونی جان با جوانب بیرونی طبیعت هیچ مشکلی نداشتند، خصوصاً در قطعاتی مانند اپیزود میلری (Meilleric) در بخش چهارم رمان[۳۱]. در این نامه، سن پرو (St. Preux)، همراه با ژولی که اکنون ازدواج کرده است، در خیال خود از مناطق متروک ساحل شمالی همان دریاچه‌ای بازدید می‌کند که در روزهای قبل، نامهٔ سرنوشت‌ساز خود را در آنجا نوشته بود. روسو به تأکید می‌گوید *مکان خلوتی* *(Lieu Solteire)* که او توصیف می‌کند به مانند صحرایی وحشی است ــ «*لخت و وحشی؛ اما مملو از انواع زیبایی‌ها که فقط مورد پسند جان‌های حساس است و برای سایرین به‌نظر زشت می‌آید.*»[۳۲] مسلماً، در اینجا اشاره‌ای جدلی به ذوق و علاقهٔ رایج حضور دارد، و چنین نقل‌قول‌هایی را می‌توان برای نشان دادن گذر از قرن هجدهم، از مناظر شاد روستایی که هنوز در ژیراردن می‌یابیم، به مناظر تاریک و زخم‌خورده‌ای ذکر کنیم که کمی بعد در آثار مک پیرسون (Macpherson) اهمیت یافت. اما این بحث و جدل در بارهٔ ذوق سطحی است، زیرا ملاحظات روسو به روشنی کاملاً متفاوت است. درست است که قیاس نزدیک میان منظره و احساسات به عنوان اساسی برای بعضی تأثیرات شاعرانه و دراماتیک به‌کار گرفته می‌شود: آن‌شور و اشتیاق حسی که توسط خاطره دوباره بیدار شده است و آرامش متزلزل پیشین را به‌مخاطره می‌اندازد، به یاری تأثیرات متقابل نور و صحنه که به قطعهٔ موردنظر قدرت دراماتیکش را عطا می‌کند، [به خواننده] انتقال می‌یابد. اهمیت این‌گونه تشبیه‌سازی در سبک رُمانتیک و شدت و حدت عاطفی اشتیاقات، به یکدیگر مربوطند. اما این امر نباید ما را از تشخیص عملکرد صریح نامه در تعیین مضمون رمان مکاتبه‌ای روسو عاجز سازد، و این

عملکرد چیزی نیست مگر ایجاد وسوسه و درغلتیدن دوباره به همان خطای قبلی به‌نحوی تقریباً مهلک ــ که خود به‌صورتی آشکار و مشخص، و بدون هیچ‌گونه ابهام، در متن کلی رمان روسو محکوم شده است.

از این لحاظ، اشاره به منظرهٔ میلری به منزلهٔ بیابانی وحشی مشخصاً گویاست، خصوصاً هنگامی که با مناظر دیگری در رمان مقایسه شود که معرف خطا نیستند، بلکه حاکی از خصایلی‌اند که در چهرهٔ ژولی تجسم می‌یابند. این امر در مورد نشانهٔ مرکزی رمان نیز صادق است، یعنی همان باغی که ژولی در ملک وُلمار (Wolmar) به عنوان یک پناهگاه ساخته است. در سطح تمثیلی، باغ به منزلهٔ منظره‌ای که نمایانگر «روحی زیباست» عمل می‌کند. سؤال ما این است که آیا این باغ، باغ الیزیوم (Elysium) که مفصلاً در نامهٔ یازدهم از بخش چهارم رمان توصیف شده است، بر همان نوع رابطهٔ ذهن ـ عین استوار است که به صورت موضوعی و سبکی در اپیزود میلری حضور داشت.

نگاه کوتاهی به منابع روسو در نگارش قطعهٔ موردنظر، روشنگر است. مورنه در ویرایش انتقادی خود از رمان روسو بر منبع اصلی غیرادبی شدیداً تأکید گذاشته است[۳۳]: روسو تعداد زیادی از جوانب خارجی باغش را از *باغ‌های انگلیسی (Jardens anagiais)* اخذ کرده است، که خیلی قبل از او، به باغ‌های کلاسیک فرانسوی که نظمی هندسی داشتند ترجیح داده می‌شدند. روسو، در حالی‌که یکی از کلیشه‌های ذوق پیچیدهٔ زمانه را بازگو می‌کند، می‌نویسد قرینگیِ بیش از حد لونوتر (Le Nôtre) «دشمن *طبیعت و تنوع است.*»[۳۴] اما این ظاهر «طبیعی» باغ به‌هیچ‌وجه موضوع اصلی نقل‌قول موردنظر نیست. از همان آغاز به ما گفته می‌شود که جنبهٔ طبیعی آن منظره، در واقع نتیجهٔ صناعت بسیار است، و ما در این پناهگاه نیکبختی، کاملاً برخلاف تصور سنت بلاغت *ادبی*، به تمامی در حیطهٔ هنر هستیم و نه در حیطهٔ طبیعت. روسو از زبان ژولی می‌گوید: درست است که طبیعت همه کار [در این باغ] کرده است، ولی زیر نظر من؛ در آنجا هیچ چیز نیست که من آن را نظم نبخشیده باشم.»[۳۵] این جمله حداقل باید ما را متوجه منابع ادبی باغ‌های روسو سازد، منابعی که مورنه به سبب دلمشغولیش با تاریخ ظاهری ذوق ادبی، آن‌ها را نادیده گرفت. اگر نگاه خود را به کنایه‌های آشکار ادبیِ درون متن محدود سازیم، عبارت «*جزیره‌ای خالی... (جایی) که در آنجا هیچ انسانی به‌چشم نمی‌خورد*»[۳۶] مستقیماً به رمان محبوب معاصر روسو اشاره می‌کند، یعنی به *رابینسون کروزو* نوشتهٔ دفو (Defoe)، که تنها رمانی است که برای آموزش امیل مناسب دانسته شد و البته اشاره به *رمان دو لاژ (Roman de lasse)* ــ در صفحاتی که بلافاصله پس از نامه در مورد الیزیوم[۳۷] ژولی

می‌آید ـ نیز به همین اندازه گویاست. در نگاه اول ممکن است ترکیب *رابینسون کروزو* با *رمان دولا ژز* خیلی ثمربخش به‌نظر نیاید، اما این آمیزش، در واقع، دارای امکانات پنهان قابل‌توجهی است. این واقعیتی کاملاً شناخته شده است که این رمانس قرون وسطی، که در سال ۱۷۳۵ تجدید چاپ گردید و در سطحی وسیع در زمان روسو خوانده شد،[۲۸] منشأ عنوان فرعی *ژمان* روسو بوده است* ، اما تأثیر آن از بسیاری جهات دیگر نیز آشکار است.

تشابه نزدیک میان باغ ژولی و باغ عشق دِدویی (Dedut)، که در بخش اول شعر گیوم دو لوریس (Guillaume de Lorris) نمایان می‌شود، بدیهی است. به سختی می‌توان جزئیاتی در توصیف‌های روسو یافت که همتای آن در این متن قرون وسطایی وجود نداشته باشد: فضای منزوی و بستهٔ پناهگاه (asile)؛ امتیاز مختص معدودی خوشبخت که صاحب کلیدهای درگشا هستند؛ شمارش و توصیف سنتی خصوصیات طبیعی ـ فهرستی از گل‌های مختلف، درختان، میوه‌ها، عطرها، و مهمتر از همه، از پرندگان و توصیفات مربوط به آوازخوانی آن‌ها.[۲۹] گویاتر از همه تأکید بر آب است، بر فواره‌ها و استخرها که هم در *ژولی* و هم در *ژمان دو لا ژز*، محصول ابتکار ساکنان محلی‌اند و نه پدیده‌هایی طبیعی.[۳۰] منظرهٔ روسو صحنه‌ای عینی و یا بیان *حال و هوای (état d'âme)* شخصی نیست، بلکه واضح است که روسو عمداً تمام جزئیات منظرهٔ خود را از منابع ادبی قرون وسطی گرفته است، یعنی از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌های صنایع بلاغی سنتی که به مضمون باغ عشق مربوط می‌شوند.

از این‌رو، از نظر زبانی، با چیزی بسیار متفاوت از زبان توصیفی و مجازی سروکار داریم که از زمان شاتوبریان (Chateaubriand) به بعد، در سبک بیان رمانتیک فرانسوی غالب می‌شود. روسو حتی تظاهر به مشاهده و توصیف عینی را نیز کنار می‌گذارد. زبان روسو کاملاً مجازی است، پایه و اساس آن نه ادراک حسی است و نه حتی دیالکتیکی تجربه‌شده میان طبیعت و آگاهی. ادعای ژولی در مورد سلطه و کنترل بر طبیعت («در آنجا هیچ چیز نیست که من آن‌را نظم نبخشیده باشم») را می‌توان نشانی مناسب برای زبانی دانست که جهان خارجی را تماماً مطیع

---

* *داستان الویز* در واقع عنوان فرعی رمان *ژولی* است. روسو این عنوان را از حکایت مشهور عشق پیر آبلار (P. Abelard ۱۰۷۹-۱۱۴۲) فیلسوف و متکلم فرانسوی، به دختر جوانی به نام الویز اخذ کرده است. نامه‌های عاشقانهٔ این دو تن در قرون وسطی شهرت و محبوبیتی بسیار داشت، و از این‌رو گیوم دو لوریس، شاعر فرانسوی اوایل قرن سیزدهم، در رمانس عاشقانهٔ خود، *ژمان دو لا ژز*، بدان اشاره می‌کند. این شعر عاشقانه که تنها ۴۰۰۰ بیت اول آن به قلم گیوم دو لوریس است، مضمون عشق اشرافی و درباری را که در ادبیات اروپای قرون وسطیٰ اهمیتی واقعی داشت، به سبک تمثیلی رایج در آن دوره بازگو می‌کند.

اهداف خود می‌کند. این خلاف آن چیزی است که در اپیزود میلری اتفاق می‌افتد، جایی که زبان حرکات موازی طبیعت و اشتیاق و هوس را به‌هم متصل می‌کند.

اما در بخش اول رمان *دو لا ژز*، کاربرد زبان مجازی به‌هیچ‌وجه با مضامین عاشقانه‌ای که به‌طرزی پرشکوه پرداخت یافته‌اند، ناسازگار نیست؛ کاملاً برعکس، ابعاد عاشقانهٔ تمثیل نیازی به تأکید ندارند. اما در *داستان الوییز*، تأکید بر اخلاق کناره‌گیری و قناعت گویای فضایی اخلاقی است که با بخش‌های پندآموز رمانس قرون وسطی کاملاً تفاوت دارد. مضمون قناعت و کناره‌گیری در آثار روسو به‌هیچ‌وجه یک‌طرفه نیست و مطمئناً نباید آن را با زهد و انکار دنیای احساسات برابر دانست. با وجود این، آنچه آثار قرن هجدهم و قرون وسطی را به‌هم نزدیک می‌سازد کاربرد سبک بیان تمثیلی است و نه کاربرد زبان تناظرات و قیاس‌ها. مطالعات اخیر در باب دفو، مانند *دفو و اتوبیوگرافی معنوی*[۴۱] اثر ج. ا. استار، و *زائر بی‌میل*[۴۲] اثر پل هانتر، روند تفسیرِ دفو به‌عنوان یکی از مخترعان زبان مدرن «رئالیستی» را معکوس کرده‌اند و اهمیت عنصر دینی و زاهدانه را که روسو به آن واکنش نشان داد، دوباره کشف کرده‌اند. پل هانتر قویاً بر اهمیت این عنصر سبکی تأکید کرده است ــ عنصری که دفو را به استفادهٔ تمثیلی از طبیعت، در مقابل استفادهٔ مجازی و توصیفی، هدایت می‌کند. باغ‌های دفو بیش از آنکه فضای طبیعیِ رئالیستی داشته باشد، نشانه‌هایی سبکی و قاعده‌مندند، که در ساختار و جزئیات کاملاً شبیه باغ‌های رمان *دو لا ژز* هستند. اما باغ‌های دفو عمدتاً عملکردی رستگاری‌بخش و اخلاقی دارند. پل هانتر می‌نویسد: باغ دفو «... بهشت قبل از هبوط نیست بلکه *بالقوه* بهشتی زمینی است، زیرا کروزو همان انسان پس از هبوط است که ناچار است با زحمت و مشقت زمینش را آباد کند.»[۴۳] همین تأکید بر زحمت و مشقت و تقوا در باغ ژولی نیز حضور دارد، و منظره را به سنت تمثیلی پروتستان ربط می‌دهد، سنتی که نمونهٔ انگلیسی آن در بونیان (Bunyan) به اوج می‌رسد و از طریق منابع گوناگون از جمله دفو به روسو می‌رسد. تشابه سبکیِ منابع بر تمام تفاوت‌های بعدی میان آن‌ها سایه می‌افکند. تنش اصلی میان زبان تمثیلی صحنه‌هایی چون الیزیوم ژولی و زبان نمادین بخش‌هایی چون اپیزود میلری است؛ این تنش به تقابل منابع ادبی قدیمی که یکی عاشقانه و دیگری زاهدانه است ربطی ندارد. تباین اخلاقی میان این دو جهان [تمثیلی و نمادین] ستیز دراماتیک رمان را خلاصه می‌کند. این ستیز نهایتاً با پیروزیِ کناره‌گیری و قناعت ملایم و کنترل‌شده حل می‌شود، یعنی کناره‌گیری از ارزش‌هایی که با آیینِ لحظه را دریاب مرتبطند؛ و همین کناره‌گیری است که اولویت سبک بیانی تمثیلی بر سبک بیانی نمادین را تثبیت می‌کند. رمان نمی‌تواند بدون حضور همزمان این هر دو شیوهٔ مجازی وجود داشته باشد، در

ضمن نمی‌تواند بدون ترجیح ضمنی تمثیل بر نماد به نتیجه خود دست یابد.

مفسران بعدی *داستان الوییز*، عموماً، از نقش عناصر تمثیلی در شکل‌گیری سبک بیان این رمان چشم پوشیده‌اند، و فقط اخیراً است که متوجه می‌شویم تا چه اندازه تفسیر روسو به منزلهٔ یک بدوی (primitivist) یا طبیعت‌گرا واقعاً اشتباه است. این تفاسیر اشتباه، که در جای خود بسیار روشنگرند، با سرسختی عجیبی در مقابل تصحیح مقاومت می‌کنند و از این‌رو نشان می‌دهند که این تصحیح تا چه حد با «ایده‌های کلیشه‌ای» (idées reques) رایج در مورد ماهیت و ریشه‌های رمانتیسم اروپایی ناسازگار است.

اگر بپذیریم که دیالکتیک میان ذهن و عین معرف تجربهٔ اصلی رمانتیک نیست، بلکه فقط معرف لحظه یا سویه‌ای گذرا در یک دیالکتیک است، آن هم سویه‌ای منفی، زیرا نمایانگر وسوسه‌ای است که باید بر آن چیره شد، آنگاه کل الگوی تاریخی و فلسفی تا حد زیادی تغییر می‌کند. این‌گونه گرایش‌ها به تمثیل‌سازی، اگر چه اغلب در شکلی بسیار متفاوت، نه‌فقط در روسو بلکه در تمام ادبیات اروپایی میان سال‌های ۱۷۶۰ تا ۱۸۰۰ حضور دارند. این گرایش‌ها بیش از آنکه معرفِ نوعی مانیریسم (Mannerism) یا سبک پُرتکلفی باشند که از آثار ظاهری سبک‌های باروک (baroque) یا روکوکو (rococo) به ارث رسیده‌اند، لحظاتی عمیق و بسیار بکر در ادبیات اروپا هستند، لحظاتی که در آن‌ها صدایی اصیل قابل شنیدن می‌شود. مورّخان رمانتیسم انگلیسی طبیعتاً مجبور شده‌اند به تمثیل اشاره کنند، اگرچه تمثیل غالباً مسئله‌ای ثانوی بوده است. ویمسات در نقل آرای بلیک به ناچار با این مسئله روبه‌رو می‌شود؛ او دو شعر کوتاه، به نام به *بهار* (*To Spring*) و به *تابستان* (*To Summer*) از بلیک نقل می‌کند: «نقطهٔ آغاز بلیک... قطب مقابل نقطهٔ شروع وردزورث و بایرون است. شروع کار بلیک روحی تشخص یافته و تمثیلی شده است نه یک منظره. با وجود این، این روح همان‌طور که رفته‌رفته به «جزیرهٔ غربی» (Western Isle) نزدیک می‌شود رنگ و بویی مشخصاً زمینی به‌خود می‌گیرد... اولین شاعران رمانتیک [وردزورث و بایرون] نمایندگان سنت تمثیل در ادبیات رنسانس و کلاسیک و انجیلی هستند، سنتی که اکنون به طبیعت‌گرایی رمانتیک نزدیک می‌شود ــ و بدین‌ترتیب بهار و تابستان به درون منظره فرود می‌آیند و با آن یکی می‌شوند.»[۴۴] مثال روسو به‌جای اثبات وجود تحولی پیوسته از تمثیل به طبیعت‌گرایی رمانتیک، گویای این است که ما با کشف دوبارهٔ سنتی تمثیلی، فرای تشبیه‌سازی احساسی قرن هجدهم، روبه‌رو هستیم. این کشف دوباره بیش از آنکه آسان و خودانگیخته باشد، گویای عدم تداوم و گسستگیِ برخاسته از کناره‌گیری، یا حتی نوعی ایثار، است. آبرامز با انتخاب شعری توصیفی از قرن هجدهم برای نقطهٔ شروع خود، می‌تواند با

دقت تاریخی بیشتری صحبت کند. او، پس از تأکید بر تشابه موضوعی میان شعر غنایی رمانتیک و اشعار متافیزیکی قرن هفدهم می‌نویسد: «تفاوتی بارز و مهم میان شعر غنایی رمانتیک و تعمق متافیزیکی قرن هفدهم در مورد طبیعت خلق شده وجود دارد... [در قرن هفدهم] «ترکیب و بافت مکان» به موقعیت و محلی خاص اشاره نمی‌کرد و حتی نیازی نبود که در مقابل چشمان گوینده حاضر باشد، بلکه «ترکیب و بافت مکان» منظره یا شیئی شاخص بود، که معمولاً در برابر «چشمان تخیل» ظاهر می‌شد تا تفکر را به وسیلهٔ تناظرات و قیاس به حرکت انداخته، راهنمایی کند ــ قیاس‌هایی که تفسیر آن‌ها فقط در چارچوب نوع‌شناسی (Typology) سنتی ممکن می‌شد.»[۴۵] تمایز میان اشعار قرن هفدهم و اشعار اواخر قرن هجدهم برحسب نقش تعیین‌کننده مکان جغرافیایی انجام می‌گیرد، و همین مکان است که زبان شعر را به تجربهٔ عینی خواننده پیوند می‌زند.

اما در مشاهدهٔ رشد شاعری مانند وردزورث، که در اشعار خود کماکان به مکان‌های مشخص اشاره می‌کند، معنا و اهمیت مکان می‌تواند تا حد در برگرفتن معنایی پیش برود که دیگر توسط افق واقعی مکانی خاص محدود و مشخص نمی‌شود. معنای مکان اغلب توسط مجموعه‌ای از ابهامات مکانی مسئله‌انگیز می‌شود، تا حدی که شخص دیگر نه با مکانی خاص که تنها با یک نام روبه‌رو است که دلالت جغرافیایی آن تقریباً بی‌معنی شده است. وردزورث، در پرسش از محل جغرافیایی یک شیء مشخص مجازی (در این مورد یک رودخانه)، می‌نویسد: «روح پاسخ [در رابطه با محل رودخانه] که در کلمه جاری است ممکن است جویباری مشخص باشد، که شاید با تصویری مأخوذ از یک نقشه، یا از شیئی حقیقی در طبیعت، همراه باشد ــ این‌ها شاید به‌کار بیاید، اما روح پاسخ می‌بایست قطعاً جایی بدون مرز و ابعاد باشد ــ یعنی جایی که کمتر از نامتناهی نیست.»[۴۶] نقل‌قول‌هایی از وردزورث مانند شرح عبور از کوه‌های آلپ یا صعود از مانت‌سنودن (Mount Snowden)، یا متونی که خصلتی چندان والا (Sublime) ندارند، مانند مجموعه اشعار مربوط به رودخانهٔ دودون (Duddon)، دیگر نمی‌توانند در کنار اشعار توصیفی قرن هجدهم دسته‌بندی شوند. در واژگانی که آبرامز پیشنهاد می‌کند این نوع قطعات دیگر بستگی به انتخاب یک محل خاص ندارند، بلکه توسط یک «نوع‌شناسی سنتی و به ارث رسیده» کنترل می‌شوند، یعنی درست به‌مانند اشعار قرون شانزدهم و هفدهم ــ اما با این تفاوت که اکنون نوع‌شناسی تغییر کرده است و شاعر، گاهی پس از مبارزه‌ای سخت و طولانی، باید منابع شاعرانه و فریبندهٔ سبک بیانی نمادین را کنار بگذارد.

حضور تمثیل، چه به‌صورت تضادی اخلاقی بروز کند (چنانچه در *داستان الویز* اتفاق

می‌افتد) یا به‌صورت تمثیل‌سازی مکان جغرافیایی (چنانچه در وردزورث مشهود است)، غلبه و نفوذ تمثیل همیشه با کشف حجاب از یک سرنوشت اصیل زمانی مطابقت دارد. این کشف حجاب، در ذهنی رخ می‌دهد که در مقابل ضربهٔ زمان به دنیایی طبیعی پناه برده است ــ دنیایی که در حقیقت هیچ شباهتی با آن ذهن ندارند. تفکر دنیوی شدهٔ دورهٔ ماقبل رُمانتیک دیگر اجازه نمی‌دهد تناقض‌های عقلانی میان جهان مخلوق و عمل خلق پشت سر گذاشته شود، آن هم به کمک مفهوم ارادهٔ الهی. شکست کوشش برای به تصور درآوردن زبانی که بتواند هم نمادین باشد و هم تمثیلی، سرکوب عناصر قیاسی و عرفانی در تمثیل، یکی از راه‌های تجلی این عدم امکان است. در دنیای نماد این امکان برای تصویر وجود دارد که با ذات یا جوهر منطبق شود، زیرا ذات و نمایش آن فقط از لحاظ امتداد در مکان و زمان با یکدیگر متفاوتند نه از لحاظ وجود: آن‌ها جزء و کل یک مجموعه از مقولات هستند. ارتباط آن‌ها از نوع همزمانی است، که در حقیقت رابطه‌ای مکانی است، رابطه‌ای که در آن دخالت زمان صرفاً مسئله‌ای حادث و غیرضروری است؛ در حالی‌که، در دنیای تمثیل، زمان مقوله‌ای بنیانی و شکل‌دهنده است. رابطهٔ میان نشانهٔ تمثیلی و معنای آن (یا دال و مدلول) به‌طور جزمی تعیین نمی‌شود؛ در نمونه‌هایی که در روسو و وردزورث دیدیم، اصلاً چنین نیست. در عوض، ما شاهد رابطه‌ای میان نشانه‌ها هستیم که در متن آن رجوع به معنای این نشانه‌ها از اهمیت ثانوی برخوردار است. اما این رابطه میان نشانه‌ها ضرورتاً واجد یک عنصر شکل‌دهندهٔ زمانی است؛ وجود تمثیل کماکان مستلزم آن است که نشانهٔ تمثیلی به نشانهٔ دیگری که پیش از آن می‌آید اشاره کند. در این‌صورت معنایی که توسط نشانهٔ تمثیلی شکل گرفته صرفاً عبارت است از *تکرار (repetition)* (به مفهوم کی‌یرکگوری کلمه) نشانهٔ قبلی که نشانهٔ فعلی هرگز نمی‌تواند با آن مطابقت یابد، زیرا این جزء ذات نشانهٔ قبلی است که کاملاً پیشین باشد. از این‌رو تمثیل دنیوی‌شدهٔ رمانتیک‌های اولیه ضرورتاً شامل آن لحظه و سویهٔ منفی است که در روسو لحظهٔ کناره‌گیری است، و در وردزورث لحظهٔ گم کردن نفس در مرگ یا در اشتیاه.

در حالی‌که نماد امکان هویتی یکسان یا یکی شدن و این همانی را در خود نهفته دارد، تمثیل در درجهٔ اول نشانگر فاصله‌ای است در رابطه با منشأ خود؛ تمثیل با رد کردن دلتنگی و تمایل به انطباق، زبانِ خود را در خلأ این تفاوت زمانی بنیاد می‌نهد. تمثیل با این عمل، نفس را از یکی‌شدن موهوم با غیر نفس بازمی‌دارد، یعنی با آنچه که اکنون، اگر چه با ناراحتی، کاملاً به‌منزلهٔ غیر نفس شناخته می‌شود. این همان معرفت دردناکی است که ما آن را در لحظاتی خاص مشاهده می‌کنیم، لحظاتی که ادبیات رمانتیک اولیه صدای حقیقی خود را بازمی‌یابد. به‌راستی

این نکته‌ای طنزآلود و افشاگرانه است که ماهیت حقیقی این صدا به‌ندرت شناخته شده است، و آن جنبش ادبی که محمل این صدا بوده است مکرراً طبیعت‌گرایی ابتدایی یا تنهاخودی عرفانی نامیده شده است. نویسندگانی که ما با آن‌ها سروکار داشتیم اغلب به عمد منابع کلامی و فلسفی خود را مشخص کرده‌اند: به آن مجموعهٔ پیچیده و هدایت‌شده از اشارات و کنایات ادبی که در *داستان الوییز*، ارتباط میان روسو و منابع آگوستینی او را ــ غالباً از طریق پترارک (Petrarch) ــ برقرار می‌کند، به‌ندرت توجه شده است. در خاتمه، به طرحی تاریخی هدایت می‌شویم که کاملاً متفاوت از تصویر مرسوم است. رابطهٔ دیالکتیکی میان ذهن و عین دیگر اصلِ مرکزی تفکر رمانتیک نیست، بلکه اکنون این دیالکتیک به تمامی در رابطه‌ای زمانی جای می‌گیرد که خود بخشی از نظامی از نشانه‌های تمثیلی است. این دیالکتیک اکنون به تقابلی بدل می‌شود میان تصوری از نفس، در وضعیت زمانمند اصیل آن، و نوعی استراتژی دفاعی که سعی در پنهان شدن از این خودآگاهی منفی دارد. در سطح زبان این برتری تأکیدشدهٔ نماد بر تمثیل، که بسیار در قرن نوزدهم رایج بود، یکی از اشکال بروز این خودفریبی و خودرازآمیختگی سمج است. با در نظر گرفتن حقایقی که در ربع آخر قرن هجدهم روشن می‌شود، بخش‌های بسیاری از ادبیات اروپایی قرن نوزدهم و بیستم به نظر واپسگرا می‌آیند. زیرا سلاست و شیوایی نویسندگان ماقبل رُمانتیک پایدار نماند؛ طولی نکشید که تصوری نمادین از زبان مجازی، علی‌رغم ابهاماتی که در نظریهٔ زیباشناسی و عملکرد شعری باقی ماند، در همه‌جا پا گرفت. اما این سبک نمادین هرگز اجازه نیافت تا بدون مزاحمت گسترش یابد، زیرا این سبک حجابی بود افکنده شده بر نوری که دیگر هیچ کس نمی‌خواست ببیند؛ این سبک هرگز نمی‌توانست به یک وجدان شعری تماماً راحت دست یابد.

این نوشته ترجمهٔ بخش اول از مقالهٔ زیر است:

Paul de Man, «The Rhetoric of Temporality» in *Blindness and Isight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, 1983.

پی‌نوشت‌ها و مآخذ:

۱. این روند در مکاتب گوناگون نقد ادبی مشهود است، مکاتبی که مستقل از یکدیگر در کشورهای مختلف تحول و گسترش یافتند. برای نمونه می‌توان به تلاش برخی منتقدان فرانسوی اشاره کرد که می‌کوشند واژگان مفهومی زبان‌شناسی ساختی را با اصطلاحات سنتی فن بلاغت در هم آمیزند (عناصر نشانه‌شناسی اثر رولان بارت و نظام اشیاء نوشتهٔ میشل فوکو، مثال‌های بارز این تلاش‌اند). در آلمان نیز با روند مشابهی روبه‌رو می‌شویم که هدف اصلی آن کشف و تفسیر مجدد سبک تمثیلی ادبیات باروک است (برای مثال، کتاب مشهور والتر بنیامین، منشأ نمایش سوگناک آلمانی، و تمثیل و نمایش در دورهٔ باروک نوشتهٔ آلبرشت شروتن). در آمریکای شمالی نیز تحول نقد ادبی از مکتب نقد نوین به آرای انتقادی نورتروپ فرای نمونه‌ای از همین روند است.

2. Hans-George Gadamer, *Truth and Method*, Newyork: Seabury Press, 1975, p.67.

3. J. G. Hamann, «Die Rezension der Herderschen Preisschrift», in *J.G.Hamann's Hauptschriften erklert. Vol.4 (Über den Ursprung der Sprache)*, Elfriede Bucheel (Gutersloh: Gerd Mohn, 1963).

4. Friedrich Schlegel, «Gesprich Über die Poesie», in *Kritische Ausgabe*, Band2, *Charakteristiken und Kritiken* I, (1796-1801), Hans Eschner, ed. (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967) pp. 324ff.

5. *Ibid.* P. xci, n.2.

۶. ر.ک به پی‌نوشت ۱.

7. Gadamer, p. 72.

8. S.T. Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists* (London: Everyman, 1907), p.46.

9. S.T. Coleridge, *The Statesman's Manual*, W.G.T. Shedd, ed. (NewYork: Harper and Brothers, 1875). pp. 437-38. quoted in Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, N.Y.: Cornel University Press, 1964). P.16., n.29.

10. *Ibid.*

11. S.T. Coleridge, *Miscellaneous Criticism*, T.M. Raysor, ed. (London: Constable and Co., Ltd., 1936) P.30; also quoted by Fletcher, p.19.

12. William Wimsatt, «The Structure of Romantic Nature Imagery», *The Verbal Icon* (Lexington, K.Y: University of Kentucky Press, 1954) pp. 106-110.

13. *Ibid.* P. 110.

14. Meyer Abrams, «Structure and Style in the Greater Romantic Lyric», in *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to F.A. Pottle* (Newyork: Oxford University Press, 1965). Earl Wasserman, «The English Romantics, The Grounds of Knowledge», *Essays in Romanticism*, 4 (Autumn, 1964).

15. Abrams, p. 536.

16. Wasserman, p. 19.

17. Abrams, p. 551.

18. Charles Baudelaire, «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporians, Victor Hugo», in *Curiosites esthetiques: L'Art romantique et autres Oeuvres Critiques*, H. Lemaitre, ed. (Paris: Garnier, 1962), p. 735.
19. Wasserman, p. 26.
20. *Ibid.* p. 29.
21. Abrams, p. 551.
22. Wasserman, p. 30.
23. *Ibid.* pp. 29-30.
24. See E.E. Bostetter, *The Romantic Ventriloquists* (Seattle: University of Washington Press, 1963).
25. Quoted by Daniel Mornet, Le Sentiment de la Nature en France au XVIIIe Siecle de Jean-Jacques Rousseau á Bernardin de Saint-Pierre (Paris: 1932), p.248.
26. *Ibid.* p. 187.
27. See, forexample, Herbert Dieckmann, «Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich mit gelegetlicher Berucksichtigung der Englischen Kritik», in *Poetik und Hermeneutik*, vol. 2, W. Iser, ed. (Munich: Wilhelm Fink, 1966), p. 108.

۲۸. ر.ک به پانوشت ۲۵.

29. Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans La Litterature et La Pensée francaise de XVIIIe Siecle* (Paris: A. Colin, 1960).
30. *Ibid.* p. 10.
31. J.J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloise*, pt. 4, Letter 17, in Oeuvres Complétes, B.Gagnebin and Marcel Raymond, eds. (Paris: Gallimard, 1961), 2:514ff.
32. *Ibid.* p. 518.
33. *La Nouvelle Heloise*. Daniel Mornet, ed., (Paris: 1925). Introduction, 1:67-74, and notes, 3:223-47.
34. Rousseau, p. 483.
35. *Ibid.* p. 472.
36. *Ibid.* p. 479.
37. «Richesse na fait pas riche, dit le Roman de La Rose» quoted in Letter 10 of pt.4, Ibid, p.466 und n.
38. *Ibid.* p. 1606.
39. Guillaume de Lorris and Jean de Meun, *Le Roman de La rose*, (Paris: Champion, 1965), vol.1, esp. ll 499ff, 629ff, 1345ff.
40. *Ibid.* ll. 1385ff.
41. G.A. Starr, *Defoe and spiritual Autobiography* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1965).
42. J. Paul Hunter, *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and quest in Robinson Crusoe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1966).
43. *Ibid.* p. 172. 44. Wimsatt, p. 11. 45. Abrams, p. 556.
46. W. Wordsworth, «Essay upon Epitaphe» in *The Poetical Works* (Oxford, 1949), 4:446.

ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم

حسین پاینده

هر مکتب ادبی محصول تعامل تنش‌آمیز نیروهایی است که سرمنشأ آن‌ها را باید در پس‌زمینهٔ تاریخی و اوضاع اجتماعی زمانهٔ ظهور آن مکتب جستجو کرد. اگر مطابق آنچه عموماً در کتب تاریخ ادبیات ذکر شده، فاصلهٔ بین سالهای ۱۷۹۸ تا ۱۸۳۲ را دورهٔ رمانتیک محسوب کنیم، آنگاه باید گفت رمانتیسم مولود دوره‌ای بس پرتلاطم و انقلابی است که در طی آن مبانی فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی عصر جدید شکل گرفت.

نگاهی فهرست‌وار به برخی از مهمترین رویدادهای این دوره و اندکی قبل و بعد از آن، مبین سرعت و گستردگی تحولات عظیمی است که همهٔ عرصه‌های زندگی انسان را در بر گرفته بود:

۱۷۵۰ بنیانگذاری متدیسم توسط جان وسلی
۱۷۵۷ پیروزی نظامی ژنرال کلایو در جنگ پلاسی که منجر به استعمار هند توسط انگلیس شد
۱۷۶۴ اختراع ماشینخ نخ‌ریسی
۱۷۶۹ اختراع ماشین بخار
۱۷۷۴ کشف اکسیژن
۱۷۷۵ شروع جنگ استقلال در آمریکا
۱۷۸۳ کسب استقلال آمریکا
۱۷۸۵ اختراع ماشین بافندگی

۱۷۸۹ آغاز انقلاب فرانسه
۱۷۹۲ حملهٔ مؤتلفین اروپایی به فرانسه؛ قتل‌عام سپتامبر در پاریس
۱۷۹۳ اعدام لویی شانزدهم و آغاز حکومت وحشت در فرانسه؛ شروع جنگ فرانسه و بریتانیا
۱۷۹۹ به دست گرفتن زمام دولت توسط ناپلئون؛ سرکوب «انجمن خبرنگاران لندن» و غیرقانونی شدن اتحادیه‌های صنفی در انگلیس
۱۸۰۴ امپراطور شدن ناپلئون و شروع جنگ در اروپا
۱۸۰۶ قتل نخست‌وزیر انگلیس
۱۸۱۴ اختراع لوکوموتیو
۱۸۱۵ شکست ناپلئون در جنگ واترلو و پایان جنگ فرانسه و بریتانیا
۱۸۱۹ قتل عام پترلو (در انگلیس)؛ محدود شدن آزادی بیان در مطبوعات و آزادی تجمعات سیاسی در انگلیس
۱۸۴۸ وقوع انقلاب در فرانسه، ایتالیا و اتریش

وقایع یادشدهٔ فوق به‌وضوح نشان می‌دهند که رمانتیسم در دوره و زمانهٔ توفانیی ظهور کرد که تحولات مهم علمی و اجتماعی و سیاسی، فرا رسیدن نظمی جدید را خبر می‌دادند. در این میان، سه انقلاب به‌ویژه تأثیر شگرفی بر اذهان عمومی باقی گذاشتند: انقلاب آمریکا، انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی.

جنگ استقلال در آمریکا از سال ۱۷۷۵ آغاز یافت و یک سال بعد، در سال ۱۷۷۶ اعلامیهٔ استقلال آمریکا صادر شد که بنابر بر آن سیزده مستعمره جدایی خود را از امپراطوری بریتانیا اعلام کردند. رسمیت بخشیدن به مفاد این اعلامیه مستلزم مبارزهٔ طولانی و طاقت‌فرسایی بود که هفت سال به درازا کشید و سرانجام در سال ۱۷۸۳ بریتانیا پس از چندین سال جنگ و متحمل شدن تلفات زیاد، استقلال آمریکا را به رسمیت شناخت. خبر این جنگ و شکست نهایی بریتانیا، موجب واکنش‌های متفاوتی در اذهان اروپاییان شد. از یک سو، چشم‌انداز رهایی و پایان بخشیدن به حکومت‌های مستبد، مشتاقان آزادی را ترغیب به توسل به مبارزهٔ قهرآمیز می‌کرد و از سوی دیگر، طبقات حاکم یگانه راه مقابله با تهدیدهایی را که بر ضدّ ساختار اجتماعی می‌شد در سرکوب بیشتر توده‌های ناراضی می‌دیدند.

با شروع انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹، نسیم تازه‌ای از نوید آزادی در اروپا وزیدن گرفت. وقایع مختلف انقلاب فرانسه را، از امیدها و مژده‌های اولیهٔ آن در بارهٔ نابودی استبداد تا برقراری

حکومت مستبدانهٔ ناپلئون و فرجام مأیوسانهٔ آن در سال ۱۸۱۵، باید از جمله عوامل بسیار تعیین‌کننده و مؤثر در شکل‌گیری اندیشهٔ رمانتیک در سراسر اروپا و به‌ویژه انگلیس دانست. پس از انتشار «اعلامیهٔ حقوق بشر»، مردم پاریس در ۱۴ ژوئیهٔ ۱۷۸۹ به زندان باستیل در پاریس حمله بردند، زندانیان سیاسی محبوس در آنجا را آزاد کردند و قدرت سیاسی را به‌دست گرفتند. در بدو امر به‌نظر می‌رسید پایان حکومت سلطنتی در فرانسه، آغاز عصر جدیدی در تاریخ بشر خواهد بود و لذا روشنفکران اروپایی که عمدتاً از طبقات متوسط جامعه بودند و سودای آزادی در سر داشتند چشم امید به فرانسه دوختند. با الهام از تحولات سیاسی فرانسه، تام پین[1] در سال ۱۷۹۱ بخش نخست کتاب خود با عنوان حقوق بشر را در انگلیس منتشر کرد. وی در این کتاب ضمن تجلیل از اقدامات انقلابی حکومت جدید در فرانسه، مردم انگلیس را به براندازی خاندان سلطنتی انگلیس و برقراری جمهوری فراخواند. یک سال بعد، همزمان با چاپ بخش دوم حقوق بشر، پین تحت پیگرد قانونی قرار گرفت و مجبور به ترک انگلیس و پناه بردن به فرانسه شد. کتاب دیگری که تأثیر بسزایی بر شعرای رمانتیک انگلیسی باقی گذاشت، پژوهشی در باب *عدالت سیاسی* (*Inquiry Concerning Political Justice*) بود که فیلسوف و رمان‌نویس انگلیسی ویلیام گادوین (William Godwin) در سال ۱۷۹۳ نوشت. آرای گادوین در این کتاب را در بهترین حالت باید نوعی مدینهٔ فاضلهٔ (Utopia) کمونیستی تلقی کرد، زیرا طبق پیش‌بینی گادوین، جامعهٔ انگلیس در سیر تکاملی خود بدون از سر گذراندن آشوب به عدالت اجتماعی نایل می‌شد و در آن هنگام دیگر نیازی به دولت نیز نمی‌بود زیرا همهٔ آحاد جامعه می‌توانستند از دارایی مساوی برخوردار شوند.

بطور خلاصه می‌توان گفت انقلاب فرانسه، شکننده بودن نظم سیاسی جامعه و امکان‌پذیر بودن نظامی جدید و مبتنی بر آزادی و عدالت اجتماعی را ثابت کرد. در این میان، رمانتیک‌ها که طبعی حساس و آزادی‌طلب داشتند، تحولات اجتماعی و سیاسی در فرانسه را به فال نیک گرفتند و با شور و شوق به ستایش از آن پرداختند. وردزورث در کتاب ششم منظومهٔ پیشدرآمد (*The Prelude*) (که در جایی آن را «شعری در بارهٔ تعلیم و تربیت سیاسی خودم» توصیف کرده است) ضمن توصیف سفر خود در تابستان ۱۷۹۰ به فرانسه و سپس سوییس می‌نویسد:

> لیکن اروپا در آن زمان از فرط شادمانی در طغیان بود،
> فرانسه در اوج اوقات طلایی،
> و سرشت بشر به ظاهر دگر بار زاییده شده بود.

کولریج، دوست صمیمی وردزورث و همکار او در تدوین کتاب دوران‌ساز *ترانه‌های غنایی* (Lyrical Ballads) که در اوان انقلاب فرانسه هنوز شاعر جوانی بیش نبود، در سال ۱۷۸۹ شعری با عنوان «ویرانی باستیل» (Destruction of the Bastille) سرود که در بخشی از آن آمده است:

آری! آزادی، نَفَس حیات، سلطه خواهد یافت،
در هر نبضی به تپش درخواهد آمد، در هر رگی جریان خواهد یافت!

به موازات تحولات بی‌سابقهٔ سیاسی، در عرصهٔ ادبیات نیز شورشی بر ضدّ عرف‌ها و سنن دیرپای نوکلاسیسیسم آغاز شده بود. شکننده بودن قید و بندهای استبداد سیاسی، خواه‌ناخواه برای شعرایی که در بحبوحهٔ این تحولات عظیم شعر می‌سرودند شکنندگی قید و بندهای نوکلاسیسیسم را به ذهن متبادر می‌کرد. شعرهای شاعران رمانتیکی از قبیل بلیک، برنز (Burns)، وردزورث، کولریج، بایرن (Byron)، شِلی و کیتس آشکارا بسیاری از مبانی نظریهٔ ادبی نوکلاسیک‌ها را نقض می‌کرد. مقدمهٔ وردزورث بر ویراستهٔ دوم *ترانه‌های غنایی* در سال ۱۸۰۰، صورت پرداخته‌شدهٔ شورش نظری رمانتیک‌ها در عرصهٔ شعر است. ویلیام هزلیت[۲] در سال ۱۸۲۵ مجموعه‌ای از مقالات خود را با عنوان *روح زمانه* منتشر کرد و در آن ابراز داشت که اشعار رمانتیک‌هایی از قبیل وردزورث «ریشه در انقلاب فرانسه داشت... دورهٔ امیدواری و تجدید حیات جهان و ادبیات بود.»[۳] فِرَنسیس جفری منتقد برجستهٔ اسکاتلندی در یکی از مقالات خود، انقلاب رمانتیک‌ها را با «تهییج‌های ناشی از انقلاب فرانسه و نیز بحث‌ها، امیدها و وحشت‌هایی که این انقلاب موجب شده بود» مرتبط دانست.[۴]

اشارهٔ تناقض نمایانهٔ جفری به «امیدها و وحشت‌ها»یی که انقلاب فرانسه برانگیخته بود، در واقع اشاره‌ای است به سیر تحول تناقض‌نمایانهٔ این انقلاب. اندکی پس از کسب قدرت، ژاکوبن‌ها راه خودکامگی در پیش گرفتند و بار دیگر سایهٔ سنگین حکومت استبداد و وحشت بر فرانسه گسترده شد. به دنبال قتل‌عام اشراف زندانی‌شده در پاریس در سپتامبر ۱۷۹۲، خانوادهٔ سلطنتی نیز اعدام شدند. در عرصهٔ خارجی، فرانسه ضمن حملهٔ نظامی به کشورهای دیگر از جمله هلند و بخشی از آلمان امروز، اعلام آمادگی کرد تا به منظور براندازی دولت در کشورهای دیگر به شورشیان آن کشورها کمک کند. در طی دوران موسوم به «حکومت وحشت»، روبسپیر

هزاران نفر از مخالفان (و از جمله، در آخرین سال عمرش، دو نفر از صمیمی‌ترین دوستان خود) را با گیوتین گردن زد ولی عاقبت یک روز پس از انقلاب ۲۷ ژوئیهٔ ۱۷۹۴، خود قربانی خشونت کور انقلاب شد و با گیوتین گردن زده شد. پیامد این رخدادها در بقیهٔ اروپا، موجی از یأس و سرخوردگی بود. انقلابی که در ابتدا به نظر می‌رسید طلیعهٔ آزادی باشد، نه فقط شعار اصلی خود («آزادی، برابری، برادری») را محقق نکرد، بلکه چرخه‌ای خونبار از نابسامانی اجتماعی، سرکوب آزادی‌های مدنی و حتی تجاوز نظامی به کشورهای دیگر را موجب شده بود. طبق اصول قانون اساسی مصوب سال ۱۷۹۰، هرگونه لشکرکشی نظامی فرانسه به آن سوی مرزها منع شده بود؛ با این حال، در اواخر سال ۱۷۹۴ و اوایل ۱۷۹۵ فرانسه به کشورهای اسپانیا، ایتالیا، هلند و آلمان حمله برده بخش‌هایی از خاک این کشورها را در اشغال خود داشت. وردزورث در کتاب یازدهمِ منظومهٔ *پیشدرآمد* با لحنی تأسف‌آمیز در بارهٔ سیر تحول انقلاب فرانسه می‌نویسد:

> اما اینک، فرانسویان ستمگر شده،
> جنگیِ در دفاع از خود را مبدل به
> کشورگشایی کردند و از خاطر بردند
> هر آنچه برایش پیکار کرده بودند.

دخالت فرانسه در امور داخلی کشورهای دیگر، در سال ۱۷۹۳ منجر به شروع جنگی طولانی و بی‌حاصل بین فرانسه و انگلیس شد که با وقفه‌ای کوتاه بین سالهای ۳-۱۸۰۲، تا سال ۱۸۱۵ ادامه یافت. در سال ۱۷۹۹ در میانهٔ این جنگ طاقت‌فرسا، ناپلئون بناپارت که در آن زمان افسر ارشدی در ارتش فرانسه بود، با یک کودتای نظامی قدرت را در فرانسه قبضه کرد و با تثبیت حکومتی مستبدانه، در سال ۱۸۰۴ با حضور پاپ در پاریس تاجگذاری کرد و لقب امپراطور به خود داد. او که طبعی نظامی‌گرا و توسعه‌طلب داشت، کشورگشایی فرانسه را در اقصیٰ نقاط اروپا ادامه داد و تا زمان لشکرکشی به روسیه در سال ۱۸۱۲ بر پیروزی‌های چشمگیری نایل آمد. پس از شکست مفتضحانهٔ ارتش فرانسه در روسیه، ستارهٔ اقبال نظامی و سیاسی ناپلئون نیز رو به افول نهاد تا اینکه سرانجام در سال ۱۸۱۵ نیروهای نظامی مؤتلفین (متشکل از ارتش‌های انگلیس، پروس، روسیه) در واترلو او را شکست دادند. ناپلئون هشت روز پس از ورود قوای مؤتلفین به پاریس، در ۱۵ ژوئیه ۱۸۱۵ خود را تسلیم نیروهای نظامی انگلیس کرد و بقیهٔ عمر

خود را تا سال ۱۸۲۱ به‌صورت اسیر جنگی انگلیسی‌ها در جزیرهٔ دورافتادهٔ سَنت‌هلن گذراند.

گرچه ناپلئون عاقبت مغلوب ارتش نیرومند مؤتلفین شد، اما خاطرهٔ او هرگز از اذهان رمانتیک‌ها زدوده نشد. بایرن در یکی از اشعار خود[۵] راجع به ناپلئون (که در آن زمان اسیر جنگی انگلیسی‌ها بود) می‌نویسد:

فاتح و مغلوب زمینی تو!
زمین هنوز هم در برابرت به لرزه درمی‌آید و نام سرکش تو
هرگز تا بدین حد در اذهان آدمیان زنده نبوده

ویکتور هوگو در شعر بلندی با عنوان «کفاره»، عقب‌نشینی خفت‌بار ارتش ناپلئون از شهر مسکو را توصیف کرد و تالستوی نیز در رمان جنگ و صلح به پیامدهای جنگ ناپلئون با روسیه پرداخت. بتهوون سمفونی سوم خود را به ناپلئون تقدیم کرد، اما پس از تاجگذاری ناپلئون و روشن شدن چهرهٔ مستبد او، زیر عنوان اصلی سمفونی خویش نوشت: «تقدیم به‌خاطرهٔ مردی بزرگ.» همهٔ این شواهد حاکی از این حقیقت است که ناپلئون فی‌الواقع تجسم روح آرمانی رمانتیک‌ها بود، روحی بی‌قرار و آرام‌ناپذیر که هیچ محدودیتی را برنمی‌تافت. «فاوستِ» گوته و «مانفرد» بایرن مظاهر همین روح عصیانگر ناپلئونی ـ رمانتیک‌اند که در تلاشی فوق‌بشری برای تحقق آمال محقق‌ناشدنی، هرگز به آنچه دست‌یافتنی است اکتفا نمی‌کنند.

توأم با وقایع تاریخی یادشده، ساختار اجتماعی جوامع اروپایی نیز دستخوش دگرگونی می‌شد. تبدیل شدن مزارعی که در گذشته چندین خانوار جمعاً در آن به کشت می‌پرداختند به مزارع کوچک‌تری که در مالکیت خصوصی افراد بود، دو پیامد عمده داشت: اولاً، خانواده دیگر حکم واحدی اقتصادی را نداشت؛ ثانیاً، بخش عظیمی از نیروی کار که اینک فاقد زمین شده بود، ناگزیر برای امرارمعاش به مراکزصنعتی (شهرها) روی آورد. در انگلیس مهاجران روستایی عمدتاً به مناطق مرکزی و شمالی این کشور سرازیر شدند. برای مثال، شهر مَنچستر که در سال ۱۷۷۳ فقط ۲۷۰۰۰ نفر جمعیت داشت، در سال ۱۸۰۲ از جمعیتی حدود ۹۵۰۰۰ نفر و پنجاه کارخانه برخوردار بود. عامل تسریع‌کنندهٔ این تحول اجتماعی، اکتشاف‌ها و اختراع‌هایی بود که در عرصه‌های گوناگون علمی به‌وقوع می‌پیوست.

در میان تمام این نوآوری‌های علمی که به درستی عنوان «انقلاب صنعتی» گرفت، اختراع ماشین بخار توسط جیمز وات پیامدهایی ویژه و گسترده داشت. پیشرفت‌های فنی پس

از این اختراع، طبعاً نیاز به کار یدی کارگران را کمتر می‌کرد و در نتیجه کارگران فوج‌فوج از کارخانه‌ها اخراج می‌شدند. از آنجاکه قوانین انگلیس اجازهٔ تشکل کارگران در اتحادیه‌های صنفی را نمی‌داد، کارگرانِ بیکار شده ــ که خود را «لادایت» (Luddite) می‌نامیدند ــ طی سال‌های ۱۸۱۱ تا ۱۸۱۶، خشم خود را با در هم شکستن ماشین‌آلات کارخانه‌ها نشان دادند. این قبیل شورش‌های کارگری به‌قدری گسترده شده بود که در سال ۱۸۱۲، مجلس اعیان انگلیس اشدّ مجازات (مرگ) را برای آن تعیین کرد. در همین دوران، شرایط طاقت‌فرسای کار به مبارزات کارگران در شهرهای صنعتی انگلیس دامن می‌زد و این مبارزات اغلب با دخالت خشونت‌آمیز پلیس سرکوب می‌شد.

برخلاف آنچه اصطلاح «رمانتیک» القاء می‌کند، شعرای رمانتیک نه فقط به این تلاطم‌های سیاسی و اجتماعی بی‌اعتنا نبودند، بلکه به شکل‌های مختلف با آن همدلی نشان می‌دادند. برای مثال، شلی در سال ۱۸۱۹ شعری خطاب به کارگران و زحمتکشان انگلیس سرود[۱] که در بخشی از آن آمده است:

بذری که می‌کارید، دیگری درو می‌کند؛
ثروتی‌که می‌اندوزید، دیگری در اختیار می‌گیرد؛
لباسی که می‌بافید، دیگری می‌پوشد؛
سلاحی که می‌سازید، دیگری برمی‌گیرد.

بذر بکارید ـ اما مگذارید ستمگری آن را درو کند؛
ثروت اندوزید ـ مگذارید که شادی آن را انباشته کند؛
لباس بیافید ـ مگذارید که عاطلی آن را بر تن کند؛
سلاح بسازید ـ در دفاع از خویش آن را برگیرید.

در سال ۱۸۰۴ بلیک به جرم «اظهارات آشوبگرانه» محاکمه شد و چیزی نمانده بود که به حبسی طولانی محکوم شود. دو سال پس از شروع جنگ فرانسه و انگلیس، کولریج در سال ۱۷۹۵ در مخالفت با سیاست‌های دولت انگلیس سخنرانی کرد و همین کار باعث شد که عوامل امنیتی دولت مخفیانه او را زیرنظر بگیرند. روح آزادی‌خواهی آنقدر در بایرن (یکی دیگر از شعرای رمانتیک انگلیس) قوی بود که وی برای کمک به استقلال‌طلبان یونانی که با دولت ترکیه مبارزه می‌کردند، انگلیس را ترک کرد و سرانجام در سی و شش سالگی در جنگ استقلال یونان جان سپرد.

شاید مهم‌ترین تأثیر شکست انقلاب فرانسه و تلاطم‌های سیاسی و اجتماعیِ پس از آن بر اذهان رمانتیک‌ها، آرمان‌خواهی و فردگرایی غربیی باشد که در غالب اشعار آنان به‌چشم می‌خورد. فردیت را باید پیامد ناگزیر فرایند صنعتی شدن جامعه تلقی کرد. در دهکده یا شهر کوچک، افراد غالباً یکدیگر را می‌شناسند، اما در شهر بزرگِ صنعتی فرد به سبب تعامل با تودهٔ بزرگی از افراد ناآشنا، خود را با خطر از دست دادن هویت روبه‌رو می‌بیند. در چنین اوضاعی، ذهنیت رمانتیک ناچار به دو شیوه به مقابله می‌پردازد: نخست اینکه طبیعت را به منزلهٔ مرهم روحی انسان می‌ستاید، و دوم اینکه چون خود را از دیگر آحاد جامعه بیگانه حس می‌کند به دنیای لزوماً فردی درون خود پناه می‌برد. گرچه رمانتیک‌ها واقف بودند که ارزش‌های متعالی آنان محقق نشده است، با این همه از روحیهٔ ستیزه‌جوی ناپلئون و رویدادهای پیش‌بینی‌ناپذیر دوره و زمانهٔ خود آموخته بودند که زندگی آدمی صرفاً باکوشش بی‌وقفه برای دستیابی به آرمان‌های ارزشمند معنا پیدا می‌کند. این آرمان‌خواهی، نامتناهی است و به قول وردزورث (در بخشی از کتاب ششمِ منظومهٔ *پیشدرآمد*):

سرنوشت ما، قلب و کاشانهٔ وجود ما،
قرین عدم تناهی است و بس؛
قرین امید است، امید که هرگز نمی‌میرد،
کوشش و انتظار و آرزو،
و چیزی همواره در شرف وقوع.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Tom Paine (۱۷۳۷-۱۸۰۹)، فیلسوف سیاسی و نویسندهٔ انگلیسی.
۲. William Hazlitt (۱۷۷۸-۱۸۳۰)، منتقد ادبی و مقاله‌نویس انگلیسی.
3. M.H. Abrams and J. Stillinger, eds., *The Norton Anthology of English Literature*, 5th ed., (New York: W. W. Norton, 1986), p. 5.
4. Ibid.
5. *Childe Harold's Pilgrimage*.
6. A Song: «Men of England».

بینوایان

شارل بودلر

ترجمهٔ سیاوش سرتیپی

بزرگان نیز می‌توانند احمق باشند. ــ بودلر در بارهٔ هوگو.

چند ماه پیش، من سطور زیر را در بارهٔ توانمندترین و محبوب‌ترین شاعر بزرگ فرانسه نوشتم. سطوری که مقدر بود پس از گذشت زمانی بسیار کوتاه، کاربردی مسلم‌تر از *تأملات* و *افسانهٔ قرون* پیدا کند:

«بی‌گمان، اگر فرصت تنگ نباشد، جای آن دارد که در اینجا به تجزیه و تحلیل فضای اخلاقی منتشر و جاری در سروده‌های شاعر بپردازیم، فضایی که با طبع و خوی خاص نویسنده آشکارا درآمیخته است. به نظرم، گویی در این فضا، نشانه‌ای بسیار آشکار از عشقی یکسان به آنچه بسیار ضعیف است و آنچه بسیار قوی وجود دارد، و جذبهٔ این دو غایت در شاعر از سرچشمهٔ یگانه‌ای پدید می‌آید که همان قدرت است، همان شور و حدّت آغازین که به شاعر ارزانی شده است. قدرت او را مسحور و سرمست می‌سازد؛ و او به سویش می‌رود، چنان‌که گویی به سوی خویشاوند خویش: جذبه‌ای برادرانه. اینچنین است که وی دل از کف می‌نهد و به سوی تمام نمادهای لایتناهی، دریا، آسمان کشیده می‌شود؛ به‌سوی تمام مظاهر دیرین قدرت، غول‌پیکران هومری یا انجیلی، دلاوران سرگردان و شهسواران؛ به سوی حیوان‌های غول‌آسا و هولناک. بازی‌کنان، دست نوازش بر چیزی می‌کشد که دستان ناتوان را از ترس به لرزه می‌اندازد. در

ورطه‌های مهلک فرو می‌غلتند بی‌آنکه دچار سرگیجه شود. اما در مقابل، در پی تمایلی متفاوت که از همان سرچشمه برمی‌خیزد، شاعر همواره خود را یار و غمخوار *تمام ضعیفان و تنهاماندگان و محنت‌زدگان و تمام یتیمان می‌نمایاند: جذبهٔ پدری*. این انسان نیرومند در هر آنچه نیرومند است نیرویی را به‌فراست درمی‌یابد، *اما هرآنکه را محتاج حمایت و تسلّی است* به چشم *فرزندان* خود می‌نگرد. و از همین نیرو، و از یقینی که همین نیرو به دارنده‌اش می‌بخشد، روح *عدالت و شفقت* پدید می‌آید. بدینسان، در اشعار ویکتور هوگو، همواره *الحان عشق برای زنان فریب‌خورده و برای تنگدستان خردشده در چرخ و دنده‌های جوامع*، ما و نیز برای حیوانات قربانی حرص و آز و خودکامگی انسان سروده شده است. انگشت شمارند کسانی که توانسته‌اند سحر و افسونی را درک کنند که نیکی به قدرت می‌افزاید، و همین امر در آثار شاعر ما به وفور نمایان می‌شود. لبخند و اشک در چهرهٔ یک موجود غول‌پیکر، بداعتی مقدس است. حتی در اشعار کوچک اختصاص یافته به عشق جسمانی، در قطعاتِ حزن و اندوهی بس هوس‌انگیز و بس آهنگین، *صدای ژرف شفقت را همچون همنوایی مُدام ارکستر می‌شنویم*. در پس چهرهٔ عاشق، پدر و حامی را احساس می‌کنیم. اینجا سخن از آن اخلاق موعظه‌گرانه‌ای نیست که چون حالتی فضل‌فروشانه دارد و لحنی تعلیمی به‌خود می‌گیرد، ممکن است زیباترین قطعات شعر را خراب کند؛ بلکه نوعی اخلاق الهام‌شده در کار است که نامشهود در درون مادهٔ شاعرانه می‌لغزد، همچون سیالات بی‌وزن در دستگاه عالم هستی. اخلاق به عنوان هدف این هنر گام نمی‌گذارد بلکه با آن درمی‌آمیزد و با آن یکی می‌شود، همچنانکه در خود زندگی. شاعر *به واسطهٔ سرشت غنی و سرشار خویش* ناخواسته اخلاقگراست.»

در اینجا فقط یک سطر را باید تغییر داد؛ زیرا در *بینوایان* اخلاق مستقیماً به عنوان هدف مطرح می‌شود و این امر در اقرار خود شاعر، که به شیوهٔ مقدمه در آغاز کتاب گنجانده شده، مشهود است:

> تا زمانی که لعن و نفرینی اجتماعی بر این قوانین و آداب و رسوم، درست در دل تمدن، جهنم‌هایی مصنوعی خلق کند و با جبریت بشری تقدیر الهی را پیچیده سازد...، تا آن‌زمان که در زمین جهل و تنگدستی بیداد کند، کتاب‌هایی از این دست هرگز بی‌فایده نخواهد بود.

«تا زمانی که...!» دریغا! می‌توان گفت همیشه! اما اینجا محل تجزیه و تحلیل چنین مسائلی نیست. فقط می‌خواهیم شرط انصاف را در مورد استعداد اعجاب‌انگیزی بجا آوریم که شاعر با آن

نظر همگان را به خود جلب می‌کند و، همچون سَرِ متمردِ دانش‌آموزی تنبل، به سمت ورطه‌های حیرت‌انگیز تیره‌بختی اجتماعی معطوف می‌سازد.

*

شاعر، در جوانیِ سرشار خویش، می‌تواند از نغمه‌سرایی در باب شکوه و جلال زندگی بسیار لذت ببرد، زیرا تمام شکوه و غنای نهفته در نگاه جوانان را به خود خیره می‌سازد. برعکس، دوران پس از جوانی، با اضطراب و کنجکاوی به‌سوی مسائل و اسرار [زندگی] رو می‌آورد. در آن لکهٔ سیاهی که تنگدستی بر آفتاب ثروت نقش می‌کند، یا به عبارت دیگر، در آن لکهٔ درخشان ثروت بر تیرگی‌های بی‌پایانِ تنگدستی، چیزی چنان سراپا غریب وجود دارد که شاعر و فیلسوف و ادیب باید سراپا دیوصفت باشند که گاهی تا مرز تشویش، متأثر و برانگیخته نشوند. بی‌گمان، چنین ادبی وجود ندارد و نمی‌تواند هم وجود داشته باشد. بنابراین، یگانه اختلاف‌نظری که این ادیب را از آن دیگری جدا می‌سازد، این است که آیا اثر هنری باید هدفی جز هنر نداشته باشد؟ آیا هنر نباید جز به ستایش خود بپردازد؟ و یا آنکه هدفی شریف‌تر یا پست‌تر، فروتر یا فراتر، والا یا پست، می‌تواند بر آن تحمیل کرد؟

به اعتقاد من شاعران، خاصه در اوج پختگی است که احساس می‌کنند ذهنشان به برخی از مسائل شوم و تاریک کشش پیدا می‌کند، به ورطه‌های غریبی که آنها را به کام خود می‌کشد. با این‌حال، سخت در اشتباهیم اگر ویکتور هوگو را در ردیف آفرینندگانی قرار دهیم که دیرزمانی انتظار کشیده‌اند تا بر تمامی مسائلی که ضمیر همگان را به بالاترین حد ممکن به خود مشغول می‌دارد، نگاهی موشکاف بیفکنند. باید گفت که از همان آغاز، از همان نخستین مراحل زندگی ادبی درخشان این شاعر، توجه او به ضعیفان، تبعیدیان و ملعونان آشکار است. اندیشهٔ عدالت بسیار زود در آثار وی چنان جلوه‌گر می‌شود که گویی شاعر سر اعادهٔ حیثیت از آن را دارد. آه! هرگز به زنی فریب خورده، اهانت روا مدارید! مجلس رقص در *تالار شهرداری*، *ماریون دولورم*، *ری‌بلاس*، *شاه تفریح می‌کند*، اشعاری هستند که این گرایش دیرین، یا به عبارت بهتر، این وسوسهٔ دائم را، به حد کفایت نشان می‌دهند.

*

آیا تحلیل موضوعی *بینوایان*، و بلکه بخش اول *بینوایان* ضروری است؟ این اثر اکنون در دست همه است و همگان با موضوع زمینهٔ آن آشنا هستند. نکتهٔ مهم‌تر به نظر من پرداختن به‌شیوه‌ای است که نویسنده برای روشن ساختن حقایقی که قلمش را در خدمت آنها قرار داده به‌کار بسته است.

این کتاب، کتابِ شفقت است، یعنی کتابی که به تحریر درآمده تا احساس شفقت را برانگیزد؛ کتابی است پرسشگر، که مواردی از پیچیدگی‌های اجتماعی را که ماهیتی خوفناک و رقت‌انگیز دارند مطرح می‌سازد و به وجدان خواننده چنین ندا می‌دهد: «راستی نظر شما چیست؟ چه نتیجه‌ای می‌گیرید؟»

اما در مورد صورت ادبی کتاب، که بیشتر شعر است تا رمان، پیش نشانهٔ آن را در دیباچهٔ *ماری تودور* می‌یابیم که در واقع تأییدی است بر استواری عقاید اخلاقی و ادبی نویسندهٔ صاحب‌نام:

> ... مهلکهٔ امر حقیقی، امر کوچک است؛ و مهلکهٔ امر عظیم، امر کاذب... قدرتِ مطلقِ ستایش‌انگیز شاعر! او چیزهایی می‌سازد بالاتر از ما که همچون ما می‌زیند. به عنوان مثال، هاملت به اندازهٔ هر یک از ما حقیقی است و از همگان نیز عظیم‌تر. هاملت غول‌آسا و در عین‌حال واقعی است. یعنی آنکه هاملت یکی مثل من و شما نیست، همهٔ ماست. هاملت نه انسانی خاص، بلکه انسان عام است.
>
> برکشیدن پیوستهٔ امر عظیم از دل امر حقیقی، و امر حقیقی از دل امر عظیم، همانا چنین است، از نظر نویسندهٔ این درام، هدف شاعر در تئاتر. و این دو کلمهٔ عظیم و حقیقی، همه‌چیز را در بر می‌گیرد: حقیقی اخلاق را در بر دارد و عظیمْ زیبایی را.

به روشنی پیداست که نویسنده، در *بینوایان*، خواسته است انتزاعاتی زنده بیافریند، چهره‌هایی آرمانی که هر یک نمایندهٔ یکی از نمونه‌های اصلی ضروری برای بسط نظریهٔ اوست و تا اوجی حماسی برکشیده می‌شود. *بینوایان* رمانی است که به شیوهٔ شعر ساخته شده، و در آن، هر شخصیت *استثناء* محسوب نمی‌شود مگر از رهگذر شیوه‌ای اغراق‌آمیز در نشان دادن یک عمومیت. شیوه‌ای که ویکتور هوگو در پرورش و ساختن این رمان به‌کار بسته و شیوه‌ای که برای ترکیب تحریف‌ناپذیر عناصر غنی (درک تغزلی، درک حماسی، درک فلسفی) که معمولاً به آثار ویژه اختصاص یافته‌اند به‌کار بسته تا اسلوب قُرنتی (Corinthian) جدیدی بسازد، بار دیگر مؤید آن تقدیری است که وقتی [هوگو] جوان‌تر بود، او را برانگیخت تا قصیدهٔ قدیمی و تراژدی قدیمی را به اوج دگرگونی برساند، یعنی به اشعار و درام‌هایی که می‌شناسیم.

بنابراین کشیش نیکوکار، مظهر شفقت اغراق‌آمیز، ایمان خلل‌ناپذیر به ایثار خویشتن، باور مطلق به شفقت به عنوان عالی‌ترین وسیلهٔ تعلیم [است]. در تصویر این چهره، نکته‌ها و جزئیاتی سرشار از ظرافتی تحسین‌انگیز وجود دارد. به‌نظر می‌رسد که نویسنده از تکامل

بخشیدن به این سرمشق آسمانی لذت برده است. کشیش همه‌چیز را می‌بخشد، چیزی برای خود ندارد، و تنها لذت زندگیش آن است که همواره، بی‌دریغ و بی‌امان و خستگی‌ناپذیر، خود را فدایی فقیران و ضعیفان و حتی مجرمان سازد. او که در برابر اصول دین به خضوع سر فرو می‌آورد، در صدد نفوذ در آن برنمی‌آید و تمامی توان خویش را به اجرای دستورات کتاب مقدس اختصاص می‌دهد. او، که «بیشتر گالیکان است تا ضد گالیکان»، از طرفی از طبقهٔ اعیان است، و همچون سقراط برخوردار از قدرت نیشخند و بذله‌گویی. نقل می‌کنند که در عهد یکی از سلسله‌های پیشین، کشیشی از دیار «سن‌رُش»، که اموالش را با گشاده‌دستی تمام به فقرا می‌بخشید، یک روز صبح در برابر محتاجان تازه از راه‌رسیده دست‌خالی ماند و تمام اسباب و اثاثیه و تابلوها و ظروف نقره‌اش را بی‌درنگ برای فروش عرضه کرد. این خصوصیت عیناً در منش کشیش شفیق (میریل) نیز وجود دارد. اما در ادامهٔ داستان کشیش سن‌رُش می‌گویند که سروصدای این کار، که در دل مرد خدا عمل ساده‌ای بیش نبود ولی اخلاق مردمان آن را بسیار زیبا می‌دانست، در همه‌جا پیچید تا به‌گوش شاه رسید، و سرانجام این کشیش بی‌پروا به بارگاه اسقف اعظم احضار شد تا گوشش را کمی بپیچانند؛ چرا که این نوع قهرمانیگری‌ها ممکن بود سرزنش غیرمستقیم برای تمام کشیشانی به حساب آید که توان اینهمه بلندنظری و گشاده‌دستی را نداشتند.

والژان، وحشی‌صفتی است خام، بیگناه؛ پرولتری است ناآگاه، متهم به خطایی که بی‌شک همهٔ ما آن را بی‌ذره‌ای تردید می‌بخشودیم (دزدیدن یک قرص نان)، اما قانون او را محکوم می‌کند و به مکتب شرّآموزی یعنی زندان محکومان به اَعمال شاقه می‌افکندش. در آنجا، روح او در تأملات سنگین اسارت شکل می‌گیرد و صیقل می‌خورد. سرانجام، در قالب آدمی زیرک، هراس‌انگیز و خطرناک از آنجا خارج می‌شود. میهمان‌نوازی اسقف را با دزدی تازه‌ای پاداش می‌دهد؛ اما این شخص با دروغی زیبا او را نجات می‌دهد، چون یقین دارد که بخشایش و نیکی تنها انواری هستند که می‌توانند تمام تاریکی‌ها را محو سازند. در واقع، وجدان ژال والژان نیز به‌روشنایی دست می‌یابد، اما نه آنقدر زود که آن نفس بهیمی که هنوز در وجود او زنده است، به‌سقوطی دیگر نکشاندش. والژان (مسیو مادلن فعلی) مردی شریف، ثروتمند و مقتدر شده است. او شهری را که قبل از او روزگار سیاهی داشت، ثروتمند و متمدن ساخته و حالا هم شهردار آنجاست. پوشش تحسین‌انگیزی از آبرومندی برای خود دست و پا کرده و در پس اَعمالی درخشان پناه جسته و مصونیت یافته است. اما در یک روز شوم با خبر می‌شود که یک والژان قلابی، نسخه‌بدلی احمق و رذل، به‌جای او محکوم خواهد شد. چه باید کرد؟ آیا کاملاً

مسلم است که ندای دل، آوای وجدان، به او امر می‌کند که خود را معرفی کند و به دست خویش بنای باشکوه و به درد آغشتهٔ زندگی جدیدش را به کلی ویران کند؟ آیا «نوری که هر انسانی از آغاز تولد با خود به جهان می‌آورد» برای روشن ساختن این تیرگی‌های پیچیده کافی است؟ مسیو مادلن از این دریای دلهره‌ها فاتح بیرون می‌آید، اما پس از چه نبردهای هول‌انگیزی! و از فرط عشق به حقیقت و عدالت بار دیگر والژان می‌شود. فصلی که این مجادلهٔ انسان با خویشتن، جزء به جزء، به نحوی آهسته و تحلیلی، با تردیدها و محدودیت‌ها و تناقض‌ها و تسلی‌های دروغین و دغل‌بازی‌های مذبوحانه‌اش به وصف درمی‌آید (*طوفان در سر*) دربردارندهٔ صفحاتی است که نه تنها در ادبیات فرانسه، بلکه در ادبیات بشریت اندیشه‌گر، می‌تواند برای همیشه مایهٔ غرور و سرافرازی گردد. مایهٔ فخر انسان خردورز است که این صفحات به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند! باید دیرزمانی سخت جستجو کرد تا در کتابی دیگر اوراقی همتای این صفحات یافت شود، صفحاتی که در آن‌ها به شیوه‌ای بسیار تراژیک، تمام معضلات اخلاقی مکتوب از ازل در دل انسان عام، در آنها توصیف شده باشد.

در این نمایشگاه دردها و فاجعه‌های شوم، چهره‌ای مخوف و نفرت‌انگیز وجود دارد که ژاندارم است، نگهبان زندان، عدالت خشک، بی‌رحم، عدالتی که اهل تفسیر نیست، قانونی تفسیرنشده، هوشی وحشی (آیا می‌توان این را هوش نامید؟) که هرگز شرایط مخففه را درنیافته؛ در یک کلام، متن خالی از روح؛ او همان ژاورهٔ کریه است. شنیده‌ام چند نفر که دست بر قضا عاقل هم بوده‌اند، در بارهٔ این ژاوره گفته‌اند: «گذشته از هر چیز، او مردی شریف است؛ او هم برای خودش عظمتی دارد.» این گفته درست مثل این حرف مِسْتر دو است: «من نمی‌دانم آدم شریف دیگر چه موجودی است.» اما خود من، هر چند ممکن است مجرم محسوب شوم (این روبسپیر دیوانه می‌گفت: «کسانی که می‌لرزند احساس می‌کنند مجرمند.»)، اقرار می‌کنم که ژاوره به‌نظر من یک دیو اصلاح‌ناپذیر است، یک تشنهٔ عدالت، درست مثل کفتاری که تشنهٔ گوشت خونچکان است؛ باری، همچون خصم مطلق.

و اکنون در اینجا میل دارم انتقادی کوچک را مطرح سازم. چهره‌های آرمانی یک شعر، هر قدر هم که قالب و حرکاتی عظیم و قطعی داشته باشند، باید چنین فرض کنیم که آن‌ها، همچون چهره‌های واقعی زندگی، آغاز و تولدی داشته‌اند. می‌دانم که آدمی در هر حرفه‌ای می‌تواند بیش از اشتیاق مایه بگذارد. او در تمام کارها به سگ شکاری و سگ جنگی تبدیل می‌شود. در اینجا بی‌تردید نوعی زیبایی وجود دارد که از رنج سرچشمه می‌گیرد. بنابراین می‌توان پلیسی *با اشتیاق* بود؛ اما آیا کسی *از سر اشتیاق* وارد دستگاه پلیس می‌شود؟ و برعکس، آیا این از حرفه‌هایی

نیست که فقط زیر اثر فشار برخی مقتضیات و به دلایلی سرا پا بیگانه با عصب وارد آن می‌شوند؟

گمان می‌کنم لازم نباشد که به روایت و تشریح تمام زیبایی‌های لطیف و رقت‌انگیزی بپردازم که ویکتور هوگو پیرامون شخصیت فانتین پراکنده است؛ دخترکی مطرود، زنی مدرن، جای گرفته در میان تقدیر کار غیرتولیدی و تقدیر روسپیگری مشروع. ما دیرگاهی است که می‌دانیم او [هوگو] در شرح فریاد رنج در مغاک، و ناله‌ها و اشک‌های غضب‌آلود ماده شیری که از بچه‌هایش محروم شده است، بسیار چیره‌دست است! اینجا، از رهگذر پیوندی یکسر طبیعی، یک بار دیگر ناگزیر تصدیق می‌کنیم که این نقاش قوی‌دست، این خالق غول‌آسا، با چه اطمینان و چه سبکدستی‌ای، رنگ بر رخسار کودکی می‌زند، چشمانش را روشنی می‌بخشد، حرکات کودکانه و شیطنت‌آمیزش را وصف می‌کند؛ چنانکه گویی میکل آنژ سر رقابت با لارنس یا ولاسکز دارد.

●

بنابراین، *بینوایان* کتاب شفقت است، فراخوانی گیج‌کننده به نظم جامعه‌ای بسیار خودشیفته و بس بی‌اعتنا به قانون جاودانهٔ برادری؛ دادخواستی برای *بینوایان* (آنان که از بینوایی رنج می‌برند و بینوایی بی‌آبرویشان کرده است) که از رساترین حنجرهٔ این روزگار برآمده است. به رغم تمام دغلبازی ارادی یا بی‌طرفیِ ناآگاهانه‌ای که از دیدگاه فلسفهٔ خشک، در شیوهٔ طرح مسئله به‌کار رفته، ما نیز همچون خود نویسنده معتقدیم که *کتاب‌هایی از این دست هرگز بی‌فایده نیستند.*

ویکتور هوگو طرفدار انسان است، و با وجود این بر ضد خدا نیست. او خدا را باور دارد، و با وجود این بر ضد انسان نیست.

بر هذیان خداناباوریِ یاغی‌دست رد می‌زند و با وجود این طمع‌ورزی‌های خونین خدایان ملوک و توتاتس را تأیید نمی‌کند.

او معتقد است که انسان نیک زاده شده است، و با وجود این، حتی در برابر مصیبت‌های همیشگی آدمی، بر بی‌رحمی... خدا انگشت نمی‌گذارد.

من معتقدم برای کسانی که در آیین اُرتودوکس، در نظریهٔ خالص کاتولیک، توضیحی، هرچند ناقص، اما دست‌کم بسیار فهم‌پذیر از تمامی اسرار تشویش‌انگیز زندگی پیدا می‌کنند، کتاب جدید ویکتور هوگو باید فرخنده و مبارک باشد (همچون اسقفی که شفقت ظفرمندانه‌اش را روایت می‌کند)؛ کتابی شایان ستایش، کتابی شایستهٔ سپاسگزاری. آیا سودمند نیست که هرازچندگاهی، شاعر و فیلسوف، گیس‌های این سعادت خودخواه را کمی بکشند و در همان حال که پوزه‌اش را در خون و لجن و کثافت فرو می‌کنند به او بگویند: «این است حاصل کار تو،

نوش جان.»؟

دریغا! از گناه آغازین، حتی پس از وعده‌های بی‌شمار ترقی که از دیرزمانی تکرار می‌شود، همواره آن اندازه نشان باقی خواهد ماند تا گواه واقعیت بسیار دیرین آن باشد!

یادداشت مقاله

نشریهٔ *بولوار*، که در تاریخ ۲۰ آوریل ۱۸۶۲ این مقاله را منتشر کرد، در ستایش از بودلر نوشته بود: «*یکی از نادر نویسندگانی که جنبش عظیم رمانتیک را دنبال می‌کند، یکی از شایسته‌ترین‌ها برای تجلیل و تکریم استاد.*»

بودلر با این که او را نویسندهٔ نو ـ رمانتیک نامیده بودند مخالفتی نورزیده بود و شاید هم خود او این یادداشت را نوشته بود، حال آنکه بارها و بارها اعلام کرده بود که نه از رمانتیسم خوشش می‌آید نه از ویکتور هوگو.

از سوی دیگر، دربارهٔ این مقاله به مادرش می‌نویسد: «یک بار دیگر نشان دادم که خوب بلدم دروغ سر هم کنم.» و در بارهٔ همین *بینوایان* که تازه آن را تکریم کرده بود، به هر کس که از راه می‌رسید می‌گفت کتابی است «ابلهانه و نفرت‌انگیز»، «مایهٔ رسوایی هوگو». او نمی‌توانست داستان این راهزن اصلاح‌شده را بپذیرد.

هوگو، در پاسخ به مقالهٔ او، نامهٔ زیر را برایش فرستاده بود:

آقا،

نوشتن برگی زرین برای شما طبیعی است، از روح شما افکار متعالی و قوی تراوش می‌کند، همچون شراره‌هایی که از آتشگاه بیرون می‌جهند و *بینوایان* فرصتی برای شما فراهم ساخته است تا دست به بررسیی عمیق و عالی بزنید.

از شما سپاسگزارم. بارها با سعادت تمام دریافته‌ام که میان شعر شما و من قرابتی هست؛ ما همگی بر گرد خورشید عظیم امر آرمانی در گردشیم.

امیدوارم که این کار زیبا را در بارهٔ این کتاب و در بارهٔ تمام پرسش‌هایی که کوشیده‌ام برایشان پاسخی بیابم، یا دست‌کم آن‌ها را مطرح کنم، ادامه بدهید. مایهٔ افتخار شاعران است که در جام مقدس هنر حیات و روشنایی بیفشانند. شما چنین می‌کنید و من چنین سعی دارم. من و شما، هر دو، در خدمت پیشرفت از رهگذر حقیقت هستیم.

دستتان را می‌فشارم
ویکتور هوگو

در آن هنگام، فقط بخشی از *بینوایان* منتشر شده بود و به همین دلیل است که هوگو می‌نویسد: «امیدوارم... ادامه دهید.» اما بودلر دیگر ادامه نداد. به نظر او نامهٔ سپاسگزاری هوگو «کاملاً مسخره» بود، و ثابت می‌کرد که «بزرگان نیز می‌توانند احمق باشند.»

رمانتیسم و تفکر اجتماعی

نوشتهٔ رابرت سه‌یر و میشل لووی
ترجمهٔ یوسف اباذری

در ایام اخیر علاقه‌مندی به رمانتیسم و آرای رمانتیک در اروپا و ایالات متحد از سرگرفته شده است. این تمایل، خاصه در آلمان‌غربی که نمونهٔ اعلای جامعهٔ سرمایه‌داری پیشرفته است، آشکار است. اخیراً مقاله‌ها و منتخباتی چند انتشار یافته که به تاریخ رمانتیسم و موضوعات نوعی رمانتیک از قبیل اسطوره‌شناسی و علم کلام سیاسی و یوتوپیای ادبی و دین دیونوسی و جز آن پرداخته است.[1] این انتشارات بحث‌های زیادی را در جرگهٔ ناقدان و تاریخ‌نویسان آلمانی برانگیخته است.

اما این پدیده از مرزهای اهل مدرسه فراتر می‌رود. در بسیاری از آفریده‌های هنری معاصر آلمان، از ادبیات گرفته تا سینما، رگه‌ای نورمانتیک به‌چشم می‌خورد. قصهٔ داستان بی‌پایان نوشتهٔ میکائیل اِنده Michael Ende که نوعی افسانهٔ پریان نورمانتیک و شرح سفری جادویی دربارهٔ مناسک ابتدا Initiation است بیش از یک میلیون نسخه در آلمان به‌فروش رفت و اخیراً نیز فیلمی از روی آن تهیه شد. نویسنده که فرزند نقاشی سوررئالیست است پیوند خود را با سنت رمانتیک و خوار شمردن سرمایه‌داری و جامعه صنعتی مدرن پنهان نمی‌کند.

افزون بر این، عنصر اساسی رمانتیکی در برخی از جنبش‌های اجتماعی بزرگ مثل حفظ محیط زیست و صلح‌جویی و گروه‌های ضداتمی وجود دارد، جنبش‌هایی که نقشهٔ سیاسی آلمان را تغییر داده‌اند. اشتیاق رمانتیک برای برقراری رابطه‌ای هماهنگ میان انسان و طبیعت

یکی از نیروهای محرکهٔ این جنبش‌ها و یکی از اصول مهم ضدیت آن‌ها با فرهنگ غالب است.

این تحولات در آلمان‌غربی شدّت و حدّت بیشتری دارند، اما خاص آلمان نیستند و اغلب می‌توان آن‌ها را در بیشتر جوامع صنعتی ــ سرمایه‌داریِ معاصر به‌چشم دید. به‌همین سبب نمی‌توان سرسری از این فرضیه گذشت که رمانتیسم بیش از آنکه پدیدهٔ ناب قرن نوزدهمی باشد، جزء اساسی فرهنگ مدرن است و اهمیت آن با نزدیک‌تر شدن به پایان قرن بیستم فزونی می‌گیرد. بنابراین باید از آن عقیدهٔ سنتی فراتر برویم که رمانتیسم را گرایش ناب ادبی می‌داند که محدودهٔ آن شروع سالهای ۱۸۰۰ است.

اما واقعاً رمانتیسم چیست؟ پدیدهٔ رمانتیک که معمایی حل ناشدنی و هزار تویی بن‌بست است گویا هیچ نوع تحلیل علمی را برنتابد؛ نه فقط به این سبب که تنوع بسیار این پدیده، راه را برای فروکاستن آن به مخرجی مشترک سد می‌کند، بیشتر از همه به‌دلیل سرشت بسیار متضاد آن و از این رو که رمانتیسم محل تلاقی تضادهاست. رمانتیسم، درعین حال (یا به تناوب)، انقلابی و ضدانقلابی، جهانی و ملی، واقعگرا و خیال‌پرور، بازگشتگرا Restorationist و یوتوپیایی، دمکراتیک و اشرافی، جمهوری‌خواه و سلطنت‌طلب، سرخ و سفید، عرفانی و حسی و... است. این تضادها نه فقط در بطن جنبش رمانتیک به‌طور کلی نهفته است، اغلب در زندگی و آثار یک نویسنده و حتی یک متن نیز وجود دارد.

به‌نظر می‌رسد آسان‌ترین راه‌حل معما این باشد که یا خودِ واژه را حذف کنیم یا آن را دالی بدون مدلول بپنداریم. مشهورترین نمایندهٔ این طرز فکر (که پیشینه‌اش به قرن نوزدهم بازمی‌گردد) آرتور اُ. لاوجوی Arthur O.Lovejoy است که پیشنهاد کرد ناقدان از به کار بردن واژه‌ای که تن به چنان اغتشاشی می‌دهد خودداری کنند: «کلمهٔ رمانتیک آن‌قدر معانی مختلف پیدا کرده است که فی‌نفسه دیگر هیچ معنایی ندارد و نمی‌تواند کار نشانه‌ای لفظی را انجام دهد... می‌ترسم یگانه نوشداروی واقعی را ننوشیم یعنی جملگی از صحبت کردن دربارهٔ رمانتیسم باز ایستیم.»[۲] به هر رو تلاش‌هایی از این قبیل که می‌خواهند تب رمانتیک را با شکستن درجهٔ لفظی آن مداوا کنند نسبتاً حاشیه‌ای باقی مانده‌اند. بسیاری از محققان کار خود را از فرضیه‌های عاقلانه‌تری شروع می‌کنند: تا آتشی نباشد دودی برنمی‌خیزد. اما این آتش از چه نوعی است؟ چه چیزی آن را شعله‌ور می‌کند؟ و چرا به هر سو شعله می‌کشد؟

روش شتابزدهٔ دیگر برای خلاص شدن از شر تضادهای رمانتیسم ربط دادن آن با عدم انسجام و بی‌مایگی نویسندگان رمانتیک است. برجسته‌ترین نمایندهٔ این نوع تفسیر،کارل اشمیت Carl Schmitt، مؤلف کتابی مشهور در بارهٔ رمانتیسم سیاسی است. به‌نظر اشمیت

«تنوع آشوب‌زدهٔ رمانتیسم را می‌توان به اصل سادهٔ موقعیت‌گرایی ذهنی Subjectivist Occasionalism فرو کاست و تضادهای اسرارآمیز جهتگیری‌های سیاسی متعدد به‌اصطلاح رمانتیسم سیاسی را می‌توان با نقص اخلاقی ناشی از علاقه‌مندی به غنا و تغزل توضیح داد، گرایشی که به‌موجب آن هر موضوعی ممکن است موقعیتی برای برانگیخته شدن علاقهٔ زیباشناختی تلقی شود. به لحاظ ماهوی برای رمانتیسم اهمیتی ندارد که آرایی که رمانتیزه می‌شوند سلطنت‌طلب یا دمکراتیک و محافظه‌کار یا انقلابی باشند. آنها فقط بسته به موقعیت، نقاط شروعی برای آفرینندگی نفس Ego خلاق رمانتیک هستند.» اشمیت همچنین بر «انفعال» و «فقدان مردانگی» و «سرخوشی زنانهٔ» نویسندگانی مثل نُوالیس و شلگل و آدام مولر تأکید می‌کند، اما پیش کشیدن آنچه «نقص اخلاقی» خوانده می‌شود نمی‌تواند جایگزین تبیین اجتماعی و تاریخی پدیدهٔ رمانتیسم شود.[۴] نویسندگان دیگری نیز بر «زنانه بودن» رمانتیسم تأکید کرده‌اند. از جمله بنه‌دتو کروچه که طبیعت روح رمانتیک را «زنانه و تأثیر پذیر و احساساتی و نامنسجم و وزّاج» می‌نامد و از این طریق تلاش می‌ورزد توجیهی برای برخی از تضادهای رمانتیسم فراهم کند.[۴] ضرورتی ندارد که در مورد سخیف بودن و جنسیت‌گرایی چنین گفته‌هایی درنگ کنیم، گفته‌هایی که از آن‌ها پیداست «زنانگی» را با پستی و فروپایگی فکری یکی می‌دانند و مدعی هستند که انسجام صفتی منحصراً مردانه است.

در واقع، اگر نگوییم برای اکثریت، برای بسیاری از ناقدانی که به رمانتیسم می‌پردازند مسئلهٔ تضادهای جنبش مطرح نمی‌شود. آنها کل ابعاد سیاسی و فلسفی رمانتیسم را به کنار می‌نهند و آن را به مکتبی ادبی فرو می‌کاهند و سپس خصوصیات کاملاً آشکار آن را با بی‌مایگی بیش و کمی توصیف می‌کنند. نازل‌ترین و سخیف‌ترین نوع این شیوهٔ برخورد با رمانتیسم، آن را مقابل «کلاسیسیسم» می‌نهد. به‌عنوان‌مثال در دائرةالمعارف‌مشهور فرانسوی Larousse du xxe Siccle آمده است: «می‌توان نویسندگانی را رمانتیک دانست که در آغاز قرن نوزدهم خود را از قواعد تألیف و روش کلاسیک رها کردند. رمانتیسم در فرانسه واکنشی عمیق برضد ادبیات کلاسیک ملی بود، درصورتی که در فرانسه و آلمان مبین بنیادهای بدوی روح خاص آنها به‌شمار می‌رفت.» از نظر برخی نویسندگان، رمانتیسم نگرش روان‌شناختی اساسی و متعلق به همهٔ دوران‌هاست؛ از نظر برخی دیگر رمانتیسم «مشرب ذاتی» این یا آن ملت است.[۵]

از سوی دیگر بسیاری از آثاری که به بررسی جنبهٔ سیاسی رمانتیسم اختصاص یافته‌اند از ابعاد فرهنگی و ادبی آن غافل مانده و با تأکید انحصاری بر ابعاد محافظه‌کارانه و ارتجاعی و ضدانقلابی و، رک و راست، با فراموش کردن جریان‌ها و متفکران رمانتیک انقلابی تلاش کرده‌اند

تا تضادهای آن را حل کنند. این تفاسیر در افراطی‌ترین صورت خود متفکران سیاسی رمانتیک را اساساً پیشگامان نازیسم به‌شمار آورده‌اند. ویلیام مک گاورن در کتابی با نام پرمعنای از لوتر تاهیتلر با جدیت تمام آثار کارلایل را «اندکی بیش از مقدمه‌ای به نازیسم و هیتلر» توصیف کرده است. چگونه مؤلفی می‌تواند روسو را در چنان چارچوب تحلیلیِ تنگی بگنجاند؟ از نظر مک گاورن آموزهٔ فاشیستی مطلق‌گرایی «اندکی بیش از بسط و گسترش‌آرایی است که نخستین بار روسو آن‌ها را ابراز کرده است.»[۶] فریتس شترن Fritz Stern در کتابی جدی‌تر که به تحلیل تفکر ماقبل فاشیستی اختصاص دارد نویسندگانی از قبیل لاگارد Lagarde و لانگبن Langbehn و مولر فان‌در بروک Moeller Van der Bruck را به آنچه «سنت سهمگین» خوانده پیوند زده است: روسو و پیروانش، خاصه پیروانش در آلمان. روسو و پیروانش از روشنگری به سبب تفکر عقلانی ساده دلانه و مکانیکی انتقاد کرده‌اند. وی همچنین سراسیمه و شتاب‌زده از کارلایل و برکهارت و نیچه و داستایفسکی نام می‌برد.[۷] تاریخ‌نویسان بصیری مانند جان باول John Bowle حد خود نگه‌داشته و به‌ذکر این واقعیت بسنده کرده‌اند که «واکنش رمانتیک» درعین حال زیر بیرق انقلاب (روسو) و ضدانقلاب (برک) پناگرفت، اما این تاریخ‌نویسان نمی‌توانند به‌جز موارد «آگاهی مبهم از اجتماع» و استعداد «سخنوری»، وجه‌مشترک قطب‌های مخالف طیف رمانتیک را مشخص سازند.[۸]

آثار جالب‌تر که عمدتاً آلمانی‌اند آثاری هستند که رمانتیسم را جهان‌بینی Weltanschang می‌دانند و تلاش می‌کنند تا جوهر معنوی مشترک میان رمانتیسم ادبی و هنری و دینی و سیاسی را بفهمند. اغلب آنها جهان‌بینی رمانتیک را باتوجه به ضدیت آن با روشنگری تعریف می‌کنند، یعنی باتوجه به مردود شمردن عقلانیت مجرد روشنگری.[۹]

اما نویسندگان این‌گونه آثار درست نمی‌توانند توضیح دهند که چرا رمانتیسم در زمان تاریخی معینی ظاهر شد و اهمیت اجتماعی آن چیست و چرا صور متضادی به خود گرفت؟

مشخصهٔ مشترک بسیاری از رسالات غیرمارکسیستی دربارهٔ این موضوع، صرف‌نظر از ارجمندی جنبه‌های تاریخی و زبانی و تحلیلی آنها، شانه خالی کردن از تعیین جایگاه این پدیده در واقعیت سیاسی و اقتصادی است. این نقصان، فهم یا تبیین معمای رمانتیک را اگر نگوییم ناممکن دست‌کم دشوار می‌سازد. برخی از مؤلفان صاف و ساده اوضاع اجتماعی انضمامی را به دیدهٔ اغماض می‌نگرند و فقط به توالی مجرد اسلوب‌های ادبی (کلاسیک ـ رمانتیک) یا آرای فلسفی (عقلانیت ـ ضدعقلانیت) توجه می‌کنند. مؤلفان دیگر رمانتیسم را به‌گونه‌ای سست و خارجی به این یا آن واقعیت تاریخی یا سیاسی یا اقتصادی پیوند می‌زنند: انقلاب فرانسه و دورهٔ

بازگشت و انقلاب صنعتی. مورد نوعی عبارت است از ای. جی. جورج A.J.George نویسندهٔ کتابی باعنوانی امیدبخش *تحول رمانتیسم فرانسه: تأثیر انقلاب صنعتی بر ادبیات*. جورج رمانتیسم را راهی برای «کنار آمدن با آثار انقلاب صنعتی» می‌داند. به‌نظر وی انقلاب صنعتی با تجهیز رمانتیسم به «خیالات و تصوراتی که به واقعیت نزدیک‌تر بود و صوری بیانی که [چون جامه‌ای] به تن اوضاع جدید دوخته شده بود، به یکی از منابع مهم [تحول] رمانتیسم بدل گردید.» انقلاب صنعتی همچنین کمک کرد «تا توجه به نثر جلب شود و بنابراین گذر از رمانس به رمان آسان گردد... انقلاب صنعتی هم برای شعر و هم برای نثر صور خیال شگفت و بدیعی فراهم ساخت. سخن کوتاه، انقلاب صنعتی عامل بسزایی در تحول رمانتیسم فرانسوی بود.»[۱۰] این تحلیل به‌غایت بی‌مایه بویی از خصومت رمانتیسم با جامعهٔ صنعتی نمی‌برد و روابط آنها را فقط به‌صورت «مدرن سازی» ادبیات و نو کردن صور خیال درک می‌کند و لاغیر.

البته تحقیقات انتقادی غیر مارکسیستی، اعم از تاریخ‌نگاری ادبی یا مطالعات مفصل از نویسندگان خاص و یا در بعضی موارد تحلیل جهان‌بینی، سهم عظیمی در افزایش آگاهی از رمانتیسم داشته است. این مطالعات برخی از خصوصیات مهمی را که در بسیاری اگرچه نه در همهٔ نویسندگان رمانتیک به‌چشم می‌خورد کشف کرده است. اما بیهوده است آدمی در میان این‌گونه تحقیقات به‌دنبال رویکردی کلی بگردد که بتواند انسجام درونی این عناصر و وحدت بنیادی بقایای پراکنده و معنای اجتماعی ـ فرهنگی آن را روشن سازد.

خوبی مطالعات مارکسیستی، به رغم محدودیت‌ها و ساده کردن‌ها (آنها گاهی اوقات به‌غایت یکجانبه و گزینشی هستند)، این‌است‌که بسیاری از آن‌ها توانسته‌اند عنصر وحدت‌بخش ضروری جنبش رمانتیک را در آثار مهم کشورهای شاخص اروپایی (آلمان و انگلستان و فرانسه و روسیه) درک کنند: ضدیت با *سرمایه‌داری زیر پرچم ارزش‌های ماقبل سرمایه‌داری*.

مفهوم «ضدسرمایه‌داری رمانتیک» نخست در آثار لوکاچ ظاهر شد، اما پیشینهٔ آن را می‌توان در آثار مارکس و انگلس دربارهٔ بالزاک و کارلایل و سیسموندی و بقیه یافت. آثار مارکس و انگلس، به رغم لحن انتقادی، احترام عمیقی را که نویسندگان مانیفست کمونیست برای این دسته از نویسندگان قائل بودند نشان می‌دهند؛ نویسندگانی که به رغم بهتر دانستن ایام گذشته توانسته‌اند با انتقادهایشان قلب سرمایه‌داری را نشانه بگیرند.[۱۱]

برخلاف مارکس و انگلس، اغلب نویسندگان مارکسیست قرن بیستم (یا آنان که از مارکس تأثیر گرفته‌اند) رمانتیسم، خاصه شاخهٔ آلمانی آن، را اساساً گرایشی ارتجاعی یا ضدانقلابی می‌دانند. در فرانسه تاریخ‌نویسی به‌نام ژاک دروز Jacques Droz مظهر این نوع نگرش به

رمانتیسم است. آثار برجستهٔ او دربارهٔ رمانتیسم سیاسی آلمان با دقت تمام خصوصیت کلی این پدیده (وحدت آن به‌عنوان جهان‌بینی) و جنبهٔ ضدسرمایه‌داری آن را نشان می‌دهد. به هر تقدیر وی در نهایت جنبش رمانتیک را واکنش روشنفکران آلمان به «اصول انقلاب فرانسه و فتوحات ناپلئون» می‌داند، جنبشی که در آرزوی بازگشت تمدن قرون وسطی است و بدون تردید می‌توان آن را در «جرگهٔ ضدانقلاب» قرار داد. سخن کوتاه، رمانتیسم مبین «آگاهی طبقات حاکم قدیمی از خطری است که آن‌ها را تهدید می‌کند.» نتیجهٔ این نوع برخورد آن است که هولدرلین و بوخنر وسایر رمانتیک‌هایی که طرفدار انقلاب فرانسه بودند از چارچوب تحلیل کنار گذاشته شوند و دورهٔ طرفداری نویسندگان و شاعران بسیاری که رمانتیک بودن آنها خدشه بردار نیست از ژاکوبن‌ها و انقلاب به حادثه‌ای توضیح ناپذیر بدل گردد. ژاک دروز به فریدریش شلگل اشاره می‌کند و می‌نویسد که «به‌دشواری می‌توان توضیح داد که چگونه وی از جمهوری طلبی دست شست و محافظه‌کار شد.» وی در پایان (با استفاده از نظریهٔ کارل اشمیت که در جای دیگر کتابش از آن انتقاد می‌کند و آن را خطا می‌داند) این مسئله را ناشی از «زیباشناسی موقعیتگرای» شاعر می‌داند.[۱۲]

لوکاچ خود یکی از آن مؤلفان مارکسیستی است که بینش ضدسرمایه‌داری رمانتیک را اساساً جریانی ارتجاعی می‌داند که به سوی راست و فاشیسم روان است. به هر رو، وی را باید ارج نهاد، زیرا که این مفهوم را ابداع کرد و کل صور تفکری را شناسایی کرد که با الهام از گذشتهٔ ماقبل سرمایه‌داری از جامعهٔ بورژوایی انتقاد کرده‌اند. او قادر شد تا خصلت متضاد این پدیده را بشناسد، هرچند تأکید کرد که رمانتیسم به‌آسانی به ارتجاع می‌پیوند تا به چپ و انقلاب.[۱۳] دست آخر، حداقل در برخی از آثار وی، مثل نوشته‌هایش دربارهٔ بالزاک در سال‌های ۴۱ـ۱۹۳۹ می‌توان تحلیل‌هایی عمیق و ظریف یافت (لوکاچ در این آثار از نوشته‌های مارکس و انگلس که نام بردیم الهام گرفته است). در این نوشته‌ها، وی تأکید می‌کند که نفرت مؤلف *کمدی انسانی* از سرمایه‌داری و عصیان رمانتیک او برضد قدرت پول، منابع اصلی بصیرت‌های واقعگرایی او بودند.[۱۴]

بالزاک حقیقتاً کانون بحث‌های مارکسیست‌ها دربارهٔ مسئلهٔ رمانتیسم بوده است. انگلس در نامهٔ مشهور خویش به دوشیزه هارکنس، بالزاک را می‌ستاید، زیرا در آثار وی به رغم تعصب‌های سیاسیش، یعنی سلطنت‌طلبی، «رئالیسم پیروز» شده است.[۱۵] به پیروی از تذکار سردستی انگلس تحقیقات گسترده‌ای متعصبانه و کورکورانه انجام گرفتند و «پیروزی رئالیسم» به کلیشهٔ اصلی مطالعات مارکسیستی متعدد دربارهٔ بالزاک بدل شده است. نویسندگان دیگر برای نشان

دادن عدم تناقض رئالیسم انتقادی بالزاک با جهان‌بینی وی این چهارچوب تحلیلی را مورد چند و چون قرار دادند. متأسفانه راه‌حل آن‌ها براین استدلال متکی است که ایدئولوژی سیاسی بالزاک خصلت «مترقی» و «دموکراتیک» و حتی «چپی» داشته است. به‌عنوان مثال تاریخ‌نگار چک یان اُ. فیشر Jan O.Fischer نویسندهٔ کتابی عالی دربارهٔ رئالیسم رمانتیک که در مورد سرشت دوگانهٔ ضدسرمایه‌داری رمانتیک (گاهی چشم به گذشته می‌دوزد و گاهی به‌آینده) حساس و بینا بوده و نکات مهمی را یادآوری کرده است، بیهوده می‌کوشد اثبات کند که سلطنت‌طلبی بالزاک «در عملْ دمکراتیک» و «محتوای واقعی» آن دمکراسی بوده است. استدلال وی چندان قانع‌کننده نیست: هدف بالزاک «خوشبختی مردم» و ملت بوده و وی با «عوام و نیازهای اجتماعی آنان همدلی نشان داده است.» در واقع این خصوصیت‌ها را نوعاً هر سلطنت‌طلبی دارد، زیرا آنان پادشاه را پدر ملت می‌پندارند. این خصوصیت‌ها را به هیچ وجه نمی‌توان به بینش دمکراتیک نسبت داد.[۱۶] می‌توان رویکرد مشابهی در برخی از نوشته‌های پیر باربریس Piere Barberis یکی از بهترین ناقدان مارکسیست معاصر فرانسه یافت. وی در یکی از مقاله‌هایش می‌گوید که می‌توان در آثار بالزاک، خاصه در آثار دوران جوانی وی، نوعی «رمانتیسم چپگرا» مشاهده کرد که «پرومته‌ای» است و ملهم از «کیش پیشرفت» است.[۱۸] لوکاچ خود نیز مدعی است که بالزاک «هنرمند ترقیخواه بزرگی» بوده است اما این نکته را باز می‌شناسد که نویسندهٔ «آرزوهای برباد رفته» به‌سبب ضدیت رمانتیک و «نومیدانه» با سرمایه‌داری رئالیست بوده است و نه بر رغم آن.

به‌نظر ما گفتهٔ لوکاچ می‌تواند راه را برای تفسیر کافی و مناسب بالزاک و بسیاری از نویسندگان ضدسرمایه‌داری رمانتیک بازکند. سلامت انتقادی آنان از هیچ رو با ایدئولوژی «ارتجاعی» و گذشته‌گرا و سلطنت‌طلب یا توری Tory آنان در تضاد نیست. بیهوده و بی‌فایده است که قبای فضائل ناموجود «دمکراتیک» و «ترقی» را به تن آنان بپوشانیم. از آنجا که آن‌ها چشمانشان را به گذشته دوختند توانستند با آن همه تیزبینی و رئالیسم از حال حاضر انتقاد کنند. البته مثل یوتوپیایی‌ها و انقلابی‌ها می‌توان با توجه به آینده از حال حاضر انتقاد کرد (چه بهتر). اگر گمان کنیم که فقط از چشم‌انداز «ترقیخواهی» می‌توانیم از واقعیت اجتماعی حاضر انتقاد کنیم تعصب ورزیده‌ایم، تعصبی که میراث روشنگری است.

افزون براین، به‌نظر ما چنین می‌رسد که خود مقولهٔ «رئالیسم» سست‌تر از آن است که بتواند قدرت آثار ضدسرمایه‌داری رمانتیک را بیان کند. یگانه ملاک بسیاری از مارکسیست‌ها آن است که اثر ادبی یا هنری [باید] «رئالیست» یا «غیررئالیست» باشد و مناقشات ملانقطی بسیاری

درگرفته است تا «رئالیسم سوسیالیستی» و «رئالیسم انتقادی» و «رئالیسم بدون مرز» را با هم مقایسه کنند. بسیاری از آفریده‌های رمانتیک و نورمانتیک عمداً غیر رئالیستی هستند: خیالی و شبه‌افسانه پریان و جادویی و رؤیایی و اخیراً سوررئالیستی. اما این امر به هیچ وجه از اهمیت و مناسبت آن‌ها نمی‌کاهد، آن‌ها هم نقد سرمایه‌داری هستند و هم رؤیای جهان دیگر که تفاوت ماهوی با جامعهٔ بورژوایی دارد. شاید مفید باشد که مقولهٔ جدید «غیررئالیسم انتقادی» را ابداع کنیم تا بتوانیم خلق جهانی را نشان دهیم که خیالی و آرمانی و یوتوپیایی و رؤیایی است و ضدواقعیت غیرانسانی جامعهٔ سرمایه‌داری صنعتیِ تیره و تار و بی‌روح است. «غیررئالیسم انتقادی» حتی زمانی که به‌وضوح صورت «گریز از واقعیت» به‌خود می‌گیرد آشکار و پنهان مبین اعتراض به‌نظم موجود است. نه فقط شاعران و نویسندگانی مثل نُوالیس و هوفمان بلکه یوتوپیایی‌ها و انقلابی‌هایی مثل فوریه و ویلیام موریس به‌سبب خصلت «غیررئالیسم انتقادی آثارشان» است که بُعدی اساسی به جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک اضافه کردند که از دیدگاه مارکسیستی همان‌قدر جالب است که بصیرت‌های نافذ رئالیستی امثال بالزاک و دیکنز.

به هر تقدیر برخی مطالعات مارکسیستی وجود دارند که به شیوه‌ای دیالکتیکی هم تضادها و هم وحدت اساسی رمانتیسم را درنظر می‌گیرند و از توان انقلابی آن غفلت نمی‌کنند. به‌عنوان مثال ارنست فیشر رمانتیسم را چنین تعریف می‌کند: «جنبشی اعتراضی ــ اعتراضی پرشور و متناقض برضد جهان بورژوا سرمایه‌داری، جهان «آرزوهای برباد رفته»، جهان زنندهٔ کسب و سود... این جنبش در هر نقطهٔ عطفی، بارها و بارها به‌گرایش‌های مترقی و ارتجاعی تقسیم شد... آنچه رمانتیک‌ها در آن مشترک بودند دلزدگی از سرمایه‌داری بود، برخی از چشم اشراف به آن می‌نگریستند و برخی دیگر از چشم مردم....»[۱۹]

می‌توان تحلیل‌های مشابهی را در برخی از آثار لوکاچ و شاگردان مجاری او (فرنس فهر Ferenc Feher و گئورگی مارکوس György Marcus) و سایر ناقدانی که تحت تأثیر رویکرد لوکاچ قرار گرفته‌اند (نورمن رودیش Norman Rudich و پل برینز Paul Breines واندرو اراتو Andrew Arato و آدلفو سانچز وسکوئز Adolfo Sanchez Vazquez) و همچنین در چندین اثر هربرت مارکوزه و امریکایی‌هایی که تحت تأثیر او قرار گرفته‌اند (جک زیپز Jack Zipes) یافت. خارج از این سنت فرهنگی که بیشتر خاص آلمانی‌هاست، درمیان مارکسیست‌های انگلیسی است که ما بصیرانه‌ترین مطالعات را در مورد جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک می‌یابیم: ای. پی تامپسون E.P.Thompson و ریموند ویلیامز (که در حوزهٔ فرهنگی انگلیسی ــ امریکایی تحقیق کرده‌اند) و همچنین اریک هابزباوم (که جنبش رمانتیک در نیمهٔ اول قرن نوزدهم را

بررسی کرده است).

تحقیقات ریموند ویلیامز خاصه دارای اهمیت است. کتاب درخشان او فرهنگ و جامعه (۱۹۵۸) نخستین ارزیابی انتقادی کل سنت ضدسرمایه‌داری رمانتیک، از برک و کابه گرفته تا کارلایل، از بلیک وشلی گرفته تا دیکنز، از راسکین و ویلیام موریس گرفته تا تی. اس. الیوت، از دیدگاه سوسیالیستی است. ویلیامز ضمن شناسایی نقائص بینش رمانتیک در مورد جامعهٔ مدرن، جنبه‌های مثبت دفاع آن را از هنر و فرهنگ می‌ستاید که تجسم «برخی ارزش‌ها و قابلیت‌ها و توانایی‌های انسانی است که گویا تحول جامعه به سوی تمدن صنعتی آن‌ها را تهدید و حتی نابود می‌کند» و از مبارزهٔ آن برای «رسیدن به نوعی از کنش و تجربهٔ انسانی که گویی پیشرفت جامعه به‌طور فزاینده به انکار آن می‌پردازد» دفاع می‌کند. ویلیام موریس امکان بسیج این سنت را برای سوسیالیسم نشان داده است؛ کسی که توانست ارزش‌های فرهنگی رمانتیسم را با جنبش سازمان یافتهٔ طبقه کارگر پیوند زند.[۲۰]

در اروپای شرقی مطالعات در مورد رمانتیسم کم نیست اما تعداد اندکی از آنها خارج از دایرهٔ رسمی متعصبانه قرار می‌گیرند. با این همه گاهی در آن‌ها تحلیل‌های خوبی دیده می‌شود، از آن جمله می‌توان به مطالعات یان اُ. فیشر در پراگ و کلاوس‌ترگر Clous Träger در آلمان‌شرقی اشاره کرد. دست‌آخر در فرانسه پیر باربریس مهم‌ترین ناقدی است که رمانتیسم را از دیدگاه «بازِ» مارکسیستی بررسی کرده است.

بسیاری از مطالعاتی که ذکر شد دامنهٔ محدودی دارند: آنها دربارهٔ نویسنده یا کشور یا دورهٔ تاریخی خاصی (عموماً آغاز قرن نوزدهم) هستند و اساساً جنبه‌های ادبی و هنری این پدیده را مورد بررسی قرار داده‌اند و دست‌آخر دربارهٔ پایهٔ اجتماعی آن حرف چندانی نگفته‌اند. به‌نظر می‌رسد جایی خالی وجود دارد که باید پر شود. تا آنجا که می‌دانیم هیچ جا تلاش نشده است که تحلیلی کلی از دیدگاه مارکسیستی از رمانتیسم به‌عنوان جهان‌بینی، باتوجه به گسترهٔ کامل تاریخی و بنیادهای جامعه شناختی آن، به‌دست داده شود.

ما در ادامه تلاش خواهیم کرد تا رمانتیسم را به‌عنوان جهان‌بینی تعریف کنیم، یعنی به‌عنوان ساختار ذهنیِ جمعی که خاص گروه‌های اجتماعیِ مشخصی است. این ساختار ذهنی ممکن است در حوزه‌های گوناگون و متعدد فرهنگ تجسم یابد: در ادبیات و سایر هنرها، در فلسفه و علم کلام، در تفکر سیاسی و اقتصادی و حقوقی، در جامعه‌شناسی و تاریخ و جز آن. درنتیجه تعریفی که ما پیشنهاد خواهیم کرد نه به هنر و ادبیات محدود است نه به دوره‌ای تاریخی که در آن جنبش‌هایی هنری که «رمانتیک» نامیده می‌شوند، تحول یافتند. ما نه فقط امثال بایرون و

وینیی Vigny و نُوالیس را در ادبیات، بلکه همچنین به‌عنوان مثال سیسموندی را در نظریهٔ اقتصادی و شلایرماخر را در علم کلام و ادموند برک و پردودن و هربرت مارکوزه را در فلسفه سیاسی وزیمل و تونیز و ماکس وبر را در جامعه‌شناسی، رمانتیک یا حداقل دارای گرایش رمانتیک می‌دانیم.[۲۱]

برداشت مدرن از جهان‌بینی را جامعه‌شناس فرهنگ لوسین گلدمن به بهترین وجه ارائه کرده است. وی سنتی کهن در تفکر آلمانی (خاصه تفکر ویلهلم دیلتای) را بسط داده و به مرتبه‌ای والاتر ارتقا داده است. به هر تقدیر، به رغم این واقعیت که وی اساساً به جهان‌بینی‌های دوران مدرن پرداخته و به تفصیل برخی از مهم‌ترین آن‌ها را کشف کرده است، رمانتیسم از جملهٔ آن‌ها نیست. اگر ما جهان‌بینی‌هایی را که وی تحلیل کرده است به‌ترتیب تاریخی برشماریم ــ جهان‌بینی تراژیک در صور ژانسنیست و کانتی آن و جهان‌بینی عقلانی در شکل و شمایل دکارتی و روشنگری و جهان‌بینی دیالکتیکی در صور گوناگون آن و دست‌آخر اگزیستانسیالیسم و ساختگرایی[۲۲] ــ متوجه خواهیم شد که خاصه در قرن نوزدهم جایی خالی به‌چشم می‌خورد. زیرا کمتر کسی می‌تواند ادعا کند که تفکر دیالکتیکی و پوزیتوسیم که ادامهٔ گرایش عقلانی است یگانه جهان‌بینی‌های مسلط این دوره هستند. حداقل یک جهان‌بینی فراموش شده، به‌راستی جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک است. اکنون ما تلاش خواهیم کرد که تحلیلی مقدماتی از آن به‌دست دهیم.

از آنجا که موضوع مورد نظر ما جهان‌بینی *تاریخی* است که در زمانی مشخص جای دارد و گرایش عام ذهن بشری نیست، باید نخست حدود و ثغور برههٔ تاریخیی را که رمانتیسم در آن تجلی کرد معین کنیم. ما باید درمورد ریشه یا تکوین رمانتیسم این فرضیه را که معتقد است «رمانتیسم محصول سرخوردگی از وعده‌های برآورده نشدهٔ انقلاب بورژوایی ۱۷۸۹ است» یا «سلسله پرسش‌ها و پاسخ‌هایی است درمورد جامعهٔ بعداز انقلاب»[۲۳] به‌اتهام نارسا بودن رد کنیم. برطبق این برداشت رمانتیسم، به‌عنوان ساختاری ذهنی، قبل از انقلاب فرانسه وجود نداشته و سرخوردگی ناشی از به‌قدرت رسیدن کامل بورژوازی آن را به‌وجود آورده است. از این دیدگاه تغییر در سطح سیاسی اسباب رشد سریع افکار رمانتیک شد. به هر تقدیر از نظر ما این پدیده را باید پاسخی به تغییری آهسته‌تر و عمیق‌تر دانست که در سطح سیاسی ــ اقتصادی رخ داد: ظهور سرمایه‌داری. این فرضیه ما را به آنجا می‌کشاند تا تجلی رمانتیسم را *قبل* از سال ۱۷۸۹ متصور شویم، زیرا که جریان تحول ساختارهای اقتصادی سرمایه‌داری کاملاً قبل از ساختیابی آن در سطح اقتصادی به‌وقوع پیوست.

در واقعیت ما به یقین می‌توانیم به برخی عناصر فرهنگی اشاره کنیم که کاملاً پیش از انقلاب وجود داشتند و با برداشت ما از رمانتیسم سازگارند. پیر باربریس خط سیری را نشان می‌دهد که از انتقادهای اجتماعی لابرویر La Bruyère و فنلون Fénelon و سن‌سیمون در پایان قرن هفدهم آغاز می‌شود و به رمانتیسم می‌رسد.[۲۴] به هر تقدیر در اینجا ما فقط می‌توانیم از پیشگامان صحبت کنیم، زیرا نویسندگانی که نام بردیم به لحاظ زمانی به هیچ‌وجه نمی‌توانستند رویکردهای کامل رمانتیک را تدوین کنند. شروع واقعی رمانتیسم را می‌توان در نیمه دوّم قرن هجدم نشان داد که هم واکنشی برضد روشنگری بود و هم به‌شیوه‌ای پیچیده با آن درآمیخته بود. بسیاری از بارزترین تجلیات رمانتیسمِ در حال ظهور ــ به‌ویژه روسو در فرانسه و نهضت خیزش و طوفان Sturm and Drang در آلمان ــ به هیچ وجه دیدگاه روشنگری را کاملاً نفی نکردند. برعکس بسیاری از رمانتیک‌های قرن هجدهم نه فقط از نقد فرهنگی گسترده‌ای که فلاسفهٔ روشنگری به شیوه‌ای عقلانی آغاز کرده بودند روی برنگرداندند، بلکه می‌توان مشاهد کرد که آن راگسترش دادند و در قالبی نو بر عرض و طول آن افزودند. بنابراین به‌عنوان مثال به اعتراضاتی که روشنگری در پرتو عقل بر امتیازات اشرافی کرده بود و به نفرت از ذهنیت بورژوایی و روابط اجتماعی سرمایه‌داری که به‌طور فزاینده‌ای درحال رشد بود، افزوده شد. در این دوره ما اغلب شاهد اختلاط جنبش‌های کلاسیک روشنگری با چیزی کاملاً نو و متفاوت هستیم که بعداً رمانتیسم نامیده شد. در مواردی این دو عنصر به‌شکل وحدت تضادها کنار هم قرار نگرفته بودند بلکه رمانتیسم نشان نوعی رادیکال شدن از درون هستهٔ روشنگری به‌شمار می‌رفت. این نحوهٔ برخورد به رمانتیسم اولیه کاملاً روشن می‌سازد که رمانتیسم به‌طور کلی نمی‌تواند برابر نهاد روشنگری محسوب شود. همان‌طور که خواهیم دید حداقل یکی از شاخه‌های رمانتیسم وارث روشنگری است و برخی شاخه‌های دیگر (به‌طور کلی صور انقلابی / یوتوپیایی) پیوندهای مهمی با آن دارند.[۲۵]

درمورد «پایان‌های» اعلام شدهٔ رمانتیسم باید گفت که هیچ یک از تاریخ‌هایی که برای نقطهٔ اختتام آن معین شده است، طبق برداشت ما صحیح نیست؛ نه ۱۸۴۸ شاهد ناپدید شدن و یا حتی به کنار رفتن آن است، نه آغاز قرن حاضر. آنچه درمورد جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک به‌طور عام صدق می‌کند درمورد بیان‌های هنری آن به‌طور خاص نیز درست است. اگرچه جنبش‌های هنری قرن بیستم را با عنوان رمانتیک نمی‌خوانند، گرایش‌های مهمی از قبیل اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم با روح رمانتیک سخت گره خورده‌اند. اگر فرضیهٔ ما ــ که جهان‌بینی رمانتیک به‌طور ماهوی واکنشی برضد اوضاع زندگی در جامعهٔ سرمایه‌داری است ــ

موجه باشد، نتیجه می‌گیریم که بینش رمانتیک تا زمانی که سرمایه‌داری وجود داشته باشد به بقای خود ادامه خواهد داد. اگرچه سرمایه‌داری از زمان آغاز خود دچار تغییرات بسیاری شده است اما خصوصیت‌های ماهوی آن دست نخورده باقی مانده است، خصوصیاتی که عصیان اولیهٔ رمانتیک را سبب شدند. به‌نظر ماکس میلنر Max Milner نخستین موج رمانتیک همچنان نکته‌هایی به ما می‌گوید، زیرا «بحران تمدن که با تکوین و تحول سرمایه‌داری صنعتی همراه بود هنوز حل نشده است.»[۲۶] همان‌طور که قبلاً گفته شد غیرممکن است که برخی از مهم‌ترین پدیده‌های اجتماعی ـ فرهنگی ایام اخیر را بدون مراجعه به جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک فهمید.[۲۷]

ما در ادامه تلاش خواهیم کرد تا این جهان‌بینی را به شکل تحلیلی تعریف کنیم. این تعریف را به شکل مضامینی ارائه می‌کنیم که ارتباط منطقی با یکدیگر داشته و در چنان سطحی عمومیت یافته باشند که به ما اجازه دهند تا تمامی تجلیات گوناگون رمانتیسم را در دوره‌ای تاریخی که متذکر شدیم گرد آوریم. نخستین عنصر، سرچشمهٔ بقیه است و آنها کاملاً به آن وابسته‌اند. بنیان جهان‌بینی رمانتیک خصومت با واقعیت حال حاضر است؛ رد این واقعیت تقریباً کل آن را شامل می‌شود و با عواطفی تند همراه است. دیدگاه شدیداً انتقادی در مورد هم‌اینجا و هم‌اکنون بقیهٔ عناصر دیدگاه رمانتیک را معین می‌کند. درگذشته رمانتیسم با مضامینی که به‌شیوه‌ای مجرد و غیر زمانمند ارائه می‌شد تعریف می‌گردید، بدون اینکه آگاه باشند که آنچه معنوی‌ترین و متفکرانه‌ترین ابعاد آن به‌نظر می‌رسد به‌شدّت با زمان پیوند خورده است. رمانتیسم از عصیان برضد حال حاضر تاریخی و انضمامی سرچشمه گرفته است. در لغت‌نامهٔ برادران گریم Romantisch به لحاظی چنین تعریف شده است: «رمانتیسم در قیاس با جهان مبتذل... به جهان شعر تعلق دارد.» و شاتو بریان و موسه Musset غنای جوشان دل را با «پوچی» چندش‌آور جهان واقعی اطراف آن مقایسه می‌کنند.[۲۸] برطبق فرمول بندی لوکاچ در نظریهٔ رمان «رمانتیسم پندار زدایی» Romanticism of disillusionment مشخصهٔ فقدان هماهنگی واقعیت با روح است و در آن «روح فراختر و گسترده‌تر از هر تقدیری است که زندگی بتواند به آن عطا کند.»[۲۹] بالزاک چندین اثر گردهم‌آورد و در سال ۱۸۳۰ منتشر کرد (از جمله سرخ و سیاه نوشتهٔ استاندال) و نام آن‌ها را «مکتب افسون زدایی» School of disenchantment گذاشت. این واژه در واقع می‌تواند به‌کل دیدگاه رمانتیک اطلاق شود. باتوجه به آنچه در فرانسه «Le Siécle» (به اصطلاح بیماری قرن «Mal du Siécle» توجه کنید) و در انگلستان و آلمان تمدن «Civilization» (در برابر فرهنگ «Culture») نامیده می‌شود، می‌توان گفت که واقعیت مدرن «افسون زدایی»

می‌کند. اگر از نظر ماکس وبر سرمایه‌داری مبین «افسون زدایی از جهان است»، تیک Tieck رمانتیسم را «شب افسون‌زده در پرتو ماه» می‌داند. بنابراین جنبهٔ مهمی از رمانتیسم عبارت است از *بازافسون* کردن جهان به میانجی تخیّل.

افزون بر این، احساسات رمانتیک کمابیش خودآگاه و ناخودآگاه در واقعیت حال حاضر خصوصیت اساسی سرمایه‌داری مدرن را درمی‌یابد. به عبارت دیگر، آنچه رد می‌شود حال حاضر به شکل مجرد نیست بلکه حال حاضرِ خاص سرمایه‌داری است، سرمایه‌داریی که با توجه به مهم‌ترین خصوصیاتش مورد توجه رمانتیسم است. اگرچه در رمانتیسم گاهی‌وقت‌ها آگاهی از استثمار یک طبقه به دست طبقه‌ای دیگر به چشم می‌خورد (به عنوان مثال در شخصیتی که وینیی در کتاب Chatterton به نام جان بنِ صاحب صنعت آفریده است) چنین آگاهیی به هیچ‌وجه همیشه در رمانتیسم دیده نمی‌شود. تمامی جریان‌های متفاوت ضد سرمایه‌داری رمانتیک به نحوی از انحا نشان عصیانی هستند بر ضد *آن خصائص سرمایه‌داری که طبقات اجتماعی جملگی آثار منفی آن را به تمامی احساس می‌کنند* و نکبت آن در همه‌جای جامعهٔ سرمایه‌داری احساس می‌شود. آنچه اهمیت دارد فتور و ضعف مطلقی است که گریبان همه را در جامعهٔ مبتنی بر ارزش مبادله و پول و بازار گرفته است یعنی پدیدهٔ شیء‌وارگی Reification. به موازات شیء‌وارگیِ عام، گسستگی اجتماعی و انزوای افراطی فرد در جامعه نیز پیش می‌رود. زیرا که جامعه‌ای که بر پول و رقابت مبتنی است افراد را به مونادهای خودپرستی مبدل می‌کند که اساساً یا خصم یکدیگرند یا بی‌اعتنا به‌هم.[۳۰] نگرش ضدسرمایه‌داری رمانتیک به‌ویژه بر ضد چنین نشان‌هایی عصیان می‌کند ــ تمامی بافت جامعه تحت شدیدترین سرکوب‌ها قرار دارد.

احساس باختن به این عصیان مربوط است. در جهان مدرن هم فرد و هم انسان به‌طور کلی احساس می‌کند چیز ارزشمندی را باخته است. مشخصهٔ بینش رمانتیک این باور دردآلود است که واقعیت حاضر فاقد برخی ارزش‌های اساسی انسانی است، ارزش‌هایی که «بیگانه» شده‌اند.

آدمیان در حال حاضر تحت تأثیر بیگانگی شدید احساس می‌کنند تبعید شده‌اند. شلگل در تعریف احساس رمانتیک می‌گوید: «روح در زیر بیدبُنانِ گریان تبعید است.» روح که جایگاه معنویت در انسان است در هم‌اکنون و هم‌اینجا زندگی می‌کند به دور از خانه و کاشانهٔ پدری واقعی‌اش. از نظر آرنولد هاوزر «احساس بی‌خانمانی و انزوا، احساس اصلی» رمانتیک‌های اوائل قرن نوزدهم بود.[۳۲] والتر بنیامین ــ که جهان‌بینی رمانتیک خمیرمایهٔ احساسات و ادراکاتش را تشکیل می‌داد ــ در شیفتگی رمانتیک‌های آلمان به رؤیا نشان سدهایی را می‌دید که در زندگی

واقعی «مانع بازگشت روح به خانهٔ مادری»اند.[۳۴]

روح رمانتیک در آرزوی بازگشت به خانه می‌سوزد و به‌راستی همین نوستالژیا برای آنچه از کف رفته است جوهر بینش ضد سرمایه‌داری رمانتیک را تشکیل می‌دهد. مشخصات تعیین‌کنندهٔ این گذشته *تفاوت آن با حال حاضر است*. آن دوره، دوره‌ای بود که بیگانگی‌های حال حاضر هنوز به‌وجود نیامده بودند. از آنجا که این بیگانگی‌ها از سرمایه‌داریِ مدّنظرِ رمانتیک‌ها سرچشمه می‌گیرند، موضوع نوستالژیا گذشتهٔ ماقبل سرمایه‌داری یا حداقل جامعه‌ای است که در آن نظام سرمایه‌داری کمتر از حال حاضر تحول یافته بود. بنابراین نوستالژیا برای گذشته، همان‌طور که مارکس در مورد رمانتیک‌های انگلیسی متذکر شده با نقد از سرمایه‌داری «کاملاً پیونده خورده است.[۳۴] گذشته‌ای که موضوع نوستالژیاست ممکن است کاملاً افسانه‌ای یا اسطوره‌ای باشد مثل عدن Eden یا عصر طلایی یا آتلانتیس گمشده. در موارد بسیاری نیز گذشتهٔ کاملاً واقعی به‌صورت آرمانی درمی‌آید. بینش رمانتیک برهه‌ای از گذشتهٔ واقعی را که در آن نشانه‌های منفی سرمایه‌داری وجود ندارند یا بسیار کم‌رنگند اختیار می‌کند و *آن را به یوتوپیا* مبدل می‌سازد و به تجسم آرزوهای رمانتیک تبدیل می‌کند. همین نکته پارادوکس ظاهری بینش رمانتیک را توضیح می‌دهد، یعنی جهتگیری رمانتیک به‌سوی گذشته ــ به تعبیری ــ نگاهی به آینده است. زیرا خیالِ آینده‌ای رؤیایی که در ورای سرمایه‌داری قرار دارد در نوستالژیا برای دورهٔ ماقبل سرمایه‌داری درج شده است.

در واژهٔ «رمانتیک»، آنچنان که در آغاز جنبشی که مصداق این نام بود، فهمیده می‌شد اشاره‌ای به گذشته‌ای خاص وجود دارد: قرون وسطی، که از نظر فریدریش شلگل «دورهٔ پهلوانان و عشق و افسانهٔ پریان و خالق پدیده و حتی نام رمانتیسم بود.»[۳۵] یکی از اصلی‌ترین ریشه‌های واژهٔ رمانتیک، رمانس Romance درباری قرون وسطاست. اما نگرش ضد سرمایه‌داری رمانتیک مدّنظر ما علاوه بر قرون وسطی به گذشته‌های بسیاری چشم دوخته است. جوامع ابتدایی و یونان کهن و رنسانس انگلیس و رژیم کهن فرانسه، جملگی میانجی این جهان‌بینی بوده‌اند. انتخاب و حتی فزون‌تر تفسیر گذشتهٔ موردنظر براساس گرایش‌های رمانتیک متفاوت صورت گرفت. (ما در بخش بعد می‌کوشیم به طرح نوع‌شناسی گرایش‌های متفاوت بپردازیم.)

نوستالژیا برای فردوس گمشده اغلب با جستجو برای آنچه گمشده و از کف رفته است همراه است. اغلب متوجه شده‌اند که درون رمانتیسم اصل *فعالی* نهفته است که صور بسیاری به‌خود می‌گیرد: ناآرامی و پرسشگری و صیرورت مدام و جستجو و مبارزه. به‌طور کلی دومین بُعد رمانتیسم عبارت است از واکنشی فعال و کوششی برای کشف یا خلق فردوس گمشده.

(به‌هر تقدیر رمانتیسمی «اعتزالی» Resigned نیز وجود دارد که ما در بخش آینده در موردش بحث خواهیم کرد.) از نظر لوکاچِ جوان «عصر طلاییِ» رمانتیک‌ها نه فقط به گذشته متعلق است بلکه «هدف نیز هست و وظیفهٔ هر فرد رسیدن به آن است. «گلِ آبی» است.*»[۳۶]

به هر رو، این جستجو می‌تواند به انحای مختلف صورت پذیرد: در خیال یا در واقعیت و وصل کامل می‌تواند در زمان حال میسر شود یا در آینده. یک گرایش مهم رمانتیسم تلاش می‌کند تا با تغزلی و هنری کردن زمان حاضر، بهشت را هم‌اکنون در خیال از نو خلق کند. به‌عنوان مثال از نظر نُوالیس «جهان از رهگذرِ شدت بخشیدن به واقعیت مبتذل و عادی باید رمانتیزه شود.»[۳۷] به‌طور کلی‌تر باید خلاقیت هنری رمانتیک را در همین پرتو مشاهده کرد یعنی نوعی فرافکنی یوتوپیایی، که در زمان حاضر به میانجی تخیل تحقق می‌یابد. گرایش دوّم در صدد است که فردوس را مجدداً در حال حاضر، منتهی این‌بار در سطح واقعیت، کشف کند: با رفتن به کشورهای «غریب»، کشورهایی که در خارج از واقعیت سرمایه‌داری قرار دارند، با سفر به «جایی دیگر» که گذشته‌ای بدوی‌تر را در حال حاضر عرضه می‌کند. بنابراین استراتژی «غریب‌گرایی» Exoticism به معنی جستجوی گذشته در حال حاضر از طریق حرکتی ساده در مکان است.

اما گرایش سومی نیز وجود دارد که دو گرایش قبلی را خیالی یا حداقل راه‌حل‌های ناقص می‌داند. این گرایش می‌خواهد فردوس را در *آیندهٔ واقعی* از نو بسازد. در این دیدگاه ــ که به‌عنوان مثال والتر بنیامین و هربرت مارکوزه در آن شریک بودند ــ خاطرهٔ گذشته در خدمت مبارزه برای آینده درمی‌آید. شعر مشهور بلیک این معنی را با قدرتی تمام بیان می‌کند. شاعر نخست در بحر قداستی فرو می‌رود که «در ایامی کهن» قبل از آنکه بر تپه‌های انگلستان «آسیاب‌های شیطانی ظلمانی» بروید زمانی در آنجا متجلی شده بود، بعد درخواست سلاح می‌کند و اعلام می‌دارد: «هرگز نه فکرم در سر / و نه شمشیرم در دست آرام خواهد گرفت / تا که اورشلیم را دوباره بسازیم / در سرزمین سبز و خرم انگلیس»[۳۸] در این نوع رمانتیسم هدف ساختن اورشلیمی جدید در آینده است.

احساس باختن در سرمایه‌داری معاصر و نوستالژیا برای آنچه از کف رفته و در گذشتهٔ ماقبل سرمایه‌داری وجود داشته و جستجو در حال حاضر و آینده برای آنچه از دست رفته است اجزای اصلی جهان‌بینی هستند که ما در حال کشف آنیم. اما چه چیزی واقعاً از دست رفته است؟ تا به‌حال در بارهٔ محتوای بیگانگی و نوستالژیا و جستجو سؤالی مطرح نشده است. به‌عبارت دیگر

---

* Blue Flower مظهر زیبایی نزد رمانتیک‌ها.

ارزش‌های مثبت جهان‌بینیِ ضد سرمایه‌داری رمانتیک چیستند؟ آن‌ها مجموعه‌ای از ارزش‌های کیفی ــ اخلاقی و اجتماعی و فرهنگی ــ هستند که در برابر عقلانیت تجاریِ ارزشِ مبادله قرار دارند. به عقیدهٔ ما آن‌ها گرد دو قطب مخالف اما نه متضاد جمع شده‌اند. نخستین ارزش از ارزش‌های اصلی، اگر چه اغلب همچون چیزی از کف رفته احساس می‌شود، در حقیقت به لحاظ تاریخی دستاورد جدیدی است یا حداقل تحولی است که در عصر مدرن به بار کامل نشسته است. منظور ما ذهنیت فردی individual subjectivity و تحول خود self و احساسات آن در ژرفا و گستردگی و پیچیدگی و همچنین آزاد شدن توانایی‌های خیال‌پردازی آن است.

در واقع تحول این ذهن فردی با تاریخ و «ماقبل تاریخِ» سرمایه‌داری پیوند مستقیم دارد: فرد «منزوی» آفریدهٔ سرمایه‌داری است و با تحول آن نیز متحول می‌شود. به هر تقدیر این پدیده منشأ تضادی عمیق در جامعهٔ سرمایه‌داری است. زیرا همین فردی که سرمایه‌داری آن را آفریده است باید در کمال درماندگی در چهارچوب تضییقات سرمایه‌داری زندگی کند و همین امر منجر به عصیان او بر ضد آن می‌شود. سرمایه‌داری از فرد مستقل می‌طلبد که عملکردهای معین اجتماعی ـ اقتصادی داشته باشد. اما هنگامی که این فرد خود را به ذهنیتی کامل بدل می‌سازد و شروع به کشف جهان درونی احساسات خود می‌کند با نظامی در تضاد می‌افتد که مبتنی بر محاسبات کمّی و یکسان کردن همه چیز است. هنگامی که ذهنیت فردی می‌خواهد آزادانه از قدرت خیال‌پردازی خود استفاده کند با مکانیکی شدن و ابتذال جهانی روبه‌رو می‌شود که سرمایه‌داری آن را خلق کرده است. رمانتیسم نمایانگر عصیان ذهنیت سرکوب‌شده و دستکاری‌شده و معیوب و بیانگر «جادوی» تخیلی است که از جهان سرمایه‌داری تبعید شده است.

ارزش دیگر این جهان‌بینی که به شکل دیالکتیکی با ارزش اول در تضاد است، وحدت یا کلیت است: وحدت خود self با دو کلیت فراگیر دیگر ــ جهان طبیعت از یک سو و اجتماع انسانی از سوی دیگر. در حالی که نخستین ارزش بر سویهٔ فردی و حتی فردگرایانهٔ جنبش دلالت می‌کند، ارزش دوم بر سویهٔ *فرا* فردی یا جمعی آن اشارت دارد. نخستین ارزش، به رغم اینکه گونه‌ای نوستالژیاست، در واقعیت پدیده‌ای مدرن است. دومین ارزش، نشان بازگشتی حقیقی است. برای رمانتیک‌هایی که به آینده چشم دوخته‌اند، مسئلهٔ بازگشتِ صاف و ساده به گذشته مطرح نیست، بلکه بازآفرینی وحدت گذشته در مرتبه‌ای والاتر در آینده اهمیت دارد.

هر دو شکل اشتیاق نوستالژیک برای وحدت، خاصه در برابر وضع موجودِ سرمایه‌داری تعریف می‌شوند. آرنولد هاوزر به درستی تأکید می‌کند که میل و آرزوی رمانتیک‌ها برای طبیعت «بدون انزوای شهر از روستا معنی نداشت.»[۳۹] اصل سرمایه‌داریِ استثمار طبیعت و تسلط بر آن

به‌طور مطلق با خواست رمانتیک برای وحدت و هماهنگی انسان در جهان مغایرت دارد. وسوسهٔ خلق مجدد اجتماع بشری به انحای مختلف بروز می‌کند: جامعه‌ای که در آن ارتباط با دیگران به‌طور حقیقی ممکن است، یا اجتماعی که در آن بتوان در کل ارگانیک «قوم» Volk شرکت جست. این نوع جوامع در تخیل همگانی و مشترک از طریق اسطوره‌ها و فولکلور به‌صورت جامعه‌ای هماهنگ یا اجتماع بی‌طبقه در آینده و جز آن بیان شده است. وسوسهٔ خلق مجدد با انکار و مردود شمردن گسستگی اجتماعی و انزوای فرد در سرمایه‌داری همراه است. برنتانو در سال ۱۸۲۷ به پاریس رفت و واکنش خود را بدین‌سان بیان کرد: «مردمی که در خیابان راه می‌رفتند کنار یکدیگر بودند، اما به‌نظر می‌آمد که هر کس به راه خودش می‌رفت. تمام این رفت و آمدها به‌نظر من نشان خودپرستی بود. هر کس صرفاً در اندیشهٔ نفع خود و شمارهٔ خانه‌ای بود که شتابان به سویش می‌رفت.»[۲۰] عصیان بر ضد سرمایه‌داری و ارزش‌های مثبت رمانتیک دو روی یک سکه‌اند: آنچه رمانتیک‌ها در سرمایه‌داری نمی‌پسندند درست ضد ارزش‌هایی است که از کف رفته‌اند و آن‌ها در جستجویشان هستند.

جهان‌بینی که خیلی به اختصار طرحش را ریختیم، به‌نظر ما نوعی قارهٔ گمشده در نقشه علوم انسانی است، زیرا هنگامی که عالمان مقولات معمول و چهارچوب‌های مرجع خود را به‌کار می‌گیرند نمی‌توانند آن را مشاهده کنند. مطالعات ادبی و هنری نیز عموماً جایگاهی محدود برای رمانتیسم قائلند و آن را به سرمایه‌داری مربوط نمی‌سازند. علوم دیگر از قبیل تاریخ و جامعه‌شناسی و علوم سیاسی و اقتصاد و جز آن‌ها، رمانتیسم را اصلاً و ابداً دیدگاهی نمی‌دانند که در حیطهٔ آن‌ها بتواند ذهنیتی را شکل دهد. از آنجاکه رمانتیسم با مقولات معمولی این علوم جور درنمی‌آید (در فلسفه: عقل‌گرایی و تجربه‌گرایی و ایده‌آلیسم و جز آن‌ها. در تاریخ و سیاست: راست / چپ ، محافظه‌کار / لیبرال ، ترقی‌خواه / مرتجع و جز آن‌ها.) دستگاه مفهومی آن‌ها متوجه آن نمی‌شود و در تحلیل‌های آن‌ها اغلب نادیده باقی می‌ماند. ما امیدواریم که در تشریح نوع‌شناسی انواع متفاوت رمانتیسم بتوانیم نشان دهیم که این جهان‌بینی که بسیار کم مطالعه شده و بد فهمیده شده است چه تأثیر مهمی در قلمروهای متفاوت در سطح جهانی در دو قرن اخیر گذاشته است.

*

چنین به‌نظر می‌رسد که نوع‌شناسی صور گوناگون ضدسرمایه‌داری رمانتیک بتوانند ابزار مفیدی باشد، هم برای بررسی تفاوت‌های زیادِ مسیرهای ویژه در داخل یک ماتریس و هم برای تشریح و توضیح خاص‌تر جهان آثار مشخص. به‌طور آشکار ملاک و مناط متعددی ممکن است

برای طبقه‌بندی به‌کار گرفته شود: اسلوب Style (رئالیست یا غیر رئالیست) و فرهنگ ملی (آلمانی و فرانسوی و جز آن) و قلمرو فکری (سیاست و ادبیات) و دورهٔ تاریخی (ماقبل رمانتیسم و رمانتیسم متأخر و نورمانتیسم). از آنجا که رمانتیسم را واکنشی به سرمایه‌داری و جامعهٔ بورژوا تعریف کردیم، به نظر ما منطقی‌تر می‌رسد که نوع‌ها را نیز با توجه به *رابطهٔ آن‌ها با سرمایه‌داری* و برطبق روش خاصی که با اتکا به آن این رابطه را محک می‌زنند، تعریف کنیم. این امر به آن معنا نیست که فقط از بُعد سیاسی نوع‌ها را مشخص می‌کنیم بلکه چهارچوبی برمی‌گزینیم که ابعاد سیاسی و اجتماعی و اقتصادی را نیز در بر بگیرد.

البته مقولات متفاوت، نوع آرمانی Ideal Type در مفهوم وبری هستند و می‌توان مشاهده کرد که آن‌ها در آثار یک نویسنده چگونه تلفیق و ترکیب می‌شوند و یا کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. ما زمانی خواهیم گفت که نویسنده‌ای به نوع خاصی تعلق دارد که آن نوع، عنصر *مسلط* در آثار وی می‌باشد.

آنچه در پی می‌آید فهرستی است که به نظر ما بسیاری از مهم‌ترین انواع جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک را در بر دارد.

۱) رمانتیسم *احیاطلب* *Restitutionist Romanticism*

این نوع رمانتیسم آشکارا در صدد استقرار مجدد شکل‌بندی‌های اجتماعی ـ فرهنگی ماقبل سرمایه‌داری (اغلب قرون وسطایی) است که اکنون محو شده‌اند. این مفهوم مترادف «ارتجاعی» نیست، واژه‌ای که مستقیماً به واکنش ضدانقلابی دلالت می‌کند و لزوماً رمانتیک نیست. (واژهٔ «احیاطلب» که ما از جامعه‌شناس دین ژان سِگی Jean Seguy به وام گرفته‌ایم گویا از واژه‌های ارزشیِ «Retrograde» و «Passeiste» که میشل لووی در مطالعات قبلی از آن‌ها استفاده کرده بهتر است.)

۲) رمانتیسم *محافظه‌کار* *Conservative Romanticism*

رمانتیسم محافظه‌کار در صدد برقراری مجدد گذشتهٔ دور و نزدیک نبود بلکه می‌خواست جامعه و دولتی را نگه دارد که هنوز دست انقلاب فرانسه به آن نخورده بود (انگلستان و آلمان در پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم) و همچنین در صدد بود تا وضع موجود قبل از سال ۱۷۸۸ در فرانسه را احیا کند. در هر دو مورد آنچه مطرح است گذاردن شکل‌بندی‌های سرمایه‌داری و ماقبل سرمایه‌داری در کنار هم است.

البته، به هر تقدیر، محافظه‌کاری غیررمانتیکی هم وجود دارد که نظام سرمایه‌داری را توجیه و از آن در برابر تمام انتقادها دفاع می‌کند، اعم از اینکه انتقاد به نام گذشته صورت گیرد یا آینده.

هنگامی می‌توان از رمانتیسم محافظه‌کار صحبت کرد که از دیدگاهِ ارزش‌های ارگانیکِ گذشته از جامعه سرمایه‌داری انتقاد شود. این نکته در مورد سایر انواعی نیز که در بارهٔ آن‌ها بحث خواهیم کرد صدق می‌کند، یعنی رمانتیسم لیبرالی و سوسیالیستی.

۳) رمانتیسم *فاشیستی* *Fascist Romanticism*

نوع کاملاً مدرن خاصی است که از تبدیل نورمانتیسم به ایدئولوژی نازی یا فاشیستی و در پی ظهور این جنبش‌ها در فاصلهٔ بین دو جنگ جهانی به‌وجود آمد. بدون تردید عناصری از ایدئولوژی فاشیستی وجود دارد که با رمانتیسم غریبه و حتی با آن در ضدیت کامل است ــ می‌توان به‌عنوان مثال از فوتوریسم Futurism ایتالیایی نام برد ــ با این همه یکی از مضامین عمده در فاشیسم نفرت از دنیای مدرن و نوستالژیا برای اجتماع ارگانیک گذشته است.

۴) رمانتیسم *اعتزالی* *Resigned Romanticism*

این نوع رمانتیسم درمی‌یابدکه استقرار مجدد ساختار ماقبل سرمایه‌داری غیرممکن است و با کمال تأثر و تأسف پی می‌برد که به‌وجود آمدن سرمایه‌داریِ صنعتی حقیقتی برگشت‌ناپذیر است و آدمی باید در مقابلش سر تعظیم فرود آورد. این نوع رمانتیسم در بعضی موارد به جهان‌بینی تراژیک تبدیل می‌شود (تضاد برطرف‌نشدنی میان ارزش‌ها و واقعیت). در موارد دیگر به دیدگاهی اصلاح‌طلب مبدل می‌گردد که هدفش استفاده از نقش منظم‌کنندهٔ نهادهای ماقبل سرمایه‌داری برای درمان بدترین شرّهای جامعهٔ بورژواست.

۵) رمانتیسم *لیبرالی* *Liberal Romanticism*

به‌نظر می‌رسد که این رمانتیسم فی‌نفسه امری متضاد باشد، زیرا لیبرالیسم کلاسیک و عصیان ضد سرمایه‌داری رمانتیک جمع‌ناشدنی می‌نمایند. اما ناگزیریم که به وجود چنین پدیده‌ای به‌ویژه در اوائل قرن نوزدهم اعتراف کنیم. در این دوره رمانتیسم و ضد آن ترکیبی نااستوار بودند، و رمانتیسم در آستانهٔ نفی خود بود. این نوع اساساً مبتنی بر سوءتفاهم است زیرا از نظر رمانتیسم لیبرالی، فردوس گمشده به هیچ وجه با وضعیت حاضر سرمایه‌داری مانعةالجمع نیست؛ آنچه ضروری است عبارت است از درمان بدترین جنبه‌های این نظام با دست یازیدن به اصلاح اجتماعی و اخلاقی.

۶) رمانتیسم *انقلابی (و یا) یوتوپیایی* *Revolutionary (and or) Utopian Romanticism*

در این نوع رمانتیسم، نوستالژیا برای گذشتهٔ ماقبل سرمایه‌داری به امید برای رسیدن به جامعهٔ مابعدِ سرمایه‌داری در آینده مبدل می‌شود. این نوع رمانتیسم که هم توهم بازگشت صاف و ساده به جوامع ارگانیک گذشته را رد می‌کند و هم پذیرش منفعلانهٔ زمان حال بورژوا را، در

آرزوی آن است که نابودی سرمایه‌داری و خلق آینده‌ای یوتوپیایی را به چشم ببیند که برخی نشان‌ها و ارزش‌های جوامع ماقبل سرمایه‌داری را دارا باشد. رمانتیسم انقلابی این آرزو را در موارد مختلف به شیوه‌های کمابیش قاطع و واضح بیان کرده است.

در داخل رمانتیسم انقلابی چندین جریان وجود دارد که هر کدام نوع خاصی را تشکیل می‌دهد و در نتیجه می‌توان خصوصیات هر یک را وارسی کرد:

الف ــ رمانتیسم ژاکوبن ـ دموکراتیک Jacobin-democratic Romanticism

این رمانتیسم به نام ارزش‌های تساوی طلب جناح رادیکال انقلاب فرانسه از فئودالیسم و اریستوکراسیِ جدیدِ ثروتمند فاصله می‌گیرد و از آن انتقاد می‌کند. اغلب کعبهٔ آمالِ ماقبل سرمایه‌داریِ این نوع رمانتیسم، دولتشهر یونان و جمهوری رم است.

ب ــ رمانتیسم پوپولیستی Populist Romanticism

این نوع رمانتیسم مخالف سلطنت و سرفداری و همچنین سرمایه‌داری صنعتی است و هدف آن عبارت است از نجات یا استقرار مجدد یا تحول و بسط اشکال تولید روستایی و زندگی جمعی صنعتگران که اختصاص به «مردم» People ماقبل سرمایه‌داری داشت.

ج ــ سوسیالیزم یوتوپیایی ـ انسانی Utopian-humanist Socialism

منظور ما از این اصطلاح آن جریان‌ها و متفکران سوسیالیست است که در آرزوی یک یوتوپیای جمعی (مابعد سرمایه‌داری) هستند اما پرولتاریای صنعتی را عامل تاریخی اجرای این طرح نمی‌دانند. مخاطب گفتار آن‌ها انسان‌ها به‌طور کلی (یا انسان‌های رنج‌دیده به‌طور خاص) است. آن‌ها را می‌توان «سوسیالیست‌های یوتوپیایی» نیز نامید؛ اما در این صورت ابهامی به‌وجود خواهد آمد زیرا اغلبِ صور رمانتیسم انقلابی در معنای ریشه‌ای کلمه یوتوپیایی هستند: در آرزوی رسیدن به جامعه‌ای که هنوز وجود ندارد (یوتوپیا: در هیچ کجا).

د ــ رمانتیسم رهایی‌طلب یا آنارشیستی Libertarian or Anarchistic Romanticism

این رمانتیسم در جریان مبارزهٔ انقلابی خود بر ضد سرمایه‌داری و دولت مدرن در تمامی صور خود بر سنت‌های ماقبل سرمایه‌داری جمعی روستاییان و صنعتگران و کارگران ماهر متکی است. آنچه این جریان را از جریان‌های مشابه جدا می‌سازد خصومت آشتی‌ناپذیر آن با دولت متمرکز است، دولتی که نماد تمام شرّهای سرمایه‌داری مدرن محسوب می‌شود؛ هدف این جریان آفریدن فدراسیون غیرمتمرکزِ جوامع محلی است.

هـ ــ رمانتیسم مارکسیستی Marxist Romanticism

جنبهٔ ضد سرمایه‌داری رمانتیک در آثار مارکس نیز یافت می‌شود، اما این جنبه بر سایر

جنبه‌ها تفوق ندارد. به هر تقدیر این گرایش در آثار برخی متفکران مارکسیست اهمیت یافت. نوستالژیا برای گماین شافتِ (اجتماع) ماقبل سرمایه‌داری و ارزش‌ها و فرهنگش، هم به‌عنوان انگیزه‌ای برای انتقاد از سرمایه‌داری صنعتی و هم به عنوان عنصری اساسی در یوتوپیای سوسیالیستی آینده اهمیت بسیاری پیدا کرد.

این نوع‌شناسی را باید با احتیاط به‌کار برد، نه فقط به این سبب که آثار یک نویسنده به‌طور کلی با یکی از انواع آرمانی همخوانی دقیق ندارد بلکه به دلیل تغییر و تبدیل‌ها و رد کردن‌ها و تغییر موضع‌ها که در رمانتیسم باب است. حرکت یک نویسنده از موضعی به موضع دیگر در داخل طیف ضدسرمایه‌داری رمانتیک مانع می‌شود که او را با قطعیت در داخل یک نوع آرمانی قرار دهیم. برای نمونه کافی است که سوابق چند تن را ذکر کنیم: فریدریش شلگل و گورز Görres از جمهوریخواهی ژاکوبنی به سلطنت‌طلبی محافظه‌کار افراطی گراییدند؛ ژرژ سورل از سندیکالیسم انقلابی به‌طرفداری از اکسیون فرانسز Action Francaise (فاشیست‌های فرانسوی) گرایش یافت؛ برعکس وی گئورک لوکاچ از رمانتیسم تراژیک و اعتزالی به بالشویسم انقلابی رسید؛ ویلیام موریس از نوستالژیای رمانتیک برای قرون وسطی آغاز کرد و به سوسیالیزم مارکسیستی رسید؛ رابرت میشلز Robert Michels و آرتورو لابریولا Arturo Labriola از سندیکالیزم انقلابی به فاشیسم گرویدند.

در بعضی از موارد این نوع تغییر به بریدن از فاشیسم و مصالحه با نظم بورژوایی انجامید. اما این موارد استثنایی بودند. اغلب آنچه اتفاق افتاد تغییرات در داخل قلمرو فکری واحد و تحولات در ماتریس اجتماعی فرهنگی خاصی بود، یعنی جهان‌بینی ضد سرمایه‌داری رمانتیک. به‌راستی به‌دلیل *فضای ایدئولوژیک* است که ما می‌توانیم این دگردیسی‌ها را که چنان عجیب و غریب به‌نظر می‌رسد درک کنیم. خصلت مبهم و متضاد و به‌قولی «هرمافرودیت» (دوجنسی) این جهان‌بینی به‌راه‌حل‌های گوناگونی میدان می‌دهد و زمینه را آماده می‌سازد که نویسنده‌ای از یک نوع به نوع دیگر برود بدون اینکه در چارچوب اساسی معضلهٔ اولیهٔ وی تغییری عمیق رخ دهد. وحدت در عین کثرت در برخی جنبش‌های فرهنگی مثل سمبولیسم و سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم نیز دیده می‌شود که با چند نوع آرمانی می‌خوانند و نمی‌توان آن‌ها را به یکی از مقوله‌های ذکرشده نسبت داد. چنین امری در مورد برخی جنبش‌های اجتماعی نیز که برای بازگشت به طبیعت می‌کوشند صدق می‌کند، مثل جنبش جوانان Jugend bewegung در آغاز قرن و اخیراً جنبش حفظ محیط‌زیست.

در آنچه در پی خواهد آمد تلاش خواهیم کرد تا هر یک از انواع جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری

رمانتیک را با تفصیلات بیشتر بررسی کنیم. برای رسیدن به این هدف به نویسندگان شاخصی خواهیم پرداخت که آثارشان با توجه به انسجام درونی ساختار اساسیشان با مشخصه‌های نوع آرمانی خاص، نزدیکی و مشابهت داشته باشد.

۱) رمانتیسم احیاطلب

در درون منظومهٔ بینش‌های ضدسرمایه‌داری رمانتیک، بینش «احیاطلب» جایگاه ممتازی دارد و در نتیجه نقطهٔ شروعی منطقی برای بحث در مورد سایر انواع به‌شمار می‌رود. تدوین این جهان‌بینی بیشترین اهمیت کمی و کیفی را دارد. از یک سو روشن است که بیشترِ مهم‌ترین نویسندگان و متفکران رمانتیک را اساساً باید در این گروه جای داد. از سوی دیگر باید گفت که دیدگاه «احیاطلب» در مقایسه با سایر انواع به ماهیت کل پدیده بیشترین نزدیکی را دارد، زیرا که که جهان‌بینی کلی رمانتیک را نوستالژیا برای گذشتهٔ ماقبل سرمایه‌داری دانستیم و مشخصهٔ نوع «احیاطلب» به‌راستی آرزو و خواست برای احیا یا آفرینش مجدد چنان گذشته‌ای در حال حاضر است. احیاطلبی نه از سرِ رئالیسم افسون‌زدوده، تسلیم حالِ حاضرِ تباه می‌شود و نه به‌سوی آینده گرایش دارد یعنی به‌سوی فراتر رفتن از گذشتهٔ حال؛ هدف این دیدگاه بازگشت عملی به‌گذشته‌ای است‌که موضوع نوستالژیاست. این‌گذشته‌گاهی‌اوقات جامعهٔ روستایی سنتی است (مثل مورد اسلاوپرستان‌روسیه یا «مکتب ارضی» جنوب در ایالات متحد در بین دو جنگ جهانی). اما اغلب احیاطلبان به قرون وسطی نظر دارند، آرمان احیاطلبان از آن جهت متوجه قرون‌وسطی به‌ویژه در شکل‌فئودالی آن‌است که از یک‌سو قرون‌وسطی از نظر زمانی در مقایسه با ایام کهن و ماقبل تاریخ به دنیای ما نزدیک‌تر است و از سوی دیگر با آنچه در حال حاضر مردوداست‌اختلاف‌ریشه‌ای‌دارد:قرون‌وسطی‌هم‌آن‌قدر نزدیک‌است‌که‌بتوان‌احیای‌آن‌را امکان‌پذیر پنداشت و هم به لحاظ معنوی و روحانی و ساختاری کاملاً با نظام سرمایه‌داری متضاد است.

خصوصیت دیگر گرایش احیا این است که اکثریت مهم‌ترین اعضای آن را ادبا تشکیل می‌دهند. اگر چه می‌توان به فلاسفه (شلینگ) و یا نظریه‌پردازان سیاسی (آدام مولر) نیز در جمع آنان برخورد، اما هنرمندان بودند که بیش از همه به این نوع گرایش یافتند. سلطهٔ هنرمندان را می‌توان ناشی از آگاهی فزاینده از غیرعملی بودن یا حتی عملی نبودن کامل طرح بازآفرینی گذشته‌ای دانست که برای همیشه از کف رفته است. اما با این همه رؤیای بازگشت به قرون وسطی (یا جامعهٔ روستایی) همچنان دارای قدرت تخیلی بسیاری است و می‌تواند به طرح‌های تخیلی گسترده‌ای میدان بدهد. در نتیجه کاملاً عقلانی به‌نظر می‌رسد که خاصه احساسات و

حساسیت‌هایی جلب آن شوند که گرایشی به سوی ابعاد نمادی و زیباشناختی دارند.

اگر نویسندگان مهمی راکه طرفدار این بینش‌اند در نظر آوریم آشکار می‌شود که آلمان یکی از مهم‌ترین پایگاه‌های آن به‌شمار می‌رود. احیاطلبی بسیار زود در سال‌های آخر قرن هجدهم در آنجا ظاهر شد و محیطی فکری به‌وجود آمد که هنرمندان و متفکران در آن رشد یافتند. از همان‌آغازِ جنبش، رمانتیک‌های آلمانی مشتاقانه طرفِ انقلاب فرانسه و آرزوها و امیدهای آن را گرفتند. این واقعیت به وضوح نشان می‌دهد که احیاطلبی به هیچ وجه همواره در ارتجاع یا ایدئولوژی دست‌راستی ریشه نداشته است. به هر تقدیر رمانتیک‌های آلمانی، به دلیل سرخوردگی از انقلاب در سال‌های آخر به‌ویژه در دورهٔ ناپلئون، به آرمان احیای قرون وسطی بازگشتند که ارزش‌های اصلی آن عبارت بودند از نظم سلسله مراتبی منزلت‌ها و بیعت با قیود فئودالی و اشتراک کل اجتماع در ایمان دینی و عشق به پادشاه. این نظریه راکه در قلمرو تفکر سیاسی ـ اقتصادی بادر Baader و گورز و آدام مولر (بر ضد لیبرالیسم آدام اسمیت) و در قلمرو علم‌کلام و فلسفه ریتر Ritter و شلایرماخر و برادران شلگل تدوین کرده بودند، در آثارِ ادبیِ تیک و واکِن‌رودر Wackenroder و نُوالیس ظاهر شد؛ قرون وسطای آرمانی‌شده در قلمرو ادبیات در آثار اینان تجلی یافت. نُوالیس در رسالهٔ «اروپا یا مسیحیت» فرمول‌بندی کلاسیک این بینش را فراهم ساخت. در این رساله وی نه فقط عقلانیت سترون روشنگری را با حس دینی از دست رفتهٔ معجزه مقایسه کرد بلکه «زندگی تجاری» راکه ویژگیش «دلمشغولی‌های خودپرستانه» و «انسانِ تشنه دارایی» است با فرهنگ قرون وسطی سنجید؛ فرهنگی که اجتماع معنوی کلیسا بدان انسجام بخشیده بود.[۴۱] بعداً بینش احیاطلبی را در آثار هوفمان و ایشندورف و کلایست و در اپراهای واگنر مشاهده می‌کنیم. این بینش در جریان‌های نورمانتیک اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم از جمله در آثار پل ارنست که دوست دورهٔ جوانی لوکاچ بود[۴۲] و نظریه‌پرداز اهل وین اُتمار شپان Othmar Spann و اشتفان گئورگه و حلقهٔ وی ظاهر شد.

در انگلستان نیز در میان نسل اول رمانتیک‌ها همین اتفاق افتاد: بعد از جانبداری اولیه از انقلاب فرانسه و ارزش‌های آن، وردزورث و کولریج سرخورده شدند و خاصه کولریج در صدد احیای قرون وسطی برآمد. دیدگاه احیاطلبی به‌زودی در رمان‌های والتر سکات و مقاله‌های کارلایل ظاهر شد و بعداً در آثار راسکین و ماقبل رفائیلی‌ها Pre-Raphaelites نیز آشکار گشت. در فرانسه تغییرات ایدئولوژیک رمانتیک‌ها کاملاً برخلاف آلمان و انگلیس بود: دیدگاه اصلی که کمابیش بر احیاطلبی استوار بود و افرادی مثل شاتوبریان و وینیی و لامارتین و لامنه Lamennais و هوگو هواخواه آن بودند تحت فشار وقایع به مواضع لیبرال‌تر و دمکراتیک‌تر

نزدیک شد و دوباره آینده‌گراتر شد.

در پایان قرن نوزدهم و در تمام قرن بیستم، اگرچه رمانتیسم اعتزالی یا فاشیستی تا حدی جایگزین رمانتیسم احیاطلب شدند، اما این مانع از آن نشد که احیاطلبی کماکان بینش درجه‌اولی تلقی شود. برای اینکه استمرار آن را حداقل تا جنگ جهانی دوم نشان دهیم باید از نفوذ آن بر بارس Barres و جناح راست فرانسه، بر اسوالد اشپنگلر و گرایش نومیدی فرهنگی Kultur Pessimisten که گرایشی دست‌راستی بود، بر ییتس Yeats و تی.اس. الیوت و جی.کی. چسترتون در انگلستان یاد کنیم. در واقع این بینش تاکنون نیز دوام آورده است و برجسته‌ترین نمایندهٔ اخیر آن سولژنیتسین است.

برای نشان دادن اهمیت مستمر این بینش در قرن بیستم، ما قصه‌نویس فرانسوی میان دو جنگ جهانی را برگزیده‌ایم: ژرژ برنانو Georges Bernanos. وی خاصه از آن جهت دارای اهمیت است که به‌نظر می‌رسد آثارش تجلی ادبی جهان‌بینی بخش عمده‌ای از جوانان فرانسه در آغاز قرن بیستم باشد. برنانو در دوران جوانی خود، قبل از جنگ جهانی اول، عضو فعال سازمان دانشجویی دست‌راستی بود که حتی اسمش خصلت احیاطلبی آن را نشان می‌داد: «هواداران پادشاه» «Comelots du roi» The. در میان دو جنگ جهانی برنانو همراه سایر اعضای این سازمان به اکسیون فرانسز پیوست اما در حالی که بخش اعظم این سازمان و جناح‌راست فرانسه به‌طور کلی به طرف فاشیسم می‌شتافتند برنانو به آرمان اصلی خود وفادار ماند: سلطنت مسیحی قرون وسطایی. بنابراین، بینش وی، به رغم ضد یهودی بودنِ برخی از آثار اولیه‌اش، به‌طور کلی با جریان‌های ضدسرمایه‌داری رمانتیک که جذب ایدئولوژی فاشیستی شدند تفاوت داشت و مورد نابی از احیاطلبی باقی ماند.

عنوان یکی از آثار برنانو ــ گورستان‌های بزرگ در پرتو ماه ــ برداشت استعاری وی را از جامعهٔ مدرن نشان می‌دهد: همهٔ چیزها به‌لحاظ معنوی بَرده‌اند و جهان را فقط ارزش پول (ماه) روشنایی می‌بخشد. وی در این اثر با صدای بلند بر ضد «جامعه‌ای که انسان مدرن را به تنهایی و انزوای عمیق کشانده است» اعتراض می‌کند، «جامعه‌ای که به‌ندرت رابطه‌ای به جز روابط مبتنی بر پول می‌شناسد.»[۴۳] مشهورترین رمان وی که *یادداشت‌های روزانهٔ کشیش روستا* نام دارد، برداشتی مشابه را از رهگذر ترسیم جهان صغیر اجتماعی روستای کشیش ارائه می‌دهد. یکی از شخصیت‌های داستان می‌گوید: «ما خدایانی را که از شهرهای مدرن محافظت می‌کنند می‌شناسیم! آنان در شهر غذا صرف می‌کنند و نامشان بانکدار است.» در این رمان آرمان مسیحیت قرون وسطایی که نشان ارزش‌های معنوی حقیقی و ضد جهان مدرن است به قهقرا

رفته است. اگر این آرمان تاکنون ادامه می‌یافت «ما احساس تنهایی را از قلب آدم می‌زدودیم.»[۴۴]

کشیش، که نوعی قدیس مدرن است، دست به ماجراجویی روحانی و معنوی می‌زند و تلاش می‌کند که چشم اهالی بخش خود را به ارزش‌های واقعی باز کند تا بتواند شرایطی مطلوب برای احیای مسیحیت گمشده فراهم آورد. کار او شباهت شگفت‌آمیزی با کار احیاطلبان آلمانی دارد که فریدریش شلگل در سال ۱۸۰۵ در موردشان گفت: «هدف اعلام‌شدهٔ فلسفهٔ جدید احیای اساس آلمان کهن است، یعنی نظامی که مبتنی بر شرف و آزادی و وفاداری است. فلسفهٔ جدید باید حالتی ذهنی به‌وجود آورد که سلطنت آزادِ واقعی بر آن متکی شود، حالتی ذهنی که فقط با فکر قدیسان پهلو تواند زد.»[۴۵] آدمی نمی‌تواند بهتر از این طرح احیاطلبی را از رمانتیسم اولیهٔ آلمان تا دورهٔ بین دو جنگ در فرانسه خلاصه کند. اما این طرح در رمان برنانو محکوم به شکست است. مرض مدرن تا اعماق رگ و پی ریشه دوانده است. نومیدی عمیق برنانو جانشین خوش‌بینی سنتی رمانتیک‌های آلمانی می‌شود. به‌رغم این نومیدی، برنانو هیچ‌گاه به «اعتزال» روی نیاورد. در جهانِ داستانی او یگانه بینش معتبر پذیرش ضرورت مبارزه‌ای بی‌سرانجام است، مبارزه‌ای که از بدو شروع شکست خورده است، مبارزه‌ای برای احیای فردوس گمشده. همین نومیدی است که گریبان احیاطلبی را در سرمایه‌داری پسین گرفته است.

۲) رمانتیسم محافظه‌کار

رمانتیسم محافظه‌کار در معنای دقیق کلمه اساساً در آثار متفکران سیاسی ظاهر شد؛ متفکرانی که با تفسیر نظم مستقر به عنوان نتیجهٔ «طبیعی» تکامل و تحول تاریخی (برای مثال، «مکتب تاریخی حقوق» هوگو و ساوینیی Savigny و «فلسفهٔ اثباتی دولت» فریدریش یولیوس شتال و «ایدئولوژی توریِ» دیزرائیلی) در صدد مشروعیت بخشیدن به آن برآمدند. در میان فلاسفهٔ مهمِ رمانتیک احتمالاً شلینگ به موضع محافظه‌کار نزدیک‌تر است و در اقتصاد سیاسی مالتوس نیز به این موضع وابستگی‌هایی دارد.

خط مرز این نوع رمانتیسم با رمانتیسم احیاطلب نامشخص است؛ نویسندگانی مانند ژوزف دومیستر Joseph de Maistre و لویی دو بونالد Louis de Bonald فرانسوی را می‌توان حدفاصل بین دو نوع رمانتیسم دانست. یکی از ویژگی‌هایی که امکان تشخیص این دو نوع را فراهم می‌آورد پذیرش یا عدم پذیرش عناصری از نظم سرمایه‌داری است. ردّ کامل صنعت مدرن و جامعهٔ بورژوا عنصر اساسی رمانتیسم احیاطلب را تشکیل می‌دهد، در حالی که پذیرش کامل آن‌ها به معنی داشتن تفکر غیر رمانتیک است (به‌رغم اهمیت قائل شدن برای سنت و دین و

اقتدار). پوزیتیویسم اگوست‌کنت را می‌توان از این‌نوع به‌حساب‌آورد. موضعی بینابینی که طرفدار تلفیق‌وترکیب‌فئودالیسم با سرمایه‌داری است ــ تلفیق و ترکیبی که در اواخر قرن هجدهم و نیمهٔ اول قرن نوزدهم در اروپا به چشم می‌خورد ــ نوعاً به رمانتیسم محافظه‌کار تعلق دارد.

مثال مشخصی که به روشن شدن این خصوصیات کمک می‌کند اندیشهٔ ادموند برک است. آثار وی بدون شک به رمانتیسم تعلق دارد و با حرارت با روشنگری («این دوز و کلک ادبی») خصومت می‌ورزد. وی در رسالهٔ مشهور خویش که بر ضدِ انقلاب ۱۷۸۹ ــ *تأملاتی در انقلاب فرانسه* (۱۷۹۰) ــ نوشته شده «روح کهن قهرمانیِ فئودالی مبتنی بر وفاداری» را با دوران جدید که عصر «سفسطه‌بازان و اقتصاددانان و محاسبان» است مقایسه می‌کند. وی تعصبات* بصیر و کهن را که مخلوق «آموزش گوتیک و طلبه‌ای» بود در مقابل فلسفهٔ سبعانه‌ای می‌نهد که تراوش دل‌های سرد است و مالکیت محترم زمین را که میراث نیاکان ما بود با بازی‌های پولی کثیف جهودان و دلالان[۴۱] مقایسه می‌کند. به همین سبب بود که این کتاب تأثیری چنان عمیق بر آلمان نهاد و به تحول مضامین رمانتیسم سیاسی در آنجا یاری رساند.

به هر تقدیر، برک برخلاف رمانتیک‌های احیاطلب، حقیقتاً متفکری ضدبورژوا نیست زیرا آموزهٔ وی دارای جنبهٔ «لیبرالی» نیز هست که نوعاً به حزب ویگ Whig تعلق دارد، حزبی که برک عضو آن بود. مداخلات سیاسی اولیهٔ وی به نفع سازش و مصالحه با شورشیان امریکایی تحت استعمار و رعایت اصول پارلمانتاریسم در برابر سلطنت مطلقهٔ جرج سوم، شهرت لیبرال بودن وی را به‌حدی سر زبان‌ها انداخت که تامس پین Thomas Pain معتقد بود که وی باید به جرگهٔ پارتیزان‌های انگلیسیِ انقلاب ۱۷۸۹ بپیوندد.

ایدئولوژی سیاسی و اجتماعی برک در واقع مبین مصالحه میان بورژوازی و زمینداران بود که از زمان «انقلاب باشکوه» ۱۶۸۸ (که برک آن را می‌ستود) بر زندگی سیاسی انگلستان حکمفرمایی می‌کردند. برک در بخشی از کتابِ *تأملاتی در انقلاب فرانسه*، که از نظر ما کاملاً روشنگر است، ابراز تأسف می‌کند که در فرانسه برخلاف انگلستان تبدیل زمین به پول و پول به زمین همواره مشکل بوده است. این سنت به همراه اراضی وسیعی که در اختیارِ پادشاه و کلیسا قرار داشت «منافع ارضی و مالی را در فرانسه از یکدیگر جدا کرد. آن‌ها کمتر با یکدیگر آمیختنی بودند و صاحبان دو نوع دارایی متفاوت برخلاف انگلستان به معامله با یکدیگر چندان رغبتی

---

* ادموند برک مدت‌ها قبل از هانس گئورک گادامر از «تعصب» دفاع کرد و حملهٔ روشنگری به آن را ناشی از خامی دانست. ــ م.

نداشتند.»[۴۷]

برک، به‌رغم ستودن اریستوکراسی موروثی و زمینداران بزرگ، به هیچ وجه قصد نداشت که قدرت را در انحصار آن‌ها قرار دهد. قدرت سیاسی را باید به همهٔ صاحبان دارایی یا به کسانی که وی «اریستوکراسی طبیعی» می‌نامید، سپرد که نه فقط از نجبا بلکه از قاضیان و استادان و بازرگانان ثروتمند «که دارای فضائل پشتکار و نظم‌اند»[۴۸] تشکیل شده است.

نوستالژیا برای قرون وسطای «پهلوانی» در آثار برک دیده می‌شود اما گذشته برای او به اندازهٔ احیاطلبان اهمیت ندارد. گذشته تا آنجا مهم است که به حال حاضر (انگلستان) مشروعیت بخشد نه اینکه به منشأ انتقاد از آن تبدیل گردد. از نظر برک قوانین و آداب و رسوم و نهادها و سلسله‌مراتب انگلستان در سال ۱۷۹۰ از دو جهت دارای مشروعیت بودند: یکی به لحاظ طبیعی و دیگری به لحاظ نتیجهٔ مثبت رشد ارگانیک که به عنوان میراثی باستانی قرن‌ها نسل اندر نسل ادامه یافته است، چیزی که برک آن را «زنجیره و تداوم ملت و دولت»[۴۹] می‌نامد.

نفوذ برک به رمانتیک‌های آلمان محدود نمی‌شود. جانبداری بورژوا لیبرالیسم ضدانقلابی از برک از آن زمان تاکنون نشان می‌دهد که وی تا چه حد به گرایش رمانتیسم محافظه‌کار وابسته بوده است. نکتهٔ مهم آن که عالمِ علومِ سیاسی امریکایی معاصر به نام ویلیام مک گاورن، که روسو و کارلایل و تمام رمانتیک‌های آلمانی را پیشگامان نظریه‌های توتالیتر قرن بیستم می‌داند، تأکید می‌کند که «فلسفهٔ سیاسی برک حقیقتاً لیبرال است» و «برک ضد استبداد و به همین دلیل معتقد به دمکراسی بوده است.»[۵۰]

۳) رمانتیسم فاشیستی

در آغاز بحث در مورد نوع فاشیستی جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک یادآوری این نکته بسزاست که آنچه ما به آن می‌پردازیم یک نوع از میان انواع بسیارِ گرایش‌های فاشیستی است و این نوع در قیاس با کل پدیده نه مهم‌ترین است نه اساسی‌ترین. ما باید خود را به روشنی از کسانی، اعم از ضدفاشیست یا فاشیست، جدا سازیم که معتقدند کل تاریخ رمانتیسم مقدمه‌ای است بر فاشیسم، و رمانتیسم ناگزیر با ایدئولوژی فاشیستی گره خورده است. همان‌گونه که بحث در مورد سایر عناصر نوع‌شناسی به‌طور واضح نشان داده است این امر به هیچ وجه صحت ندارد. جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک در دیدگاه‌های بسیار متفاوتی متجلی شده است که اکثر آن‌ها کاملاً با فاشیسم بیگانه‌اند. البته این نکته حقیقت دارد که اگر در نخستین جنبش رمانتیک دقت کنیم به عناصری در آن پی می‌بریم که بعداً به ایدئولوژی فاشیستی مبدل شدند.

فیشته Fichte در «خطابه‌ای به مردم آلمان» در سال ۱۸۰۸ این عقیده را بسط داد که مردم آلمان بدین‌سبب برترند که ملتی قدیمی هستند و وظیفهٔ آنان حفظ خلوص و پاکی نژادیشان است. می‌توان در گفته‌های فون آرنیم Von Amim نیز جلوه‌هایی از مخالفت با یهود یافت. نمی‌توان در این نکته نیز تردید کرد که فاشیسم از آثار برخی از نورمانتیک‌ها بهرهٔ وافر برد: به عنوان مثال می‌توان از واگنر و نیچه و گوبینو و مولرفان در بروک نام برد. اما در تمامی این موارد فقط بخش‌هایی از آثار آنان مورد استفاده قرار گرفته‌اند و این بخش‌ها را فاشیست‌ها به ایدئولوژی فاشیستی وارد کرده و مجدداً مورد تفسیر قرار داده‌اند بدون اینکه تناظری کامل و دقیق میان جهان‌بینی نویسندگان نورمانتیک و فاشیست وجود داشته باشد.

فقط زمانی می‌توان نویسنده‌ای را رمانتیک فاشیست نامید که وی کلیّت دیدگاه فاشیستی را اختیار کرده باشد. از آنجا که موضوع بحث جنبش سیاسی اجتماعی بسیار خاصی است، نویسنده‌ای فاشیست است که آشکارا این جنبش را تأیید کرده باشد. در نتیجه، این نوع رمانتیسم فقط با ظهور فاشیسم در میان دو جنگ به‌وجود می‌آید. از آنجا که جنبش‌های فاشیستی یا جنبش‌هایی که دارای چنین گرایشی هستند تا حال حاضر به بقای خود ادامه داده‌اند، این نوع رمانتیسم نیز تا به حال دوام آورده است. برای اینکه رمانتیسم فاشیستی حقیقی به‌وجود آید باید دو شرط وجود داشته باشد: نه فقط باید عده‌ای از جنبش طرفداری کنند و طرفداری خود را علنی ابراز کنند بلکه باید دیدگاه فاشیستی جزو اساسی بینش آنان باشد. فقدان شرط دوّم بسیاری از نویسندگان را از جرگهٔ این نوع رمانتیسم طرد می‌کند ــ افرادی مثل پل ارنست و ارنست یونگر و مونترلان Montherlant کسانی بودند که از یک سو حساسیت و احساسات نورمانتیک داشتند و از سوی دیگر با فاشیسم همکاری یا مصالحه کردند اما بینش آنان به احیاطلبی نزدیک‌تر بود تا به فاشیسم. آنان حتی هنگامی که به فاشیسم پیوستند عضوی خارجی و بیگانه باقی ماندند.

به هر تقدیر، به‌رغم محدودیت‌هایی که در مورد مفهوم رمانتیسم فاشیستی برشمردیم، باید اعتراف کنیم که این نوع رمانتیسم وجود دارد و حتی دارای اهمیت نسبی است. از یک سو نویسندگان نورمانتیک بسیار زیاد و گاه بسیار مهمی وجود دارند که هم از فاشیسم پشتیبانی می‌کنند و هم جهان‌بینی آن را برمی‌گزینند. از سوی دیگر، مضامین رمانتیک تأثیری مطلقاً ضروری بر ایدئولوژی فاشیستی دارند که در فرهنگ جنبش‌های توده‌ای کاملاً نمایان است. به هم پیوستن رمانتیسم و فاشیسم به‌ویژه در مورد نازیسم کاملاً بارز است. زیرا در حالی که نوستالژیا برای رم باستان رنگی رمانتیک به فاشیسم ایتالیایی می‌زند، بینشی متضاد بر آن تفوق

دارد، بینشی که فوتوریست‌ها آن را تدوین کردند: ستایش از زندگی شهری و صنعتی و تکنولوژیک و تشویق مردم برای پذیرش مدرنیته. اما ایدئولوژی نازی کاملاً نوستالژیک است: نوستالژیا برای آلمان کهن قبیله‌ای و فئودالی، برای زندگی روستایی سنتی در برابر تپش جنون‌زدهٔ زندگی در شهر بزرگ، برای گماین شافت (اجتماع) کهن در برابر گزل‌شافت (جامعهٔ) امروزی. این نوستالژیا در معماری و هنرهای تجسمی و سینما و همچنین ادبیات دورهٔ نازی کاملاً نمایان است.[۵۱]

چه چیزی خاص نگرش ضد سرمایه‌داری رمانتیک در شکل فاشیستی آن است؟

نخست، مردود شمردن سرمایه‌داری همراه با محکومیت شدید دمکراسی پارلمانی و همچنین کمونیسم.

دوّم، اگر ضدیت با سرمایه‌داری رنگ ضدیت با یهود نیز به خود بگیرد، سرمایه‌داران و ثروتمندان و آن‌هاکه تجسم روح‌شهری و زندگی‌مدرن هستند در قالب یهودی دیده خواهند شد.

سوّم، رمانتیک دیدن ذهنیت تا نهایت ممکن پیش می‌رود و بدل به ستایش از نیروهای غیرعقلانی در ناب‌ترین شکلشان و غرایز عریان در هجومی‌ترین صورتشان می‌شود. بنابراین کیش عشق رمانتیک به ضد خود مبدل می‌گردد: ستایش از نیرو و خشونت و سبعیت.

دست آخر، قطب فردگرایانهٔ رمانتیسم بسیار بی‌رنگ و یا کاملاً نابود می‌گردد. در دولت و جنبش فاشیستی «منِ» رمانتیکِ احساساتی و رنج‌دیده حذف می‌شود. دوره‌های تاریخی گذشته که اغلب با نوستالژیا به آن‌ها نگریسته می‌شود عبارتند از: دوران ماقبل تاریخ که جولانگاه وحشی‌های خشن و تابع غریزه و سبع بوده است و دوران کهن رمی - یونانی به‌ویژه جنبه‌های نخبه‌گرایانه و برده‌دارانه و جنگ‌طلبانهٔ آن و قرون وسطی (در نقاشی‌های دورهٔ نازی، هیتلر را در هیئت شوالیه‌ها می‌کشیدند) و اجتماع روستایی.

در میان تعداد زیادی از نویسندگان نورمانتیک متوسط و بی‌ارزش که به رامشگران رسمی نازیسم یا فاشیسم بدل شدند (به‌عنوان مثال، هانس یوست Hanns Johst اکسپرسیونیست) تعدادی از نویسندگان خوب نیز به جنبش پیوستند. در میان آن‌ها که آثارشان به نحوی از انحا پیوند میان جریان ضدسرمایه‌داری رمانتیک با فاشیسم را نشان می‌دهد می‌توان از نویسندگان زیر نام برد: دریو لا روشل Drieu la rochelle و برازیاش Brasillach در فرانسه، مالاپارته و دانانزیو در ایتالیا، ازرا پاوند و ویند هم لوییس و لاوکرافت در انگلستان و امریکا، کنوت هامسون در نروژ و اچ. اچ. اورز H.H. Evers در آلمان. اما نویسنده‌ای که ما به تشریح آثارش خواهیم پرداخت گوتفرید بن Gottfried Benn است، که سرشت رمانتیک فاشیستی را به‌شیوه‌ای

بارز نشان می‌دهد.

بن که یکی از نمایندگان برجستهٔ اکسپرسیونیسم آلمان بود آشکارا از رژیم هیتلر، از لحظه‌ای که سر کار آمد، پشتیبانی کرد، اگر چه برخلاف بسیاری دیگر به سرعت سرخورده شد. بن فقط از سال ۱۹۳۳ تا سال ۱۹۳۵ از نازیسم فعالانه طرفداری کرد. به هر تقدیر، کل آثار وی منسجم است و می‌توان مضامین واحدی را ــ به استثنای اشارهٔ آشکار وی به فاشیسم در دوران دوسالهٔ پشتیبانی ــ در آثار وی رؤیت کرد. وی در آثار اولیه‌اش نفرت خود را از دنیای بورژوایی در تمامی ابعادش، اعم از بورژوایی و سرمایه‌داری، شهری و علمی، دمکراتیک و سوسیالیست، نشان می‌دهد و در رؤیای گذشته‌ای بدوی و غریزی است. (به‌عنوان مثال نگاه کنید به بینش نخستین / ۱۹۲۹.) بن در دوران کوتاه طرفداری از نازی‌ها ده متن منثور نوشت که بدون ابهام نمایانگر ایدئولوژی فاشیستی است. خاصه در دو نوشته بینش عنصر ضدسرمایه‌داری رمانتیک وی کاملاً آشکار است.

نخستین اثر که اهمیت ناچیزی دارد نقد هواخواهانهٔ کتاب عصیان بر ضد جهان مدرن نوشتهٔ یک رمانتیک فاشیست دیگر به نام یولیوس اِوُلا Julius Evola بود. بن مضمون اصلی کتاب را خلاصه می‌کند و می‌پذیرد. کتاب ستایشی است از آنچه اِوُلا «جهان سنت» می‌خواند: جهان جوامع ابتدایی از دوران هومر تا تراژدی یونانی، در شرق و شمال اروپا و یونان. آنچه سپس می‌آید دوران زوال است یعنی ظهور دنیای مدرن تباه. به نظر اِوُلا که بن نیز با آن موافق است، فاشیسم و نازیسم برای نخستین‌بار برای مردم مدرن فرصتی فراهم کردند تا جهان سنت فراموش شده را مجدداً به چشم ببینند. به هر رو، از نظر بن مسئله این نیست که صرفاً باید به جهان سنت بازگشت؛ این امر برای رمانتیسم فاشیستی به‌طور کلی نیز اهمیت دارد. بن در متن دیگری در دورهٔ فاشیستی اعلام می‌کند که به نظر او «تاریخ انسان، مخاطرات و تراژدی او از هم‌اکنون آغاز شده است.»[۵۲] وی ادامه می‌دهد که انسان به‌زودی به مراحل پیشرفته‌تر تکامل خواهد رسید. در حقیقت می‌توان گفت که دیدگاه فاشیستی هم به آینده نظر دوخته است هم به گذشته. بعضی از شعارهای فاشیستی این امر را به خوبی نشان می‌دهد: «نظم جدید» و «اروپای جدید» و جز آن.

گذشته‌ای که بن در آرزوی آن است در مقاله‌ای طولانی به نام «جهان دوری» Dorische Welt ــ یعنی دولت‌های یونانی تا قرن پنجم قبل از میلاد ــ تشریح شده است. این جهان «جهان سنت» انتخابی بن است. در تصویری که وی از این جهان می‌کشد، نشان‌های ضروری این جهان را چنین برمی‌شمرد: جنگ و ورزش و آمادگی برای جنگ و برده‌داری بدون عذاب وجدان و ضدیت با زن Anti-feminism و نژادگرایی و نفرت از خارجی و نخبه‌گرایی و دولت قدرتمند. تصویری که

بن از جهان دوری طرح می‌کند در واقع بسیار شبیه جامعهٔ ناسیونال سوسیالیستی است. اما وی بر جنبه‌های دیگر جهان دوری نیز تأکید می‌گذارد: در آنجا مالکیت خصوصی در معنای جدید وجود ندارد زیرا زمین تقسیم‌پذیر و فروختنی نیست. افزون بر این در واقع پولی در کار نیست مگر نوعی سکهٔ مسی که کاربرد چندانی هم ندارد. در نتیجه «طلا مطلوب نیست بلکه اشیای مقدس و سلاح‌های جادویی... خواهان دارند.»[۵۳] بنابراین گذشتهٔ آرمانی بن به‌طور خاص ضدسرمایه‌داری است. جالب است متذکر شویم که در نخستین متنی که بن سرخوردگی خود را از نازیسم نشان می‌دهد ــ *هنر و رایش سوم* ــ نازی‌ها را متهم می‌کند که در صدد ثروت‌اندوزی هستند و بنابراین برای مقابله با جهان بورژوا چیزی در دست ندارند. این امر ادامهٔ دیدگاه ضدسرمایه‌داری رمانتیک بن است که بدبختانه مثل بسیاری دیگر می‌پنداشتند فاشیسم آمال آن‌ها را برآورده خواهد کرد.

۴) رمانتیسم اعتزالی

رمانتیسم اعتزالی اساساً از نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم به بعد ظاهر شد، زمانی که صنعتی شدن سرمایه‌داری هر چه بیشتر به جریانی برگشت‌ناپذیر مبدل شد و امید برای احیای روابط ماقبل سرمایه‌داری، که هنوز در آغاز قرن فراوان بود، رو به کاهش نهاد. پذیرش سرمایه‌داری از روی اکراه، این نوع رمانتیسم را به نوع محافظه‌کار نزدیک ساخت، اما نقد اجتماعی آن از تمدن صنعتی شدیدتر و مهم‌تر بود. می‌توان بسیاری از نویسندگانی که لوکاچ آثارشان را جزو «رئالیسم انتقادی» دانسته است متعلق به این نوع دانست؛ به عنوان مثال: دیکنز و فلوبر و توماس مان (بالزاک در مرز آشوب‌زدهٔ میان رمانتیسم اعتزالی و احیاطلب قرار می‌گیرد). اما در پایان قرن نوزدهم در آلمان است که می‌توان برجسته‌ترین نمایندگان این نوع را اساساً درمیان ماندارین‌های آکادمیک و اولین عالمان علوم اجتماعی بزرگ آلمان یافت. مهم‌ترین هستهٔ ایدئولوژیک رمانتیسم اعتزالی «*اتحادیهٔ سیاست اجتماعی*» بود که گوستاو شمولر و آدلف واگنر و لویو برنتانو آن را بنیاد گذاشتند و بعدها فردیناند تونیز و ماکس وبر به آن پیوستند و فلسفهٔ اجتماعی آن به اصطلاح «سوسیالیسم علمی» Kathedersozialismus بود. سایر اهل مدرسهٔ این دورهٔ آلمان را نیز می‌توان به رمانتیسم اعتزالی نزدیک دانست: ورنر زومبارت و آلفرد تروئلچ و ماکس شلر و گئورگ زیمل و کارل مانهایم و بقیه. احتمالاً ماکس وبر عقیده‌ای را که دیگران نیز در آن شریک بودند در مقاله‌ای در ۱۹۰۴ در مجلهٔ Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik ابراز کرد: ما باید سرمایه‌داری را بپذیریم

«نه بدین‌سبب که به نظر ما بهتر از سایر صور ساختار اجتماعی است بلکه به این دلیل که عملاً اجتناب‌ناپذیر است.»[۵۴]

برخی از این مؤلفان سنت‌گرا بودند (آدلف واگنر)، برخی دیگر بیشتر متجدد بودند (لویو برنتانو و ماکس وبر)، برخی نیز از اتحادیه‌ها و دمکراسی اجتماعی پشتیبانی می‌کردند (تونیز). این گرایش، به‌رغم روحیهٔ اصلاحگرا عمق تراژیکی داشت، زیرا که ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی ماقبل سرمایه‌داری محبوب آن محکوم به زوال و نابودی می‌نمود.[۵۵] این گرایش تراژیک در آثارگئورک زیمل به منظم‌ترین شیوه متجلی می‌شود، به ویژه در مقالهٔ مشهور «مفهوم و تراژدی فرهنگ» و در کتاب *فلسفهٔ پول* در ۱۹۰۰.

بهترین معرف تضادهای رمانتیسم اعتزالی فردیناند تونیز است که بنیانگذار جامعه‌شناسی آلمان به‌شمار می‌رود. وی در معروف‌ترین اثرش *اجتماع و جامعه* Gemeinschaft und Gesellschaft دو نوع زندگی جمعی را با همدیگر مقایسه می‌کند: در یک‌سو «اجتماع» (خانواده و دهکده و شهر سنتی کوچک) قرار دارد که جهانی است مبتنی بر هماهنگی و رسوم و دین و کمک دوجانبه و فرهنگ Kultur، و در سوی دیگر «جامعه» (شهر بزرگ و دولت ملی و کارخانه) که متکی است بر محاسبه و سود و جنگ یکی با همه و تمدن به عنوان پیشرفت فنی و صنعتی. هدف کتاب تونیز این است که مقایسه‌ای عینی و «مبرا از ارزش» میان این دو ساختار به عمل آورد، اما نوستالژیای وی برای گماین شافتِ روستایی و «ارگانیک» آشکار است: «اجتماع، زندگی مشترکِ حقیقی و پابرجایی است، جامعه گذرا و سطحی است. می‌توان تا درجه‌ای اجتماع را ارگانیزمی زنده دانست و جامعه را توده‌ای مصنوعی و مکانیکی.» در حالی که اقتصاد محلی بر «شادمانی، خاصه شادمانی تولید کردن و آفریدن و حفظ کردن و عشق به آن‌ها» متکی است، شهر بزرگ و گزل شافت به‌طور کلی «نمایندهٔ فساد و تباهی مردم» است.[۵۶] البته گماین شافت به جوامع و اشکال زندگی ماقبل صنعتی (که ضرورتاً قرون وسطایی نیستند) اطلاق می‌شود و گزل شافت به جوامع سرمایه‌داری / صنعتی. مقابلهٔ این دو نوع ــ یا تضاد میان فرهنگ و تمدن ــ به یکی از مضامین مهم جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک در آلمان اوایل قرن مبدل گشت.

آنچه تونیز را به نویسندهٔ رمانتیک اعتزالی بدل می‌سازد رسیدن به این نتیجهٔ تراژیک است که بازگشت به گماین شافت توهمی بیش نیست و انحطاط اجتماعی، درست مثل زوال ارگانیزمی زنده که نمی‌تواند به روزهای شبابش بازگردد، اجتناب‌ناپذیر است.[۵۷] تونیز با همدلی به اتحادیه‌ها و تعاونی‌های مصرف و جنبش‌های کمونی جدید، که در صدد تصحیح

زیاده‌روی‌های جامعهٔ صنعتی مدرن بودند، می‌نگریست اما به امکان احیای گماین شافتِ اصیل دوران گذشته باور نداشت.

۵) رمانتیسم لیبرالی

نخستین مشکل کسی که بخواهد به پدیدهٔ رمانتیسم لیبرالی بپردازد این است که در آغاز قرن نوزدهم ــ یعنی دوره‌ای که برجسته‌ترین افراد علاقه‌مند به این نوع رمانتیسم زندگی می‌کردند ــ در معنی لغات اغتشاش بسیاری به چشم می‌خورد. واژهٔ «لیبرال» ــ درست مثل واژه‌های «دمکراتیک» و «جمهوریخواه» و «سوسیالیست» ــ معنی مبهم و چندگانه‌ای داشت.

افزون بر این تفاوت‌های میان این واژه‌ها چندان روشن نبود. ویکتور هوگو موضع سیاسی خود را بعد از سال ۱۹۳۰ در عین‌حال لیبرال و سوسیالیست و دمکراتیک می‌نامید.[۵۸] در آن‌زمان واژهٔ لیبرال حداقل دارای دو معنی متفاوت بود: نخست، گرایشی سیاسی که با حزبی پیوند داشت که نمایندهٔ منافع بورژوازی در حال ظهور و مخالف واکنش‌های دینی و اشرافی بود؛ دوّم، به جنبشی نسبتاً وسیع‌تر اطلاق می‌گردید که به قول امروزی‌ها آرا و افکار «مترقی» به‌معنای گستردهٔ کلمه داشت و موافق تغییر و خوشبین به آینده بود.

اغتشاش معنایی دال بر این است که اگر بخواهیم بر آنچه نویسندگان آن دوره در بارهٔ سیاست‌های خودشان گفته‌اند تأکید ورزیم غیرممکن است که به تعریفی منسجم از پدیده موردنظر برسیم. به هر تقدیر حتی اگر قبول کنیم که خاصه در موارد مشخص، طبقه‌بندی بسیار دشوار است، با این همه، وجود رمانتیسم لیبرالی آشکار به‌نظر می‌رسد و می‌توان تمایزی بامعنی میان آن و رمانتیسم ژاکوبن دموکراتیک قائل شد. ما رمانتیسم لیبرال را دیدگاهی می‌دانیم که به دنیای بورژوای مدرن به دیدهٔ انتقاد می‌نگرد، اما از انتقادهای خویش نتایج انقلابی نمی‌گیرد و به این بسنده می‌کند که باید دست به اصلاح زد تا تغییرات عمیق.

این رمانتیک‌ها تا اندازه‌ای با وضع موجود ساختند و هر زمان که انتظار قیام اجتماعی می‌رفت حتی از آن پشتیبانی می‌کردند. آنان نیز مثل ژاکوبن ـ دموکرات‌ها آرمان خود را در انقلاب فرانسه و ارزش‌های آن می‌جستند، منتهی اعتدالی‌ترین گروه یعنی ژیروندون‌ها را می‌پسندیدند تا ژاکوبن‌ها را. شور انقلابی آنان اغلب با واژه‌هایی مبهم و احساساتی و اسطوره‌ای بیان می‌شد و مسئلهٔ استثمار طبقاتی را به دیدهٔ اغماض می‌نگریستند.

به هر رو، رمانتیک‌های لیبرال را نباید با لیبرال‌های ساده یکی گرفت. این نوع لیبرال‌ها ــ به عنوان مثال ویکتور کوزن Victor Cousin و پل لویی کوریه Paul louis Courier در فرانسه و

بنتام و فایده‌گرایان در انگلستان ــ برخلاف رمانتیک‌ها هیچ نوع علاقهٔ انتقادی و نوستالژیایی برای گذشته نداشتند. اما لیبرال‌های ضدسرمایه‌داری رمانتیک دچار تضادی شدید بودند زیراکه آنان به حال حاضر، هم به دیدهٔ انتقادی می‌نگریستند هم به دیدهٔ غیرانتقادی. به‌نظر ما این پارادوکس را می‌توان با دو عامل تبیین کرد که یکی ناشی از ماهیت رمانتیسم است و دیگری منبعث از تصادفی تاریخی. نخست، این نوع رمانتیسمِ متضاد در وضعیت تاریخی اوایل قرن نوزدهم، خاصه در دورهٔ بازگشت در فرانسه ظاهر می‌شود. در این موقع آسان‌ترین راه این بود که باور کنند سرچشمهٔ بلاهای حال حاضر و در نتیجه خصم اصلی که باید با آن جنگید نظم بورژوایی نیست بلکه واکنش اشراف و بقایای رژیم کهن است. افزون بر این هنوز آگاهی روشنی از نیروهای اجتماعی جدید دست‌اندرکار و تقسیم جامعه به دو طبقهٔ متخاصم وجود نداشت و در فراسوی افق‌های گذشته و حال امکان آینده‌ای کاملاً متفاوت هنوز دیدنی نبود. احتمالاً تحت این وضعیت می‌شد دست به انتخاب یکی از این دو راه زد: حفظ خلوص عصیان بر ضد حال حاضر با روی آوردن به گذشته (یعنی جانبداری از *بازگشت‌گرایی* که بالزاک نمونهٔ کامل آن است) یا مصالحه با زمان حاضر و تلاش برای اصلاح آن با حذف یا کاهش فاحش‌ترین خطاها.

به هر رو، اگر چه این نوع رمانتیسم اساساً در موقعیت تاریخی فوق دیده شد، مع‌هذا حاکی از آن است که جهان‌بینی ضد سرمایه‌داری رمانتیک در هر مرحله از تحول خود بر اثر جنبه‌ای از سرشتش می‌تواند چه اَشکال عجیبی به خود گیرد. ما قبلاً مدعی شدیم یکی از دو قطب ارزشی رمانتیسم، خود یا نفس ذهنی subjective self است. دست آخر، اگر چه تخاصمی عمیق و انفجاری میان این نفس ذهنی و فردگرایی در قلمرو سیاسی اقتصادی وجود دارد، این تخاصم اغلب ضمنی و پنهان باقی می‌ماند و به قرابتِ احتمالیِ میان کیش فرد نزد رمانتیسم و کیش فرد نزد لیبرالیسم بورژوا میدان می‌دهد. به درستی هم اینجاست که رمانتیسم با ضد خود پیوند می‌یابد و این خطر را پذیرا می‌شود که به ضد خود بدل گردد.

این دو عامل ــ که احتمالاً بسته به هر مورد یکی نسبت به دیگری اهمیت می‌یابد ــ کمک می‌کنند تا پدیده‌هایی پیچده و مرکب مثل میشله Michelet و لامارتین و سنت بوو Sainte-Beuve و هوگو به وجود آیند که ما دیدگاهشان را لیبرالیسم رمانتیک نام گذاشته‌ایم. مقایسهٔ هوگو و سنت بوو آموزنده است زیرا آن‌ها نمایندهٔ دو قطب متضاد این پدیدهٔ متضاد هستند. پیر باربریس دقیق‌ترین تحلیل از رمانتیسم لیبرالی را به طریق کلی و هوگو و سنت بوو را به طریق خاص به دست داده است. باربریس در مطالعه‌ای عالی از Joseph Delorme آشکار ساخته است که نزد سنت بوو همزیستی لیبرالیسم و عصیان رمانتیک منجر به خلق دوگونه آثار

شده است: مقاله و آثار ادبی. سنت بوو در مقاله‌ها «با آگاهی روشن و تحلیلی تجریدی» نشان داده که لیبرالی است کلاسیک، اما فقط در آفریده‌های ادبی است که آگاهی ناشاد و دشوار و عصیانگرش بروز می‌کند. این نکته فاش می‌سازد که چرا لیبرال‌ها Joseph Delorme را با خشونت محکوم ساختند. باربریس متذکر شده است که تصمیم سنت بوو برای انتشار کتاب بعد از سال ۱۸۳۰ حاکی از آن است که موضوع واقعی آن نظم بورژوایی بوده است نه بازگشت‌گرایی[۵۹].

از سوی دیگر، در مورد هوگو، تضاد جزو ذاتی آفرینش ادبی است. باربریس در تحلیلی مفصل از مجموعهٔ مجازات‌ها *Châtiments* آشکار می‌سازد که ایدئولوژی بورژوایی مستتر در اثر فقط به «سرکوب ماقبل لیبرالی» به دیدهٔ انتقاد می‌نگرد و پیشرفت علم و تکنولوژی را راه‌حل بلایای زمان حاضر در آینده می‌داند؛ در عین‌حال در همان شعر می‌توان نوستالژیا برای فرانسهٔ کهن را، که بر روستا و صنایع دستی متکی بود، مشاهده کرد. باربریس نتیجه می‌گیرد که «در آثار هوگو... پهلو به پهلو نهادن جهان‌بینی غیرسرمایه‌داری با تصور پرطمطراق از جامعهٔ صنعتی جدید حل‌نشده باقی می‌ماند. هوگو نمی‌خواهد ببیند که جامعهٔ صنعتی که به وجود خواهد آمد از چه نوع خواهد بود.»[۶۰] تاریخ نگارش مجازات‌ها نشان می‌دهد که رمانتیسم لیبرالی به‌هیچ‌وجه بعد از «بازگشت» ناپدید نشد؛ به تعبیری توهم هماهنگی میان رمانتیسم با لیبرالیسم تا مدت‌ها بعد ادامه یافت. البته در آثار دیگر هوگو، خاصه در *بینوایان* جنبهٔ ضد بورژوایی نمایان‌تر است. آثار هوگو، به‌رغم دمدمی‌مزاجی سیاسی نویسنده‌اش و به‌رغم اینکه وی از برخی لحاظ به‌نظر می‌رسد به «ژاکوبن ـ دمکرات‌ها» یا حتی سوسیالیست‌های انسانگرا نزدیک باشد، به طریق کلی بعد از دورهٔ اولیهٔ سلطنت‌طلبی به پدیدهٔ پارادوکسی رمانتیسم لیبرالی تعلق دارد: هوگو ــ که از نظرش وظیفهٔ نویسنده عبارت است از بیان کامل زمانه‌اش ــ در واقعیت هر دو قطب متضاد زمانش را بیان کرد، هم جنبهٔ عاصی و هم جنبهٔ مصالحه‌جوی آن را.

۶) الف ــ رمانتیسم ژاکوبن ـ دمکراتیک

صِرف وجود نوعی از جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک که بتوان آن را «ژاکوبن ـ دمکراتیک» نامید دلیل محکمی بر ضد ادعای تضاد مطلق میان رمانتیسم و روشنگری است. میان دو جنبش تضاد و تخاصمی اجتناب‌ناپذیر وجود ندارد و در واقع جزو مهمی از رمانتیسم میراث روشنگری است. روسو که در مرز میان این دو ایستاده است این تلاقی را به بهترین وجه نشان می‌دهد. آنچه به این نوع رمانتیسم تشخص می‌بخشد و آن را از نوع لیبرالی جدا می‌سازد

این است که رمانتیسم ژاکوبن ـ دمکراتیک با دید انتقادی شدیدی هم به نیروهای سرکوب‌کنندهٔ گذشته ــ سلطنت و اریستوکراسی و کلیسا ــ و هم نیروی سرکوبگر جدید ــ بورژوازی ــ می‌نگرد. این نقد دوگانه زیر پرچم انقلاب فرانسه و ارزش‌هایی که رادیکال‌ترین جناح آن یعنی ژاکوبنیسم مدافع آن است مطرح می‌شود. (نقد نویسندگان خاصه نقد روسو را که قبل از انقلاب طرح شده بودند باید از این جریان استثنا کرد.) ائتلاف ژاکوبن راگاهی اوقات بناپارتیسم همراهی می‌کند، زیرا که ناپلئون راگسترش مؤثر و قهرمانانهٔ ژاکوبنیسم می‌پندارند. به هر تقدیر، ستایش بناپارت اغلب در هجدهم برومر پایان می‌گیرد. ژاکوبن ـ دمکرات‌ها برخلاف لیبرال‌ها دنبال تحولات آرام و مصالحه‌جویی و راه‌حل‌های اعتدالی نیستند بلکه جویای زمان‌های انقلابی و قیام‌های گسترده و عمیقند.

ما رمانتیسم ژاکوبن ـ دمکراتیک را جزو انواع «انقلابی ـ یوتوپیایی» که از نظر زمانی بر آن مقدم است قرار می‌دهیم. این جریان راکه به روشنی از شکل عقلانی ناب رادیکالیسم (به عنوان مثال گادوین) بازشناختنی است می‌توان در تمامی کشورهایی یافت که نخستین موج رمانتیسم آن‌ها را درنوردید. طبیعی است که این جریان در کشور انقلاب نیز راه یابد. ژاکوبن‌ها را نیز مثل روسو می‌توان در جریان فرانسوی قرار داد زیرا آرمانی کردن دوران کهن که با شور و علاقهٔ شدید همراه بود به روشنی نشان نوستالژیای رمانتیک است. به هر تقدیر باید متذکر شد که رادیکال‌ترین جناح ژاکوبنیسم ــ بوئوناروتی Buonarroti و بابوف Babeuf ــ به کمونیسم نزدیک شدند و بنابراین خارج از مرزهای نوع موردنظر قرار گرفتند. در سال‌های پس از انقلاب، از جملهٔ کسانی که هم ژاکوبن بودند و هم بناپارتیست می‌توان به استاندال و موسه Musset اشاره کرد ــ موسه‌ای‌که مقدمهٔ *اعترافات فرزندی از قرن‌نوزدهم* Confesion d'un enfant du siecle را نوشت. در آلمان نخستین رمانتیک‌ها قبل از آنکه بازگشت‌گرا شوند، مدت زمانی کوتاه ژاکوبن ـ دمکرات بودند. اما عده‌ای از نویسندگان بزرگ ــ هولدرلین و بوخنر و هاینه ــ هرگز دیدگاه اولیهٔ خود را رها نکردند.

هاینه، ضد رمانتیکی که دست آخر اذعان کرد از صمیم دل رمانتیک است، انقلاب فرانسه را عامل نجات و فلاح بشر می‌دانست: «آزادی دینی جدید است، دین زمانهٔ ما... فرانسویان... قوم برگزیده‌اند... پاریس اورشلیم جدید است و راین، اردن است که ارض مقدس آزادی را از سرزمین فیلیستین *ها جدا کرده است.»[۶۱] هاینه بعد از آنکه چند بار به چپ و راست موضع خویش

---

* در زبان‌های اروپایی واژهٔ Philister , Philistine در اصل به معنای ساکنان اصلی سرزمین فلسطین است قبل

درغلتید، در پایان عمر تأکید کرد که اصل بنیادی تفکرش «ایمان تغییرناپذیر به بشر و آرای دمکراتیک انقلاب بوده است.»[۶۲] مورد هاینه خاصه به لحاظ نوع گذشته‌ای که در آرزویش بوده جالب توجه است. در *اعتراف نویسنده* که بخش پایانیِ در بارهٔ *آلمان* De l'Allemange است، وی فاش می‌گوید که اگر چه زمانی (مثل اغلب ژاکوبن ـ دمکرات‌ها) فرهنگ هلنی را دوست داشته، اخیراً به اصل یهودی خود بازگشته است. وی تأکید می‌کند که صورت مثالی حقیقی انقلاب فرانسه قانون موسی و رسوم یهودیت باستان است و نه یونان کهن برده‌دار یا رم با قوانین سفسطه‌آمیزش.

در انگلستان نیز سنت مهمی از ژاکوبن ـ دمکرات‌ها وجود داشت. نخستین کسی که باید از او نام برد ویلیام بلیک است که شعرش «انقلاب فرانسه» (۹۱-۱۷۹۰) از دیدگاه ژاکوبنی سروده شده است. وی در شعرهای بعدی مبارزه برای اصل آزادی را که انقلاب فرانسه موقتاً به آن زندگی بخشید در قالب اسطوره ترسیم کرد. از آن پس دورهٔ ژاکوبنی کولریج و وردزورث پیش آمد ــ که ما قبلاً به آن اشاره کردیم ــ و دست آخر رادیکالیسم پا بر جای نسل دوم رمانتیک‌های انگلیسی را می‌توان متذکر شد و مشخصاً به بایرون و شلی اشاره کرد.

بنابراین رمانتیسم ژاکوبن ـ دمکراتیک به دورهٔ کوتاهی محدود می‌شود: با روسو آغاز می‌شود و در دورهٔ انقلابی و اندکی پس از پایان آن به اوج می‌رسد و پایان می‌یابد. آخرین نمایندهٔ بزرگ آن شاید هاینه باشد. این جریان فکری به سبب سرشتش در دورهٔ خاصی به چشم می‌خورد زیرا در زیر پرچم ارزش‌های انقلاب فرانسه حال حاضر را به شدت محکوم کرد. از زمانی که انقلاب به اسطورهٔ بنیادی بورژوازی ظفرمند و پیروز بدل گشت دیگر ممکن نبود یگانه مرجعی باشد که با استناد به آن از حال حاضر (و یا گذشته، گذشته‌ای که رد پایش تا آینده امتداد یابد) انتقادی ریشه‌ای به عمل آورد، مگر اینکه انتقاد آنقدرها ریشه‌ای نباشد. با تولد جنبش‌های سوسیالیستی و کارگری، انتقاد اصیل اگر بنا بود نافی خود نباشد، باید به مرجع دیگری روی می‌آورد.[۶۳] هاینه ــ به‌ویژه زمانی که با مارکس مراوده می‌کرد ــ که کمونیسم او را وسوسه و شیفته خود کرده بود و همچنین شلی، نشان حد نهایی رمانتیسم ژاکوبن ـ دمکراتیک بودند؛ رمانتیسم با فراتر رفتن از این حد به انواع دیگر گرایش «انقلابی / یوتوپیایی» بدل شد. این جهان‌بینی با هاینه و شلی به مرز رسید و همین مشخصه، آنان را از سایر نمایندگان این نوع متمایز می‌سازد. لوکاچ تفاوت میان هولدرلین و شلی را از همین زاویه نگریست و به درستی

از آنکه به دست بنی‌اسرائیل بیفتد، و مجازاً به معنی بی‌ذوق و بی‌فرهنگ است.

گفت «هولدرلینی که بعدها راه شلی را دنبال نکرد، دیگر هولدرلین نبود بلکه لیبرال کلاسیسیست کوته‌نظری بود.»[۱۴]

این تفاوت آنقدر بارز است که برخی تا آنجا پیش رفته‌اند که شلی را سوسیالیست دانسته‌اند. خاصه، دختر و داماد مارکس، الئنور مارکس اولینگ و ادوارد اولینگ در مقاله‌ای به‌نام «سوسیالیسم شلی» سعی کرده‌اند تا این امر را اثبات کنند. در این مقاله آن دو مدعی شده‌اند که تفاوتی عمیق وجود دارد میان رادیکالیسم اساساً بورژوای بایرون با رادیکالیسم شلی که زیر بیرق پرولتاریا سخن می‌گوید. در حالی که عدم تشابه میان بایرون و شلی کاملاً روشن است. به‌نظر ما تفاوت آن دو ماهوی نیست بلکه عدم شباهت‌هایی است که در داخل یک نوع وجود دارد و سوسیالیست دانستن شلی خطاست. زیرا به‌رغم آنکه شلی در چند شعر ــ خاصه در «نقاب آنارشی» (۱۸۱۹) ــ از کارگران انقلابی پشتیبانی می‌کند و به شدت وضعیتی راکه بر طبقهٔ کارگر تحمیل شده محکوم می‌سازد و آن را نوعی بردگی به‌شمار می‌آورد، هرگز تا آنجا پیش نمی‌رود که در مالکیت خصوصی تردید کند. مرجع وی همواره رادیکالیسم ژاکوبن ـ دمکراتیک باقی ماند.

در واقع از شعر اولیهٔ «ملکه مب» Queen Mab (۱۸۱۲) تا «قصیدهٔ آزادی» Ode to Liberty (۱۸۲۰) و «یونان» Hellas (۱۸۲۱) که سال قبل از مرگش سروده شد، دیدگاه سیاسی شلی بدون تغییر باقی ماند. بینش تاریخی و اجتماعی و سیاسی شلی شاید به بهترین وجه در همین دو اثر آخری بیان شده باشد. شلی برخلاف روسو هیچ نوع نوستالژیایی برای انسان اولیه احساس نمی‌کرد. در نظر شلی اگرچه آزادی را خداوند در بدو خلقت در خود جهان گنجانده است فقط در یونان باستان بود که آزادی توانست بعد از دوران طولانی اولیهٔ توحش خود را متجلی سازد: «آزادی گفت که روشنایی بشود... / آتن برخاست!»[۱۶] آزادی بعد از حکمروایی اندک در رم، نخست به سبب استبداد شاهی و کلیسایی و سپس بر اثر طمع پول از تخت به زیر کشیده شد. در عصر جدیدِ انقلاب، آزادی مهیای بازگشت به زمین شده است اما این بار در سطحی والاتر و بی‌چون و چرا. از نظر شلی «تصویر عصری که می‌آید در گذشته منعکس است / همچون در آینه.» و «عصر کبیر جهان دوباره آغاز می‌شود / سال‌های طلایی بازمی‌گردند.» اما در یونان باستان «صداهای پیامبرانه پژواک گنگی داشتند» و جهانی که می‌آید «یونان درخشان‌تری» خواهد بود. جهان آینده نوعی بازگشت است، اما بازگشتی است به دوران اسطوره‌ای و یوتوپیایی ساتورن تا به جهان واقعی یونان باستان: «رشتهٔ رخوت طولانی ساتورن و عشق از هم خواهد گسست... / نه طلا نثار محراب می‌کنند نه خون / بلکه اشک‌های ایثار و گل‌های ناب». از

نظر شلی آینده خلق مجدد گذشته‌ای واقعی نیست، بلکه شکوفایی کامل استعدادهای آن است؛ بنابراین آینده به بار نشستن کامل همهٔ چیزهایی است که در گذشته وجود نداشته است، یوتوپیای عشق و زیبایی.

۶) ب ــ رمانتیسم پوپولیستی

آثار سیسموندی نظریهٔ اقتصادی پوپولیسم را پی ریختند، اما در روسیه بود که این گرایش ــ به دلیل ساختار اجتماعی کشور و به سبب وضع روشنفکران در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم ــ در قالب فلسفه‌ای اجتماعی و جنبشی سیاسی کاملاً تحول یافت. اقتصاددانانی مثل ب. افروسی B. Efrossi و و. ورونتسوف V. Vorontsov و نیکلای ـ آن Nicolai-on (اسم مستعار ن. دانیلسون که سال‌ها با مارکس و انگلس مکاتبه می‌کرد) همگی تحت تأثیر سیسموندی قرار گرفتند. جامعه‌شناسانی مثل میخائیلوسکی و مهم‌تر از همه فیلسوف «نهیلیست» انقلابی هرتسن نمایندگان اصلی پوپولیسم رمانتیک هستند. آن‌ها اجتماعِ روستاییِ سنتیِ روسی obchtchina را راه خاص روسی برای رسیدن به سوسیالیسم می‌پنداشتند و استبداد تزاری و تمدن سرمایه‌داری غربی را مردود می‌انگاشتند. تجلی سیاسی پوپولیسم جنبش نارودنایا ولیا Narodnaya Volya (ارادهٔ مردم) بود که هدفش «رفتن به میان توده‌ها» و جلب نظر دهقانان به‌افکار جدید انقلابی بود. از میان تمام نویسندگان بزرگ روسیه یقیناً تولستوی بیش از همه به کیش پوپولیستی دهقانان گرایش داشت.

جی. سی. سیسموند دو سیسموندی J.C. Sismonde de Sismondi را اصلاً نمی‌شود انقلابی به‌حساب آورد، اما انتقاد شدید و ریشه‌ای او از سرمایه‌داری را مارکس ستود. مارکس وی را از برخی لحاظ برتر از ریکاردو می‌پنداشت. تحلیل‌های وی از واقعیت اقتصادی برخلاف اقتصاد کلاسیک ملهم از اصلی اخلاقی بود: «من همیشه بر ضد نظام صنعتی که زندگی انسانی را به گند کشیده است مبارزه خواهم کرد.»[۶۸] سیسموندی ثروت را فی‌نفسه رد می‌کرد و آن را مال‌اندوزی می‌پنداشت و فروکاهش انسان به ماشین را محکوم می‌کرد. مارکس در مانیفست کمونیست، اگر چه وی را به سبب اینکه یوتوپیایی و «سوسیالیست خرده بورژوا» است مورد انتقاد قرار می‌دهد، اما بر اثر نشان دادن قاطع نتایج مرگبار ماشینیسم و تقسیم کار و اضافه تولید و بحران و جز آن او را می‌ستاید.

انتقاد سیسموندی از نظام سرمایه‌داری رمانتیک است، زیرا وی مرتباً به دوران طلایی ماقبل سرمایه‌داری ــ خاصه به جمهوری‌های ایتالیایی قرون وسطی ــ و جامعهٔ پدرسالاری

صنعتگران کوچک و دهقانان کوچک صاحب زمین که در تعاونی‌ها و جمعیت‌ها گرد آمده بودند، اشاره می‌کند. وی در قطعه‌ای نوعی در اثر عمده‌اش به نام *اصول جدید اقتصاد سیاسی* (۱۸۱۹) می‌نویسد: «در کشورهایی که کشاورز صاحب زمین است و در جایی که مالکیت‌های زمینی کلاً به مردمی تعلق دارد که کار می‌کنند ــ کشورهایی که در آن‌ها بهره‌برداری از زمین براساس پدرسالاری انجام می‌گیرد ــ آدمی همه جا می‌تواند عشق مردم را به خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنند و زمینی را که از آن مراقبت می‌کنند آشکارا ببیند.»[۱۹] به هر تقدیر، سیسموندی اتهام «خصومت با پیشرفت اجتماعی» را رد می‌کند و تأکید می‌ورزد که آرزوی او احیای آنچه بود نیست بلکه خلق «جهانی» است «بهتر از آنچه هم‌اکنون وجود دارد». به همین سبب باید به اصلاحات اجتماعی خاصی دست زد: تقسیم مالکیت بزرگ ارضی و صنعتی و جز آن.

مشابهت این آرای انتقادی با آرای پوپولیست‌های روسیِ صد سال بعد، انکارناپذیر است، اگر چه روس‌ها رنگ انقلابی تندتری به این برنامه زدند. لنین در سال ۱۸۸۷ جزوه‌ای به نام *خصوصیات رمانتیسم اقتصادی (سیسموندی و طرفداران وطنی او)* نوشت و در آن به شدت به پوپولیست‌ها حمله کرد و آثار سیسموندی را ارتجاعی خواند و آن را محکوم نمود. به هر تقدیر، روزا لوکزامبورگ در کتاب *انباشت سرمایه* (۱۹۱۱) از سیسموندی در برابر حملات لنین دفاع کرد و از نقدهای وی از سرمایه‌داری و پیش کشیدن مسائلی که برای تحول اقتصاد سیاسی مارکسیستی اهمیت داشتند ستایش کرد.

۶) ج ــ سوسیالیزم یوتوپیایی ـ انسانگرا

نویسندگان رمانتیکی که به این سمت گرایش دارند با استفاده از مثال‌های (Paradigms) اجتماعی خاص و برخی ارزش‌های اخلاقی یا دینی ماقبل سرمایه‌داری، برای سوسیالیسمی که باید جایگزین تمدن صنعتی بورژوایی شود الگوهایی خیالی خلق می‌کنند. آنان زیر پرچم بشریت به طریق کلی و نه به نام یک طبقه ــ پرولتاریا ــ از سرمایه‌داری انتقاد می‌کنند و خطاب آنان تمامی انسان‌هایی است که نیت خیر در سر دارند. کسانی که «سوسیالیست‌های یوتوپیایی» خوانده می‌شوند همگی رمانتیک نیستند. به عنوان مثال، اون Owen و سن‌سیمون اساساً طرفدار روشنگری و طالب صنعت و پیشرفت هستند. از میان کسانی که به نوع سوسیالیسم رمانتیک بازبسته‌اند می‌توان به نویسندگانی چون فوریه و کابه و انفانتن Enfantin (و اغلب طرفداران سن‌سیمون) و لُرو Leroux و تا حدی ژرژساند اشاره کرد. همچنین می‌توان در قرن نوزدهم از گرایش به اصطلاح «سوسیالیسم واقعی» کارل گرون Karl Grün و موسی هس و در

قرن بیستم از نویسندگان اکسپرسیونیستی مثل ارنست تولر و فلاسفهٔ مارکسیست انسانگرایی مثل اریش فروم و دیگران نام برد.

نمونهٔ روشنگر این نوع سوسیالیسم در آثار موسی هس، خاصه در نوشته‌های جوانی وی (۴۵-۱۸۳۷) دیده می‌شود. کتاب اول او *تاریخ مقدس بشریت* (۱۸۳۷) احتمالاً کتابی است که حضور جهان‌بینی رمانتیک عمیقاً در آن احساس می‌شود. هس در این اثر، تفسیری سیاسی ـ مسیحایی از تاریخ به‌دست می‌دهد و دوران کهن را دورهٔ هماهنگی اجتماعی می‌داند که بر مالکیت عمومی استوار بود. مالکیت خصوصی این تعادل اصیل را بر هم زد و به ظهور صنعت و تجارت و به همراه آن به بروز نابرابری و خودپرستی و ستم اجتماعی میدان داد. تکلیف مسیحایی آینده الغای مالکیت موروثی و خصوصی است تا «تساوی اولیه میان آدمیان دوباره برقرار شود» و راه برای ظهور اورشلیمی جدید و عدنی جدید و برقراری سلطنت خداوند بر زمین هموار گردد.[۷۰] هس تحت تأثیر فوریه ــ که مقولهٔ هماهنگی اجتماعی او مضمون اصلی کتاب هس است ــ به نقدی شدید از سرمایه‌داری و اشرافیت جدید ثروت و صنعت دست می‌زند. نظامی که به قیمت فلاکت اکثر مردم بر ثروت عده‌ای قلیل می‌افزاید.[۷۱]

اگر چه این کتاب پژواک چندانی نداشت کتاب بعدی هس *سه سالاری اروپایی* (۱۸۴۱) The European Triarchy تأثیر بسیاری بر روشنفکران انتقادی (خاصه نوهگلیان) در آلمان گذاشت. هس پیشنهاد می‌کند که اروپا بر مبنای ائتلاف معنوی فرانسه و آلمان و انگلستان به «پیکری» واحد مبدل شود و سلطنت خداوند را بر زمین مستقر سازد. او مثل همهٔ رمانتیک‌ها که گذشته را از راه میان‌بر به آینده وصل می‌کنند می‌نویسد: «اروپای رمی ـ آلمانی در آینده همان خواهد شد که دولت مقدس یهودی در عهد باستان و دولت مقدس رمی در قرون وسطی بودند: "مردمک چشمان خداوند کانونی که جهان را رهبری خواهد کرد".»[۷۲]

آرای سوسیالیستی ضمنی در این کتاب‌ها به‌تدریج در مقاله‌ها و رساله‌هایی که در طول سال‌های ۴۵-۱۸۴۲ در نشریات Rheinische Zeitung و Deutsch-französische Jahrbücher و Neue Anekdoten و Rheinische Jahrbücher به چاپ رسیدند، روشن‌تر شدند. در این رساله‌ها اصل کمونیستی انسان‌دوستی در مقابل اصل خودپرستی و طمع گذاشته شد و *اجتماع* سوسیالیستی آینده در مقابل فرد خودپرست و «غیرارگانیک» جامعهٔ سرمایه‌داری. شاید «جوهر پول» مهم‌ترین رساله از جمع این رساله‌ها باشد که در سال ۱۸۴۳ نوشته شد و در سال ۱۸۴۵ به‌چاپ رسید و تأثیر بسیاری بر مارکس جوان گذاشت. در این رساله با احساساتی آتشین از بیگانگی مالی و سلطهٔ اهریمنی پول بر مردم و نظام فروش آزادی بشری، که مشخصهٔ جامعهٔ

غرب شده است، انتقاد می‌شود. از نظر هس جهان بازرگانی مدرن که جوهر آن پول است از جهان برده‌داری کهن بدتر است، زیرا که «ضدِ طبیعی و ضدِ بشری است که مردم از روی اختیار خود را بفروشند.» تکلیف کمونیسم الغای پول و قدرت شیطانی آن و برقراری اجتماع ارگانیک بشریت اصیل است.[۷۳]

۶) د ــ رمانتیسم رهایی‌طلب

رمانتیسم رهایی‌طلب یا آنارشیست (یا آنارکو ـ سندیکالیست) که یوتوپیای فدراسیون جماعات کوچک (که اساساً از دهقانان و صنعتگران تشکیل شده است) را با سرمایه‌داری صنعتی و دولت متمرکز مقایسه می‌کند و مدعی احیای ارزش‌ها و سنت‌های «مردم» ما قبل سرمایه‌داری است در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم به اوج خود رسید. آدمی می‌تواند در آنارشیسم گرایشی عقلانی و طرفدار روشنگری بیابد که با شاخهٔ اصلی رمانتیسم بیگانه است. اما بسیاری از متفکران رهایی‌طلب «کلاسیک» مثل پرودون و باکونین و کروپوتکین و الیزه رکلوس Elisée Reclus و بقیه، بدون شک ضد سرمایه‌داری رمانتیک بوده‌اند. می‌توان حلقهٔ سندیکالیست‌های انقلابی را که با مجلهٔ Mouvement Socialiste در فرانسه (ژرژ سورل و اوبر لاگاردل Hubert Lagardelle و ادوارد برت Edouard Berth) پیوند داشتند و همچنین برنار لازار Bernard Lazare (دوست شارل پگی Charles Pegy) را جزو این مکتب به‌حساب آورد. در آلمان می‌توان به گوستاو لانداوئر Gustav Landauer و دوست شاعرش اریش موهزام Erich Mühsam و تا اندازه‌ای به مارتین بوبر اشاره کرد. برخی از نویسندگان را نیز می‌توان با این جهان‌بینی مرتبط دانست: استریندبرگ و اسکار وایلد و فرانتس کافکا.

شاید مهم‌ترین نمایندهٔ رمانتیسم رهایی‌طلب گوستاو لانداوئر باشد: نویسنده و منتقد ادبی و فیلسوف اجتماعی و رهبر کمون مونیخ در ۱۹۱۹ (که بعد از شکست جمهوری شوروی باواریا به دست ضدانقلاب به قتل رسید). لانداوئر در جوانی قبل از آنکه آنارشیست شود تحت تأثیر واگنر و نیچه قرار گرفت. به هر تقدیر وی از همان آغاز به سبب گرایش انقلابی و علاقه‌مندی به معنویت دینی حساب خود را از نویسندهٔ زرتشت جدا کرد. (وی در سال ۱۹۰۳ ترجمه‌ای از آثار عرفانی ماستراکهارت را منتشر ساخت.) لانداوئر شریک نوستالژیای رمانتیسم «کلاسیک» آلمان برای مسیحیت قرون وسطی است: «مسیحیت با برج و باروها و قلاع گوتیک... با تعاونی‌ها و انجمن‌های اخوت، یک «قوم» در معنای دقیق و کامل کلمه بود: ترکیبی هماهنگ از اجتماع اقتصادی و فرهنگی با قیود معنوی.»[۷۴]

از نظر او مثال تمدنِ شیطانی معاصر، سرمایه‌داریِ مدرنِ انگلیس است «که نظام صنعتی‌اش بی‌روح است و زمین را متروک و ویران کرده و مردم و حتی فلاکتشان را همشکل ساخته است و برای بازار جهانی تولید می‌کند تا برای برآوردن نیازهای واقعی.» وی با زبانی تلخ مارکس «فرزند ماشین بخار» را به سبب ستایش از دستاوردهای فنی سرمایه‌داری سرزنش می‌کند. از نظر او تکلیف سوسیالیسم تکمیل نظام صنعتی نیست بلکه کمک به بنی نوع بشر است تا فرهنگ و روح و آزادی و اجتماع را از سر نو کشف کند.[۷۵]

لانداوئر که خصم سرسخت دولت و جامعهٔ بورژوایی بود به سوسیالیست‌ها پند می‌دهد که از این جهان اجتماعی منحط و فاسد دست بشویند و اجتماعات روستایی خودبسا تشکیل دهند که در فدراسیونی آزاد گرد هم آیند. راه رسیدن به سوسیالیسم رهایی‌طلب اعتصاب عمومی و قیام نیست بلکه رها کردن اقتصاد سرمایه‌داری و تشکیل فوری گماین شافت سوسیالیستی در مناطق روستایی آلمان است.[۷۶]

به هر تقدیر خطاست که لانداوئر را طرفدار محض احیای اشکال اجتماعی و فرهنگی گذشته بدانیم. وی به اهمیت و ارزش برخی از دستاوردهای تمدن اعتراف کرد: روشنگری و امحای خرافات و تحول علم. وی در آرزوی ساختن جامعه‌ای جدید است که بر پایهٔ تمدن مدرن و فرهنگ ماقبل سرمایه‌داری بنا شده باشد، جامعه‌ای که اصالتاً مردمی و آزاد و مساوات‌طلب و بدون دولت و طبقات باشد.[۷۷]

۶) هـ ــ رمانتیسم مارکسیستی

اگر چه بی‌تردید عنصر رمانتیک در آثار مارکس و انگلس وجود دارد ــ باید به‌یاد آورد که آنان با پوپولیست‌های روسی همدلی می‌کردند و امید آنان را که می‌پنداشتند اجتماعات روستایی سنتی روسی نطفهٔ روسیهٔ سوسیالیست آینده است نقش بر آب نمی‌دانستند ــ اما مارکسیسم رسمی (که به شدت تحت تأثیر تکامل‌گرایی و پوزیتیویسم و فوردیسم قرار داشت) و بین‌الملل اول و دوم این عنصر را نادیده انگاشتند. در نوشته‌های کائوتسکی و پلخانف و بوخارین ــ از استالین بگذریم ــ گشتن به دنبال نشان‌های میراث رمانتیک بیهوده است. نخستین تلاش با اهمیت برای تفسیر نورمانتیک از مارکسیسم از آنِ ویلیام موریس در پایان قرن نوزدهم بود. تاریخ‌نویسان انگلیسی، ای. پی. تامپسون و ریموند ویلیامز، اخیراً دیدگاه موریس را گرفته و بسط داده‌اند. اما اساساً در قلمرو فرهنگ آلمانی ــ که هیچ ربطی به تحولات فکری انگلیسی ندارد ــ است که می‌توان متفکرانی یافت که خود را مارکسیست می‌خوانند اما در عین‌حال

انتقادهایشان از سرمایه‌داری رنگ تند رمانتیک دارد. شاید آثار این نویسندگان اوج فلسفهٔ مارکسیستی قرن بیستم باشد: لوکاچ جوان و ارنست بلوخ و مکتب فرانکفورت (خاصه هربرت مارکوزه و والتر بنیامین). می‌توان در برخی از کشورهای جهان سوم ــ خاصه در میان بنیانگذاران جنبش کمونیستی در سال‌های ۱۹۲۰ ــ متفکرانی یافت که باور داشتند وضعیت‌های اجتماعی ماقبل سرمایه‌داری کشورهایشان می‌تواند پایهٔ اجتماعی ـ فرهنگی جنبش انقلابی باشد: خوزه کارلوس ماریاتیویی Jose Carlos Mariategui در پرو و لی. تا. چاالو Li-Ta-Chao در چین.

آنچه این گرایش را از سایر گرایش‌های سوسیالیستی یا انقلابی که حساسیت‌های رمانتیک دارند جدا می‌سازد دلمشغولی با مسائل اساسی مارکسیسم است: جنگ طبقاتی و انقلاب اجتماعی و پرولتاریا را عامل آزادی و طبقهٔ عام Universal Class پنداشتن و امکان استفاده از نیروهای تولیدی جدید در اقتصاد سوسیالیستی ــ حتی اگر نتایجی که به دست می‌آید با نتایجی که مارکس و انگلس به آن رسیدند یکی نباشد.

نوشته‌های ارنست بلوخ احتمالاً مهم‌ترین مثال رمانتیسم مارکسیستی در قرن بیستم است. او را «شلینگ مارکسیست» خوانده‌اند ــ وی در مصاحبه‌ای که به شرح زندگیش اختصاص داشت گفت که کتاب چهارجلدی شلینگ *فلسفهٔ اسطوره‌شناسی و مکاشفه* جزو نخستین کتاب‌های فلسفی بود که با خشیت و خلسه خوانده است.[۷۸] بلوخ شاگرد زیمل ــ در سمینار وی بود که نخستین‌بار لوکاچ را ملاقات کرد ــ و عضو حلقهٔ ماکس وبر در هایدلبرگ بود. بلوخ از استادان خویش به‌سبب پشتیبانی آنان از شعار «آلمان سرزمین پدری» در سال ۱۹۱۴ برید، اما برخی از عناصر انتقادهای آنان از تمدن بوروکراتیک مدرن را در جهان‌بینی خویش گنجاند.

کتاب روح یوتوپیا *Geist der Utopie* (۲۳-۱۹۱۸) که در دوران جنگ نوشته شد بسیاری از جذابیت‌های خود را از آن روز تا به حال مدیون ترکیب رمانتیسم ضدسرمایه‌داری با مارکسیسم آخرالزمانی و انقلابی است. به عنوان مثال سرود شادمانه‌ای که بلوخ در این کتاب به افتخار هنر گوتیک می‌خواند عمیقاً رمانتیک است، هنری که «شعله‌اش برافروخته» از «وجودی است از بیخ وبن ارگانیک و معنوی» و «میزان کیمیاگرانه‌اش» آفتاب نیست، ستاره نیست بلکه «انسان است، انسانی درونی در معنای کامل کلمه مثل مسیح.»[۷۹] در چاپ اول کتاب وی تا آنجا پیش می‌راند که جامعه‌ای یوتوپیایی مرکب از دو گروه دهقانان و صنعتگران تشکیل دهد «اشرافیتی بدون رعیت و جنگ» یا «اشرافیتی معنوی» ــ یعنی «بشریتی که بار دیگر به پهلوانی و پرهیزگاری روی آورده است.»[۸۰] بلوخ در توضیح این عبارت عجیب و غریب به یکی از نویسندگان این مقاله (میشل لووی) در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۷۴ گفت: «اشرافیت جدیدی که از

آن صحبت می‌کردم، از نظر اقتصادی به دنبال سود نبود، بهره‌کشی نمی‌کرد، بلکه برخلاف آن، کاملاً دارای فضائل زهد و پهلوانی بود.» و اضافه کرد که انتقاد خود مارکس نیز از نظام «غیرعادلانهٔ» سرمایه‌داری بر ارزش‌هایی استوار بود که «به آیین پهلوانی، آیین میزگرد آرتور شاه»[۸۱] تعلق داشت. در چاپ دوم کتاب این عبارات حذف شد و تعریف مارکسیستی از یوتوپیای اجتماعی جایگزین آن گردید: از هر کس به اندازهٔ استعدادهایش، به هر کس به اندازهٔ احتیاجاتش. وی در این چاپ از «رمانتیسم ارتجاع جدید» که «بدون روح و غیرمسیحایی» است سخن می‌گوید و به آرای قرون وسطایی در بشریت روی می‌آورد که «حقیقتاً مسیحی» است.[۸۲] احترام رمانتیک به ارزش‌های ماقبل سرمایه‌داری هنوز جزو اساسی جهان‌بینی اوست، هرچند وی میان دو سنت تفاوت می‌گذارد، یکی از این سنن به توماس مونتزر Thomas Münzer برمی‌گردد و دیگری به خصم‌های او «دزدان والامقام» heraldic Robbers.

در کتاب *توماس مونتزر متألّه انقلاب* (۱۹۲۱) وی بالشویک‌ها را وارثان سنت اول می‌داند. بلوخ به‌منظور نوشتن «تاریخ مخفی انقلاب» پیشینهٔ آن‌ها را تا کاتارها Cathars و راسیت‌ها Rassites و مونتزر و آناباپتیست‌ها Anabaptists و ماستراکهارت و سباستیان فرانک و روسو و تولستوی دنبال می‌کند. بلوخ در سال ۱۹۶۰ مؤخره‌ای بر چاپ جدید نوشت و روح کتاب را «انقلابی رمانتیک» خواند. جالب توجه است که در میان گماین شافت‌های ماقبل سرمایه‌داری، که ظاهراً جزو مثبت‌ترین اعصار گذشته به‌نظر می‌آیند، دوره‌ای خاص وجود دارد که روشنگری و تاریخ‌نویسان مدرن آن را درافتادن به توحش و بربریت و عصر ظلمانی زوال می‌دانند: قرونی که در پی سقوط امپراتوری رم می‌آیند؛ قرون وسطای اولیه. بلوخ از تجزیه‌شدن نوع دولت بوروکراتیک ــ تجریدیِ کهن (رم) و پرچیده شدن اقتصاد پولی شادمان می‌شود و از نِشستن کمونیسم کشاورزی به جای آن که نشان آلمانی داشت تجلیل می‌کند یعنی جامعه‌ای که بر وفاداری و سنت و زهد و صمیمیت و سادگی پدرسالاری بنا شده بود.[۸۳]

جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک جزو مهمی از فلسفه و زیبایی‌شناسی و نظریهٔ سیاسی مارکسیستی متأخر بلوخ و بنیان ایستادگی او در برابر حملات لوکاچ به اکسپرسیونیسم در سال‌های ۱۹۳۰ و مبنای تحلیل سیاسی او ــ در کتاب *میراث دوران ما* (۱۹۳۵) ــ از عصیان طبقات «نامتقارن» non-synchronic آلمان بر ضد عقلانیت سرمایه‌داری است.[۸۴] تأثیر رمانتیسم بر مهم‌ترین کتاب او *اصل امید* (۵۹-۱۹۵۳) نیز کاملاً آشکار است. بلوخ در این کتاب می‌خواهد تحلیل عقلانی مارکسیستی را با عواطف بشری و رؤیای عصر طلایی پیوند زند. نوستالژیا برای گذشته و تصویر تخیلی جهانی متفاوت و امید برای آینده‌ای بهتر در برداشت

خاص بلوخ از ماتریالیسم تاریخی و پراکسیس انقلابی به هم تابیده شده‌اند.

یکی از جنبه‌های مشخص مارکسیسم رمانتیک بلوخ ارجاع به سنن دینی و اولیای آن است ــ یهودی و مسیحی، بدعت‌گرایان و عارفان، از پیامبران عهد قدیم گرفته تا کابالا Kabbalah و از یوآخیم دی‌فیوره Joachim di fiore گرفته تا کارل بارث Karl Barth. البته باید متذکر شد که «دین» بلوخ «دینی ملحدانه» یا دنیوی‌شده Secularized است، با وجود این به نظریهٔ او در مورد انقلاب سوسیالیستی وجههٔ *قیام هزاره‌ای Millenarian* می‌دهد.

*

ما تاکنون تلاش کردیم تا جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک را به‌طریق کلی تعریف کنیم و انواع اساسی آن را مشخص سازیم. حالا بجاست که به پرسش در باب تبیین جامعه‌شناختی آن بپردازیم.

بنیان‌های اجتماعی رمانتیسم چیستند؟ آیا ممکن است که این جهان‌بینی را به یک یا چند گروه مربوط کنیم؟ اگر چه تحلیل‌های مارکسیستی به طریق کلی فرضیه‌های خوش ساختی در این مورد ارائه نداده‌اند، می‌توان در برخی از آن‌ها، هرچند طرح‌وار و محدود، تبیین‌هایی جامعه‌شناختی یافت. در کل، این تبیین‌ها برای فهم و درک کامل رمانتیسم ناکافی هستند.

در میان تبیین‌های ارائه‌شده، تبیینی که رمانتیسم را اساساً پدیده‌ای بورژوایی می‌داند به نظر ما غلط‌ترین است. از نظر لئو لوونتال Leo Löwenthal رمانتیسم شکلی از «آگاهی بورژواست» و برطبق گفتهٔ آرنولد هاوزر، از آنجا که مخاطبان و حضار رمانتیسم از اعضای طبقهٔ بورژوا هستند، آشکار می‌شود که «این جنبش و ایدئولوژی آن اساساً خصلت بورژوا دارد.»[۸۷] فروکاستن رمانتیسم به ایدئولوژی بورژوا ــ آن هم به دست ناقدانی که آثارشان از سایر جنبه‌ها عالی است ــ نتیجهٔ تعصب ورزیدن کسانی است که می‌خواهند شباهت‌های میان مارکسیسم و جهان‌بینی رمانتیک را به شدت انکار کنند. اشتباه این عده غفلت از ماهیت پدیدهٔ رمانتیک است. زیرا به‌رغم این واقعیت که گروهی از نویسندگان و مخاطبانِ رمانتیسم به طبقهٔ بورژوا بازبسته‌اند، رمانتیسم نشان عصیانی عمیق بر ضد این طبقه و جامعه‌ای است که بر آن حکم می‌راند. اگر ماهیت رمانتیسم ضدیت با سرمایه‌داری باشد، خود نیز باید برابرْ نهادِ ایدئولوژی بورژوایی باشد. ما به‌وضوح به سازگار شدن حالتی از ذهن بورژوایی با نوعی از وضع موجود بورژوایی اشاره کردیم ــ خاصه در موارد رمانتیسم «محافظه‌کار» و «لیبرالی». اما از نظر ما این موارد، تحقیقاً مواردی افراطی هستند که رمانتیسم با درغلتیدن به آن‌ها در خطر نفی خود و مبدل شدن به ضد خود قرار می‌گیرد.

گاهی تحلیل‌های مارکسیستی رمانتیسم را با سایر طبقات، خاصه با اشراف و خرده‌بورژوازی، مربوط می‌سازند. به نظر ژاک دروز، اگرچه اکثر رمانتیک‌های آلمانی خرده بورژوا هستند اما ایدئولوژی اشراف را بیان می‌کنند: آن‌ها «در واقع فقط در خدمت منافع طبقات حاکم قدیمی یعنی نجبا و فئودال‌ها و کلیساها هستند»؛ آثار آن‌ها «مبین آگاهی طبقات حاکم قدیمی از خطری است که انتظارشان را می‌کشد.»[۸۸] به نظر ناقد آلمان شرقی، جی. هاینریش، رمانتیسم آلمانی مذکور «منافع طبقاتی برخی از اقشار خرده‌بورژوا را» باز می‌نماید و ارنست فیشر به طریق کلی‌تر معتقد است: «بینش رمانتیک ممکن نیست از اغتشاش بری باشد زیرا خرده بورژوازی تجسم کامل تضادهای اجتماعی است...»[۸۹] به هر رو، به نظر ما این تفاسیر یک سویه‌اند، هیچ کدام کاملاً غلط نیستند، اما هر یک تبیینی جزوی به دست می‌دهد؛ در نتیجه باید آن‌ها را در چهارچوب تبیینی کامل‌تری گنجاند.

آثار باربریس در مورد رمانتیسم از آن جهت شایسته است که تحلیلی چندبُعدی به‌دست می‌دهد. وی در سرچشمهٔ رمانتیسم فرانسه تلاقی تاریخی آرزوها و علاقه‌های گروه‌های اجتماعی متفاوتی را مشاهده می‌کند که سرمایه آن‌ها را به حاشیه رانده است: خاصه «اشرافی» که بورژوازی از آنان «خلع ید» کرده بود و نسل‌های جوان‌تر بورژوا که «دستمایه‌ای نداشتند و مجبور بودند سرمایه‌ای گرد آورند و هیچ راهی برای گشایش کار پیش رویشان باقی نمانده بود...»[۹۰] این تحلیل جامعه‌شناختی پیچیده به‌رغم شایستگی‌هایش بسیار محدود است. نخست، اگر محققی در صدد است که به زعم ما کل پدیدهٔ جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک را تبیین کند کافی نیست که به ذکر اشراف و خرده بورژوازی (یا بورژواهای جوان «خام») بسنده کند. افزون بر این، اگر چه باربریس به خوبی مطلع است که سیل رمانتیسم *قربانی‌های گوناگون* بورژوازی و نظم اجتماعیش را با خود می‌برد، اغلب گمان می‌کند که سرکوب و استبداد فقط در سطح اقتصادی وجود دارد. به همین سبب به نظر می‌رسد که وی عصیان خرده بورژواهای جوان را اساساً واکنشی به آرزوهای سرخورده و فرصت‌های شغلی ناکافی می‌داند. اگرچه بدون تردید این انگیزه تأثیری در تکوین رمانتیسم به‌جای گذاشت، فی نفسه ممکن نیست که کل پدیده را تبیین کند و قوت و ژرفای نقد از کل نظم اجتماعی ـ اقتصادی را توضیح دهد. به نظر ما، امر واقعاً مهم‌تر *احساس بیگانگی و شیءوارگی* است و تحلیل جامعه‌شناختی باید مسئله را در پرتو واکنش‌ها و حساسیت‌های متفاوت به این امر در چهارچوب کلیت اجتماعی وارسی کند. دست‌آخر، ما در صددیم پیشنهادهایی ارائه کنیم که ما را به هدف برسانند.

بسیاری از تحلیل‌هایی که در مورد چهارچوب اجتماعی رمانتیسم شده مقوله‌ای اساسی

برای درک این پدیده را به حساب نیاورده است: *روشنفکران*. گروهی که مشتکلند و از زمینه‌های اجتماعی گوناگون برخاسته‌اند اما به سبب جایگاهی که در جریان تولید فرهنگ دارند دارای وحدت و استقلال نسبی هستند. یک استثنا در این مورد *کارل مانهام* است که در مقالهٔ درخشان خود در بارهٔ تفکر محافظه‌کار در آلمان نشان داده است که نمایندگان جنبش رمانتیک اساساً *روشنفکران شناور*[۹۱] هستند. به طریق کلی روشن است که *آفرینندگان* جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک، بخش‌های سنتی مشخصی *از روشنفکران* هستند که فرهنگ و شیوهٔ زندگیشان با تمدن صنعتی بورژوایی سازگار نیست: نویسندگان مستقل و روحانیان و متألهان (بسیاری از رمانتیک‌ها فرزندان روحانیان بوده‌اند) و شاعران و هنرمندان و استادان دانشگاه و جز آنان. بنیاد اجتماعی این خصومت و ناسازگاری چیست؟

روشنفکران سنتی (فی‌المثل سناکل در *آرزوهای بربادرفته* نوشتهٔ بالزاک) در جهانی ذهنی زندگی می‌کنند که ارزش‌های کیفی ــ اخلاقی و زیباشناسی و دینی و فرهنگی و سیاسی ــ کاملاً بر آن سیطره دارند. تمام فعالیت‌های اجتماعی آنان که منبعث از «آفریده‌های معنوی» (واژه‌ای که مارکس در *ایدئولوژی آلمانی* به‌کار برد) آنان است از این ارزش‌ها نشأت گرفته و ملهم شده و شکل یافته است و این آفریده‌ها در خدمت آن ارزش‌ها هستند، زیرا همین ارزش‌هاست که علّت وجودی آن روشنفکران را تشکیل می‌دهد. اما محور کارکرد سرمایه‌داری ارزش‌های کمّی است: ارزش مبادله و قیمت و سود. بنابراین تفاوتی عمیق میان این دو دنیا وجود دارد، تفاوتی که باعث به‌وجود آمدن ضدیت و خصومت می‌شود.[۹۲] با گسترش سرمایه‌داری صنعتی، روشنفکران قدیمی لاجرم نمی‌توانند از برخی از فشارهای بازار اجتناب کنند، آنان محتاجند که «آفریده‌های معنوی»ِ خود را بفروشند.

بخشی از این گروه دست‌آخر هژمونی ارزش مبادله را می‌پذیرند و به خواسته‌های آن (گاهی حتی با شور و اشتیاق) گردن می‌گذارند. دیگرانی که به جهان فرهنگی ارزش‌های کیفی ماقبل سرمایه‌داری وفادار باقی می‌مانند، به قول سناکل قهرمان کتاب بالزاک، «فروش روح و جان و تفکر» خود را کاری پست می‌انگارند. این روشنفکران منشأ آفرینش جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک می‌گردند.

اگر آفرینندگان نحله‌های متفاوت جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک و «مروجان» جنبش‌های رمانتیک جزو روشنفکران «کلاسیک» هستند و نه روشنفکران مدرن ــ عالمان و تکنیسین‌ها و مهندسان و اقتصاددانان و مدیران و کارکنان وسائل ارتباط جمعی و جز آنان ــ *مخاطبان* این جهان‌بینی، به عبارت دیگر *پایهٔ اجتماعی* آن در معنای کامل کلمه، جزو اقشار

وسیع‌تری هستند. این مخاطبان بالقوه جزو تمام طبقات و وابستگان به طبقات یا اقشاری اجتماعی هستند که ظهور سرمایه‌داری صنعتی باعث زوال یا موجد بحران در پایگاه اقتصادی یا سیاسی یا اجتماعی آنان گردیده یا آثاری منفی بر شیوهٔ زندگی یا ارزش‌های فرهنگی آنان باقی گذاشته است. برای مثال، این مخاطبان بسته به وضعیت‌ها یا دوره‌های تاریخی می‌توانند اشراف و مالکان زمین و خرده‌بورژوازی شهری «قدیمی» و روستایی و روشنفکران و روحانیان و دانش‌آموزان و دانشجویان و... باشند. البته باید توجه کرد که ما از امکانی عینی یا به قول ماکس وبر از *رفتاری احتمالی* صحبت می‌کنیم که تحقق عملی آن به سلسله‌ای از شرایط و وضعیت‌های اجتماعی ـ تاریخی بستگی دارد.

بدین معنی تحقیق و تحلیلی که طبقات حاکمهٔ قدیمی یا اشراف یا خرده‌بورژوازی ماقبل سرمایه‌داری‌را بنیاد اجتماعی رمانتیسم قلمداد می‌کند غلط نیست بلکه ناقص است. این‌گونه محققان که تحلیل خود را به طبقه‌ای واحد یا وابستگان به طبقه‌ای محدود می‌کنند قادر نیستند ترکیب گستردگی و پیچیدگی نیروهای اجتماعی را توضیح دهند که این جهان‌بینی را در لحظه‌های تاریخی متفاوت مبین خواسته‌های خود به‌شمار آورده‌اند.

آیا تعریف و تشخیص پایه‌های اجتماعی هر یک از نحله‌های جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک امکان‌پذیر است؟ اگر به طریق کلی سخن بگوییم می‌توانیم این فرضیه را مطرح سازیم که مخاطبان و طرفداران صور انقلابی / یوتوپیایی اساساً از اقشار حاکم نیستند؛ اما هر تلاشی برای مشخص کردن مؤلفه‌های دقیق‌تر با اِشکال برخورد خواهد کرد ــ همان‌طور که نشان دادیم بسیار اتفاق افتاده است که در داخل طیف رمانتیک فرد خاصی از یک نوع به نوع دیگر گذر کرده است.

به هر تقدیر، تحلیلی جامعه‌شناختی که ما در این مقاله طرح آن را ریختیم ناقص است: در این تحلیل ما مایل بودیم که مخاطبان و حضار جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک یا به قولی بنیان *اجتماعی* آن را به گروه‌های «مقاومت» معین قدیمی یا ماقبل سرمایه‌داری فرو بکاهیم، گروه‌هایی که سنتی هستند یا جامعهٔ مدرن آن‌ها را به حاشیه رانده است. اگر چنین امری صحت داشته باشد جهان‌بینی رمانتیک باید پدیده‌ای در حال زوال باشد، پدیده‌ای که با تحول تمدن صنعتی محکوم است ناپدید شود. اما این امر به هیچ وجه صحت ندارد. بخش مهمی از آفرینندگان فرهنگی و ادبی معاصر از تالکین گرفته تا بورخس، از اگنون Agnon گرفته تا میکائیل انده تحت تأثیر رمانتیسم بوده‌اند. حتی صنعت فیلمسازی به طریق فزاینده جزوی رمانتیک و انتقادی را در بافت ایدئولوژیک خود وارد می‌کند: بازگشت جدی و ای‌تی مثال‌های

نوعی هستند. افزون بر این، برخی از مهم‌ترین جنبش‌های اجتماعی اخیر ــ حفظ محیط زیست و فمینیسم و صلح‌جویی و الهیات آزادی‌بخش ــ مبین احساسات و عواطفی هستند که رنگ تند جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک بر آن‌ها خورده است. آن‌ها صور کاملاً متفاوت رمانتیسم، از محافظه‌کار و بازگشت‌گرا گرفته تا رادیکال‌ترین نوع یوتوپیاگرایی انقلابی را شامل می‌شوند و به انواع متفاوت ارزش‌های ماقبل سرمایه‌داری رجوع می‌کنند: اخلاق دینی و روحیهٔ گماین‌شافتی و تعادل طبیعی. از نظر آن‌ها، سلاح‌ها و انرژی اتمی که اوج پیشرفت تمدن صنعتی به‌حساب می‌آیند بدترین جلوه‌های پیشرفت تکنولوژیکی هستند که از حیطهٔ ارادهٔ آدمی خارج شده‌اند و بشریت را به‌نابودی تهدید می‌کنند.

این جنبش‌های اجتماعی به طریق کلی به جناح چپ طیف سیاسی گرایش دارند اما مسائلی که مطرح می‌کنند از جناح‌بندی‌های سنتی حزبی فراتر می‌رود. به‌عنوان مثال حزب سوسیالیست آلمان به دو جناح کاملاً متفاوت تقسیم شده است: یک جناح مدرن و عقلانی / عملگرا و نولیبرال (هلموت اشمیت) است و جناح دیگر، اخلاقی / رمانتیک و ملهم از عقاید دینی است و مهیای پشتیبانی از مبارزات صلح‌جویانه و حفظ محیط‌زیست است (ارهارد اپلر). آن‌ها بیش‌تر یوتوپیایی هستند تا گذشته‌نگر، هرچند دشوار بتوان گفت که کدام نوع جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک هژمونی افکار آن‌ها را در اختیار دارد. شاید سوسیالیزم انسانگرا (ملهم از مسیحیت) و نوپوپولیسم در میان فعالان و علاقه‌مندان عادی جنبش‌های صلح‌جویی و حفظ محیط‌زیست طرفداران بسیاری داشته باشد اما خطاست که این جنبش‌ها را فقط به بُعد سیاسیشان فرو بکاهیم. نکتهٔ مهم آن‌که، این جنبش‌ها بیشترین موفقیت‌ها را در پیشرفته‌ترین کشورهای تکنولوژیک مثل ایالات متحد و آلمان به‌دست آورده‌اند. گویی تمدن سرمایه‌داری صنعتی به مرحله‌ای از تحول خود رسیده و تأثیرات مخربش بر بافت جامعه و محیط طبیعی چنان شدتی یافته است که برخی از مضامین جهان‌بینی ضد سرمایه‌داری رمانتیک (و برخی صور نوستالژیا برای گذشتهٔ ماقبل سرمایه‌داری) نفوذ گسترده‌ای یافته‌اند، نفوذی که از طبقات و اقشار اجتماعی سنتی وابسته به این جهان‌بینی بسیار فراتر می‌رود.

این مقاله ترجمه‌ای است از:
Robert Sayre and Michael Löwy, «Figures of Romantic Anti-Capitalism», in: «New German Critique», Number 32, Spring-Summer 1984, pp 42-92.

پی‌نوشت‌ها:

1. See, for example: *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Karl Heinz Bohrer, ed. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968); Manfred Frank, *Der kommende Gott: Vorlesungen über die neue Mythologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982); *Religionstheorie und politische Theologie*, Jacob Taubes, ed. (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1968); *Romantische Utopie - utopische Romantik*, Gisela Dischner and Richard Faber, eds. (Gerstenberg Verlag, 1979), etc.
2. A. O. Lovejoy, "On the Discriminations of Romanticism," in *Romanticism: Problems of European Civilization*(Boston: D.C.Heath, 1965), p. 39.
3. Carl Schmitt. *Politische Romantik* (Munich and Leipzig: Verlag von Duncker und Humbolt, 2nd ed., 1925), pp. 162, 176, 227.
4. B. Croce, "History of Europe in the 19th Century: (1934), in *Romanticism*, p.54.
5. See, for example, Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* (Bern: Francke, 1962), (first edition 1922).
6. William McGovern, *From Luther to Hitler* (Cambridge: Riverside Press, 1941), pp. 200, 582.
7. Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology* (University of Calif. Press, 1961), p. xvii.
8. J. Bowle, *Western Political Thought* (London: University Paperbacks, 1961), pp. 422,434.
9. See, for example, Anna Tumarkin, *Die romantische Weltanschauung* (Bern: Paul Haupt, 1920), see also the essays of H.A. Korff, G. Hubner, W. Linden, M. Honecker and others, collected by Helmut Prang in *Begriffsbestimmung der Romantic* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968).
10. A.J. George, *The Development of French Romanticism: The Impact of the Industrial Revolution in Literature* (Syracuse University Press, 1955), pp. xi, 192.
11. On this subject see M. Löwy, *Marxisme et romantisme révolutionnaire* (Paris: Sycomore, 1979).
12. Jacques Droz, *Le Romantisme allemand et l'Etat, Resistance et collaboration en Allemagne napoléonienne* (Paris: Payot, 1966), pp. 50, 295; and *Le Romantisme politique en Allemagne* (Paris: A. Colin, 1963), pp. 25, 27, 36, etc. also Paul Rozenberg: *Le Romantisme anglais* (Paris: Larousse, 1973).

۱۳. نگاه کنید به مقالهٔ لوکاچ در مورد داستایفسکی در سال ۱۹۳۱. در این مقاله لوکاچ برای اولین‌بار واژهٔ «ضدسرمایه‌داری رمانتیک» را به کار می‌برد:

«Über den Dostojewski Nachlass» Moskauer Rundschau, March, 1931

لوکاچ در «تاریخ ادبیات آلمان» هولدرین را شاعری رمانتیک نمی‌داند:

Breve Historie de la literature allemande (Paris: Nagel, 1949), p. 57.

14. G. Lukacs, *Ecrits de Moscou* (Paris: Editions Sociales, 1974), p. 159.

15. Marx-Engels, *Über Kunst und Literature* (Berlin: Verlag Bruno Henschel, 1948), p.104.

16. Jan O. Fischer, *"Epoque Romantique" et réalisme: Problemes methodologiques* (Prague: Univerzita Karlova, 1977), pp. 254-55, 258, 260, 266-67.

17. Pierre Barbéris, "Mal du siecle, ou d'un romantisme de droite a un romantisme de gauche," in *Romantisme et politique, 1815-1851* (Paris: A. Colin, 1969), p. 177.

18. Lukacs, *Ecrits de Moscou,* p. 150.

19. Ernst Fischer, *The Necessity of Art: A Marxist Approach* (London: Penguin, 1963), pp.52,55.

20. Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1950* (London: Penguin, 1976), pp.53,56,153.

21. see Paul Honigsheim, "Romantik und neuromantische Bewegungen," *in Handwörterbuch der Sozialwissenschiften* (Stuttgart, 1953).

۲۲. برای تشریح آرای گلدمن در مورد جهان‌بینی نگاه کنید به:

S. Nair and M. Löwy, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalite* (Paris: Seghers, 1973); and R. Seyre, "Lucien Goldmann and the Sociology of Culture," in *Praxis,* 1, 2 (1976).

23. Claus Träger, "Des Lumieres a 1830: Heritage et Innovation dans le romantisme allemand," in *Romantisme 7* (1974), 113.

24. See P. Barberis, *Aux sources du realisme: aristocrates et bourgeois* (Paris: 10.18, 1978), pp. 330-40.

۲۵. ورنر کراوس Werner Kranas معتقد است که رمانتیسم ادامهٔ روشنگری است. نگاه کنید به:

"Französische Aufklärung und deutsche Romantik," in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx Universität Leipzig,* No. 12 (1963);

برای بحث در مورد نظریهٔ او نگاه کنید به:

Literathurwissenschaft und Sozialwiesenschaften 8: Zur Modernität der Romantik, Dieter Bäusch, ed. (Stuttgart: Metzler, 1977), pp. 12ff.

26. M. Milner, *Le Romantisme I (1820-1843)* (Paris: Arthaud, 1973), p. 242.

27. Cf. H. Kals, *Die soziale Frage in der Romantik* (Cologne and Bonn: P. Hanstein, 1974), pp.7-15.

28. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (Leipzig, 1893), Vol.8, p.1156; Chateaubriand, *Génie du Christianisme,* II, iii, 9; Musset, *La Confession d'un enfant du siecle,* Ch. 2.

29. Lukacs, *LaTheorie du roman* (Paris: Gonthier, 1963), p. 109.

30. See R. Sayre, *Solitude in Society: A Sociological Study in French Literature* (Cambridge: Harvard University Press, 1978).

31. *European Romanticism: Self-Definition*, ed. L. Furst (London: Methuen, 1980), p.36.
32. A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literature* (Munich: Beck, 1953), II, p.182.
33. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III (Frankfurt: Suhrkamp, 1978), p.560.
34. Marx-Engels, *Sur la literature et l'art*, p. 287.
35. *European Romanticism*, p. 9.
36. Lukacs, "La Philosophie romantique de la vie," in *L'Ame et les formes* (Paris: Gallimard, 1974), p. 84.
37. *European Romanticism*, p. 3; cf. Wordsworth's conception of poetry: pp. 11-12.
38. W. Blake, *Poems and Prophecies* (London: Dent, 1975), pp. 109-110.
39. A. Hauser, *The Social History of Art* (New York: Vintage, 1951), III, 208.
40. Cited by Träger in op. cit, p. 99.
41. Novalis, *Werke* (Hädecke Verlag, 1924), pp. 313-14.
42. See M. Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels revolutionnaires* (Paris: P.U.F., 1976), pp.52-54.
43. G. Bernanos, *Les grands Cimetieres sous la lune* (Paris: Plon, 1938), p. 27.
44. Bernanos, *Journal d'un cure de campagne* (Paris: Plon, 1936), pp. 21, 212. On the subject, see the chapter on Bernanos in R. Sayre, *Solitude in Society*.
45. in *Philosophical Lectures*, cited by J. Droz, *Le Romantisme politique en Allemagne*, p.19.
46. Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (London: University Tutorial Press), pp. 56, 78-81, 90, 104, 109, etc.
47. *Ibid*., p. 114.
48. Cited by R. Kirk, *The Conservative Mind* (1954), p. 55.
49. Burke, *Reflections on the Revolution in France*, p. 99.
50. W. McGovern, *From Luther to Hitler*, pp. 111-112. See also C.W.Parkin, "Burke and the Conservative Tradition," in David Thomson, ed., *Political Ideas* (London: Penguin, 1969), p.128.

۵۱ در بارهٔ هنر و فرهنگ نازی‌ها نگاه کنید به:

Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme comme revolte* (Paris: Payot, 1978).

52. Cited by Palmier, *L'Expressionnisme comme revolte*, p. 373.
53. G. Benn, *Essays. Reden. Vorträge* (Wiesbaden: Limes Verlag, 1959), p. 280.
54. Weber, *Gesammelte Aufsätze sur Wissenschaftslehre* (Tübingen: Mohr, 1922), p.159.
55. Cf. Kurt Lenk, "Das tragische Bewusstsein in der Deutschen Soziologie,: in *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* (1964).
56. F. Tönnies, Communaute et societe (Paris: P.U.F., 1944), pp. 5, 236-37.

۵۷ تونیز در پاسخ مریدان جوان که خواستار برقراری مجدد گمابن‌شافت بودند پاسخ داد که نمی‌توان با پیری جنگید. نگاه کنید به:

La Sociologie de Tönnies (Pris: P.U.F., 1946), p. 71.

58. See D.O. Evans, Le Socialisme romantique: Pierre Leroux et ses contemporains (Paris, Marcel Riviere, 1948), p. 174.

59. "Signification de *Joseph Delorme* en 1830)," in P. Barberis, *Lectures de reel* (Paris: Editions Sociales, 1973).
60. *Ibid.*, p. 182.
61. In *Englische Fragmente*, cited in W. Rosa, "Heine's Political and Social Attitude," in *Heinrich Heine: Two Studies of his Thought and Feeling* (Oxford University Press, 1956), p.16.
62. In the preface to the French edition of *Lutezia*, cited in *ibid.*, p.86.

۶۳. یگانه استثنا گویا جهان سوم باشد. در آنجا به سبب عقب ماندگی اجتماعی ـ اقتصادی رمانتیسم ژاکوبن دمکراتیک مجال بقا یافته است. به عنوان مثال می‌توان از خوزه‌مارتی و فیدل کاسترو جوان نام برد.

64. Lukacs, *Werke*, Vol. 7, p. 182.
65. First limited edition, 1888; republication by Journeyman Press, London, 1975.
66. Shelley, *Selected Poetry* (Oxford University Press, 1968), p.292.

۶۷. بیت «صداهای پیامبرانه پژواک‌گنگی داشتند» از «قصیدهٔ آزادی» و بقیه ابیات از «یونان» برگرفته شده‌اند.

68. Sismondi, *Etudes sur l'economie politique* (Trenttel et Wurtz, 1837), Vol. I, p.209.
69. Sismondi, *Nouveaux Principes de l'economie politique* (Paris: 2nd Edition, 1827), Vol.1, pp.165-66.
70. Moses Hess, *Die heilge Geschichte der Menschheit, von einem Jünger Spinozas* (Stuttgart: 1837), p. 249. Cf. also pp. 235-37, 249, 257, etc.
71. *Ibid.* Cf. also A. Cornu, *Karl Marx et Friedrich Engels* (Paris: P.U.F., 1955), Vol.I, pp.237-38.
72. M. Hess, *Die europäische Triarchie* (1841), in *Ausgewählte Schriften* (Köln: Melzer Verlag, 1962), p. 91.
73. M. Hess, "Über das Geldwesen: (1845), in *Sozialistische Aufsätze 1841-47*, ed. Theodor Zolcisti (Berlin: Welt-Verlag, 1921), pp. 168, 185.

ذکر این نکته بجاست که هس نقل‌قولی طولانی از شعر «ملکه مب» شلی می‌آورد. در این شعر، شلی از ستایش پول در عصر مدرن با نفرت یاد می‌کند.

74. Gustav Landauer, "Volk und Land: Dreissig sozilalstische Thesen" (1907), in *Beginnen: Aufsätze über Sozialismus* (Köln: Marcon-Block-Verlag, 1924), pp. 8-9.
75. Landauer, *Aufruf zum Sozialismus* (Berlin: Paul Cassirer, 1919), pp. 47-48.
76. Landauer, "Der Bund," in *Beginnen*, pp. 91-140.
77. Landauer, *Aufruf*, pp. 100-102.
78. See *Tagträume vom aufrechten Gang: Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, ed. Arno Münster (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), pp. 27-28.
79. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 2nd edition: 1923 (Frankfurt: Suhrkamp, 1973), pp.37,39.
80. Bloch, *Geist der Utopie*, 1st edition: 1918 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971), p.410.
81. See M. Löwy, "Interview with Ernst Bloch,: in *New German Critique*, 9 (Fall, 1976), 42.
82. Bloch, *Geist der Utopie* (1923), pp. 294-95.
83. Bloch, Thomas Münzer als Theologe der Revolution (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), pp. 156, 228, 230.

۸۴. از نظر بلوخ، اگرچه نازی‌ها بودند که از توان انقلابی جهان‌بینی ضدسرمایه‌داری رمانتیک استفاده کردند، هنوز اصالت این جهان‌بینی پابرجاست. نگاه کنید به:

Anson Rabinbach, "Ernst Bloch's *Heritage of Our Times* and the Theory of Fascism," in *New German Critique*, 11 (Spring, 1977), 11.

85. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973),Vol. III, p. 1621.

۸۶. در مورد جنبهٔ عرفانی آثار اولیهٔ وی نگاه کنید به:

Utopie, Messianismus und Apokalyspse in Frühwerk von Ernst Bloch (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982).

87. L. Löwenthal, *Erzählkunst und geellschaft* (Luchterhand, 1971); Hauser, *Sozialgeschichte*, Vol. II. p. 185.

88. Droz, *Le Romantisme allemand el l'Etat*, p. 295; see also *Le Romantisme politique en Allemagne*, pp. 28-29.

89. Gerda Heinrich, *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik* (Berlin: Akademie-Verlag, 1976), p. 60; E. Fischer, *The Necessity of Art*, p.53.

90. Barbéris, "Mal du siecle," *op. cit.*, pp. 165, 171.

91. K. Mannheim, "Das konservative Denken" (1927), in *Wissenssoziologie* (Luchterhand, 1964), pp. 452-54.

92. On this subject see Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964), pp. 31ff.

رمانتیسم در اندیشهٔ سیاسی

تفسیر رمانتیک از «قرارداد اجتماعی» و «دولت»

علی مرتضویان

از نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم، جنبشی در عرصهٔ ادبیات، هنر، فلسفه و سیاست در اروپای غربی پاگرفت که به جنبش رمانتیک شهرت یافت. برجسته‌ترین ویژگی این جنبش، نگرشی بود سرشار از شور و احساس نسبت به زندگی در برابر نگاه سرد و عقلانی و ریاضی‌وار اندیشمندان عصر روشن‌اندیشی نسبت به انسان و طبیعت و جامعه. اما هیچ تعریف کوتاهی رسانندهٔ گستره و ژرفای رمانتیسم نیست، چرا که این جنبش جریان‌هایی گونه‌گون و بعضاً متعارض را ــ از رؤیاهای دل‌انگیز برپایی آرمان‌شهر تا دلتنگی‌ها و دریغاگویی‌های پرسوز برای گذشته، از دعاوی پوچ‌انگارانه تا مجاهدات دیانت‌گسترانه، و از انقلابیگری تا محافظه‌کاری ــ در بر می‌گیرد. به همین نحو، مکتب‌ها و جریان‌هایی گوناگون به شکل‌گیری و شکوفایی آن مدد رساندند که از آن جمله‌اند: مکتب نوافلاطونی (Neoplatonism)، احیای پروتستانیسم، متدیسم (Methodism)، دین‌مداری (Pietism)، اندرزهای اخلاقی روسو و دیدرو، واکنش کاتولیک‌ها بر ضدّ جنبش روشن‌اندیشی، سنت انگلیسی طنز و احساساتیگری (Sentimentalism) و نهضت توفان و طغیان (*Strum und Drang*) در آلمان.

پژوهشگران دلایل گوناگونی را برای تبیین پیدایی و رشد جنبش رمانتیک ذکر کرده‌اند. بعضی از آنها بر چیرگی خردباوری و نگاه سرد و بی‌روح و ریاضی‌وار دانشمندان و اندیشمندان سده‌های هفدهم و هجدهم به انسان و طبیعت و جامعه تأکید کرده‌اند و جنبش رمانتیک را

واکنشی بر ضدّ این روند و تلاشی در سوی حرمت نهادن به احساس، عاطفه، خیال و ایمان در قبال عقل حسابگر و مصلحت‌اندیش دانسته‌اند. گوته، احساس خود را در قبال نگرش خشک و مکانیکی حاکم بر سدهٔ هجدهم چنین بیان می‌کند:

> هربار که نام نویسندگان دائرةالمعارف را می‌شنیدیم یا مجلدی از اثر عظیم آن‌ها را بازمی‌کردیم مانند این بود که به میان حرکات بی‌شمار چرخ‌ها و دنده‌های یک کارخانهٔ عظیم افتاده‌ایم و با سر و صدا و دنگ و دونگی که چشم‌ها و حواس را آزار می‌دهد، و با ترتیبات نامفهومی که اجزای آن به پیچیده‌ترین شکلی در یکدیگر تداخل می‌کنند، و با انواع کارهایی که برای ساختن یک قطعه پارچه ضرورت دارد ـ دلمان از این لباسی که به تن داریم به هم می‌خورد.[۱]

عده‌ای بر علل و عوامل اجتماعی و اقتصادی تأکید می‌نهند و اوجگیری جنبش رمانتیک را واکنشی می‌دانند در برابر ناامنی‌ها و نابرابری‌ها و نابسامانی‌های دامنگستر ناشی از انقلاب صنعتی و به‌ویژه فقر و استثمار قشرهای وسیعی از مردم در اروپای سدهٔ هجدهم. گروهی از نویسندگان بیشتر به جنبه‌های فرهنگی و اخلاقی بها می‌دهند و جنبش رمانتیک را واکنش گروهی از شاعران و نویسندگان بر ضدّ تباهی اخلاقی و تشریفات کسالت‌آور و دست و پاگیر و فریب و تظاهر و ریا در روابط اجتماعی می‌دانند، و بالاخره بسیاری از محققان، این جنبش را واکنشی در برابر انقلاب فرانسه به‌حساب می‌آورند، زیرا این انقلاب وعدهٔ آزادی و برابری و اصطلاح امور را داده بود، اما خشونت‌ها و انتقامجویی‌های دوران انقلاب، خودکامگی‌های دیوان‌سالاری، جنگ‌های ناپلئونی، سست شدن سلسله مراتب اجتماعی و زیر و رو شدن بسیاری از هنجارها و سنت‌ها، نابسامانی‌ها و هرج و مرج‌های فراوان در پی آورد و سرخوردگی و بدگمانی، جای شور و شوق نخستین را گرفت.

صرف نظر از علل و اسباب ظهور و گسترش جنبش رمانتیک، چند نگرش غالب در آثار نویسندگان و نظریه‌پردازان و هنرمندان رمانتیک به‌چشم می‌خورد و همین ویژگی‌هاست که رمانتیسم را از سایر مکتب‌ها و جریان‌های فکری متمایز می‌کند[۲]: نخست این که رمانتیک‌ها *احساس* و *قوهٔ تخیل* را برتر از عقل می‌شمردند. کولریج می‌گفت که «اندیشهٔ ژرف فقط در پرتو احساس ژرف حاصل می‌شود» و پیش از او، روسو گفته بود که «در نهایت، عقل راهی را در پیش می‌گیرد که قلب حکم می‌کند.» شلی (Shelley) نیز می‌گفت که نسبتِ عقل به خیال مانند نسبت ابزار به عامل، جسم به روح یا سایه به ماده است. ناگفته نماند که رمانتیک‌ها کاوش‌های عقلی را

یکسره بیهوده نمی‌شمردند بلکه معتقد بودند که عقل فقط نمایندهٔ جزئی از استعدادهای انسان است، یا به بیان دیگر پوسته‌ای است نازک بر لایه‌های ناشناختهٔ ضمیر ناهشیار. به‌همین‌سبب، بسیاری از رمانتیک‌ها برای درک *تمامیت عالم* به نگرش‌های زیباشناسانه و شهودی روی می‌آوردند و می‌گفتند که بینش عقلی از فهم *هستی بی‌کران* ناتوان است، چنان که شلگل زبان فلسفه را بینش شهودی می‌دانست و آن را مقدم بر استدلال عقلی می‌شمرد.

دوم آن‌که رمانتیک‌ها به یگانگی شخصیت افراد یا ملیت‌ها و اقوام باور داشتند. آن‌ها برخلاف عقل‌مداران سدهٔ هجدهم که مروج اندیشهٔ برابری و همسانی انسان‌ها و نیز اصول اخلاقی و فرهنگی و سیاسی جهان‌شمول بودند، از رشد آزادانهٔ شخصیت فرد براساس ارزش‌ها و استعدادها و اصول اخلاقی فردی دفاع می‌کردند. روسو اصرار می‌کرد که شخصیت هر کودک طی مراحل خاصی رشد می‌یابد و رشد در هر مرحله در گرو رشد در مراحل پیشین است. به همین‌گونه، رمانتیک‌ها، مثلاً هردر (Herder)، با یکسان‌سازی فرهنگی و از میان برداشتن تفاوت‌های ملّی و محلی به شدت مخالفت می‌کردند و بر این باور بودند که هر قوم و جماعتی دارای «روح قومی» ویژه‌ای است که عمدتاً در ادبیات و زبان آن قوم تجلی می‌یابد و باید محترم شمرده شود؛ این طرز فکر نشان می‌دهد که جنبش رمانتیک، حتی در قلمرو اندیشه سیاسی دارای صبغهٔ بارز ادبی است. بعضی از رمانتیک‌ها تنوعات قومی و ملی را ناشی از نظمی طبیعی می‌دانستند و دولت‌ها را از بر هم زدن این نظم طبیعی برحذر می‌داشتند.

سوم آن‌که در آثار بسیاری از رمانتیک‌ها حسرت *ایام گذشته* کاملاً نمایان است. آن‌ها، سرخورده از تحولات سهمگین روزگار خویش، بر بال‌های خیال، به گذشته‌های دور و نزدیک سفر می‌کردند و کاخ آرزوهایشان را در اعصار طلایی و بر شالودهٔ شکوه سنت‌های دیرین بازمی‌آفریدند. آن‌ها به تاریخ و نهادهای سنتی به دیدهٔ گنجینه‌هایی می‌نگریستند که سرشار از حکمت و خرد و ایمانند و می‌پنداشتند که نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های زمانهٔ خود را با احیای سنت‌های کهن و بازگشت به وضع سابق درمان و اصلاح توانند کرد.

با وجود نحله‌های گوناگون و بعضاً متعارض در جنبش رمانتیسم، نگرش‌های بالا برای ترسیم سیمای عمومی و کلی این جنبش کفایت می‌کنند. در یک جمله می‌شود گفت که رمانتیک‌ها با تکیه بر مقولهٔ احساس و جنبه‌های غیرعقلانی انسان در حیات فردی و جمعی، چشم‌اندازی نو را در مطالعات ادبی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی فراهم آوردند که از بیش از دو سدهٔ پیش تا به امروز محل بحث و نقد بوده است. در اندیشهٔ سیاسی، نگرش رمانتیک تقریباً به تمامی مباحث عمده راه یافت و حتی الهام‌بخش شماری از جنبش‌های سیاسی در سده‌های

نوزدهم و بیستم گردید. در دنبالهٔ این نوشته می‌کوشیم، با رعایت اختصار، سهم و نقش نویسندگان رمانتیک را در دو مبحث عمدهٔ اندیشهٔ سیاسی نشان دهیم.

پیش از ورود به متن اندیشه‌های سیاسی رمانتیک باید توجه داشت که اندیشهٔ سیاسی رمانتیک در بستر روند پرشتاب خرد باوری طی سده‌های هفدهم و هجدهم، و در مقام واکنشی آمیخته با احساس نسبت به آن، پا گرفت و گسترش یافت. طی سده‌های پانزدهم و شانزدهم، بسیاری از بنیادهای فکری در عرصهٔ ادبیات، هنر، فلسفه، دین، علم و سیاست استواری و انسجام خود را از دست داده بودند اما هنوز طرح و سرمشق روشن جدیدی جای آن‌ها را نگرفته بود و تردید و سرگردانی همه جا به چشم می‌خورد. اهمیت اندیشمندان و نظریه‌پردازان سدهٔ هفدهم در این است که توانستند به تردیدها و سرگردانی‌هایی که از عصر نوزایی بر اروپا سایه افکنده بود پایان بخشند و سرمشق‌هایی نو را بنیاد کنند. با ظهور گالیله و دکارت ــ دو چهرهٔ سرمشق‌ساز سدهٔ هفدهم ــ عصری نو آغاز شد که برجسته‌ترین ویژگی آن، ایمان بی‌حد و مرز به نیروی عقل بشر بود و این *ایمان* جدید اذهان برجسته‌ترین متفکران آن دوران را در رشته‌ها و عرصه‌های گوناگون، از جمله در سیاست، به خود مشغول داشته بود. برای نمونه «هابز و گروتیوس دو قطب مقابل اندیشهٔ سیاسی در قرن هفدهم‌اند. هم در مفروضات نظری و هم در خواست‌های سیاسی مخالف یکدیگرند. با این حال در تفکر و استدلال از یک روش پیروی می‌کنند. روش آن‌ها تاریخی و روان‌شناختی نیست، بلکه تحلیلی و قیاسی است. اصول سیاسی خود را از طبیعت انسان و ماهیت دولت می‌گیرند، و در این کار از سرمشق تاریخی بزرگ گالیله پیروی می‌کنند.»[۳] نه فقط گروتیوس و هابز، بلکه اسپینوزا و لایب نیتز نیز زیر نفوذ گالیله بودند و قوت و شدت این تأثیرگذاری تا بدان پایه بود که اسپینوزا کتابی با عنوان *اثبات اخلاق به طریق* هندسی تألیف کرد. در واقع در عصر سلطهٔ نگرش ریاضی و مکانیک، جای شگفت نیست که نظریه‌پردازان سیاست نیز در پی ابداع نوعی «ریاضیات سیاست» بوده‌اند و باز جای تعجب نیست که چرا نخستین نظریه‌های سیاسی بنیادی در عصر جدید در سیمای «قرارداد» و با تکیه بر مقولاتی عقلانی چون «قانون طبیعی» و «حقوق طبیعی» ظاهر شدند. در بستر همین نگرش عقلانی و «قراردادمآبانه» نسبت به سیاست بود که نگرشی کم و بیش مخالف، از افق بینش رمانتیک سر بر آورد و تفسیری نو از سرشت سیاسی انسان، تأسیس جامعه، برپایی دولت و مشروعیت حکومت، دستمایهٔ مردان سیاست در عرصه‌های نظر و عمل گردید. بحث اندیشهٔ سیاسی رمانتیک را، در حد مجال این مقاله، با طرح نظریهٔ *قرارداد اجتماعی* و نظریهٔ *انداموار دولت* که از جمله مهمترین مباحث اندیشهٔ سیاسی هستند، دنبال می‌کنیم و تفسیرهای رمانتیک

را در بارهٔ مقولاتی چون ملت، ملیت‌گرایی، ارادهٔ ملّی، پیشوامداری و جز این‌ها، به فرصتی دیگر وامی‌نهیم.

الف) قرارداد اجتماعی : نظریهٔ قرارداد اجتماعی، بدان‌گونه که در سده‌های هفدهم و هجدهم رواج داشت، رابطهٔ فرد ـ جامعه، و جامعه ـ دولت را به رابطه‌ای صرفاً حقوقی فرو می‌کاهد که در آن طرفین قرارداد با رضایت و آگاهی از موضوع معامله، تعهداتی را می‌پذیرند و در مقابل از حقوق و منافعی برخوردار می‌شوند. هابز، لاک و روسو در مقام سه متفکر برجسته و پرآوازهٔ سده‌های هفدهم و هجدهم به سیاست و جامعه از دریچهٔ قرارداد اجتماعی می‌نگریستند و اصحاب *دائرةالمعارف* نیز از حوزهٔ این سرمشق نو گامی فراتر ننهادند. اما در میان تمامی نظریه‌پردازان «قرارداد»، ژان ژاک روسو به لحاظ نگاه منتقدانه‌اش به روزگار خود و به ویژه به مقولهٔ قرارداد، مقامی یگانه دارد و رگه‌های نگرش رمانتیک در اندیشهٔ سیاسی و اجتماعی او کاملاً نمایان است. در عصر جدید، او نخستین اندیشمندی بود که با تمایز قائل شدن میان «قرارداد خوب» و «قرارداد بد» بر آن شد تا از حیثیت انسان که به زعم او بر اثر قرارداد بد دستخوش تباهی شده است به دفاع برخیزد. آنچه او را از متفکران هم‌عصرش متمایز می‌کند و میان اندیشهٔ او و تفکر به شدت عقلانیِ حاکم بر دوران او جدایی می‌اندازد، نگرش انتقادی و اعتراض‌آمیز و سرشار از شور و احساس او به اوضاع اجتماعی و سیاسی روزگارش بود، روزگاری که دانشورانش بیش از هر زمان به معجزهٔ تفکر عقلانی و مهندسی اجتماعی برای حل مشکلات جامعه و سعادتمند کردن انسان امید بسته بودند. از این‌رو اندیشه‌های روسو را می‌توان بلندترین صدای اعتراض بر عصر خردمداری دانست و همین ویژگی است که او را با جنبش رمانتیک پیوند می‌دهد. بسیاری از منتقدان روسو، آرای او را «خاستگاه تمامی نحله‌های رمانتیسم دانسته‌اند.»[۴]

پیش از پرداختن به آرای روسو در بارهٔ قرارداد اجتماعی، نخست نگاهی گذرا به آرای هابز و لاک در این زمینه می‌افکنیم. هابز با این مقدمه آغاز می‌کند که آدمیان به سبب خوی برتری‌طلب و منفعت‌جوی خود در «وضع طبیعی» با یکدیگر به رقابت می‌پردازند و ستیز در میان آنان بالا می‌گیرد تا آنجا که اجتماع انسان‌ها به عرصهٔ «جنگ همه با همه» تبدیل می‌شود و هیچ کس به جان و به مال ایمن نیست. در این مرحله آدمیان به اقتضای غریزهٔ بقا می‌کوشند خود را از ورطهٔ هولناک وضع طبیعی برهانند و از این‌رو به حکم قانون طبیعی که آدمی را به جستجوی «مصلحت» فرمان می‌دهد، همگان داوطلبانه از «حق خویش بر همه چیز» چشم می‌پوشند و

حقوق خود را یکسره به شخص *ثالث* وامی‌نهند تا در مقام زمامدار مطلق بر آنان حکم راند و امنیت و قانون جانشین ناامنی و ستیز همگانی شود.[۵] بدین‌سان آدمیان از روی اراده و اختیار جامعهٔ مدنی را برپا می‌دارند بدون آنکه در سرشت برتری‌جو و خودپرست آنان تغییری روی داده باشد. در نظر هابز، قرارداد اجتماعی یعنی تسلیم شدن همگان به حاکمیتی مطلق و نامحدود از روی اختیار به قصد دستیابی به امنیت و نظم.

جان لاک نیز نظریهٔ قرارداد اجتماعی خود را بر مفاهیم وضع طبیعی و حقوق طبیعی بنیاد می‌کند. در نظر او آدمیان حتی در وضع طبیعی آزاد و برابرند و آزادی انسان حقی است ذاتی که هیچ کس مجاز به تحدید یا سلب آن نیست. بنابراین آدمیان در وضع طبیعی کم و بیش شادمان بودند و در کنار یکدیگر آزادانه از مواهب طبیعت بهره می‌بردند. اما از آنجا که آدمی موجودی عاقل و مختار است، دریافت که برای حفظ مؤثرتر آزادی‌ها و حقوقش بهتر است به جامعه‌ای سازمان‌یافته بپیوندد.[۶] از این‌رو برای تشکیل جامعهٔ مدنی با همنوعانش توافق کردو در مرحلهٔ بعد، جامعهٔ مدنی در مقام شخصیتی حقوقی با دولت پیمان بست تا با استقرار حکومت قانون، نگهبان آزادی‌ها و اموال مردمان باشد.

با ذکر مقدمات بالا، اکنون بهتر می‌توان به نوآوری‌های روسو در بحث قرارداد اجتماعی پی برد. اما پیش از ورود به این بحث ذکر این نکته خالی از فایده نیست که روسو، برخلاف بسیاری از متفکران، زندگانی پرماجرایی داشته است و گستاخی و شوریدگی و بی‌قراری نه تنها در اندیشه بلکه در شیوهٔ زندگی او نیز نمایان است. به گفتهٔ خود او، در پاییز سال ۱۷۴۹، هنگامی که عازم دیدار دیدرو (Diderot)، که در آن زمان در زندان به سر می‌برد، بود تصادفاً چشمش به اعلان آکادمی «دیژون» افتاد که برای نوشتن یک مقاله جایزه‌ای تعیین کرده بود. موضوع مقاله این بود که «آیا احیای علم و هنر به تزکیهٔ نفس یاری می‌کند یا موجب تباهی اخلاقیات می‌شود؟» این رویداد سرآغاز تحولی ژرف در روان او می‌شود و به تعبیری، نبوغ و استعداد رمانتیک او را بیدار می‌کند. روسو می‌گوید:

> هنگامی که آن اعلان را خواندم، حالتی شبیه به یک الهام ناگهانی به من دست داد. سیل خروشان افکار با چنان قدرتی فوق‌العاده بر ذهنم هجوم آورد که دگرگونی وصف‌ناپذیری در خود یافتم و در این حال، هزاران نور روشنایی‌بخش بر مغزم تابید. چنان سرگیجه‌ای وجودم را فراگرفت که همچون آدم‌های مست شدم و احساس کردم که همهٔ اعضای وجودم به شدت در حال ارتعاش است... اگر می‌توانستم یک چهارم آنچه را که... احساس کرده بودم بر روی کاغذ بیاورم، با چه صراحتی می‌توانستم همهٔ

تضادهای نظام اجتماعیمان را بیان کنم! با چه قدرتی می‌توانستم ناهنجاری‌های نهادهایمان را فاش سازم! و چه راحت می‌توانستم ثابت کنم که انسان طبیعتاً موجود خوبی است و فقط نهادهای اجتماعی است که او را به صورت موجودی تبهکار درمی‌آورد.[۷]

در واقع روسو در چند سطر بالا جوهر اندیشهٔ خود را بیان کرده است و همین معنا را در سرآغاز کتاب معروفش، *قرارداد اجتماعی*، تکرار می‌کند که «انسان آزاد زاده می‌شود ولی همه‌جا در بند است.» از آنجا که مفاهیم آزادی و بندگی دو مفهوم اساسی در آرای روسو هستند، از این‌رو ما نیز نظریهٔ قرارداد اجتماعی او را با تأکید بر این مفاهیم که سرشار از احساسات رمانتیک است، به اختصار مرور می‌کنیم.

روسو نیز مانند هابز و لاک، نظریهٔ قرارداد اجتماعی خود را با طرح موقعیت انسان در وضع طبیعی آغاز می‌کند. وضع طبیعی در نظر او نیز فرضی فلسفی است؛ بدین معنا که فرض می‌کند آدمیان در آغاز جدا از یکدیگر و به حالت توحش می‌زیسته‌اند و همچون سایر حیوانات فقط در بند خور و خواب و تأمین نیازهای بسیار ابتدایی خویش بوده‌اند. هابز انسان را در وضع طبیعی موجودی زیاده‌طلب و خودپرست می‌پندارد و لاک انسان را در وضع طبیعی موجودی عاقل، مستقل، مدنی‌الطبع و وظیفه‌شناس می‌شمرد. اما روسو این‌گونه تصویرها را از انسان در وضع طبیعی غیرواقعی می‌داند و می‌گوید که خصوصیاتی چون زیاده‌طلبی و برتری‌جویی یا همکاری و سازش از ویژگی‌های انسان اجتماعی است نه انسان در وضع طبیعی. در وضع طبیعی، انسان موجودی کاملاً غریزی است که تنها صدای طبیعت وحشی را می‌شنود و روزگار را در سادگی و بی‌پیراگی محض می‌گذراند؛ انسان در وضع طبیعی یک وحشی است، اما یک وحشی خوب[۸].

روسو می‌گوید در وضع طبیعی، راهبر انسان نه خرد یا خوی مدنی، بلکه غریزهٔ عشق به خود (amour de soi) و حس ترحم است. غریزهٔ نخست که همان میل به صیانت نفس است آدمی را به تلاش برای ادامهٔ زندگی وامی‌دارد، اما حس ترحم حسی است که به آدمی امکان می‌دهد به صورت غریزی خود را به جای دیگران بگذارد، دردها و رنج‌های همنوعانش را حس کند و به همین سبب بی‌جهت دیگران را نیازارد. در حالی که عشق به خود، آدمی را صرفاً به خود مشغول می‌دارد، حس ترحم آدمی را وامی‌دارد که به اطرافیانش نزدیک شود. در واقع این دو غریزه یکدیگر را تعدیل می‌کنند و در نتیجه مانع بروز حالت «جنگ همه با همه» می‌شوند.[۹]

با این فرض‌ها، روسو به مهم‌ترین بخش نظریه‌اش، که چگونگی انتقال از وضع طبیعی به

جامعهٔ مدنی است، می‌پردازد. هابز و لاک، و پیش از آن دوه‌گروتیوس، مرحلهٔ گذار را ناشی از ویژگی عقلانی بشر می‌دانستند. هابز انگیزهٔ گذار را رهایی از *حالت جنگ* می‌دانست و لاک این انگیزه را در بهره‌مندی بیشتر از آزادی‌های طبیعی خلاصه می‌کرد. اما روسو از زاویه‌ای متفاوت به مرحلهٔ گذار می‌نگرد و می‌گوید آدمی نه از سر عقل و مصلحت‌جویی یا دوراندیشی و حسابگری، بلکه به تازیانهٔ نیروهای کور طبیعت ــ ویرانی‌های طبیعی و دردها و بیماری‌های مشترک و تنگناهای زیستی ــ به جامعهٔ ابتدایی رانده می‌شود. در نظریهٔ روسو، این انتقال به هیچ‌روی جنبهٔ فرضی و خیالی ندارد بلکه روسو نشان می‌دهد چگونه انسان‌های تک‌افتاده رفته‌رفته به یکدیگر نزدیک می‌شوند، خانواده شکل می‌گیرد، خانه‌هایی برای سکونت طولانی بنا می‌شوند و بالأخره با گرد آمدن چندین خانوار، «جامعهٔ ابتدایی» پدید می‌آید. در این مرحله است که انسان به فواید زندگی اجتماعی پی می‌برد و آمادهٔ پیوستن به قرارداد اجتماعی می‌شود.[۱۰]

در جریان انتقال از توحش به تمدن، یا وضع طبیعی به زندگی اجتماعی، تحولی مهم در روانشناسی آدمیان روی می‌دهد و آن عبارت است از بیدار شدن حس خودخواهی و خودپسندی (amour propre). در وضع طبیعی، آدمی می‌توانست خود را با حیوانات مقایسه کند، اما با تشکیل زندگی اجتماعی خود را با همنوعانش مقایسه می‌کند و این آغاز گرفتاری انسان است. خودخواهی شکل فاسد غریزهٔ صیانت نفس است زیرا انسان *آزاد* و مستقل را به‌موجودی *وابسته* تبدیل می‌کند. زندگی اجتماعی آدمی را هوشمندتر می‌کند و به قوای عقلی او مجال رشد می‌دهد، اما در مقابل، شادمانی و خودبسندگی را از او می‌گیرد و دامنش را به‌گناه و زشتی آلوده می‌سازد.

بی‌شک انسان در زندگی اجتماعی به رفاه و امنیت بیشتری دست می‌یابد، اما به همان نسبت که عقل و اندیشهٔ او کاملتر می‌شود، نیازها و آرزوهای تازه‌ای که منشأ آن غریزهٔ خودخواهی است در او سر برمی‌آورند. انسان طبیعی یا بدوی، نیازهایی بسیار محدود داشت و به سادگی می‌توانست آن‌ها را برآورد بدون آنکه نیازمند یاری دیگران باشد. اما انسان اجتماعی با آرزوها و نیازهایی پایان‌ناپذیر روبه‌رو است و تلاش برای تحقق آن‌ها، او را هر چه بیشتر وابسته و زبون می‌کند. انسان طبیعی با مفهوم ناکامی بیگانه بود زیرا توقعاتش با امکاناتش برابری می‌کرد، حال آنکه انسان اجتماعی همواره دستخوش *ناکامی* است و به علاوه برای ارضای نیازهایش باید رفتاری مردم‌پسند در پیش گیرد و به فریب و ریاکاری متوسل شود. در نتیجه، با پیشرفت علم و هنر و تمدن، آدمیان پیوسته ناشادتر می‌شوند و در چنبر تشریفات زاید و رفتار تصنعی، از گوهر

و طبیعت خویش بیشتر فاصله می‌گیرند. انسان اجتماعی، پیوسته ناکام‌تر و وابسته‌تر و بی‌اختیارتر می‌گردد و معنای واقعی زندگی از او سلب می‌شود؛ و این است فرجام *قرارداد اجتماعی* که انسان را همه‌جا به بند می‌کشد.

در نظریهٔ قرارداد اجتماعی روسو، تشکیل جامعهٔ ابتدایی مرحله‌ای بس حساس و خطیر است، زیرا در این مرحله است که غریزهٔ خودخواهی و قوای عقلانی آدمی همزمان رشد می‌کنند و انسان‌ها برای غلبه بر موانع موجود در راه زندگی اجتماعی به قرارداد اجتماعی روی می‌آورند. در جامعهٔ ابتدایی برای نخستین‌بار نشانه‌های نابرابری ظاهر می‌شوند؛ اما در قرارداد اجتماعی خوب، نابرابری‌ها مهار می‌شوند حال آنکه در قرارداد اجتماعی بد، نابرابری‌ها تشدید می‌شوند و غریزهٔ خودخواهی فرصت خودنمایی پیدا می‌کند. چنین قراردادی نه بر پایهٔ آزادی و برابری بلکه بر پایهٔ زور بنا می‌شود، اما «زور موجد هیچ‌گونه حقی نیست و ما وظیفه داریم که فقط از قدرت‌های مشروع اطاعت کنیم.»[11] اِعمال زور برای ادارهٔ جامعه لازم است اما توجیه اِعمال زور فقط در *نظمی اخلاقی* که مبتنی بر رضای افراد باشد میسر می‌شود.

در اینجا، روسو مفاهیم قرارداد اجتماعی و ارادهٔ همگانی را پیش می‌کشد و می‌گوید اگر قرارداد اجتماعی را از حشو و زواید آن بپیراییم، اصل آن بدین قرار خواهد بود: «هر یک از ما، وجود و قدرت خود را تحت رهبری عالیهٔ ارادهٔ همگانی به مشارکت می‌گذاریم و هر عضوی را به عنوان جزء لاینفک کل در مجمع خود می‌پذیریم.»[12] بدین‌سان، روسو با تأکید بر رضای افراد و مشارکت آنان در ارادهٔ همگانی، به آدمی خصلتی اخلاقی می‌بخشد، موجودی که می‌تواند ارادهٔ خود را در راه تحقق خیر مشترک به‌کار گیرد. انسان موردنظر روسو موجودی منفعل و سرخورده نیست، بلکه مشارکت‌جو و فعال است؛ تابع هیچ کس نیست مگر ارادهٔ خودش؛ و با کل جامعه وحدت یافته است بدون آنکه آزادی و هویت خود را از کف داده باشد.

کوتاه سخن این که روسو در مقام اندیشمند و منتقدی تیزبین و حساس از سرمشق روزگار خود ــ مذهب عقلانیت ــ فاصله گرفت و از دریچهٔ احساس، شهود، درون، فطرت، قلب و وجدان به فرد، جامعه، سیاست، قانون و ارزش‌ها نگریست. در حالی که متفکران سده‌های هفدهم و هجدهم غالباً طبیعت را کتابی می‌دانستند که به زبان ریاضی نوشته شده است، روسو این فکر را القا کرد که طبیعت کتابی است که به زبان احساس انشا شده است. از این دیدگاه، روسو مسألهٔ معصومیت انسان و نقش تباهی‌آور نهادهای غیردموکراتیک را پیش می‌کشد: انسان طبیعی که در وضع بدوی می‌زیست نه درنده‌خو بود، نه منفعت طلب، نه عاقل و نه حسابگر، بلکه موجودی بود بس ساده و بی‌آلایش که تنها غرایز بقا و ترحم بر او حکومت می‌کردند.

زندگی اجتماعی است که انسان را به حسابگری، ظاهرسازی، نیرنگ‌بازی و تبهکاری سوق می‌دهد و قرارداد اجتماعیِ «بد» است که نابرابری‌ها را تشدید و تثبیت می‌کند و به‌بردگی انسان صورت قانونی می‌بخشد. انسان طبیعی انسانی نیست که متکی به عقل مصلحت‌اندیش باشد و تنها به نفع خود بیندیشد، بلکه موجودی سرشار از احساس است که آزاد می‌زید و اسیر رقابت‌ها و تشریفات پوچ نیست و از محنت دیگران غمگین می‌شود.

روسو نیز همانند هر منتقد یا مصلح اجتماعی می‌بایست به این پرسش اساسی پاسخ می‌داد که برای اصلاح امور نخست باید خوی آدمی را دگرگون کرد یا سازمان اجتماعی را؟ او راه دوم را برگزید و کوشید گناه هبوط را از گردن آدمیان برگیرد و به گردن جامعه بیفکند. تأکید او بر بی‌گناهی انسان و استعداد رمانتیک او در شکوه بخشیدن به روزگار انسان طبیعی سبب شده است تا بعضی از منتقدان گمان کنند که گویا او می‌خواهد انسان را به جامعهٔ ابتدایی و بدوی بازگرداند.[۱۳] اما انصاف این است که بگوییم او با وجود حسرتی که از عصر طلایی انسان در دل داشت، نیک می‌دانست که بازگشت به دوران قبل از جامعهٔ مدنی یا قبل از قرارداد اجتماعی ممکن نیست، اما کوشید با طرح جامعه‌ای آرمانی براساس قرارداد اجتماعیِ «خوب»، شخصیت و ارادهٔ آدمیان را که مقهور مقتضیات جامعهٔ صنعتی و اسیر زرسالاری و زورمداری شده است به آنان بازگرداند.

ب) دولت: در میان نظریه‌های گوناگون در بارهٔ دولت (نظریه‌های تکامل تاریخی، انداموار، حقوق الهی پادشاهان، ماشینی، زور، رضا)، نظریهٔ *انداموار* که نقطهٔ مقابل نظریهٔ ماشینی است، قویاً از نگرش رمانتیک تأثیر پذیرفته است. نظریهٔ ماشینی دولت متأثر از نگرش افزاروار نسبت به جامعه و طبیعت در طی سده‌های شانزدهم و هفدهم و هجدهم است و براساس آن، دولت به مثابهٔ ماشینی است که مردم آن را برای ایفای وظایفی معین به وجود آورده‌اند. این نظریه مبتنی بر این فرض است که جامعه عرصهٔ تقابل منافع گوناگون است و از آنجا که این تقابل، کشمکش‌هایی را در پی می‌آورد، وظیفهٔ دولت آن است که تشنجات ناشی از برخورد منافع را کاهش دهد و به حل و فصل آن‌ها بکوشد. در واقع دولت در اختلافات و مناقشات اجتماعی و سیاسی نقش داور یا میانجی را ایفا می‌کند.[۱۴]

در نظریهٔ *انداموار*، دولت نه واسطه و عامل و میانجیِ نیروهای اجتماعی بلکه هستیِ طبیعی و مستقلی است که از اراده و روح و شخصیت برخوردار است و افراد یا گروه‌ها و نیروهای اجتماعی یکسره وابسته به آنند. بر این اساس، دولت «کل» یا «تمامیتی» تلقی می‌شود که منافع

و مصالح آن لزوماً منطبق بر انتظارات این یا آن قشر یا گروه نیست بلکه این افراد و گروه‌ها هستند که باید خود را با مصالح دولت هماهنگ کنند. در واقع، دولت با موجودی زنده قیاس می‌شود که اجزای آن همچون اعضای بدن ما باید از روح و شخصیتی که هستی آن مستقل از هستی تک‌تک اعضاست پیروی کنند.[۱۵]

ظاهراً نگرش اندامواز با نگرش رمانتیک که تأکیدش بر احساس و شخصیت و ارادهٔ فرد است منافات دارد، اما متفکران رمانتیک با تفسیری زیبایی‌شناسانه از هستی کوشیدند این تعارض را از میان بردارند. بر اساس این تفسیر، انسان جلوه‌ای است از کلّی بی‌کران و اندامواز که درک آن از دیدگاهی زیبایی‌شناسانه و شهودی میسر می‌شود. اندیشهٔ عقلانی را راهی به این شناخت نیست چراکه عقل فقط قادر به درک پدیده‌های کرانمند است و اصولاً کارش تحدید و مرزبندی است؛ حال آنکه برای درک بی‌کران ــ جریان بی‌حد و مرز زندگانی ــ باید مرزها را درنوردید. با این شیوه، رمانتیک‌ها مرز میان هستی کرانمندِ انسان و هستی بی‌کران را از میان برمی‌دارند.[۱۶]

گرچه پیشینهٔ نگرش اندامواز به یونان باستان بازمی‌گردد، اما در عصر جدید روسو نخستین کسی است که با طرح مقولهٔ «ارادهٔ همگانی» زمینه را برای توسعهٔ نظریهٔ دولتِ اندامواز فراهم می‌کند. در نظر او ارادهٔ همگانی جمع ارادهٔ تک تک افراد نیست، بلکه قدرتی مشترک است که از ارادهٔ جمع ناشی شده است و «خیر مشترک» را طلب می‌کند. روسو می‌گوید: «اگر کشور یا شهر یک انسانِ اخلاقی است که زندگیش در اتحاد اعضای آن است و صیانت ذات بزرگترین ضرورت آن، پس نیازمند یک قدرت عمومی و وادارکننده است که هر عضو را از برای مصلحت همگان از ممیزات ویژهٔ خود خالی سازد. درست به همان ترتیب که طبیعت به هر فرد قدرتی مطلق بر همهٔ اجزایش ارزانی می‌دارد، قرارداد اجتماعی به تنِ سیاسی یک قدرت مطلق بر همهٔ اجزای آن می‌بخشد.»[۱۷] بدین‌سان، دولت موردنظر روسو، کلّی اندامواز و مظهر ارادهٔ عمومی است و به‌سان موجودی زنده پیوسته متحول می‌شود و رشد می‌کند. این قدرت مطلق و فائق لازم نیست تضمینی به اعضای خود بدهد یا محدودیتی را بپذیرد زیرا به اعتقاد روسو «محال است که یک کل بخواهد بر همهٔ اجزای خویش آسیب رساند.»[۱۸]

طنین «ارادهٔ همگانی» روسو در ایدئالیسم آلمانی، به‌ویژه در آرای فیشته و شلینگ و هگل، به گوش می‌رسد. فیشته با طرح دو اصل «خواست همگانی» و «قرارداد اجتماعی» استدلال می‌کند که «دولت آن نهادی است که به آن، چنان قدرتی داده می‌شود که با آن قدرت، دستیابی به هدفی که «خواست همگانی» خواهان آن است فراهم شود، یعنی پایداری نظام حقوقی و پشتیبانی از آزادی همگانی. بدین‌سان، یگانه شدن همهٔ اراده‌ها دریک اراده صورت «خواست همگانی»

به‌خود می‌گیرد آن‌چنان که در دولت تناور مجسم می‌شود... در واقع فیشته از دولت همچون یک تمامیت سخن می‌گوید و آن را با فرآورده‌های سازماندار طبیعت می‌سنجد.»[۱۹] شلینگ نیز در فلسفهٔ «تحقق خویش» به دولت به دیدهٔ شرایطی می‌نگرد که عمل اخلاقی را میسر می‌سازد. در نظر او «دولت، آن بنای کلاتی است که به دست بشر، اما با کرد و کارِ روح ساخته می‌شود و شرطی است ضروری برای آنکه آزادیِ هماهنگ به دست جماعتی از افراد تحقق یابد.»[۲۰]

هگل نظریهٔ انداموار دولت را به اوج شکوه می‌رساند و در شکوه بخشیدن به دولت تا آنجا پیش می‌رود که دولت را «مثال الهی بدان‌سان که بر روی زمین وجود دارد» می‌خواند. او دولت را روحی می‌شمارد که «در جهان سکونت دارد و به واسطهٔ آگاهی در جهان تحقق می‌یابد.» هگل مانند نویسندگان سیاسی مکتب رمانتیک اصرار دارد که دولت دارای وحدت «انداموار» است، هر چند که «وحدت» موردنظر او وحدتی دیالکتیکی است که کشاکش و تقابل را مجاز و بلکه ضروری می‌شناسد و از این‌رو از آرمان‌های جمال‌شناختی شلینگ و نُوالیس فاصله می‌گیرد. نُوالیس دولت را «فرد زیبا» نامیده بود و در مقاله‌ای به‌نام «مسیحیت یا اروپا» خیال وحدت همهٔ ملل مسیحی را زیر رهبری و حاکمیت یک کلیسای کلی و واقعاً «کاتولیک» (عام) در سر پرورانده بود.[۲۱]

بیشتر نویسندگان رمانتیک، همصدا با نویسندگان محافظه‌کار، نظریه‌های ماشینی و عقلانی دولت را به‌باد انتقاد گرفته‌اند. آدام مولر به کسانی که شأن دولت را تا حد یک کارخانه یا مزرعه پایین آورده‌اند هشدار می‌دهد که دولت سازمانی ساخته و پرداختهٔ بشر نیست و غایت آن را نباید صرفاً محدود به شادمانی انسان دانست. دولت دربرگیرندهٔ زندگی انسان‌هاست و بیرون از دولت چیزی برای شهروندان باقی نمی‌ماند. او معتقد است «تا زمانی که دولت و مردم تابع دو فرمانروا هستند و تا زمانی که اشتیاقی دوگانه قلب‌ها را از درون به دو پاره تقسیم می‌کند... دستیابی به آزادی واقعی محال است.»[۲۲] کولریج، بونالد، دومیستر (Joseph de Maistre) و ادموند برک از جمله نویسندگانی هستند که به دولت عقلانی و تعبیر ماشینی دولت سخت تاخته‌اند. بونالد می‌گفت: «اقتدار دولت از خداوند ناشی می‌شود و خداوند تنها اقتدار حاکم بر جهان است. این ادعا که اقتدار دولت از قرارداد میان افراد در وضع طبیعی سرچشمه می‌گیرد، منطقاً سخنی لغو و بی‌پایه است و مستند تاریخی ندارد.»[۲۳] برک نیز به اقتضای مشی محافظه‌کارانهٔ خود، که گاه لحن رمانتیک به خود می‌گیرد، به دفاع از شأن دولت برمی‌خیزد و مقام جامعه را به پایهٔ موجودی زنده و متعالی برمی‌کشد:

مسلماً جامعه یک قرارداد است، ولی نباید دولت را چیزی همانند شرکتی برای تجارت ادویه یا قهوه تلقی کنیم که برای مصلحتی موقت و کوچک به پا شده و به میل دو طرف قرارداد منحل شود، بلکه شرکتی است در همهٔ علوم و فنون و فضایل و کمالات. و چون هدف‌های چنین شرکتی ضمن نسل‌های مکرر تحقق می‌پذیرد، بنابراین فقط متعلق به زندگان نیست بلکه به زندگان و مردگان و متولدنشدگان تعلق دارد. هر قراردادی با هر دولتی بسته شود یک ماده از قراردادی است که از ازل در جامعهٔ جاوید مقرر بوده و به‌موجب سوگند نقض‌ناپذیری که همهٔ موجودات طبیعی و اخلاقی را در جای خود نگه می‌دارد، موجودات بالا و زیر را به هم پیوند می‌دهد و جهان دیده را به جهان نادیده مربوط می‌کند.[۲۴]

پی‌نوشت‌ها :

۱. ارنست کاسیرر، *افسانهٔ دولت*، ترجمهٔ نجف دریابندری (تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۲)، ص ۲۷۸.
۲. نگاه کنید به بخش اول از کتاب زیر:
H.G. Schenk, *The Mind of the European Romantics* (London: Oxford University Press, 1979).
۳. ارنست کاسیرر، همان، ص ۲۱۰.
4. Michael Curtis ed., *The Great Political Theories* (NewYork: Avon Books, 1962) p.73.
۵. حمید عنایت، *بنیاد فلسفهٔ سیاسی در غرب* (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۶)، ص ۲۰۸-۲۰۹.
۶. و. ت. جونز، *خداوندان اندیشهٔ سیاسی*، ترجمهٔ علی رامین (تهران: انتشارات امیرکبیر)، جلد دوم، قسمت دوم، ص ۲۰۳.
۷. نقل شده در همان، ص ۳۳۳.
8. Zev M. Trachtenberg, *Making Citizens* (London: Routledge, 1993) pp.79-81.
9. *Ibid.* p. 82
10. *Ibid.* pp. 87-90

۱۱. نقل شده در و. ت. جونز، *خداوندان اندیشهٔ سیاسی*، ص ۳۴۶.
۱۲. همان، ص ۳۵۱.
۱۳. می‌گویند هنگامی که روسو کتاب *گفتار در بارهٔ منشأ نابرابری* را برای ولتر فرستاد، ولتر به او جواب داد: «آقای من، کتاب شما را که بر ضد نوع بشر نوشته بودید دریافت کردم. از این باب متشکرم. هیچ‌کس مثل شما این همه هوش و نکته‌سنجی برای چار پا ساختن انسان به کار نبرده است. [آدم] با خواندن کتاب شما دوست دارد چهار پا راه برود، ولی چون من شصت سال است که عادت به دو پا رفتن کرده‌ام، متأسفانه برای من چهار پا رفتن امکان ندارد.»*
* ویل دورانت، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ عباس زریاب، چاپ هشتم (تهران: مؤسسهٔ انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۹)، ص ۲۲۴.
14. David Apter, "Government", *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Reprint Edition, 1972, Vols. 5 & 6, p.216.
15. C.A. Leeds, *Political Studies* (London: Macdonald and Evans Limited, 1975) p.63.
۱۶. فردریک کاپلستون، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ داریوش آشوری. (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، ۱۳۶۷)، جلد هفتم، ص ۳۰.
۱۷. نقل‌شده در و. ت. جونز، *خداوندان اندیشهٔ سیاسی*، ص ۳۷۲.
۱۸. همان، ص ۳۷۲.
۱۹. فردریک کاپلستون، *تاریخ فلسفه*، ص ۸۱.
۲۰. همان، ص ۱۲۴.
۲۱. ارنست کاسیرر، *افسانهٔ دولت*، ص ۳۳۴.
22. Paul M. Hayes, *Fascism* (London: George Allen & Unwin Ltd., 1973) p.48.
23. Tom Bottomore and Robert Nisbet eds., *A History of Sociological Analysis* (NewYork: Basic Books, Inc., Publishers, 1978) p. 90.
۲۴. هرمن رندال، *سیر تکامل عقل نوین*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳)، جلد دوم، ص ۵۹۰-۵۹۱.

رمانتیک‌های آلمان

نوشتهٔ ماکسیم الکساندر / اریکاتوتر
ترجمهٔ عبدالله توکّل

۱) ماکسیم الکساندر: رمانتیسم اوّل

«هوریشیو Horatio! در آسمان و روی زمین چیزهایی بیشتر از آن هست که فلسفهٔ تو به تصوّر بیاورد.» این جملهٔ هملت Hamlet که تعبیر یکی از آشکارترین نتائج تجربهٔ انسان است، جمله‌ای است که می‌توان، بسیار ساده، به عنوان شعار رمانتیسم آلمان به میان آورد. منتهی تعجب‌آور است که چنین حقیقت اولیّه‌ای گاه به گاه با معارض‌هایی روبه‌رو بشود. به موجب یکی از آن تضادهایی که به منزلهٔ نکته‌های تاریخ است، دوره‌ای که این حقیقت به سرسختانه‌ترین وجه درهم کوفته شد، عصر روشنایی خوانده می‌شود، در صورتی که دوره‌ای دیگر، دوره‌ای که در جریان آن اصلی مبین شمرده شد، اغلب اوقات به چشم عصر تاریکی نگریسته می‌شود. به مقیاس بسیار، به حکم واکنش در برابر افکار عصر روشنایی بود که رمانتیک‌های آلمان بر تقدّم عوالمی که عقل به آن دسترس ندارد یا حتی خلاف عقل هم هست، پای فشردند.

حقیقت این است که اندیشه‌های رهایی و آزادی قرن هیجدهم معنی بسیار خاصی در آلمان پیدا کرده بود. ادبیات در آن سرزمین پیوسته پیوندی نزدیک با مذهب داشت. اگرچه نفوذ دیرها روز به روز کاهش یافته بود، جوامع کشیشان پروتستان مذهب، به عکس، در آن زمان نقشی بسیار مهم بازی می‌کردند. راسیونالیسم rationalisme فرانسه در این محافل با حسن‌استقبال

بسیار روبه‌رو شد و این حسن استقبال بیشتر از آنکه برای اظهار شک در وجود خدا باشد، برای تأیید شرعیّت رفورم Réforme بود. در آغاز کار چنین می‌نمود که مبارزه با استبدادِ خرده دربارها نوید نهضت رهایی‌بخشی بزرگ است. امیدها بسیار زود نقش بر آب شد. با اینهمه، جلوس فردریک دوم پروس، در سال ۱۷۴۰، به عنوان طلیعهٔ عصر زرینی در عالم اندیشه‌گری گرامی داشته شده بود. اما شاه جوان که درست نمی‌توانست به زبان آلمانی حرف بزند و به قرار معلوم این زبان را کم و بیش «درخور اسب‌ها» می‌پنداشت، به این خرسند شد که محرّکِ عصر جدید، مسیو دو ولتر M. de Voltaire ، را به نزد خویش بخواند و برای واداشتنش به پذیرش این دعوت مبلغی گزاف پیشکش وی کند. آیا فردریک دوم، این مستبد روشن‌بین، کلبی مذهب، اهل استهزاء، مرید ماکیاول حقیقةً در انتخاب نویسنده‌ای بیگانه به عنوان همدم و مشاور معنوی خویش راه خطا سپرد؟ مگر راه بردن به اینکه نهضت روشنایی در آلمان اساسی ژرف ندارد، بیشتر از آنکه اشتباه باشد، الهام نبوغ نبود؟

در واقع، نخستین رمانتیک‌ها این احساس را داشتند که سنّتی را که رشته‌اش در خلال نهضت طوفان و سطوت Strum und Drang و دورهٔ باروک le baroque ، و متراکارت Maître Eckhart و حتی در ریشه‌های آیینی ادبیات آلمان هم نگسسته بود، تداوم و استمرار بدهند. خود گوته Goethe هم، دست‌کم با سفری که به ایتالیا رفت، آنچه عوالم دیوزدگی ــ le démoniaque ــ نامش می‌داد، رو در روی راسیونالیسم می‌نهاد. و در مقام تصریح آن چنین می‌گفت: «عوالم دیوزدگی آن چیزی است که عقل ما از حلّ آن سر باز می‌زند.» *فاوست* Faust وی، بازتاب مسألهٔ زندگی خودش است: کوششی است در راه تسلط بر آن عامل قادر مطلقِ که irrationnel باشد، عاملی که عقل به آن دسترس ندارد یا حتّی خلاف عقل هم هست. گوته تا پایان‌زندگیش منشأ الهام‌خویشتن‌را در آن‌چیزی می‌دانست‌که عنصر جادو l'élément magique می‌خواند. «شعر خبر از اسرار طبیعت می‌دهد (یا پرده از روی اسرار طبیعت برمی‌دارد) و در راه‌حلّ این اسرار به وسیلهٔ استعاره و مجاز کوشش به‌کار می‌برد.» چنین می‌پنداشت که همه چیز نشانهٔ توازنی است که زندگی و مرگ ما را در بر می‌گیرد. بررسی‌ها و پژوهش‌هایش در زمینهٔ علوم نزدِ معاصرها به قید شک و احتراز پذیرفته شد، برای آنکه در بارهٔ حقیقت رازآمیزی که طبیعت بر وی باز می‌گشود تأکید داشت. گوته به روزگار پیریش در صدد برآمد که الهام ــ جادویی ــ را به نیازی که به شناخت ضمیر خویشتن داشت، پیوند بدهد. با اینهمه، در هفتاد و سه سالگی، به صدراعظم فن‌مولر von Müller چنین گفت: «شعر داستان جادو (Märchen) است.» و هفت سال پس از آن تاریخ به اکرمان Eckermann چنین گفت: «انسان

موجودی غامض است. نه می‌داند از کجا آمده است و نه می‌داند به کجا می‌رود، و کمتر چیزی در بارهٔ دنیا می‌داند تا چه رسد به اینکه چیزی در بارهٔ خودش بداند. من خود خویشتن را نمی‌شناسم، و وانگهی، حاشا و کلاّ، گوته ادبیات آلمان ــ و به ویژه شعر ــ را از قید آکادمیسم کوته‌بینانه‌ای که پس از دورهٔ باروک در تنگنای آن گرفتار آمده بود، رهایی داد. همهٔ بی‌پروایی‌ها از آن پس امکان‌پذیر بود. سپس حادثه‌ای روی داد که چنین می‌نمود که هرگونه چارچوب مألوف را خرد کند: و آن انقلاب فرانسه بود. این انقلاب، با تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم خود،به ناروا یا به‌روا، برای هر چه در اروپا تازه و نورسته بود محرّک و محرّضی شد. در آلمان فکر نو در مقابل مذهب شک و ارتیاب و لذت‌جویی طبقات حاکمه پدید آمد. فیلسوف‌ها پیشدستی کردند.

در سال ۱۷۹۹، اشلایر ماخر Schleiermacher در یکی از کتاب‌های خویش به عنوان *گفتارهایی در بارهٔ مذهب* توضیح داد که بدترین دشمنان مذهب اهل عقل و استدلال و عمل هستند. «چه چیزی مانع از گسترش مذهب می‌شود؟ شکّاک‌ها و اهل تمسخر و استهزاء نیستند که مانع از گسترش مذهب می‌شوند، چه حتّی به هنگامی هم که در مقام نفی مذهب برمی‌آیند، مانع از گسترش طبیعی آن نمی‌شوند. زندیق‌ها هم، چنانکه گمان برده می‌شود، مانع از گسترش مذهب نیستند، زیراکه هدف و کار و کوشش آنان با نیروهایی دیگر معارضه دارد. به عکس، اهل عقل و استدلال هستند که نفوذ و قدرت خودشان را برای تقلیل نفوذ و تأثیر مذهب به‌کار می‌زنند و تفوق عددیِ عظیم آنان بزرگ‌ترین علت نقش متوسط و ناچیزی است که مذهب امروز بازی می‌کند. این اهل عقل واستدلال و عمل با انسان از همان اوان کودکی به بدرفتاری برمی‌خیزند و اشتیاق وی را به هر چیزی که علوی است از میان می‌برند.»

هر چه *علوی است*، به معنی هر آن چیزی است که واقعیّت عملی نیست. شلینگ Schelling یکی دیگر از فلاسفهٔ رمانتیسم آلمان در مقام تبیین این عصیان در برابر روشنایی چنین می‌گوید: «"*می‌اندیشم*، پس هستم" از زمان دکارت Descartes اشتباه بنیادی هر شناختی است. *اندیشه اندیشهٔ من نیست*، و هستی هستی من نیست، زیراکه همه چیز تعلّق به خدا یا به کون و مکان دارد و بس.» گناه بزرگ افتراق در میان امر محسوس و امر معنوی است و این نکته‌ای است که رمانتیک‌های آلمان به زبانی نزدیک به زبان لاهوتی می‌گویند و باز هم می‌گویند و نتیجه می‌گیرند که جسم و روح و ذهن باید وحدتی نابود نشدنی پدید بیاورند. و این است که حسرت کاتولیسیسم Catholicisme ــ مذهب کاتولیک ــ و قرون وسطی را می‌خورند. قرن روشنایی، به زعم نُوالیس Novalis ، نتیجهٔ رفورم la Réforme است. و در این باره چنین می‌نگارد: «تنفّر شخصی از ایمان کاتولیک اندک اندک به صورت تنفر از تورات و دین مسیح، و سرانجام

به‌صورت تنفر از مذهب درآمد و بس. و از این گذشته، چنانکه امری پاک طبیعی و منطقی است، تنفّر از مذهب بر همهٔ مایه‌های اشتیاق ــ احساس و تخیل و منبع الهام شعر، اخلاق و هنردوستی، آینده‌وگذشته ــ تاخت... و بدینگونه کون و مکان آسیابی شد بی‌معماری که ساخته بودش و بی‌آسیابانی که به گردشش درآورد، در حقیقت حرکت بی‌*انقطاع* perpetuum mobile، خلاصه، آسیابی که خودش را آسیا می‌کند.» و در این احتجاج تا آنجا پیش می‌رود که *انقلاب فرانسه* را «*پروتستانتیسمی غیرمذهبی*» «un protestantisme laïque» می‌خواند.

روز دوم دسامبر ۱۷۹۸، فریدریش شلگل Friedrich Schlegel به نُوالیس چنین می‌نویسد: «بر سر آنم که مذهبی نو پدید آورم یا به زبان دیگر در بشارت آن سهیم باشم. زیرا که این مذهب نو خواهد آمد و بی من هم پیروز خواهد شد.» و کمی دورتر چنین می‌گوید: «اما شاید تو بیشتر از من این استعداد را داشته باشی که مسیح جدیدی بشوی که پولس قدیس نیکدلش را در وجود من پیدا کند.» پنج شش سال دیگر، در سال ۱۸۰۵، می‌گوید که در صدد آفرینشِ مذهبی‌نو بودن، دیوانگی است، زیرا که «دین مسیح *از پیش* متضمّن هر مذهب جدید ممکن است.» در واقع، از این نکته نتیجه‌ها می‌گیرد و به مذهب کاتولیک می‌گرود.

همان فریدریش شلگل، در بابِ *گفتارهایی در بارهٔ مذهب*، در مقام تعریف رمانتیسم برمی‌آید و این نکته را خاطرنشان می‌کند که به نظر اشلایر ماخر عقل جز دنیای برون نمی‌شناسد، اما اگر فرمانروایی را به دست تخیّل بدهیم، به خدا می‌رسیم. و چنین می‌گوید: «بسیار درست است، تخیلِ خلاّق عامل مختص به لاهوت است.» نُوالیس به تکمیل این مفهوم می‌پردازد و در حاشیه چنین می‌نگارد: «مگر نیکوتر آن نیست که بگوییم دل است؟» به هر حال اشتراک تمایل‌ها، آنان را به سوی ناگشودنی، به سوی آنچه امکان شرح و تفسیر و ایضاح ندارد سوق می‌دهد، به سوی آنچه برای توصیف و بیانش کلمه das wunder را به کار می‌بردند که در آنِ واحد به معنی عوالمی است که شگفت و معجزه‌آسا است و به مقوله اساطیر ارتباط دارد. و در خلال این احوال پی می‌بردند که زندگی شبانه مایهٔ تسهیل تولّد این عوالم است.

گل آبی در عالم رؤیا بر نُوالیس نمایان می‌شود. اما این تصویر به فولکلور Folklore تعلق دارد. هردر Herder منشأ آن را به اساطیرهندو می‌رساند. در خوابی که به ظاهر شخصی اندر شخصی است، گل و عشق و مرگ به هم درمی‌آمیزند و یکی می‌شوند چندان نمی‌توان از هم بازشان شناخت ــ درست به همان گونه‌ای که در داستان‌های پریان یا در ترانه‌های مردمی دیده می‌شود. در خوابِ فردی، به همان گونه‌ای که در داستان‌های پریان یا در ترانه‌های مردمی دیده می‌شود، اضداد دیگر تناقضی ندارند. شاهدختی از قطره خونی تولّد می‌یابد، درخت‌ها نغمه سر

می‌دهند، شراب می‌بارد، گل می‌بارد، خانه‌ها از شبدرِ سبز هستند و جویبارها از شیر.

نُوالیس در خواب می‌بیند که روی چمنی نرم خفته است. در کنارش، فواره‌ای که از چشمه‌ای می‌جست چندان به هوا می‌رفت که در آن میان ناپدید می‌شد. رؤیابین چنین می‌پنداشت که نوری که در میانش گرفته بود روشنایی و ملایمتی بیشتر از حدّ مألوف دارد. آسمان چنان رنگ آبی تندی داشت که سیاه می‌نمود و تو گفتی که مبلّغ عین مفهوم پاکی به او بود. در دوردست، صخره‌های بزرگی می‌دید که رنگشان هم به همان‌گونه آبی بود، اما به رنگ آبی جنطیانه... در کنار چشمه، گلی بود که به نیرویی که در برابرش نمی‌توان مقاومت داشت به سویش کشانده می‌شد، گلی که ساقه‌اش به وجهی عجیب و غریب دراز بود، گل آبی‌رنگی چون زبرجد که با گلبرگ‌های پهن خود نوازشش می‌داد. گل‌هایی دیگر، گل‌هایی بی‌شمار هوا را از عطرهایشان سرشار می‌ساختند. و چون رؤیابین نمی‌توانست چشم از گل آبی بردارد، این تماشا دل و جانش را از احساس‌های مهرآمیزی می‌انباشت. در آن لحظه‌ای که می‌خواست دست به گل بزند، گل ناگهان تکان خورد و در همان احوال تغییرشکل داد: برگ‌ها تو گفتی که با حرکتی چون حرکت عاشق به پای گل پیچ خوردند، و گلبرگ‌ها از هم باز شدند و گریبانی پدید آوردند که رخسار ظریف دوشیزه‌ای در آن میان موج می‌زد. شگفتیش پا به پای این تغییرشکل عجیب فزونی یافت. و ناگهان به صدای مادرش از خواب بیدار شد.

وسوسه‌انگیز می‌تواند باشد که از نظر فروید Freud به تعبیر این رؤیا پرداخته شود. این رؤیا چندین موضوع مألوف، چندین گروه موضوع ــ گل، دوشیزه، مادر ــ چشمه، فواره، تغییر شکل ــ پاکی، احساس‌های مهرآمیز، صخره‌ها ــ در بر دارد. اما قصد ما این نیست. آنچه علاقهٔ ما را در اینجا برمی‌انگیزد این است که جستجوی عوالم شگفت مایهٔ آن شده است که رمانتیک‌ها به حقائقی از یاد رفته یا تازه دست بیابند.

شبی که به رنگ‌های گل آبی است تصویرهای خویش، تصویرهای جاندار خویش را بر سر و روی خفته می‌افشانَد. زندگیش از این راه تغییرشکل می‌یابد. این رؤیا، به هیچ‌وجه باعث انحراف وی از مقصد راستینش نمی‌شود، که مایهٔ آن می‌شود که باغ دوران کودکیش را بازیابد، آنجا که گذشته و حال و آینده واقعیّتی یکتا و یگانه پدید می‌آورند، واقعیتی که کمال و حقیقتی بیشتر از واقعیّت روزانه دارد. بی‌تعجب، شاهد معاوضهٔ آب زلال چشمه با پیراهنی ستاره‌نشان می‌شود. تصویرهای رؤیایش تنهایی‌اش را به شکل وصلت ظفرنمون، به شکل وصلت با همهٔ انسان‌ها و همهٔ کون و مکان درمی‌آورد. نُوالیس چنین می‌گوید: در رؤیا که بیان احساس ماست «شگفت‌ترین چیزها به حکم تصادفی به هم نزدیک می‌شوند. و بدین‌گونه است که ارتباط‌های

غرابت‌نشان و علاقه‌های شگرف تولّد می‌یابد.» بودلر Baudelaire که چهل سال پس از آن تاریخ، اندیشهٔ نُوالیس را که بی‌گمان در سایهٔ واسطه‌های فرانسوی نژادی ــ به‌مثل ــ چون ژراردو نروال Gérard de Nerval به آن دست یافته است، از سر می‌گیرد و چنین می‌گوید: «باید بخواهیم که خواب ببینیم و بتوانیم خواب ببینیم.» سپس خودش هم در مقام استنتاج‌هایی از رؤیاهای خویشتن برمی‌آید و در یکی از اشعارش که اندکی بیرون از اندازه به‌تواتر و بغیر قیاس به نقل آن پرداخته شده است، از

پژواک‌های دامنه‌داری که از دور
در وحدتی تاریک و ژرف به هم درمی‌آمیزند،

سخن می‌گوید.

شعرای رمانتیک با تن و جانشان دریافته‌اند که کمالی، یعنی رضای خاطری، جز در وحدت با محیط نیست. این اندیشه‌ها اندیشه‌هایی نزدیک به عرفان مسیحی است که به حسب آن هر چه هست پیوندی مشترک دارد. شعر چیزی می‌شود که با آنچه به مقتضای معنی رایج می‌نماید، متفاوت است، و نُوالیس چنین می‌گوید: «شعر چیزی خاص نیست، که نحوهٔ عملی است مختص به ذهن انسان.» و از پی این حرف، چنین می‌گوید: «اسباب تأسف است که شعر اسمی متمایز دارد و شعرا صنفی جداگانه به وجود می‌آورند.»

ویلهلم شلگل Wilhelm Schlegel در یکی از درس‌های خویش در دانشگاه برلین گفت که روابط در میان همهٔ چیزهایی که ــ خواه در روی زمین و خواه در فراسوی زمین ــ وجود دارد، مایهٔ تکوین زبان شده است و به همین منوال همبستگی جهانی باید در آن بازآفرینیِ زبان که شعر باشد، از نو پدید آورده شود. نُوالیس به تأکید و ایجابی بس بیشتر سخن گفته است: «اندیشه کردن سخن گفتن است. سخن گفتن، کاری کردن یا انجام دادن، عملِ واحدی هستند که تغییری یافته است و بس. خداگفت: روشنایی بشود، و روشنایی شد.» به همان گونه‌ای که در همهٔ موارد دیگر دیده می‌شود، شاعر از اهل علم پیش است. پروفسور ماکس مولر Max Muller در کتاب خود موسوم به *بررسی‌های اساطیر* *Études de Mythologie* می‌گوید که زبان و اندیشه دو جلوهٔ نیرویی واحد و یکسان هستند. «اندیشه کردن زیر لب گفتن است. سخن گفتن، اندیشه‌های خویش را به زبان آوردن است.» و در مقام تمجید غیرمستقیم نقش شاعر، در کتاب موسوم به *درس‌هایی دیگر در بارهٔ علم زبان* *Nouvelles leçons sur la science du langage* چنین می‌گوید: «هیچ پیشرفتی در زندگی فکری انسان بی‌مجاز و استعاره میسّر نبوده است.»

در شعر، ارتباط حقیقی میان کلمه و معنی آن بازیافته می‌شود. زبان قدرت خلاقهٔ خویش را

از نو به‌کار می‌برد. از جواب مالارمه Mallarmé به نقاش دوگا Degas خبر داریم: «دوگای عزیزم، شعر با اندیشه‌ها ساخته نمی‌شود، با کلمه‌ها ساخته می‌شود.» شعرای سوررئالیست Surréalistes از پی این حرف‌ها گفتند که نه تنها با کلمه‌ها، که با کلمه‌هایی ساخته می‌شود که عادةً بیشتر از کلمه‌های دیگر به کار برده می‌شوند. نُوالیس این نکته را پیش از ایشان گفته بود: «زبان هرگز برای شاعر بیرون از اندازه فقیر نیست، که همیشه بیرون از اندازه صورت بازاری دارد. شاعر به کلمه‌هایی نیازمند است که بارها و بارها گفته و بازگفته می‌شوند، به کلمه‌هایی نیازمند است که از فرط استعمال فرسوده شده‌اند. دنیای شاعر مثل ابزارش ساده است ــ اما به همان اندازه هم از حیث نواهای خوش‌آهنگ بی‌کران و بی‌پایان است. شاعر ساده‌ترین کلمه‌ها را به‌کار می‌برد تا مُهر خودش را بر رویشان بزند.»

کلمه‌ها غالباً تمام معنی ابتدائی خودشان را از کف داده‌اند. موضوع این است که جوانیِ دیگری به زبان بازپس داده شود، به عبارت دیگر، سخن از نیروی جادو برخوردار شود. و این هدف هدفی‌است که رمانتیک‌های آلمان پیوسته دنبال کرده‌اند. و چنانکه ارتور رمبو Arthur Rimbeud یکی از اخلاف فرانسوی‌نژاد بسیار بسیار راستینشان گفته است: «موضوع عبارت از ابداع کلام شاعرانه‌ای است که روزی از روزها برای همهٔ حواس دسترس‌پذیر باشد. مسأله در آغاز کار طرحی بود، استقصائی بود. سکوت‌ها و شب‌ها را می‌نوشتم، آنچه امکان شرح و تفسیر ندارد به روی کاغذ می‌آوردم. سرگیجه‌ها را می‌نگاشتم.»

برای آنکه قدرت جادوی کلمه‌ها را بازپسشان بدهند، نه تنها دست بر دامن رؤیاهای خودشان زده‌اند، که به رؤیاهای گروهی هم، به آن صورتی که در داستان‌های پریان به ما انتقال یافته است، توسّل جسته‌اند. هردر Herder که، به قولِ البر بگن Albert Béguin، «پدر رمانتیسم» است، از همان زمان داستان پریان را رؤیای جادویی می‌شمرد که به اکراه از آن بیدار می‌شویم و بس... و آنگاه در دل خودمان می‌گوییم: بگذار تا دنبالهٔ این خواب را بگیریم! مارخن Märchen، این داستان‌های وابسته به اسطوره‌های خلقت‌شناسی همهٔ ملل را تعبیر و تفسیرِ ژرفِ طبیعت و تاریخ بشر، و رؤیاهای دورانِ کودکیی می‌پنداشت که بیشتر از همهٔ اصولِ پژمردهٔ استادان تربیت مایهٔ راستی یا کجی‌مان می‌شوند.» نُوالیس تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید که مارخن قاعده و قانون هر شعری است. باز هم نُوالیس چنین می‌گوید: «همهٔ مارخن‌ها رؤیاهای آن دنیای آشنایی هستند که در همه‌جا هست و در هیچ کجا نیست.»

آرزوهای بسیار ساده و بنیادی انسان از قبیل دوست داشتن و بازی کردن و یاد گرفتن و شناختن در مارخن تحقق می‌یابد که شاید در مقام ترجمه درست‌تر آن باشد که به جای داستان

پریان، داستان اسطوره‌ای را معادل آن بدانیم. اگر جلوِ تظاهر این اشتیاق‌ها را بگیریم، نتیجهٔ آن بروز اختلالی است: اختلالی روانی در فرد، اختلالی اجتماعی در جامعه. زیرا که تصویرهای اساطیر در راه تحقق خودشان کوشش به‌کار می‌برند. عمل، غذا و قُوتِ خویش را از رؤیا برمی‌گیرد. رؤیا، مثل داستان اسطوره‌ای، تصویرهای جاودانه‌ای به ما می‌دهد که منشأ هرگونه قوهٔ فعل انسان هستند.

ژان پل Jean Paul نخستین کسی بود که از پیِ تبصّرهایی در رؤیاهای خویشتن از این نکته آگاه شد و نتیجه‌هایی از آن گرفت. پی برد که افسونی عجیب در این رؤیاها نهفته است ــ و چنین گفت: رؤیاها وطن نیروی تخیل هستند و تأثیری جادویی دارند. ــ و کوشش به‌کاربرد تا چنان قلم بزند که تو گویی که در عالم رؤیاست.

البر بگن، کاوشگر روشن‌بین دنیای رؤیاهایی که ژان پل آفریده است، در کتاب *روح رمانتیک و رؤیا* *L'âme romantique et le rêve* چنین می‌نگارد: «در آن عالمی که *آواها* و *رنگ‌ها* و *رایحه‌ها* با همدیگر هماهنگی نزدیک دارند، اشیاء بی‌انقطاع تغییرشکل می‌یابند و صورت ظاهر خودشان را وامی‌دهند. گل‌ها ابر می‌شوند، ستارگان بر خاک می‌افتند و قطعه‌قطعه به شکل حلقه‌های زیبای گلبرگ درمی‌آیند. مرواریدهای برف مردمک‌های پرندگان می‌گردند، به‌صورت قطره‌های اشک به دامن فضا می‌ریزند و مه‌هایی در آن پدید می‌آورند. تگرگ شبنم و برف و نور می‌شود. شیاری که گاوآهن در خاک می‌کَنَد، مثل کفن در روی زمین گسترده می‌شود و سرانجام اقیانوسی می‌گردد که افق‌هایش را بخار فرا گرفته است. از قطره اشکی موجی تولّد می‌یابد که سفینه‌ای به‌بار می‌آورد. موجوداتی موسیقی محض می‌شوند. اندیشه‌های رؤیابین برای تغییر همهٔ منظره، برای گشودن درهای بسته بس است، و ناگهان زنبق بزرگ سفیدی به شکل نمادیِ مار، دیو وسوسه، درمی‌آید...» سپس، به نقل این رؤیای یکی از آدم‌های داستان سنّ *بلوغ* Flegeljahre ژان پل می‌پردازد:

«دنیای ناپیدا، همانند لجّه، می‌خواست همهٔ چیزها را با هم بزاید، صورت‌ها بی‌انقطاع تولّد می‌یافتند، گل‌ها درخت می‌شدند، سپس به شکل ستون‌های ابر درمی‌آمدند و بر تارکشان گل‌ها و چهره‌هایی می‌رستند. پس از آن دریای پهناوری دیدم چون خلوت بیابان که تنها دنیا در آن شناور بود، مثل تخم‌مرغ کوچک خاکستری رنگ و خالداری که امواج به این سو و آن‌سو می‌انداختند. در این رؤیا اسم همه چیز به من گفته می‌شد، اما نمی‌دانم که می‌گفت. سپس شطّی از دریا گذشت که جسد الههٔ عشق وزیبایی را با خود می‌برد. پس از آن، برفی آمد که برفی از ستارگان درخشان بود، آسمان تهی شد. اما در آن مکانی که جای خورشید در نیمروز باشد،

سرخی سپیده‌دم تافت. دریا در زیر این نقطه گود می‌شد و در افق، به شکل چنبرهای مار، به رنگ سرب، به‌روی خود توده می‌شد و گنبد آسمان را می‌بست. قیافه‌های بی‌شماری، انسان‌های غمزده‌ای، همانند اموات، که از اعماق دریا بیرون می‌آمدند، سر برمی‌آوردند و تولّد می‌یافتند...»

در رؤیائی دیگر، ژان پل شاهد آفرینش زمین و آسمان می‌شود:

«همچنان‌که بالا می‌رفتیم، تناوب شب‌ها و آسمان‌ها را دیدیم. هر بار مدتی درازتر در تاریکی بالا می‌رفتیم، تا اینکه بر فراز سرمان گنبدی بلند و ستاره‌نشان شراره‌ای شد، سپس خاموش گشت. ناگهان از تاریکی شب درآمدیم و فجری دیدیم، فجری شمالی مرکب از خورشیدهایی که شعله‌هایشان به‌هم درمی‌آمیخت و بر سر تصرّف سیّاره‌ها در میانشان منازعه بود. از میان ملکوت‌های وحشت‌بار دنیاهایی در جریان تکوّن می‌گذشتیم، و در مسافتی بی‌پایان سر برافراشتن کوهی را دیدم که برفی از خورشیدهای به‌روی هم انباشته سراپایش را فراگرفته بود، در صورتی که کهکشان‌هایی مثل هلال‌های باریک ماه بر فرازش آویخته بودند. آنگاه روحم اوج گرفت و در زیر سنگینیِ کون و مکان خم شد. فریاد زدم: «من در آفرینش بیرون از اندازه تنها هستم. و در فضاهای تهی بسی تنهاترم. جهان مسکون پهناور است اما جهان غیرمسکون بسی پهناورتر، و خلأ پا به پای کون و مکان فزونی می‌یابد.» سپس جلیان چون نفخه‌ای گرم به من خورد و به صدایی که ملایمتی بیشتر داشت، چنین گفت: «در پیشگاه خدا خلئی نیست. کون و مکان راستین در پیرامون ستارگان، در میان ستارگان جای دارد. اما روح تو طاقت تصویرهایی جز تصویرهای زمینی دنیای دیگر ندارد. تصویرها را بنگر!»

رؤیا اسرار خلقت شعر را بر ژان پل آشکار می‌گرداند: «شاعر راستین، در اثنای نوشتن، مستمعِ بازیگران خویش است نه معلم آنان؛ بدین معنی که گفتگو را از راه به هم دوختن گفت و شنودها، به‌حسب سبک‌شناسی روح که به دشواری یاد گرفته است، پدید نمی‌آورد، که به‌مانند آنچه در عالم رؤیا رخ می‌دهد، فعل و عمل بازیگران سراپا زنده و جاندار خویش را می‌نگرد و به گفته‌هایشان گوش می‌دهد... و هرگاه که سیاهی‌لشکر رؤیاهایمان با جواب‌هایی که خودمان منبع الهام آن بوده‌ایم، مایهٔ شگفتیمان شوند، امری طبیعی است ــ در عالم بیداری هم، هر اندیشه‌ای چون اخگری می‌جهد، و با این‌همه، ما آن را به کوشش خودمان اسناد می‌دهیم. اما در عالم رؤیا از این کوشش آگاهی نداریم. باید اندیشه را به شخصی اسناد بدهیم که بر ما نمایان می‌شود و کوشش را به او اسناد می‌دهیم.» ژان پل، با این تعریف، یکی از اهمّ اصول و مفاهیم را برای اخلاف رمانتیک خویش فراهم می‌آورد.

رؤیا، از لحاظ ژان پل، و به همین‌گونه از لحاظ رمانتیک‌هایی که وی سلف و مبشّر آنان

است، تمرین ادبی ساده‌ای نیست، که وسیلهٔ ارتباط و مراوده‌ای با جهان پیدا و جهان ناپیداست. این امکان را می‌دهد که در «وقت حاضر»ی که از قید مفهوم زمان رسته است، گذشته را به آینده بپیوندیم. ژان پل در *یادداشت‌های* خویش، به روز پانزدهم نوامبر ۱۷۹۰ ــ که بیست و هفت سال داشت، چنین نگاشته است: «بزرگترین شب زندگانی‌ام، زیراکه احساس مرگ به من دست داد. خویشتن را در روی تختخواب مرگم دیدم، در صورتی که می‌دانستم که سی سال جلو افتاده است... هرگز پانزدهم نوامبر را فراموش نخواهم کرد.» در واقع، روز پانزدهم نوامبر، اما سی و پنج سال، نه سی سال، پس از این رؤیای اخطارگونه مرد.

همهٔ رمانتیک‌ها به مافوق‌الطبیعه و مداخلهٔ مافوق الطبیعه در زندگی ما ایمان داشتند. این امر افق آنان را تنگتر نمی‌کند، که به‌عکس وسعتی بیشتر بدان می‌دهد. این امر سنگین‌ترشان نمی‌کند، که لطفی اثیری به آنان می‌دهد. همهٔ آنان که با نُوالیس آشنایی داشته‌اند، از گشاده‌رویی و خوشخویی وی که گویا از همان نوعِ نشاط موتسارت Mozart بوده است که نُوالیس وجوه مشترکهٔ دیگری هم با وی دارد، گرفتار شگفتی شده‌اند. فراموش نکنیم که نُوالیس پیش از سی‌سالگی مرد و در سراسر زندگانیش این احساس پیش از وقوع را داشت که جوانمرگ می‌شود. فریدریش شلگل، هنگامی که با وی آشنا می‌شود، در باره‌اش چنین می‌نگارد: «هرگز چنین بشاشت جوانی ندیده‌ام. احساس وی از شرم و آزرمی ساخته شده است که از اعماق روحش سرچشمه می‌گیرد و هیچ وجه مشترکی با ناپختگی و ناآزمودگی ندارد. زیراکه با این همه جوانی رفت و آمدی بسیار با اجتماع داشته است (بسیار زود با همه کس انس و الفت می‌یابد). مدتِ یک سال در ینا Iéna بوده است و در آنجا با نویسندگان و فلاسفه، به‌ویژه شیلر Schiller ، آشنا شده است، امّا در آنِ واحد دانشجویی راستین بوده است و چنانکه شنیده‌ام اغلب دست به دوئل زده است.»

فریدریش شلگل، در همان نامه، از مطالعه‌های نُوالیس در زمینهٔ فلسفه حرف می‌زند ــ «فلاسفهٔ گرامیش افلاطون و همسترهوئیس Hemsterhuis هستند. در جریان یکی از نخستین ملاقات‌هایمان، با التهابی سرکش و سوزان، عقائد خویش را به من عرضه داشت: هیچ عیبی در دنیا نیست و ما دوباره به عصر طلائی نزدیک می‌شویم.» آثار فلوطین Plotin را هم می‌خواند، فیلسوفی که تأثیری شگرف در تفکر وی کرد. در نامه‌ای هم به فریدریش شلگل نوشت: «نمی‌دانم که از فلوطین عزیز خویش حرفی به تو زده‌ام یا نه، به عقیدهٔ من برتر از فیخته Fichte و کانت Kant است.» در آثار فلوطین مثالی را می‌یابد که تا واپسین نتائج شرح و بسط می‌دهد، مثالی که به موجب آن اندیشه و طبیعت، روح و جسم، جدایی‌ناپذیرند. اندیشهٔ فردی و طبیعت توازنی

به‌وجود می‌آورند، کون و مکان در ماست. نُوالیس گفت: «انسان دیگر آوایی نیست که کارش همراهی و همپایی باشد، حرکتی در مجموع نیست.» خوشا شعرا و عشاق، زیرا که زندگیشان سرشار از حظّ و لذت است: در توازن جهانی به هم درمی‌آمیزند و یکی می‌شوند.

نُوالیس، تحت تأثیر دوستش ریتر Ritter فیلسوف و متخصص قبالای یهود، متألّه و فیزیکدان و حتی کمی هم کیمیاگر، به این نتیجه رسید که «جادو همانندیِ دنیای بیرون با نفس ــ خویشتن ــ ماست.» این یوهان ویلهلم ریتر Johann Wilhelm Ritter جنونی عجیب و غریب داشت: در بحبوحهٔ گفتگویی، یا در اثنای تحریر صفحه‌ای، ناگهان به نوشتن سلسله کلمه‌هایی می‌پرداخت که به‌ظاهر معنی منطقی نداشت، اما به وجهی شگفت مایهٔ ارضای ذهن بود. چنین می‌نماید که نخستین کسی بوده باشد که به تمرین و تجربهٔ کتابت خودجوشانه و ناخودآگاهانه پرداخته است. شاگرد مسمر Mesmer ، کاربند معروف مغناطیس حیوانی، بود که کمیسیونی پادشاهی، به سال ۱۷۸۴، در پاریس حکم تخطئهٔ تئوری‌هایش را داد. به حسب عقیدهٔ مسمر، ما می‌توانیم در سایهٔ آنچه خواب پیشگویانه می‌خوانَد، بیرون از قید زمان و مکان، با کون و مکان ارتباط و مراوده پیدا کنیم. مسمر می‌گوید که «می‌توان گفت که انسان در عالم خواب روابط خویش را با همهٔ طبیعت احساس می‌کند.»

فرقهٔ راستینی از اهل جفر و جویندگان علوم نهان در پیرامون ریتر به‌وجود آمده بود. اسپنله Spenlé در کتاب معتبر و شایان‌توجه خویش راجع به نُوالیس می‌نویسد: «یکی از مسائل بزرگی که در میان بود، تشیید فلسفه‌ای بود که فلسفهٔ آیینی و نمادی و جادویی طبیعت باشد. در اندیشهٔ آن بودند که از مغناطیس حیوانی (که مسمر قهرمان آن بود) برای جادو که در صف مقابل راسیونالیسم ــ اصالت تعقل ــ و ماتریالیسم فلسفی جای داده می‌شد، نوعی تئوری علمی به‌دست آورند. به گفتهٔ ریتر، موضوع آن بود که عرصهٔ شعور ارادی واداده شود و پای در عرصهٔ کوشش خودکارانه و ناخودآگاهانه گذاشته شود «آنجا که در آنِ واحد اسرارِ (دو جهان فردی و همگانی) بر ما گشوده می‌شود.» در این حالت نیمه‌خفته‌گردانه ــ که می‌تواند در خلسه و الهام شاعرانه و درست به همان گونه در رؤیا به میان بیاید ــ مکان و دیرمومت و تقابل «فاعل‌شناسایی» و «موضوع شناسایی یا جهان بیرون به عنوان مجزّا از فاعل شناسایی» ممکن است از میان برود.

ریتر یوحنای قدّیسی بوده است که راه را به روی شاعر و پیشگو گشود. کیمیای راستین، مانیتیسم Magnétisme راستین در آزمایشگاه‌ها صورت نمی‌پذیرد، که در ما صورت می‌پذیرد. شعر از لحاظ نُوالیس، آغاز و پایان آفرینش است. و چنین می‌گوید: «هر سخنی، سخن تعزیم

است»، سپس: «در پایان همه چیز شعر می‌شود.»

چنین می‌نماید که کلمهٔ رمانتیک romantique پیش از آنکه در قارهٔ اروپا اشاعه یابد و بازشناخته و پذیرفته شود، نخستین‌بار در انگلستان به زبان آورده شده است. رمان‌های سیاهی چون *قصر اوترانت* le Chateau d'Otrante نوشتهٔ والپول Walpole، *اسرار اودولفو* les Mystères d'Udolpho نوشتهٔ ان رادکلیف Ann Radcliffe و *راهب* le Moine نوشتهٔ لوئیس Lewis که مفاهیم مألوفهٔ واقعیت را زیر و رو کردند و کمابیش می‌توانم بگویم که «واقعیّت برتر از واقعیت جاری» خودشان را جانشین آن مفاهیم کردند، آثاری رمانتیک هستند. اما نُوالیس است که نیروی محرکِ قاطع را به رمانتیسم آلمان داد: «دنیا باید رنگ و بوی رمانتیک پیدا کند. من از راهِ دادنِ معنائی بلندپایه به آنچه پیش پا افتاده است، وجهی مرموز به آنچه مبتذل است، علوّ و منزلتِ ناشناخته به آنچه شناخته است، هالهٔ بی‌پایانی به آنچه پایان‌یافته است،رنگ و بوی رمانتیک می‌دهم.» آگاه بود که تمام اِشکال زادهٔ اندیشهٔ خودآگاهانه است که بیرون از اندازه به قدرت خودش اطمینان دارد، و بدین‌گونه راه دسترس به همهٔ قوای بی‌بهره‌برداری‌مانده‌ای را می‌بندد که رؤیاها وجود آن را نشانمان می‌دهند. اگر سدّهای میان شعور باطن و شعور خودمان را از میان برداریم، «کسی چه می‌داند به چه وحدت‌هایی شگفت و به چه تولّدهایی حیرت‌بار در خودمان پی خواهیم برد؟» شعر باید به رؤیا مشابهت داشته باشد. کلمه‌ها و استعاره‌ها باید به آزادی و به دور از هرگونه پیش‌اندیشی به هم پیوند یابند. نتیجه‌ای که به دست آورده می‌شود باید پی‌آمدی غیرمستقیم باشد.

نُوالیس آرزوهای رمانتیک را در برخی از جمله‌های داستانِ *هاینریش فن‌اوفتر دینگن* Heinrich von Ofterdingen و در *سرودهایی برای شب* Hymnes à la Nuit و *تسبیحه‌ها* به تحقّق رسانده است. آوای شاعر نفوذها و تأثیرهایی را که به زیر بارشان رفته است از یادمان می‌برد، و به همان گونه هم پست و بلند اقامت کوتاه و زودگذرش را در میان انسان‌ها از یادمان می‌برد.

اما فلان یا بهمان شخصیت هر چه اهمّیّت داشته باشد ــ و هر کدام درخور مطالعه و تعمّق است ــ هر نسلی، می‌توان گفت که از شکم مادر، جرثومهٔ آن نحوهٔ دید و نحوهٔ زندگی را که رمانتیسم باشد، در بر دارد. آنچه در میان است چیزی نیرومندتر از جوّی معنوی، نیرومندتر از قرابت و الفت اندیشه‌هاست. هرگز آن همه فیلسوف و شاعر و نویسنده دیده نشده بود که به حکم احساس‌های دوستی با هم یکدلی و یگانگی داشته باشند. کوشش به کار می‌بردند که با

همدیگر تماس بیابند و با هم به مقابلهٔ تجربه‌ها و اکتشاف‌های خودشان بپردازند. نقش برخی از شهرها، شهرهای درسد Dresde و ینا در مورد رمانتیسم معروف به رمانتیسم «نخستین دقائق» (Frühromantik)، سپس نقش شهر هایدلبرگ Heidelberg در پیرامون سیمای بزرگِ کلمنس برنتانو Clemens Brentano، در مورد «رمانتیسم پسین» (Hochromantik) زادهٔ همین چیزها است.

شهر درسد، دو بار، ابتدا مرکزی برای رمانتیسم آغازین و بعد مرکزی برای رمانتیسم پسین شد. پایتخت ساکس la Saxe پروتستان‌مذهب است، اما دربار کاتولیک بود. در کلیساها، به موسیقی کهن باروک baroque که منشأ ایتالیایی داشت، علاقه و توجّه نشان می‌دادند. ایل ساسونه Il Sassone آهنگساز معروفِ *ترتیل‌هایی برای قدّاس* و اُپراها که نام راستینش هاسه Hasse بود و ژان سباستین باخ Jean-Sébastien Bach با وی آشنایی یافت و زبان به ستایشش گشود، در شهر درسد زیسته بود. موزهٔ شهر یکی از بزرگترین موزه‌های آلمان بود، و بی‌گمان زادهٔ تصادف نیست که فیلیپ اوتو رونگه Philipp Otto Runge یگانه نقاش راستین و مسلّمِ رمانتیسم آلمان، به سال ۱۸۰۱ در درسد سکنی گزید. در سال ۱۷۹۸، فریدریش و ویلهلم شلگل در خانهٔ خواهرشان، شارلوت ارنست Charlotte Ernst ، در حومهٔ شهر، جا گرفتند. نُوالیس، سوار بر اسب، از محل اقامت خویش فرایبرگ Freiberg که بسیار نزدیک بود، به این شهر می‌آمد. موضوع بحث‌هایشان عموماً هنر، اما بالاخصّ مادونِ سیکستین Madone Sixtine ــ مادونِ سیکست قدیس saint Sixte ــ تصویر حضرت مریم صومعهٔ سیکستین ــ اثر رافائل Raphaël در موزهٔ درسد بود.

نمایندهٔ جناح مخالف ویلهلم شلگل، مورخ و معلّم، برادر بزرگ فریدریش و بزرگِ همهٔ ایشان بود. توفیق نمی‌یافت که راسیونالیسمی را که به وجه رسمی رواج داشت، از سر واکند. به اتفاق زنش کارولین Caroline به انشای تصویرها Tableaux (Die Gemälde) می‌پردازد که گفتگویی قراردادی و مطابقِ ذوق عصر دربارهٔ نقاشی است. فریدریش درگیری‌ها و خشم‌هایی برمی‌انگیزد. و در همان زمان بود که چنین نگاشت: «به دنبالِ اقامتی تازه در درسد به‌سال ۱۷۹۸ بود که پس از راه بردن به عوالم شعرای رمانتیک قرون وسطی و احساس عمیق ایشان در زمینهٔ عشق معنوی، رفته‌رفته آن چیزی را هم که زیبایی راستین در نقاشیِ استادان بزرگ و سحر و جادوی رنگ است دریافتم، چیزهایی که جز در پرتوِ عشق نمی‌توان راه دستیابی به آن را یاد گرفت.» نُوالیس و دوستش فریدریش شلگل در آن ایّام پاک در بحر «طرح‌های وابسته به تورات» خودشان شناورند، طرح‌هایی که تا مرحلهٔ قصد بنیانگذاری مذهبی نو فرا می‌رود. شلینگ

Schelling به ایشان می‌پیوندد. و خود ژان پل گوشه‌گیر هم پس از برخوردن به کارولین شلگل در خانهٔ دوستانشان، در افق نمایان می‌شود.

امّا آن که بر گفتگوهای درسد تسلط دارد فردی غائب است، شاعری است که می‌توان گفت گمنام و ناشناخته در بیست و پنج سالگی درگذشته است. این مرده که به گفتهٔ ریشارد بنتس Richard Benz، مؤلّف تاریخی به نام *تاریخ رمانتیسم آلمان* «بنیانگذار رمانتیسم» بوده است، بی‌آنکه نامی از آن ببرد و دعوی آن داشته باشد، ویلهلم هاینریش واکنرودر Wilhelm Heinrich Wackenroder است که در سال ۱۷۷۳ در برلین تولّد یافت و در سال ۱۷۹۸ درگذشت. *مناجات‌های راهب هنردوست* وی یک سال پیش از مرگش بی‌نام انتشار یافت. ویلهلم شلگل سخت به انتقاد این مناجات‌ها پرداخته بود و بر مصنّف خرده گرفته بود که چنانکه شایستهٔ مورخ هنر برجسته‌ای است فراتر از ملاحظات اعتراف و مذهب و عصر نرفته است. در واقع واکنرودر است که تعالیمی به مکتب نو می‌دهد. وی که پیش از برادران شلگل و نُوالیس در صدد کشف راز حضرت مریم [la Madone] موزهٔ درسد برمی‌آید، در *رؤیای رافائل* خویش چنین می‌گوید: «شبی، تصویر نیمه‌کاره ماندهٔ مریم عذرای وی در زیر نوازش شعاع نوری، نقش تام و کامل و حقیقهٔ زنده‌ای شده بود... تصویر، به‌وجهی معجزه‌آسا، به‌چشم وی انعکاس دقیق آن چیزی می‌نمود که خواسته بود بازنماید، *اگر چه تصور خودش در آن‌باره تصور تار و مبهمی بیش نبود*. دیگر یاد نداشت چگونه خوابش برده بود. صبح، تو گویی که در آغوش حیاتی نو بیدار شده بود. این رؤیا تا قیامت در قلب و حواس وی نقش بسته بود...» و واکنرودر نتیجه گرفت: «آیا سرانجام درخواهند یافت که همهٔ پرگویی‌های پلید در بارهٔ اشتیاق نقاش حقیقهً کفرگویی است ــ و موضوع در اینجا چیز دیگری جز مداخلهٔ بی‌درنگ خدایی نیست؟» پس این است کشفی که نهضت نورسته در پیرامونش نضج می‌یابد.

ویلهلم شلگل، به مانند فیلسوف شلینگ، گذارش به درسد افتاده بود. هر دو استاد دانشگاه ینا، مرکز اصلی رمانتیسم مرحلهٔ نخست، بودند. می‌توان گفت که همه: فیخته، ریتر، نُوالیس، فریدریش شلگل، تیک Tieck، سپس سوفی مرو Sophie Mereau که بعد زن کلمنس برنتانو شد، به اتفاق در آنجا گرد می‌آیند. پیشوای ادبیات آلمان دور نبود، زیرا که وایمار Weimar حداکثر چند کیلومتری فاصله داشت. ریکاردا هوخ Ricarda Huch چنین می‌نویسد: «در پیرامون گوته Goethe رقص‌هایی صورت می‌دادند که مانند رقص‌های نخستین پیروان *انقلاب* در پیرامون درختان آزادی یا رقص‌های کودکان در پیرامون درخت نوئل بود... در یکی از روزهای پاییز، در اثنای گردشی در اطراف ینا که ویلهلم شلگل و فریدریش شلگل، دوروتئا Dorothea

(دختر موزس‌مندلسزون Moses Mendelssohn ، همسر فریدریش شلگل)، کارولین (زن ویلهلم شلگل راکه چندی دیگر به عقد ازدواج شلینگ درآمد)، درکنار شلینگ و نُوالیس گرد هم آورده بود، به هنگامی که خود گوته «آن حضرت پیر آسمانی» برای پیوستن به ایشان از کوه سرازیر شد، چه حادثه‌ای بود!»

ژان پل تازه در وایمار مقیم شده بود و مدت دو سال در آنجا ماند. به رغم الفت‌ها و بستگی‌های ژرفش با شورشیان جوان، اختلاف نسل مانع از روابطی پایدار می‌شد. به‌عکس، ورود لودویگ تیک به ینا حادثه‌ای از یادنرفتنی شد. دوست بسیار نزدیک واکنرودر بود و یکی از آثار وی راکه خیالپردازی‌های راهبی هنردوست در بارهٔ هنر باشد انتشار داد امّا نامی از مؤلّف آن نبرد. لودویگ تیک عالمِ جمیع علوم و فنون بود و به همهٔ گرایش‌هایی که آن عصر را به هیجان می‌آورد، توجه و علاقه داشت. دوست نُوالیس شد و وی را به خواندن آثار یاکوب بومه Jacob Böhme واداشت. نُوالیس به دوست تازه‌اش چنین می‌نویسد: «اکنون آثار یاکوب بومه را به وجهی مداوم و مستمر می‌خوانم و رفته‌رفته معنی گفته‌هایش را به آنگونه‌ای که باید دریافته شود، درمی‌یابم. باید مطلق بهار نیرومندی به‌شمارش آورد که قوای نابغه و فعّاله‌اش مایهٔ تولّد کون و مکان می‌شود. ــ لجّه‌ای راستین انباشته از هوس سودازده و زندگی شگفت ــ عالمی صغیر. بسیار خوشوقتم که در سایهٔ تو با وی آشنا شدم.» در همان نامه، نُوالیس گسستنش را از گوته به او خبر می‌دهد: «هرچند که از سرنوشت *ویلهلم مایستر* Wilhelm Meister درس‌هایی آموختم و هنوز هم می‌آموزم، تمام این کتاب در حقیقت کراهت‌بار است. *کاندید* [Candide]ای است که بر ضد شعر نوشته شده است. گلستانِ شعر در آن با کاه و ژنده‌پاره بازساخته شده است.» یادآوری *کاندید* معادل محکوم شناختن بود. روسو Rousseau پیروز شده بود. همهٔ رمانتیک‌ها *اعترافات* Les Confessions را سند آزادی و رهایی به‌شمار می‌آوردند.

میل و علاقه‌ای که به عشق دارند، از حسّ شهوانی به عشق خدایی می‌رود و در این میان دوستی فرو گذاشته نمی‌شود. درست به همان گونه‌ای که در ژان ژاک روسو دیده می‌شود، این شوق عشق در آغاز شوق «خواسته شدن» است، زیراکه بیش و کم همه در برابر زندگی ناتوان و بی‌ساز و برگ هستند. روسو، در ضمن اعلام و اثبات حقوق فرد در برابر جبر و قهر اجتماعی، در ضمن اعتراض به تفسیر و تعبیر عقلی هنر و دنیا، در ضمن پشتیبانی از این نکته که پشت کردن به بهشت گمشده خطا و اشتباه است، راه را نشان داده بود. والتر موشگ Walter Muschg در کتاب خود به نام *تاریخ تراژیک ادبیات* چنین می‌نویسد: «روسو، نخستین عنصر مهم به مقیاس

اروپایی، که به معنای تراژیک زندگی راه برده بود، نخستین کسی بود که اقدام انقلابی به‌راه انداخت. عصر خویش را واداشت که به نفع گذشته چشم از آینده و اکنون برتابد، و موجد و مؤسسِ اسطورهٔ منشأهایی شد که از همان زمان رمانتیسم خوانده شد. پس از همهٔ کارهای درخشان و هنرنمایی‌هایی که اندیشه صورت داده بود، واعظ احساس مطلق شد، و پس از همهٔ مبارزه‌های متکلّم‌ها در باب مفهوم *خدا* پدر، واعظ پرستش *مادر خدا* شد که برتر از هر عقلی است. «طبیعتی» که وی می‌خواست بشر فاسد را به‌سوی آن بازآورد، در واقع مفهومی فلسفی نبود، که مفهومی مذهبی بود که به وجوه و اشکال اجتماعی و سیاسی و تربیتی نمایان می‌شد. و بدین‌گونه است و بس که تأثیر زیروروکنندهٔ آموزهٔ وی و جریانی که نهضت رمانتیسم پس از آن پیدا کرد، روشن می‌شود.

حسرت بهشت گمشده، بهشتی که در دورهٔ کودکی گوشه‌ای از آن را می‌بینیم، یکی از برترین موضوع‌های ایشان است. ما این نکته را در مورد افسانه‌های پریان و داستان‌های عوام دیده‌ایم. ژان پل می‌گفت که «رؤیا ما را به دورهٔ کودکیمان می‌بَرَد» و نُوالیس می‌گفت که «برای بررسیِ طبیعت به سادگی و زودباوری کودک نیاز هست.»

در جریان ملاقات‌های ینا که از گردش‌ها و گردهمایی‌هایی در کافه‌ها، و به‌ویژه از بحث‌هایی پایان‌ناپذیر ترکیب می‌یافت، تیک تأثیری عمیق در نُوالیس کرد. تیک رؤیاپردازی بود که بیشتر از آنکه به‌سوی تجرید و انتزاع فلسفی برگشته باشد، به‌سوی هنر و شعر برگشته بود. نُوالیس به‌او می‌نویسد: «هنوز هیچ کسی آن چنان سربسته و در آن واحد به وجهی چنان مطلق که تو مرا برانگیخته‌ای برم نیانگیخته است. هر کلمه‌ای را که تو به زبان می‌آوری با همهٔ معنی‌هایش درمی‌یابم...» و اندک زمانی پس از آن، خبرِ رمانِ خویش *هاینریش فن اُفتردینگن* Heinrich von Ofterdingen را به او می‌دهد: «از هر لحاظ نخستین طبع‌آزمایی در این زمینه است ــ نخستین ثمرهٔ شعری است که در وجود من بیدار می‌شود. ملاقاتم با تو در این میان سهم بسیار دارد. در آن احوال که کاری جز پرداختن به تفکر ماوراءالطبیعی صورت نمی‌دادم، خودم تفکّری ماوراءالطبیعی شده بودم.» این سخن تا اندازه‌ای درست بود. نُوالیس هم فیلسوف و هم شاعر است. مودّتی که در میان تیک و نُوالیس بود، به خجستگی و بختیاری، همسنگِ دوستی نُوالیس و فریدریش شلگل بود. و این یکی، مثل برادرش ویلهلم، پیش از هر چیز به اندیشه‌ها علاقه داشت.

نُوالیس در دورهٔ اقامتش در ینا بود که در صدد برآمد تا *سرودهایی برای شب* را که نتیجهٔ پژوهش‌ها و کاوش‌ها و خواب‌های این گروه نخست رمانتیک‌های آلمان بود انتشار بدهد.

«مگر صبح باید پیوسته بازآیدا قدرت زمان هرگز پایان نخواهد یافت؟ هرج و مرج منحوسی طیران شب را بر هم می‌زند. پیشکش نهان عشق سرانجام تا ابد نخواهد سوخت؟ روشنایی زمانی در تصرف دارد که برایش کوتاه است، اما سلطهٔ شب نه اندازه‌ای دارد نه گستره‌ای. دوام خواب بی‌پایان است. ای خواب مقدس، بیا ــ و برای پیروان شب، در اثنای کار روزانه‌شان خوشبختی به‌ارمغان بیار!»

به دور از این گروه، ا. ت. آ. ــ ارنست تئودور آمادئوس ــ هوفمان E.T.A. - Ernst Theodor Amadeus - Hoffmann که نقشی جداگانه اما نقش اوّل بازی می‌کرد، به رغم گوشه‌نشینی‌اش، به شهودها و دسدسه‌ها و طرح‌های نخستین رمانتیک‌ها تجسم داد. گمان نمی‌برد که انقلابی به‌پا می‌کند، گمان می‌برد که پیرویِ گرایشی می‌کند و بس. در آن اوضاع و احوال که از واقعیّت ناخشنود بود و میل و علاقه‌ای نیمه‌فیزیولوژیک به راز داشت، به‌سهولت پای در آن دنیای ناپیدا نهاد که وسوسه‌ها در دل بسیاری از معاصرهایش برانگیخت.

از این لحاظ هم وضع خاص دارد که تعلق به نسلِ نخستین رمانتیک‌ها داشت و در عرصهٔ ادب بسی دیرتر، به هنگامی نمایان شد که واکنرودر و تُوالیس چندی پیش مرده بودند. اگرچه البر بگن Albert Béguin در مقام نوشتن این مطلب که هوفمان «پایدارترین» آثار رمانتیسم آلمان را نوشته است، به‌راه خطا نرفته است، باید از پی این حرف‌ها گفت که این آثار برای آن پایدارترین آثار است که مردم کتابخوان بیشتر از آثار رمانتیک‌های دیگر آلمان به آن دسترس دارند.

ا. ت. آ. هوفمان پیش از نویسنده شدن موسیقیدان بود و در سراسر زندگانیش موسیقی را اکملِ بیان آرزوهای انسان شمرده است. موتسارت خدای وی بود، و به پاس احترام او یکی از نام‌های روز تعمید خویش، یعنی ویلهلم، را از میان برداشت تا آمادئوس را جایگزین آن سازد. به‌هرحال از دورهٔ کودکیش به موسیقی پرداخت. بندی از کرایسلریانا Kreisleriana که بی‌تردید جنبهٔ حسب حال دارد گواه این مدّعیٰ است:

«پدرم بی‌گمان موسیقیدانی خوب بود. وقتی که کنسرتی در خانه بود، قطعه‌های پایان‌ناپذیری می‌نواخت و دیگران به وجهی ضعیف با ویلن‌ها و کونترباس‌ها، و گاهی با نی‌ها و شیپورهایشان همراهیش می‌کردند. سرانجام که یکی از این قطعه‌های دراز پایان می‌یافت، همه سخت بانگ برمی‌آوردند و فریاد می‌زدند: آفرین، آفرین، چه کنسرت زیبایی، چه نوازندگی کامل‌عیاری، و آن هم با چه حرارت و نشاطی! و همه با احترام و اکرام نام امانوئل باخ

Emmanuel Bach را به زبان می‌آوردند. اما پدرم پیانویش را چندان به ارتعاش آورده بود، چندان قیل و قال به راه انداخته بود که پیوسته چنین می‌پنداشتم که این چیزها چندان درخور نام موسیقی نیست، کلمه‌ای که برای من به معنای آن ملودی‌هایی بود که یکسره در دل کارگر شود، و در دل خویش می‌گفتم که کاری جز شوخی نکرده است و شنوندگانش این شوخی را ارج می‌نهند.

«در چنان مواردی، من که گرهبندهای لباس کودکانهٔ روز یکشنبه‌ام تا بیخ گلو بسته شده بود، و در کنار مادرم روی صندلیم نشسته بودم، می‌بایست گوش بدهم و دست و پایم ذرّه‌ای تکان نخورد. زمان به گمانم بیرون از اندازه دراز می‌نمود، و اگر شکلک‌های دیوانه‌وار و حرکت‌های خنده‌آور نوازندگان آن همه مایهٔ سرگرمیم نمی‌شد، بی‌گمان نمی‌توانستم تا پایان کار تاب بیاورم. به‌ویژه وکیل دادگستری سالخورده‌ای را به یاد دارم که به‌هنگام ویلن‌زدن درست بغل پدرم جای می‌گرفت و همه در باره‌اش می‌گفتند که موجودی متعصّب است و موسیقی نیمه‌دیوانه‌اش می‌کند، چندان‌که در عالم هذیانش قادر نیست درست بنوازد یا همگام وزن و ایقاع شود. هنوز هم او را جلوی چشم‌هایم می‌بینم: لباسی به رنگ بنفش سیر به تن می‌کرد با گرهبندهایی آراسته به رشته‌های زر، شمشیر کوچک نقره و کلاه‌گیسی حنائی و بسیار کم نشاسته‌زده که از انتهای آن کیسهٔ موی* گِردی آویزان بود. به هر کاری که انجام می‌داد، وقاری درمی‌آمیخت که به‌وجهی مقاومت‌ناپذیر خنده‌آور بود. به هنگامی که پدرم دفترچه‌های نت را به روی میزهای نوازندگان می‌نهاد، به حسب عادتی که داشت فریاد می‌زد: Ad opus! ــ آن وقت ویلنش را به دست راست می‌گرفت و با دست چپ کلاه‌گیسش را چنگ می‌زد و بلند می‌کرد و به میخی می‌آویخت. سپس بیشتر از پیش به روی نتها خم می‌شد و دست به کار می‌شد، در صورتی که چشم‌های سرخش از حدقه درمی‌آمد و قطره‌های عرق بر پیشانی‌اش روان می‌شد. گاهی کارش را زودتر از همراهانش به‌پایان می‌برد، و این امر برایش سخت اسباب تعجب می‌شد، و تعجب خویش را با نگاه‌های خشم‌آلودی که به گرداگرد می‌انداخت آشکار می‌ساخت...»

ا. ت. آ. هوفمان از پیرامونیانش کمتر فهم و ادراک دید. چه در بامبرگ Bamberg که رهبر ارکستر بود و چه در برلین که واپسین سال‌های زندگانیش را آنجا به سر آورد. این مرد ریزنقش سیاه، که «اعجوبه ا. ت. آ. هوفمان» خوانده می‌شد، بیشتر از آنکه برای معاصرهایش کششی

---

* ـ به نوشتهٔ فرهنگ لیتره Littré، کیسهٔ کوچکی از تافتهٔ مشکی که در زمان گذشته مردها موهایشان را در پشت سر توی آن جای می‌دادند.

داشته باشد، باعث رعب می‌شد. روشن است که به مقتضایِ سنّتی سخت پابرجا، به‌فضاحتی که بی‌اختیار برمی‌انگیخت، با فضاحتی پاسخ می‌داد که به تعمّد به بار می‌آورد.

وی که انفعال حسّی بیمارگونه‌ای داشت و همیشه بی‌پول بود، در هر محل و مکانی خویشتن را بدبخت می‌یافت. چنان‌که امروز دوست می‌دارند بگویند، ناسازگار بود، اما صاحب قریحهٔ واقعیّتی بود که هیچ رمانتیک دیگر نداشت.

در داستان *گلدان طلا* le Vase d'or، رؤیا در پایان کار بر واقعیّت پیروز می‌شود، یا به‌عبارت دیگر، واقعیت را تغییرشکل می‌دهد. برای آنکه این تغییرشکل قرین توفیق شود، مقتضی است که انسلم Anselme، قهرمان *گلدان طلا*، دو صفت داشته باشد: *ساده‌دلی* و *شعر*. «انسلم خوشبخت، تو توانستی بار کراهت‌بار زندگی روزانه را به دور اندازی، و در عشقی که به سرپانتینا Serpentina داری، با جهشی بسیار زیبا عروج کنی...»

رمز آن *گلدان طلا* راکه به پاس عشق انسلم به او داده می‌شود، به صور مختلف تفسیر و تعبیر کرده‌اند. شوق و تمنّای میراث، ــ و در واقع ا. ت. آ. هوفمان در سراسر زندگانیش به‌انتظار میراث خویشاوندی بود ــ و در نتیجه، شوق و تمنّای ثروت، تسلط؟ هنگامی که سخن از شوق و تمنّای تسلّط در میان است، صدای موزهٔ روانکاوان به‌گوش می‌آید. بگذار تا وظیفهٔ آنان را از راه نقلِ این جملهٔ انسلم آسان گردانیم: «سرپانتینا در وجود من زنده است.» یا این سخنان سرپانتینا را بیاوریم: «عشق و ایمان تو به‌زودی بر من استیلا خواهد یافت و آنگاه از دست من آن *گلدان طلا* را خواهی گرفت که مایهٔ خوشبختی هر دو ما خواهد شد.» از این گذشته، آیات *گلدان طلا*، در آن لحظه، «بر وی آشکار خواهد شد.» به این نکته هم باید توجه داشت که *گلدان طلا* جام عشاء سرّی را به یاد می‌آورد که مظهر لطف خداوندی و به بیان اعمّ مظهر شوق خوشبختی در قلب انسان است که ریشهٔ آن نمی‌توان برکَند.

زندگی‌زمینی ما، از لحاظ ا.ت.آ. هوفمان فقط در سایهٔ دنیای رازآمیزی تحمّل‌پذیر می‌شود که دنیای‌پیداچیزی‌جز بازتاب‌آن‌نمی‌تواندباشد. هنر وسیلهٔ‌معرفت‌است. و چنین‌می‌گوید: «معرفت مثل ایمان و عشق جاودانی است.» Wie Glaube und Liebe ewig ist die Erkenntnis» هاینریش فن کلایست Heinrich von Kleist، دیگر نابغهٔ گوشه‌نشینِ رمانتیسم که از این لحاظ به او بسیار نزدیک بود، از فاصلهٔ میان دنیا به آن صورتی که هست و تصویری که ما در عالم رؤیا و خیال از آن می‌سازیم، رنج بسیار برد. اما کلایست توفیق نیافت که بر کشمکش غلبه یابد: در سی و چهارسالگی به میل و ارادهٔ خویش به زندگانیش پایان داد.

البر بگن در باره‌اش گفته است: «کلایست دارای این امتیاز دوگانه است: روشن‌بینی مطلق

هنرمند ــ به معنی دقیقِ این کلمه در مقام تعریف و تسمیهٔ صانعِ اثر ــ و ابهام لازم برای شاعر که دستخوش هیجانِ اشتیاق و الهام است، و هیچ‌گونه رو در رویی اسطوره‌های شخصی خودش را با دنیای بیرون که دیگر هیچ واقعیتی برای آن قائل نیست نمی‌پذیرد.»

دیگر هیچ *واقعیتی*، ــ کاملاً درست نیست. به عبارت دیگر می‌توانم بگویم که دنیای بیرون به دیدهٔ وی واقعیّتی بسیار دارد، اما این واقعیت، واقعیّتی است که برایش مایهٔ بیم و هراس می‌شود و بس. ــ چرا مایهٔ بیم و هراس او می‌شود؟ برای آنکه کلایست همیشه بچه ماند. این است راز زندگیش ــ راز روابط تشویش‌آورش با خواهرش الریکه Ulrike، راز روابطش با زنان ــ و این است رازی که در نمایشنامه‌ها و داستان‌هایش نیز نهفته است. در همهٔ آثارش اجتماع بشر دارای پیچیدگیِ ناگشودنی می‌نماید. زنان در این آثار مخلوق‌هایی آسمانی هستند، مخلوق‌هایی که اغلب گرفتار تهمت‌هایی ناروا می‌شوند و تا زمانی که حقیقت از پرده بیرون آید بیدادگرانه شکنجه داده می‌شوند. به زعمِ کلایست، برای آنکه به‌یکباره در آن هزارتوی تاریکی که زندگی باشد گمراه نشویم، رؤیا گاهی برایمان پرتوها و نیمه‌روشنایی‌هایی در بارهٔ خودمان فراهم می‌آورد. با این‌همه، این پرتوها و نیمه‌روشنایی‌ها امکانی برایمان فراهم نمی‌آورد که از چنگ نیروهای درنیافتنی و نهانی که حاکم بر عالم است بتوانیم جست.

بالاترین خواستِ کلایست، خواستِ همهٔ رمانتیک‌های روزگارش و صفتِ مشخصهٔ زندگی و آثارش، یعنی وحدت ذهن و واقعیّت است. دوستش آدام مولر Adam Müller این خواست را با *تئوری اضداد* théorie des contraires خودش که به‌موجب آن تنها اضداد آفرینندهٔ زندگی هستند، به اتمام رساند و، بر سبیل مثال، در آن باره چنین گفت: «هنگامی که دنیای حواس و دنیای ذهن مطلق جدا از هم به‌نظر آیند، منتهای گناه است: گناه نظام اعتقادی می‌شود و به کمال خودش می‌رسد.»

کلایست به اتفاقِ این آدام مولر، استاد دانشگاه در درسد است که به انتشار مجلّه‌ای به‌نام «فبوس» Phébus می‌پردازد که مجلّهٔ شعر و ادب است و، از جمله، برخی از شعرهای هنوز انتشارنیافتهٔ نُوالیس و قطعه‌هایی از آثار کلایست در آن انتشار می‌یابد. کلایست همهٔ امید خویش را به این مجلّه می‌بندد. نسخه‌ای از آن را به قول خودش «روی زانوان قلب خویش» به محضر گوته می‌فرستد، اما گوته با تکبّر و تفرعن از همکاری با این مجلّه امتناع می‌ورزد. قدر و قیمت کلایست، درست مثل قدر و قیمت ا.ت.آ. هوفمان در دورهٔ زندگانیش شناخته نشد. با این همه، دو سال پیش از خودکشیش، با کلمنس برنتانو و آخیم فن آرنیم Achim von Arnim که هر دو جوانتر از وی بودند آشنا شد.

این شایعه بر سر زبان‌ها افتاده بود که کلایست در صومعه‌ای به شهر پراگ مرده است. ناگهان سر و کله‌اش در برلین پیدا شد. برنتانو به ویلهلم گریم Wilhelm Grimm می‌نویسد:

«محفل ما گسترش یافت. کلایستِ شاعر که مولر ابتدا خبر مرگش، سپس، خبر فقدان عرفانیش را داده بود، شاداب و تندرست مهمان ما شد. او که سی و دو سال دارد، کوتاه‌قد و خپله... دمدمی‌مزاج، مثل بچه ساده، فقیر، و در عقائد خویش استوار است. از کارهایش، در مجلهٔ «فبوس»، دو پردهٔ نخستِ تراژدیِ *کاترین دوهایلبرون* Catherine de Heilbronn و داستان *میشائل کوهلاس* Michael Kohlhaas را خوانده‌ام: این داستان برخی قطعه‌های ملال‌آور در بر دارد، اما قطعه‌های دیگری هم دارد که طراز اوّل است، بی‌گمان مایهٔ لذّت خاطر شما می‌تواند باشد. امّا آنچه در وی مایهٔ نگرانی من می‌شود این است که بسیار بسیار، بسیار بسیار با زحمت می‌نویسد.» بی‌آنکه به تفسیر این اظهارنظر برنتانو بپردازیم، این است آنچه آرنیم در بارهٔ او می‌گوید:

«کلایست آمد: مخلوق بسیار نادر، و بیش و کم عجیب، به همان گونه‌ای که چون قرار بر این شد که قریحه‌ای از قالب کهن پروسی آزاد شود، به حسب مألوف دیده می‌شود. (خودِ آرنیم پروسی بود.) آیا کوهلاس او را در فبوس خوانده‌ای؟ داستان شایان‌تحسینی که چندان مانندش پیدا نمی‌شود. کلایست ساده‌دل‌ترین و زودباورترین آدم کمابیش کلبی‌مذهبی است که دیده‌ام. گنگی و نارساییی در سخن دارد که نزدیک به لکنت است و با خطزنی‌ها و تغییرهایی بی‌وقفه و همیشگی در نوشته‌هایش آشکار می‌شود. زندگی دیوانه‌واری دارد، روزهایی را سراسر در بستر به‌سر می‌آورد، برای آنکه، پیپ‌کشان و به دور از مزاحمت، توی آن کار بکند.»

بی‌گمان کلایست، در محافل عیش و عشرت اعیان و اشراف، به اندازهٔ این دو پیشوای دومین نهضت رمانتیک آلمان درخششی نداشت. کمرو و «در خود فرو رفته» بود، در گوشهٔ تنهاییش خوش بود و با این همه تأسف می‌خورد که ناگزیر گرفتار این گوشه‌نشینی شده است. برنتانو در باره‌اش می‌گوید که «مثل بچه ساده» است. آرنیم از ساده‌دلی و زودباوریش متحیّر است. باید آن خصیصهٔ بنیادی را هم که در خلال همهٔ آثار کلایست نمایان می‌شود به این خصلت‌ها ربط داد: خصیصه‌ای که عبارت از طغیان وی در برابر بیدادگری است. *میشائل کوهلاس* قربانی این طغیان می‌شود. در داستان بچهٔ *سر راهی*، این احساس تا واپسین عواقب خودش فرا می‌رود: قهرمان بچهٔ سر راهی تا مرحلهٔ کفرگویی، تا مرحلهٔ عصیانِ شیطان پیش می‌رود و از اعتراض به بیدادگری دست برنمی‌دارد.

کلایست با حدّت و حرارت در اغتشاش‌ها و جنگ‌های عصر خویش مشارکت جست.

بناپارت ــ اگر در آنِ واحد نبود ــ به تناوب تحسین و بغض وی برمی‌انگیخت. اندیشه‌هایی در بارهٔ سیاست داشت، اما از آن اندیشه‌ها، و شاید یگانه اندیشه‌های راستینی که هرگز به‌کار بسته نشد، در صورتی که اغلب خواستِ اخلاف نابراه بود. به استثنای یک بار نمایش کوزهٔ شکسته la Cruche cassée ، هیچ نمایشنامه‌اش، در آن دوره‌ای که در قید حیات بود، به صحنه برده نشد. هیچ چیزی نیکوتر از آن سخنانی که صبح همان‌روز خودکشیش نگاشت، نمی‌تواند وصف سرنوشت تراژیک او باشد: «حقیقت این است که هیچ چیزی نمی‌تواند در این دنیا به‌کار من بخورد.»

برخی از سیماهای رمانتیک را که نوشته‌هایشان بی‌گمان طراوت آغازین از کف داده است، اما در برخی از موارد در معاصرهای خودشان و حتّی در اخلافشان نیز تأثیری عظیم داشته‌اند، نباید فرو گذاشت، مثل آن تساکاریاس ورنر Zacharias Werner ، دوست مادام دواستال de Staël ، نمایشنامه‌نویس معروف که از پیِ گروشِ پرطنطنه‌ای به کاتولیسیسم در وین واعظ شد، واعظی که خریدار بر وی می‌جوشید.

استندال Stendhal در بارهٔ یکی از تراژدی‌های ورنر، به‌نام *مارتین لوتر* Martin Luther چنین گفته است: «این نمایشنامه شاید زیباترین نمایشنامه‌ای باشد که پس از شکسپیر Shakespeare نوشته شده است.» با این‌همه، ورنر، پس از گرویدنش به کاتولیسیسم، در مقام انکارِ تعلّقِ آن به خودش برآمد. نامورترین نمایشنامه‌اش، ۲۴ فوریه، نمایشنامه‌ای است که گوته، مدیر تئاتر وایمار، به او سفارش داد. ورنر این نمایشنامه را در ظرف یک هفته نوشت. نمایش آن در وایمار سخت بیداد کرد. گوته در بارهٔ نویسنده‌اش می‌گفت که «نبوغ بسیار» دارد. ا.ت.آ. هوفمان، و عدهٔ بسیاری از شعرای رمانتیکِ دیگر تساکاریاس ورنر را بسیار دوست داشتند. نمایشنامهٔ ۲۴ فوریه پیش از نمایش برای مردم در تئاتر خصوصی مادام دواستال، در کوپه Coppet ، به صحنه آورده شد. خود نویسنده و ویلهلم شلگل، مثل هنرپیشه نقش‌هایی در آن بازی می‌کردند.

ورنر نمایشنامه‌هایش را «تراژدی‌های سرنوشت» خوانده است. عناصر بیرونی به‌وجهی سرنوشت‌ساز در این نمایشنامه‌ها به‌میان می‌آیند: دری که باز می‌شود، ساعتی که زنگ می‌زند، تابلویی که از دیوار کنده می‌شود، صدای جغدی، طوفانی، بس است که اضطرابی برانگیزد.

ورنر پیش از راهب شدن، سه بار زن گرفت. زنی که در واپسین مرحله به عقد ازدواج خویش درآورد، لهستانی بود. زن یک کلمه به زبان آلمانی حرف نمی‌زد، و ورنر یک کلمه زبان لهستانی نمی‌دانست.

نـــقشی را هـــم کـــه یـــوزف گـــورس Joseph Görres ، از اهـــل رنـــانی Rhénanie ــ راین لاتت Rhineland ــ و کاتولیک مادرزاد، بازی کرد، محال است به دیدهٔ اهمال نگریست.

وی که انقلاب فرانسه شوق و التهابی در دلش به‌بار آورده بود، در دورهٔ جوانی منادیِ الحاق رنانی به فرانسه شد. نخستین ماهنامهٔ سیاسی آلمان، «راینیشه مرکور» Rheinische Merkur را بنیاد نهاد. به تحریک و تحریص چندین رئیس امارت حکم توقیف مجلّه داده شد و گـورس، برای جستن از زندان، ناگزیر گریخت. مدتی دراز در استراسبورگ Strasbourg زیست، و وانگهی کتاب مختصری که در بارهٔ سن فرانسوا داسیز Saint François d'Assise نوشته بود در آنـجا انتشار یافت. گورس که قهرمان آتشین مزاج کاتولیسیسم بود، بلندآوازه‌ترین متألّه آلمانی عصر خویشتن شد. در کتاب خویش به نام *تاریخ اساطیر دنیای آسیا* می‌گوید که انسانِ بدئی *کلمه‌ای* است که زمین به زبان آورده است. «در سخنانی که به زبان می‌آورد، زبان گنگِ عناصر انعکاس می‌یابد... انسان (بدءًا) خفته گرد است، چنان می‌گردد که تو گویی که در خواب مغناطیسی فرو رفته است، در حینی که از ضمیر خویش غافل است، اما آگاهی ژرف‌تری از دنیای (بیرون) دارد. اندیشه‌اش رؤیاست...، اما این رؤیاها حقیقت دارد.»

در اثری‌که چندی‌دیگر انتشار یافت و *تاریخ عرفان کلیسا* Histoire de la mystique de l'Église نام دارد، می‌گوید که همهٔ بدی «از تفکیک دنیای حواس و دنیای اندیشه سرچشمه مـی‌گیرد.» در اینجا سخنی را به یاد می‌آوریم که بیش و کم شبیه بـه سـخن ادام مـولر، بـازتاب یکـی از مشغله‌های خاطر بنیادی رمانتیسم است. گورس نتیجه می‌گیرد که «کلیسا خواهان انسان تام و کامل است.»

نویسندهٔ برگزیده‌اش ژان پل بود. در عالم موسیقی به موتسارت و هـایدن Haydn عـلاقه داشت. نخستین کسی بود که در مقاله‌ای که در مجلهٔ «سپیده‌دم» Aurora، بنای‌راستینی کـه بـه افتخار شاعر بزرگ هولدرین Hölderlin برافراشته شد، برنبوغ وی درود فرستاد. گورس اسـتاد دانشگاه هایدلبرگ بود و آیخندورف Eichendorff که در آن دانشگاه شاگردش بود، این تصویر را از وی نگاشته است:

«نفوذی که این مرد ــ مردی که خودش در آن زمان جوان و گمنام بود ــ در جوانانی داشته است که به‌نحوی از انحاء با وی تماس یافته‌اند، و آن هم در ابعادی که بتوان بـه تـصوّر آورد، نفوذی باورنکردنی است. این نفوذ مرموز تنها در عظمتِ سجیّه‌اش، در علاقهٔ حقیقةً آتشینش به حقیقت و احساس آزادی نابودنشدنیش نهفته بود و به نیروی آن به رغمِ دشمنان آشکار و نهانش و در برابر دوستان دروغینش، تا قیـامت، و بی‌توجه بـه هـر کـه بـاشد، از حـقیقت بـه دفـاع

برمی‌خاست. زیرا که از هر چه ناقص است نفرت داشت، خواستار حقیقت تامّه بود. اگر چه خدای مهربان هنوز هم که هنوز است به برخی از ما موهبت پیشگویی عطا می‌فرماید، گورس پیشگویی بود که به صورت رمز و استعاره به تفکر می‌پرداخت... بیانِ مطلقِ آزادش یکنواخت و همانند کرکرهٔ دوردست دریا بود که شدت می‌یافت، سپس آرام می‌گرفت، اما بارقه‌های اندیشه‌ها از خلال آن فضا را مدام می‌شکافت. مثل طوفان پرشکوه شبانه بود که این‌سو لجّه‌هایی نهفته و آن‌سو منظره‌هایی تازه و ناپنداشته دارد و ناگهان افق‌هایی می‌گشاید و پیوسته، در سراسر زندگی،سخت محرّک و مهیّج است.»

جا دارد که سرانجام فردریک دولاموت فوکه Frédéric de la Motte-Fouqué ، آن فرزند خاندانی را که فرانسوی بود و به هنگام الغای فرمان نانت l'Édit de Nantes راه مهاجرت به پروس در پیش گرفت، از یاد نبریم. اگر چه نابغهٔ زیر و رو کننده‌ای نبود، در تاریخ رمانتیسم مقامی طراز اوّل دارد و نویسندهٔ دو داستان پریان است که بسیار زنده مانده است: یکی *اوندین* Ondine و دیگری آن گالگنمانلاین Galgenmännlein (مهر گیاه) که ا.ت.آ. هوفمان شاهکاری می‌شمرد.

وی که با همهٔ برجستگان عصر خویش، از جمله گوته و شیلر و فیخته و کلایست و شامیسو و آرنیم و برنتانو و آیخندورف ارتباطی شخصی، و در اکثر موارد روابطی دوستانه داشت، به انفعال حسی و پذیرفتاریِ کمابیش زنانه‌ای مشهور بود. از لحاظ همه، همدمی مهربان بود. و در اینجا فرصت غنیمت می‌شمارم و بی‌درنگ می‌گویم که سه بار زن گرفت و ازدواج دوم و سومش ازدواج‌هایی بسیار خوش فرجام بود و صاحب چندین فرزند شد. ویلهلم شلگل در دومین ازدواج وی شاهد بود.

دولاموت فوکه، که مشغلهٔ خاطر سراسر زندگیش مسائلِ مذهب بود، زندگی‌نامه‌ای به‌نام زندگی‌نامهٔ یاکوب بومه نوشت و چندین‌بار در صدد برآمد که به کاتولیسیسم بگرود.

مجلّه‌ای بنیاد نهاد به نام «فصول، فصلنامهٔ شعر رمانتیک*» که چیزی جز آثار خودش در آن انتشار نداد. سپس چندی دیگر با همکاری یکی از دوستانش به نشر مجلهٔ دیگری پرداخت که نامش «الهه‌های شعر، مجلّهٔ آلمان‌شمالی»** بود.

آیخندورف وی را «دون‌کیشوت رمانتیسم» خوانده است: «تخیّل غنی او که معطوف

---

* Jahreszeiten, eine Vierteljahresschrift für romantische Dichtungen.

** Die Musen, eine nord-deutsche Zeitung.

به‌موضوعی واحد بود، به اتفاقِ نیّتی که از روی صدق و صفا شهسوارانه بود، بر همهٔ قوای دیگر ذهنش تسلط داشت.»

یکی دو تذکر دیگر هم در اینجا می‌دهیم.

گلدان طلا اثر ا.ت.آ. هوفمان با این کلمه‌ها پایان می‌یابد: «خوشبختیِ انسلم در هرحال مگر جز زندگی در شعر، که توازن مقدس همهٔ موجودات به‌عنوانِ ژرف‌ترین راز طبیعت در آن نمایان می‌شود، چیز دیگری است؟»

همین توازن مقدّس در میان همهٔ موجودات، یا چنان‌که نُوالیس می‌گوید، مشابهت همگانی، است که هر دو گروه رمانتیک‌ها اصلِ امر می‌دانند. تصاویر عالم شعر، از لحاظ آنان پاک حقیقت دارد. استعمالِ محضِ استعاره اعترافی به عقائد دیانت است، زیرا که استعاره در میان جهان مادّی و واکنش عاطفی ما پیوندی می‌یابد یا پدید می‌آورد. یکی از واپسین اخلاف رمانتیسم آلمان، هوگو فن هوفمانستال Hugo Von Hofmannsthal ، به شرح ذیل به بیان این نکته می‌پردازد: «شاعر برادرِ صامت همهٔ اشیاء است. انسان‌ها و طبیعت و اندیشه‌ها و رؤیاها چیز واحدی به‌وجود می‌آورند و بس.»

طبیعت و انسان، چون از یک گوهرند، به یکدیگر برمی‌خورند، نه، به یکدیگر درمی‌آمیزند و یکی می‌شوند: همبستگی بیکرانی که یگانه مفرّ در برابر تنهاییِ انسان است هر آن چیزی را که آفریده شده است به هم پیوند می‌دهد.

چه‌گونه ممکن است که از تقارن و توازی در میانِ انسان‌مداریِ رمانتیسم و مفاهیم مسیحیّت دربارهٔ انسان و عالم دستخوش حیرت نشد؟ آیا پل کلودل Paul Claudel ، در مقام تعبیر کلمهٔ Univers* به «چرخش به سوی وحدت» Version à l'unité**، به عنوان مسیحی یا به عنوان رمانتیک پس از دورهٔ رمانتیسم سخن گفته است؟ زادهٔ تصادف نیست که اکثر رمانتیک‌های آلمان به‌سوی کلیسای کاتولیک کشانده شده‌اند و بسیاری از ایشان به کاتولیسیسم گرویده‌اند.

چنان‌که دیدیم، می‌توان گفت که همهٔ رمانتیک‌ها، به‌ویژه نُوالیس، شپس واکنرودر و تیک و فریدریش شلگل و گورس، حسرتی را که بر قرون وسطی می‌خورده‌اند شرح داده‌اند. مقاله‌ای به

---

* و ** کلمهٔ Univers از لحاظ لغوی به معنی دنیا، عالم، جمیع مخلوقات کَوْن و کائنات است. اما در اینجا باید به معنی لاتینی آن توجه داشته باشیم. این کلمه از اسم لاتینی Universum و صفتِ Universus پدید آمده است. Versus به معنیِ «گشتن» است به نحوی که مجموعه‌ای کلّی Unus به‌وجود بیاورد.

قلم نُوالیس، به‌عنوان «مسیحیّت یا اروپا»، با این کلمه‌ها آغاز می‌شود: «هنگامی که اروپا سرزمینی مسیحی بود، هنگامی که این قاره که به وجهی بسیار مشخص روح انسانی داشت، تنها آشیانهٔ یک مسیحیت بود، چه دورهٔ زیبا و درخشانی بود.» و پس از برشمردن همهٔ محاسن آن دوره می‌گوید: «چنین بود خصیصه‌های بنیادی زیبای آن روزگارانی که حقیقةً کاتولیک، حقیقةً مسیحی بود.» فریدریش شلگل، در حقیقت پس از گروش به کاتولیسیسم، تا آنجا فرا رفت که چنین گفت: «جوهر رمانتیسم بر پایهٔ احساس محبتِ مسیحیت استوار شده است.» پیشتر همین فریدریش شلگل این سخن خارق‌عاده را به زبان آورد که در یکی از مقاله‌های «اروپا» Europa ، مجلّه‌ای که وی در پاریس انتشار داد، آمده است: «ما، در واقع، قرون وسطایِ راستینی را سپری می‌کنیم، و از روی اشتباه است که آن قرون را در ازمنهٔ گذشته جای دهیم.»

تحت تأثیر فریدریش و ویلهلم شلگل بود که مادام دواستال این سطور را نوشت: «من شعر کلاسیک را شعر شعرای دورهٔ باستان و شعر رمانتیک را شعری می‌شمارم که به نحوی به سنن شهسواری مشابهت دارد. این تقسیم به دو دوره از تاریخ دنیا هم ارتباط می‌یابد، یکی دوره‌ای که پیش از تشیید مسیحیّت بوده است و دیگری دوره‌ای که پس از مسیحیّت آمده است.» باید تصریح کنیم که این تعریف برای استفادهٔ طبقهٔ کتابخوان مردم فرانسه نظم و ترتیب یافته است، مثل درخت باغی به سبک فرانسوی پیراسته شده است. در واقع، نقیض ــ antithèse ــ جاری: کلاسیسیسم ـ رمانتیسم نقیضی سطحی است؛ کلمهٔ کلاسیسیسم مایهٔ بروز همه‌گونه ابهام می‌شود و وانگهی اغلب به معنی آن چیزی به‌کار برده می‌شود که «در مدرسه درس داده می‌شود.» تو گویی که رمانتیسم هم در مدرسه جایی برای خود نداشته است! نقیض مألوف ــ با این فرض که به وجه قاطع نتوان از ضابطه و قاعده مستغنی بود ــ شاید چیزی باشد که آسان‌تر از آن نقیضی به‌خاطر می‌توان سپرد که با واقعیت تطابق دارد و نقیض رمانتیسم ـ راسیونالیسم است.

در فرانسه، با وجود کتاب مادام دواستال که در سال ۱۸۱۴ انتشار یافت، حداکثر در سال ۱۸۳۰ بود که رفته‌رفته علاقه‌ای به رمانتیک‌های آلمان پیدا شد. اما چنان‌که البر بگن بسیار خوب نشان داده است در فرانسه سنّتی همانند هست. وی در این زمینه از اهلِ علوم خفیّهٔ قرن هیجدهم نام می‌بَرَد.

در سال ۱۸۲۹، «مجلّهٔ پاریس» la Revue de Paris چهار قطعه از آثار ا.ت.آ. هوفمان را به انضمام مقاله‌ای به قلم لوئو ویمارِ Loeve-Veimars مترجم انتشار داد که عنوان آن «واپسین سال‌ها و مرگ ا.ت.آ. هوفمان» بود. سال بعد، *راهبهٔ سان‌یاگو* la Nonne de San Yago اثرِ

کلایست در همان مجلّه نشر یافت و این کار پابه‌پای انتشار *واپسین ساعت*، *رؤیای ژان‌پل* صورت گرفت که روایت تازه‌ای از *خواب ژان پل*، یعنی همان متنی بود که مادام دواستال دوست خویش ویلر Villers ، شناسای بزرگ شعر و ادب آلمان، را به ترجمهٔ آن واداشته بود.

مفسر می‌گوید: «هرگز چنین سبکی دیده نشد. لجّه‌ای است از جملهٔ معترضه و حذف و ترخیم و تقدیر، مضمر و مضمّن، کارناوالی است از اندیشه و زبان، انبوهی است از کلمه‌های تازه، جمله‌هایی سه‌صفحه‌ای که از صد جمله‌ای ترکیب یافته‌اند که به‌وجهی عجیب و غریب کنار هم گذاشته شده‌اند، و به همدیگر برمی‌خورند اما روشن نمی‌شوند، تصویر روی تصویر، تصویرهایی که از هنرها و پیشه‌ها و تاریک‌ترین دانش‌ها برگرفته شده‌اند. در این هزارتوی، هیچ سررشته‌ای نیست که راهنمای ما باشد... همه چیز به وجهی غریب به هم پیچ و تاب خورده است و انباشته از شواهد و اصوات تعجب و حروف ندا، و نکته‌ها و لغزها و هجاهاست... آمیخته به گریزهایی که بیرون از اندازه پر آب و تاب می‌شود، آمیخته به استطرادهایی که موضوع اصلی را فرامی‌گیرد. این فیلسوف، این شاعر، این دلقک، این معلم علم اخلاق که نبوغش هیروگلیفی آشفته و به هم پیوسته است»، منتقد متحیّر می‌ماند که موضوعِ نمونه‌ای خاصهٔ ژرمنی در میان است یا نه. این چیزها، چیزهایی است که در مجموع بد گفته نشده است. در همان شمارهٔ مجلّه، ترجمهٔ قسمتی از نمایشنامهٔ *اتیلا* Attila ، اثرِ تساکاریاس ورنر، هم آمده بود.

سپس، میانِ سالهای ۱۸۳۱ و ۱۸۳۴ چهار ترجمهٔ تازه از آثار ژان پل در همان مجلّه که بی‌گمان روی خوش به رمانتیسم آلمان نشان می‌داد، انتشار یافت.

مجموعهٔ آثار ا.ت.آ. هوفمان از سال ۱۸۲۹ تا سال ۱۸۳۳ به اهتمام مؤسسهٔ نشر راندوئل Renduel در بیست مجلّد نشر یافت. ترجمهٔ دیگری در سال ۱۸۳۰ در چاپخانهٔ سلیگ Selligue نشر می‌یابد. آثار تیک، بیش و کم در همان زمان، به فرانسه راه پیدا می‌کند. در سال ۱۸۳۲، یکی از داستان‌هایش به‌نام *افسون‌عشق* با ترجمهٔ امده پره‌وو Amédée Prévost انتشار می‌یابد و از پی آن، به‌سال ۱۸۳۵، مقاله‌ای به قلم اشپشت Specht در مجلهٔ «دو دنیا» (Revue des Deux-Mondes) به چاپ می‌رسد. در سال ۱۸۳۶ فیلارت شال Philarète Chasles که به عنوان منشیِ بارون اکشتاین baron d'Eckstein و مترجم *تیتان* Titan اثر ژان پل بسیار به آلمان سفر کرده بود، در «مجلّهٔ پاریس» به نقلِ متنِ گفتگویی می‌پردازد که گفتگویی خیالی با یک نفر دانشجوی آلمانی در بارهٔ هولدرلین است. فیلارت شال می‌گوید: «همهٔ ما از بیماری هولدرلین ــ بیماری امیدهای بزرگ، تمناهای بیکران، رؤیاهای نقش بر آب گشته، آرمان‌های حرمان‌زای، واقعیت‌هایی که ترسناک و وحشتبار در برابر اوهام افسانه‌پرستانهٔ

ما سر برمی‌افرازد، رنج برده‌ایم.»

مجلّه‌های دیگری چون «سالنامهٔ رمانتیک» les Annales romantiques ، «مجلهٔ ژرمنی نو» la Nouvelle Revue Germanique و «مرکور قرن نوزدهم» le Mercure de XIX* ، ترجمه‌هایی از آثار ژان پل انتشار می‌دهند. ادوار دو لاگرانژ Édouard de la Grange جُنگی از آثار ژان‌پل فراهم می‌آورد که ناشری دست به انتشار آن می‌زند.

سرانجام نوبت به نُوالیس می‌رسد. در سال ۱۸۴۰ ا. میخیل [میخیلس] Alfred Michiels در کتابی به‌عنوان *مطالعه‌هایی در بارهٔ آلمان*، وی را «یکی از آن مردان قرن نوزدهم می‌خوانَد که بیشترین اندیشه‌ها را برانگیخته‌اند.»

در همان دوره، رمانتیک‌های فرانسه به دنیای اسلاف خودشان راه می‌برند. در سال ۱۸۳۱، الفره دوموسه به هواداری از ژان پل برمی‌خیزد. برای یکی از شعرهایش به عنوان «سوزون» Suzon که به سال ۱۸۳۲، در بیست و دو سالگی، نگاشته است برنوشتی* می‌آورد که این جملهٔ ژان‌پل است: «خوشا کسی که دلش دلی بیش نمی‌خواهد، و در آرزوی باغستانی به سبک انگلیسی، در آرزوی *اوپرا سریا* opera seria**، در آرزوی موسیقی موتسارت و پرده‌های رافائل، در آرزوی خسوف و حتی مهتاب، در آرزوی صحنهٔ رمان و تحقّق این چیزها نیست.» الوئیزیوس برتران Aloysius Bertrand به عنوان برنوشتِ *گاسپار دو لا نوئی* Gaspard de la nuit شواهدی از ا.ت.آ. هوفمان می‌آورد. وینیی Vigny در یادداشت‌های خصوصی خویش می‌نگارد که از جمله مشغول خواندن آثار فیخته و شلینگ و نُوالیس است. تأثیر رمانتیک‌های آلمان در بودلر درخور آن می‌تواند باشد که از نزدیک بررسی شود؛ صرف‌نظر از رمبو Rimbaud ، «ساحر راستین» که شعرش برخی از آرزوها و آرمان‌های بنیادی رمانتیک‌های آلمان را صورت حقیقت داده است.

البر بگن، در رسالهٔ خویش دربارهٔ رمانتیسم آلمان، فصلی مهم به این مسألهٔ روابط دو نهضت رمانتیک وقف کرده است. می‌گوید که نودیه Nodier و رمبو و نروال Nerval برادران معنوی و روحانی نُوالیسی یا هوفمانی هستند. در این زمینه، به‌آسانی یا زیاده‌پُر یا بیرون از اندازه کم می‌گویند. شعرا به‌ویژه به خوانندگانی عادی مشابهتی ندارند. گاهی آن چیزی را یاد می‌گیرند که

---

* این کلمه که به جای کلمهٔ épigraphe آورده‌ایم از فرهنگ فرانسه به عربی و فارسی و ترکی پرنس الکساندر خنجری Alexandre Handjéri ـ چاپ ۱۸۴۰ مسکو ـ برگرفته شده است.

** اُپرا سریا به معنی آن اُپرای ایتالیایی است که موضوع دردناک و فاجعه‌گونه دارد.

پیشاپیش دانسته‌اند. در پرتو علل و اسبابی که عقل برای شناختنشان زحمت بسیار دارد. آیا یکی مثل شارل نودیه، که رؤیا را سرچشمهٔ هر شعری می‌داند، پیش از پی بردن به این نکته آثار ژان‌پل و نُوالیس را مطالعه کرده بود؟ و امّا در بارهٔ الفت‌ها و مؤانست‌های رمبو باید بگوییم که البر بگن برای عرفان رمانتیک mysticisme romantique رمبو که می‌تواند نشانهٔ قرابت و مشابهتی در میان وی و رمانتیک‌های آلمان باشد، بندِ ذیل را از *فصلی در جهنم* Une Saison en enfer دلیل می‌آورد: «مگر من زمانی جوانیِ مهربان و پهلوانانه و افسانه‌گونه‌ای نداشتم که بر اوراق زرین چنین نوشتم، ــ چه اقبال بیرون از اندازه‌ای! چه گناهی، چه خطا و اشتباهی از من سر زد که سزاوار ضعف کنونیم شدم؟ شما که مدّعیِ آن هستید که حیواناتی از غصّه های‌های می‌گریند، که بیمارانی نومید می‌شوند، که مردگانی خواب‌های آشفته می‌بینند، کوششی به‌کار برید تا داستان هبوط و خواب من بازگویید.»

بگن، به یاری تلمیحی ساده، شاعر رمانتیکِ خارق‌عاده‌ای را که لوتره امون Lautréamont باشد، کنار می‌گذارد. کشفِ زبانی نو، یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای نهضت رمانتیسم، به دست لوتره امون تا حدّ نهایی پیش برده شد.

خلاصه، از میان شعرای رمانتیک فرانسه، نروال شاعری است که به وجه احسن آلمان و شعرایش را شناخت و به آگاهانه‌ترین وجهی از این شعرا الهام گرفت. *اورلیا* Aurélia اثر ژرار دو نروال هر آینه می‌تواند یکی از شاهکارهای رمانتیسم و به‌حصر معنی رمانتیسم آلمان شمرده شود. ژرار دو نروال خودِ لحن نخستین رمانتیک‌ها را بازمی‌یابد. «رؤیا زندگی دوم است. من این درهای عاج یا شاخ را که از دنیای ناپیدا جدایمان می‌کند بی ترس و لرز نتوانستم شکافت.» مرزهایی که در میان رؤیا و بیداری هست از میان می‌رود. «بانویی که درازمدّتی دوست داشته بودم و نام اورلیا به وی می‌دهم از لحاظ من "از دست رفته" بود... به سختی از میان خارها و خاشاک‌ها راه می‌رفتم، تو گویی که می‌خواستم چنگ بر سایه‌ای اندازم که ابعادی بزرگ‌تر یافته بود و از دستم درمی‌رفت. اما به سینهٔ دیوارِ روی به تباهی نهاده‌ای برخوردم که نیمتنهٔ زنی در پای آن نقش زمین شده بود. چون از روی زمین بلندش کردم یقین یافتم که نیمتنهٔ اوست.. سیمای گرامیش را بازشناختم، و چون به پیرامون خویش نگریستم دیدم که باغ منظرهٔ گورستانی پیدا کرده است. آواهایی می‌گفت: "کائنات در شب است".»

ژرار دو نروال در نوزده سالگی واپسین صحنهٔ *فاوستِ* Faust گوته را در «مرکور دوفرانس» le Mercure de France انتشار می‌دهد، و در بیست سالگی ترجمهٔ متن کاملِ فاوست به‌صورت کتاب از زیر چاپ درمی‌آید. در همان زمان مؤسسهٔ نشر *اوار*، بریکون و مکینیون

Havard, Bricon et Méquignon اثر او، *مطالعه‌هایی در بارهٔ شعرای آلمان* را انتشار می‌دهد، مجلّدی که ۲۶۰ صفحه دارد و عنوان آن *شعرهای آلمان*، ترجمه‌هایی از اشعار گوته و کلوپشتوک Klopstock و شیلر و بورگر Bürger است.

یکی از کامیاب‌ترین شعرهای نروال، «مسیح در باغ زیتون» le Christ aux Oliviers اقتباسی از *خواب ژان پل* le Songe de Jean Paul است.

در میان این همه اخلافِ دیگرِ رمانتیک‌های آلمان، می‌خواهم برای حسن ختام از گیوم اپولینر Guillaume Apollinaire که در حقیقت بیشتر از آنکه از حیث منطوق باشد از حیث مفهوم به رمانتیک‌های آلمان نزدیک است، نام ببرم:

خیابان‌ها از بارانِ اندک زمانی پیش خیس است
فرشتگان چست و کوشا در خانه برای من درکارند
ماه و غم
در تمام طول روز مقدس ناپدید خواهند شد
در سراسر روز مقدس آوازخوانان راه رفتم
بانویی که از پنجره‌اش خم شده بود
درازمدتی به سوی من که آوازخوانان دور می‌شدم نگریست

نکته‌ای که باید در اینجا گفته شود، از قلم افتادن نام فریدریش هولدرلین است. این امر زادهٔ دو علت است. یکی آنکه هولدرلین به معنی اخصّ کلمه یا به عبارت دیگر تنها یک نفر شاعر رمانتیک نیست ــ وضع او از هر لحاظ وضعی استثنائی است، برای آنکه بزرگ‌ترین شاعر آلمانی است و بررسی وی و آثارش مستلزم مقاله‌ای جداگانه است.

نکتهٔ دیگر آن است که رمانتیسم پدیده‌ای اروپایی است نه پدیده‌ای که فقط آلمانی و فرانسوی باشد. پس شناخت شعر و ادب آلمان و فرانسه، حتّی در صورتی هم که کامل باشد، بس نمی‌تواند باشد.

خلاصه، جا دارد خاطرنشان کنیم که رمانتیسم نوعی نحوهٔ تفکر و نحوهٔ احساس هم هست. هر بار که انسان با چیزی روبه‌رو شود که قابل توضیح و قابل محاسبه نیست، و خلاصه، با رازی در وجود خویشتن و بیرون از وجود خویشتن روبه‌رو شود، و به پرداختن به اوضاع روز خرسند نباشد، به رمانتیسم ارتباط و تعلق می‌یابد. و به همین‌گونه هم اگر اشتیاق و ابداع و آفرینش شاعرانه به نظر وی در جستجوی حقیقت سهیم و شریک باشد، رمانتیک است.

۲) اریکاتونر: رمانتیسم دوّم

رمانتیک‌های آلمان به خلافِ رمانتیک‌های فرانسه از آغاز کار مخالفت و معارضه‌ای با کلاسیک‌ها نداشتند، که کلاسیک‌ها را یاران و همراهان خودشان می‌شمردند: اصل متضاد و متعارض رمانتیسم، به‌قولِ انری لیشتنبرژه Henri Lichtenberger، کلاسیسیسم نیست، که راسیونالیسم عصر روشنایی[۱] است. تازه باید این نکته را هم گفت که هر تعبیر تقابلیّی، به هر میزانی هم که وسوسه‌انگیز بنماید، برای درکِ سرشت اصیلِ این نهضت سرشار از تضاد و عناصر ناهمگن مقنع نیست. اصطلاحی که کارل اشمیت Carl Schmitt[۲] به عنوانِ «occasionnalisme subjectivé»[۳] پیش آورده است، درست‌تر و خجسته‌تر می‌نماید، زیرا که وجهی از رمانتیسم آلمان را روشن می‌سازد که بنیادی است و تنوّع و تضادهای جلوه‌های آن را شرح می‌دهد. در واقع، همین که «من» ــ Moi ــ برترین عنصر پویای دستگاه روانی پنداشته شد و دنیا «موجبی» برای باروری آفرینندهٔ «من» به‌حساب آمد، دیگر قانونی عینی وجود ندارد و همه‌چیز به‌صورتِ حادثهٔ محاسبه‌ناپذیر درمی‌آید. به همین سبب هم پیوسته این خطر در میان خواهد بود که این جریان افکار را که خصائص مشترکه در آن میان مثلِ عناصر متباینه بسیار است، در چارچوب تعریفی محصور گردانیم.[۴] اگرچه اکثر نویسندگانی که در این مقاله نام می‌بریم به آن چیزی تعلق دارند که بایست «رمانتیسم دوم» خوانده شود، نباید از نظر دور داشت که این

---

۱. انری لیشتنبرژه، *رمانتیسم چیست؟* در: *رمانتیسم آلمان*، پاریس، مجموعهٔ ۱۰/۱۸، ۱۹۶۶، صفحهٔ ۴۲۴.

۲. کارل اشمیت، Politische romantik، مونیخ و لایپزیگ، چاپ دوم، ـ Duncker & Humblot، سال ۱۹۲۵، صفحهٔ ۲۳.

۳. Occasionnalisme نگرشی است که به موجب آن حرکات مادّیه و تأثیر روح در جسم (تصمیم ارادی) علل اولیّه نیستند، که علل موجبه هستند. subjectiver مصدری است به معنی ذهنی ساختن و ذهنی‌شمردن، وابستهٔ ذهن‌ساختن.

۴. مراجعه فرمایید به تحقیق ارثر او. لاوجوی Arthur O. Lovejoy در بارهٔ *افتراق رمانتیسم‌ها* On the Discrimination of Romanticisms و چاپ دوم آن در مجموعهٔ *پژوهش‌هایی در زمینهٔ تاریخ افکار* Essays in the History of Ideas، بالتیمور Baltimore، ۱۹۴۸ صفحه‌های ۲۲۸-۲۵۳. مؤلّف از افتضاحی در تاریخ ادب و نقد ادبی سخن می‌گوید و مرادش از این فضاحت چندگانگی عقائد در بارهٔ تعریف «رمانتیسم» است.

رده‌بندی که از نظر عملی لازم است، در عین‌حال که حقیقتی بسیار در بر دارد، از بسیاری جهات رده‌بندی دلخواهانه‌ای است.

نخستین محفل‌های رمانتیک در خلال سال‌های ۱۷۹۵-۱۷۹۶ در برلین و در خلال سال‌های ۱۷۹۸-۱۷۹۹ در ینا به‌وجود آمد. عمر این محفل‌ها بسیار کوتاه بود: همین‌که نخستین اشتیاق‌ها می‌گذرد و در نخستین پیکارها پیروزی به‌دست می‌آید، اختلاف‌ها نمایان می‌شود، سرشت‌ها اظهار وجود می‌کنند وبا هم رو در رو می‌شوند، رقابت‌هایی که بر سرِ عشق پدید می‌آیند به رقابت‌های آرمانی (ایدئولوژیک) دامن می‌زنند. فشارهای بیرونی در تجزیه و انشعاب گروه‌ها کارگر می‌شوند. فریدریش شلگل، در سخنی معروف، انقلاب فرانسه را در عدادِ سه گرایش بنیادی عصر خویش آورده بود، و دو گرایش دیگر *ویلهلم مایستر گوته* و *آموزهٔ دانشِ* فیخته بود.

سال ۱۷۹۸ بود. هشت سال بعد، وضع سراپا دگرگون شد. فرانسه دیگر کشور رهایی‌بخشی نیست که حقوق شهروند در آن پیروز می‌شود: دولتِ استیلاجوی، ملت جهانگشا و جهانخواری است که ارادهٔ خویش را بار گردهٔ آلمان شکست خورده و سرشکسته‌ای می‌کند. نیروی فکری و نیروی هنری و نیروی معنوی از آن زمان پاک هدفی دیگر در مدّ نظر می‌گیرند و از همه جهانی بودن می‌گذرند و رفته رفته ناسیونالیست می‌شوند.

بگذار تا لحظه‌ای معنی تهاجم ناپلئون را تنها از لحاظ مادّی به‌تصور بیاوریم: خانواده‌ها از هم گسیخته می‌شوند، دوستان از هم جدا می‌شوند، رشتهٔ مکاتبه‌ها گسسته می‌شود. مراکز کهن رمانتیسم، و در رأس همه برلین، وادادە می‌شوند: دربار از سال ۱۸۰۶ تا سال ۱۸۰۹ در کونیگسبرگ Königsberg جای می‌گیرد، و محفل‌های شعر و ادب که به حسب مألوف آزادمنش هستند و به مسائل بزرگ هنریِ رمانتیسم علاقه دارند بسته می‌شوند. و در دورهٔ تجدید سلطنت Restauration ــ دورهٔ بیدرمایر Biedermeir[1] ــ که برخی از این محفل‌ها گشوده شدند، نقشی

---

۱. اصطلاحی است آلمانی که ابتداء در بارهٔ سبک اسباب و اثاثه و تزیین و تزویق، سپس در بارهٔ نقوش و تصاویر خانوادگی و صحنه‌های زندگی روزانه و طبیعت بی‌جان و چارپایان (مثلاً آثار ک. اشپیتزوگ Karl Spitzweg) و سرانجام در بارهٔ شعر و ادب بورژوایی دورهٔ ۱۸۱۵-۱۸۴۸ به‌ویژه در آلمان و اتریش به‌کار برده می‌شد: شعر و ادبی که معاصر رمانتیسم روی به اختتام و نهضت آلمان جوان است اما شعر و ادبی است که با آن دو درنمی‌آمیزد و مشتبه نمی‌گردد؛ هنر میانه‌روی که میراث کلاسیسیسم آلمان و عصر باروک baroque اتریش همیشه زنده و جاندار در آن به جلوه درمی‌آید، و به پرستش ایدئالیسمی معتدل و فضائلی استوار اما اندکی ملال‌آور می‌پردازد؛ شعر و ادبی که سیاسی نیست و فقدانِ بلندپروازی در آن به صورت رضا و تسلیمی درمی‌آید که اغلب شکل طنز و علاقه به امور گذشته پیدا می‌کند. در این شعر و ادب از توصیف عواطف خشونت‌بار دوری جسته می‌شود، شعراء نزدیک به طبیعت می‌مانند. سهولت اصطلاح بیدرمایر نمی‌تواند

داشتند که قابل اعتنا نبود. راحیل لوین Rahel Levin اعجوبه ــ موجودی بسیار بی‌بهره از حسن و جمال بیرونی، اما سرشار از ذکائی درخشان ــ که گل‌های سرسبد برلین را در کلبهٔ زیرشیروانیش پذیرفته بود، در روزگاری که بانو فارنهاگن فُن انسه Varnhagen von Ense شده بود، به هنگامی که شاعر جوان هانری هاینه Henri Heine محفل‌های به اصطلاح ادبی را که صناعت در آن جای هنر را گرفته بود، به باد استهزا گرفت، بر او آفرین گفت.

آنچه در کانون مشغله‌های خاطر «رمانتیسم دوم» جای دارد، تاریخ و علم زبان، منشأ و تأثیر مذاهب، سنّت‌ها و افسانه‌های مردم، قرون وسطایِ مسیحی‌مذهب و قرون وسطای شهسواری، حقوق کهن و ابنیه و آثار باستانی ژرمنی است. با اینهمه، مقام اوّل به شعر تعلق می‌گیرد که نامی‌ترین نمایندگان آن، در میان شعرائی که نامشان در اینجا می‌آید، برنتانو و آیخندورف و موریکه هستند.

احیای آلمان کهن وظیفه‌ای است که پیش از آن تیک و واکنرودر، و نُوالیس به شکلی که بیشتر رنگ و بوی نظری داشت، دریافته بودند و به ستایشش برخاسته بودند. اما آثار این شعرا در میان هیچ طبقه‌ای جز طبقه‌ای نخبه علاقه‌ای برنمی‌انگیخت. انگیزش قاطع در پاریس به وجود می‌آید: بسیاری از رمانتیک‌ها برای آنکه بتوانند به مطالعهٔ متونِ قرون وسطای آلمان در کتابخانهٔ ملّی (فرانسه) بپردازند روانهٔ آن شهر شده‌اند. فریدریش شلگل که از اواخر ژوئیهٔ ۱۸۰۲ مقیم پاریس شده است، ناگهان به آثار نخستِ تیک سخت علاقه نشان می‌دهد، در صورتی که در دورهٔ اقامت خویش در برلین و ینا بسیار به آن بی‌اعتنا مانده بود. در نوامبر ۱۸۰۲، شلگل و دوروتئا فایت Dorothea Veit ، دختر موزس مندلزونِ Moses Mendelssohn فیلسوف، که چندی دیگر زن وی شد، در خانهٔ شمارهٔ ۱۹ خیابان کلیشی Clichy ، در ملک زیبایی که در زمان گذشته تعلّق به بارون هولباخ Holbach داشت، سکنی می‌گزینند. شلگل در آنجا، درس‌هایی در زمینهٔ فلسفه و شعر می‌دهد که آخیم فن آرنیم که از ژانویه تا مارس ۱۸۰۳ مستمع بی‌پشتکار این درس‌ها بود و پیش از هر چیز در اندیشهٔ حماسه‌ای به افتخارِ روح ژرمنی، ترانهٔ هرمان و فرزندانش Hermann et ses enfants به‌سر می‌برد، ملالت‌بار می‌شمارد. در پاییز همان سال سه جوان بسیار برجسته، برادران‌سولپیس و ملکیور بواسره ــ Sulpice et Melchior Boisserée ــ

واقعیّتی را که پنهان می‌دارد از یادمان ببرد. و هنگامی که در بارهٔ نویسندگانی چون اولانت Uhland ، موریکه Morike، ا. فن دروسته A. Von Droste ، ایمرمان Immermann، و در اتریش در بارهٔ گریلپارتسر Grillparzer یا اشتیفتر Stifter به‌کار برده شود، نارسا می‌نماید.

فرزندان خانوادهٔ توانگری از اعیان کاتولیک کولونی Cologne ، و دوستشان یوهان باپتیست برترام Johann Baptist Bertram حقوق‌دان به محضر فریدریش شلگل می‌آیند. برادران بواسره که در جریان سفرهایشان به هلند و سواحل رود رن، آثار بسیار زیبایی از نقاشی و معماری قرون وسطی دیده بودند و بدین‌گونه نقاشی و معماری قرون وسطی شوق و وجدی در دلشان برانگیخته بود، در دل شلگل علاقه‌ای به هنر گوتیک gothique برمی‌انگیزند و باید رهگشایان راستین رجعت به قرون وسطی در آلمان شمرده شوند. در اوریل ۱۸۰۴ فریدریش شلگل پیشنهاد برادران بواسره را می‌پذیرد و به همراهی ایشان روانهٔ کولونی می‌شود. در آنجا به زیبایی گرانمایهٔ نقاشی اشتفان لوخنر Stephan Lochner که در محراب کلیسای بزرگ جای گرفته بود، راه می‌برد. آنگاه به مطالعهٔ ادبیات کهن آلمان می‌پردازد و در صدد برمی‌آید که به همکاری برادرش اوگوست ویلهلم دست به انتشار مجله‌ای به نام *قرون وسطی* بزنند. در آن‌هنگام که به جد و جهد و ولعِ بسیار آثار عرفا را می‌خوانَد، زنش دوروتئا با عشق و علاقه و کنجکاوی در مقام مطالعهٔ دستنبشته‌های قرون گذشته برمی‌آید. رفته رفته توجّه بیشتری به کاتولیسیسم می‌یابند و سرانجام، هر دو، در اوائل ۱۸۰۸ به مذهب کاتولیک می‌گروند. چندی دیگر، از کولونی رهسپار وین می‌شوند.

در همان هنگام که فریدریش شلگل در پاریس می‌ماند، برادر بزرگش اوگوست ویلهلم، عنصر کنجکاوی که دریای علم است، اندیشه‌هایش را در باب شعر قرون وسطی در برلین، در سلسله سخنرانی‌هایی در بارهٔ ادب و هنر شرح می‌دهد و ناگفته نماند که در این زمینه از مقدمهٔ *اشعار درباری دورهٔ سوآب* که تیک انتشار داده بود، الهام می‌گیرد. اوگوست ویلهلم شلگل در سال ۱۸۰۴، سالی که قصد آن دارد که از برلین بیرون برود و به اتفاق مادام دواستال روانهٔ کوپه Coppet شود، در بارهٔ اساطیر پهلوانی قرون وسطی که منبع اصلی شعر رمانتیک می‌شمارد، درس‌هایی می‌دهد. حماسهٔ نیبلونگن Nibelungen را که تصنیف منطقی و روانشناسی باریک‌بینانه و حقیقت شاعرانه‌اش تحسین وی برمی‌انگیزد، از نزدیک بررسی می‌کند و به ارزیابی روح عمیق مسیحی آن می‌پردازد. سه سال پس از آن، یکی از مستمع‌های او، دانشمند جوان فریدریش هاینریش فُن درهاگن Friedrich Heinrich von der Hagen ، دست به تجدید طبع نیبلونگن زد و در این تجدید طبع بود که پا به پای تری و تازگی دادن به عبارت و بیان، خصیصهٔ کهن مجموعه را نگه می‌داشت. هنگامی که پروس به دست ناپلئون از پای درآمد انتشار این کتاب اهمیّتی بنیادی داشت: اگر اسوه‌ای نبود، نمونه‌ای از نبوغ ژرمنی به‌وجود می‌آورد و به حسبِ گفته‌های خودِ فُن درهاگن در دوره‌ای که دورهٔ درماندگی و نومیدی بود، منشأ بازسازی و

فرهنگ‌بخشایی شمرده شد. توفیقِ این کتاب خارق‌عاده بود. یکی از مردم‌پسندترین کتاب‌های عصر به‌شمار آمد و گوته یکی از نامورترین خوانندگان آن بود.

سه چهار سالی پس از آن تاریخ، فردریک دولا موت فوکه Frédéric de la Motte-Fouqué، نویسندهٔ پربار و از اولادِ پروتستان‌های نورماندی و افسران پروسی، به پیرویِ یکی از تلقین‌های اوگوست ویلهلم شلگل، حماسهٔ نیبلونگن را با جرح و تعدیل‌هایی در ثلاثهٔ خویش به نام *قهرمان شمالی* Le Héros du Nord درخورِ صحنه ساخت و همین ثلاثه بود که یکی از منابع الهامِ اثری به نام *حلقهٔ نیبلونگن* L'Anneau des Nibelungen شد که ریشارد واگنر R. Wagner در سال ۱۸۴۸ به تصنیف آن پرداخت.

باز هم در سایهٔ اوگوست ویلهلم بود که آثار دانته Dante و کالدرون Calderón به آلمان راه یافت و شکسپیر در پرتو ترجمهٔ کارهایش به دست شلگل، که از حیثِ زیبایی نمونهٔ بی‌همتای ترجمه بود و تأثیری بیکران داشت، یکی از ارجمندترین نویسندگان در آن سرزمین شد.

گروه هایدلبرگ

با همهٔ این چیزها، آثار گروه هایدلبرگ، به‌ویژه گورس و برنتانو و آرنیم، سرنوشت‌سازترین و پایدارترین آثار هم بود. برادرانِ گریم Grimm که هرگز در این شهر سکنی نگزیده بودند و جز به‌مناسبت گذرهایی کوتاه با آن آشنا نشدند، به این گروه بستگی دارند. همه دارای هدف‌های یکسانی هستند. در پرتو روش و بردباری، توانستند داستان‌های مردم و ترانه‌های از یادرفته و شعرهای نیاکان را به جلوه آورند و به برکتِ نیروی ایشان بود که رمانتیسم در میان توده‌ها نفوذی بیشتر یافت و از طریق فراهم آوردن وسیلهٔ شناسایی ادبیات قرون گذشته مایهٔ تجدید حیات احساس ملّی شد.

کلمنس برنتانو که در سال ۱۷۹۸ با «نخستین رمانتیک‌های» ینا مراوده یافته بود، نخستین کسی بود که در تابستان ۱۸۰۴، به اتفاق سوفی مرو Sophie Mereau که در نوامبر ۱۸۰۳ زنش گشته بود، در شهر کهن هایدلبرگ لنگر انداخت. این شهر، به مدتی کوتاه، یکی از بلندآوازه‌ترین مراکز «رمانتیسم دوم» شد. هایدلبرگ که به وجهی بسیار درخور ستایش در کنارهٔ رود نکار Neckar جای دارد و پشته‌ها و تاکستان‌ها در میانش گرفته است و ویرانه‌های قصری سترگ بر آن تسلط دارد، بارها و بارها ستوده شده است. و شاید همین بس باشد که قصیدهٔ حسرت‌آلودهٔ هولدرلین Hölderlin را یادآور شویم که در تابستان سال ۱۷۹۵ گذارش به این شهر افتاده بود و این شهر را با آن «کوچه‌های آباد و خجسته» و «باغ‌های عطرآگینش» به عنوان «روستایی‌ترین و

زیباترین شهر وطن خویش» به تجسّم می‌آورد.

پس از سال ۱۸۰۳ که هایدلبرگ ضمیمهٔ سرزمین باد Bade می‌شود، زندگی دانشگاهی در آنجا جهشی تازه می‌یابد. از این گذشته، هزینهٔ زندگی در آنجا کمی بالا شمرده می‌شود، عوارضی که در آنجا گرفته می‌شود چیزی معتدل و متوسط است، اسکان و استقرار نیروهای فرانسه چندان به چشم نمی‌زند، و شهرت دارد که مردم مهمان‌نواز و خوش‌معاشرت هستند: همه‌چیز دست به دست می‌دهد و شهر را جذّاب می‌سازد. با اینهمه، و به وجه بسیار غریبی که به تصوّر نمی‌توان آورد، دوران اقامت رمانتیک‌های راستین در آنجا بسیار کوتاه بود. در دانشگاه مورّخان و حقوقدانان آزادمنشی چون تیبو Thibaut و هایزه Heise و پاتس Pätz و مارتین Martin تسلط دارند. فریس Fries فیلسوف که در مکتب کانت Kant پرورش یافته است، با یوهان هاینریش فوس J.H. Voss، شاعر و مترجم، خشک مغز و فضل‌فروش، دشمن سرسخت رمانتیک‌ها که از سال ۱۸۰۵ مقیم هایدلبرگ شده است پیوند دوستی دارد. حتّی ویلکنِ Wilken مورّخ نیز که به حکم علاقه‌ای که به قرون وسطی دارد به رمانتیک‌ها نزدیک است، چندان پابستهٔ راسیونالیسم است که حقیقةً نمی‌تواند عاطفهٔ محبتی به آنان داشته باشد. روی‌هم‌رفته، رمانتیک‌های راستین انگشت‌شمارند و در میانشان فریدریش کروئیتسر F. Creuzer از همه نامی‌تر است. وی که استاد فقه‌اللغه و تاریخ بود و چندی دیگر کتاب معروف *رموز و اساطیر دوران باستان* Symbolique et Mythologie de l'Antiquité را نوشت، به خلافِ وینکلمان Winckelmann، تأثیری قاطع در تفکّر شلینگ و هگل و باخوفن Bachofen داشت. از سال ۱۸۰۵ تا سال ۱۸۱۱ به اتفاق دوستش کارل داوب C. Daub، متألّهِ پروتستان‌مذهب، مجلهٔ «بررسی‌ها» Études را انتشار داد که هدفِ آن نشر پژوهش‌هایی دربارهٔ اساطیر و رموز و تطوّر زبان آلمانی بود. فریدریش کروئیتسر که هرگاه که به هوس می‌افتاد شعر هم می‌سرود، در سال‌هایی که مشغول تحصیل بود با شیلر و نُوالیس آشنا شده بود، و در همان سالی که کلمنس برنتانو به هایدلبرگ آمده بود، در آن شهر مقیم شده بود و ناگفته نماند که پیش از آن زمان به وسیلهٔ ساوینیی Savigny، آدم به منتهی درجه محافظه‌کار، حقوق‌دان سنّت‌پرست، هوادار مکتبِ حقوق تاریخی، مخالف ناموس طبیعی و قوانین تازه‌ای که تیبو یکی از دوآتشه‌ترین هواداران آن بود، در ماربورگ Marbourg با کلمنس برنتانو دوست شده بود.

چنانکه یکی از ترانه‌های مردمیِ آلمان می‌گوید، انسان در شب‌های خوشِ تابستان هایدلبرگ آسان دلباخته می‌شود. در ماه اوت ۱۸۰۴، کروئیتسر، در ایوان قصر، به شاعرهٔ جوان کارولین فن گوندرود Caroline Von Gunderode، دوستِ بتینا برنتانو Bettina Brentano که

به‌مدت چهار پنج روز به کناره‌های نکار آمده بود، برمی‌خورَد. گرفتار صاعقهٔ عشق می‌شود. با همهٔ این چیزها، هم اوضاع و احوال و هم خصلتِ خودِ کروئیتسر با وصلتی خوش‌فرجام و پایدار تعارض دارد. کروئیتسر که با زنی بسیار سالمندتر از خویش ازدواج کرده بود و این زن به همهٔ مشغله‌های خاطر وی بی‌اعتنا بود، مدتی در حدود دو سال، پیش از آنکه اصطلاح «الفت‌گزینشی» affinité élective [میل ترکیبی] به دست گوته ساخته شده باشد، دل به سرابِ «الفتی‌گزینشی» خوش می‌کند و طمع خام می‌پزد، سرانجام، پس از چنان مدتی، از فرطِ وسواس از این الفت انصراف می‌یابد. کارولین، آن «ورتر مؤنّث»، آن روح مکتوم و بی‌پروا، که از این امتناع کروئیتسر تکان خورده است، در وینکل Winkel ، واقع در کنار رود رن، نزدیک املاک زیبای خانوادهٔ برنتانو، به ضرب خنجر خودکشی می‌کند.

کلمنس برنتانو این طرح را در سر می‌پزد که وسیلهٔ انتصاب تیک راکه در سال ۱۸۰۳ سری به هایدلبرگ زده بود و خویشتن را شیفته و افسونزدهٔ آن نشان داده بود، به سمتِ استادی رشتهٔ جمال‌شناسی در دانشگاه فراهم آورد. اما اقدام‌هایی که کروئیتسر و ساوینیی در این راه صورت می‌دهند، نتیجه‌ای به بار نمی‌آورد و اقدامی هم که برای فراهم آوردن وسیلهٔ دعوتِ تیک برای سخنرانی‌هایی انجام می‌گیرد، ناکام می‌ماند. در مقابل، آخیم فن آرنیم در ماه مه ۱۸۰۵ در هایدلبرگ به برنتانو می‌پیوندد و بیشتر از سه ماه در آنجا می‌ماند.

نتیجهٔ همکاری آن دو نامی‌ترین مجموعه‌های ترانه‌های مردمیِ آلمان، *بوق جادوی کودک* Le Cor enchanté de l'Enfant است. اثر آرنیم و برنتانو، به خلاف *ترانه‌های مردم* Chants Populaires (۱۷۷۸-۱۷۷۹) اثر هردر Herder که چندی دیگر (در سال ۱۸۰۷) *آوای اقوام در ترانه‌هایشان* Voix des Peuples dans leurs Chants خوانده شد و ترانه‌های مردمی ملل مختلفه و فرهنگ‌های گوناگون در آن گرد آورده شده است، تنها ترانه‌های آلمان ــ ترانه‌های مردمی و ترانه‌های کهن ــ راکه دو دوست از چند سال پیش به گردآوردنشان پرداخته‌اند، گرد هم می‌آورد. مجلّدِ اول بوق جادو که عنوان و آذین سرفصل آن از تصویر یکی از رمانس‌های ــ romance ــ کهن فرانسه الهام گرفته شده است، در سال ۱۸۰۵ در سن‌میشل la Saint-Michel، به قید تاریخ ۱۸۰۶ و معنون به اسم گوته، انتشار می‌یابد. کتاب به اهتمامِ تسیمر G. Zimmer که اندکی پیش از آن تاریخ مؤسسه‌ای به اسم «لیبرری آکادمیک» librairie académique بنیاد نهاده بود و دیری نگذشته، موسسهٔ طبع و نشر بزرگی را ضمیمهٔ آن کرد، نشر یافت. آرنیم و برنتانو بسیار زود با این مرد فرهیخته که چندی دیگر به‌سوی علم لاهوت روی آورد و سرانجام در نزدیکی هایدلبرگ راهب شد، دوست شدند. آرنیم مقاله‌ای راکه

دربارهٔ *اشعار مردمی* سه چهار ماه پیش در برلین، در «مجلهٔ موسیقی» رهبر ارکستر و آهنگساز یوهان فریدریش رایشارت Johann Friedrich Reichardt انتشار داده بود، به بوق جادو ضمیمه کرده بود. این پژوهش، اگر چه ذهنی و تا اندازه‌ای مبهم است، همچنان برای درک دقیق مقاصد آرنیم بسیار مهم است: آرنیم آرزومند است که از راه ترانهٔ مردمی آلمان، میان توده‌های مردم و فرهیختگان آشتی و نزدیکی پدید بیاورد و بدین‌گونه حسّ جمعی و احساس ملّی را که در آلمانی که قطعه‌قطعه و شقه‌شقه شده است برای رستاخیز سیاسی کشور ضرورت دارد و، به زعمِ وی برای شکفتگیِ سرشار فرد لازم است، برانگیزد. شوق وطن‌پرستی در وجود برنتانو که از جانب پدر ایتالیایی‌نژاد است و به اندازهٔ دوستش، نجیب‌زادهٔ روستایی جوانِ اهل پروس ریشه در سنن آلمانی ندارد چندان بارز نیست. در آن دوره‌ای که بر آفرینش ادبی خویشتن شک دارد، مسائل هنری برایش مسائلی طراز اول است. از آنجاکه دو دوست آرزو داشتند که علاقه و عاطفهٔ گوناگون‌ترین محافل را برانگیزند و اندیشه‌شان تنها بازیافتنِ شعر کهن نبود، که احیای دیگربارهٔ آن بود، به برخی تصحیح‌ها دست زده بودند: به تلطیف عبارات مبتذله پرداخته بودند، ترکیب‌ها و سیاق‌های از رواج افتادهٔ کلام را رنگ و بویی نو داده بودند، بیت‌ها و قطعه‌هایی را دربست حذف کرده بودند و بیت‌ها و قطعه‌های دیگری افزوده بودند که ساخته و پرداختهٔ خودشان بود. روی هم رفته، برنتانو این حک و اصلاح‌ها را با احتیاطی بیشتر از آرنیم و با احساس انکارناپذیر لحنِ خاصِ هر اثری صورت داده بود.

دو دوست در همان زمانی که به اقتباس از روایت‌های زبانی پرداخته بودند، به کاوش منابع نوشته و استفاده از این منابع دست زده بودند. در برابر غنای علم و معرفت ایشان و وسعت کتابخانه‌ای که برای خودشان فراهم آورده بودند، کاری جز تحسین نمی‌توان کرد. به ویژه برنتانو که در جستجوی کتاب‌های کمیاب و از یاد رفته، خستگی‌ناپذیر بود، گنجینهٔ شایان‌توجّهی از ادبیات باروک و قرون وسطی داشت.

بوق جادو از استقبال بسیار مساعد خوانندگان برخوردار شد. گوته در «گازت لیترر» Gazette littéraire ینا گزارش بسیار ستایش‌آمیزی انتشار داد که موضع‌گیری پرشوری به‌نفع رمانتیک‌ها بود. اگرچه کتاب به‌یکباره در میان توده‌های مردم پخش نشد ــ زیرا که بالا بودن قیمت محذوری مهم بود ــ پرتوافگنی‌اش درخور توجه شد و تأثیر آن در تمام نسل شعرائی چون آیخندورف و اولانت Uhland و موریکه Mörike و اشتورم Storm و هاینه Heine که برایشان موضوع‌ها و تصویرها و استطرادها و آهنگ‌هایی فراهم آورد، محسوس گشت. با اینهمه، خرده‌گیری‌ها هم کم نبود، و گاهی از ناحیهٔ همان جناحِ رمانتیک‌ها بود. تغیّر فریدریش

شلگل از این لحاظ گویاست: در این کتاب چیزی جز «تودهٔ زخارف» پیدا نمی‌کند و در دل خویش به جز تحقیر احساسی برای آن «برنتانوی متشاعر» نمی‌بیند، امّا، عبارت‌های نیشدار و خشم‌آلود و ستیزه‌جویانه چندان نمی‌تواند حسادتی را پنهان بدارد. بسی تندتر از این، جدلی بود که فوس و پیرامونیانش که برق جادو برایشان نمونهٔ رقّت‌بار تحریف و ریا و تزویر است، به‌راه انداختند.

روز سی و یکم اکتبر ۱۸۰۶ از تاریک‌ترین روزهای زندگانی برنتانو به‌شمار می‌آید: زنش سوفی سر زا می‌رود. یوزف گورس که در زمان گذشته هوادار دوآتشهٔ انقلاب فرانسه بود، اما به تدریج همدلی و همنوایی خویش را با فرانسه از کف داده بود، شب پیش، برای تعلیم و تدریس فقه‌اللغه و فلسفه در دانشگاه هایدلبرگ از کوبلنس Coblence آمده بود. برنتانو پشتوان معنوی و فکریِ گرانبهایی در دوستی استوار گورس بازمی‌یابد. گورس شریک عشق و علاقهٔ او به شعر کهن و نفرتی است که از «بی‌ذوق و بی‌فرهنگ» و بی‌نمکی و بی‌مزگی در دل دارد.

در بهار سال ۱۸۰۷، آن دو جزوهٔ هجائیّه‌ای به عنوان *ساعت‌ساز بوگس* L'Horloger Bogs می‌نویسند. این نام بوگس متشکّل از حرف اوّل و حرف آخر اسم‌های دو نویسنده است. پس از عزیمت برنتانو، در اواخر اوریل ۱۸۰۷، گورس در صدد نوشتن رساله‌ای در بارهٔ *افسانه‌های مردم آلمان* برمی‌آید که برای تصنیف آن به مقیاسی وسیع از کتابخانهٔ بسیار پرمایهٔ برنتانو بهره برگرفته بود، و از این گذشته، باید بگوییم که این پژوهش معنون به اسم او هم بود. می‌توان تأسف خورد که گورس به طبع و نشر خودِ متن افسانه‌ها که در میانشان افسانه‌هایی چون افسانهٔ *ماگلون* Maguelone و افسانهٔ *ملوزین* Mélusine منبع فرانسوی دارند و در سلک ستودنی‌ترین افسانه‌ها هستند، دست نزده است. در واقع، این داستان‌های کهن که گورس با آن همه اشتیاق در باره‌شان سخن می‌گوید، در آن دوره برای تودهٔ مردم ناشناخته بودند و همچنان ناشناخته ماندند.

آرنیم که بر اثر فراز و نشیب‌های جنگ به مدّتی بیشتر از یک سال از برنتانو جدا شده بود، در پاییز سال ۱۸۰۷ در کاسل Cassel به دوستش می‌پیوندد. دو دوست، با هم، مجلّدهای دوم و سوم بوق جادو را با همکاری برادران گریم که پژوهش‌هایشان را به زبان و روایت‌ها و افسانه‌های کشورشان اختصاص داده‌اند، تهیّه می‌کنند. پنج سال پس از آن، برادران گریم مجموعهٔ «قصه‌های» خودشان را انتشار می‌دهند که بی‌گمان یکی از پرخواننده‌ترین آثار رمانتیسم آلمان است.

گروه هایدلبرگ در سال ۱۸۰۸ به ذروهٔ توفیق خویش دست می‌یابد، سالی که شاهد انتشار مجلد دوم و مجلد سوم بوق جادو و نشرِ «ژورنال برای زهّاد» Journal Pour Ermites می‌شود،

مجلّه‌ای که مجلهٔ شعر و ادب است و بهتر از هر مجلّهٔ دیگری که پس از آن پدید می‌آید، توانست موجب وصلت حال و گذشته شود. آن‌وقت، در خیابان‌ها و کوچه‌های هایدلبرگ می‌توانستی گذشته از گورس و آرنیم و برنتانو، به نقاش و رسّام جوان لودویگ گریم، برادر کهتر یاکوب و ویلهلم گریم، و کنت دولوبن Comte de Loeben عجیب و غریب که حداکثر بیست و یک سال داشت و مصنّفِ سه چهار قطعه شعری بود که به اسم مستعارِ ایزیدوروس اورینتالیس Isidorus Orientalis انتشار یافته بود، و یوزف فن آیخندورف دانشجوی متین حقوق، یکی از گرانمایه‌ترین نبوغ‌های غنا و تغزّل در زبان آلمانی برخوری که جنگل‌ها و ویرانه‌های حول و حوش هایدلبرگ، شطّ پر لمعان و کناره‌های دوست‌داشتنیش مثل سال‌های کودکیش که در زادگاهش سیلزی Silésie سپری شده بود، برایش منبع الهامی بود.

انتشار «ژورنال برای زهّاد» که آرنیم مدیر آن بود، روز اول اوریل ۱۸۰۸ در مؤسسهٔ تسیمر آغاز می‌شود و نوید «معجونی غریب» می‌دهد. در واقع «ژورنال برای زهّاد»، به خلاف «اتنائوم» Athenaeum، نامی‌ترین مجلهٔ نخستین نهضت رمانتیک، برنامهٔ کلّی ندارد، اگرچه آرنیم قصد بسیار معینی را اعلام می‌کند: امیدوار است که همهٔ همکاران، هرچند دیگرگون و دیگرسان، خواستار حسن وطن‌پرستی یا احساس ملّی باشند. آرنیم و برنتانو سردبیران مجلّه هستند و در آن متونی هم به قلم گورس و بتینا و اولانت و کرنر Kerner و تیک و تسکاریاس ورنر و هولدرلین و برادران گریم و ژان پل و بسیاری دیگر دیده می‌شود. تنها گوته از همکاری سر باز می‌زند. در حقیقت، همکاری‌های گوناگون معجونی از انواع ــ genres ــ و اندیشه‌هایی به‌وجود می‌آورند که اهمیتشان نابرابر است. شعرها و قصه‌ها و ترجمه‌ها و اقتباس‌هایی از نوشته‌های کهن در کنار پژوهش‌هایی استادانه و مقاله‌هایی که رنگ و بوی هجو دارند، دیده می‌شوند. در میان زیباترین قطعه‌هایی که انتشار یافته‌اند، باید از قصه‌ای به زبانِ معمول در جلگهٔ آلمان شمالی نام برد که به نام سروکوهی به قلم فیلیپ اوتو رونگهٔ Philipp Otto Runge نقاش نوشته شده بود و برادران گریم آن را به سال ۱۸۱۲ در *قصه‌های کودکی و کانون خانوادگی* دوباره چاپ کردند. برنتانو با توفیق بسیار قطعه‌هایی از *وقایع‌نامهٔ فرواسار* Froissart را به زبان آلمانی برمی‌گرداند. جدل‌های خشم‌آلودی بر ضد فوس Johann Heinrich Voss و دیگر نویسندگان راسیونالیست به‌راه انداخته می‌شود که در ورقهٔ صبح La Feuille du Matin به سردبیری کوتا Cotta بر رمانتیک‌ها تاخته بودند ــ جدل‌هایی که وانگهی بسیار سترون بود و به وجهی محسوس آغشته به گله و خشم و کین شخصی بود. *ژورنال برای زهّاد* عمر بسیارکوتاهی داشت: بسیار زود گرفتار خمود و فتور شد و روز سی‌ام اوت ۱۸۰۸ از انتشار باز ماند. آرنیم پیش از آنکه

در ماه نوامبر همان سال از هایدلبرگ رخت بربندد، شماره‌های گوناگون این مجله را به شکل کتابی گرد هم آورد و اسم آن را تسلّای گوشه‌نشینان Consolation des Solitaires گذاشت.

مقارن نشر «ژورنال برای زهّاد»، مجلهٔ دانش پژوهانه‌تری به‌نام «لزانال دو هایدلبرگ» les Annales de Heidelberg انتشار یافت که روز اول اکتبر ۱۸۰۷ بنیاد نهاده شده بود و چندین نویسندهٔ رمانتیک از قبیل گورس و کروئیتسر و آرنیم و برادران شلگل با آن همکاری کردند. با اینهمه، مشرب این مجله در سال ۱۸۱۰ که تیبو و فریس و ویلکن Wilken سردبیران آن شدند سخت تغییر یافت. هشت سال بعد، منحصراً به دست استادان دانشگاه و نویسندگان راسیونالیست افتاد.

هایدلبرگ برادران بواسره را هم به سوی خود کشاند که به اتفاق دوستشان برترام از سال ۱۸۱۰ تا سال ۱۸۱۹ در آنجا زیستند. مجموعهٔ بسیار پرمایه‌ای از تابلوهای کهن داشتند که خاطرهٔ گذشته‌ای پرافتخار را به یاد آلمانی‌ها می‌آورد و مایهٔ مسرت خاطر دیدارکنندگان بسیاری شد: تیک در سال ۱۸۱۰ به‌تفصیل این تابلوها را ستود، ژان پل در سال ۱۸۱۷ با هیجان و تأثّر به تماشای سر عیسیِ مملینگ Memling پرداخت. اما با تأثّر و هیجانی کمتر چشمان زیبای سوفی پاولوس Sophie Paulus ، دختر متألّه راسیونالیست و دوست فوس را هم تماشا کرد. هایدلبرگ باز هم، نه واپسین‌بار در تاریخ ادب، صحنهٔ عشق‌های «رمانتیک» بی‌فرجامی شد. دیری نگذشته، سوفی دلباختهٔ رهزنِ بزرگ روح زن می‌شود. مکاتبه‌ای آتشین آغاز می‌شود. با اینهمه، ژان پل که سال بعد به هایدلبرگ بازگشته است، با رقیبی بیرون از اندازه ترسناک، اوگوست ویلهلم شلگل معروف، پنجاه و یک ساله، خوشپوش و آراسته و درخشان که در جستجوی همسری است رو در رو می‌شود.[1] سوفی که بسیار زیباست و قصد ازدواج دارد، همان دم به وصلت با او رضا می‌دهد اما دلش را به او نمی‌دهد. نامزدی و ازدواج و جدایشان دیری نمی‌پاید. پس از چهار پنج ماه حظّ نسبی، اوگوست ویلهلم شلگل استاد دانشگاه بن Bonn و برخوردار از سر و سامان دوباره خویشتن را عزب یافت.

گوته در سپتامبر ۱۸۱۴، سپس یک بار دیگر نیز در سپتامبر ۱۸۱۵ روانهٔ هایدلبرگ شد. سولپیس بواسره، در جریان اقامتی در وایمار، توانسته بود علاقهٔ وی را به هنر قرون وسطای آلمان برانگیزد. زمان میمون و مبارک بود: گوته از راهِ خواندن بوق جادو و نیبلونگن به

---

۱. در سال ۱۸۰۳ از زن نخستش کارولین میشائلیس برلمر Caroline Michaëlis Böhmer که با شلینگ ازدواج می‌کند، جدا شده بود.

رمانتیک‌ها نزدیک شده بود. در سال ۱۸۰۹ *الفت‌های گزینشی* Les Affinités électives را انتشار داده بود که عناصر رمانتیک بسیاری در بر دارد. خلاصه، در ژوئن ۱۸۱۴، نخستین شعر *دیوان* Divan تولد یافته بود که به‌شدت آغشته به اندیشهٔ مشرق‌زمین است، همان اندیشه‌ای که رمانتیک‌ها از زمان فریدریش شلگل و نُوالیس به سویش توجه یافته بودند. با اینهمه، توجه گوته در سال ۱۸۱۵، تنها در مجموعهٔ بسیار زیبای برادران بواسره واهم نیامده بود: ماریان فن ویلمر Marianne Von Willemer نازنین به هایدلبرگ آمده است و «حاتم» با «زلیخای» خویش سه روز فراموش‌نشدنی به‌سر می‌آورد که یکی از زیباترین شعرهای عشقی که در جریان روزگارها به دست زن نوشته شده است خوشبختی حزن‌آلود و سودازده‌شان را نشانمان می‌دهد.[۱]

درسد و برلین

به سال ۱۸۰۶، در درسد، مرکز دیگر «رمانتیسم دوم آلمان»، آدام مولر سلسله‌سخنرانی‌هایی در بارهٔ *علم و ادبیات آلمان* کرد. این برلینی نرمخوی که اندک زمانی پیش به مذهب کاتولیک گرویده بود، پس از نخستین اقامت در درسد به سال ۱۸۰۳، دوباره ساکن این شهر شده بود. همان دم درهای بزرگ‌ترین محافل به روی این گفتگو دوستِ درخشان و سحّار و برخوردار از فضل و علمی بی‌کران باز می‌شود. در درس‌های همگانیش در هتل لهستان l'Hotel de Pologne برداشت خویش را از نبوغ آلمانی شرح می‌دهد که به زعم وی با مفهوم بی‌کرانی و بی‌پایانی، و روح مساهله و جهانشمولی که نقشی میانگیر در میان ملل و اقوام به آن می‌دهد، متمایز می‌گردد. پس واجب می‌نماید که این صفات را پیوسته زنده نگه داشت و به وقت ضرورت سلاح به دست به مدافعه از آن برخاست. اندیشه‌های مولر با حرارت و التهابی پذیرفته شد که گویای بغضِ محسوسی بود که بخش عظیمی از مردم شهری که به سال ۱۸۰۷ متحّد رسمی فرانسه شد از فرانسهٔ دورهٔ ناپلئون در دل داشتند.

آدام مولر نخستین کسی است که به نبوغ کلایست که سه چهار ماهی به نام اسیر در قلعهٔ ژو Joux نزدیک پونتارلیه Pontarlier در ژورا Jura به‌سر برده بود و پس از رهایی از بند، در اواخر ماه اوت ۱۸۰۷ در درسد به او پیوست پی برد و این نبوغ را بازشناخت. این دو نویسنده که با هم اختلاف عقیده‌ای بسیار داشتند و دوستیشان دقائق بسیار دشواری دید، دیری نگذشته

---

۱. Ach, um deine feuchten Schwingen ـ اثر ماریان فن ویلمر. گوته این شعر را با حک و اصلاحی چند در دیوان انتشار داده است.

«مجلّه‌ای برای هنر» به نام «فبوس» Phoebus بنیاد نهادند که مدّعیِ دوری از سیاست بود و توفیق ناچیز و عمر کوتاه داشت. شماره‌های آن از ژانویهٔ سال ۱۸۰۸ تا فوریهٔ ۱۸۰۹ بی‌نظم و ترتیب انتشار یافت. «فبوس»، به خلاف «ژورنال برای زهّاده» هایدلبرگ تعدادی همکار دارد که به وجهی تعجب‌آور محدود است. وتسل F.G. Wetzel که یکی از نویسندگان *شب زنده‌داری‌های بوناونتورا* Les Veilles de Bonaventura انگاشته می‌شود، و فوکه و فیلسوف گوتهیلف هاینریش فن شوبرت Gotthilf Heinrich von Schubert مقاله‌هایی در آن انتشار می‌دهند. کنت دولوبن، ستایشگر بزرگ آدام مولر، چند شعری به مجله می‌دهد. مادام دواستال که در تابستان ۱۸۰۸ گذارش به درسد افتاده بود، ترجمهٔ دو شعر شیلر را به دست او می‌سپارد. ف. هارتمان F. Hartmann، نقاش نو ـ کلاسیک که در آن زمان در درسد شهرت بسیار دارد، در این مجله مقام شایسته‌ای برای هنرهای پلاستیک فراهم می‌آورد. اما دو سردبیری که بیشتر از دیگران برای مجله قلم می‌زنند، خودشان، یعنی همان دو مدیر مجله، آدام مولر و هاینریش فن کلایست هستند. و این یکی، یعنی هاینریش فن کلایست، نخستین‌بار و پشت سر هم مجموعهٔ حیرت‌آوری از آثار بدیعه در این مجله عرضه می‌دارد: داستان کوتاه لامارکیز دو ...La Marquise d'O یگانه کمدی خود، کوزهٔ شکسته، قسمتی از پنته‌زیله Penthésilée، تراژدی عشق، سرآغاز درامِ خویش روبرگیسکار Robert Guiscard که پس از آتش زدن دستنبشتهٔ روایت نخست آن در بحران یأسی، در پاریس، به سال ۱۸۰۲، از نو نوشته شده بود، و خلاصه، مستخرجه‌هایی از میشائل کولاس Michael Kohlhaas که درازترین و بزرگترینِ داستان‌های کوتاه اوست و سرگذشتِ دلآل اسبِ تشنهٔ عدل و شهروند خوبی که به صورت دشمن ترسناک نظام مستقر درمی‌آید... نبوغ مسلم و اعتراض‌ناپذیر کلایست در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در آن دوره هیچ طنین و انعکاسی برنمی‌انگیزد. مردم ترشرویانه به نمایشنامه‌های او بی‌اعتنا می‌مانند و گوته نفرت خودش را از نویسندهٔ جوان و آثارش پنهان نمی‌دارد. وانگهی، مثل بسیاری از نویسندگان دیگر، از قبیل ویلاند Wieland و ژان‌پل و تیک و فریدریش شلگل که دست به دامنشان زده شده است، از همکاری با «فبوس» سر باز زده بود.

کلایست با کاسپار داوید فریدریش Caspar David Friedrich نقاش رمانتیک بزرگ، مرد گوشه‌گیر و خاموش و زادهٔ پومرانی Poméranie مه‌آلود که منظره‌های هیجان‌زده‌اش بازتاب نگرانی‌های روحی متمایل به رؤیاهای عرفانی است پیوند دوستی یافته بود. در سال ۱۸۰۸ کاسپار داوید فریدریش تابلویی به حساب کنتس دوتون de Thun می‌نگارد که موسوم به مذبح

تچن L'autel de Tetschen[1] است. موضوع این اثر صلیبی است که بر قلهٔ صخره‌ای برافراشته شده است. صخره‌ای که به گفتهٔ شخص فریدریش «چون ایمان ما به عیسی مسیح تزلزل‌ناپذیر است» و پیرامونش را صنوبرهای بلندی فراگرفته‌اند که «مظهر امید انسان‌ها» هستند. این تصویر، گویای احساسی مذهبی است که نخستین بار سراپا در طبیعت به جلوه می‌آید و مبدأ تاریخی مهم در هنر رمانتیک آلمان می‌شود. به هنگام نمایش اثر در کارگاه نقاش، واکنش‌های معاصران از مرحلهٔ تندترین تأثر و هیجان تا مرحلهٔ سختگیرانه‌ترین انتقاد فرا رفت. رمانتیک‌ها در کنار فریدریش صف بستند و «فبوس»، «مجلهٔ پیشرو»، در برابر حمله‌های راسیونالیست‌ها به دفاع از نقاش برخاست.

آثار لوکورژ Le Corrège نقاش ایتالیایی و مریم سیکستین Madone Sixtine، اثر بلندآوازهٔ رافائل، دُر شاهوارِ غرفهٔ نقاشی درسد که یکی از بزرگترین غرفه‌های آلمان باشد، پیش از آن، نقاشِ جوان فیلیپ اوتو رونگه، آن روح پاک و پارسا، دوست کاسپار داوید فریدریش، و مثل او فرزند آلمان شمالی، را در سال ۱۸۰۱ به پایتخت ساکس Saxe کشانده بود. *سفرهای فرانتس اشترنبالد* les Voyages de Franz Sternbald اثرِ تیک را در درسد خوانده بود. این داستان که سرگذشت نقاشی در دورهٔ البرشت دورر Albrecht Dürer است، همان‌دم شیفته‌اش کرده بود و اندک زمانی پس از آن تاریخ که نویسندهٔ آن را دید، دوستی آتشینی در میانشان پدید آمد. آنگاه رونگه اثر بزرگ زندگانیش را آغاز کرد که نقش استعاری و رمزی دقائق روز Moments de la Journée بود. مرگی زودرس مهلتش نداد که این سمفونی بصری را که طرح اثری چون اثر «هنری تام» بود به اتمام برساند.[2]

کارل گوستاف کاروس Carl Gustav Carus طبیب و روانشناس، که چندی دیگر طبیب مخصوص پادشاه ساکس شد، پس از گذشتن از طوفان‌های جنگ ۱۸۱۳ در درسد جایگیر می‌شود و وجود خویش را در آن شهر وقف بیماری‌های زنان و تشریح می‌کند. از لحاظ این شخص سختگیر و دقیق و روشن‌بین که ابتدا از فلسفهٔ شلینگ تأثر بسیار پذیرفته است، هیچ عرصهٔ فکری عرصه‌ای بیگانه نیست، و موهبت‌های دانشمندی و دانش‌پژوهیش قرین استعداد هنریِ راستینی است: از سالِ ۱۸۱۸ کاروس که شاگرد کاسپار داوید فریدریش است، اما از حیث

---

۱. اشاره به قصبه‌ای در کنار رود الب Elbe، در جوار درسد است که قصر تون در آن سربرافراشته است.

۲. رونگه که در سال ۱۷۷۴ در ولگاشتِ Wolgast پومرانی تولد یافته بود، در سی و سه سالگی در هامبورگ درگذشت.

فطرت تعادل و توازنی بیشتر از استاد خویش دارد، در نقاشیِ خودش، در صدد برمی‌آید که تأثر و عاطفه و بازآفرینی واقعیت را به هم درآمیزد. وی که از حیث انتخاب مایه‌هایش رمانتیک است ــ و به مضمون‌هایی چون تجلّی فرشته‌ای در میان مه‌های بامدادی، نمایان شدن چنگی در حجره‌ای در مهتاب، مسافری تنها در منظره‌ای سنگلاخ می‌پردازد ــ در عین‌حال توجه بسیاری به کمال نشان می‌دهد. از سال ۱۸۱۵ تا سال ۱۸۲۰ به انشای سلسلهٔ *نُه نامه در بارهٔ نقاشی منظره* دست می‌زند. این نامه‌ها که به مقیاس بسیار از گفتگوهای نویسنده با استادش کاسپار داوید فریدریش الهام گرفته بود، یکی از شگفت‌ترین و کنجکاوی‌انگیزترین اسناد را در بارهٔ نقاشی رمانتیک به‌وجود می‌آورد. کاروس که رفته‌رفته به اندیشهٔ گوته نزدیک‌تر می‌شود، چندان‌که پابستهٔ برخی از سیاق‌های سبک نویسنده می‌شود، در سال ۱۸۲۱ با آن مرد بزرگ آشنا می‌شود. چندی دیگر، کتابی در بارهٔ او می‌نگارد و پس از مرگش برای گرامیداشت خاطرهٔ وی تابلویی می‌کشد که آغشته به حسرت و حزن و سرشار از الهام‌های موسیقی است. کاروس با تیک که در سال ۱۸۱۹ مستشار دیوان کشور و معاون تئاتر پادشاهی در درسد شده است دوست می‌شود. آن‌گاه تیک، پس از بحران روحی ممتدّی کارهای نویسندگیش را از سر می‌گیرد و داستان‌های کوتاه بسیاری می‌نویسد که عوالم برتر از قوای طبیعت در آن میان تنگاتنگ با عناصر رئالیست درمی‌آمیزد.

در سال ۱۸۱۶، کارل ماریا فن وبر Carl Maria Von Weber مدیر موسیقی اُپرای جدید آلمان در درسد شده بود و بدین‌گونه، این اُپرا در کنار اُپرای ایتالیایی‌ها که ریاست آن به‌عهدهٔ مورلاکی Morlacchi بود و از لطف و عنایت دربار بهره‌مند می‌شد، به برکت وجود آهنگساز معروف رمانتیک از اعتبار بسیار برخوردار شد. وبر، گذشته از وظائف و مشاغلی که به‌عنوان مدیر اُپرای آلمان به‌عهده داشت، عضو انجمن همسرایانی هم بود که اعیان و اکابر شهر به آن تعلق داشتند وکنت دولوبن را در آن بازمی‌یابیم. هلمینا دوشزی Helmina de Chézy همسر انتوان دوشزی مستشرق و استاد کولژ دو فرانس Collège de France در یادداشت‌هایش می‌نگارد که هرگز در هیچ شهری، چه در پاریس و چه در وین و چه در برلین، به اندازهٔ شهر درسد، کانون زندگی اجتماعی بی‌اندازه پرجوش و خروش، محافلی آن همه گوناگون ندید.

امّا بگذارید تا لحظه‌ای به عقب، به سال ۱۸۰۸، برگردیم: ناپلئون در اوج قدرت و عظمت بزرگ‌ترین پیروزی‌هایش را به دست می‌آوَرَد، گوته فاوست اول را انتشار می‌دهد، کلایست در بارهٔ نبرد ارمینیوس Bataille d'Arminius خود که هم درام و هم هجائیّه به حساب می‌آید و دعوتِ راستین ملت به سلاح در دست گرفتن است، به تأمّل می‌پردازد. این نمایشنامه که

پیشگوی حوادث سال ۱۸۰۹ است، علامت توجیه کلایست به سوی میهن‌پرستی آتشین است. اما این نمایشنامه که «بیشتر از هر اثری دیگر برای زمان حال ساخته و پرداخته شده است» به صحنه برده نشد، زیرا که به حکم دستگاه سانسور نمایش آن ممنوع بود.

آدام مـولر بـا نگـرشی مشـابه و بـر پـایهٔ اصرار و الحـاح دوسـتش فـردریک دو گـنتس F. de Gentz به تصنیفِ مبادی هنر سیاسی Éléments de l'Art politique دست می‌زند و در خلال آن برداشت خویش را از «اجتماع ملی» شرح می‌دهد.

باز هم در جریان همان سال ۱۸۰۸ است که فیلسوف ـ طبیعت‌شناس گوتهیلف هاینریش شوبرت، آدم معجزه‌آسا فعّال، شاگرد شلینگ و همکار مجلهٔ «فبوس» به‌رشته سخنرانی‌هـایی در بارهٔ وجوه شبانهٔ طبیعیات می‌پردازد که سخت مایهٔ اشتهار وی شد و تأثیری بسیار محسوس در رمانتیک‌ها، و به‌ویژه در کلایست و ا.ت.آ. هوفمان داشت.

کلایست روز ۲۹ اوریل ۱۸۰۹ از درسد روانهٔ پراگ می‌شود که درهای محافل نخبهٔ اعیان و اشراف آن به رویش باز است. امیدوار است که مجلّه‌ای با عنوان گویایِ «گرمـانیا» Germania انتشار بدهد که «نخستین نفحهٔ آزادی آلمان» باشد. این طرح ناکام می‌مانَد. کلایـست در اواخر ژانویهٔ ۱۸۱۰ به برلین بازمی‌گردد و آدام مولر را که در ژوئیهٔ ۱۸۰۹ به جرم هواداری از اتریش در دورهٔ جنگ فرانسه و اتریش از درسد بیرون رانده شده است، در آنجا بازمی‌یابد. از سال ۱۸۱۰، برلین دوباره برای شعرای رمانتیک محل ملاقاتی مهم و واپسین کانون می‌شود.

در پایتخت پروس است که رمانتیسم آلمان به‌وضوح رنگ سیـاسی پیدا مـی‌کند و الهـام میهن‌پرستانهٔ سال‌های هایدلبرگ به شکل الهام ناسیونالیست‌منشانه‌ای درمی‌آید. پیشاهنگ این نگرش تازه فیخته بود. چهارده *سخنرانی برای ملت آلمان* که در زمستان ۱۸۰۷-۱۸۰۸ در برلینِ تحت سلطه صورت گرفته بود، نشانِ قاطع آن است که از ژاکوبینیسمی که در همـان زمـان‌ها خاصهٔ آغشته به رنگ‌های ژرمنی بود و پیش از سال ۱۸۰۶ به آن پیوسته بود، گذشته است و به آیین تازه‌ای روی آورده است که تصور ملت و تصور ملت آلمان در آن میان مفهومی مطلق به وجود می‌آورد. ناپلئون که ارنست موریتس آرنت Ernst Moritz Arndt را پس از انتشار جلد اول *روح زمان* Génie du temps در سال ۱۸۰۶ شکنجه داده بود، چندان در بندِ فیخته، فیلسوف نحیف، پسر یک نفر نساج بیچارهٔ لوزاس Lusace نشد که در التزام رکاب دربار به کونیگسبرگ رفته بود و تازه از آن شهر برگشته بود. فیخته به‌ظاهر جز در بارهٔ علائم مشخصهٔ ملت آلمان به تفکر و تأمّل نمی‌پردازد. در حقیقت، چیره‌دستانه از کلمه‌های دوپهلو بهره برمی‌گیرد، تصوری را که از ژرمانیته germanité دارد، شرح می‌دهد، از ملّت آلمان «ملّت برگزیده‌ای» می‌سازد که، به

موجب ضرورتی متافیزیک، روزی از روزها برای ابراز برتری خویش خوانده خواهد شد. به نظر وی، تجدیدحیات آلمان به وسیلهٔ آموزش و پرورش معنوی، و به‌ویژه، از راه تأثیر شکل‌آفرینی لهجهٔ ژرمانیک صورت خواهد گرفت، و فرهنگ کار و میراثِ همهٔ ملت خواهد بود. پس فیخته به سوی گذشتهٔ به سر آمده‌ای برنمی‌گردد، که به سوی آینده‌ای نویدبخش، به‌سوی هدفی روی می‌آورد که پیشنهاد می‌کند و باید به آن برسد. در کنارِ وی، اشلایر ماخر Schleiermacher، راهبِ کلیسای تثلیث، از ماه مه ۱۸۰۹ کوشش به کار می‌برد تا با مواعظ بلندآوازه‌اش که سرشار از شوق وطن‌پرستی است، احساس ملّی را برانگیزد. اما نه فیخته توفیق می‌یابد که تأثیری در دل تودهٔ مردم داشته باشد و نه اشلایر ماخر از عهدهٔ چنین کاری برمی‌آید.

پس از بازگشت شاه به پایتخت در ماه دسامبر ۱۸۰۹ و به‌ویژه پس از تأسیس دانشگاه در سال ۱۸۱۰ است که برلین نقش خویش را به عنوان مرکز فکری از سر می‌گیرد. بنیانگذار دانشگاه، گیوم دو هومبولت Guillaume de Humboldt، که در آن زمان وزیر آموزش و پرورش بود، شخص آزادمنش، برخوردار از هوشی سرشار و ژرف بود که به برکتِ مطالعهٔ آثار نویسندگان دورهٔ باستان و از راهِ خواندن آثار نویسندگان کلاسیک پرورش یافته بود. برادرش الکساندر، طبیعی‌دان و کاشفِ معروف را که از شهرت جهانی برخوردار بود و از سال ۱۷۹۷ در پاریس سکنی گزیده بود، دعوت کرد که در دانشگاه تازه به او بپیوندد. الکساندر این دعوت را نپذیرفت و ترجیح داد که در پاریس بماند و خاطره‌های سفر پنج سالهٔ خویش را که به برکتِ آن تا مناطق حارّهٔ دنیای نو رفته بود، به زبان فرانسه، زبانی که به وجهی درخور تحسین می‌دانست، بنگارد. فیخته و ساوینیی و اشلایرماخر و نیبورِ Niebuhr مورخ در آن زمان در عداد استادان دانشگاه برلین هستند و ده سال پس از آن تاریخ بود که هگل و شوپنهاور Schopenhauer که آبشان در یک جوی نمی‌رفت در آن دانشگاه به تدریس پرداختند.

آرنیم در اوائل سال ۱۸۰۹ به برلین رسیده بود. و برخی از اهمّ آثار خویش، از قبیل درام *هاله و اورشلیم* Halle et Jérusalem و رمان بزرگ *لاکنتس دولورس* La Contesse Dolores را در آنجا می‌نگارد. این اثر شاعر رمانتیک که از لحاظ مسألهٔ هیجان عشق و ازدواج به پیوندهای گزینشی گوته نزدیک است، ابعاد تازه‌ای را که دارد و مایهٔ آن می‌شود که این کتاب سند شایان‌توجّهی دربارهٔ عصر شاعر بشود، مدیون وجوهی دیگر است: چه هر چند که سرنوشت دولورس نتیجهٔ خلق و خصلت اوست، این خلق و خصلت هم زادهٔ روح زمانه است، زمانه‌ای که آرنیم جهانی فاسد و از هم گسسته و «زیر و زبر گشته» به تصوّر می‌آوَرَد. چهاردهم ژوئیه، مبدأ عصر جدید، روزی که دولورس در مقام ارتکاب زنا برمی‌آید، بی‌شک و شبهه، برای آرنیم و برای

خوانندهٔ آن زمان ارزش نمادی دارد. وانگهی، این تاریخ دو بار هم در رمان به میان می‌آید، و باز هم برای آنکه مبیّن عصری مقدّر و محتوم باشد.

برنتانو در سپتامبر ۱۸۰۹ به آرنیم می‌پیوندد و مدت دو سال همخانهٔ دوستش می‌شود. کلایست که در همان خیابان منزل دارد اغلب همخوانِ ایشان است. در پاییز سال ۱۸۱۰ روزنامه‌ای به نام «اوراق عصر» بنیاد می‌نهد که از اول اکتبر انتشار می‌یابد و ناشری به نام ا. هیتسیک E. Hitzig، دوست شامیسو Chamisso، وسائل انتشار آن را فراهم می‌آورد. این روزنامه دومین روزنامهٔ روزانه‌ای است که برلین به خود می‌بیند.[1] شهر در آن زمان دو گازت gazette (روزنامه) دارد که یکی مال اشپنر Spener و دیگری مال فوس است، اما این روزنامه‌ها هفته‌ای بیشتر از سه بار درنمی‌آید. کلایست با مجلّهٔ «فبوس» خویش که به شکلی مجلّل انتشار می‌یافت علاقهٔ هیچ جمعی ــ جز علاقهٔ طبقه‌ای نخبه ــ را برنیانگیخته بود، چشمداشتش از «اوراق عصر» آن است که علاقهٔ طیف گسترده‌تری را برانگیزد و به عبارت دیگر خوانندگان بیشتری داشته باشد و آرزو دارد که این «اوراق عصر» را ترجمان راستین تودهای مردم سازد. شمارهٔ نخست به رایگان پخش می‌شود، شماره‌هایی که پس از آن درمی‌آید، روی کاغذی به قطع کوچک و از لحاظ کیفی متوسط به چاپ می‌رسد و به قیمت بسیار کم فروخته می‌شود. این روزنامه دارای همهٔ آن چیزهایی است که روزنامه‌های جنجال‌انگیز دارند: گزارش‌های جنایت‌ها، اخبار تصادم‌ها و اتفاق‌ها، تازه‌ترین اخبار روز، صفحهٔ حوادث و داستان‌های کوتاه لطیفه‌گونه ... ــ خودِ رئیس شهربانی گزارش‌های بسیاری فراهم می‌آورد که بعد کلایست با سبکی زنده و جاندار و بسیار گیرا می‌نویسد. در ظرف سه چهار هفته تیراژ روزنامه بسیار بالا می‌رود و همه از این روزنامه حرف می‌زنند. شخص پادشاه نیز به آن توجه نشان می‌دهد. برای آنکه نامی جز سرشناس ترین نام‌ها نبریم، می‌گوییم که آدام مولر و فوکه و آرنیم و برنتانو با آن به همکاری می‌پردازند. اما نگارندهٔ اصلی آن خودِ کلایست است. قصهٔ کوتاهی به نام *گدای لوکارنو* در آن انتشار می‌دهد که با ایجازی که دارد شایستهٔ تحسین است، داستان کوتاهی به نام *لا سنت سسیل* La Sainte Cécile در آن انتشار می‌دهد که مضمون اصلیش نیروی عرفانیِ موسیقی است و تیک و به‌ویژه واکنرودر را به یاد می‌آورد، و گرانمایه‌ترین پژوهش‌هایش را به نام در بارهٔ *تئاتر* عروسکی در آن انتشار می‌دهد که در قالب مکالمه، در هشت صفحه کلید زندگی و آثار کلایست

---

۱. پیش از آن، روزنامهٔ *تلگراف* *Télégraphe* کارل یولیوس لانگه Karl Julius Lange در برلین انتشار یافت که هوادار فرانسه بود و از اکتبر ۱۸۰۶ تا دسامبر ۱۸۰۸ دوام داشت.

را به دست می‌دهد. کلایست که پس از آن تاریخ *شاهزادهٔ هامبورگ* را نوشت، در حکایت‌های لطیفه‌گونه و مقاله‌های کوتاهی در بارهٔ مسائل روز نشان می‌دهد که روزنامه‌نگاری درخشان است و می‌تواند به‌کمترین جزئیات رنگی درخشان و دراماتیک بدهد.

کلایست، به‌همان گونه‌ای که پیش از آن، در زمان انتشار «فبوس» دیده شد، جای مهمی به هنر تخصیص می‌دهد. دوباره کاسپار د اوید فریدریش نقاش توجه او را جلب می‌کند. در شمارهٔ دوازدهمِ «اوراق» به درجِ متنی دربارهٔ *تأثرهایی در برابر منظره‌ای دریایی* دست می‌زند. تابلو فریدریش که مستمسک این مقاله بود و در سال ۱۸۱۰ در برلین به نمایش گذاشته شد، تصویر ریزه‌نقشی را در کنار دریای بیکران، در برابر افقی بی‌پایان نشان می‌دهد. این تصویر رمز و کنایه‌ای از تنهایی انسان در برابر عناصر بود، موضوعی که به وجه احسن موضوعی رمانتیک است و به‌ویژه موضوعی است که کاسپار داوید فریدریش گرامی می‌دارد.

دیری نگذشته، دستگاه سانسور «اوراق عصر» را از نزدیک زیر نظر گرفت. خبری در بارهٔ تلفات فرانسوی‌ها در پرتغال و انتقادِ قوانینِ هاردنبرگ Hardenberg به قلم آدام مولر حکومت را خوش نیامد، و روزنامه که بازیچهٔ ستیزه‌ها و دسیسه‌های سیاست شده بود از روز سی‌ام مارس ۱۸۱۱ دیگر انتشار نیافت. کلایست که قصد خدمت به آرمان ملی را داشت و می‌دید که نیّات و مقاصدش درست شناخته نشده است، از این رهگذر سخت تلخکام شد. و او که کشاکش‌های درونی دلش را پاره پاره کرده‌بود، که ناسازگاری‌های سرشتش با مقتضیات اجتماع خردش کرده بود و اندیشهٔ خودکشی از سال ۱۸۰۲ دست از سرش برنمی‌داشت، در نوامبر ۱۸۱۱، در سی و چهار سالگی، در کنار وانسی Vannsee ، در دروازهٔ برلین، به زندگانیش پایان داد.

مجله‌های شعر و ادبی که از رمانتیسم الهام می‌گرفتند، در برلین آن زمان کم نیستند. در سال ۱۸۱۱، فوکه مجلهٔ «فصول» را بنیاد می‌نهد که تنها به انتشار آثار خودش اختصاص دارد و تا اواخر سال ۱۸۱۴ سه ماه به سه ماه انتشار می‌یابد. و در همین مجله است که در سال ۱۸۱۱ داستان *اوندین* Ondine ، یگانه اثر همیشه زندهٔ این نویسندهٔ پربار و رمانتیک «میانه‌رو» که می‌تواند به وجه دلخواه زنان زیبای قصرنشین و شهسواران دلیر را به‌یاد بیاورد، منتشر می‌گردد. *اوندین* که البرت لورتسینک Albert Lortzing در سال ۱۸۴۵، پس از آنکه ا.ت.آ. هوفمان در سال ۱۸۱۶ برایش آهنگ ساخته بود، برایش آهنگ ساخت، تا عصر ما در آلمان از اقبال عظیم مردم برخوردار شده است. ژیرودو Giraudoux در سال ۱۹۳۹ برای نوشتن نمایشنامه‌ای که به همین اسم نگاشته شده است و از سوی دیگر مشابهت‌هایی هم با *کاترین دو هایلبرون* Catherine de Heilbronn اثر کلایست دارد، از همین داستان فوکه الهام گرفت. ژیرودو که

طرحِ داستان فوکه را به همان گونه‌ای که هست نگه می‌دارد، مفهوم و مضمون آن را دگرگون می‌سازد: فوکه بر تمنّای قهرمان زن داستانش که به دست آوردن روحی از رهگذر رسوخ به دنیای انسان‌هاست، تأکید می‌ورزد، در صورتی که قهرمان زن ژیرودو دستخوش این تأسف است که از پیِ ترکِ عالمِ خودش مزایای «روح ساده و عنصری»اش را از کف داده است. فوکهٔ بسیار بارور، که رمان بسیار مفصّلی به نام *حلقهٔ جادو* دارد که در سال ۱۸۱۲ به قید تاریخ ۱۸۱۳ انتشار یافت و با اقبالی عظیم روبه‌رو شد، در آن زمان مدیر دو مجلهٔ دیگر نیز هست: یکی «الهه‌های شعر» که با همکاری فیخته و فارنهاگن Varnhagen و اولانت و روکرت Rükert و گورس از سال ۱۸۱۲ تا سال ۱۸۱۴ انتشار می‌یابد و دیگری به نام «تقویم اسطوره‌ها و افسانه‌ها» که به اتفاق زن نویسنده‌ای به نام امالی فن هلویگ Amalie Von Helvig می‌نگارد و مجلّدِ اول آن با تصویرهایی به قلم پتر کورنلیوس Peter Cornelius نقاش معروف رمانتیک در سال ۱۸۱۲ و مجلّد دوم آن در سال ۱۸۱۷ از زیر چاپ درمی‌آید.

اعیان و اشراف برلین از سال ۱۸۰۹ تا سال ۱۸۱۱ به‌ویژه در سه چهار خانهٔ بزرگ، از قبیل خانهٔ اشتاگمان Stägemann عضو شوری ولاکنتس فوس یا شاهزاده راتزیویل Radziwill گرد هم می‌آیند و در این خانه‌ها در موضوع مقاومت و وطن‌پرستی به گفتگو می‌پردازند. اما این اعیان و اشراف به دو محفل بسیار بلند آوازه هم رفت و آمد دارند: روز ۲۴ فوریه ۱۸۱۰، سالروز فردریک دوم، *انجمن همسرایی برلین* l'Orphéon berlinois به‌وجود آمده بود، مجمعی از شعرا و موسیقیدانان و دانشمندان و رجال دولت، به ریاست کارل فریدریش تسلتر Zelter، دوست گوته و رئیس آکادمی آواز، که برای بسیاری از شعرهای بوق جادو آهنگ ساخت. آرنیم و کلایست در جلسه‌های این انجمن که روزهای سه‌شنبه انعقاد می‌یابد و دستور جلسه وطن و خیرعام است مشارکت می‌جویند. روز هیجدهم ژانویهٔ ۱۸۱۱، آرنیم و آدام مولر انجمنی به نام *انجمن میز ژرمنی* و مسیحی بنیاد می‌نهند که مرکب از همکاران «اوراق عصر» است و دیری نگذشته اعضای طبقهٔ نجبا مثل شاهزاده راتزیویل و شاهزاده لیشنووسکی Lichnowsky، برخی از افسران پروس مثل کلوزویتس Clausewitz که در آن زمان استاد دانشکدهٔ جنگ بود و برخی از نویسندگان و فلاسفه که فیخته در رأس آنان بود، به سویش روی می‌آورند. همه‌شان در نفرت از ناپلئون همداستانند. در این انجمن که «زنان و یهودیان از آن رانده شده‌اند» مدت دو سال گفت و شنودهای تند و تیزی دربارهٔ وحدت آلمان در زیر تسلط و قیادت پروس صورت می‌گیرد.

درکنار این محافل اندیشه‌گران، انجمنی ورزشی به ریاست فریدریش لودویگ یان

F.L. Jahn ــ «پدر ژیمناستیک» ــ به‌وجود می‌آید. این راهب‌زاده پس از تحصیل علم لاهوت و فقه‌اللغه به سوی اقدام سیاسی روی می‌آوَرَد: می‌خواهد با پرورش جسمانی به تربیت و تشویق جوانان آلمان در دورهٔ ظلم و جور بپردازد. در سال ۱۸۱۱، نخستین زمین ورزش را در آلمان، در هازن هایده Hasenheide (خرگوشستان) به وجود می‌آورد که امروز در بخش جنوب غربی برلین باغ ملی دلپسندی است.

روز سوم فوریهٔ ۱۸۱۳، پادشاه فردریک گیوم سوم از برسلاو Breslau پیامی به عنوان «پیام به *ملت* خودم» می‌فرستد. چندین شاعر رمانتیک برای جنگ رهایی‌بخش به عنوان داوطلب به خدمت می‌روند تا در امر احیا و اعتلای کشورشان مشارکت جویند. بدین‌گونه یوزف فن آیخندورف و لودویگ یان و فیلیپ فایت نقاش و شاعر جوان تئودور کورنر Theodor Körner، پسر دوست شیلر، را در صفوف ارتش بازمی‌یابیم. و در آن هنگام است که موج عظیم سرودهای میهن‌پرستانه به‌راه می‌افتد: ف. روکرت F. Rückert و ارنست موریتس آرنت و ماکس فن شنکندورف Max Von Schenkendorf شعرهای جنگی بسیاری می‌سازند. اشعار تئودور کورنر که در بیست و دو سالگی نزدیکِ گادبوش Gadebusch در مکلمبورگ Mecklembourg کشته شد از مردم‌پسندترین شعرها شمرده شد. این شعرها در سال ۱۸۱۴ تحت عنوان چنگ و شمشیر Lyre et Épée انتشار یافت و کارل ماریا فن وبر برایشان آهنگ ساخت. ارنست موریتس آرنت با آن حدّت و حرارتی که صفت مشخصهٔ او بود، در نوشتهٔ خود ــ *رن، شطّ آلمان*، و نه مرز *آلمان* ــ به هواداری از آلمان متّحد برخاست. و در کوبلنس، گورس به سال ۱۸۱۴، روزنامهٔ میهن‌پرستانه‌ای به‌نام «مرکورِ رن» Le Mercure Rhénan به‌وجود می‌آورد که ناپلئون آن را «پنجمین قدرت بزرگ» می‌خواند. «مرکور رن» که ابتدا از حمایت صدراعظم هاردنبرگ برخوردار بود، روز سوم ژانویه ۱۸۱۶، از پی مبارزه در راه قانون اساسی آزادمنشانه‌ای برای مملکت و انتقادهای تندی که بر ضد کنگرهٔ وین نوشته بود، به حکم حکومت پروس در محاق توقیف افتاد.

پس از شکست ناپلئون است که بلندآوازه‌ترین نمایندهٔ «رمانتیسم برلین»، ا.ت.آ. هوفمان، نابغه‌ای صاحب چندین استعداد، شاعر، نویسنده، آهنگساز و نقاش به پایتخت پروس می‌آید. هوفمان چهار پنج ماهی در درسد به سر آورده بود و در آنجا، به تناوب، شاهد اخوّت سربازان روس با نیروهای پروس، سپس شاهد ورود ناپلئون و سرانجام شاهد تسخیر درسد به دست قوای متّحده شده بود. هوفمان در آن دوره‌های آشفته سرسختانه کار کرده بود: در آن دوره‌ها بود که *گلدان طلا* تولّد یافت، اثری که سرگذشت دانشجو انسلم Anselme راکه دستخوش نیروهای رازآمیز و گرفتار کشمکش دردناک با واقعیت است بازمی‌گوید. در برلین، هوفمان دوست

دیرینش هیتسیک و تیک و شامیسو را که از کنرزدورف Kunersdorf برگشته بود و اثر جاودانیش پتر *شلمیل* Peter Schlemihl ، سرگذشت مردی که سایه‌اش را فروخته بود، در آنجا نوشته شده بود، بازمی‌یابد. هوفمان پس از ساعات خدمتش در وزارت دادگستری اغلب شب‌هایش را در خانهٔ فوکه، در قصر ننهاوزن Nennhausen به سر می‌آورد که در نزدیکی برلین سربرافراشته است و گذشته از سرداب بسیار جانانه‌اش، جذبه‌های بسیاری برای وی در بر دارد. در سال‌های پس از غلبهٔ دول متحده بر ناپلئون، عشق و علاقه به علوم خفیّه و عرفان در برلین شیوع یافت. هوفمان که هم ناظر دقیق و ظریف واقعیت و هم استاد عوالم وهم و خیال است، خوب می‌تواند دیوهای رؤیاهای ما، اضطراب‌های نهان ما، تمناهای بر زبان نیامدهٔ ما را بازنماید. در جریان نخستین سال اقامتش در برلین *اکسیرهای شیطان* را می‌نگارد. از رمانِ ماتیو گرگوری لوئیس Matthew Gregory Lewis به نام *امبروزیو* Ambrosio یا *راهب* (۱۷۹۶) الهام می‌گیرد و به تبدیل و تغییر و تعمیق مسائل مطروحه در اثرِ نویسندهٔ انگلیسیِ پیش از دورهٔ رمانتیسم می‌پردازد. مضمون دوگانگی شخصیت که در کانون *اکسیرهای شیطان* دیده می‌شود، بی‌گمان فاجعهٔ شخصِ هوفمان است که پیوسته دستخوش ترس از جنون بود. اما حالِ فردیِ مداردوس Médardus، قهرمان رمان *اکسیرهای شیطان*، در آن واحد حالِ انسانی هم هست که در دنیا مقهورِ اصلِ متضاد نیک و بد است. *داستان‌های شبانه* (۱۸۱۷) و مجموعِ مهمِ برادران سن سراپیون Frères de Saint-Séraplon (۱۸۱۹-۱۸۲۱) که مشتمل بر چهار مجلّد است داستان‌هایی در بر دارد که از قدرت هنری بسیاری برخوردار است و به سبکی نوشته شده است که گاهی بسیار محکم و متقن است، مثل داستان *معادن فالون* Les Mines de Falun که منبع الهام هوگو فن هوفمانستال Hugo Von Hofmannsthal برای نوشتن نمایشنامهٔ کوچکی به همین عنوان شده است. هوفمان، در یکی از واپسین نوشته‌هایش، گربه مور Le Chat Murr ، رمانِ نیمه‌کاره‌ای که طنز و طعنه در خلال آن سخت به حزن و سودائی درمان‌ناپذیر درمی‌آمیزد، زندگانی ژان کرایسلر Jean Kreisler، رهبر همسرایان و موسیقی نمازخانه‌ای را به تجسم می‌آورد که، به مقیاس بسیار، شرح حال خودش است. هوفمان، مقروض و بینوا، در سال ۱۸۲۲ می‌میرد. آثارش که رنگ و بوی شخصی و ویژگی‌های گیرایی دارد، در فراسوی کشورش مایهٔ اشتهار وی شده است.

در همان زمان موسیقی رمانتیک هم با نخستین نمایشِ اُپرای فرایشوتس Freischütz، اثر کارل ماریا فن‌وبر، به فتح و ظفری دست می‌یابد.

تئاتر تازهٔ برلین که به دست مهندس معمار شینکل Schinkel ساخته شده است و مجسمه‌ای

از *اپولون* ساختهٔ فردریک تیک، برادر شاعر، تاجِ سر آن شده است، با این اثر افتتاح می‌یابد. فرایشوتس، نمونهٔ اُپرای رمانتیک، که از ارکستراسیون بسیار رنگینی برخوردارست، وبر را به شهرت و افتخار رساند و راه را برای تصورهای واگنر گشود.

وین و مونیخ

در کنار هایدلبرگ و درسد و برلین، سه مرکز «رمانتیسم دوم»، باید از دو شهر جنوب، وین و مونیخ، دو نقطهٔ ملاقات و مبادله نام ببریم که رمانتیک‌هایی که مثل بچهٔ آدم عاقل و مؤدّب شده‌اند در دامن‌هایشان گرد آمده‌اند و اغلب پیش از وقت پیر شده‌اند.

پراگ، شهر چهارراه، بوتهٔ ملیّت‌ها، در نیمهٔ راه برلین و وین، در سال‌های ۱۸۱۲-۱۸۱۳ پذیرای عده‌ای از نویسندگان رمانتیک می‌شود: تیک به اتفاق کنتس جوان هانریت دوفینکنشتاین Henriette de Finkenstein که از چند سال پیش ارتباط بسیار نزدیک با شاعر پیدا کرده است به آنجا پناه می‌برد. برنتانو در زمستان ۱۸۱۱-۱۸۱۲ در آن شهر سکنی دارد. خواهرش بتینا، که گاهی دلفریب و گاهی خشم‌آور و جانکاه می‌شد، به عقد ازدواج آخیم فن آرنیم درآمده بود، و کلمنس که دیگر نمی‌توانست با آخیم فن‌آرنیم زندگی کند، در بوهم Bohême به برادرش کریستیان Christian پیوست. شهر صد برج که قصر پرعظمت هرادچین Hradçin بر آن تسلط دارد و رود زیبای ولتاوا Vltava که ملودی‌هایِ آهنگسازْ اسمتانا Smetana جریان آن را به تجسم می‌آورد، از آن می‌گذرد شاعر را افسون می‌کند، چندانکه درامی مهم به نام بنیاد *پراگ* وقف آن می‌کند و مطالعهٔ همین درام برای شاعر بزرگ و نمایشنامه‌نویس اتریشی فرانتس گریلپارتسر Franz Grillparzer منبع الهام تراژدی لیبوسا Libussa می‌شود که در سال ۱۸۲۲ آغاز شد اما پیش از مرگ نویسنده‌اش به صحنه آورده نشد. برنتانو به فارنهاگن و راحیل لوین، که چندی دیگر زن وی شد، برمی‌خورد و باکارل ماریا فن‌وبر که در آن زمان رهبر ارکستر اُپرای پراگ بود مراوده پیدا می‌کند. در ژوئیهٔ ۱۸۱۳، به عزم پایتخت اتریش به راه می‌افتد که پایتخت دشمنان ناپلئون هم هست و در عین‌حال به‌ظاهر بی‌طرفی نیکخواهانه‌ای نسبت به داماد اعلیحضرت نگه می‌دارد. در این شهر باروک و کاتولیک که بسیار دور از برلین پروتستان مذهب آزاداندیشان است، یک نفر دیپلمات پروسی که از سال ۱۸۰۲ در خدمت کابینهٔ اتریش است، به مقیاس عظیم، رهبری سیاست مملکت را در دست دارد: و این دیپلمات که فردریک دو گنتس Frédéric de Gentz و مشاور امپراتور باشد بسیار زود تبلیغی شدید بر ضد جبّارِ اهل کُرس [ناپلئون] به راه انداخته بود و یکی از دوآتشه‌ترین هواداران مترنیخ Metternich شده بود.

در جریان زمستان ۱۸۰۷-۱۸۰۸ اوگوست ویلهلم شلگل به اتفاق مادام دواستال روانهٔ وین شده بود تا در آنجا دربارهٔ هنر و ادبیات دراماتیک سخنرانی‌هایی بکند و ناگفته نماند که در این مجالس سخنرانی جمع کثیری از زنان حضور می‌یافت زیرا که اوگوست ویلهلم همیشه مرد جذّابی بود که «از لطف و عنایت بانوان» برخوردار می‌شد. برادرش فردریک مثل سایه به دنبال وی افتاده بود و چندین سال مقیم وین شد. نویسندهٔ *لوسیندہ* Lucinde که زن داشت و اندک زمانی پیش به کاتولیسیسم گرویده بود با همهٔ این چیزها زندگی بسیار پرعیش و عشرتی دارد. گریلپارتسر باز هم در سال ۱۸۲۲ یادداشت می‌کند که شلگل «قادر بود که مرتکب زنا بشود و هیچ ندامتی از این کار نداشته باشد، به شرط آنکه در عین‌حال در اندیشهٔ اتحاد مسیح و کلیسا باشد.» از اواخر سالِ ۱۸۰۹ که اشتادیون Stadion ناگزیر جای خویش را به شاهزاده مترنیخ وامی‌گذارد و شاهزاده در سی و شش سالگی وزیر می‌شود، فریدریش شلگل برای روزنامه‌هایی که جان‌نثار حکومت هستند دست به نوشتن مقاله‌هایی می‌زند. در حدود ده سال بعد، از ۱۸۲۰ تا ۱۸۲۳ خودش ماهنامهٔ مهمی به نام «کونکوردیا» Concordia انتشار می‌دهد که تمایل به مذهب کاتولیک دارد و هوادار ارتجاعِ سیاسی است. باز هم در سال ۱۸۰۹ است که فریدریش شلگل اندک اندک به محافل کاتولیک و محافل ارتجاع که پیرامون پدر هوفباور Hoffbauer، پیشوای روحانی و کشیش اعتراف‌شنوی وی راگرفته‌اند، رفت و آمد آغاز می‌کند. این عضو فرقهٔ *مخلّصین بسیار مقدس* Ordre du très Saint-Redempteur که اندک زمانی پیش به وین بازگشته بود، در اوائل قرن نقشی مهم در مبارزه با ژوزفیسم le Joséphisme [مسلک مبتنی بر هواداری از استبداد روشن‌بینانه] بازی کرده بود. نقاش فیلیپ فایت، پسرِ فرانِس اوّلِ دوروتئا شلگل و ناصریِ nazarèen بعد، طبیب رینگسایس Ringseis، سپس، از سال ۱۸۱۰، شاعر یوزف فن آیخندورف که سرگرم نوشتنِ رمان بزرگش *احساس پیش از وقوع و زمان حاضر* Pressentiment et Tempe Présent است از اعضای این انجمن هستند. یوستینوس کرنر، در جریان اقامت خویش در وین، در زمستانِ ۱۸۰۹-۱۸۱۰، اغلب به خانهٔ فردریک و دوروتئا شلگل می‌رود و مصاحبت ایشان را ارج می‌نهد. شب، به اتفاق فارنهاگن، به یکی از پنج تئاتر شهر می‌رود و از نمایش کمدی‌ها بی‌اندازه لذت می‌برد، زیرا که، به قول خودش، «اینجا» چنان هنرمندانه کمدی بازی می‌کنند که نمی‌توان کمالی بیشتر از آن به‌تصور آورد.

از سال ۱۸۱۱ تا سال ۱۸۱۳ آدام مولر را در وین می‌بینیم که مدیر مؤسسهٔ تعلیم و تربیتی برای بزرگزادگان است. در سال ۱۸۱۴ می‌توان به موعظه‌های تساکاریاس ورنر، یکی از انگشت‌شمار استعدادهای نمایشنامه‌نویسی رمانتیسم گوش داد که پس از زندگانی پرماجرا و

بی‌قراری کشیش شد و انبوه خلائق را با فصاحت و بلاغتی که داشت به سوی خویش کشاند. برخی از محفل‌ها، مثل محفل کارولین پیشلر C.Pichler رمان‌نویس، آزادمنشان و هنرپیشگان را می‌پذیرند. اما ادبیات رفته‌رفته محفل‌ها را رها می‌کند و به سوی مهمانسراها و کافه‌ها روی می‌آورد. در صورتی که به قول پرنس دولیْنی Prince de Ligne «کنگره بسیار رقص می‌کند، اما راه نمی‌رود.» برنتانو یاکوب گریم و آدام مولر را به آبجوفروشی اشتروبلکوف Strobelkopf می‌برد که تا سال ۱۸۱۵ محفلی رمانتیک و کاتولیک در آنجا انعقاد می‌یابد.

اما حقیقت این است که در وین موسیقی اندکی مایهٔ کاهش رونق بازار ادبیات می‌شود. بتهوون Beethoven از سال ۱۷۹۲ در آنجا زندگی می‌کند. در سال ۱۸۱۰ بتینا برنتانو را به‌حضور پذیرفته بود، و آهنگساز که معروف به دشمن زن بود، ساعت‌ها برای آن زن مشکین‌گیسو و آتشین‌چشم به ارتجال آهنگ‌ها ساخته بود. بتینا که شعوری مسلم و محقق در زمینهٔ عظمت و اصالت داشت، بتهوون را صاحب نیرومندترین نبوغ موسیقی روزگار خویشتن شناخت. و شکست اقدامش برای نزدیک ساختن وی به گوته یکی از تلخ‌ترین تأسّف‌هایش شد.

فرانتس شوبرت Franz Schubert که فطرةً عزم و تصمیمی به اندازهٔ بتینا نداشت و فاقد اطمینان و اعتماد به نفس بود، هشت سال پس از آن تاریخ زیر پنجره‌های بتهوون به این سو و آن‌سو رفت و جرأت نیافت که به خانهٔ او پای نهد. فرانتس شوبرت، پسر یک نفر آموزگار، عنصر بسیار در خود فرورفته، اما برخوردار از غنای روحیِ کم‌نظیر، و محکوم به زندگانی بسیار بینوایانه، استاد بزرگ *لید* Lied ، مصنّفِ سلسله‌هایی از ترانه‌های معجزه‌آسا چون *زن آسیابان زیبا*، یا *سفر زمستانی* گشت که در همان سالی ساخته شد که هیچ‌کاره، بلندآوازه‌ترین داستان آیخندورف نوشته شد. از سال ۱۸۲۱، تنی چند از نویسندگان و هنرمندان به وجهی مرتب و منظم در خانهٔ آهنگساز و دوستش، آوازخوان م. فوگل M.Vogl ، نخستین ترجمان لیدهای او گرد هم می‌آیند. در جریان این تجمع‌ها که دیری نگذشته «شوبرتیادن Schubertiaden» خوانده شد، طبعاً موسیقی مقام اول را داشت. اما گاه‌به‌گاه این گروه شادکام و شادخوار در سمت هوریگن Heurigen، میخانه‌های کوچک حول و حوش وین، به گردش می‌روند و در آنجاها شراب تازه می‌خورند و گرفتگی و یکنواختی زندگی را به‌دست فراموشی می‌سپارند.

مونیخ، واپسین مرکز رمانتیسمی که سراپا به سوی کلیسای کاتولیک روی آورده است، به‌خلاف وین که سیمای سردسته‌ای در آن دیده نمی‌شود، شاهد گرد هم آمدن عده‌ای از نویسندگان رمانتیک در پیرامون شخصیت گورس می‌شود. اندک زمانی پس از جلوس لویی اول،

در سال ۱۸۲۵، و به تحریض رینگسایس، طبیب مخصوص شاه، دانشگاه لاندشوت Landshut به پایتخت باویر انتقال یافت. پادشاه بسیار مسیحی که بیست سال پس از آن تاریخ، جز لولا مونتز Lola Montez ــ رقاصه و حادثه‌جو ــ به چیزی توجه نداشت و دریافت که کلیسا به رقاصه‌ای از نژاد سفید و زادهٔ جزائر انتیل نمی‌ارزد، به صنایع مستظرفه علاقهٔ بسیار داشت و در آن زمان ستایشگر بزرگ شعر و نقاشی قرون وسطی بود. کرسی تاریخ را به یوزف گورس داد که پس از حکم بازداشتش که حکومت پروس در سال ۱۸۱۹، یک ماه پس از انتشار کتاب وی به نام *آلمان و انقلاب* داده بود، به استراسبورگ پناه برده بود. به دنبال دروس تاریخ، یا به‌عبارت دیگر فلسفهٔ تاریخ که گورس در حضور جمعی محدود اما راسخ می‌دهد، بسیار زود درس‌هایی در بارهٔ عرفان به میان می‌آید که مونتالامبر Montalembert جوان، مستمع مشتاق و مدهوش، در آن حضور می‌یابد. شلینگ دوست دیرین و همدرس هولدرلین و هگل هم که عضو بی‌چون و چرای کلیسای کاتولیک شده است، برای تدریس فلسفه به دانشگاه تازه خوانده شد. در کنار گورس و شلینگ، در مونیخ، بادر Baader فیلسوف، پروردهٔ فکر عرفانی یاکوب بومه و گوتهیلف هاینریش شوبرت طبیعی‌دان که از سال ۱۸۲۷ مقیم مونیخ شده است، درس می‌دهند. گورس که روزنامه‌نگار مذهبی شده است، با روزنامهٔ «ائوس» Eos که به دست تازه کاتولیکی بنیاد نهاده شده است، همکاری می‌کند و بسیار زود این روزنامه را زبان حال کاتولیسیسم باویر می‌گرداند و مبلّغ استقلال کلیسا در برابر دولت می‌شود. بادر، دولینگر Döllinger متألّه و کورن اشترنفلد Korn-Sternfeld متخصص آمار سردبیران این روزنامه هستند. چندی نگذشته، در پیرامون گورس حلقه‌ای پدید می‌آید که میزگرد خوانده می‌شود و ادبا و حقوقدانان و علمای علم لاهوت در آن محفل گرد هم می‌آیند. از سال ۱۸۳۳ گاهی سروکلهٔ شخص عجیبی در این محفل پیدا می‌شود که اگرچه حقیقةً به فکر راهب شدن افتاده بود، «شهرتی بسیار بد و تا اندازه‌ای قیافهٔ شیطان‌گونه‌ای داشت.» این شخص کلمنس برنتانو است که پنجاه و چهار سال دارد و روانهٔ خانهٔ دوست دیرین هایدلبرگ خودش می‌شود و دیوانگی‌های روزگار پیشینش را با حسرت و نه بی‌تلخکامی به‌یاد می‌آورد. و همین کلمنس برنتانو چنین می‌گوید: «اگر محفل گورس نمی‌بود، هر آینه مونیخ به نظر بسیاری از اشخاص شهری عادی و متوسط بیش نمی‌توانست باشد.» گورس در آن زمان مشغول نوشتن بزرگ‌ترین کتاب سال‌های اقامت در مونیخ، اثر عظیم خویش در بارهٔ *عرفان مسیحی* (۱۸۳۶-۱۸۴۲) است و دیری نگذشته با *اوراق تاریخ و سیاست* که پسرش گیدو ــ گوئیدو ــ Guido از سال ۱۸۳۸ انتشار می‌دهد، همکاری می‌کند. برادران بواسره که از سال ۱۸۳۵ ــ به مدت ده سال ــ در مونیخ رحل اقامت افکنده‌اند، به مانند نقاشان بسیار، از

جمله پتر کورنلیوس و شاگردش امیلی لیندر Emilie Linder ، واپسین معشوقهٔ برنتانو، که بیشتر از آنکه به پاس استعدادهای بسیار قراردادیش در نقاشی باشد به سبب ثروت و مهمان‌نوازی و یاری‌هایش به نویسندگان و هنرمندان شهرت دارد، به سوی این «میزگرد» کشانده می‌شوند.

این محفل بیگانگان را هم می‌پذیرد. لامنه Lamennais و مونتالامبر و لاکوردر Lacordaire، سه بنیانگذار روزنامهٔ «آینده» L'Avenir که در میان رمانتیک‌های آلمانِ آن روزگار خوانندگان بسیاری دارد در سال ۱۸۳۲ در مونیخ گرد هم می‌آیند و با گورس و شلینگ و بادر به‌بحث می‌پردازند. در باویر که سخت معتقد به آیین اصالت جزء Particularisme است، رمانتیسم رنگ و بوی ملی نیافت و نقش پرچمدار کاتولیسیسم را بازی کرد.

لا سوآب La Souabe

در شهر کهنسال توبینگن Tübingen که هولدرلین از تابستان سال ۱۸۰۷ در خانهٔ تسیمر Zimmer نجّار جایگیر شده است و واپسین سی و شش سال زندگانیش را، آنجا، در جنونی متناوب به‌سر می‌آورد، گروهی از دانشجویان رشته‌های پزشکی و حقوق که بسیار شیفتهٔ شعر هستند از سال ۱۸۰۵ تا سال ۱۸۰۸ در پیرامون یوستینیوس کرنر و اولانت گرد می‌آیند. شور و اشتیاق آنان با خواندن *اشعار درباری دورهٔ سوآبِ تیک*، حماسهٔ نیبلونگن و بوق جادو اوج می‌گیرد و دیری نگذشته، این جوانان هم برای نوشتن شعرهایی به همان سبک دست به‌کار می‌شوند. برای در هم کوفتنِ «ورقهٔ صبحِ کوتا» cotta که خصم گروه شعرای رمانتیک است، روزنامه‌ای به نام «ورقهٔ یکشنبه»، به صورت دستنبشته، بنیاد می‌نهند که چند هفته‌ای بیش ــ از یازدهم ژانویه تا اول مارس ۱۸۰۷ ــ انتشار نمی‌یابد، اما واپسین شماره‌اش متضمن پژوهش مهم اولانت در بارهٔ روح رمانتیک L'esprit romantique است.[1] دوستی‌های استواری در میان شعرای جوان پدید می‌آید و چهار پنج سال بعد، «مکتب سوآب» با *تقویم شعر برای سال ۱۸۱۲* که یوستینیوس کرنر انتشار می‌دهد، خاطرنشان مردم می‌شود. با اینهمه، کرنر، هر چه از نزدیک در تکوین و شکفتگی مکتب سوآب مشارکت داشته باشد، سیمای مرکزی آن نیست؛ فاقد روح

---

۱. به حسب نوشتهٔ او، «رمانتیسم تنها وهم و خیال قرون وسطی نیست، که شعری گرانمایه و جاودانی است(...) کتاب سحری است که به وسیلهٔ آن به عالم مرموز ارواح راه می‌یابیم، رنگین‌کمانی درخشان است، پلی است که خدایان(...) برای فرود آمدن به دنیای میرندگان و بردن برگزیدگان به نزد خودشان به کارش می‌برند.»

رهبری و پیشوایی مکتب بود. و آنکه، خودبه‌خود، بی‌قیل و قال و بی‌فخر و غرور، رئیس مکتب شناخته می‌شود، لودویگ اولانت (۱۷۸۷-۱۸۶۲) است. مردی است آرام، دارای عزم و ثباتی نمونه، اخلاص بی‌اندازه به دوستانش و پابستگی و ایمانی به همان میزان آزموده به آرمان عدالت. ــ و آنچه به رمانتیسم پیوندش می‌دهد، مضمون‌ها و موضوع‌های شعرها و چامه‌های اوست: شبانی در پای ویرانه‌ای، رو به روی آسمان بی‌کران... همهمه‌های جنگل، زمزمه‌های چشمه‌ای، زن جوان قصرنشینی در آرزوی بازگشت مجاهد صلیبی است؛ شهروندان سلاح به دست با زمیندار شرور در جنگ هستند. قالب کلام موجز است، ابیات در حافظه نقش می‌بندند و برای نسل‌هایی از دانش‌آموزان آلمانی موضوع‌هایی فراهم آورده‌اند که ارتباط با تاریخ دارد و بیشتر از هر چیز دیگر از گذشتهٔ سوآب برگرفته شده است. اولانت با این نفوذ در نحوهٔ تفکر جمعی مؤلّفی مهم می‌ماند، بی‌آنکه شاعری بسیار بزرگ باشد. درام‌های او، از جمله *ارنست*، دوک دو سوآب Ernest, duc de Souabe (۱۸۱۸) هرگز مقبول نیفتاده‌اند. اولانت در تاریخ سیاسی آلمان، نمونه‌ای از دموکرات آلمان جنوبی است. در سال ۱۸۱۵، در برابر استبداد سلطنتی دلیرانه از «حقوق حقّهٔ کهن» اتاژنرو états généraux به دفاع برخاست، و در سال ۱۸۴۸ یکی از سرسخت‌ترین و بی‌باک‌ترین هواداران پارلمانتاریسم (نظام مجلسی) Parlementarisme شد.

ویلهلم هاوف Wilhem Hauff جاذب (۱۸۰۲-۱۸۲۷) چند داستان کوتاه به جای گذاشته است که از لحاظ شیوه و سبک بسیار استادانه ساخته و پرداخته شده‌اند و نویسنده در خلال آن به توصیف و تجسم ورتمبرگ Wurtemberg، در دورهٔ ناپلئون، یا پاریس *زنِ گدایِ پلِ هنر* می‌پردازد. اما عنصر رمانتیک در بقیهٔ آثار وی، رمان تاریخی *لیشتنشتاین* Liechtenstein (۱۸۲۶) و مجموعهٔ *داستان* (۱۸۲۶) تسلط دارد. این مجموعهٔ *داستان* اثر مهم اوست. به یقین، با حرارت سبک جاندار و گویا و اندکی سهل خودش جادوی استادان بزرگ رمانتیسم را کمرنگ و کم‌مایه می‌گرداند، اما هنوز هم که هنوز است افسون می‌کند و همین چندی پیش مایهٔ الهام اُپراکمیک بسیار زیبایی به نام *لرد جوان* برای آهنگساز هانس ورنر هنتسه Hans Werner Henze شد.[1] ویلهلم هاوف که در بیست و پنج سالگی مرد، تصویر مؤلّفی را از خویشتن به جای گذاشته است که بی‌آنکه همهٔ توانایی را نشان داده باشد از میان رفته است و

---

۱. موضوع از *شیخ‌السانداری و بردگانش* برگرفته شده است. متن اُپراکمیک به قلم بانو اینگبورگ باخمان Ingeborg Bachmann نویسندهٔ اتریشی نوشته شد.

طراوت جوانیش را هاله‌ای از حزن و سودای دلنشین در میان می‌گیرد.

جنبهٔ آموزشی سوآب در آثار گوستاف شوآب Gustav Schwab (۱۷۹۲-۱۸۵۰) نمایان می‌شود. شعرهای وی، مثل شعرهای کارل مایر Karl Mayer (۱۷۸۶-۱۸۷۰)، گوستاف پفیتسر G. Pfizer (۱۸۰۷-۱۸۹۰) و بسیاری از قافیه‌پردازان شهرستانی، مشتقات دوست‌داشتنی رمانتیسم آلمان است. آنچه تاریخ از پفیتسر به‌خاطر دارد، اقدام سیاسی اوست که عنصر ناسیونالیست نیشداری در آن میان به وجهی بسیار اضطراب‌آور به اندیشهٔ دموکراتیک، و بی‌گمان ناسیونالیست اما بسیار دور از شووینیسمِ chauvinisme لودویگ اولانت افزوده می‌شود. از گوستاو شوآب *سفرهایی پیاده در سراسر سوآب* (۱۸۳۷) به‌جای مانده است که سفرنامه‌ای بسیار دلفریب است و هم چارچوبی رمانتیک و هم چارچوبی بیدرمایر Biedermeier دارد. و *افسانه‌های دوران باستان* او نیز به جای مانده است، کتابی که با آن وضوح سرشارش اثری کلاسیک است و آن کمال مطلوب را که وایمار از یونانی پرتوافگن و متوازن به تصوّر می‌آوَرَد در دسترس خوانندهٔ متوسط گذاشته است.

ادوارد موریکه Eduard Mörike بزرگترینِ شعرای سوآب، نیکوترین وجوه تکوّن فکری و توشهٔ فرهنگی خویش را مدیون نویسندگان لاتینی و یونانی است. و امّا در بارهٔ خودش باید بگوییم که صاحب نبوغ تغزّلی و غنائیِ راستینی است و این نبوغ تغزلی و غنائی وی با استعدادهای ریز و درشتی که به مفهوم اخصّ کلمه مکتب سوآب را به وجود می‌آورد معیار مشترک ندارد. اسطقس شبانهٔ سرشتش، اضطراب زندگی، موهبت وجد و شوقی که ذهنی بسیار روشن‌بین بر آن تسلط دارد ــ اما ذهنی که ذرّه‌ای میل به تئوری ندارد ــ امکان می‌دهد که او را وابستهٔ رمانتیسم بدانیم و در اینجا از رمان او به‌نام *نقاش نولتن* Le Peintre Nolten یاد کنیم. زندگانیش آرام و بی‌قیل و قال بود، و در آن دوره، نامش بیش و کم ناشناخته بود. آثارش با حوادث روزگارش بیگانه بود.

دوست دوران جوانیش، ویلهلم وایبلینگر W. Waiblinger (۱۸۰۴-۱۸۳۰) بی‌گمان دلی چاکچاک‌تر داشت، اگرچه شوق و هیجانش بیرون از اندازه زود سوخت. در عصر خودش، یکی از عناصر انگشت‌شماری بود که همهٔ عظمت هولدرلین را دریافتند. آثاری که به‌جای گذاشته است ناهمگون است، نبوغ گاه‌به‌گاه در خلال آن به تلألؤ درمی‌آید، سپس شوق و التهاب فرو می‌نشیند. نتوانست صورت و قالبی پیدا کند که هر آینه می‌توانست شاعر جذّاب و تیره‌بختی را که در بیست و شش سالگی، در خاک ایتالیا، از فقر و مسکنت مرد، از فراموشی نجات بدهد.

در حاشیهٔ رمانتیسم

گئورگ بوخنر Georg Büchner ، عنصر گوشه‌گیری که بر اثر رادیکالیسم و انارشیسم فردپرستانه‌اش کنارنشین بود، و در همان سال ولادت واگنر و هبل Hebbel و کیرکه گورد Kierkegaard تولّد یافته بود، در حاشیهٔ نهضت رمانتیسم مانده است. این شاعرِ عمیقاً شکاک که رؤیای اخوت و اجتماع سراپا محبّتی در سر می‌پخت که در واقع به آن ایمان نداشت، قهرمانان آثارش را در دنیایی به حرکت درمی‌آورد که ارتباط و مراوده‌ای در آن وجود ندارد، در اجتماعی به حرکت درمی‌آورد که آزادی در آن چیزی وهمی و باطل است و کسی در آنجا نمی‌تواند کاری برای کسی انجام دهد. حتّی کمدی *«لئونس ولنا»*ی او ــ Leonce et Lena ــ هم که انباشته از تذکارهای شکسپیر و تیک و برنتانو و موسه است، در اساس، از مشغله‌های خاطر و نگرانی‌های رمانتیک‌ها فراتر می‌رود. خودش چنین نوشت: «برای آنکه حریف قرن خودمان باشیم کمی رمانتیسم به‌کار خواهیم زد» و *لئونس ولنا*، نمایشنامهٔ تنهایی و ملال و یکنواختیِ هستی، و از سوی دیگر نمایشنامهٔ جداییِ بی‌درمانِ «بود و نمود»، نقطهٔ تتمیم و تکمیل کمدی رمانتیک را نشان می‌دهد و در عین‌حال انتقاد پر از طنز آن است.

اهمیّت نهضت رمانتیسم اهمیّتی بنیادی بود، و تأثیر آن در گوناگونترین زمینه‌ها نمایان شد. ادبیات رمانتیک، به میزانی بسیار وسیع، در رنسانس ملّی و سیاسی آلمان دخیل بود. فلسفهٔ انسان و طبیعت، به آن مفهومی که نُوالیس و شلینگ و بادر و گوتهیلف هاینریش فن‌شوبرت در نظر داشتند، تعلق خاطر شدیدی به شعور باطن و اخطارهای پیشاپیش و احساس‌های پیش از وقوع و رؤیا برانگیخت. علم پزشکی انگیزش‌های تازه‌ای یافت که برخی از آن منشأ روانکاویِ امروز است. فرانتس بوپ و اوگوست ویلهلم شلگل مایهٔ پیشرفت فقه‌اللغه و تاریخ ادبیات شدند. برادران گریم بررسی‌های ژرمنی را بنیاد نهادند. تحول و تکامل «مکتب تاریخی» که ساوینیی و لودن Luden و رومر Roumer و نیبور به آن تعلق داشتند و رانکه Ranke وارث نامیِ آن بود، مرحلهٔ سرنوشت‌سازی برای تاریخ‌نگاری Historiographie به وجود آورد.

رمانتیسم که منشأ و مبنای آن سیادت «من» Moi و آزادی فرد بود، پس از سقوط ناپلئون تطوّری محسوس یافت، و، در دورهٔ تجدید سلطنت، به خدمت کلیسا و دولت درآمد. در جریان

این دوره، مرگ گوته، به سال ۱۸۳۲، مبنای تافتگاهی[1] می‌شود که عبارت از آغاز دوره‌ای نو، دورهٔ فنون و صنعت‌گستری است. وایمار دیگر مرکزی ادبی نیست. محفل‌ها و انجمن‌ها از میان رفته‌اند. شعرا و نویسندگان تنها زندگی می‌کنند، و اغلب در قصبه‌های شهرستان‌ها گوشه گرفته‌اند. حقیقت این است که فردریک گیوم چهارم، «پادشاه رمانتیک» پس از جلوس بر تخت سلطنت به سال ۱۸۴۰، تیک و فوکه و روکرت و نقاش کورنلیوس را به برلین خواند و در مقام احضار شلینگ فیلسوف برآمد، به این امید که در برابر رادیکالیسم مکتب هگل متحد ارجمند و گرانمایه‌ای پیدا کند.[2] و باز هم حقیقت این است که برادران گریم در سال ۱۸۴۱ در برلین جایگیر شدند تا وجود خودشان را، در آنجا، وقف آموزش دانشگاهی کنند و دوستشان ساوینیی یک سال پس از آن تاریخ وزیر فردریک گیوم شد و بتینا فن آرنیم بی‌گمان یگانه نویسنده‌ای در میان نویسندگان رمانتیک آن زمان بود که آگاهانه و مردانه به مسائل اجتماع روی آورد و در این زمینه، خطاب به پادشاه، مطالب دلیرانه‌ای نگاشت. با همهٔ این چیزها، برلین با وجود این نام‌های درخشان که مایهٔ افتخار رمانتیسم بودند دیگر توفیق ایفای نقش آن مرکز ادبی را که سرشار از اندیشه‌های نو باشد پیدا نمی‌کند و با نگاهی معطوف به گذشته روزگار می‌گذراند. آلمان، در برابر تحول سیاسی و اجتماعی و اقتصادی شاهد پدید آمدن تمایل‌های تازه‌ای شد که به‌وجهی مقاومت‌ناپذیر نمایان گشت. نخستین اثر مهم جناح چپ هواداران هگل زندگانی عیسی تصنیف متألّهِ جوان داوید فریدریش اشتراوس David Friedrich Strauss در سال ۱۸۳۵ انتشار یافته بود. این کتابِ انقلابی که قصص انجیل‌ها را اسطوره‌هایی می‌شمرد همان‌دم وسیله‌ای برای در هم کوفتنِ مذهب شد، به همان‌گونه‌ای که شش سال پس از آن تاریخ، جوهر مسیحیت تألیف لودویگ فوئرباخ Feuerbach ـ نیز چنین وسیله‌ای فراهم آورد. باز هم در همان سال ۱۸۳۵ دیت la Diete (مجلس) نوشته‌های «*آلمان جوان*» را به باد ملامت و مذمّت گرفته بود. این نهضت آزادمنشانه مظهر مخالفت و معارضه با آلمان محافظه‌کار بود و در آرزوی آن بود که با شعر و ادبی که هوادار اقدام مستقیم و پیکار است، زندگی معنوی و سیاسی کشور را روح تازه‌ای

---

۱. از فرهنگ شاهزاده الکساندر خنجری [فرهنگ فرانسه به فارسی و عربی و ترکی] برگرفته شده است، به معنی نقطهٔ عطف ـ چاپ ۱۸۴۰ مسکو.

۲. این امید، امیدی محقّق بود، اما زود از میان رفت. شلینگ توفیق نیافت که مقامی بی‌معارض به‌دست بیاورد. و چون تا اندازه‌ای ناخوش‌مزاج بود بسیار زود از منصب و ولایت کناره گرفت و در سال ۱۸۴۵ در شهر راگاتس Ragaz سویس که شهر آب‌های گرم باشد، یکه و تنها مرد. پیروان هگل هم که رفته‌رفته از دانشگاه رانده شده بودند، پراگنده شدند.

بدهد. این «شعرای پیکارجوی» که اغلب مثل کارل گوتسکو C. Gutzkow و هاینریش لاوبه H. Laube از راه روزنامه‌نگاری به عرصهٔ ادب آمده بودند، نه گروهی به وجود می‌آوردند و نه مکتبی... اگرچه برنامهٔ راستینی نداشتند در پی اهداف مشترکه‌ای چون آزادی مذهب و آزادی نفس و حواس و اصلاح ازدواج بودند. گاهی هاینه Heine را هم که محافظه‌کاران از وی نفرت داشتند،در سلک این گروه شمرده‌اند. این «رمانتیک بیگانه» از آنِ کسانی بود که بیشتر از هر کس دیگر مایهٔ تکوین اقلیم ادبیِ دیگری در آلمان شدند. هاینه در منظومهٔ *اتا ترول* Atta Troll (که یادگار سال ۱۸۴۳ باشد) در بارهٔ خودش می‌گوید که «واپسین نغمهٔ جنگلیِ رمانتیسم را در آلمان طنین‌افگن ساخته است.» چندان جای شک نیست که بسیار مدیون برق جادو و آثار رمانتیک دیگر است؛ *لورلای* Lorelei او که از سال‌های ۱۸۲۵-۱۸۳۰ در آلمان پسند خاطر مردم است و چندین‌بار به زبان فرانسه برگردانده شده است و زیلخر Silcher برایش آهنگ ساخته است، از یکی از شعرهای برنتانو ــ که در سال ۱۸۰۱ سروده شده است و بسی کمتر از شعر هاینه شهرت دارد ــ الهام گرفته است. اما هاینه خالق شعر تازه‌ای است که در خلال آن به قلب و تحریف شعرهای اسلاف خویش می‌پردازد و لحن جدالیّی به میان می‌آورد که با عصری که خود فرزند آن است هیچ رابطه‌ای ندارد.

تأثیر رمانتیسم آلمان بار دیگر در اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم، در دوره‌ای که، با تردیدهایی، «نو ـ رمانتیسم» néo-romantisme خوانده می‌شود بسیار محسوس گشت. شعر غنائیِ شاعر جوان هوگوفن هوفمانستال به شدت از رمانتیسم تأثیر پذیرفته است و مجموعهٔ آثار هرمان هسه Hermann Hesse، از *دمیان* Demian گرفته تا شطهٔ *مرواریدهای شیشه‌ای* (۱۹۴۳) اثری از رمانتیسم در بر دارد. خلاصه باید یادآور شد که سمبولیست‌های فرانسه در میان رمانتیک‌های آلمان به وجود روح‌هایی خویشاوند راه بردند و سوررئالیست‌ها از آثار آنان الهام گرفتند.

مأخذ:
این دو مقاله ترجمهٔ دو مقدّمه‌ای است که به ترتیب به قلم ماکسیم الکساندر (Maxime Alexandre) و اریکا تونر (Erika Tunner) برای مجموعهٔ *رمانتیک‌های آلمان* (*Les Romantiques allemands*) نوشته شده است. *رمانتیک‌های آلمان* در دو جلد (مشتمل بر ۱۶۰۶ و ۱۷۴۴ صفحه) در سلک مجموعهٔ پلیاد (La Pléiade) به‌اهتمام مؤسسهٔ نشر گالیمار (Gallimard) در پاریس انتشار یافته است.

شیطان، ماخولیا و تمثیل

نوشتهٔ مراد فرهادپور

۱

اجازه دهید حکایت خود را با این حکم لوکاچ آغاز کنیم که: رمانتیک‌ها از درک مسئلهٔ شرّ شیطانی عاجز بودند و یا حتی بدان باور نداشتند.[۱] البته منبع اصلی و مصداق تاریخی حکم لوکاچ زندگی و آثار نوالیس است که معتقد بود هیچ چیزی شرّ نیست و «عصر طلایی» نزدیک است. با این حال، معنا و اهمیت تفسیر لوکاچ به هیچ وجه به یک شخص یا حتی دورهٔ خاص در تاریخ ادبیات آلمان محدود نمی‌شود. این امر به‌ویژه وقتی آشکار می‌شود که رأی لوکاچ را با تحلیل هگل از «جان زیبا» در پدیدارشناسی روح مقایسه کنیم، تحلیلی که با کنار گذاردن تمایز تاریخ و فلسفه، معنای حقیقی بسیاری از گرایش‌های معنوی را روشن می‌سازد و بر انبوهی از حقایق و داده‌های تاریخی نور تازه‌ای می‌افکند.[۲]

هر کسی که برای تحقیق در مورد الهیات رمانتیک به آثار شلینگ و یوهان گئورگ هامان (J.G. Hamann) رجوع کند ــ یا برای کشف ریشه‌های نظری این نوع الهیات به سراغ آرای مایستر اکهارت، یاکوب بومه، پاراسلوس و دیگر عرفا و متفکران قرون پانزدهم و شانزدهم رود ــ به زودی درمی‌یابد که به عوض خداشناسی (theology) بیشتر با شیطان‌شناسی (deamonology) سروکار دارد. تداخل و پیوند این دو جنبه در اندیشهٔ کسانی چون بومه، سوئیدنبرگ (Swedenborg 1688-1772) و شلینگ پیچیده‌تر از آن است که بتوان در اینجا بدان

پرداخت. اما صرف‌نظر کردن از حضور چشمگیر مفاهیم و مضامین و نمادهای شیطانی در آثار شعرا و ادیبان رمانتیک نیز امکان‌پذیر نیست؛ در واقع همین حضور است که در نگاه نخست آدمی را در مورد صحت ادعای لوکاچ به شک می‌اندازد. مضمون شرّ شیطانی فقط یکی از بسیار رشته‌هایی است که رمانتیسم را ــ از فراز سر آثار نوکلاسیک ــ با ادبیات عصر رنسانس و باروک پیوند می‌دهد. هرچند در نگاه دقیق‌تر همین رشته‌ها عامل جدایی و تفاوت آن‌هاست، تفاوتی که معنای واقعیش تنها پس از افول رمانتیسم و ظهور اخلاف آن ــ سمبولیسم و اکسپرسیونیسم ــ آشکار شد.

کیش «شیطان‌پرستی» (Satanism) بودلر که پس از او در اشعار مالارمه، رمان‌های وایلد و ثویسمان، و نقاشی‌های گوستاو مورو نیز ادامه یافت، به‌واقع میراث اسلافی چون آلن‌پو، تئوفیل گوتیه، ژرار دو نروال (و دیگر اعضای مکتب پارناسیان‌ها) بود. و البته این گروه اخیر نیز مستقیم و غیرمستقیم از چهره‌هایی چون بلیک و بایرون تأثیر می‌گرفتند ـ هرچند که معنای این کیش با گذشت زمان کاملاً دگرگون شده بود. ویلیام بلیک شاعر شوریده‌حالی بود که، تحت تأثیر عقاید عرفانی سوئیدنبرگ و مدت‌ها قبل از نیچه، ایدهٔ «ازدواج بهشت و دوزخ» را مطرح ساخت. لرد بایرون نیز، حتی در زمان حیاتش، به شخصیتی جادویی و نیمه‌افسانه‌ای بدل شد که همواره در هاله‌ای از اسرار از نظرها پنهان می‌شد. علاقهٔ رمانتیک‌ها به مضامینِ وهم‌انگیز ادبیات گوتیک، محدود به فرد یا گروه خاصی نبود. تقریباً همهٔ آنان، به‌رغم ستایش از نوآوری و پیشرفت، از خوشبینی یکنواخت و عقل‌گرایی خشک متفکران عصر روشنگری بیزار بودند و برخورد تحقیرآمیز *اصحاب دائرةالمعارف* با «جهل و خرافات» قرون وسطی را نشانهٔ بارز جزم‌اندیشی وکوردلی می‌دانستند. همین امر آنان را به متکلمان و متفکران مسیحی سده‌های میانه، که نسبت به مسألهٔ شرِّ ریشه‌ای (radical evil) و گناه (نخستین) حساسیت بسیار داشتند، نزدیک‌تر می‌ساخت؛ هرچند که میل سیری‌ناپذیر رمانتیک‌ها به تصاویر و نمادهای خیال‌انگیز، و به‌ویژه مضامین شیطانی، به فرهنگ و سنت مسیحی محدود نمی‌شد و بسیاری از اساطیر عهد باستان و باورهای پاگانیسم را نیز در بر می‌گرفت.

در جریان این تاراج ادبی، برخی مضامین و نمادهای شیطانی، به دلایل گوناگون، اهمیت و اعتباری خاص یافتند و در نهایت از فرط تکرار به دستمایه‌هایی همگانی، رایج و حتی کلیشه‌ای بدل شدند. اما همین حضور مکرر در آثار ادبی و هنری بود که قدرت و بار نمادین آن‌ها را فزونی بخشید.

مضمون *زنان فتنه‌جو (Les femme fatal)* یکی از این نمادهای شیطانی، و مشهورترین

مصداق آن نیز شخصیت سالومه است (که البته در کنار او می‌توان از چهره‌های حقیقی و خیالی متعددی چون کلوپاترا یا سالامبو مخلوق فلوبر یاد کرد). بنابراین تعجبی ندارد که ما در اشعار هاینه و مالارمه و سوئینبرن و دانونزیو، در نقاشی‌های گوستاو مورو، و در رمان‌های ثویسمان و وایلد، بارها و بارها با چهرهٔ سالومه ــ یا دمها نمونهٔ مشابه دیگر ــ روبه‌رو می‌شویم. ردّ پای این مضمون تقریباً در همه‌جا، از موسیقی واگنر گرفته تا آثار فلوبر و داستایوفسکی، دیده می‌شود. در همهٔ موارد ما با ترکیب عجیبی از زیبایی، افسونگری، جاه‌طلبی و قساوت روبه‌روییم که در عین جذابیت، بسیار نفرت‌انگیز است، زیرا زیبایی خیره‌کنندهٔ این زنان فتنه‌جو حاصلی جز جنایت و ویرانگری در پی ندارد.

دومین مضمون مهم، معامله و پیوند با شیطان است که آدمی را به‌سوی تباهی می‌راند و او را به یک هیولا بدل می‌کند (رستگار شدن فاوست در شاهکار گوته، خود یکی از نشانه‌های بارز مخالفت گوته با رمانتیسم است). در واقع هیولاها از مضامین و چهره‌های رایج ادبیات رمانتیک هستند. علاقهٔ رمانتیک‌ها به این مضمون تا به حدی بود که هیولاهای سنتی اروپا، نظیر خون‌آشامان و آدم‌های گرگ‌نما، برایشان کافی نبود، و از این‌رو دست به کار خلق هیولاهای جدید شدند. در تابستان سال ۱۸۱۶، شلی و خواهرش به همراه پولیدوری (Polidori) و چند تن دیگر برای مدتی در ویلای تفریحی لرد بایرون میهمان او بودند. بایرون قطعاتی از داستان‌های خوفناک گوتیک را برای ایشان خواند. در نتیجهٔ این فعالیت ادبی همگی تصمیم گرفتند بر سر نگارش بهترین داستان ترسناک و خلق هیولاهای جدید به رقابت بپردازند. حاصل این رقابت رمانتیک، داستان *فرانکشتین* اثر مادام شلی و *خون‌آشام* نوشتهٔ پولیدوری بود. اگر به یاد آوریم که بایرون در همان زمان به داشتن روابط نامشروع با خواهر ناتنی خویش اشتهار داشت، شاید بتوانیم حال و هوای «شیطانی» این محفل رمانتیک را نزد خود مجسم کنیم؛ همان حال و هوایی که آلن‌پو آن را با عبارت «دریایی از جنون و اقیانوسی از جنایت» توصیف می‌کند.

در واقع نیز آلن پو تنها کسی بود که توانست به یاری طبع افلاطونی و علاقه‌اش به ریاضیات ناب ــ که خود بازتاب عقلانی و تمثیلی شدن جهان بود ــ فرمولی برای بیان اساسی‌ترین مضمون شعر (رمانتیک) بیابد: مرگ یک زن جوان و زیبا. او اعتقاد داشت که همهٔ رازهای سر به مُهر هستی در این مضمون نهفته است: عشق و مرگ، زیبایی و خوف، فناپذیری و جاودانگی. او مرگ یک زن زیبا را شایسته‌ترین موضوع برای خلاقیت شاعران (رمانتیک) می‌دانست و خود نیز این مضمون بنیانی و ازلی را در بسیاری از قصه‌ها و اشعار خویش به کار گرفت. اگر مسئلهٔ جسد دوستی (necrophily) و انبوه اجساد رمان سالامبو را به یاد آوریم، آنگاه درخواهیم یافت

که مضمون ازلی آلن‌پو بسی خوفناکتر و گناه‌آلوده‌تر از آن است که او می‌پنداشت. هر کجا از رابطهٔ عشق و جنون و جنایت سخن رود، دیر یا زود نام مارکی دوساد نیز مطرح می‌شود. جای شگفتی نیست که بسیاری از رمانتیک‌ها آثار او را سرچشمهٔ الهام خویش می‌دانستند و برخی از او به‌عنوان «مارکی مقدس» یاد می‌کردند، هرچند که برخورد طعن‌آمیز ساد با عصر روشنگری ماهیتی اساساً غیررمانتیک داشت.

با توجه به نکات فوق، می‌توان گفت که کشف مجدد سویهٔ تاریک و اهریمنی روح بشری و عطف توجه به پیوند درونی مفاهیمی چون مرگ، زیبایی، گناه، عشق و جنون، یکی از مهم‌ترین و ماناترین دستاوردهای رمانتیسم و ادبیات رمانتیک بوده است. ولیکن شناخت رمانتیک‌ها از کشف خود و آگاهی‌شان نسبت به وسعت و ماهیت حقیقی این قارهٔ جدید، چیزی بود در حد شناخت کریستوف کلمب از قارهٔ آمریکا. آنان نیز در جستجوی ثروت افسانه‌ای سرزمین‌های دوردست دل به دریا زدند، ولی به‌رغم موفقیت خیره‌کننده‌شان، هرگز از نتایج واقعی ماجراجویی خویش خبردار نشدند. با این حال، حضور بارز،اگر چه تغییرشکل‌یافتهٔ مضامین رمانتیک در عرصه‌های متفاوتی چون فلسفهٔ نیچه، روانشناسی اعماق (depth psychology) و روانکاوی یونگ، مؤید اهمیت و تأثیر کشف رمانتیک‌هاست. ولی آیا در این صورت نباید پذیرفت که حکم لوکاچ در مورد بی‌خبری و بی‌توجهی رمانتیک‌ها به مسئلهٔ شرّ اهریمنی، بی‌پایه و اساس و ناقض حقایق است؟ ظاهراً همهٔ نکات فوق برخلاف رأی لوکاچ گواهی می‌دهند.

نگاهی دقیق‌تر به کُنه موضوع، این تناقض ظاهری را رفع می‌کند. پیشتر گفتیم که علاقهٔ وسواسی رمانتیک‌ها به جمع‌آوری تصاویر و مضامین خیال‌انگیز، از جمله نمادهای شیطانی، حد و مرزی نداشت. برای آنان فرقی نمی‌کرد که بازیچه‌های معنوی و ادبی خود را از کجا به‌دست می‌آورند، از افسانه‌های مشرق‌زمین و اساطیر یونان یا از رمانس‌های حماسی قرون وسطی و باورهای عوامانهٔ مسیحی. در برابر اشتیاق بازیگوشانهٔ آنان به تصاویر و نمادهای فرهنگی، هرگونه تفاوت ماهوی، حتی تمایز بنیانی میان خیر و شرّ و خدا و شیطان، رنگ می‌باخت. همین امر نیز روشن می‌سازد که چرا خداشناسی (الهیات) رمانتیک این چنین با شیطان‌شناسی آمیخته است. ولی این خصوصیت نگرش رمانتیک، نتیجهٔ مهم‌تری نیز در بر دارد: تعلق‌خاطر رمانتیک‌ها به مضامین شیطانی بیشتر نوعی شیطنت کودکانه است تا درگیری عمیق و جدّی با مسئلهٔ شرّ ریشه‌ای. برای ما آدمیان قرن حاضر که تجاربی چون آشوویتس، هیروشیما، گولاگ، و همچنین شماری از جنگ‌های محلی، منطقه‌ای و جهانی را پشت سر داریم، نمادها و

مضامین شیطانی رمانتیک‌ها به‌راستی به یک سرگرمی کودکانه می‌ماند. ادبیات مابعد رمانتیک قرن بیستم چهرهٔ جدیدی از شیطان ترسیم کرده است ــ چهره‌ای سرد، جدی، موقر، عقلانی و بوروکراتیک. آشنایی نزدیک و مستمر ما با این چهرهٔ جدید، بهتر از هر سند و مدرکی، حقیقت نهفته در تحلیل لوکاچ را آشکار می‌سازد: شیطنت رمانتیک‌ها خود بهترین دلیل بی‌خبری آنان از شیطان است.

۲

پس از اتمام میان‌پردهٔ رمانتیسم، برخورد سودایی و تمثیلی ادبیات عصر رُنسانس و باروک با مضمون شرّ شیطانی، بار دیگر احیا شد. شیطان در برخی از مقاطع مهم ادبیات مابعدِ رمانتیک حضور دارد و در واقع یکی از چهره‌های آشنای ادبیات روزگار ماست. پس از غیبتی طولانی در عصر «روشنگری» ــ از اوایل قرن هجدهم تا نیمهٔ قرن نوزدهم ــ این چهرهٔ مرموز دوباره بر صحنه ظاهر می‌شود؛ این بار نیز با شکل و شمایلی آشنا و سیمایی کمابیش مغموم. توگویی پس از برباد رفتن رؤیاهای آفتابی عصر روشنگری، ناملایمات زمانه ما را بار دیگر با او همدم ساخته است؛ با همان چهره و نگاه سودایی و مرموز که برای هنر و ادبیات عصر رنسانس و باروک نیز سیمایی آشنا بود و حضور تمثیلیش در همه‌جا حس می‌شد: از نقاشی‌های دورر و بروگل گرفته تا نمایشنامه‌های شکسپیر و مارلو. نخستین ظهور دراماتیک شیطان در ادبیات مابعد رمانتیک در فصل نهم کتاب یازدهم *برادران کارامازف* رخ می‌دهد. داستایوفسکی او را به عنوان خرده‌مالکی میانه‌سال وصف می‌کند که زمانی از شیک‌پوشان مرفه بوده است، اما اکنون به «طفیلی طبقات اعیان» و میهمانی همیشگی بدل شده است که او را به‌خاطر «خوش محضر بودنش» دعوت می‌کنند، بی‌آنکه احترام چندانی برایش قائل شوند. مردی «با مویی نسبتاً دراز و هنوز پرپشت و سیاه، با چند تار موی سفید، و ریشی کوتاه و زبر. پالتو کوتاه ملوانی مایل به قهوه‌ای و نسبتاً مندرسی به‌تن داشت که پیدا بود خوش‌دوخت است، اما مد آن دست‌کم مال سه سال پیش بود... پیراهن و کراوات بلندِ دستمال‌گردن‌مانندش به همان صورتی بود که شیک‌پوش‌ها به تن می‌کنند؛ اما با وارسی دقیقتر، پیراهنش چندان تمیز نبود و کراواتش هم نخ‌نما شده بود... خلاصه تمام جلوه‌های آقامنشی در مقیاسی محدود حاضر بود.»[۳]

ظاهر شدن شیطان در هیئت کارمند بازنشستهٔ اداره‌ای بی‌اهمیت، گویای تمثیلی شدن

مضمون شرّ شیطانی است ــ زیرا اکنون این بارزترین نماد رمانتیسم نیز درخشش روحانی و هنری خود را از دست می‌دهد و همراه با دیگر مضامین و نمادهای رمانتیک رفته‌رفته کِدر می‌شود. اما این تمثیلی شدن مضامین ادبی و نمادهای رمانتیک، در تناظر با تغییری در واقعیت تاریخی است که جوهر حقیقی روزگار ما را بازگو می‌کند: تجزیه، تلاشی و انتزاعی شدن هر چه بیشتر جهان واقعی. جهانی که در آن شرارت و خباثت نیز پابه‌پای روابط اقتصادی و اجتماعی و مکانیسم‌های قدرت، خصلتی انتزاعی می‌یابد و سرانجام در شکل مجموعه‌ای از نهادهای مبهم و مرموز و شبکه‌ای از روابط و حوادث پیش پا افتاده و مشئوم، تمام عرصه‌های زندگی را تسخیر می‌کند و آدمیان را در تار و پود تصادفاتی گرفتار می‌سازد که در عین مسخره بودن، سرنوشت‌ساز و مهلکند. همان‌طور که مارکس می‌گوید در پیِ گشت شبانهٔ آقای سرمایه و خانم پول، جهان واقعی نیز راز آمیخته و مسخ می‌شود. اشیاء جان می‌گیرند و آدمیان به شیء بدل می‌شوند. تناقض درونی کالا که برای مالکش نه یک شیء واقعی بلکه صرفاً نشانه‌ای از مقولهٔ انتزاعی ارزش مبادله است، اصل و قانون زندگی می‌شود. معنا و ارزش هیچ چیز دیگر در خودش نهفته نیست، بلکه به عکس، همه چیز فقط در ارتباط با چیزهای دیگر و در متن نظامی از مبادلات و ارجاعات پیچیده و مرموز معنا می‌یابد. اشیاء، نام‌ها، مفاهیم و آدمیان همگی در آشوبی از تکثّر و پراکندگیِ سازمان‌یافته غرق می‌شوند، و بدین‌طریق «دست نامرئی» آدام اسمیت صحنه را برای اجرای «کمدی انسانی» بالزاک مهیّا می‌سازد. نمادهای رمانتیک نور و ظلمت صراحت و تمایز خود را از دست می‌دهند تا همه چیز در مِهی خاکستری گم شود، مِهی که بی‌اعتنا به تغییرات جوّی و خصوصیات اقلیمی، همان‌قدر بر لندنِ دیکنز مستولی است که بر پیترزبورگ داستایوفسکی یا پاریسِ بودلر. در این مه خاکستری رنگ ملال‌انگیز که خیابان‌های تاریک شهر را پر کرده است همه چیز گنگ و مبهم می‌نماید: چهره‌ها، اسامی، نشانه‌ها. اکنون همه‌چیز نیازمند تفسیر است و در عین‌حال هیچ تفسیری مطلقاً قابل اعتماد نیست. مرجع هر نشانه و تفسیری، تفسیر و نشانه‌ای دیگر است، و رد و بدل کردن نشانه‌ها نیز همچون مبادلهٔ کالاها هرگز پایان نمی‌پذیرد، بلکه صرفاً گسترده‌تر، پیچیده‌تر، مرموزتر و انتزاعی‌تر ــ یا در یک کلام تمثیلی‌تر ــ می‌شود. از مبادلهٔ پول و کالا به مبادلهٔ قدرت، میل و نشانه، از اقتصاد به سیاست و نهایتاً به اقتصاد سیاسیِ سرمایه، قدرت، میل و نشانه.

پاریس عصر امپراطوری دوم، «پایتخت قرن نوزدهم»، جایی که هوسمان و امپراطور به‌یاری خیلی از دلالان و مقاطعه‌کاران سرگرم زیر و رو ساختن خانه‌ها و محلات قدیمی‌اند تا این شهر قرون وسطایی را به یک متروپل واقعی بدل کنند و نخستین نمایشگاه جهانی را در آن برپا

سازند. میادین و بلوارهای آراسته با پیاده‌روهای عریض و ویترین‌های جذاب: فضای جدیدی برای برخورد پول و کالا، خریدار و فروشنده، دیدن و دیده شدن ــ محلی برای تردد جمعیت شهری، این سیلاب وصف‌ناپذیر که در متن آن همه چیز، از چهرهٔ زیبای این یک تا پالتوی خوش دوخت آن دیگری و گام‌های چابک سومی، همگی به نشانه‌هایی تفسیرپذیر بدل می‌شوند: نشانه‌های ثروت، قدرت، طبقه، سن، جنسیت، ملیت، شغل، رتبه، مرام و مسلک. بودلر، این «شاعر غنایی عصر سرمایه‌داری»، که به پرسه‌زدن در خیابان‌های پاریس علاقهٔ فراوان داشت، خود از نزدیک شاهد این دگرگونی بود:

پاریس دگرگون می‌شود! ولی در ماخولیایِ من هیچ چیز تغییر نمی‌کند!
ساختمان‌های نو، داربست‌ها، بلوک‌ها،
حومه‌های قدیمی، همه چیز برایم به تمثیل بدل می‌شود.

علاقه‌مندی و کشش بودلر (و همچنین آلن‌پو) به شیطان، ادامه و تکرار نمادپردازی‌های رمانتیک نبود؛ معنای حقیقی این کشش فقط هنگامی روشن می‌شود که آن را در کنار و در تناظر با نکات دیگری همچون طبع سودایی (ماخولیا) بودلر و صنعت تمثیل‌سازیِ شعری او، مورد بررسی قرار دهیم. در قطعهٔ فوق که به مجموعهٔ گل‌های بدی (یا گل‌های شرّ) تعلق دارد، اندوه سودایی (ماخولیا)، تمثیل و شرّ شیطانی همبستهٔ یکدیگرند. اما رشته‌ها و حلقه‌هایی که آنها را به‌هم متصل می‌کنند کدامند؟

دنبال کردن ردّ پای شیطان در قلمرو ادبیات مدرن، کاری دشوار و طولانی است که انجامش مستلزم نگارش یک کتاب است. روشن ساختن رابطهٔ شیطان و مضامین شیطانی با صنایع ادبی ــ به‌ویژه تمثیل و کنایه (Irony) ــ یکی از اهداف نظری چنین کتابی است که فصلی از آن، بی‌تردید، باید به بررسی آثار توماس مان اختصاص یابد ــ به‌ویژه رُمان دکتر فاستوس که در آن شیطان بار دیگر در هیئت مردی از طبقهٔ متوسط شخصاً پا به صحنه می‌گذارد. سرشت طنزآمیز و کنایی آثار توماس مان، که آدورنو او را «مورخ اعظم تاریخ تباهی و زوال» می‌نامد، با مضمون موردعلاقهٔ او، یعنی تناظرها و روابط درونی مابین عشق، مرگ و مرض، پیوندی نزدیک دارد.

اما چهرهٔ اصلی و مرکزی کتاب فرضی ما، کسی نخواهد بود مگر فرانتس کافکا که عنوان «بزرگترین تمثیل‌پرداز عصر جدید» فقط شایستهٔ اوست. در آثار او عقلانی‌شدن و تمثیلی‌شدنِ جهان و زبان به نهایت «منطقی» خود می‌رسد. هر یک از داستان‌ها و رمان‌های او همانند

دنباله‌ای از معادلات و فرمول‌های ریاضی است که مقدمات و نتایج آن گم شده است، و از این‌رو، در نهایت روشنی، تمایز و دقت، به معنای واقعی کلمه «بی‌سروته» است. اکنون زندگی و روابط اجتماعی به تمامی عقلانی و منظم و مرتب می‌شود، و همین امر نیز آنها را مرموزتر و معمایی‌تر و بی‌نهایت تفسیرپذیر می‌سازد. روشنی و تمایز موردنظر دکارت به تناقض و تاریکی و ابهام منجر می‌شود، تا آنجاکه حتی علم فیزیک نیز «اصل عدم قطعیت» راگردن می‌نهد و صرفاً از احتمالات سخن می‌گوید. اما عواملی که در تعیین احتمال دخیلند چنان زیاد و پیچیده‌اند که تصمیمگیری ناممکن می‌شود. والتر بنیامین برای «توضیح» این مسئله عبارتی از ادینگتون، فیزیکدان مشهور انگلیسی، را نقل می‌کند: «من به قصد ورود به اتاق، جلوی در ایستاده‌ام. این کاری به غایت پیچیده است. نخست باید با فشار هوا بر بدنم، که معادل سه کیلوگرم بر سانتی‌متر مربع است، مقابله کنم. آنگاه باید بکوشم بر کف اتاق گام نهم که با سرعت سی‌کیلومتر در ثانیه به‌دور خورشید می‌چرخد... به‌راستی که عبور شتر از سوراخ سوزن، راحت‌تر از گذر یک فیزیکدان از آستانهٔ در است.»[۴] براساس همین منطق و برهان است که قهرمانان کافکا عمر خود را با تردید و هراس «در آستانهٔ دروازهٔ قانون» سپری می‌کنند، بی‌آنکه بتوانند از دروازه‌ای که مختص آنان است عبور کنند ــ آن هم به سبب هشدارها، شایعات، شنیده‌ها، نیروها و نهادهایی که درک و تفسیرشان ناممکن گشته است.

ساختار صوری و محتوایی آثار کافکا نیز در همین تلفیق دیالکتیکی صراحت و روشنی با تناقض و ابهام ریشه دارد. توصیف دقیق، عینی و حتی وسواسیِ او از انبوه جزئیات واقعیت تجربی، فضایی مرموز و معماگونه به‌وجود می‌آورد که آکنده از نوعی خوف اسطوره‌ای است ــ زیرا اکنون تک تک حوادث و تصادفات جزئی زندگی روزمره آبستن فاجعهٔ تقدیر و تمثیلی از قدرت خدشه‌ناپذیر «قانون» است. هنگامی که ضرورت تقدیر در شکل شبکه‌ای از وقایع، اشیاء و امور حادث تحقق می‌یابد، همه چیز هویتی تمثیلی می‌یابد و زندگی به معمایی مرموز بدل می‌شود. این امر که بنیامین آن را «تراژدی تقدیر» (tragedy of fate) می‌نامد، و هملت را باید نمونهٔ اعلای آن دانست، عامل اصلی شباهت آثار کافکا با ادبیات و نمایش باروک است. در نمایشنامهٔ شکسپیر، هم خود معما و هم جستجوی تردیدآمیز آدمی (هملت) برای حل آن، هنوز محتوای اخلاقی ـ اجتماعی (قتل نفس، حکومت غصبی قاتل)، شکل دراماتیک و طرح داستانیِ معیّن و مشخصی دارد، حال آنکه در کافکا محتوا و شکل ظهور معما هر دو پراکنده و نامعین است و در «پایان» نیز هیچ چیز «حل» نمی‌شود. اکنون هر واقعهٔ ساده و پیش پا افتاده‌ای می‌تواند سرآغاز فاجعه باشد، و از این‌رو توسل به ترفندهای سنتی نمایش باروک و «تراژدی تقدیر» نظیر

جابجایی جام‌ها، تعویض نامه، یا سرفهٔ بی‌موقع پیرمرد پشت پرده دیگر چندان ضروری نیست. «دست نامرئی» تقدیر اینک به میانجی قوانین بازار و منطق مبادله عمل می‌کند؛ و به‌همین دلیل فرصت چندانی برای «تک‌گویی» یا تعمق در «بازی‌های تقدیر» باقی نمی‌ماند: «محکومت می‌کنند، حتی بی‌آنکه بگویند جرمت چیست.»

در جهان و زبان آثار کافکا، پیوند صراحت و روشنی با تاریکی و ابهام چنان تنگ و نزدیک است که همه چیز از فرط وضوح مخفی است ــ درست به مانند «نامهٔ ربوده‌شدهٔ» آلن‌پو (در داستانی به همین نام) که سارقش آن را بدون هیچ‌گونه پنهان‌کاری روی میز کار خویش گذارده بود و با همین ترفند زیرکانه همهٔ مأموران پلیس را عاجز کرده بود، تا آنکه سرانجام ذهن تحلیلگرِ موسیو دوپن معما را حل کرد و نامه به صاحب اصلیش مسترد شد. اما در آثار کافکا مشکل اصلی در مورد نامه‌ها و پیام‌ها دو چیز است: فاصله و فراموشی. اینها در واقع اصول پیشینی جهان تمثیلی‌شدهٔ این آثارند. همان فاصله‌ای که دیوار سرحدّی را از مناطق داخلی چین («دیوار بزرگ چین») و خوابگاه امپراطور را از کلبهٔ رعیت («پیام امپراتوری») جدا می‌کند، و همان فراموشی که گراکوس شکارچی و بسیاری دیگر از قهرمانان کافکا بدان دچارند. فراموشی خود معرف تمثیلی شدن زمان و تبدیل آن به یک فاصله است. انفصال، فاصله و زمانمندی، همگی آثار و عواقب تمثیلند: فاصله میان ایده‌ئال و واقعیت، کلمات و اشیاء، فاصلهٔ ناشی از مبادلهٔ کالاها و نشانه‌ها، فاصلهٔ میان تفاسیر ناتمام پایان‌ناپذیر. تمثیل در واقع خود همین فاصله است، نه بازتاب یا بیان آن. داستان‌های کافکا نیز خود نوعی عقلانی کردن جهانند و نه فقط بازتاب ادبی این فرآیند. همهٔ تناقضات، معماها و ابهامات برخاسته از عقلانی کردن جهان، بدون پرده‌پوشی و توجیه، تکرار می‌شود. و به همین دلیل است که همه چیز از فرط وضوح، مخفی و از فرط صراحت، مرموز است. در این آثار شیطان زودتر از همه چیز به تمثیل بدل می‌شود و حضورش تنها از طریق ردّ پا و آثارش محسوس می‌گردد. اکنون همه چیز در فاصله‌ای از خود به سر می‌برد و به قول بودلر بالاترین آرزوی ما نیز آن است که به‌جایی رویم غیر از آنجا که هستیم، «فرقی نمی‌کند کجا، هر جایی خارج از جهان.»

این خود یکی از طنزهای تاریخ است که، به رغم حضور همهٔ آثار و نشانه‌های شیطان (تمثیل، معما، تباهی، ویرانی و...)، داستان‌های کافکا به عنوان نمونه‌های بارز نوعی اگزیستانسیالیسم دینی (به‌سبک کی‌یر کگور) تعبیر شده‌اند و «قصر» و «دادگاه» او را «نمادهای الوهیت» تلقی کرده‌اند. البته شاید هم رواج این تفسیر کار خود شیطان باشد، زیرا ــ باز هم به نقل از اشعار منثور بودلر ــ ابلیس فقط یک‌بار در قدرت خویش شک کرد، آن هم هنگامی بود که

واعظی تیزهوش از فراز منبر اظهار داشت: «برادران عزیزم، هر زمان که لاف و گزاف دیگران دربارهٔ پیشرفت‌های روشنگری را می‌شنوید، هرگز فراموش نکنید که ظریف‌ترین حیلهٔ شیطان متقاعد ساختن شما به عدم وجود خود است.» درهرحال، اگر قرار باشد مرام و مسلکی را به کافکا نسبت دهیم، گنوستیسیسم یا غنوصیگری بی‌شک مناسب‌ترین عنوان است، زیرا «قصر» و «دادگاه» کافکا واجد همهٔ نشانه‌هایی است که گنوسیان به نیروی اهریمنی حاکم بر این جهان نسبت می‌دهند. آخرین ثمرهٔ این طنز تاریخی، که با ماکس‌برود آغاز شد، تفسیر آقای فردریک جیمسون، مارکسیست پُست‌مدرنیست، است که کافکا را نویسنده‌ای «سرورانگیز و چاپلین‌گونه» می‌داند که با قلم دلکش خود تنوع و تکثر امپراطوری زیبا و کهن‌سال اطریش را ترسیم کرده است. هنگامی که آقای جیمسون معماری ساختمان دادگاه در رمان محاکمه را با عبارت «شکوه فرسودهٔ باروک» توصیف می‌کند و آن را نقطهٔ مقابل توصیف کافکا از معماری خشک و یکدست پراگِ مدرن می‌انگارد، به ناگهان پی می‌بریم که در روزگار ما حتی شیطان نیز در برابر جادوی سرورآمیز هالیوود تسلیم و بی‌دفاع است (مبنای نظرات آقای جیمسون بیشتر روایت سینمایی اورسون ولز از محاکمه است تا خود این اثر)[۵]. وجود این‌گونه تفاسیر، نشانگر اختلاف نظر در مقولات بنیانی است. و از آنجا که گشت‌وگذار در جهان ادبیات تمثیلی عملاً پایان‌ناپذیر است و جستجوی ما برای شیطان نیز نهایتاً باید در جایی پایان پذیرد، پس بهتر است از قلمرو ادبیات که همهٔ تفاسیر در آن گم می‌شوند و رنگ می‌بازند دست شسته به سراغ الهیات و نقد ادبی رویم، تا شاید از این طریق رابطهٔ شیطان، ماخولیا و تمثیل را روشن سازیم.

۳

شاید بهتر آن باشد که نخست این پرسش کلی را مطرح سازیم که اصولاً چه رابطه‌ای میان شیطان و زبان و بیانِ مجازی وجود دارد. ظاهراً تشخیص وجود نوعی رابطه میان شیطان و صنایع بدیعی نیازی به بینش‌های ژرف کلامی ندارد. مجاز قطب مخالف حقیقت و بیان مجازی قطب مخالف بیان حقیقی (یا تحت‌اللفظی) است. صرف کاربرد واژهٔ مجاز برای توصیف صنایع بیانی، اعم از استعاره و کنایه و مجاز مرسل و غیره، به ما این اجازه را می‌دهد که پای شیطان را به‌میان کشیم، زیرا کیست که از دروغگویی و فریبکاری ابلیس بی‌خبر باشد. این حقیقتی آشنا و شناخته‌شده است که کاربرد مجازی زبان همواره با درجه‌ای از بازیگوشی و شیطنت همراه است

و خود به‌واقع نوعی «فریبکاری» و دگرگون جلوه دادن واقعیت است. بسیاری بر همین اساس، شعر را به دلیل بیان مجازیش محکوم کرده‌اند و آن را سبب دوری آدمیان از حقیقت و گمراهی ایشان دانسته‌اند. در زمانهٔ ما نیز نشانه‌شناس و زبان‌شناس سرشناسی چون اُمبرتو اِکو، رابطهٔ شیطان و زبان را موضوع یکی از مقالات خواندنی خویش قرار داده و به شیوه‌ای بدیع و ابتکاری جابجایی و تکثر نشانه‌های زبانی را با حکایت آدم و حوّا و رانده شدن آنان از بهشت مرتبط ساخته است.[۱]

درک دقیق‌تر این رابطه مستلزم توجه به بینش‌های کلامی در مورد ماهیت شرّ است. همهٔ صنایع بدیعی و مجازی متضمن دوگانگی‌اند و به چیزی غیر از خود اشاره می‌کنند. ولی نکتهٔ اصلی، ظرافت و ایهام و ایجاز نهفته در این اشاره است. همین خصایص است که بیان مجازی را با شرّ شیطانی مرتبط می‌سازد. همهٔ ما می‌دانیم که صعود به قله کاری سخت و طولانی است، در حالی که یک لغزش ناگهانی برای سقوط کافی است؛ تصفیهٔ آب دشوار است، اما برای نجس و آلوده‌کردنش، انداختن قطره‌ای کافی است؛ یک زخم کوچک می‌تواند نخستین گام به سوی بیماری و مرگ باشد (در زُمان توماس مان، شیطان از «عوامل کوچک» خود یعنی میکروب‌ها و ویروس‌ها یاد می‌کند) و یک نگاه، لمس یا اشارهٔ گذرا می‌تواند ثمرات عمری از زهد و پرهیزگاری را بر باد دهد. به عبارت بهتر، نیکی مستلزم پشتکار و نظم و دقت همه‌جانبه است، حال آنکه برای درغلتیدن به شرّ غالباً یک اشاره یا تلنگر ظریف کافی است. و این خود ناشی از ماهیت عدمی شرّ است که بسیاری از متکلمان بدان اشاره کرده‌اند. «سهل و ساده» بودن شرّ شیطانی در نسبتِ آن با نیستی ریشه دارد و همین نیز آن را با زبان و بیان (مجازی) پیوند می‌دهد، زیرا کلمات، به یک معنا، همواره در مرز هستی و نیستی جای دارند.

آن دسته از صنایع بدیعی و شیوه‌های بیان مجازی که خود موجد تکرار و فاصله (زمانی) هستند، به‌ویژه کنایه و تمثیل، با شیطان، ماخولیا و هبوط رابطهٔ نزدیکتری دارند. شاید برجسته ساختن خصوصیات این دسته از صنایع ادبی، به یاری مقایسهٔ تمثیل و نماد، مقدمهٔ مناسبی برای پرداختن به مسئلهٔ شیطان و ادبیات تمثیلی باشد. نماد حاکی از حضور، نزدیکی، وصل، کامیابی، غنا، یکدستی و وحدت است، حال آنکه تمثیل مبیّن غیبت، فاصله، فراق، فراموشی، تفاوت، تفرقه و تکرار است. «معنا و مصداق» نماد به تمامی و به‌گونه‌ای «عرفانی» در خود آن حضور دارد؛ از این‌رو نماد، به‌رغم پیچیدگی، بری از دوگانگی و تناقض است و به چیزی جز خود اشاره نمی‌کند. ولی تمثیل فاقد هرگونه خودبسندگی و انباشته از تناقض و ابهام و گسست است. همین خصایص نیز به‌دست دادن تعریفی از تمثیل را ناممکن می‌سازد.

برای درک روشن‌تر معنا یا معانی تمثیل باید به سراغ بزرگ‌ترین ناقد ادبی قرن بیستم و کاشف و مفسر اعظم ادبیات تمثیلی رویم: والتر بنیامین. بنیامین به‌واقع چهره‌ای استثنایی بود که در زندگی و آثار خود روندهای متفاوت و مخالفی چون روشنگری و عرفان، ماتریالیسم و الهیات، و مارکسیسم و هاسیدیسم را در هم آمیخت. تحقیق کم‌نظیر او در باب ادبیات و نمایش باروک معرف نخستین برخورد آگاهانهٔ نقد ادبی با ادبیات تمثیلی بود که هنوز هم از بسیاری لحاظ بی‌رقیب مانده است. در این تحقیق بنیامین کوشید به عوض ارائهٔ تعریفی نظری از تمثیل، ساختار درونی آن را با ساختن منظومه‌ای از ایده‌ها، مضامین، تناظرات، تشابهات و مثال‌ها آشکار سازد.

گئورگ لوکاچ در انتقاد از نگرش کلی بنیامین به این نکتهٔ مهم اشاره می‌کند که تمثیل به لحاظ تاریخی دو سرچشمه داشته و در دو بستر اصلی تحول یافته است: دین و عرف.[۷] بنابراین، قصص و حکایات کتاب مقدس و همچنین آثاری چون *سلوک زائر* یا *کمدی الهی* ماهیتی تمثیلی دارند و بر همین اساس نیز تفسیر و تأویل می‌شوند، زیرا در این آثار حقایق دینی و الهی باید به ناچار به میانجی زبانِ تجربهٔ بشری بیان شوند. اما از سوی دیگر، برخی از ابعاد این تجربه نیز، به دلایل مختلف، غالباً از طریق تمثیل‌های عرفی و قراردادی بیان می‌شوند که آثاری چون *کلیله و دمنه* و *قصه‌های اُسیپ* مشهورترین نمونه‌های این نوع از ادبیات هستند. اشارهٔ لوکاچ به سرچشمه‌های تاریخی تمثیل، در ورای نیات انتقادی او، حائزاهمیت بسیار است، زیرا اولاً ترکیب این دو جنبهٔ دینی و عرفی بود که زمینهٔ تاریخیِ ظهور ادبیات تمثیلی مدرن (کافکا) را فراهم آورد، و در ثانی این دوگانگی به‌خوبی با دو جهت اصلی تفکر بنیامین ــ یعنی ادبیات و تاریخ یا هرمنوتیک ادبی و ماتریالیسم تاریخی ــ سازگار است.

ظهور و تثبیت مذهب پروتستان، وحدت اروپای مسیحی را در هم شکست؛ همراه با این وحدت، نظام نشانه‌ها و سلسله‌مراتب تأویل نیز فروپاشید. تفسیر واحد کلیسای کاتولیک از کتاب مقدس جای خود را به انبوهی از تفاسیر شخصی بخشید. تقریباً در سراسر اروپا دین و عبادت با زندگی روزمره و خصوصی در هم آمیخت. مفاهیم و مناسک دینی ماهیتی عرفی و قراردادی یافت و عرف اقتصادی و اجتماعی جوامع نیز هویت و صبغه‌ای دینی پیداکرد. حاصل همهٔ این فعل و انفعالات، همان‌طور که وبر گفت، افسون‌زدایی از جهان و دنیوی شدن زندگی بود. اما نکتهٔ مهم آن است که فرایند عقلانی شدن و پیدایش «روح سرمایه‌داری» خود نتیجهٔ تشدید آگاهی و تفکر دینی بود. به عبارت دیگر، عقلانی و دنیوی شدن جهان را نمی‌توان به منزلهٔ گسست ناگهانی (روشنگری) یا رهایی تدریجی از قیود زندگی و تفکر دینی تفسیر کرد،

بلکه به عکس محتوای تاریخی این فرایند اساساً چیزی نبود مگر تشدید و اوجگیری زندگی و تفکر دینی و سیطرهٔ کم و بیش کامل «اخلاق پروتستان» بر تمامی ابعاد زندگی خصوصی و عمومی. اما این تشدید و اوجگیری از همان آغاز با تناقض، ابهام، پراکندگی، ستیز و نهایتاً تباهی و انحطاط همراه بود. گسترش مذهب پروتستان که خود زمینه را برای «تصویر واژگون» خویش، یعنی الهیات منفیِ «مرگ خدا» و افسون‌زدایی از جهان فراهم آورد، فرایندی متناقض و معماگونه بود که به تجربهٔ تاریخی رنگ و بویی سودایی و ملال‌انگیز بخشید ــ ملالی که آثارش حتی در نوشته‌های وبر نیز دیده می‌شود. زمینه و محتوای تاریخی ادبیات تمثیلی، از نمایش باروک (که به قول بنیامین معرف گذار از اسطوره به تاریخ بود و ماهیتی اساساً سیاسی داشت) تا آثار آلن‌پو، بودلر، داستایوسکی و کافکا، چیزی نبود مگر نوعی الهیات «باژگون شده» (یا همان گنوستیسیسم) که ذاتاً متناقض و مبهم می‌نمود و از این‌رو ضرورتاً به منزلهٔ فرایند تمثیلی شدن جهان تجربه و بیان می‌شد. همهٔ کسانی که به تمثیل روی آوردند ــ از هولدرلین گرفته تا بنیامین ــ جهان مدرن و تجدد (مدرنیته) را به منزلهٔ هبوط و فقدان معنا تجربه کردند ــ یعنی به منزلهٔ فرایند دور شدن از خداوند، انحطاط دینی و سقوط به دوزخ که خود به صورتی منفی (یا سلبی) ماهیت و معنایی دینی داشت و به همین دلیل نیز فقط می‌توانست در شکل تن سپردن به بی‌معنایی و هبوط (نیهیلیسم)، افسون‌زدایی و عقلانی‌شدن جهان تجربه و بیان شود.

به همین دلیل است که در نگرش بنیامین نیز نقد تاریخی سرمایه‌داری، تجدد و عقلانیت با تفسیر ادبیات تمثیلی و تأویل کلامی گره می‌خورد، و از این‌روست که مضامینی چون شرّ شیطانی (یا همان الهیات باژگون)، تمثیل و اندوه سودایی، و همچنین نسبت میان آنها، به اجزای ضروری نقد تاریخی ـ فرهنگی تجدد و بیان فلسفی حقیقت ذاتی آن بدل می‌شود. تمثیل و ادبیات تمثیلی موضوع اصلی *کلیات* (Oeuvre) بنامین است: از تحقیق اولیهٔ او در باب ادبیات و نمایش باروک و مقالات و اشارات متعددش به کافکا گرفته تا طرح گستردهٔ او در مورد بودلر و پاریس قرن نوزدهم (Arcade's project) و «تزهایی در بارهٔ فلسفهٔ تاریخ» (جایی که بنیامین برای بیان نظراتش خود به تمثیل متوسل می‌شود). در بررسی ادبیات باروک، بنیامین مجموعه‌ای از مضامین یا ایده‌ها را کنار هم می‌چیند تا به کمک آن‌ها منظومه‌ای بسازد که خود همان شکل یا مثال (eidos) حقیقت تاریخی است. کثرت و درخشش ستارگان منظومهٔ فلکی ـ تاریخی بنیامین به‌راستی خیره‌کننده است. به همین دلیل، هرگونه اشاره‌ای به آن‌ها، خارج از این منظومه، ضرورتاً با نقصانی در درخشش حقیقی آن‌ها همراه است. تا آنجا که به مضامین سه‌گانهٔ موردنظر ما ــ یعنی شرّ شیطانی و ماخولیا و تمثیل ــ مربوط می‌شود، به ناچار باید به تعریف و

مفهوم‌پردازی بسنده کنیم. به اعتقاد بنیامین، زیر نگاه سودایی شیطان همه چیز به تمثیل بدل می‌شود. عقلانی و تمثیلی‌شدن جهان معنای حقیقی خود را در شکل هبوط آدمی، زبان و اشیاء آشکار می‌سازد. اما بدون اشاره‌ای هرچند موجز به نسبت‌ها و نشانه‌ها، معنای واقعی این عبارت ناروشن باقی می‌ماند. پس بهتر آن است که ما نیز به پیروی از بنیامین به یک نقاشی مشهور سبک رنسانس آلمانی متوسّل شویم ــ (روش فلسفی خود بنیامین نیز که بر ایجاد «تصاویر دیالکتیکی» یا به قول خودش «دیالکتیک ساکن و بی‌جان» متکی است، تا حدودی از هنر نقاشی الهام می‌گیرد). نقاشی *ماخولیا (Melancholia)* اثر آلبرشت دورر، خود مجموعه‌ای است از نشانه‌های تمثیلی که به‌واسطهٔ شماری از نسبت‌ها، تناظرها و تقابل‌ها، ایده یا مثال ماخولیا را در دیالکتیکی ساکن تجسم بخشیده است و از این‌رو می‌توان آن را یک «تمثیل بصری» یا نوعی «تاریخ بی‌جان» دانست. بنیامین در تفسیر این اثر می‌گوید: «نظریهٔ ماخولیا به‌گرد شماری از نشانه‌های (emblems) باستانی متبلور شد، و البته این نبوغ تفسیریِ بی‌نظیر عصر رنسانس بود که برای نخستین‌بار از خلال آن‌ها [نشانه‌ها] دیالکتیک نیرومند اعتقادات اصولی (dogmas) را مشاهده و قرائت کرد.»[۸] اما این نشانه‌ها به‌راستی چه بودند؟ نخستینِ آن‌ها به ستاره‌بینی و نجوم، طالع‌بینی و طب سنتی مربوط می‌شود. از دیرباز چنین تصور می‌شد که میان سیارهٔ زحل و طبع‌سودایی رابطه‌ای وجود دارد، هر چند که تأکید پاراسلوس بر جنبهٔ صرفاً طبی ماخولیا حاکی از رقابت میان این علوم سنتی است (در واقع تقابل‌ها و قیاس‌ها و تناظرهای مابین نظریهٔ طبایع یا مزاج‌های اربعه، ستاره‌بینی و مدار سیارات، و علم کیمیا و خواص فلزات هفت‌گانه، خود نمونهٔ گویایی از ساختار تمثیل است.) سیارهٔ زحل به لاتینی ساتورن و به یونانی کرونوس نامیده می‌شود که به معنای زمان است. کرونوس خدای اعظم عصر طلایی بود که فرزندان خویش را می‌بلعید ــ کنایه از خلاقیت و ویرانگری زمان ــ اما سرانجام توسط پسرش ژوپیتر سرنگون و اخته شد. بنابراین کرونوس یا ساتورن اساساً ماهیتی دوگانه دارد. به گفتهٔ دو تن از مفسران برجستهٔ اثر دورر: «ساتورن نیز، همچون ماخولیا، روحی متناقض است که جان آدمی را از یک سو با سستی و بطالت و ملال، و از سوی دیگر با قدرت تفکر و تعمق قرین می‌سازد... آنان که تحت تأثیر ساتورن می‌باشند... همواره با خطر سقوط به افسردگی یا جذبهٔ جنون‌آمیز روبرویند.»[۹] به اعتقاد بنیامین تاریخ مضمون ماخولیا از درون دیالکتیک همین دوگانگی بسط می‌یابد. در عصر رنسانس این دوگانگی به شکلی ریشه‌ای‌تر مورد تفسیر مجدد قرار می‌گیرد. اکنون ماخولیا و اندوه‌سودایی هم معرف نبوغی کنجکاو است که می‌خواهد به اسرار نهانی طبیعت واقف شود، و هم نوعی بیماری شیطانی است که به عوض وحدت عرفانی آدمی با

کائنات، بر زمانمندی و فناپذیری او تأکید می‌گذارد. زندگی و زمان به حرکتی تدریجی به‌سوی مرگ بدل می‌شود و کرونوس جای خود را به ملک‌الموت می‌بخشد.

در قسمت فوقانی نقاشی دورر کتیبه‌ای قرار دارد منقوش به مربعی جادویی که نشانهٔ فلکیِ سیارهٔ مشتری یا ژوپیتر است. در این کتیبه آمده است که: «ماخولیا اگر به واسطهٔ تقارن مشتری و زحل در برج میزان تعدیل و مهار شود، بسی مثمرثمرتر خواهد بود، آنچنان که ماخولیای اگوستوس (قیصر روم) نیز ظاهراً چنین بوده است.» این کتیبه در واقع نشانه‌ای لفظی یا مکتوب است که خودبسندگیِ نشانه‌های بصری و جادوی تصویر را در هم می‌شکند و با شکستن و گشودن ساختار بصری‌اثر، که بر حضور بی‌واسطهٔ تصاویر و نمادها استوار است، بُعدی اخلاقی و پندآموز بدان می‌بخشد. این بُعد اخلاقی ـ انتقادی که از مشخصات تمثیل است، نقطهٔ مقابل زوال فرهنگ مکتوب و غلبهٔ فرهنگ تصویری در روزگار ماست ــ روزگاری که در آن هرگونه آفرینش فرهنگی ــ صرف‌نظر از استثناهایی چون تئاتر حماسی ـ آموزشی برشت[۱۰] ــ تابع منطق تصویر و جادوی ایدئولوژیک آن گشته است.[۱۱]

شمار نشانه‌های تمثیلیِ اثر دورر بیش از اینهاست. به قول بنیامین «جزئیات حاشیه‌ای،نظیر تمایل درونی طبایع سودایی به سفرهای دور و دراز، از هرگوشه سرک می‌کشد؛ افق گستردهٔ دریا در پس‌زمینهٔ *ماخولیای* دورر نیز نتیجهٔ همین امر است.»[۱۲] سفرهای دور و دراز یادآور فاصلهٔ زمانی و مکانی است. بودلر در بسیاری از اشعارش از اشتیاق خود به تماشای منظرهٔ اسکله و بندر سخن گفته است. اما او صرفاً خواستار تماشای جنب و جوش بندر بود و اعتقاد داشت که مسافران حقیقی آنانی هستند که در ساحل می‌مانند و به خیال سفر فرو می‌روند. سستی و تنبلی طبایع سودایی و تمایل آنان به تماشا و تعمق و خیالپردازی با ماجراجویی و سفر سازگار نیست. در داستان‌های تمثیلی آلن‌پو و کافکا نیز حادثه و ماجراجویی جای خود را به خاطره و معما، و تلاش ذهنیت عقلانی برای «یادآوری» و «تفسیر» و «تحلیل» می‌بخشد.

آخرین نشانه‌ای که بنیامین بدان اشاره می‌کند سگ نیم‌خفته‌ای است که در قسمت تحتانی اثر دورر ترسیم شده است. سگ یکی از نشانه‌های کهن ماخولیاست که سویهٔ تاریک و جنون‌آمیز مزاج سودایی را بیان می‌کند، هرچند که سرسختی و زیرکی و سماجت این جانور در ردیابی و شکار نیز مبیّن تعمق و تحقیق و تفکر فرد سودایی است. رابطهٔ سگ با شیطان که بنیامین بدان اشاره نمی‌کند، هنگامی آشکار می‌شود که صحنهٔ اول *فاوست* گوته را به‌یاد آوریم. در این صحنه یکی از شیاطین در هیئت سگی سیاه و کوچک با فاوست همراه می‌شود ــ ظاهراً اعتقاد به پیوند سگ و شیطان یکی از باورهای عوامانهٔ قرون وسطی بوده است.

منظومهٔ بنیامین یادآور «منظومهٔ» مالارمه در شعر مشهور «پرتاب تاس» است: «منظومه‌ای سرد از فراموشی و بطالت». نظم ابدی ستارگان این منظومه ظاهراً نقطهٔ مقابل وضعیت قهرمان شعر مالارمه است که در دریایی متلاطم دست و پا می‌زند، در «قلمرو امواج، آنجا که واقعیت به تمامی مضمحل می‌شود.» هملت، این «شهزادهٔ شوربخت صخره‌ها» نیز در برابر دریای موّاج و به زیر گنبد دوّار آسمان می‌ایستد تا در باب معمای زندگی و جهان تعمق کند. نوبت دست آخر بازی فرا رسیده است،باید برای «آخرین بار» تاس‌ها را ریخت: بودن یا نبودن. اما نتیجهٔ این قمار درگرو بخت و تصادف و عدد و احتمال است. زیرا به قول مالارمه ابدیت نیز چیزی نیست مگر تصادف و عدد و احتمال؛ احتمال، این تنها نتیجهٔ طنزآمیز اِعمال نظم یقینی ریاضیات بر جهان. به همین دلیل، سرنوشت هملت نیز توسط حضور یا غیبت اشیاء و آدمیان و نشانه‌ها تعیین می‌شود. اکنون جهان دیگر فاقد هرگونه مرکزی است؛ همه چیز، حقایق، اشیاء، معانی و کلمات، پراکنده و «در دورترین فاصله‌هاست.» در برابر پراکندگی و آشوب جهان، ذهن چیزی نیست مگر نظاره‌گری منفعل و سودایی که می‌کوشد به یاری تفاسیر و کلمات بر فاصلهٔ خود از واقعیت غلبه کند. از نظر ریلکه، در این «جهان تفسیرشده»، کلمات و عادات برای ادامهٔ وجود ما کافیند. ما در اینجاییم تا بگوییم درخت، میز، خانه... اما از دید بنیامین کلمات خود موجد فاصله‌اند. زمانی بود که زبان یکدست و شفاف بود و کلمات با مصادیق و معانی خود یکی بودند ــ پیش از سقوط برج بابل، یا حتی پیش از رانده شدن آدم از بهشت. اکنون زبان نیز چون آدمی و طبیعت هبوط کرده است؛ ولی چه کسی بیشتر و بهتر از شیطان، این فرشتهٔ مغضوب، با تجربهٔ هبوط آشناست. سقوط او از عرش ملکوت، سقوطی به درون دوزخ نبود، دوزخ خود همین سقوط بود. سقوطی به دور از همهٔ کواکب، به پس، به پهلو، به پیش، به هر سو، به درون سکوت هراسناک فضای لایتناهی. فاصله و فراموشی قوانین این سقوط، ماخولیا و سودا روح و حس آن، و تمثیل شکل تجلی و بیان آن است. اگر در تجربهٔ هبوط تعمق کنیم، قرابت شیطان و ماخولیا و تمثیل دیگر چندان غریب و ناآشنا نخواهد بود.

آنچه در روایت ما از نظریهٔ بنیامین از قلم افتاده یا کمرنگ شده است، سویهٔ تاریخی ـ انتقادی آرای اوست. مدت‌ها پیش از آنکه دریدا، دومن، هارتمن و دیگر پیشگامان مکتب واسازی (Deconstruction) در آثار رمانتیک‌هایی چون روسو و وردزورث به جستجوی رگه‌های تمثیلی بپردازند و این رگه‌ها را به عنوان «صدای حقیقی» رمانتیسم معرفی کنند[۱۳]، بنیامین با تیزبینی خاص خود اظهار داشت: «هم رمانتیسم و هم [هنر] باروک بیش از آنکه خواستار ارائهٔ معیاری برای تصحیح کلاسیسیسم باشند، جویای تصحیح خود هنر هستند، و نمی‌توان منکر شد که

باروک، این پیشدرآمد ناساز کلاسیسیسم، از این تصحیح، روایتی مشخص‌تر و اصولی‌تر و پایدارتر به دست می‌دهد.»[۱۴] و این امر بی‌شک از ماهیت تمثیلی هنر باروک و نزدیکی آن با تجربهٔ هبوط ناشی می‌شود. از میان مدافعان مکتب واسازی، پل دومَن بیش از همه به بُعد تاریخی مسئله حساس است. او اعلام می‌دارد که تناقض، ابهام، فاصله و دیگر اوصاف تمثیل و ادبیات تمثیلی در عین‌حال ازمشخصات بارز عصر جدید (مدرنیته) هستند. اما وی بلافاصله اضافه می‌کند که ادبیات همواره ذاتاً مدرن بوده است. همین «ادبی کردن» تاریخ است که دومَن را نسبت به خصلت ایدئولوژیک آثار رمانتیک نابینا می‌سازد. «صدای حقیقی» رمانتیک‌ها در غوغای شهر مدرن به گوش نمی‌رسد، مگر به کمک تقویت‌کننده‌های ایدئولوژیک. پژواک دلتنگی برای «گذشتهٔ طلایی»، برای وحدت و کامیابی نمادین، همان چیزی است که این صدا را برای ساکنان شهر مدرن جذاب می‌سازد ــ جایی که در آن تقاضا برای این‌گونه مُسکّن‌های معنوی همیشه بالاست. بی‌توجهی اشراف منشانهٔ شاعران رمانتیک به منطق حاکم بر تمثیلی شدن جهان، ریشهٔ اصلی ایدئولوژیک شدن آثار آنان است؛ پافشاری «ادبی» و «اشرافی» بر حفظ حقوق و امتیازات موروثی همان چیزی است که شاعر رمانتیک را در واقعیتی که دون شأن خود می‌پندارد غرقه می‌سازد. دریدا و دومَن نیز در جستجوی خود برای رگه‌های تمثیلی، همین روند را تکرار می‌کنند ــ هرچند که آنان به عوض بی‌توجهی به تناقضات و ابهامات جهان مدرن به توجیه آن‌ها می‌پردازند. حاصل کار آن‌ها محو سویهٔ اخلاقی ـ تاریخی است که باید آن را جوهر دیالکتیک منفی بنیامین دانست. در تقابل با هزارتوهای خوش ساخت و رنگارنگ پُست‌مدرنیست‌ها، بنیامین به این حقیقت اشاره می‌کند که مقام تمثیل در جهان ادبیات،مشابه مقام ویرانه در جهان واقعی است. از دید بنیامین تمثیلی شدن جهان نام دیگری است برای عقلانی و ویران شدن همزمان جهان. هنگامی که بُعد اخلاقی نظریهٔ بنیامین کنار گذارده می‌شود، تعمق سودایی در تناقضات و ابهامات عصر جدید، جای خود را به تأیید شادمانهٔ بازی بی‌پایان نشانه‌ها می‌دهد.

نقد تاریخی سرمایه‌داری و فتیشیسم کالایی و از خودبیگانگی و شیءوارگی، جزء ضروری تفاسیر ادبی بنیامین است. مجزا ساختن نظریهٔ او از مضمون هبوط (الهیات) و نقد تاریخی سرمایه‌داری (مارکسیسم) ــ که باید آن‌ها را قطب‌های اصلی اندیشه بنیامین دانست ــ حاصلی جز تحریف آرای او در پی ندارد. در یکی از آخرین نوشته‌هایش که پس از مرگ وی تحت عنوان «تزهایی در بارهٔ فلسفهٔ تاریخ» منتشر شد، بنیامین برای توصیف نظر خود تمثیلی گویا را به‌کار می‌گیرد. او از فرشته‌ای به نام فرشتهٔ تاریخ سخن می‌گوید که از بستن بال‌هایش ناتوان است، زیرا

طوفانی به نام پیشرفت او راکه رو به سوی گذشته دارد، بی‌اختیار به سوی آینده می‌راند. چشمان فرشته به گذشته‌ای دوخته شده است که در نظر ما زنجیره‌ای از حوادث است، اما از دید او فقط فاجعه‌ای واحد است که انبوهی از خرابه‌ها و زباله‌ها را پیش پای او تلنبار می‌کند. نگاه خیره و مغموم این فرشته که گویای شباهت و نزدیکی او با فرشتهٔ مغضوب نخستین کتاب بنیامین است، مضمون اصلی آثار او را آشکار می‌سازد.

۴

اجازه دهید این نوشته را با یک حاشیه‌روی ادبی به پایان بریم ــ هر چه باشد در جهان تمثیل حاشیه‌روی گویاترین شکل تفکر و گفتار عقلانی است. موضوع این حاشیه‌روی داستان کوتاهی است از ادگار آلن‌پو. پو چهرهٔ مرموزی است که بر مرز میان ادبیات رمانتیک و مابعدرمانتیک ایستاده است و از این‌رو غالباً ناقدان انگلیسی‌زبان را به دردسر می‌اندازد. حتی منتقدی چون سِر موریس باوره که مایل است او را به عنوان «رمانتیکی متوسط» طبقه‌بندی کند، از توجه و علاقهٔ اروپاییان به این چهرهٔ حاشیه‌ای به شگفت می‌آید.

این که مضمون و جوهر اصلی رمانتیسم نهایتاً با «فرمول» آلن‌پو در مورد رابطهٔ زیبایی و عشق و مرگ بیان شد، امری تصادفی نبود. حقیقت رمانتیسم نیز، چون هر پدیدهٔ تاریخی دیگر، تنها پس از مرگش آشکار شد و «فرمول» آلن‌پو نیز در واقع کتیبهٔ گور آن بود. هر آنچه برای رمانتیک‌ها ماجرایی ملموس و سرشار از احساسات تند بود، زیر نگاه سودایی آلن‌پو به مسئله و معمایی ریاضی بدل شد. عشق و جنون و جنایت و عظمت طبیعت (به ترتیب در داستان‌های «لیجیا»، «قلب سخنگو»، «خمرهٔ آمونتیلادو» و «گرداب مالستروم») همگی مضامینی به غایت عقلانی شده‌اند که با نظمی دقیق و در شکل دنباله‌ای از پیوندهای منطقی بسط می‌یابند. این نظم عقلانی و ریاضی‌گون که با مضامین زیباشناسی مدرن ــ نظیر پارادوکس و شوک و ابهام ــ آمیخته است، همتای ادبی فرایند عقلانی و انتزاعی شدن جهان است. زبان و جهان، همزمان به مجموعه‌ای از اشیاء مجرد تجزیه می‌شوند که تنها در شکل دنباله‌های ریاضی با یکدیگر پیوند دارند. نباید از یاد برد که آلن‌پو از نخستین کسانی بود که به تجربهٔ زندگی در شهر مدرن و برخورد فرد با سیل جمعیت («مردِ جماعت») پرداخت، و او را باید پدر داستان‌های جنایی و معمایی دانست.

اما داستان موردنظر ما قصهٔ کوتاهی است به نام «سکوت: حکایتی خیالی.» سه‌یار جدایی‌ناپذیر در اینجا نیز حاضرند: شیطان و ماخولیا و تمثیل. راوی اصلی داستان شیطان است.

در ناحیه‌ای شوم و حزن‌انگیز، در کرانهٔ رود زئیر، شیطان که در میان نی‌ها مخفی شده است، ناظر صحنهٔ عجیبی است. ناگاه در این ناحیهٔ متروک و وحشی، بر بالای صخرهٔ عظیم مشرف به رود، هیکل مردی نمایان می‌شود ــ مردی باشکوه و مغموم که «پیشانی فراخش حاکی از تعمق بود و چشمان هوشیارش سرشار از مراقبت؛ و من در معدود شیارهای گونه‌اش حدیث حُزن و تألم را خواندم، و حدیث بیزاری از نوع بشر را، و تمنّای انزوا و خلوت را.»

بدین‌ترتیب، شرّ و ماخولیا حاضرند. حال نوبت ظهور تمثیل است. داستان آلن‌پو ماهیت تمثیلی خود را به انحای مختلف آشکار می‌سازد، به‌طوری که خواننده بلافاصله از قرابت آن با داستان‌های گوتیک و قصص تمثیلی کتاب مقدس آگاه می‌گردد. نویسنده در پایان حکایت شیطان، مشخصاً آن را با «مجلدات ماخولیایی» افسانه‌های دلکش مغ‌ها (Magi) و حکایات مربوط به جن‌ها و پری‌ها مقایسه می‌کند، تا دیگر جای شکی باقی نماند. اما تمثیل خود را از همان آغاز، در توصیف مناظر طبیعی آشکار می‌سازد: رود زرد و گل‌آلود زئیر، دشت‌های قهوه‌ای، بارانی که به وقت ریزش باران است اما چون ریخت به خون بدل می‌شود، نی‌ها و نیلوفرهای آبی که به زیر شعاع خونین ماه آه می‌کشند. نوعی سستی و رخوت بر همه چیز حکمفرماست، و طبیعتی که با رنگ‌های قهوه‌ای و اُخرایی ترسیم شده است، احساسی از زوال و تباهی را القا می‌کند. هنگامی که زوال، که مقوله‌ای اساساً تاریخی است، به طبیعت نسبت داده می‌شود، بیان هنری نیز الزاماً تمثیلی می‌شود. طبیعت و تاریخ در متن تجربهٔ هبوط در هم می‌آمیزند، و بدین‌ترتیب کلمهٔ «تاریخ» با حروفی که گویای تناهی و ناپایداری آدمی است ــ یعنی با مرگ و رنج و شکست و زوال ــ بر پیشانی طبیعت نگاشته می‌شود.[۱۵] «تاریخی» شدن طبیعت خود را در هیئت ویرانه تجسم می‌بخشد که قبلاً به رابطهٔ آن با تمثیل اشاره شد. اما تمثیل از این هم جلوتر رفته، به عمق داستان آلن‌پو، یعنی به سبک نگارش و عبارات و حتی جملات او نفوذ می‌کند. زیرا تمثیل اساساً چیزی جز نوشتار و روایت نیست و برخلاف نماد هرگز نمی‌تواند به تصویر و حضور بدل شود، بلکه فقط می‌تواند در غیبت تصویر بدان اشاره کند (و همین امر نیز گویای پیوند آن با متون مقدس است).[۱۶] تقریباً تمامی جملات این داستان سه صفحه‌ای با حرف ربط «و» آغاز می‌شوند و از این طریق ما را با دنباله‌ای بی‌انتها درگیر می‌سازند که گویی تا دورترین فاصله‌ها می‌رود. موسیقی کلام آلن‌پو به واسطهٔ تکرار همین واژه، چونان

قطعات باروکِ ویوالدی، بسط می‌یابد، بی‌آنکه بخواهد ما را در خود غرقه کند یا با تحریک و غلیان احساسات از خود بی‌خودمان سازد.

اما نکتهٔ اصلی و مهم داستان همان «سکوت» است. شیطان که حس کنجکاویش تحریک شده، می‌خواهد سرّ انزوا و بی‌اعتنایی سودایی مرد را دریابد. نگاه خیره و آرام مرد ظاهراً حاکی از آن است که همهٔ فجایع را پشت سر گذارده است و دیگر از هیچ چیز نمی‌ترسد. پس شیطان نخست، زمین و آسمان و همهٔ عناصر را با نفرینی جادویی به تلاطم می‌افکند. اما مرد همچنان آرام بر جای خود می‌ماند. شیطان که اکنون بر سر خشم آمده، نفرین سکوت را به‌کار می‌گیرد و ناگاه خاموشی خوفناکی بر همه چیز مستولی می‌شود. پس از اندک زمانی مرد با شتاب سر بلند می‌کند و از فراز صخره گوش فرا می‌دهد. نفرین شیطان مؤثر واقع می‌شود و مرد وحشتزده پا به‌فرار می‌گذارد. اما «معنای» این سکوت چیست؟ ظاهراً این آخرین ترفند جادویی شیطان از جایی ماورای قلمرو تمثیل و ماخولیا نشأت می‌گیرد و از این‌رو به‌راحتی بر هر دو آن‌ها چیره می‌شود. این همان سکوتی است که در پایان *هملت* بدان اشاره می‌شود. سکوتی در ماورای جهان و زبان که هر دو آن‌ها را احاطه کرده و شاید حتی وجودشان را امکان‌پذیر ساخته است. این سکوت مرز غایی کلام بشری است، قلمرو آنچه که نمی‌توان و نباید از آن سخن گفت. ویتگنشتاین نیز در آخرین عبارات شطح‌گونهٔ *رسالهٔ منطقی ـ فلسفی* به همین سکوت اشاره می‌کند و به تعبیری آن را بنیان استعلایی زبان می‌انگارد. در حالی که شاعر قرن شانزدهم و فیلسوف قرن بیستم فقط با حرکتی سریع و فرجامین به این سکوت اشاره می‌کنند، آلن‌پو که هنوز پایی در رمانتیسم دارد، به توصیف آن می‌پردازد. گویی این سکوت آخرین حربهٔ او (و شیطان) در برابر تمثیلی شدن جهان است، آخرین تجلّی امر مقدس در جهان دنیوی و عقلانی‌شدهٔ انسان عصر جدید. ولی کمتر از یک قرن پس از مرگ آلن‌پو این حربه نیز از دست رفت. اکنون همه چیز جزئی از قلمرو مبهم و پرتناقض تمثیل بود، به دور از هرگونه معنا و حقیقت غایی. حتی سکوت نیز نمی‌توانست، چه به منزلهٔ قدرتی مؤثر و حاضر و چه در مقام یک بنیان استعلایی غایب، نمادی از حقیقت غایی باشد. شیطان و آخرین حربهٔ جادویی او نیز به تمثیل بدل شدند. (فلسفه ویتگنشتاین نیز با کنار گذاردن مفهوم زبان واحد و بنیان عرفانی ـ استعلایی آن و با پذیرش تکثر بازی‌های زبانی، که سکوت هم فقط یکی از آن‌هاست، همین مسیر را دنبال کرد.) در آثار کافکا سکوت سرشتی تمثیلی یافت. اما تمثیلی شدن سکوت، خود سرآغاز خاموشی تمثیل بود. معماهای دلهره‌آور کافکا که همه چیز و همه کس را در لبهٔ پرتگاه فاجعه قرار می‌داد، جای خود را به داستان‌های بکت بخشید که همگی ماهیتی مابعد

فاجعه دارند. سکوت خوفناکی که طنینش در همهٔ تمثیل‌های کافکا شنیده می‌شود، به نفع نوعی پرگویی ملال‌آور کنار گذاشته شد که بیشتر از آنکه سودایی و حزن‌انگیز باشد، مضحک و مسخره است. قهرمانان بکت به‌واقع همهٔ فجایع را پشت سر گذارده‌اند و دیگر هیچ شیطانی با هیچ جادو و ترفندی نمی‌تواند آنان را به هراس افکند. زیرا اکنون شرّ وضع طبیعی اشیاء و امور است، و در این جهان دیگر حتی به شیطان نیز نیازی نیست، چه رسد به رمانتیک‌ها.

پی‌نوشت‌ها و مآخذ:

۱. ر.ک به مقالهٔ لوکاچ در همین شماره.

۲. هگل نیز، در پدیدارشناسی روح، در بخش مربوط به تحلیل «روح زیبا» به‌طور ضمنی به زندگی و سرنوشت تُوالیس اشاره می‌کند. «روح زیبا» که در درک انتزاعی و سلبی خود از آرمان‌های اخلاقی گرفتار آمده است، هرگز نمی‌تواند پیوند زندگی و نفس خود با زندگی دیگران را دریابد و از این‌رو «بی‌بهره از واقعیت انضمامی» و ناتوان از «رسیدن به هستی عینی» است. هویت «روح زیبا» به تمامی در تضاد میان نفس ناب و ضرورت تحقق عینی و خارجی این نفس خلاصه می‌شود، و به دلیل آگاهی از همین تضاد است که تُوالیس، این نمونهٔ اعلای «روح زیبا»، پریشان و دیوانه گشته و «هستی خود را در راه تمنّا و آرزو از دست داده و شعلهٔ حیاتش در عجز و بیماری خاموش می‌شود.» (پدیدارشناسی روح، ترجمهٔ ج. بیلی، ۱۹۶۷، ص ۶۷۶.)

۳. *برادران کارامازوف*، ترجمهٔ صالح حسینی، جلد دوم، ص ۸۴۵.

۴. به نقل از نامهٔ بنیامین به گرهارد شولم، مورخ ۱۲ ژوئن ۱۹۳۸. ر.ک به:
M. Cacciari, *Architecture and Nihilism*, Yale University Press, 1993, pp. 63-64.

5. Fredric Jameson, *Postmodernism*, Verso, London 1991, pp. 308-309.

۶. ر.ک به مقالهٔ «ایجاد پیام‌های زیباشناختی در زبان»، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی در فصلنامهٔ «زنده‌رود»، سال ۱، شماره ۱، پاییز ۱۳۷۱.

۷. انتقاد لوکاچ اساساً متوجه فاصله و دوری گرفتن بنیامین از انسان‌مداری اروپایی است، زیرا به اعتقاد لوکاچ توجه به سرچشمه‌های اصلی تمثیل، یعنی دین و عرف، مبیّن تاریک‌اندیشی، سنت‌گرایی و قطع رابطه با روندهای مترقی تاریخ است. انتقاد لوکاچ حاکی از پیوند او با تفکر فلسفی یونان باستان است که هستی‌شناسی و حضور و تجربهٔ ادراکی (نماد و تصویر) را بر اخلاق و زمانمندی و تجربهٔ تاریخی (تمثیل و

نوشتار) اولویت می‌بخشد. در حالی‌که نزدیکی بنیامین به الهیات یهودی ـ مسیحی همان چیزی است که او را به سوی تفکر در باب تمثیل و تاریخ می‌راند. می‌توان گفت لوکاچ هستی‌شناسی نماد *(Ontology of Symbol)* را بر علم *الاخلاق تمثیل (Ethics of Allegory)* ترجیح می‌دهد. گست او از مارکسیسم اخلاقی و انتقادی و جهادگر دوران جوانیش نیز مبیّن همین انتخاب است، انتخابی که حاصل آن حرکت به سوی جبرگرایی تاریخی و تأیید کامل و غیرانتقادی بخشی از واقعیت تاریخی، به منزلهٔ بنیان مقدس و ایجابی هرگونه نقد تاریخی بود.

8. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, N.L.B., London, 1977, p.151.

عنوان کتاب بنیامین را به منشأ نمایش سوگناک آلمانی ترجمه کرده‌اند. «نمایش سوگناک» برگردان اصطلاح *Trauerspiel* است که از دو جزء «عزا» و «بازی» تشکیل شده و در واقع به معنای «نمایش عزا» یا «بازی ماتم» است. نام این فرم ادبی و نمایشی به حقیقت محتوایی آن اشاره می‌کند که چیزی نیست جز «نمایش اندوه» یا «بیان رنج». بنیامین خود بخشی از کتابش را به بحث در مورد رابطهٔ عزاداری و ماتم با تمثیل و ماخولیا و الهیات (هبوط) اختصاص می‌دهد. با توجه به این نکات، مناسب‌ترین برگردان فارسی برای *Trauerspiel* اصطلاح «تعزیه» است. به‌منظور پرهیز از هرگونه اشتباه و سوءتفاهم عبارت «نمایش سوگناک» را برگزیدیم، هرچند که باید گفت، قرائت کتاب بنیامین برای همهٔ کسانی که در بارهٔ «تعزیه» نوشته‌اند یا خواهند نوشت، درس خوبی است.

9. Panofsky and Saxl, *Durers Melancholia I*, quoted by W.Benjamin, op. cit., p.149.

۱۰. بنیامین خود به رابطهٔ نزدیک نمایش تمثیلی باروک با اکسپرسیونیسم ـ به ویژه آثار برشت ـ اشاره می‌کند. دوستی او با برشت و علاقه‌اش به «تئاتر حماسی» نیز با جهتگیری اخلاقی ـ انتقادی آثارش خواناست.

۱۱. درک اهمیت نقش نوشتار و نشانه‌های مکتوب مستلزم رجوع به تاریخ سینماست. همان‌طور که بنیامین و آدورنو بارها متذکر شدند، حضور نوشتار و زیرنویس در سینمای صامت، وحدت ارگانیک و نمادین تصویر و «هیپنوتیسم» جادویی سینما را درهم می‌شکست. این خصلت فرمال موجب رهایی تماشاگر از انفعال مطلق می‌شد و به این رسانهٔ جدید توانی انتقادی می‌بخشید یا لااقل جذبهٔ ایدئولوژیک و سحرآمیز آن را محدود می‌ساخت. با ظهور فیلم رنگی ناطق وضع به کلی دگرگون شد. هنگامی که سینما به واسطهٔ علم و تکنولوژی به واقعیتی بی‌واسطه بدل شد که از خود واقعیت نیز واقعی‌تر می‌نمود، عصر فرهنگی جدیدی آغاز شد: عصر سلطهٔ تصویر و غیرواقعی شدن واقعیت، عصر ظهور جامعه و فرهنگ توده‌ای، درونی شدن ایدئولوژی و تغییرات بنیادی در ساختار سرمایه‌داری، عصری که در آن سینما به کارخانهٔ تولید واقعیت و صنعت تصویرسازی به مهم‌ترین صنعت سرمایه‌داری متأخر بدل گشت.

12. W. Benjamin, op. cit., p. 149.

۱۳. برای نمونه ر.ک به مقالهٔ پل دومن در همین شماره.

14. W. Benjamin. p. 176.

15. See, *Ibid*, pp. 177.

۱۶. بی‌توجهی دریدا به رابطهٔ نوشتار و تمثیل و هبوط با فقدان یا حضور کمرنگ بُعد انتقادی ـ اخلاقی در آثار او همراه است. حضور نیمه‌پنهان الهیات یهودی و فلسفهٔ اخلاقی امانوئل لویناس منشأ حقیقی بسیاری از بینش‌های انتقادی دریداست. اما این حضور نیمه‌پنهان مضامین کلامی و اخلاقی که با موضعگیری‌های مبهم هایدگر در قبال مسیحیت و «استفاده‌های ضمنی» وی از الهیات یهودی ـ مسیحی کاملاً سازگار و مشابه است، نقطهٔ مقابل صراحت بنیامین و آدورنو در مورد *الهیات* منفی است.

مصاحبه با تام باتامور

برایان تیلور و ویلیام آوت‌ویت
ترجمهٔ هاله لاجوردی

تام باتامور در سال ۱۹۹۳ درگذشت. چند کتاب وی به فارسی ترجمه شده است. این مصاحبه می‌تواند هم آرای وی و هم نوعی از مارکسیسم غربی را که در ایران ناشناخته است روشن سازد.

س: لطفاً شمّه‌ای از سابقهٔ علمی خود بگویید و شرح دهید که چگونه به مارکسیسم علاقه‌مند شدید؟

ج: من در نواحی مرکزی [انگلستان] بزرگ شدم و در یکی دو سالِ آخر دبیرستان بود که به سبب آمدن معلم اقتصادی که یادم می‌آید اندیشه‌های کاملاً رادیکالی داشت و همچنین به دلیل فعالیت در کلوپ کتاب چپ به اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی علاقه‌مند شدم و به مارکسیسم گرایش یافتم. من همیشه مارکسیسم را نظریهٔ اجتماعی مهمی تلقی می‌کردم هر چند در آغاز دانش اندکی از آن داشتم. مارکسیسم به دلیل اهمیت نظریهٔ سیاسیش در متن جنگ داخلی اسپانیا و ظهور ناسیونال سوسیالیسم و نزدیک شدن جنگ جهانی دوّم جذابیت داشت. مدت‌ها بعد بود که فرصت یافتم آثار مارکس و نوشته‌های مارکسیستی بعدی را به طریق کامل‌تر و عمیق‌تری مطالعه کنم.

س: از دانشگاه بگویید.

ج: اولین مدرکم را در اقتصاد و تاریخ اقتصاد درست قبل از فراخوانده‌شدن به خدمت نظام در سال ۱۹۴۳ گرفتم. گمان می‌کنم در طول آن مدت من به نوعی مارکسیست بودم، ولی عملاً پیوند مارکسیسم و تاریخ اقتصاد مرا به سمت جامعه‌شناسی کشاند. آشنایی من با موریس گینزبرگ Morris Ginsberg این علاقه‌مندی را بیشتر کرد، طوری که در نهایت تصمیم گرفتم پس از جنگ به تحصیل در رشتهٔ جامعه‌شناسی بپردازم. در سال ۱۹۴۷ در حالی به انگلستان بازگشتم که مدتی در وین زندگی کرده بودم و زبان آلمانیم کاملاً روان شده بود و قادر بودم در سطح وسیع‌تری نه فقط جامعه‌شناسی بلکه نظریهٔ مارکسیستی را هم مطالعه کنم. به تدریج شروع به پیوند دادن جامعه‌شناسی با مارکسیسم کردم. هرچند در LSE (مدرسهٔ اقتصاد لندن London School of Economics) که زیر نظر گینزبرگ کار می‌کردم نظریهٔ پیشرفت progress با تفسیر هابهاوس Hobhouse هنوز هم مُد بود و من مجبور بودم تا حد زیادی به تنهایی کار کنم.

ولی علی‌رغم مطالعات وسیع، دانش من در بارهٔ تفکر مارکسیستی مانند بسیاری از متفکران اجتماعی و سیاسی و عموماً روشنفکران انگلیسی نواقص بسیاری داشت. سال ۲-۱۹۵۱ برای من نقطهٔ عطفی بود، چراکه این مدت را در پاریس گذراندم و در بنیاد راکفلر به تحقیق پرداختم. در پاریس اوقات من به تحقیق در بارهٔ تحرک اجتماعی رده‌های فوقانی اداری فرانسه و مطالعهٔ مباحثات و مجادلات گسترده دربارهٔ مارکسیسم و بحث و جدل در سمینارها (برای مثال با لوسین گُلدمن) و خصوصاً مطالعه و تحقیق در آثار خود مارکس با همکاری ماکزیمیلیان روبل Maximilian Rubel گذشت. در طول همین سال بود که با ریمون آرون و لوسین گُلدمن و جورج فریدمن و ژرژ گورویچ و موریس مرلوپونتی و از نسل خودم با آلن تورن و دیگران آشنا شدم. حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، می‌بینم که آن سال اولین دورهٔ آموزش واقعی من، هم در جامعه‌شناسی و هم در مارکسیسم بود. در آن سال آموخته‌های من نسبت به تمامی سال‌های گذشته و حتی چندین سال آینده بیشتر بود. هنگامی که به لندن بازگشتم و در LSE شروع به تدریس کردم، در ابتدای کار عمیقاً از جوّ فکری موجود در مقایسه با جوّ فکری پاریس مأیوس و سرخورده شدم. افراد کمی بودند که با آن‌ها می‌توانستم در بارهٔ تفکر مارکسیستی بحث‌های سودمندی بکنم. از این‌رو به تنهایی

به‌کار پرداختم. اغلب به فرانسه می‌رفتم و همکاریم را با روبل برای انتشار گزیده‌ای از آثار مارکس آغاز کردم. این گزیده سرانجام در سال ۱۹۵۶ به‌چاپ رسید.

هنگامی که تدریس را آغاز کردم علاقه‌ای خاص به نظریه‌های جامعه‌شناسی، خصوصاً به رابطهٔ آن با مارکسیسم داشتم و زمان زیادی صرف مطالعهٔ تطبیقی دستگاه‌های فکری مارکس و وبر و دورکیم (و بعدها زیمل) کردم. در نتیجه به طبقات و نخبگان و مکاتب گوناگون تفکر مارکسیستی و نظریه‌های توسعه و تکامل بسیار علاقه‌مند شدم. در مورد نظریهٔ تکامل باید توضیحی بدهم: دریافتم که برداشت هابهاوس از تکامل مثمرثمر نیست و فایدهٔ چندانی ندارد و اصلاً نسبت به هر نوع نظریهٔ تکامل از جمله نظریهٔ تکامل مارکسیستی در شکل فرجامگرایانهٔ آن ظنین شدم. با وجود این، نظریهٔ تاریخ مارکس بیش از اغلب نظریه‌های دیگر در این حوزه، انسان را تحت تأثیر قرار می‌داد. من همیشه گفتهٔ ایزایا برلین را به یاد می‌آورم که نظریهٔ مارکسیستی در قیاس با تأملات مبهم کنت و اسپنسر از مقولهٔ کاملاً دیگری است. نظریهٔ مارکسیستی با نظریهٔ هابهاوس که بخشی از آن از اسپنسر گرفته شده بود و علی‌رغم داشتن ابهام کمتری نسبت به آرای اسپنسر و کنت، هنوز نظریهٔ دقیق و جامعی به‌شمار نمی‌رفت تفاوت بسیاری داشت. من هیچ‌گاه تمایل نداشتم مارکسیسم را فلسفهٔ تاریخ بدانم و همیشه نسبت به این‌گونه تفسیرها تردید و حتی با آن‌ها خصومت داشته‌ام. طی دوازده سالی که در LSE گذراندم عمدتاً نظریه‌های جامعه‌شناسی تدریس کردم و کلاس‌هایی نیز دربارهٔ طبقات اجتماعی و توسعه در جهان سوم خصوصاً در هند دائر کردم. به تدریج به تعداد کلاس‌هایم در بارهٔ توسعه افزوده شد و برگزیدهٔ آثار مارکس و کتابی درسی دربارهٔ جامعه‌شناسی (که بیش از کتاب‌های درسی استاندارد آن روزها دربارهٔ مارکس مطلب داشت) و کتابی در بارهٔ طبقات و کتابی دیگر در بارهٔ نخبگان منتشر کردم. در سال ۱۹۶۵ به دانشگاه سیمون فریزر در وانکوور رفتم. دانشگاه جدیدی که هیجان‌انگیز به‌نظر می‌آمد و سیاست و جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی را در یک دپارتمان گرد آورده بود، دپارتمانی که موقعیت برگزاری کلاس‌های جدید با افکار جدید را فراهم می‌کرد. اتفاقاً من درست زمانی به آنجا رفتم که جنبش‌های رادیکال جدید در مقیاسی وسیع گسترش می‌یافتند. از این‌رو در آنجا تجربه‌ای تازه کسب کردم که بخش اعظم آن بسیار الهام‌بخش بود و بخش اندک آن ناخوشایند (عمدتاً به دلیل ویژگی برخی از جنبش‌ها که در صدد نابودی خود بودند). فرصت را غنیمت شمردم و به‌طور کلی نکته‌هایی دربارهٔ رادیکالیسم آمریکایی آموختم و حتی جسارت یافتم که بعدها کتابی کوچک در بارهٔ آن بنویسم. به‌طور کلی این جریان

تجربه‌ای واقعاً جذاب و آموزنده بود.

س: و بعد به ساسکس آمدید.

ج: وقتی در سال ۱۹۶۸ به ساسکس آمدم جنبش رادیکال دانشجویی هنوز هم در اینجا کاملاً قدرتمند بود ولی تا حدودی با جنبشی که من در آمریکای شمالی دیده بودم تفاوت داشت. گویی جنبش رادیکال از هر نظر در ساسکس و کلاً در بریتانیا روشنفکرانه‌تر و پیوند واقعی‌تری با سوسیالیسم و مارکسیسم داشت. این مسئله برای من بسیار جالب بود و حس می‌کردم پیوند محکمتری با آن و همچنین با دانشجویانی که درگیر آن بودند دارم. دانشجویانی که بعضی از آن‌ها (مثل پل هرست) بعدها در پیشبرد نظریهٔ اجتماعی مؤثر واقع شدند. برای من این تجربه بسیار باارزش بود و همین تجربه بود که منشأ نوشته‌های بعدی من دربارهٔ اشکال گوناگون مارکسیسم شد. ولی این مسئله، یگانه موضوع موردعلاقهٔ من نبود. من به‌طور کلی به مسائل و تحولات تاریخی نظریه‌های جامعه‌شناسی و تحقیقات جامعه‌شناختی در بارهٔ برخی پدیده‌های خاص و ارتباطی که می‌توان بین نظریه‌های جامعه‌شناسی، خصوصاً نظریهٔ مارکسیستی با سیاست‌های عملی برقرار کرد، علاقه‌مند بوده‌ام. چه نوع مارکسیسمی با آنچه من فعالیت سیاسی دموکراتیک و واقعگرایانه می‌دانم سازگار است؟ سؤالی است که همیشه ذهن مرا به خود مشغول کرده است. در ضمن علاقه‌ای شدید و مستمر به مسائل مربوط به طبقات و نخبگان و به کشورهای جهان سوم داشته‌ام. در سال‌های ۱۹۵۹ و ۱۹۶۰ فرصت یافتم برای انجام مأموریتی آکادمیک مدتی به هند بروم (جایی که در طول جنگ در آنجا به سر می‌بردم). قرار بود سمیناری وابسته به یونسکو را در آنجا برگزار کنم و با عالمان علوم اجتماعی در هند پیوندهایی برقرار کنم. فکر می‌کنم مأموریتم کاملاً موفقیت‌آمیز بود زیرا از آن‌زمان تا به حال با بسیاری از آن‌ها مراوده داشته‌ام و دانشجویان زیادی برای مطالعه زیر نظر من به LSE و ساسکس آمده‌اند. بر اثر تجربیاتم در هند و نوشتن در بارهٔ جامعهٔ هندی و به دلیل مراوده با محققان و دانشجویان هندی بود که علاقه‌ای کلی به کشورهای جهان سوم پیدا کردم. توجهی که بازتابش به‌طور خاص در کتاب درسی من دیده می‌شود. از آن زمان به بعد در نتیجهٔ بحث‌های مارکسیستیِ بیست سال گذشته، به‌تدریج در بارهٔ انواع مختلف مارکسیسم که به نظرم جالب و ارزنده می‌آمده‌اند روشن‌تر شده‌ام. اکنون بیش از همه به آثار مارکسیست‌های اتریشی علاقه‌مندم و خود را با

آنان نزدیک می‌دانم (کسانی که آثارشان در جهان انگلیسی‌زبان عملاً ناشناخته مانده است). من که انسان قرن هجدهمی خوبی هستم آنان را به سبب توجه انتقادی به آرائی که خارج از دایرهٔ مارکسیسم قرار دارد و اهمیت مطالعات وسیعشان در حوزه‌های متفاوت و شیوهٔ اندیشیدن عقلانی و متین، بسیار می‌ستایم. مشخصهٔ مارکسیسم اتریشی فقدان افراطیگری و آشفتگی و ابهام و جنون روشنفکرانهٔ سایر انواع تفکر مارکسیستی است. صفاتی که من از آن‌ها بیزارم. از این‌رو از نظر من امروزه «مارکسیسم» واژه‌ای است که چندگانگی دیدگاه‌های متفاوت را می‌پوشاند. دیدگاه‌هایی که برخی از آن‌ها برای من خوشایند نیستند و نسبت به برخی احساس‌همدلی شدیدی دارم. میل دارم خود را نومارکسیست بخوانم ــ نومارکسیست کسی است که نمی‌توان او را به دیدگاه‌های بی‌بندوبار مارکسیسم وابسته دانست. هرچند تا حدی اندیشه‌های خود را با مارکسیست‌های اتریشی از یک سنخ می‌دانم، دربست تسلیم آنان نیستم. هنگامی که مردم از من دربارهٔ مفهوم نومارکسیسم سؤال می‌کنند، جواب من به آنان این است که نومارکسیست، مارکسیستی است که هنوز هم به اندیشیدن ادامه می‌دهد و معتقد است که مارکس از بعضی جنبه‌ها در اشتباه بوده و یا نظر ناقصی ارائه کرده است و پرواضح است که جواب همهٔ پرسش‌های اجتماعی و تاریخی را نمی‌دانسته است. ولی وقتی مردم مارکسیسم را به این طریقِ کاملاً مشروع مورد انتقاد قرار می‌دهند به این فکر می‌افتم که همین انتقاد را باید از همهٔ نظریه‌های جامعه‌شناسی کرد. شاید ایرادی که به مارکسیسم گرفته می‌شود نقصی اجتناب‌ناپذیر باشد و هر نظریه‌ای که بخواهد در مورد جامعهٔ انسانی به طریق کلی سخن بگوید لاجرم دچارش می‌شود. مدت زمان زیادی است که پذیرفته‌ام تمام نظریه‌های جامعه‌شناسی بسیار آزمایشی و اصلاح‌پذیر و ناقصند. از این لحاظ حس می‌کنم و همیشه احساس کرده‌ام که تاریخ، یعنی بررسی جزء‌به‌جزء امور و همچنین گزاره‌های عام دربارهٔ امور، جاذبهٔ نیرومندی برای من دارد.

آنچه از ابتدا مرا به مارکسیسم علاقه‌مند کرد این بود که مارکسیسم با تحلیلی از اقتصاد کار را آغاز می‌کرد. نقطهٔ شروع مارکسیسم اقتصاد بود و به نظر من اقتصاد هنوز از هر لحاظ که به جامعهٔ بشری نگاه کنیم، از ابتدا تا زمان حاضر از اهمیتی بنیادی برخوردار بوده است. من در بسیاری از موقعیت‌ها به نفع این نظریه استدلال کرده‌ام ولی در ده سال اخیر مجدداً توجه بیشتری به پرسش‌های اقتصادی پیدا کرده‌ام و سعی نموده‌ام به نوعی به تجدید حیات جامعه‌شناسی اقتصادی کمک کنم. مسئله‌ای که مرا به این نگرش کشاند تجدید علاقهٔ من به شومپیتر Schumpeter است ــ کسی که از مدت‌ها پیش سر کلاس در مورد آثارش به‌ویژه

سرمایه‌داری و سوسیالیسم و *دموکراسی* و بعضی از آثار اولیه‌اش شامل دو اثر در بارهٔ طبقه و امپریالیسم که خصوصیت جامعه‌شناختی بیشتری دارند، بحث کرده‌ام. خیلی وقت بود که شومپیتر را به ناحق نادیده می‌گرفتند، ولی امروزه، هرچند دیر، اما کاملاً بحق مجدداً علاقهٔ بسیار زیادی به آثار او برانگیخته شده است. طی ده سال گذشته من چند مقاله در بارهٔ آثار شومپیتر نوشته‌ام و یکی از آثاری که امیدوارم بتوانم طی چند سال آینده به اتمام برسانم کتابی در بارهٔ تحول اندیشه‌های جامعه‌شناختی اوست. از نظر من آثار شومپیتر در تشریح چگونگی تحول جامعه‌شناسیِ اقتصادیِ پرثمر نمونه‌اند، هرچند فکر می‌کنم در آثار او وزنهٔ اقتصاد بر جامعه‌شناسی می‌چربد. فکر می‌کنم باید تا مدت‌ها در این جهت فعالیت کنم. در حال حاضر مشغول تکمیل کتابی در بارهٔ اقتصادهای سوسیالیستی هستم و همان‌طور که گفتم پس از آن روی آثار شومپیتر کار خواهم کرد و امیدوارم این کار را در بعضی رشته‌های مربوط به آن هم ادامه دهم. پروژهٔ دیگر من نوشتن مطالبی کامل‌تر در بارهٔ رابطهٔ مارکسیسم اتریش با سیاست‌های دموکراتیک است. می‌خواهم ببینم که چه نوع نظریهٔ سیاسی می‌توان از مارکسیسم اتریشی استنتاج کرد. مکتبی که فکر می‌کنم هنوز به درد زمانهٔ ما می‌خورد.

س: شما به زمینهٔ فکریی اشاره کردید که در متن آن به مارکسیسم و تاریخ اقتصاد علاقه‌مند شدید و در نتیجه به جامعه‌شناسی گرایش یافتید. می‌توانید در بارهٔ وضع مارکسیسم در آن زمان توضیح بیشتری بدهید؟

ج: همان‌طور که اشاره کردم مارکسیسمی که در سال‌های ۱۹۳۰ جذب آن شدم مارکسیسمی سیاسی بود و نظریهٔ مارکسیستی هم که مطالعه کردم محدود و از نوع ارتدوکس بود که فکر می‌کنم همیشه از آن به شکل ضمنی ناراضی بودم؛ این نارضایتی خیلی زود در من قوت گرفت. با مطالعهٔ آثار مارکس پرسش‌های مختلفی برایم پیش آمد که به عللی که ذکر کردم تا حدود سال‌های ۱۹۵۱ و ۱۹۵۲ نتوانستم به آن‌ها بپردازم. فکر نمی‌کنم هیچ کمکی از هیچ یک از نویسندگان مارکسیست انگلیسی گرفته باشم؛ اساساً مطالعات مارکسیستی در انگلستان در سطح نازلی بود. در دوران دانشجویی هم آنقدرها که در بارهٔ هابهاوس و تکامل‌گرایی آموختم، در بارهٔ مارکسیسم نیاموختم. سپس علاقه‌مندی بعضی از دانشجویان به پارسونز و نظریهٔ «کنش» شروع شد. به‌یاد می‌آورم که بعدها یگانه کسی که در دوران معلمی با او به‌طور جدی در بارهٔ مارکسیسم بحث کردم رالف میلی‌باند بود. ولی من مطالب

دیگری هم آموختم که به شرح آن می‌پردازم. در یک سمینار مشترک فلسفه و جامعه‌شناسی با ارنست گلنر شرکت کردم و از جلسات درس پوپر و بحث‌های او در بارهٔ عقلانیت علمی و انتقادش به‌مارکسیسم که برایم الهام‌بخش بود (هرچند پوپر هدف را درست نشانه نگرفته بود و بعداً دریافتم که از بررسی صور عقلانی و انتقادی مارکسیسم مثل مارکسیسم اتریشی سر باز زده است) نکات بسیاری آموختم. از آنجا که از انواع رایج جامعه‌شناسی و فلسفهٔ بسیار ساده‌گرایانهٔ علم بسیار ناراضی بودم، دست به مطالعات وسیع فلسفی زدم و آثار پوپر و اصحاب فلسفهٔ زبانی و پوزیتویسم منطقی را خواندم و در سمینارهای ایر Ayer در یونیورسیتی کالج شرکت کردم. احتمالاً به اندازهٔ جامعه‌شناسی، فلسفه خواندم، ولی نه فلسفهٔ اجتماعی هابهاوس را که یگانه جاذبهٔ باقی‌مانده در آن جهتگیریِ لیبرالی و اندیشهٔ خیرعقلانی است که هنوز هم بر اندیشهٔ من تأثیر دارد. بعدها زمانی که تدریس می‌کردم به مطالعهٔ فلسفه به اندازهٔ جامعه‌شناسی ادامه دادم و گمان می‌کنم اکثر اوقات این کار را انجام داده باشم.

س: آیا می‌توانم در بارهٔ روی دیگر سکّه، یعنی نفوذ شما بر مارکسیسم و نظریه‌های جامعه‌شناسی بریتانیایی و حسن تأثیرتان نه فقط بر سنت مارکسیستی بلکه بر سایر سنن جامعه‌شناختی و شاید هم بر مطالعهٔ جهان سوم، سؤال کنم؟ به نظر من شما نوعی باران رحمت در برهوت مارکسیسم و نظریه‌های جامعه‌شناسی و مطالعات جهان سوم بودید.

ج: نمی‌دانم؛ من حقیقتاً نمی‌توانم در این مورد به درستی قضاوت کنم و گاهی نومیدانه فکر می‌کنم در مواردی که گفتید به هیچ‌وجه موفق نبوده‌ام. گزیده‌ای که از مارکس در سال ۱۹۵۶ به‌چاپ رسید، تا حد زیادی مدیون دانش عمیق روبل از متون مارکس بود. در حقیقت او بود که اهمیت برخی از آثار اولیهٔ مارکس و دستنوشته‌های ناشناختهٔ او را به من شناساند. در طول سی سال اخیر اغلب به من گفته می‌شود که انتشار این گزیده‌ها (همراه با مقدمه‌ای که در نگارش آن سهم بسزایی داشتم) احتمالاً مردم بریتانیا را به‌نحوی از آثار مارکس آگاه کرد که پیش از آن هرگز سابقه نداشت. این گزیده‌ها به نحوی چشمگیر همچنان تا به امروز مورداستفادهٔ وسیع و گسترده قرار گرفته است. فکر می‌کنم با این کار کوچک حقیقتاً آنچه را می‌خواستم انجام داده‌ام، یعنی مردم را به دامنهٔ تفکر مارکس و مسائلی که مطرح می‌کند آگاه ساخته‌ام. در پی آن، آثار انتقادی گوناگونی در بارهٔ اشکال متفاوت تفکر اخیر مارکسیستی

نوشتم و از گئورگ لوکاچ و مکتب فرانکفورت و لوئی آلتوسر به شدت انتقاد کردم. فکر می‌کنم عملاً به شناسایی و احیای مارکسیسم اتریشی کمک کرده‌ام. از سوی دیگر وقتی به سال‌های گذشته نگاه می‌کنم و به تمام دانشجویانی فکر می‌کنم که نقشی در راهنمایی آنان داشته‌ام، درمی‌یابم که آنان آثار زیادی به‌وجود آورده‌اند و تفاسیر انتقادی با ارزش و اصیلی از جنبه‌های مختلف مارکسیسم ارائه کرده‌اند. من نمی‌گویم که مفاهیم خاص من در سطح وسیعی گسترش یافته است، فقط فکر می‌کنم در حال حاضر فهم انتقادی بسیار بهتری نه فقط در بریتانیا بلکه در هر جای دیگر دنیا وجود دارد.

اما در مورد جهان سوم باید بگویم که کتاب درسی من تأثیرهایی داشته است. چراکه من هیچ‌گاه از نظریه‌های توسعه که جهان را آن‌گونه می‌نگرند که گویی از دیروز یعنی از سال ۱۹۴۵ یا همان حدود آغاز شده خشنود نبوده‌ام؛ زمانی که چشمانمان راگشودیم و خود را در دنیایی یافتیم که در یک طرف کشورهایی صنعتی‌شده قرار داشتند و در طرف دیگر کشورهای مفلوک و عقب‌مانده. هدف من از اول (و فکر می‌کنم شاید حتی با وضوح بیشتر در چاپ‌های بعدی کتاب، زیراکه زمان بیشتری داشتم تا در بارهٔ موضوع فکر کنم و مطالب دیگر را هم بخوانم) تحلیل توسعه در متن کل تاریخ توسعهٔ اجتماعی، خصوصاً در متن ظهور و گسترش سرمایه‌داری بود و نه پرداختن به آن به‌نحوی که گویا جهان دیروز به وجود آمده و هیچ‌کس تا به‌حال از توسعه چیزی نشنیده است. فکر می‌کنم احتمالاً ارزش کتاب در این باشد، هرچند نمی‌دانم این کتاب چگونه در گفتار یا در کردار مردم در بارهٔ جهان سوم تأثیر گذاشته است. قصد من این بود که کل پرسش را در چشم‌انداز وسیع‌تری مطرح کنم و خصوصاً با جهان سوم طوری برخورد نکنم که گویی همّ و غمّش فقط رسیدن به ماست. آنچه خصوصاً مرا از تفکر رایج دل‌آزرده می‌کرد، این نظر ضمنی بود که ما به‌ویژه در ایالات متحدهٔ آمریکا به نقطهٔ اوجی رسیده‌ایم که فراتر از آن کاری برای انجام دادن باقی نمانده است زیراکه به نوعی به «خط پایان» یعنی به کمال جامعهٔ انسانی رسیده‌ایم. این حد با آنچه من فکر می‌کردم واقعاً باید باشد خیلی تفاوت داشت.

س: در مورد نظریهٔ مارکسیستی به نکته‌ای اشاره کردید که شما را از بسیاری مارکسیست‌های دیگر جدا می‌کند و آن نکته خصومت خاص شما با فلسفهٔ تاریخ تکاملیِ مارکسیستی است. مسألهٔ دیگری که شما بر آن اصرار می‌کنید و به همین مسئله مربوط است، تفکیک مقولات ارزش و واقعیت از یکدیگر است؛ مارکسیست‌های دیگر نمی‌خواهند دست به این نوع

تفکیک بزنند. و حتی شما را به سبب انجام آن سرزنش می‌کنند (مثل مقالهٔ روی اجلی Roy Edgley در Festschrift) [اجلی ۱۹۸۷]، نزدیکی شما به مارکسیست‌های اتریشی هم جدا از این مسائل نیست. آیا احساس می‌کنید که مارکسیسم نیازمند اصلاح است یا فکر می‌کنید نکاتی که متذکر شده‌اید به‌طور ضمنی در آثار خود مارکس وجود دارد؟

ج: تصور من همواره این بوده که این نکات به‌طور ضمنی در آثار مارکس وجود داشته است یا، حداقل، روشن نیست که خود مارکس بین واقعیت و ارزش تفکیکی قائل نشده است یا نمی‌خواسته این تفکیک را قائل شود. به هر حال فکر می‌کنم نظر خود مارکس در این موارد خیلی مبهم است. اول به این دلیل که در حقیقت مناقشات در این‌باره هنوز درنگرفته بود و او در موقعیتی نبود که مجبور شود به انتقادات پاسخ گوید؛ دوم به این سبب که او هیچ‌گاه رساله‌ای روش‌شناختی که در آن مفاهیم را به طریق منظم نشان دهد، ننوشت. افکار او در بارهٔ روش در نوشته‌هایش پراکنده‌اند و گاهی هم متناقض هستند. بعضی اوقات مثل پوزیتیویست‌ها و گاهی مثل هگلی‌ها می‌نویسد. آلبرشت ولمر Albrecht Wellmer از آنچه نامش را «پوزیتیویسم پنهان» مارکس می‌گذارد انتقاد کرده است. ولی من شخصاً فکر می‌کنم که این پوزیتیویسم آن‌قدرها پنهان نبود و برخلاف ولمر نظر مساعدی به آن دارم (یا حداقل نظر مساعدی به آنچه ممکن است «رئالیسم» مارکس نامیده شود). این رئالیسم به نظر من بخش حقیقتاً باارزش کار اوست. آنچه در درجهٔ اول باعث علاقه‌مندی من به مارکسیست‌های اتریشی شد این بود که آنان از این جنبه کار را ادامه دادند و خواستند مارکسیسم علمی جامعه‌شناختی باشد و دگماتیسم را کنار بگذارد و مهیای شنیدن انتقاد شود. آنان در قیاس با سایر مارکسیست‌ها بسیار ظریف و نکته‌سنج و آزمایشی استدلال می‌کردند و فکر نمی‌کردند که مارکسیسم نظام فکری کامل و تمام‌شده‌ای است که می‌تواند همه چیز را توضیح دهد. من هم بر این عقیده‌ام. بسیاری از بحث‌ها و نتیجه‌گیری‌های مارکسیسم نامطمئن و مشکوک است ولی همان‌طور که گفتم فکر می‌کنم هر نظریهٔ جامعه‌شناختی که ما تا به حال از آن اطلاع یافته‌ایم همین نقص را دارد. مارکسیسم از نظر من در قیاس با هر نظریهٔ رقیب دیگر هنوز هم نکته‌های بیشتری برای راهنمایی تحقیق ارائه می‌دهد و استدلال‌هایش منطقی‌تر است.

جنبهٔ مهم دیگری از روش مارکس وجود دارد ــ تأکیدش بر ساخت بنیادی جامعه ــ که آن را به ساختگرایی مدرن (نه لزوماً نوع آلتوسری Althusser آن) و همچنین به رئالیسم

علمی مدرن نزدیک‌تر می‌سازد. برای مثال بسکر Bhaskar معتقد است که مارکس به معنای فلسفی و عقل سلیمی، رئالیست است. نظر شخصی من نیز همین است. به هر تقدیر امر دشوار، ربط دادن برداشت رئالیستی از علم جامعه به خواست‌های اخلاقی آشکار انسان‌هاست؛ نخست، به اخلاق فردی ــ هر فرد چگونه با خود در مورد مسائل اخلاقی کنار می‌آید ــ و دوّم در سطح وسیع‌تر به اخلاق عامل انسانی human agency، عاملی که عنصر تشکیل‌دهندهٔ بنیادی زندگی اجتماعی و خصوصاً عنصری اساسی در جنبش سوسیالیستی است. ارتباط بین این دو چیست؟ این ارتباط را باید برقرار کرد. به نظر من آن‌ها که از این تمایز بین ارزش و واقعیت انتقاد و مرا به سبب طرفداری از آن سرزنش می‌کنند به‌کنه موضوع پی نبرده‌اند. چه خوب است مثل روی اجلی استدلال کنیم که وقتی می‌گوییم علم خود یک ارزش است فرض بر این است که رابطه‌ای نزدیک بین واقعیت و ارزش برقرار است. ما می‌توانیم به تفصیل بحث کنیم که چگونه علم در عمل ارزش می‌آفریند؛ ولی علمی که چیزهایی در بارهٔ دنیای فیزیکی کشف می‌کند و در جریان این اکتشاف ارزش می‌آفریند، مطلقاً از در هم آمیختن واقعیت‌ها و ارزش‌ها اجتناب می‌کند. این نکته ظریف است. ارزش‌ها به هیچ‌وجه به طریق معناداری وارد احکامی در بارهٔ چگونگی تشکیل اجزای جهان فیزیکی یا نحوهٔ کار آن‌ها نمی‌شوند. در حالی که تمام تفاوت‌های موجود بین این دو رشتهٔ گستردهٔ پژوهش علمی را تشخیص می‌دهم، می‌خواهم این موضع را در علوم اجتماعی هم حفظ کنم. همه می‌دانند که در علوم اجتماعی ما با موضوعی کاملاً متفاوت سروکار داریم و حفظ طرز تلقی بی‌طرفانه و فارغ از ارزش که به‌سهولت در مورد جهان فیزیکی در دسترس است در جهان اجتماعی بسیار مشکل‌تر است. من این دشواری را تشخیص می‌دهم ولی فکر می‌کنم اگر واقعاً بخواهیم دانش خود را افزایش دهیم باید تا حدودی آن را رعایت کنیم، اما در عین‌حال باید خصوصیت جهان انسانی را نیز بشناسیم که عبارت است از خواست‌ها و کردارهای ارزشی افراد و گروه‌ها. به‌سبب این خصوصیت است که عدم تعیین indeterminacy تا درجه‌ای و شاید تا درجهٔ زیادی وارد امور انسانی می‌شود. مارکس به این جنبه توجه زیادی نکرد. من فکر می‌کنم جنبهٔ منفی نهایی مارکسیسم ــ که انگلس تا حدی به آن افزود ــ این باشد که مارکسیسم را «سوسیالیسم علمی» بدانیم، چیزی که از نظر من نه هست و نه ممکن است باشد.

س: آیا شما به دیالکتیک اعتقاد دارید؟

ج: در واقع معنای آن را نمی‌دانم. در دورهٔ تدریسم گاهی برای سرگرمی هم که شده از دانشجویان فوق‌لیسانس می‌خواستم مقاله‌ای در بارهٔ دیالکتیک بنویسند ولی هرگز کسی را ندیدم که مطلب مهمی نوشته باشد. شکی نیست که مطالب جالبی دربارهٔ دیالکتیک نوشته شده؛ برای مثال نوشتهٔ بسکر در *فرهنگ تفکر مارکسیستی* تحت همین مدخل. اگر دیالکتیک اصطلاحی باشد که بتوان به مخالفت‌ها و تضادهایی که اتفاق می‌افتد و به جدالی که در جامعهٔ انسانی جریان دارد اطلاق کرد شاید اصطلاحی رضایت‌بخش هرچند نه چندان مهم باشد. ولی چیزی که من هیچ‌گاه قادر به فهمش نبوده‌ام و هرگز ندیده‌ام به‌طور کامل درباره‌اش بحث شود یا به شکل متقاعدکننده‌ای تشریح شود مقوله‌ای است که آن‌را منطق دیالکتیکی می‌نامند، یعنی منطقی که به نوعی می‌تواند جای منطق صوری یا منطق مدرن را بگیرد. از نظر من این عقیده مهمل است. من در هیچ زمانی احساس نکرده‌ام که برای فهم مسئله‌ای در جامعهٔ انسانی نخست باید معمای دیالکتیک را حل کرده باشم. شاید من در فهم پدیده‌های اجتماعی چندان موفق نبوده‌ام ولی در جاهایی هم که موفقیتی کسب کرده‌ام بدون کمک دیالکتیک کارم را پیش برده‌ام.

س: آیا احساس می‌کنید جایی برای فلسفهٔ کلی مارکسیستی وجود دارد؟ منظور چیزی فراتر از [مسائل معرفت‌شناسی و] شباهت روش مارکسیستی با رئالیسم علمی است. آیا فکر می‌کنید نیازی به نظریهٔ اخلاقی مارکسیستی باشد، مثلاً نظریه‌ای مارکسیستی در بارهٔ حقوق و مفاهیمی از این قبیل؟

ج: مطلب زیادی در این باره می‌توان گفت. اول، فکر نمی‌کنم مارکسیسم درست مثل هر نظریهٔ جامعه‌شناختی دیگری نیازی به بنیادهای فلسفی داشته باشد. به نظر من «فلسفهٔ اولی» نه ضروری است نه ممکن. برای مثال هابرماس که این سؤال مشغلهٔ ذهنیش بود حالا آشکارا آن را کنار گذاشته است. از نظر من برای مطالعهٔ جامعهٔ انسانی نیازی به فلسفهٔ اولی نیست. همان‌طور که برای مطالعهٔ طبیعت هم نیازی به آن نیست. فلسفه بعداً در قالب تأملی انتقادی در باب ساخت نظری و روش‌های علومی که عمری از آن‌ها گذشته است یعنی در قالب فلسفهٔ علم ظاهر می‌شود. ولی فلسفه و علوم اجتماعی در مقایسه با فلسفه و علوم طبیعی به‌هم نزدیک‌ترند، زیرا علوم اجتماعی پرسش‌هایی مطرح می‌سازند که اغلب یا به‌طور کامل

یا تا حدی فلسفی هستند، مرز آن‌ها مبهم‌تر است و نمی‌توان در جاهای بسیاری از درگیر شدن با بحث‌های فلسفی اجتناب کرد. همان‌طور که گفتم اگر فلسفهٔ علوم اجتماعی مد نظر باشد به نظر من رئالیسم علمی عاقلانه‌ترین و مفیدترین فلسفه است.

باید تأملی فلسفی از این نوع در بارهٔ مارکسیسم به عنوان نظریهٔ اجتماعی به عمل آید. فکر می‌کنم نتیجهٔ پرسش از مارکسیسم باید آدمی را به این نتیجهٔ عقلانی برساند که ویژگی مارکسیسم به عنوان روش یا منطق علوم اجتماعی همان رئالیسم علمی است. یعنی مارکسیسم به یاری این مفهوم به تحقیقات اجتماعی می‌پردازد که ساختاری بنیادی وجود دارد که آثار مشاهده‌پذیر را می‌آفریند. به هر حال این طریق تجزیه و تحلیل جامعه خاص نظریهٔ مارکسیستی نیست بلکه به طرق گوناگون به یک سنت قدیمی جامعه‌شناختی تعلق دارد. فلسفهٔ رئالیستی علوم می‌تواند در انتقاد از سایر پارادایم‌های جامعه‌شناختی هم مورد استفاده قرار بگیرد، این همان چیزی است که در مقدمهٔ کتاب *تفاسیر مارکس*، که هم‌اکنون در حال تجدید چاپ است، گفته‌ام. در آنجا من به این نتیجه رسیدم که فلسفهٔ مارکسیستی وجود ندارد و مارکس دیدگاه فلسفی کلی و یا حتی عناصر چنین دیدگاهی را هم پی‌ریزی نکرد؛ از این‌رو من کلاً با گفتهٔ کولاکفسکی در کتاب *جریان‌های اصلی مارکسیسم* که مارکس را فیلسوفی آلمانی نامید مخالفم. او مطلقاً از این طایفه نبود. ولی همان‌طور که فرد لزوماً نباید فیلسوف باشد تا بتواند طبیعت را مطالعه کند، از این‌رو برای انجام کشفیات مهم در اقتصاد یا جامعه‌شناسی ــ که مارکس بی هیچ تردیدی به این کشفیات نائل آمد ــ هم لازم نیست فیلسوف باشد. با وجود این مارکسیست‌های بعدی باید در انتقادهای روش‌شناختی که از تفکر مارکسیستی به عمل می‌آمد تأمل کنند و تصمیم بگیرند که مارکسیسم چه نوع نظام نظری و روش کسب معرفت است. در بین شارحان و مفسران اخیر، همان‌طور که قبلاً نیز گفتم روشن‌ترین و پرثمرترین نحله، مارکسیست‌های اتریشی هستند، خصوصاً ماکس آدلر Max Adler که در انگلستان شدیداً نادیده گرفته شده است، هرچند در اروپا شروع به شناختن او کرده‌اند. رئالیست‌های علمی دوران اخیر را نیز که به این جهت گرایش دارند، مثمرثمر می‌دانم.

در تفکر مارکسیستی نقصی آشکار وجود دارد که من همواره بر آن تأکید کرده‌ام و آن فقدان مقوله‌ای است که می‌توان نظریهٔ اخلاق مارکسیستی نامید. من نمی‌فهمم که چگونه نظریه‌ای در بارهٔ جامعه که پیوندی محکم با سوسیالیسم دارد، یعنی جنبشی که خواهان جامعهٔ جدید و بهتری است، در ایجاد آموزه‌ای اخلاقی که آنتونیو گرامشی اصولش را «تمدن

جدید» می‌نامید هیچ اقدام مهمی نکرده است. هیچ فیلسوف اخلاق بزرگ مارکسیستی وجود نداشته است. بعضی مارکسیست‌ها در بارهٔ مارکسیسم و اخلاقیات نوشته‌اند و عناصری از نظریهٔ اخلاقی در برخی بحث‌های بیگانگی وجود دارد، ولی فکر نمی‌کنم کسی که در پی شرح و بسط عمدهٔ فلسفهٔ اخلاق باشد به نکته‌ای دست یابد که اساس کار را تشکیل دهد. ولی شاید از رهگذر تأمل مجدد انتقادی در بارهٔ تفکر مارکسیستی و تجربهٔ عملی جوامع سوسیالیستی، اخلاقیات مارکسیستی در حال غنچه زدن باشد. برای مثال آثار اگنس هلر را می‌توان نام برد. تحقق این امر فقط به مارکسیسم بستگی ندارد، هرچند انگیزه‌های اصلی آن از مارکسیسم نشأت می‌گیرد. یکی از پیامدهای این امر رها کردن اجتناب‌ناپذیر عنصر فرجام‌مند در اغلب نظریه‌های تکاملی، از جمله مارکسیسم در صور هگلی‌تر آن است. این نظریه‌ها بنا را بر این می‌گذارند که جامعه و سرشت انسانی تا به نهایت کمال‌پذیرند.

س: آیا انتظار دارید نظریهٔ اخلاق مارکسیستی، نظریه‌ای طبیعت‌گرایانه باشد؟ به این معنا که از مجموعه‌ای از ادعاهای تجربی در بارهٔ انسان‌ها و نیازهایشان و توانایی‌هایشان و از این قبیل کار را آغاز کند؟ یا انتظار دارید که هنوز هم همان‌طور که فکر می‌کردید حوزهٔ واقعیت‌ها و حوزهٔ ارزش‌ها را جدا نگاه دارد؟

ج: یقیناً باید آن‌ها را جدا نگه دارد و در بارهٔ ارزش‌ها و اخلاقیات باشد و نه در بارهٔ موارد واقعی که در قلمرو اقتصادند، مثل توزیع ثروت یا مبارزهٔ طبقاتی یا از این قبیل. ولی باید دو عنصر حساس از نظریهٔ اجتماعی مارکس را زمینهٔ کار خود بداند: ۱) تأکید بر اقتصاد و تقسیمات طبقاتی؛ ۲) مفهوم تاریخ. مراحلی تاریخی در توسعهٔ جامعهٔ انسانی وجود دارد. نه به این معنی که آن‌ها به یک هدف ضروری منتهی می‌شوند بلکه خیلی ساده به این معنی که مراحل تاریخی معین و انواع متفاوت جامعه و شکل‌های مختلف اقتصاد در گذشته وجود داشته است. از این‌رو نظریهٔ اخلاقی باید نوعی نظریهٔ «تاریخی‌شده» و از جهتی «اقتصادی‌شده» باشد. فکر می‌کنم این مقوله از آن مقوله‌هایی باشد که در آثار اگنس هلر دیده می‌شود؛ برای مثال در کتاب *نظریهٔ نیاز مارکس* و پس از آن در کتابی مثل *«فلسفه‌ای رادیکال»* و در کتاب اخیرش *فراسوی عدالت*؛ هرچند این کتاب از آنچه ذکرش رفت کلی‌تر است و با مسائل اخلاقی انتزاعی‌تری سروکار دارد. ولی زمانی که من در مقدمهٔ *تفاسیری از مارکس* نوشتم که هیچ متفکر اخلاقی بزرگی از مکتب مارکس سر برنیاورده، منظورم این نبود که مارکسیسم

باید به‌طور مکانیکی رشته‌ای هم به نام فلسفهٔ اخلاق به وجود می‌آورد. آنچه در ذهن داشتم این بود که وقتی کل نوع تفکری که مارکسیسم نامیده می‌شود، یعنی راهی جدید برای نگاه کردن به جامعهٔ انسانی در تاریخ، بر کسی تأثیر می‌گذارد که عمیقاً به پرسش‌ها و استدلال‌های اخلاقی توجه دارد، طبیعتاً باید به گونهٔ فلسفه‌ای اخلاقی بر هر آنچه به‌وجود می‌آید پرتو بیفکند. انتظار داشتم همان‌طور که سایر نظریه‌های اجتماعی یا برداشت‌ها از جهان اجتماعی بر متفکران اخلاقی تأثیر گذاشته بودند، نظریهٔ مارکسیستی نیز بر آن‌ها تأثیری برانگیزاننده بگذارد. گمان می‌کنم در آن زمان دو مثال خاص در ذهن داشتم: یکی نظریهٔ اخلاقی فایده‌گرایی، که از نگرش‌هایی خاص و نوعی برداشت از سرشت انسانی و جامعه به‌وجود آمد و دیگری *اصل اخلاقی* مور Moore که آن هم از تفکر و نگرش اجتماعی معینی به‌وجود آمد که در حوزه‌های مختلف متعددی رواج داشت: از یک طرف در فلسفهٔ راسل و فلسفهٔ مدرن در کل و از طرف دیگر در طرز تلقی‌های اجتماعی نوظهوری که بیش از همه با نام گروه بلومزبری Bloomsbury و کل جنبش مدرنیستی عجین شده بود. پس چرا برداشت مارکسیستی از سرشت انسانی و جهان اجتماعی هیچ نتیجه‌ای به بار نیاورد که شبیه فلسفهٔ اخلاقی *فایده‌گرا* یا *اصل اخلاقی* مور باشد، مگر بحث‌هایی پراکنده؟ برای من معمایی شده که چرا یک قرن تفکر مارکسیستی در این مورد سترون بوده است.

س: شما در بارهٔ اگنس هلر صحبت کردید. کس دیگری که به نظر می‌رسد خصوصاً در آثار اخیرش در این جهت حرکت کرده هابرماس باشد.

ج: بله، ولی من مطمئن نیستم؛ شاید در کتاب اخیرش *نظریهٔ کنش ارتباطی*، این کار را کرده باشد ولی هنوز هم خیلی روشن نیست. به نظر من می‌رسد که هنوز مشغلهٔ فکری او سازگار کردن ارزش و واقعیت است، به‌طوری که در عین‌حال بتوان گفت دنیا چگونه است و چگونه باید باشد. ولی در این اثر دوجلدی دلمشغولی با اندیشهٔ عقلانیت نیز دیده می‌شود. این مفهوم ممکن است بخشی از یک نظریهٔ اخلاقی مدرن خصوصاً نظریه‌ای باشد که با مارکسیسم ارتباط دارد، هرچند بیشتر راهی است برای پیوند زدن مفهوم جامعه‌شناختی عقلانیت با اندیشهٔ فلسفی عقل. هابرماس می‌خواهد عقل و عقلانیت را به‌گونه‌ای به هم پیوند بزند که بتوان فلسفه و علوم اجتماعی را به شیوه‌ای یکسان فهمید. هرچند شاید این هم هدف اصلی وی نباشد. در واقع فکر می‌کنم این کار نشان‌دهندهٔ دور شدن از اهداف پیشین اوست. او حالا

توانایی بیشتری برای پذیرش جدایی بین فلسفه و علوم اجتماعی و جداکردن این دو حوزه از یکدیگر دارد. دومین مطلبی که باید گفت این است که برای مدتی هابرماس مثل اعضای قدیمی مکتب فرانکفورت در حال فاصله گرفتن از مارکسیسم بود ولی حالا یقیناً دوباره به طرف آن بازگشته است. در جواب این پرسش که اگر او در صدد برمی‌آمد تا در بارهٔ فلسفهٔ اخلاق روشن‌تر اظهارنظر کند، آیا از تفکر گسترده و کاملاً مشخصی که مارکسیسم مدرن نامیده می‌شود الهام می‌گرفت یا نه و حاصل کارش مارکسیستی از آب درمی‌آمد یا نه، باید بگویم نمی‌دانم.

س: شما مطالب زیادی در بارهٔ پیوند مارکسیسم و جامعه‌شناسی نوشته‌اید و کتاب *جامعه‌شناسی مارکسیستی* شما دو فصل دارد: یکی به نام «مارکسیسم به عنوان جامعه‌شناسی» و دیگری به نام «مارکسیسم بر ضد جامعه‌شناسی». من نمی‌دانم شما چه احساسی در مورد عقیدهٔ دیگری دارید که کولاکفسکی، زمانی که به مارکسیسم نزدیکتر بود، ارائه کرد: آنچه احتمال دارد رخ دهد از بین رفتن تشخص نظریهٔ مارکسیستی و جذب آن در نظریهٔ جامعه‌شناسی وسیع‌تری است. فکر می‌کنم خود کولاکفسکی این تحول را تحول خوبی می‌دانست.

ج: خوب، من به‌طور خاص در این مورد در کتاب *تفاسیر مارکس* بحث کرده‌ام. بحث من کم و بیش این بود که این اتفاق یگانه اتفاقی نیست که ممکن است بیفتد. این هم ممکن است که مارکسیسم به شکل گسترده و تجدیدنظرشده‌ای در عمل علوم اجتماعی فعلی را جذب کند و تغییرشکل دهد. صریح بگویم که علوم اجتماعی عصر حاضر را دارای چنان ماهیتی نمی‌دانم که کسی میل جذب شدن به آن را داشته باشد. به این معنی که نمی‌دانم چه مزیتی دارد که آرای مارکسیستی به شیوه‌ای التقاطی جذب آرای بسیار مبهم و پراکنده‌ای شوند که به‌طور کلی علوم اجتماعی کنونی را تشکیل داده‌اند. از طرف دیگر در اقتصاد که اندیشه‌ها چندان مبهم و پراکنده نیست عموماً خصومتی با مارکسیسم وجود دارد و این دو نوع نحوهٔ تفکر به هیچ وجه نمی‌توانند در شکل موجود با یکدیگر جمع شوند. از این‌رو من بحث کولاکفسکی را زیاد معقول نمی‌دانم. بعضی از نحله‌های علوم اجتماعی یا برخی مکاتب آن هیچ ارتباطی با مارکسیسم ندارند، برای همین هم آنرا جذب خود نمی‌کنند. از طرف دیگر بخش‌های دیگری از علوم اجتماعی هم وجود دارد که گمان نمی‌کنم هیچ‌کس به‌طور خاص

بخواهد جذب آن‌ها شود و اگر هم بشود سودی حاصلش نمی‌گردد. همان‌طور که گفتم این امکان هم وجود دارد که دست آخر این مارکسیسم باشد که نظریهٔ قوی‌تر از آب درآید. وقتی در ابتدا با نظریهٔ پوپر در مورد علم و رشد دانش آشنا شدم بسیار تحت تأثیر قرار گرفتم. شاید به این دلیل که مارکسیست بودم اندیشهٔ او در مورد مبارزهٔ نظریه‌ها مرا به خود جلب کرد. به نظر من مبارزهٔ نظریه‌ها، مانند مبارزهٔ طبقاتی، وسیله‌ای برای پیشرفت است. باید سعی کرد تا حد امکان یک نظریه را در رقابت با سایر نظریه‌ها دقت بخشید و امیدوار بود که از این رویارویی نوعی پیشرفت حاصل شود. گویا در علوم طبیعی این اتفاق افتاده است، یا حداقل در حوزه‌های بسیاری به شکل معقول می‌توان تاریخ علوم را چنین تفسیر کرد. هرچند همیشه چنین اتفاقی نمی‌افتد. به هر حال، گاه‌به‌گاه برخوردی صورت می‌گیرد و پارادایمی کنار گذاشته می‌شود و پارادایم دیگری که گویی برای زمان حاضر بهتر است جایگزین آن می‌شود. در جای دیگر گفته‌ام که اِشکال علوم اجتماعی و خصوصاً جامعه‌شناسی چیست و آن این است که گویی ما هیچ‌گاه پارادایمی واقعاً غالب نداریم که پارادایم دیگری بتواند آن را سرنگون کند. آنچه رخ می‌دهد این است که یک یا چند پارادایم از میان پارادایم‌های بسیار از بین می‌روند و آدمی نمی‌تواند کاملاً مطمئن باشد چه اتفاقی در حال وقوع است؛ در نهایت پارادایم جدیدی به وجود می‌آید و یا یکی از پارادایم‌های قدیمی بازمی‌گردد. این موقعیت به هیچ وجه موقعیتی مطلوب نیست ولی آشکارا اجتناب‌ناپذیر است. این وضع با برداشت کولاکفسکی از پیشرفت علوم اجتماعی سازگار نیست، نظری که پیشرفت علوم اجتماعی را فرایندی می‌داند که از رهگذر آن از گوشه و کنار عناصری نظری گرد هم می‌آیند و به‌تدریج به‌نظریهٔ منظمی مبدل می‌گردند. این نظریه با برداشت کوهن و سایرین و یا من از پیشرفت علم تفاوت دارد. پیشرفت علم بیشتر ناشی از رقابت بین نظریه‌های مختلف است و من مارکسیسم را در همین متن مدنظر دارم. امروزه مارکسیسم، خود، تلنبار بزرگی است از برداشت‌های مختلف و من می‌خواهم آن را دقیق‌تر کنم. من به دلایل کم و بیش عقلانی گونه‌ای از مارکسیسم را که جامعه‌شناختی است و قدرت تبیینی بسیاری دارد و براساس استانداردهای علوم اجتماعی نظریهٔ خوبی است انتخاب کرده‌ام و می‌خواهم آن‌را دقیق‌تر کنم و همیشه سایر نظریه‌ها را با آن مقابله کنم. در سال ۱۹۸۳ در سخنرانیم در مراسم صدمین سالگرد مرگ مارکس، گفتم که هرچند تفکر مارکسیستی دارای خطاها و نواقصی است ولی هیچ نظریهٔ دیگری با ادعاهای مشابه از آن فراتر نرفته است و فکر نمی‌کنم حداقل در آیندهٔ پیش‌بینی‌پذیری احتمال آن هم وجود داشته باشد.

س: شما آثار شومپیتر را نمونه‌ای از جامعه‌شناسی اقتصادی معرفی کردید که فکر می‌کنید جالب و مهم باشد. آیا در حال حاضر کسی هست که در حیطه علوم اجتماعی از این قبیل کارها انجام دهد؟

ج: نه، یقیناً هیچ کس همچون شومپیتر وجود ندارد. شاید به این دلیل که هیچ کس از امتیازاتی بهره نمی‌برد که شومپیتر در سال‌های دانشجوییش، در دوران شکوفایی بزرگ زندگی فکری و فرهنگی وین در آغاز قرن، از آن سود می‌جست. او تحت تأثیر نظریه فایدهٔ نهایی مکتب اتریشی اقتصاد خصوصاً ویزر Wieser قرار داشت. همان‌طور که شومپیتر متذکر شده است ویزر کسی است که اولین علاقه‌مندیش جامعه‌شناسی بود و در آخر نیز به جامعه‌شناسی بازگشت. بر اثر او بود که شومپیتر تا حدی جامعه‌شناس شد. شومپیتر مسلماً هیچ‌گاه مثل خیلی از اقتصاددانان با جامعه‌شناسی خصومت نورزید. علاوه بر این، دو تن از متفکران مارکسیست‌های اتریشی (باور Bauer و هیلفردینگ Hilferding) همشاگردی‌های او بودند. شومپیتر باز برخلاف اکثر اقتصاددانان و حتی اکثر جامعه‌شناسان، دانشی فراگیر از تفکر مارکسیستی کسب کرد. فکر می‌کنم شرایط کاملاً خاصی میسر شد تا او بتواند به دنبال نوع کاری برود که انجام داد و هیچ کس را به تازگی ندیده‌ام که کاملاً شبیه او کار کرده باشد. هرچند افرادی هستند که مطالب جالبی می‌نویسند که به نوعی بین جامعه‌شناسی و اقتصاد قرار می‌گیرد، ولی آثار آنان در سطحی پایین‌تر از شومپیتر قرار دارد. به نظر من اهمیت زیادی دارد که افکار و همچنین نحوهٔ کل تفکر او را مجدداً بررسی کنیم ولی با تأکیدی بیشتر بر جامعه‌شناسی. شومپیتر در اواخر عمرش گفت که اگر می‌خواست از اول شروع کند، به جای تحلیل‌های اقتصادی، بیشتر در جهت تاریخ و تا حدی جامعه‌شناسی قدم برمی‌داشت. فکر می‌کنم آثار او را باید دوباره و از این جنبه نگریست. معتقدم که مردم برای مدت‌ها نکاتی جالب و الهام‌بخش و انقلابی در کتاب *سرمایه‌داری و سوسیالیسم* و *دموکراسی* و همچنین سایر آثار شومپیتر در بارهٔ تحول اقتصادی و بحران‌ها و چرخه‌های بلندمدت* long waves که دوباره رواج یافته‌اند، کشف خواهند کرد. در حال حاضر بحث‌های خیلی جالب و زیادی

* نظریهٔ اقتصادی منسوب به کوندرا تیف Kondra Tieff و ارنست مندل. براساس این نظریه، تاریخ سرمایه‌داری مجموعه‌ای از چرخه‌های ۵۰ تا ۷۰ سالهٔ انقباض و انبساط اقتصادی است.

دربارهٔ تمام این موضوعات جریان دارد.

س: تا اینجا در بارهٔ تحولات فکری بسیار صحبت کردیم. شما آیندهٔ عملی سوسیالیسم و همچنین سیاست‌های بوم‌شناختی را چگونه می‌بینید؟

ج: من واقعاً در بارهٔ آیندهٔ سوسیالیسم چیزی نمی‌دانم. ولی آنچه واقعاً به آن معتقدم این است که کسانی که در ده سال اخیر سر و صداهای بسیاری در بارهٔ تدفین سوسیالیسم راه انداخته‌اند شاید حالا که سرمایه‌داریِ غربی مجدداً به دردسر افتاده صدای خود را پایین آورند. بسیاری از انتقادها و بحث‌ها در مورد سوسیالیسم که از زمان فروکش کردن جنبش رادیکال در دههٔ ۱۹۷۰ پا گرفت، مبتنی بر این فرض مسلّم بوده که سرمایه‌داری به موقعیت ثابتی دست پیدا کرده است و به توسعهٔ آرام و افزایش ثروت و تعداد جوامع مرفه ادامه می‌دهد. ولی اکنون چنین نیست؛ مردم شروع به اندیشیدن در بارهٔ جایگزین‌ها کرده‌اند. به علاوه جای شگفتی است که بسیاری مجدداً برای جلوگیری از فروپاشی اقتصادهای غربی راجع به شکل‌های مطلوب مداخلهٔ دولت فکر می‌کنند که خود تا حدی رهیافتی سوسیالیستی است. این واقعیت به هر حال پشتوانهٔ این فکر است که جامعه و اقتصاد مدرن، اگر بناست به سطح تولید انبوه و ثابت دست یابد، باید تا حدودی برنامه‌ریزی شده باشد؛ به شرطی که اقتصاد در درازمدت زنده و فعال باشد و در فرایند تولید مادی، منابع طبیعی را که وابسته به آن است نابود نکند. فکر می‌کنم سوسیالیسم از همهٔ این جنبه‌ها با سرمایه‌داری در تضاد است و هنوز هم می‌تواند آیندهٔ پرامیدتری را نوید دهد، زیرا که تا حدودی به برنامه‌ریزی وابسته است و به مشارکت مردم در تصمیمگیری در بارهٔ نوع و چگونگی فراورده‌هایی که قرار است تولید شود بیشتر اهمیت می‌دهد و نسبت به محیط و شرایطی که اقتصاد می‌تواند در درازمدت فعال و زنده باشد آرای متفاوتی دارد. به‌هرحال، کل موضوع از این جهت پیچیده است که مردم هنگام بحث در بارهٔ سوسیالیسم تا حدودی تحت تأثیر ایدئولوژی‌های راستگرا، توجهشان به اروپای شرقی و فقدان آزادی در آن دیار معطوف می‌شود، امری که مدت‌هاست بر همگان آشکار گشته است. ولی این امر هم در حال تغییر است و با تجربهٔ دو یا سه سال اخیر به نظر من این‌طور می‌رسد که آیندهٔ سوسیالیسم روشن‌تر و روشن‌تر می‌شود. سؤالی که مردم باید به آن فکر کنند طُرقی است که سوسیالیسم در عمل بتواند مؤثرتر از آنچه تا به حال بوده، باشد و از سرمایه‌داری امروزه در قلمرو تولید و بهبود کیفیت زندگی مردم پیشی

گیرد. بسیاری به وضوح از خیلی از جنبه‌های سرمایه‌داری ناراضی هستند. آنها از عدم اعتماد و عدم امنیتی که همراه آن است و نابرابری‌های زیاد و به هدر دادن گستردهٔ منابع و تخریب محیط ناراضیند. در اغلب کشورها مردم می‌خواهند در بهداشت و تحصیل و سایر رشته‌ها مشارکت عمومی را حفظ کنند و حتی وسعت ببخشند. مردم در عمل این چیزها را می‌خواهند و من فکر می‌کنم خواستشان بیشتر و بیشتر شود.

سؤال این است که سوسیالیسم چگونه می‌تواند به شکل مؤثرتری کار کند و کدام چهار چوب نهادی مورد نیاز آن است. در کتاب *اقتصادهای سوسیالیستی* از نوعی سوسیالیسم بحث می‌کنم که در آن برنامه‌ریزی مرکزی ــ که آن را حیاتی می‌دانم ــ را بازارهای متفاوت در عین‌حال تحدید و کامل می‌کنند. چنین ترکیبی می‌تواند باعث افزایش بهره‌وری شود و کالاهای مصرفی متفاوتی تولید کند و از قدرت بوروکراتیک بکاهد و قلمرو تصمیمگیری و مدیریت را افزایش دهد. به نظر من بزرگترین عیب برنامه‌ریزی مرکزی در درازمدت به این قرار است: قدرت بوروکراتیک مرکزی به‌وجود می‌آورد، طوری که مقامات اداری ــ همان‌طور که اغلب اتفاق می‌افتد ــ بر مردم مسلط می‌شوند و به همان‌گونه که در برخی از جوامع سوسیالیستی آشکار است، فساد گسترش می‌یابد. البته این چیزها را باید مدّ نظر داشت. همان‌طور که همه می‌دانند فساد و قدرت استبدادی زیادی در جوامع سوسیالیستی وجود دارد، با این همه گمان می‌رود سوسیالیسم خیلی بهتر از این باشد. باز هم فکر نمی‌کنم کسی بتواند نسخه‌ای دقیق و قطعی برای جامعهٔ سوسیالیستی تجویز کند. به نظر من به‌طور کلی غیرواقعی و کودکانه می‌رسد که عده‌ای تصور کنند همگانی شدن مالکیت منابع تولیدیِ اصلی همهٔ مشکلات را حل می‌کند. من شخصاً نمی‌توانم منظور کسانی را درک کنم که خود را مارکسیست می‌دانند و هنوز از این حرف‌ها می‌زنند. اما متأسفانه بعضی‌ها هنوز هم چنین سخن می‌گویند.

س: آخرین سؤال در بارهٔ علاقهٔ شما به ادبیات است. من می‌دانم که شما علاقهٔ زیادی به آثار رابرت موزیل دارید و رمان‌های ویرجینیا ولف هم برای شما جالب است و گاه‌به‌گاه از جوزف کنراد و سایر نویسندگان نقل‌قول می‌کنید. فکر می‌کنید در آینده در این زمینه مطلب بنویسید؟

ج: در واقع امیدوارم که دست به چنین کاری بزنم، شاید به سبب برخوردهایی که طی سال‌های

اخیر داشته‌ام و باعث زنده شدن علاقه‌مندی من، برای مثال، به گروه بلومز بری Bloomsbury و در واقع به کل جنبش مدرنیستی و مسئلهٔ کلی‌تر فرهنگ شد. به یاد می‌آورم زمانی که به ساسکس آمدم، طی دو یا سه سال اول، زندگی فکری واقعاً پرشوری وجود داشت و می‌توان صادقانه گفت که «زنده بودن در آن پگاه چه لذت‌بخش بود.» از اتفاقاتی که من خصوصاً به یاد دارم سمیناری بود که جین شولکیند Gene Schulkind در بارهٔ رهیافت‌های مارکسیستی به ادبیات و هنر برگزار کرده بود. گروه‌های گوناگون در آن حضور داشتند. این سمینار علاقهٔ شدید مرا به ادبیات و همچنین به نقاشی تقویت کرد، اول به عنوان تجربه‌های زیباشناختی و دوم به عنوان ابزارهایی برای گشودن معماهای سرشت انسانی و جامعهٔ انسانی. به عقیدهٔ من نمی‌توان به سهولت در علوم اجتماعی به چنین نتایجی دست یافت، هرچند علوم اجتماعی هم نکات زیادی را مکشوف می‌سازد که با هنر و ادبیات نمی‌توان آسان به دست آورد. به هر حال من امیدوار بودم سمینارهایی از این نوع ادامه می‌یافتند.

در سال‌های اخیر بعضی از کارهایم را در این رشته از سر گرفته‌ام، خصوصاً دربارهٔ مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم، و همان‌طور که گفتم، امیدوارم نهایتاً چیزی در این‌باره بنویسم، ولی نمی‌دانم چه چیزی از آب درخواهد آمد. لذت بردن از هنر و ادبیات و به دست آوردن دانش اجتماعی و فردی از آن یک چیز است و نوشتن دربارهٔ آن به طریقی ارزشمند چیز دیگری است.

این مصاحبه ترجمه‌ای است از :

Brian Taylor and William Outhwaite, Interview with Tom Bottomore, in «Theory, Culture and Society» (Sage, London), Vol. 6 (1989) 395-402.

مصاحبه با هانس گئورگ گادامر

روی بوینی
ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی

س: فیلسوف تا چه اندازه باید جدی باشد؟ شواهد حاکی از آن است که جدیت اندوهگین در کار نظری یگانه روش تفکر نیست. می‌توان کمدی‌های شکسپیر و در سنت فلسفیِ جدی‌تر *دانش طربناک* نیچه را ذکر کرد. در ایام اخیر خندهٔ تمسخرآمیزی در آثار واسازی‌گرایان deconstructionists نمایان است. آیا در قلمرو ذهن باید زاهدانه زندگی کرد؟

ج: کتاب نیچه به شدت مورد تحسین من است. این کتاب شاید بهترین اثر او باشد. اما نمی‌گویم که طنز سطحی او خمیرمایهٔ اصلی کتاب است. نیچه نابغهٔ افراطیگری بود و آن‌قدر جسارت داشت که خطر رسیدن به نتایج غیرمعمول ولی محکم را بپذیرد. آثار او بمب‌هایی مکتوبند.

اما به هر تقدیر در مورد مکتب واسازی باید بگویم که به نظر من مکتبی جدی نیست. برای مثال *Eperon* دریدا یک بازی ادبی است و احترامی برای علائق و خواسته‌های انسانی و دینی و اخلاقی ما قائل نیست. واسازی‌گرایان نمی‌توانند همانند نیچه کار خود را توجیه کنند. نیچه با جامعهٔ مسیحی‌نمای متحجری خصومت می‌ورزید. اما نمی‌دانم گرایش‌های نیچه‌ای امروزی به دنبال چه چیزی هستند. پیروان این گرایش‌ها بیش از حد خودبینند و در نتیجه به نوعی از خودراضی هستند.

س: آیا نمی‌توان گفت که امروز ما در جامعهٔ مسیحی‌نمای متحجری زندگی نمی‌کنیم بلکه در جامعهٔ سرمایه‌داریِ پسینِ بوروکراتیکِ متحجری زندگی می‌کنیم؟ اگر نشانی از حقیقت در مفهوم وبریِ «قفس آهنین» و یا در گفتهٔ لوکاچ «نابودی عقل» وجود داشته باشد آیا نمی‌توانیم نظریه‌پردازی بازی‌گوشانهٔ دریدا و دولوز Deleuze و سایرین را تلاشی بسیار جدی بدانیم که از نیچه الهام گرفته است و با تحجر دوران ما خصومت می‌ورزد؟

ج: شاید چنین باشد. من برای آثار پدیدارشناختی اولیهٔ دریدا احترام زیادی قائل هستم و اطمینان دارم که هم هایدگر و هم، پس از او، دریدا حق دارند مسئلهٔ مابعدالطبیعی بودن نیچه را مورد چند و چون قرار دهند. مسئلهٔ انسجام فلسفی خیلی مورد توجه نیچه نبود. حقیقتی است که مشخصهٔ آثار نیچه باز بودنِ آن‌هاست. ولی هایدگر در این آثار لایه‌ای عمیق‌تر کشف کرد که خود نیچه از آن آگاه نبود. تفسیر او از سازگاری درونی میان ارادهٔ معطوف به قدرت و واژگونی‌های درونی تفکر نیچه نگاهی است بصیرانه به افراطیگری موضع او. با این همه من انتظارات و پیش‌فرض‌های لازم را ندارم تا بتوانم نیچه‌گرایی معاصر را بلاواسطه بفهمم.

س: ممکن است دربارهٔ این برداشت از «افراطیگری» کمی بیشتر توضیح دهید.

ج: به‌جاست کمی در بارهٔ هایدگر صحبت کنیم؛ چراکه او هم یک افراطی بود. هایدگر پیوستگی درونی و پیامد کل تاریخ آرای غرب را آشکار کرد ــ امری که برای من بسیار الهام‌بخش بود ــ و روشن ساخت که چگونه عصر تکنولوژیک ما آخرین ثمرهٔ جریانی است که از یونان آغاز شد. از نظر من تحلیل وی از تحولی که از آن گذشته شروع و به این افراطیگری کنونی انجامید اهمیت بسیاری دارد. هایدگر اولین کسی بود که به من بصیرتی کافی داد تا بفهمم که چطور شد علم طبیعی و مابعدالطبیعیِ فرجامگرایانه به سبک ارسطو به فایده‌گرایی اجتماعی مدرن و انقلاب صنعتی انجامید. تا به‌حال من از این نکته چیزهای بسیاری آموخته‌ام. از سوی دیگر به نظر هایدگر در بارهٔ «به‌فراموشی سپردن کامل وجود» ظنینم ــ دیدی که معادلِ «آخرین مرد» نیچه است. هر دو اندیشه دیدگاه‌هایی هستند که توانایی‌های خاص خود را دارند ولی نباید آن‌ها را جدا در نظر گرفت و اوج اندیشهٔ آنان به‌حساب آورد. از این‌روست که وقتی هایدگر می‌گوید «فقط خدایی قادر می‌تواند ما را

نجات دهد» با او موافق نیستم. «به فراموشی سپردن کامل وجود» ممکن نیست؛ همان‌طور که مرگ را نمی‌توان از حیات انسانی حذف کرد؛ من تقریباً مطمئن هستم که انقلاب صنعتی ـ تکنولوژیکی وضع بشری را به‌طور کامل تغییر نخواهد داد.

آثار مدرسه‌ای من از لحاظ دیگری با تفکر هایدگر فرق دارد: نظر من و او در بارهٔ افلاطون. هایدگر هیچ‌گاه توجهی به همهٔ جهات نبوغ افلاطون نکرد. از نظر هایدگر افلاطون فقط استاد ارسطو بود. در مطالعاتم سعی می‌کنم نشان دهم که افلاطون بنیان‌گذاری حقیقی بود، ولی هایدگر تمایل داشت در بین فلاسفهٔ ماقبل سقراط به دنبال چنین کسی بگردد ـ هراکلیتوس Heraclitos و پارمنیدس Parmenides ـ کسانی که گویی مناسب‌ترین دریچهٔ نگاه به وجود را می‌گشایند.

در کل می‌خواهم بگویم کار من در قیاس با هایدگر کمتر انقلابی است. این گفته ممکن است تا حدی روشن کند که چگونه توانستم زمانی که در آلمان مطالعهٔ آثار هایدگر شدیداً ممنوع بود به کارم ادامه دهم. زمانی که به آمریکا رفتم و در آنجا علاقه‌ای فراوان به کارهای هایدگر دیدم، اغلب از من سؤال می‌شد که در آلمان برای مطالعهٔ فلسفهٔ هایدگر باید به کجا مراجعه کرد؟ من در جواب می‌گفتم: همان جایی که هستید بمانید. این وضع به لحاظ تاریخی منحصر به فرد نبود؛ ارزیابی فرهنگی از همین نوع در مورد هگل در سال ۱۸۵۰ اتفاق افتاد. هرچند ادامهٔ کار من با توجه به روابط نزدیکم با هایدگر در نظر اول بعید به نظر می‌رسید ولی به این سبب توانستم فشارها را خنثی کنم و کارم را دنبال کنم که من بیش از هایدگر اهل مدرسه‌ام. فروتنی و تسلیم اساس کار اهل مدرسه است: آثار اهل مدرسه از آثار نوابغ خلاّق نیرومندی که هایدگر مثالی از آنان است کمتر رعب‌آور و تهدیدکننده‌اند.

س: هرچند دور از حقیقت است که بگوییم کار شما را آسان می‌توان فهمید، مقایسهٔ وجود و زمان با حقیقت و روش نشان می‌دهد که اثر شما از اثر هایدگر ابهام کمتری دارد. نظرتان در این مورد چیست؟

ج: من خود را با هایدگر مقایسه نمی‌کنم. او بدون هیچ تردیدی از متفکران طراز اول بود. اما جای دارد این نکته را متذکر شوم: هایدگر در کشف رمز کلمات جادو می‌کرد ولی به قصد واقعیِ جملات کاری نداشت. قدرت حفاری‌های کلامی او منجر به مواجهه‌ای واقعی‌بین روح خلاق وی و متن می‌شد. روش کار من بیشتر دیالکتیکی است. از نظر من اساس

مواجهه با متن، قرار گرفتن در جریان شیوهٔ استدلال و میانجی‌هاست. در اینجا از نحوهٔ تفکر هایدگر که مدام برمی‌آشوبد و به جلو می‌راند خبری نیست. یورگن هابرماس زمانی گفت: گادامر بود که هایدگر را شهری کرد؛ به راستی روحیهٔ گفتگو و محاوره در سراسر آثار من کاملاً بارزتر است. همیشه دوست دارم به نظرات دیگران گوش دهم و همیشه مایلم نقطهٔ قوّت ردیّه‌های دیگران را بر آرای خودم پیدا کنم و بپذیرم. هایدگر چنین نبود.

س: آیا نیروی خلاقهٔ هایدگر که گفتید همهٔ نواقص وی را جبران می‌کرد در زندگی سیاسی او تأثیر داشت؟!

ج: مسئلهٔ اصلی در زندگی سیاسی هایدگر راکلاً باید با توجه به این واقعیت فهمید که او حقیقتاً مردی بزرگ بود. او هیچ‌گونه زمینهٔ فرهنگی نداشت و هر چه به دست آورد به سببِ کارِ سخت و توان‌های عظیمش در تمرکز افکار بود. هایدگر به هیچ کس دینی نداشت، نه به معلم‌هایش و نه به سنتی فلسفی، آن‌ها فقط موقعیتی فراهم کردند تا او به طریقی خلاق به مسئلهٔ وجود بازگردد. شاید از آنجا که تحول فکریش را فقط مدیون خود بود و در سراسر زندگی شخصیتی مستقل داشت، باور کرد که متفکری بزرگ می‌تواند توان انقلابی جنبش نازی را به راه‌های نجیبانه و اصیل بکشاند. البته خطا کرد، خطایی فاحش، و خود پس از یک سال به همین نتیجه رسید، به عقیدهٔ من اگر او به خطایش آشکارا اعتراف نکرد به طریق کلی ناشی از محدودیت‌های بشری بود. او متوجه اشتباهش شد ولی حوصله و جرأت گفتن آن را پیدا نکرد.

س: از نحوهٔ برخورد شما با این مرحله از زندگی هایدگر شاید بتوان نتیجه گرفت که هایدگر فکر می‌کرد ناسیونال سوسیالیسم موقعیتی برای فلسفه ایجاد می‌کند تا بر شکاف بین تفکر و واقعیت، و نظریه و عمل غلبه کند. البته فهم و نقد این شکاف کانون حمله‌های زیادی به سنت فلسفی بوده است، و یکی از قوی‌ترینِ این حمله‌ها انتقاد مارکس به هگل بود. آیا فکر می‌کنید کار خود شما کاربردی عملی دارد؟

ج: اجازه دهید پرسش شما را از دو جنبهٔ متفاوت پاسخ بدهم. اول از همه اوقاتی پیش آمده که از عکس‌العمل‌های خاصی نسبت به کارم رضایت خاطر زیادی به‌دست آورده‌ام. سه مورد از

این عکس‌العمل‌ها را به یاد دارم. روزی چند نامه و مقاله از گروهی قوم‌شناس در کالیفرنیا که تحت تأثیر نظریهٔ «گفتگویی کردن» Dialogizing من قرار گرفته بودند به دستم رسید. آن‌ها این نظریه را که «از یک دیدگاه نمی‌توان به حقیقت دست یافت» جدی گرفته بودند و می‌خواستند بیاموزند که چگونه باید از عینیت‌گرایی موجودِ سنتِ قوم‌شناختی اجتناب کرد. به نظر آنان این جهتگیریِ مجدد، نویدِ بصیرت‌های جدید و تحولات نظری را می‌داد. البته آنچه در اینجا مطرح است پیشرفت و تحولی است که در قاعدهٔ نگرش به حقیقت از دیدگاه قوم‌شناسی حاصل می‌شود. عکس‌العمل دوم را مدرسهٔ معماری در آکسفورد نشان داد. آنان متوجه نقد من از مکتب زمینه‌زدایی decontextualism شده بودند که مشخصهٔ بسیاری از اندیشه‌های امروزی در بارهٔ هنر است. شیوهٔ عملی معماری آنان که به‌تازگی بر مبنای این حقیقت قدیمی جهت یافته بود که هنر می‌باید در متن گذشته و در دنبالهٔ آن تفسیر شود، انزواگرایی تاریخی را که بحق نشانِ معماری مدرن است مردود می‌شمرد. بالاخره با کمی رضای‌خاطر زمانی را به‌یاد می‌آورم که در آکادمی علوم هایدلبرگ سخنرانیی ایراد کردم. طبق معمول عنوان سخنرانیم هرمنوتیک بود، طبیعی بود که در آغاز با بی‌اعتنایی و بی‌علاقگی تعدادی از قضات به هرمنوتیک حقوقی روبه‌رو شوم. به هر تقدیر آنان کاملاً تغییر عقیده دادند.

اکنون پرسش شما را از جنبهٔ دوم پاسخ می‌دهم.یادم می‌آید با هارولد گارفینکل ملاقات کردم و زمانی که در یکی از سخنرانی‌هایش حضور داشتم به او گفتم شاید نداند که پیرو ارسطوست و ارسطو کاری را که او انجام می‌دهد حکمت عملی می‌نامد، به این معنی که او به دنبال پیداکردن قواعد کلی در موقعیت‌های انضمامی و خاص نیست بلکه بیشتر در صدد است تا به قواعدی کلی دست یابد که از تجربه‌های خاص ناشی می‌شود. گارفینکل در جواب به من گفت: «خوب، من به گفتهٔ شما که راه ارسطو را دنبال می‌کنم اعتراضی ندارم.» کل این گفتگو در این نکته خلاصه می‌شود که هرمنوتیک احیای حکمت عملی است. برداشت مدرن از نظریه ــ نظریه ابزاری برای توضیح واقعیت است ــ به کلی فهم ما را از «عمل» مخدوش کرده است. ولی نظریه بینش انسان‌هاست؛ بینشی که مستلزم کفّ نفس و انضباط فراوانی است: فضائلی که در متن فرهنگ علمی مورد تحسین نیچه بودند. از این‌رو نظریه صورتی از عمل انسانی است؛ نباید به عمل همچون کاربرد نظریه نگریست.

س: اگر ترجیح می‌دهید نظریه را نوعی «بودن در جهان» بدانید تا ابزاری برای سنجش واقعیتی

که جدای از واقعیت‌های دیگر تفسیر می‌شود، آیا کمی متناقض به نظر نمی‌رسد که کار شما در ایالات متحد آمریکا پی گرفته می‌شود.

ج: از سال ۱۹۴۵ در آلمان عکس‌العمل یک طرفه‌ای بر ضد فلسفهٔ هرمنوتیکی وجود داشته که فکر می‌کنم کم و بیش به دلیل فاجعهٔ فرهنگ آلمانی است. برای استمرار آن صور فرهنگی که نتایج فاجعه‌باری داشتند تمایلی دیده نمی‌شد. البته، اکنون منش غالب در فرهنگ آمریکایی، منشی تحلیلی است. در حالی که کار تحلیلی، کار فکری بسیار جدیی است، ولی در عین‌حال هیچ شناختی از دیگر شیوه‌های تفکر ندارد؛ فرهنگی است مبتنی بر قناعت. وقتی آمریکا با تفکر هرمنوتیکی من آشنا شد تعدادی از محققان آمریکایی متوجه پرثمر بودن این شیوهٔ تفکر شدند. من جسارت کردم و قدم به این قلمرو جدید گذاشتم، البته نه در کسوت پیشگام ــ چنین علاقه‌ای ندارم ــ بلکه به این سبب که ترجمه را سودمند نمی‌دانم. ترجمه میانجی آرمانیی برای انتقال آرا نیست. از سوی دیگر حتی با توانایی اندکِ سخنرانی که به زبان بیگانه سخن می‌گوید می‌توان حرف خود را به‌گونه‌ای فهماند. احساس می‌کنم طی پانزده سال گذشته از موفقیت‌های ناچیزی که در این راه به‌دست آمد لذت برده‌ام. فعالیت در آمریکا برایم بسیار الهام‌بخش بود و از آن نکته‌های زیادی آموختم.

س: آیا شما آثار یورگن هابرماس را مبین رخنهٔ اسلوب تحلیلی به فلسفهٔ آلمانی می‌دانید؟

ج: نه. هابرماس بر این باور است که در فرهنگ ما که به طریق علمی و بوروکراتیک سازمان یافته است فقط علم می‌تواند جنبش‌های اجتماعی را درک و هدایت کند. برعکس من معتقدم فقط دوراندیشی prudence انسانی قادر به این کار است. روزی ما برخوردی بسیار جالب در راهرو داشتیم. او گفت فقط دوراندیشی منظم علمی می‌تواند به ما کمک کند. به او جواب دادم فقط علمی که با دوراندیشی نظم یافته باشد می‌تواند به کار خود ادامه دهد. با این همه معتقدم اکنون نسبت به گذشته نظراتمان به هم نزدیک‌تر شده است. در مناقشه‌ای که بین ما درگرفت ما هر دو از استدلال‌های یکدیگر استفاده کردیم. اغلب از ما می‌خواهند دوباره بحث را از سر بگیریم، ولی ما دیگر همان طرز فکرها را نداریم. بعد از انتقاد من، هابرماس هرگز بحث‌هایش را دربارهٔ روانکاوی تکرار نکرد، من هم از او چیزهای زیادی یاد گرفتم.

س: با اتکا به جهان‌بینی علمی می‌توان از تصورات معین و شیوه‌های تفکر و صور بروز حقیقت انتقاد کرد. به دلیل اعتبار دیدگاه علمی و شاید فقط از همین دیدگاه باشد که «نقد ایدئولوژی» ممکن می‌شود. از آنجا که دوراندیشی را بنیادی‌تر از علم می‌دانید آیا می‌توان گفت که مفهوم ایدئولوژی را رد می‌کنید؟

ج: البته من نقد قدیمی هابرماس و پیروانش را می‌دانم که معتقدند هرمنوتیک بُعد انتقادی ندارد. ولی فکر می‌کنم انتقاد آنان نادرست باشد. پرسشی که مطرح می‌شود چگونگی نقد سیاسی مؤثر است. نکتهٔ مهم تدوین نظری فرمولی کلی نیست بلکه بیشتر توجه به جزئیاتی است که مستلزم کل زنجیرهٔ قضاوت‌هاست. هدف هرمنوتیک یافتن قضاوت‌های صحیح با توجه به شأن انسانی است، جایی که کاربرد قاعده‌ای کلی مطرح نیست. این قضاوت‌ها آشکارا می‌توانند انتقادی باشند ولی نه به شیوهٔ کلیت‌گرایانه‌ای که «نقد ایدئولوژی» طالب آن است. من منکر نمی‌شوم که نقد ایدئولوژی تلاش نظریِ بحقّی است ــ هر چه باشد کاری است که هابرماس انجام می‌دهد ــ اما هرمنوتیک کاری به کار این زمینه ندارد. به علاوه به نظر من امری خیالی و واهی است که گمان کنیم نقد ایدئولوژی هرگز بتواند جهان انسانی را در برخی حالات با وضوح کامل نشان دهد. دیالوگ و گفتگو باید با حیات انسانی ملازمتِ همیشگی داشته باشد. از این‌روست که نمی‌توانم هرمنوتیک را در حد کمال آن تصور کنم. علم ممکن است متخصصانی به وجود آورد ولی هرمنوتیک نمی‌تواند.

س: در این صورت آیا شما با اندیشهٔ علوم اجتماعیِ «بری از ارزش» Value-Free خصومت می‌ورزید؟

ج: قبل از آشنایی با هایدگر، ماکس وبر بزرگترین قهرمان دورهٔ جوانی من بود. او معرف تعصب علمی خاصی بود و جامعه‌شناسیِ «بری از ارزش» نظریهٔ متهورانه‌ای بود که من کارم را با آن شروع کردم. پس از آن آشنایی با هایدگر پیش آمد و برای من راه خروج از مخمصه باز شد. باور ندارم که اصول علمی و قهرمانگرایی ماکس وبر باید با «تصمیمگرایی محض» pure decisionism کُنشگری که دست به عمل می‌زند ترکیب شود. وبر گفته بود: «شما باید خدایی را انتخاب کنید که می‌خواهید پیروش باشید و علم نمی‌تواند شما را در این

تصمیم یاری دهد.» خوب، ما از علم انتظار کمک نداشتیم و به فلسفه روی آوردیم. هایدگر و یاسپرس و دیگران «تصمیم» گرفتند در این [به اصطلاح] «قلمرو غیرعقلانی» [فلسفه] راهی را انتخاب و دنبال کنند.

س: آیا می‌خواهید بگویید که این کار می‌تواند در اتخاذ تصمیم‌های سیاسی و رسیدن به قضاوت‌های اخلاقی کمک مستقیمی بکند؟

ج: مطمئن نیستم بتوانم در این مورد پاسخی راضی‌کننده به شما بدهم. من هم مثل خود شما در سنت فرهنگی خاصی پرورش یافته‌ام که می‌توانیم با اغماض آن را رمانتیسم بنامیم. رشتهٔ من علوم انسانی است: کلاسیک‌ها و هنر و ادبیات. این بدان معنی نیست که من هیچ علاقه‌ای به مسائل اجتماعی ندارم؛ ولی این مسائل بیشتر موردتوجه منِ شهروند است تا منِ فیلسوف. البته من تجربیات اجتماعی و سیاسی خود را دارم و به کمک این تجربیات، اعتقادات و باورهای من شکل گرفته‌اند. من این اعتقادات را بلاواسطه با اندیشه‌های فلسفیم پیوند نمی‌زنم. فقط می‌گویم که اساس هرمنوتیک انسانی است نه علمی. پیش‌فرض اصلی آن این است که «دیگری» ممکن است بر حق باشد؛ هرچند ممکن است رعایت این اصل زندگی را دشوار سازد ولی به نظر من پایه و اساس زندگی جمعی همین اصل است. در سیاست ما بایستی این نکته را بیاموزیم که تبعیض بر ضدِ دیدگاهِ «دیگری» همواره با شدت و حدت برقرار بوده است. تا جایی که آینده مطرح است به نظرم می‌رسد که اگر برای درک منظور «دیگری» اصل مهمی را که متذکر شدم درنیابیم، همگی به مهلکه درخواهیم غلتید. ولی من دچار هیچ‌گونه توهمی نیستم. می‌دانم که بدون فشارِ ضرورت این دیدگاه تحقق نخواهد یافت. به هرحال احساس می‌کنم فشار ضرورت در قلمرو بوم‌شناختی بروز خواهد کرد تا در حیطهٔ قدرت هسته‌ای. در حالی که مشکل هسته‌ای ممکن است با مصالحهٔ سیاسی حل شود، نمی‌دانم تهدید به محیط‌زیست را چگونه می‌توان با شیوه‌های اجرایی در این سطح حل کرد. از آنجا که هیچ کس نمی‌تواند بدون امید زندگی کند من هم امیدهایی دارم؛ امیدهایی که چندان هم مبهم نیستند.

س: ولی شما نوعی بینش نظری دارید که جامعهٔ تکنولوژیک چیست و احتمال دارد به چه صورت درآید؟

ج: آرای من در این مورد با منظور هایدگر از «گلاسن‌هایت» Gelassenheit [رهایی = Releasement] نزدیک است. فکر می‌کنم آنچه او باید می‌آموخت رهایی از شیفتگی به تکنولوژی بود که ممکن است هنوز همهٔ ما راگرفتار سازد. البته اقتصاد جهانی به قدری پیچیده و در هم تنیده است که مشکل بتوان تفاوت اساسی بین نظام‌های «مختلف» اقتصادی را تشخیص داد. نوعی همگرایی وجود دارد. باید با مسئلهٔ شکافِ بین کشورهای توسعه‌یافته و توسعه‌نیافته روبه‌رو شویم؛ ولی باور ندارم که راه‌حل، صادر کردن فرهنگ مادی و معنوی غرب باشد. می‌توانیم از فرهنگ‌های دیگر نکته‌هایی بیاموزیم ولی خیلی مطمئن نیستم که برای مثال آفریقا بتواند یا مجبور باشد اروپایی شود. به نظر می‌رسد این پیامد منطقی «کمکی» باشد که اروپا می‌کند.

س: شما در بارهٔ پیوند بین هنر و تکنولوژی نوشته‌اید. آدورنو فکر می‌کرد که حقیقت هنرِ انتزاعی ناشی از آن است که جامعهٔ انتزاعی را عیان می‌سازد. آیا شما با نظرات او موافقید؟

ج: نظریهٔ زیبایی‌شناسی آدورنو از خواندنی‌ترین آثار اوست، شاید به این سبب که او فقط سه‌بار آن را نوشت. سایر کتاب‌های او حداقل چهاربار بازنویسی شده و به حدی پیچیده شده‌اند که ذهن حقیر من قادر به فهم آن‌ها نیست. نکتهٔ مورد اختلاف آدورنو و من در بارهٔ مسئلهٔ هنرِ انتزاعی، آگاهی زیبایی‌شناسی است. آدورنو تعریف کانت از «ذوق» را می‌پذیرد و همین تعریف را برای هنر به‌کار می‌برد که اشتباهی بزرگ است. یکی از علایق اصلی من نشان دادن این است که آگاهی زیبایی‌شناسی به‌طور مجرد و کلی وجود ندارد. هنر همیشه چیزی بیش از تحقق انتظارات زیبایی‌شناسی است. من با آدورنو در بارهٔ تأثیر حسابی که رسانه‌های عمومی بر جای می‌گذارند موافقم. رسانه‌های گروهی با تکثیر تصورات همه چیزها را به‌شدت هم‌سطح می‌کنند. بنابراین هنر باید دست به تلاش‌های خیلی خاص بزند تا بتواند دیده یا شنیده شود. به همین دلیل، درک هنرِ مدرن بسیار سخت است. این دلیل، دلیل خوبی است. دشواری هنر مدرن، دشواریی ضروری است. سیل اطلاعات چنان بر ما هجوم می‌آورد که فقط اَشکال برانگیزاننده و برآشوبندهٔ تألیف و تصنیف ممکن است توجه ما را به‌خود جلب کند. من هنرِ مدرن را این‌گونه می‌بینم. کاری که روی اشعار پل سلان انجام دادم به یادم می‌آید. آثار او بیانگر خصوصیتی معمایی است که از لحاظی به معنی حفاظت از

خود در برابر هم‌سطح‌سازی نیروهای تکنولوژی است.

شاید هنر مدرن نیز مبین نکتهٔ دیگری هم باشد که به یاری آن بتوانیم بدبینی آدورنو را بفهمیم و آن نکته این است: هر چه توجه فرد به کل در تمامیت آن بیشتر می‌شود قدرت تفکر وی کاستی می‌گیرد. در اینجا می‌خواهم به کمک استعاره‌ای منظورم را روشن کنم. ارگ‌نوازِ خوب از ارگ کوچک به نحوی استفاده می‌کند که گویی ابزار عظیمی است و ارگ‌نوازِ بد از بهترین ارگ روی زمین به نحوی استفاده می‌کند که گویی ارگی کوچک است. از این‌رو ما باید یاد بگیریم که ارگ کوچک را استادانه بنوازیم. فکر می‌کنم این گفتهٔ من در بارهٔ سرنوشت نوع بشر در قرن‌های آینده نیز صدق کند. به هر حال این بدان معنی نیست که پیشهٔ فلسفه باید کنار گذاشته شود. من مطمئن هستم که انسان‌ها همیشه در صدد فراتر رفتن از افق فایده‌طلبی هستند.

س: آیا اندیشهٔ منطق تاریخ به شکلی که در تفسیر مارکسیستی از دیالکتیکِ *خدایگان و بندهٔ* هگل دیده می‌شود شما را اغوا نمی‌کند؟ پیوند بین این نوع تفکرِ مبتنی بر تکامل و هرمنوتیک فلسفی را در چه می‌بینید؟

ج: بگذارید من این پرسش را به سه بخش تقسیم کنم. اول ما باید معنای هرمنوتیک فلسفی را بدانیم. هرمنوتیک فلسفی روش نیست؛ حتی اگر برخی نظریه‌پردازان اجتماعی آن را روش بدانند. هرمنوتیک فلسفی تأملی است در بارهٔ طرق استفاده از روش‌ها. هرمنوتیک فلسفی سعی می‌کند نشان دهد که روشی وجود ندارد تا به ما در استفاده عقلانی از روش‌ها کمک کند. تا جایی که تکامل موردنظر است آدمی باید آگاه باشد که مشکل مقیاس‌ها mansures به وجود می‌آید. البته نژاد انسان بخشی از فرایند تکاملی است و درست به‌همان دلیل که بعضی انواع به سبب بلند بودن بیش از حد پاها یا به جهت دشواری پیدا کردن غذا منقرض شدند نژاد انسانی هم ممکن است به دلیلِ ناسازگاریِ ابزار فکریش از بین برود. ولی بگویم که کل این دیدگاه خیلی مورد توجه من نیست. زمانی گفتم که این امر به منزلهٔ آن است که به نقشهٔ آلمان نگاه کنیم و از روی آن تصمیم بگیریم که چه گل خاصی را در باغچه‌مان بکاریم. فکر می‌کنم پیوندی که شما بین تفکر تکاملی و دیالکتیک هگلی *خدایگان و بنده* برقرار کردید ناشی از سوءتفاهم و استفادهٔ نابجای مارکس از این دیالکتیک است. هگل نمی‌گوید که بنده خدایگان می‌شود؛ او می‌گوید بنده خود خدایگان است. چرا که بنده واقعیت را

می‌داند، در حالی که ارتباط خدایگان با واقعیت به میانجیگری خدمات بنده برقرار می‌شود. از این‌رو دیالکتیک مارکسیستی و مفاهیم انقلاب و اعتصاب‌های عمومی آن استفاده‌ای نابجا از بینش هگلی در بارهٔ برتری کارگر بر مصرف‌کنندهٔ صِرف است. البته، شاید عذری وجود داشته باشد. همان‌طور که سعی کردم در ششمین تحقیقم در بارهٔ دیالکتیکِ هگل نشان دهم ــ که در آخرین چاپ این کتاب در آلمان منتشر شده است ــ هگل هنوز بیش از حد تحت تأثیر فلسفهٔ دکارت بود. در واقع نبوغ هگل در روش دیالکتیکی او نبود بلکه در درک و شهودِ چرخش‌های دیالکتیکیِ عظیم بود. آنچه مهم است نظام او نیست بلکه احساس اوست در بارهٔ تنش‌ها و تضادها. یکی از نکات مهم از نظر هگل این است که «این‌همانی» و «غیر این‌همانی» را همچون جنبه‌هایی از رابطهٔ بازتابی بین خود و دیگری تلقی کنیم. نکته‌ای که افلاطون در آغاز می‌دید و هگل در انتها.

این مصاحبه ترجمه‌ای است از :

Roy Boyne, Interview with Hans-Georg Gadamer in «Theory, Culture and Society» (Sage, London), Vol. 5 (1988), 25-34.

سومین شمارهٔ *ارغنون* در پاییز ۱۳۷۳ منتشر خواهد شد .

مضمون این شماره :

مبانی مدرنیسم

عنوان برخی از مقالات شمارهٔ ۳ :

فردریش نیچه: فواید و مضارّ تاریخ برای زندگی

ـــــــــ : درباب حقیقت و دروغ به مفهومی غیر اخلاقی

رابرت ب. پی‌پین: نیچه و منشأ مفهوم مدرنیسم

زیگموند فروید: داستایوسکی و پدرکشی/ من و خود

کارل مارکس: گزیده‌ای از دستنوشته‌های پاریس

پل ریکور: هرمنوتیک ـ احیای معنا یا کاهش توهّم

ماکس وبر : مقدمه بر *اخلاق پروتستانی*

گئورگ زیمل : پول و زندگی مدرن

کارل لوویت : ماکس وبر

مارشال برمن: مارکس و مدرنیسم

ARQANOON

A Quarterly Journal of
Philosophy , Literature and the Humanities
Vol.1/ No.2 / Summer 1994

ROMANTICISM

ARQANOON

ROMANTICISM

On the Romantic Philosophy of Life / Georg Lukacs

Romanticism in Literature / Rene Wellek

Extracts from Preface to *Lyrical Ballads* / William Wordsworth

The Romantic Imagination / Morris Bowra

Allegory and Symbol / Paul de Man

Figures of Romantic Anti-Capitalism / R. Sayer & M. Lowy

The Historical and Social Origins of Romanticism / Hossein Payandeh

Victor Hugo: *Les Misérables* / Charles Baudelaire

Les Romantiques allemands / M. Alexandre & E.Tunner

Romanticism in Political Thought / Ali Mortazavian

Interview with Tom Bottomore / Interview with H-G. Gadamer