

رمانتیسزم: گام نخست (مباحث نظری)

ویراستِ نخست
(ضمیمه سومین شماره از یادگستِ
«مجله شنیداری سماک»)

فرشید سادات شریفی
اکتبر ۲۰۱۸؛ مونترآل کانادا

سرآغاز

چند نکته درباره این نوشته

آنچه پیش روی شماست، نه حاصل یک پژوهش است (در معنای یافته‌ای تازه) و نه از مقوله کشف و کرامت. تنها و تنها حاصل خواندن و باز خواندن و نهایتاً گلچین کردن و پشت هم مرتب نمودن مطالب منابعی است که در اختیار داشته‌ام و امیدوارم به کار فهم این مکتب رمانتیسیم/رمانتیسیسم بیاید. خلاصه «هذا بضاعتنا مزاجات!».

اما پیش از آن که تورق یا مطالعه این جستار را بیازید، توجه خوانندگان را به چند نکته جلب می‌کنم:

۰. این متن یادگارِ کلاسِ درسِ «تحقیق در مکاتب ادبی جهان» در دوره دکتری دانشگاه شیراز است به تدریس دکتر محمدرضا امینی. از معدود درس‌هایی که استادی به یکی از زبان‌های خارجی مرجع بحث (فرانسه) تسلطی کامل و به چند زبان دیگر تسلط نسبی داشت. جمع این ویژگی کمیاب با هشت نفر دانشجویی که هر یک مکتبی را در منابع اصلی خواندند، کنفرانس دادند و به بحث و نقد نشستند، هم هشت کتابچه مثل این را به وجود آورد و هم ملاک‌ها و چارچوبی فنی اما در عین حال فنی و کاربردی را برای این مکاتب به دست داد که مبنای تیرهای دو بخش اصلی (بهره‌های دوم و سوم) این کتابچه نیز هست و امیدوارم جداگانه به صورت نقشه ذهنی (Mind Map) بتوانم منتشرش کنم؛

۱. بهره اول این جستار، خلاصه‌ای از فصل نخست کتاب *سیر رمانتیسیم در اروپا* (پژوهش کم‌نظیر دکتر مسعود جعفری‌جزی) است و پیوست یکم، خلاصه بخش‌های نخست کتاب *عصر روشنگری* (تا پیش از ورودش به بحث عصر احساس و دوره رمانتیک)؛ و پیوست دوم، خلاصه فصل پنجم کتاب *نخست است*؛

۲. آوردن دو مبحث روشنگری و پیش‌رمانتیسیم در پیوستی جداگانه به دو دلیل اهمیت مبحث و نیز اشاره مکرر به این دو مقطع پیش از عهد رمانتیسیم است که فراهم کردن بخشی کوتاه اما مستقل را برای هر یک ضروری جلوه می‌داد.

۳. درباره بهره دوم و سوم، از تمام منابع مذکور در فهرست مراجع بهره برده‌ام؛ اما چون بخش دوم، نگاهی عمومی و بخش سوم نگاهی فنی دارد (و به‌علاوه، فرض بنده بر این بوده که خواننده ممکن به صورت جداگانه به

- سراغ هر یک رود)، این دو را به صورتی خود بسنده طرح‌ریزی نمودم و به همین سبب مطالب مشترک میان این دو فصل، فراوان است.
۴. در بهره‌سوم نیز سعی بر مستقل فرض کردن هر عنوان بوده تا خواننده فرضی، برای فهم هر یک نیاز به رجوع به دیگری نداشته باشد.
۵. در تنظیم این ویراست به جای قلم‌های استاندارد و خوش‌تراش IR از قلم Vazir استفاده کردم تا در استفاده به صورت فایل (برروی کامپیوتر، متن‌خوانی‌هایی مثل Kindle و گوشی) راحت‌تر خوانده شود.
۶. مثل همیشه نقدها و پیشنهادهای شما راهگشایترین هدیه است. ۷. می‌توانید با فشردن روی عبارت «مجله شنیداری سماک» در پایین همین صفحه به سایت ما بروید تا هم با من تماس بگیرید و در بهتر شدن این نوشته کمک کنید و هم پادکست و دیگر محصولات «سماک» آشنا شوید.

با مهر؛ فرشید
۱۷ اکتبر ۲۰۱۸، مونترآل

بهره نخست درباره واژه «رمانتیسیم»

سرآغاز

یک. تصویری نسبتاً رایج در ایران هست که رمانتیسیم را با پاره‌ای ژست‌های عاشقانه و مقداری آه و افسوس و اشک و حسرت و به ذهن می‌آورد و به لحاظ اجتماعی نیز پدیده‌ای ضد رئالیستی و مبتنی بر خیال‌اندیشی و ذهنی‌گرایی صرف در صورتی که نه تنها مکتبی ادبی بلکه نهضتی جهانی است که ادبیات، فلسفه، علوم اجتماعی، علوم سیاسی، معماری، نقاشی، سینما و جز آن را در بر می‌گیرد.

دو. به معنی خاص و تاریخی آن، «رمانتیسیم» اساساً پدیده‌ای اروپائی است. که بر بخشی از دوره گذر از جهان کلاسیک به جهان مدرن دلالت می‌کند. زمان آن، اواخر قرن هجدهم و نیمه نخست قرن نوزدهم است.

این پدیده در همان عصر و عمدتاً در دوره‌های بعد به سرزمین‌های دیگر هم راه یافت و بر جنبه‌های زندگی اجتماعی مردم دیگر سرزمین‌ها نیز تاثیر گذاشت و نهضتی جهانی شد و این تاثیر، گذشته از تقلید، عوامل و دلایل اجتماعی و فکری خاص خود را دارد؛ گویی رمانتیسیم اصولاً هم ذات عصر جدید است و اهمیت آن در همین است؛ زیرا این برهه دوره‌ای است که انسان سنتی از جهان معقول و مألوف کهن وارد دنیایی جدید می‌شود که بحران زده و آشفته است و نتیجه طبیعی آن، کشمکش میان بیزاری از وضع موجود از یک سو و به یاد روزگاران گذشته اشک حسرت‌ریختن از سویی دیگر است (اشتیاق روزگار بهتر در آینده هم زمان با نوستالژی گذشته).

پس بدون شناخت رمانتیسیم نمی‌توان به فهم درستی از ریشه‌های جهان نو و بسیاری از مکاتب و مسائل عصر جدید و دوران مابعد رمانتیک رسید.

چند نکته در باب واژه رمانتیسیم

یک. اغلب تعریف‌کنندگان این اصلاح به دشواری تعریف این اصطلاح و ناممکنی ارائه تعریفی جامع (علی‌رغم تعدد تعاریف) اشاره و اعتراف دارند.

دو. چهار نکته مهم در باب سیر کاربرد این واژه: الف. در قرون وسطی: romance [رمان]: بر زبان‌های بومی تازه مشتق شده از لاتین دلالت می‌کند؛

ب. صفت رمانتیک: نخستین بار در زبان انگلیسی، در سال ۱۶۵۰، در زبان فرانسوی در سال ۱۶۶۱ و آلمانی در سال ۱۶۶۳ به کار رفته است که در ابتدا به معنی «منسوب به رمانی (آثار تالیف شده به زبان بومی)» است و در حقیقت یعنی «همچون رمانس یا رمانس‌وار. این آثار (رمان، رمانس) عمدتاً ماهیتی خیال‌انگیز و پر احساس داشتند و مبتنی از صحنه‌های پرشور و احساسات بهتر واقع‌گرایانه که خواننده نمی‌توانست احتمال آن‌ها تناسب چندانی با فضای عقلانی قرن هفدهم ندارد پس بار منفی دارد و بر مفاهیمی چون «اغراق‌آمیز بودن»، «مضحک بودن»، «خیالاتی بودن»، «کودکانه بودن» و «نامعقول بودن» دلالت می‌کند.

ج. حوالی ۱۶۶۰ در انگلیس دلالت این اصطلاح بر داستان رمانس فراتر می‌رود و بر مناظر طبیعی نیز اطلاق می‌شود. دکتر جانسون در ۱۷۳۵ از منظره رمانتیک به عنوان یک کلیشه تثبیت‌شده شعری یاد می‌کند.

د. از نیمه دوم قرن ۱۸ با تحولات فکری و اجتماعی، «رمانتیک» نیز بار مثبت‌تری پیدا می‌کند و این زمانی است که «عصر خود» جای خود را به «عصر احساس» می‌دهد. در این دوره کلمه «رمانتیک» یادآور لذت‌ها و سرخوشی‌های بکر و اصیل گذشته در قلمروی پاک طبیعت است و به نقد ادبی تبدیل می‌شود و برای تکامل این سیر باید تا سال‌های پایانی سده هجدهم منتظر بود و از انگلیس به آلمان رفت. (سیر این واژه در فرانسه و آلمانی تحت تاثیر زبان انگلیسی است).

سه. با عنایت به نکات پیش گفته، منتقدان سیر معنایی واژه رمانتیک را به چهار دوره تقسیم کرده است:

۱. از سال ۱۷۰۰ تا اواخر قرن ۱۸ نک: معنای شماره ۱؛

۲. از سال ۱۷۹۸ با تأسیس «مجله آتئوم» و پیدایش تئوری «شعر رمانتیک» در تقابل با «شعر کلاسیک» توسط برادران شگل (فردریش و برادرش ویلهلم)؛

۳. دلالت دقیق این واژه در حوالی سال ۱۸۰۷ بر گروه‌های خاص رمانتیک و کاربرد معاصرتر و مدرن‌تر کلمه که گه‌گاه همراه با بدگوئی و جنبه استهزا هم بوده است (در ادب معاصر آلمان آن دوره توسط مخالفین و به‌منظور استهزا این عنوان به آن‌ها داده شده است).

۴. پس از فروکش کردن اختلاف‌ها میان رمانتیک‌ها و کلاسیست‌ها و تثبیت تدریجی معنای واژه به عنوان اصطلاحی غیرارزشی. (این اتفاق اکنون هم در تاریخ‌های ادبیات آلمان دیده می‌شود.)

چهار. تعریف‌های رمانتیک و رمانتیسیم نه تنها در دوره رمانتیک همراه با ابهام و تشتت بوده است بلکه در دوره بعد (مابعد رمانتیک) هم نه تنها کمتر نمی‌شود بلکه به آن دامن زده می‌شود. هیچ یک از تعریف‌ها به طور کامل قانع کننده نیستند و برای همین ماریو پرز واژه «رمانتیسیم» را صرفاً «برچسی غیردقیق» می‌داند که «موقتاً استفاده می‌شود و حالت دل‌بخواهی و اختیاری دارد و اصطلاحی تقریبی و غیرقطعی است.» حتی ایخنر از محققانی نام می‌برد که معتقدند این اصطلاح باید به کلی به دور افکنده شود.

پنج. یکی از مهم‌ترین نتایج این ابهام‌ها و دشواری‌ها، عبارت است از

تعدد رمانتیسیم‌ها.

آرتور لاجری با مقاله «در باب تشخیص رمانتیسیم‌ها» سردم‌دار تمایزقائل‌شدن میان انواع آن‌هاست و اعتقاد دارد برای رهایی از آشفتگی‌ها باید این واژه را به صورت جمع به کاربرد و به این ترتیب تمایز رمانتیسیم‌های مختلف در کشورهای مختلف نیز در نظر گرفته می‌شود.

اما بر عکس او رنه ولک و نوتروپ فرای، رمانتیسیم اروپایی را دارای وحدت اساسی می‌دانند. آن‌سان که فرای تأکید می‌کند، «رمانتیسیم» دال بر یک مرکز ثقل تاریخی است در حدود سال‌های ۱۷۹ تا ۱۸۳۰ فرود می‌آید. همچنین او بر آن است که با وجود نسبیّت این اصطلاح از نویسندگانی به نویسندگانی دیگر و از ملیت به ملت دیگر، در مجموع در باب معنای رمانتیسیم (به عنوان نام تازه‌ای برای شعری که در تقابل

با شعر نئوکلاسیک قرار دارد)، سوء فهمی وجود ندارد و در سراسر اروپا نیز مشاهده می‌شود.

به‌علاوه، ولک، به تصویری یک‌سان، در باب شعر و کاربرد و ماهیت تخیل شاعرانه در میان تمام رمانتیک‌ها قائل است و اشتراک این عده را در **تخیل در تلقی از شعر، طبیعت در تلقی از جهان و سمبول و اسطوره در سبک شاعرانه** می‌داند و در کتاب *نظریه ادبیات رمانتیسم* را با استفاده از اصطلاح کانت، «مفهومی یا انتظام‌دهنده» و تاریخ‌نگارانه می‌شمارد و نتیجه می‌گیرد که رمانتیسم به عنوان یک اصطلاح برای نام‌گذاری دوره‌ای از ادبیات ارزش خود را حفظ می‌کند.

بهره دوم:
چهارده نکته در باب ویژگی‌های عمومی کتب رمانتیسیم
(محدوده، اصول، سیر و چهره‌ها)

۱. دوره زمانی مکتب

شروع

قول نخست: سال ۱۷۹۷ را می‌توان تاریخ تولد رمانتیسیم آلمان به شمار آورد. در این سال رمان «تیک (Tieck)» و «واکنرودر (Wackenroder)» با عنوان «اسرار درون یک راهب هنر دوست» منتشر شد. برادران شلگل طرح اولی مقاله‌ها را برای مجله‌شان (آتناوم Atenaum) ریختند. نووالیس با مصیبت مرگ سوفی روبرو شد و گوته با فردریک شلگل ملاقات کرد. شلگل در سال ۱۷۹۸ مقاله‌ای تحلیلی درباره سال‌های نوآموزی ویلهلم مایستر اثر گوته نوشت که پایه نقد ادبی رمانتیک شمرده شد.

کلمه رمانتیسیم تا مدت مدید معادل ادبیات آلمانی شمرده می‌شد؛ به طوری که آلفره دوموسه می‌نوشت که: «رمانتیسیم شعر آلمانی است.» (نک: سیدحسینی، ۱۹۷)

قول دوم: مطابق آنچه عموماً در کتب تاریخ ادبیات ذکر شده، فاصله بین سال‌های ۱۷۹۸ تا ۱۸۳۲ را دوره رمانتیک محسوب می‌کنیم. (پاینده ۱۰۱)

فراگیرشدن

رمانتیسیم بیش از اینکه یک جریان ادبی و هنری باشد، مرحله‌ای از حساسیت اروپائی است که نخست در اواخر قرن هجدهم در انگلستان (با ویلیام بلیک W. Blake، وردزورث Wordsworth، کالریج Coleridge) و در آلمان (با گوته Goete، شیلر Schiller، هولدرلین Holderlin) و سپس در قرن نوزدهم در فرانسه (با ویکتور هوگو، شاتوبریان، لارماتین) در ایتالیا (مانتسونی Manzoni، لوپاردی

(Lepardi)، در اسپانیا (با سوریلیا Zorrilla) و در کشورهای اسکانديناوری (با اولنشلگر Oehlenschlager ، تگنر Tegner و استاگنلیوس Stagnelius) ظاهر می‌شود. (نک: سیدحسینی، ۱۶۱)

فروافتادن

نهیضت رمانتیک به معنی دقیق کلمه، پیش از پایان نیمه اول قرن نوزدهم بیشترین توان و نیروی خلاقه خود را از دست داد و رئالیسم به عنوان سبک و شیوه برتر دوران جای آن را گرفت. (نک: فورست، ۹۹)

۲. جغرافیای مکتب

الف. اصلی: به ترتیب تاریخی (فراگیری و شروع): ۱. آلمان؛ ۲. انگلستان؛ ۳. فرانسه.

ب. فرعی: در این باب، بهترین اطلاعات را سیدحسینی به ما می‌دهد؛ اطلاعاتی که در عین اختصار، جامع است.

روسیه

از مهم شاعران رمانتیک روسی که باید در اینجا از او نام برد لرمانتف Lermontov (۱۸۱۴ تا ۱۸۴۱) است. این شاعر چون در بیست و هفت سالگی در دوئل کشته شد؛ دوره زندگی او کوتاه‌تر از آن بود که بتواند آثارش سبک معین و مشخصی پیدا کند؛ اما اشعار و نوشته‌هایی که از او مانده است نشان می‌دهد که این شاعر روسی نیز تحت تاثیر بایرون آفره دو وینی بی بوده است، مخصوصاً در «شیطان» (۱۸۳۸) تاثیر «الوار» Aloa اثر وینی کاملاً آشکار است. همچنین در اثر منثور او «قهرمان عصر ما» سودای عمیقی دیده می‌شود. (نک: سیدحسینی، ۲۰۲ و ۲۰۳)

لهستان

در آغاز قرن نوزدهم، زیر نفوذ رمانتیسم غرب استعداد ذوق لهستانی برای پذیرفتن شعر حماسی و میهنی و آشکار گردید و آثاری به تقلید از آثار گوته و شیلر و بایرون در ادبیات لهستان به وجود آمد.

اما شعر واقعی رمانتیک لهستان شعر دوره مهاجرت است. درد و اندوه حاصل از تقسیم میهن و قرارگرفتن این کشور زیر سلطه سه کشور خارجی و از طرف دیگر ظهور افکار آزادی خواهانه و آرزوی شورش و عصیان، به شعر این دوره روح و ارزش فوق العاده‌ای بخشید. در این دوره ستوان آدم میتسکوویچ Adam Mickiewicz (۱۷۹۷ تا ۱۸۵۵) که برای داشتن افکار ملی گرفتار و به سیبری تبعید شد. او بعدها در آلمان و ایتالیا و فرانسه اقامت گزید، از سال ۱۸۲۲ تا ۱۸۳۴ قوی‌ترین و موثرترین اشعار رمانتیک لهستان را به وجود آورد. (نک: سیدحسینی، ۳۰۲)

اسپانیا

به عقیده آلیسن پیرس Allison Peers اسپانیا سرزمین برگزیده نوعی رمانتیسیم پنهانی است که از مشخصات آن، جوشش احساسات، آمیختگی انواع ادبی و بی‌نظمی در سبک نگارش است. این نوع رمانتیسیم در طول قرون، از قرون وسطی تا روزگار ما ادامه داشته است. (نک: سیدحسینی، ۲۰۴)

به غلط گفته‌اند که مهاجران و تبعیدیانی که در سال‌های ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۲ به اسپانیا باز گشتند، رمانتیسیم را به اسپانیا آوردند. این اشتباه محض است. (نک: سیدحسینی، ۲۰۶)

آمریکای لاتین

این جریان ادبی در آمریکای لاتین از سال ۱۸۳۰ تا ۱۸۸۰ ادامه یافت که از نظر شکل و محتوا تقریباً معادل هم نام اروپائیش است و در اغلب اصول و قواعد از آن سرمشق گرفته است. (نک: سیدحسینی، ۲۰۷)

موضوع اساسی این رمانتیسیم عبارت است از: زبان و فرهنگ سرخ پوستی، وصف طبیعت آمریکایی در جنبه‌های مختلفش (پامپا، رودخانه‌ها، جنگل آمازونی و کوهستان‌ها) که به احساس تازه‌ای درباره مدلهای اروپائیش منتهی می‌شود؛ یعنی مطالعه تأثیر آب و خاک در انسان و مطالعه عادات و اخلاق. (نک: سیدحسینی، ۲۰۸)

رمان آمریکای لاتین همراه با رمانتیسیم به رشد واقعی خود می‌رسد و همانند شعر می‌کوشد با طرح واقعیت‌های تازه کسب استقلال کند.

مجارستان

بزرگ‌ترین شاعر رمانتیک مجار «شاندر پتوفی sandor Petofi» (۱۸۲۲ تا ۱۸۹۴) است که نخست هنر پیشه بود و آخر در راه نجات میهنش با روس‌ها و اتریشی‌ها جنگید و پیروز مندانه کشته شد. پتوفی فطرتاً شاعر است و اشعار گرم و نافذ دارد. موضوع اشعار ملی خود را از ترانه‌های قدیم ملی گرفته و به آن‌ها لحن «شخصی» صمیمانه‌ای داده است. در عین حال از هاینه و هوگو نیز الهام گرفته است. (نک: سیدحسینی، ۲۱۲)

ایتالیا

در ایتالیا از سال ۱۸۲۶ تا ۱۸۲۰ دسته‌ای به نام «دسته رمانتیک میلان» تشکیل یافت؛ اما هیچ شاعر قوی و ارزشمندی در میان گردانندگان این دسته پیدا نشد. یگانه نویسنده رمانتیک ایتالیا که آثار ارزشمندی از خود باقی گذاشته و در شمار نویسندگان معروف جهان درآمده است الساندرمانتسونی Alessandro Manzoni (۱۷۸۵ تا ۱۸۷۳) است. مانتسونی دارای احساساتی عالی و رقیق و انسانی است. قصیده‌ای که او به مناسبت مرگ ناپلئون گفت قوی‌ترین شعری بود که به مناسبت این حادثه گفته شده بود، این شعر در مدت کمی، بیست‌وهفت‌بار به زبان‌های مختلف ترجمه شد و ترجمه آلمانی این شعر از گونه است. (نک: سیدحسینی، ۲۱۲ و ۲۱۳)

سوئد

رمانتیسیم سوئد نیز تحت تاثیر اوهلنشلگر و رمانتیسیم آلمان بطور ناگهانی در سال ۱۸۱۰ آغاز شد. آغاز رمانتیسیم سوئد به صورت تشکیل دو دسته در آن کشور بود که رقیب همدیگر بودند اولی دسته فسفریت‌ها بود که از شلگل و نوالیس تقلید می‌کردند و این اسم به سبب مجله آنها که fosforos نام داشت به آنها داده شده بود. (نک: سیدحسینی، ۲۱۱ تا ۲۱۲)

۳. شاخه‌های اصلی مکتب

رمانتیسیم بیش و پیش از آن که «جریان»‌های ویژه فکری را به عنوان شاخه در درون خود بپرود که در جغرافیاهای مختلف گسترده شود، بسته به جغرافیاست و در هر حیطة جغرافیایی، سیر خاصی دارد بدین شکل:

آلمان

خود، دو شاخه یا جریان اصلی دارد:

رمانتیک‌های اولیه در آلمان

مکان و زمان: ۱۷۹۷ تا سال‌های آغازین قرن نوزده (مرحله اول) برلین و سپس ینا؛ ۱۸۱۰ تا ۱۸۲۰: رمانتیک‌های «متأخر» / «هایدلبرگ» (مرحله دوم) نام‌گذاریشان به دلیل شهری است که در آن بودند.

ویژگی‌ها: الف. توجه اعضا به انسجام به عنوان یک گروه؛ ب. محوریت برادران (فردریش و ولهلم) شلگل؛ ج. ایده‌آلیسم در اصول، جنجالی بودن (در آراء و رفتار).

رمانتیک‌های «جوان» / «بزرگ»

ویژگی‌ها: الف. دوری از ایده‌آلیسم (اصول و عقیده‌های عملی‌تر و واقع‌بینانه‌تر)؛ ب. خلاق‌تر و بی‌سروصداتر؛ ج. توجه بیشتر به علائق «پیش‌رمانتیک»‌ها (شامل: ۱. جاذبه زمان گذشته و گذشته‌های دور؛ ۲. شیفتگی شدید به امور طبیعی و ساده؛ ۳. کاوش در امور فوق طبیعی و خارق‌العاده)؛ د. مهم‌ترین نکات در شیوه بیان شعر: طنین موسیقایی و خود جوشی؛ ه. افزودن‌گرایش ملی‌گرایانه شدید به میراث‌های پیشینیان: این امر، سه پیامد مهم داشت: تحقیق در تاریخ زبان آلمانی به دست برادران گریم؛ جمع‌آوری افسانه‌های مردمی آلمان و از همه مهم‌تر: نمونه و الگو قلمدادشدن این آثار برای رمانتیک‌ها (به دلیل هنر طبیعی و صمیمانه، سادگی سخن، و بیان عامیانه مردم).

انگلستان

این کشور دارای سه گروه اصلی حول محور سه چهره ویژه است (این تقسیم‌بندی به وسیله هرفورد در کتاب «عصر ورد زورث» مطرح شده است):

گروه وردزورث (تاریخ گروه: ۱۷۹۸ تا ۱۸۰۶): چهره‌های شاخص این بخش: اتسوی، گراس مر، کراب و کلار.

ویژگی اصلی: تأکید بر هماهنگی و سازگاری میان طبیعت و انسان.

گروه اسکات (اوج فعالیت: ۱۸۰۵/۱۸۲۰): افراد شاخص: کمبل و مورو ساوئی.

ویژگی‌ها: الف. توجه به فرهنگ و ادب قرون وسطی؛ ب. توجه به فرهنگ عامیانه و نواحی مرزی کشور؛ خصوصاً اسکاتلند؛ ج. پایبندی بسیار به سنت؛ د. جستجوی عمده‌ترین شیوه بیان خود در شعر روایی.

گروه شلی (اوج فعالیت: از سال ۱۸۱۸ تا ۱۸۲۲):

افراد شاخص: معتقدان «جهان وطنی» که در ایتالیا هم به اندازه وطن خویش احساس آرامش می‌کردند. چون: بایرون و کیتس.

ویژگی: شور و حرارت در پافشاری و تأکید بر آزادی و زیبایی.

نکته: فورست، این تقسیم‌بندی را پس از ذکر، در باب انگلستان نمی‌پذیرد (نک: فورست، ۷۲/۷۳).

فرانسه

این کشور برای رمانتیک‌های خود گروه‌بندی خاصی ندارد؛ اما پیوند تاریخ و سیر این مکتب در فرانسه با وقایع تاریخی (سیاسی-اجتماعی)، به‌ویژه انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹ مهم و درخور توجه است. سه نقطه تاریخی مهم در این کشور عبارت‌اند از:

شروع این مکتب به سال ۱۸۲۰ در اشعار لامارتین (دقت شود که چقدر دیرتر از آلمان و انگلیس شروع شده است)؛

سلطنت مطلقه کهن در این کشور، در ادبیات نیز از کلاسیسیزم حمایت می‌کرد اما فروپاشید؛

سی سال سکوت فرانسه (فقدان رمانتیسیم): در دوران ترور و وحشت (از سال ۱۷۹۰ تا سال ۱۸۲۰). به دو سال از این دوران، یعنی: سال‌های ۱۷۹۳ و ۱۷۹۴ «دوران ترور» می‌گویند که دوره‌ی اوج فعالیت‌های روبیسیر است. او هزاران نفر را به گیوتین می‌سپارد.

۴. اصول مکتب (برگرفته از: سیدحسینی و ثروت).

مقدمه: در فهم اصول این مکتب، توجه به دو نکته، بسیار یاریگر و اساسی است:

اول، این مکتب جنبشی مطلقاً انقلابی است و شعارهای اصلی‌اش تقریباً همه در «عصر روشنگری» مطرح شده بود: الف. بیان آزاد حساسیت‌های انسان؛ ب. تأیید حقوق فردی. دوم، این مکتب در فرانسه هم معاصر انقلاب آن کشور بود و هم مخالف عصر خود. پس به‌ویژه در این کشور، اصرار به سخن گفتن از جنبه‌ی فجیع و تراژیک زندگی در دوران بی‌مایگی و تسلط فئودالیته‌ی جدید و پول است (نک: سیدحسینی).

اصول نوشته‌شده در کتاب‌ها

الف. آزادی: سال ۱۸۳۰ سال انقلاب ادبی (در آراء و رفتار) است. در این سال «ویکتور هوگو» و رفقاییش به پیروی از دستورهایی که قبلاً در مجله‌ی خودشان درج شده بود، رمانتیسیم را به عنوان مکتب آزادی هنر و شخصیت معرفی کردند. هنرمند رمانتیک برای خواهش‌ها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قایل است و می‌گوید که آنچه به هنرمند الهام می‌بخشد و معنی و مفهوم زندگی شمرده می‌شود «عشق و علاقه» است. این علاقه باید آزاد باشد. اگر هنرمند به علت فشار جامعه و قوانین اخلاق و یا بر اثر موهومات عقب رانده شود و نیروهای او پنهان و مکتوم بماند، حق دارد که درباره‌ی جامعه و قوانین اخلاقی آن داورى کند و حکم بدهد و محیط و اخلاقی که برای رشد خود او مساعد باشد به وجود آورد. ادبیات نباید قاعده‌ای باشد که عشق و علاقه را محدود سازد. ادبیات می‌تواند هر گوشه‌ای از زندگی را چه زیبا و چه زشت، چه عالی و چه دانی، موضوع بحث خود

قراردهد و از هر دوره تاریخ و از هر گونه مناظر دنیا می‌تواند استفاده کند.

ب. شخصیت؛

ج. هیجان و احساسات: باید دانست که در کنار عقل و طبیعت، دل و احساس نیز عالم دیگر و ضروریات دیگر دارد. شک نیست که در روح آدمی احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثر است. از این رو باید درباره احساسات و هوس‌های روح را - البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق بحث کرد. آلفره دوموسه در سال ۱۸۲۴ می‌گفت: «باید هذیان گفت!» آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید به دست آورد هیجان مردم.

دل باید بی‌قیدوبند سخن بگوید و بی‌قیدوشرط فرمان براند. «شار موهای آشفته را به دست باد سپرده، شنل سیاهی بر دوش، زیر سایه بیدی در روشنایی ماه و در کنار برجی ویران و با دلی که بی‌شک بر اثر عشق بد فرجامی شکسته است با خویشتن خلوت می‌کند و غرق رویا می‌شود.» ادبیات رمانتیک چنین قیافه قراردادی را تعمیم داده و توده مردم را با آن آشنا ساخته است.

اندوه رمانتیک از دیدن گذشت بی‌رحمانه زمان شدت می‌یابد. این اندوه معمولاً زابیده توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جهان بی‌احساس و بی‌ایمان گرفتار شده است.

د. گریز و سیاحت: آزردهگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاها یا مکان‌های دیگر، دعوت به سفر تاریخی یا جغرافیایی، سفر واقعی یا بر روی بال‌های خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رمانتیک است.

سفر جغرافیایی: نویسندگان رمانتیک طایر فکر را به سوی سرزمین‌های دیگر و کشورهای دور دست پرواز می‌دهد. گاه خواننده را با خود به شرق می‌برد و گاهی همراه «آتالا» در خلوت‌کده زیبای سرزمین‌های بکر آمریکا سرگردان می‌کند. از این‌رو پیوسته نوعی میل گریز به کشورهای دور دست در آثار رمانتیک به چشم می‌خورد.

سفر تاریخی: «موسه» رؤیای عصر طلایی پریکلس pericles را می‌بیند و نه تنها او بلکه همه رمانتیک‌ها به سراغ قرون پر از احساس و جلال و جبروت رنانس می‌روند. از این‌رو زمان وقوع اغلب نمایشنامه‌های

رمانتیک همان دوره است: «هانری سوم» و «ارنانی» و «لورنزاچیو Lorenzacio» به ایتالیا و اسپانیا، «تئوفیل گوتیه» به اسپانیا و شرق و روسیه و ایتالیا، «شاتو بریان» و «لامارتین» و «نروال» و دیگران همه به شرق سفر کردند و خاطرات این سفرها در آثارشان منعکس است. همه این سفرهای رؤیایی در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگ‌های تازه و در نهایت، آن زیبایی کمال مطلوب است که هنرمند رمانتیک آرزوی نیل به آن را دارد.

ه. کشف و شهود: سرگرمی با جلال و زیبایی مانع این نیست که هنرمند رمانتیک به فکر کشف اسرار باشد و بخواهد در همه اسرار جهان نفوذ کند. «سنت بوو» منتقد بزرگ قرن نوزدهم این علاقه را «آرزوی بزرگی برای کشف ناشناخته‌ها» می‌نامد. هنرمند رمانتیک تخیل، امید، آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و بیش از تقلید پابند تصور است. هنر خود را با مبالغه می‌آمیزد؛ یعنی آنچه را که هست نمی‌گوید و از آنچه باید باشد بحث می‌کند.

رمانتیسیم نوعی «درون‌بینی» مبالغه‌آمیز است و این تعریف که لامارتین از شعر کرده، به بهترین وجه این موضوع را بیان می‌کند: «مهم‌ترین چیزهایی که قلب انسان مالک است و خدایی‌ترین اندیشه‌هایی که در مغز او راه دارد و درآمیختن مجلل‌ترین چیزهایی که در طبیعت هست با خوش آهنگ‌ترین صداها شعر نامیده می‌شود.»

و. افسون سخن: «کلمه» تنها بیان‌کننده یک منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هر چیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هر یک از آن‌ها بر می‌انگیزد، دقت کرد. در سال ۱۸۲۰ هنوز «کلمه» برده‌ای بیش نبود. مردم سال ۱۸۳۰ آن را آزاد ساختند و در سال‌های بعد از آن، مقام فرمانروایی یافت. ویکتو رهوگو در این باره مقالاتی نوشت و گفت: «کلمه عبارت از سخن است و سخن خداست.»

به این ترتیب توجه به ارزش کلمات مختلف، قاموس رمانتیک را غنی‌تر ساخت و اکتفا به کلمات ساده و معینی که جزو اصول کار کلاسیک‌ها بود متروک گردید.

بنابر تعاریف کلاسیک، شعر عبارت از فن نظم است. و حال آنکه اغلب نوشته‌های منظور را شعر نمی‌توان گفت و چه بسا نوشته‌ی منثور که در حقیقت شعر است و نویسندگان آن‌ها را باید شاعر نامید. به این ترتیب شعر را به جای اینکه نوع مخصوصی از نوشته بنامند، بهتر است حس زیباشناسی و حالت روحی مخصوص تلقی کنند.

ز. رمانتیسم و مذهب: یکی از مشخصات دیگر رمانتیسم نیز علاقه به مسیحیت است. دین که فلاسفه قرن هجدهم به مخالفت با آن برخاسته بودند، در میان رمانتیک‌ها به ایمان می‌رفتند، به دین از نظرگاهی «هنری» نگاه کردند. شاتوبریان مسیحیت را نه به عنوان اینکه صحیح‌ترین ادیان بود، بلکه برای اینکه شاعرانه‌ترین آن‌ها بود؛ دوست می‌داشت و اثر خود را به نام «جلال مسیحیت Genie du christianisme» بدین منظور نوشت. او کلیسای «گوتیک» را نه به عنوان مرکزی که بشریت را اداره می‌کند؛ بلکه به عنوان یک شاهکار معماری که دل‌ها را هیجان‌زده می‌سازد؛ مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی و زیبایی‌پسند بود که شعر رمانتیک، بر خلاف شعر کلاسیک، جنبه «درونی» به خود گرفت. حتی رمان که بیشتر از هر اثر دبی جنبه «بیرونی» دارد، مانع تخیلات دامنه‌دار و احساسات شدید نویسندگان رمانتیک نشد.

ویکتور هوگو contemplations خود را «خاطرات یک روح» نامیده است. بهتر است، این نام را به تمام آثار رمانتیک اطلاق کنیم.

در این اشعار بزمی، بیشتر از سرسبزی بهار، برگ‌های زرد پاییز به چشم می‌خورد و بیشتر از نغمه‌های پر نشاط بامدادی، آهنگ حزن‌آلود غروب جلوه‌گر می‌شود و به جای روشنایی، سایه و تاریکی حکم‌فرماست.

این حزن و اندیشه، مثل دردی پنهانی، پیوسته در اشعار رمانتیک‌ها طنین می‌اندازد. ریشه این تردید و نومییدی را بیشتر باید در همان جنبه احساسی و زیباجویی مسیحیت جست‌وجو کرد. چنین مسیحیتی، به جای اینکه اندیشه و تردید را زایل سازد، آن را بیشتر می‌ساخت. (نک: سیدحسینی، ۱۷۸/۱۸۳)

علاوه بر این اصول، دکتر ثروت دو اصل زیر را هم به این اصول افزوده است که ما از آن‌ها در بخش‌های دیگر این بهره و بهره بعد سخن گفته ایم:

ح. بازگشت به طبیعت (نک: صص ۷۱ تا ۷۷؛ نیز برای تکمیل بحث بنگرید به مبحث بدوی‌گرایی روسو در «عصر پیش‌رمانتیسیم»، پیوست دوم از نوشته حاضر)؛
ط. مخالفت با خرد (نک: صص ۷۷ تا ۸۱).

نگاهی دیگر، اصولی دیگر

رمانتیسیم زیبایی‌شناسی عرضه نموده به کلی متفاوت با نگاه کلاسیک. این مسأله را می‌توان ذیل کلمه کلی «زیبایی‌شناسی نوین» جای داد. زیبایی‌شناسی که از عصر پیش‌رمانتیسیم شروع می‌شود و آن چنان تحولی را رقم می‌زند که به تعبیر مسعود جعفری «نقد و نظریه ادبیات را می‌توان به سه مرحله کلاسیک، رمانتیک و مدرن تقسیم کرد. در دوره قبل از رمانتیسیم، نقد کلاسیک ویژگی‌ها و وضعیت خاصی دارد که اصطلاحاً با عنوان نئوکلاسیسم مشخص می‌شود.» (نک: جعفری، ۱۳۷۸: ۲۷۳).

به این ترتیب، رؤس این تغییر تا که عبور از قواعد و اصول کلاسیک هم هستند تا عبارت‌اند از:

- ابداع و خلاقیت، به جای تقلید و محاکاتِ نئوکلاسیسم؛
- غلبه خیال‌ورزی و «تخیل» به جای «عقل سلیم» کلاسیک؛
- نبوغ به جای سنجیدگی و وقار کلاسیک؛
- شور عاطفی به جای اصول و قواعد (هم تحت تأثیر نظریه ادبی‌هنری «خود جوش» و «طبیعی» بودن خلاقیت و هم تأثیر آرمان «آزادی در بیان احساس» که گفتیم از آرمان‌ها و اصول عصر «روشنگری» بود: قواعد کلاسیک آن‌ها را در وجود هنرمند محدود می‌کرد و حال، هنرمند رمانتیسیم می‌خواست خود را از کمند این‌ها برهاند)؛

- لیریسیم (تغنی و تغزل) به جای تعلیم‌گرایی؛
 - «منبع الهام» و «قبول» تلقی‌شدن ادبیات قرون وسطی یا «گوتیک» به جای «نیمه‌وحشی» خواندن و دانستن آن (آن گونه که کلاسیک‌ها می‌کردند)؛
 - تمایز میان هنرمند «آفرینش‌گر نابغه» با «سازنده مقلد» (نظریه ارگانیک یانگ نک: عصر پیش‌رمانتیسیم).
- جمع‌بندی این ۷ اصل:** ادبیات مغز (در دوره کلاسیک) جای خود را به ادبیات قلب می‌دهد (توجه به شرق هم نباید در این مساله بی‌تاثیر باشد).

نتیجه‌گیری مبحث اصول

این مکتب از مخالفت ساده با زیبایی‌شناسی کلاسیک فراتر می‌رود گرچه پیوسته در حال فرار از اصل است: ۱. چهارچوبه خشک قواعد کلاسیک؛ ۲. آزادی دروغین و سرمایه‌داری نوپا (نک: سیدحسینی، ۱۶۲).

۵. چهره‌های شاخص

در آلمان: برادران شلگل (فردریش و ویلهلم) که نظر دومی جهانی‌تر است اولین استفاده‌کنندگان از واژه رمانتیک در معنای نزدیک به اصطلاح رمانتیک در کنکاش ما).

در انگلستان: وردزورث (نظریه او: فرآیند آفرینش اثر)؛ کالریج (فرم ارگانیک/ وحدت اندام‌واره)؛ اسکات و شکی و شکسپیر (در نمایش که او را بنیان‌گذار تئاتر رمانتیک هم نامیده‌اند نک: ولک)؛ ادوارد یانگ (نظریه تأکید بر اصالت و فردیت شاعر و نظریه ارکانیک نک: عصر پیش‌رمانتیسیم).

در فرانسه: استاندال (گویا اولین کسی است که خود را در فرانسه رمانتیک نامیده است نک: ولک)؛ لامارتین (در شعر)؛ مادام دواستال (در حیطه نظریه‌پردازی در باب رمانتیسیم با دو کتاب *درباره ادبیات* و *به‌ویژه در باب آلمان* که بسیار بسیار مهم است)؛ هوگو (در داستان).

۶. قالب غالب

به نظر نگارنده این سطرها، این مکتب، ۳ قالب «اصلی» دارد و هیچ نوع و برد و گزینه دیگر، «غالب» نیست:

الف. شعر: وقتی از شعر رمانتیک سخن به میان می‌آید، عمدتاً منظور شعر غنایی است. در این دوره شعر غنایی جایگاه رفیعی در میان تمامی انواع ادبی به دست می‌آورد و از آزادی، نرمش، انعطاف‌پذیری، عمق، و شور و هیجان خاصی برخوردار می‌شود. از همین روست که منتقدان، این نوع ادبی را گل سرسبد و بزرگ‌ترین دستاورد جنبش رمانتیک به شمار آورده‌اند. البته شاعران رمانتیک در عرصه شعر حماسی و نمایشی نیز آثار متعدد و متنوعی را پدید آورده‌اند، اما در زمینه شعر غنایی بیشترین کامیابی نصیب آن‌ها شده است. (نک: جعفری، ۳۲۸؛ نیز: فورست، ۷۹)

لیلان فورست عوامل اصلی رشد شعر غنایی در عصر رمانتیک را چنین برشمرده است: نقش جدید تخیل و جایگاه تازه طبیعت و دو عنصر فرعی‌تر که میراث دوره پیش‌رمانتیسیم به حساب می‌آیند: احساسات‌گرایی و بدوی‌گرایی (نک: جعفری، ۳۲۸/۳۲۹)

ب. داستان (یا به تعبیر سیدحسینی: «رمان»):

آلمانی‌ها در رشد و تکامل داستان نقشی عمده داشته‌اند. کتاب گفتگو در باب شعر (سال ۱۸۰۰) اثر فریدریش شلگل شامل «نامه ای در باب رمان» نیز بود از این نامه درمی‌یابیم که او کلمه Roman را به عنوان اصطلاح صحیح و پذیرفته آلمانی در برابر novel به کار می‌برد، منتها معنای خاصی را از آن در نظر دارد. یعنی کلمه رمان را مستقیماً به «رمانتیک» پیوند می‌دهد و معتقد است که داستان و روایت اصولاً فرم و قالبی رمانتیک است؛ اما در نظر شلگل و رمانتیک‌های آلمانی هم‌فکر او یک Roman همان چیزی نیست که ما معمولاً از کلمه novel درمی‌یابیم و به نظر می‌رسد که بیشتر به نوعی اثر هنری کلی و چند بعدی نزدیک است که اندکی بعدتر واگنر در راه ابداع آن کوشش می‌کند و باید نثر و شعر، داستان، شعر غنایی، و نمایش را در یک قالب جامع و عظیم هنری جای دهد.

نظریهٔ فردریش شلگل علی‌رغم عجیب و غریب بودنش به رشد و گسترش داستان‌های کاملاً غیرمعمول رمانتیک‌های آلمان کمک کرده است. اغلب این داستان‌ها دارای طرحی ضعیف و شخصیت پردازی مبهم و خیالی هستند. این داستان‌ها انسجام و ساختار خود را از طریق مضمون یا حال‌وهوا حفظ می‌کنند و البته همواره در این کار موفق نیستند. چنین به نظر می‌رسد که این آثار گهگاه یادآور تجربه‌های کاملاً جدیدی هستند که در دوره‌های اخیر در فرم و صورت رمان آن را می‌بینیم. رمان لوسیند (سال ۱۷۹۹) نوشتهٔ خود فردریش شلگل (نک: فورست، ۸۶)

به طور کلی، ادبیات داستانی رمانتیک عمده‌تاً در دو زمینهٔ اصلی جلوه کرده و بر دو موضوع متمرکز شده است: ۱. موضوع حدیث نفس یا اعترافات؛ ۲. موضوعات تاریخی. زمینهٔ نخست آشکارا مدیون رمان تنها تصویری مبهم، جذاب، آراسته و خاطره‌وار و آرمانی از «روزگاران خوب گذشته» ارائه می‌دهند؛ در این میان شخصی مانند اسکات غالباً واقع‌گراتر است، به‌ویژه در برخی آثارش که از جملهٔ بهترین رمان‌های تاریخی محسوب می‌شوند مانند: ویورلی (سال ۱۸۱۴)، راب روی گذشتهٔ کم و بیش نزدیک سرزمین بومی خود او یعنی اسکاتلند است. (نک: فورست، ۸۸/۸۹)

این بیان موجز و دقیق را جعفری به طرزی استادانه و احاطهٔ ستودنی خویش بر مبحث گسترش داده است:

«عصر رمانتیک، هرچند به یک اعتبار، «عصر شعر» محسوب می‌شود؛ ولی در عین حال و بدون مقایسه با شعر، دوران شکوفایی داستان نیز هست. اگر به این نکته توجه کنیم که اصولاً داستان‌نویسی جدید به معنی واقعی آن، در دورهٔ پیش‌رمانتیسیم شکل گرفته است، بیشتر به اهمیت عصر رمانتیسیم در شکوفایی داستان پی خواهیم برد.» (نک: جعفری، ۳۳۱)

به لحاظ شیوهٔ داستان‌پردازی، در آثار رمانتیک‌ها، همانندنگاری خواننده با قهرمان داستان شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. اکنون خواننده می‌تواند خود را به جای شخصیت‌های داستان قرار دهد؛ در حالی که قهرمانان آثار حماسی یا تراژدی‌ها و رمانس‌های کهن دست

نیافتنی و دور از زندگی معمولی خوانندگان بودند. (نک: جعفری، ۳۳۱)

مفهوم آلمانی رمان رمانتیک

ذهن‌گرایی، دلبستگی به رویا و درهم‌آمیختن انواع ادبی مختلف، نشان دهنده تلقی خاصی از رمان در میان رمانتیک‌های آلمان است. فردریش شلگل در سال ۱۸۰۰ اصطلاح «رمان» را با «رمانتیک» پیوند می‌دهد و آن را اصولاً فرم و قالبی رمانتیک می‌شمارد؛ منتها آن را به معنی امروزی آن به کار نمی‌برد بلکه منظور او و برخی از دیگر رمانتیک‌های آلمان از این اصطلاح، یک نوع هنری کلی و چند بعدی است که نثر، شعر، داستان و نمایش را در خود ترکیب کرده است. (نک: جعفری، ۳۳۳)

خود فردریش شلگل نمونه‌ای از رمانی را که خودش می‌پسندید و قبول داشت، پدید آورده است: لوسیند؛ و از همین قبیل است احساسات قلبی یک راهب هنردوست اثر واکن رودر. این گونه آثار، علی‌رغم ضعف‌های اساسی‌شان، به لحاظ جسارتی که در تجربه فرم و صورت رمان در آن‌ها دیده می‌شود، اهمیت دارند و گاه بیش از آن‌که با ادبیات اوایل قرن نوزدهم تناسب داشته باشند، تجربه‌های ابداعی مدرن نظیر آثار جویس و کافکا را به یاد ما می‌آورند. (نک: جعفری، ۳۳۳)

رمان شخصی و از خودگفتن

حدیث نفس یا اعترافات یکی از مهم‌ترین موضوعات و زمینه‌هایی است که ادبیات داستانی؛ و البته غیرداستانی تا رمانتیک بر آن متمرکز شده است. این ویژگی از برخی جهات، میراث‌دار رمان احساساتی قرن هجدهم و عصر پیش‌رمانتیسیم است. همین ویژگی است که به پاره‌ای از داستان‌ها و نوشته‌های رمانتیک‌ها حالتی شعرگونه و آکنده از احساسات و عواطف شخصی بخشیده است. صبغه زندگی‌نامه‌ای و شخصی را در آثار مختلف رمانتیک‌ها می‌توان دید؛ برای مثال در کتاب‌های «اعترافات یک انگلیسی افیونی» اثر «دوکوینسی» و «اعترافات یک کودک قرن» اثر «موسه» و... این نوع آثار داستانی

نیز ضعف‌های ساختاری و هنری خود را با تکیه بر حال و هوای روایت و پرداختن به درونیات ذهن راوی و احساسات او جبران می‌کنند. از خودگفتن رمانتیک‌ها یکی از بارزترین پیامدهای فردگرایی و فردیت انسان جدید و به‌ویژه فرد هنرمند به حساب می‌آید. البته فرهنگ اروپایی دارای سنت اعتراف‌نویسی مذهبی نیرومندی است که سابقه آن به اعترافات آگوستین قدیس در قرن پنجم میلادی می‌رسد؛ اما نوشته‌های حدیث نفس‌گونه رمانتیک‌ها جنبه ناسوتی دارند و مبتنی‌اند بر نوعی جست‌وجو و تفحص، کند و کاو در ذهن، سعی در تیرئه یا توجیه کردن خود و نیز توجیه رفتار خود در مقابل مخاطبانی غیرهمدل. (نک: جعفری، ۳۳۵ و ۳۳۶)

رمان تاریخی

علاقه خاص رمانتیک‌ها به گذشته و کشف دوباره قرون وسطی و تاریخ ملی و بومی موجب رشد و شکوفایی رمان تاریخی گردید. (نک: جعفری، ۳۳۶)

رمانتیک‌ها با موج عظیم توجه به حکایات و افسانه‌های عامیانه و احیای آگاهانه فرهنگ و ادب قرون وسطی همراه شدند و جهان کهن رمانس را با نوستالژی از نو کاویدند و با رویکردی ایده‌آلیستی و آزاد از قید و بندهای تاریخ‌نگاری رسمی به جستجوی گذشته طلایی و خیال‌انگیزی برخاستند که با رویاهای فردی و کودکی گمشده و معصومیت‌های زوال یافته نویسندگان این آثار درهم تنیده شده بود. آن‌ها غالباً به جای پای‌بندی به واقعیت‌های تاریخی می‌کوشیدند تا تصویری مبهم، جذاب، آراسته، خاطره‌انگیز و آرمانی از «روزگاران خوب گذشته» ارائه دهند. در اینجا نیز نقش تخیل به خوبی آشکار است. «فاطمه سیاح» با اشاره به این که بازآفرینی واقع‌گرایانه انسان‌هایی که در اعصار کهن می‌زیسته‌اند امکان‌پذیر نیست، نتیجه می‌گیرد که نویسندگان رئالیست به همین دلیل کم‌تر به رمان تاریخی پرداخته‌اند، ولی رمانتیک‌ها که آزادی کامل در تخیل و تصورات برای خویش قائلند، با اشتیاق این نوع را پذیرفته‌اند. (نک: جعفری، ۳۳۷)

«سر والتر اسکات» پرکارترین نویسندهٔ رمان‌های تاریخی در انگلیس و یکی از برجسته‌ترین این نویسندگان در قارهٔ اروپا محسوب می‌شود. (نک: جعفری، ۳۳۸)

«للیان فورست» با در نظرگرفتن پاره‌ای از ویژگی‌های رمان‌های اسکات، معتقد است که وی به همان اندازه که رمانتیک است، رئالیست هم هست. (نک: جعفری، ۳۳۹)

در میان نام‌های مشهوری که در عرصهٔ رمان تاریخی در عصر رمانتیسیم درخشیده‌اند «الکساندر دوما (پدر)» نیز، به‌خاطر حجم عظیم آثارش، باید ذکر شود. وی بعدها از طریق همکارانی که استخدام کرده بود، به سرعت بر میزان تولید این آثار افزود. داستان‌های تاریخی الکساندر دوما بیشتر برای هفته‌نامه‌ها و نشریات نوشته شده‌اند، این داستان‌ها دارای آب‌وتابی خاص و لحنی دراماتیک‌اند و به عنوان کتاب اندکی سبک به نظر می‌آیند و به لحاظ معیارهای ادبی ضعیف تلقی می‌شوند؛ اما به هر حال، کشش و جاذبهٔ داستان‌های او از برخی جهات بی‌نظیر است. از جملهٔ مشهورترین آثار او می‌توان از این رمان‌ها نام برد: سه تفنگدار، کنت مونت کریستو و... (نک: جعفری، ۳۳۹)

رمان اجتماعی رمانتیک

رمانتیک‌ها در عرصهٔ رمان تاریخی برای توصیف دقیق‌تر گذشته و واقع‌نمایی بیشتر، به رنگ محلی و بیان آداب و رسوم و خصلت‌های قومی و ویژگی‌های مربوط به زمان و مکان توجه خاصی داشتند. هوگو در مقدمهٔ کرامول می‌گوید: «کم‌کم این روزها این نکته درک می‌شود که یکی از عناصر اساسی واقعیت، محلیت دقیق آن است.» این توجه، خودبه‌خود، مستلزم نگاه دقیق‌تر به اجتماع و تحولات اجتماعی هم بود. علاوه بر این، همچنان که در فصل‌های پیشین مشاهده کردیم، رمانتیسیم جنبه‌های اجتماعی بارزی دارد و دغدغه‌ها و انگیزش‌های اجتماعی رمانتیک‌ها در آثار ادبی آن‌ها هم نمود و بروز یافته است. برای مثال، همدلی عاطفی رمانتیک‌ها با محرومان، همچنان که در شعر شاعرانی چون وردزورث دیده می‌شود، در رمان‌های اسکات هم حضور دارد. این ویژگی را می‌توان در رمان‌های

ویکتور هوگو و به‌ویژه بینوایان هم، به وضوح، دید. (نک: جعفری، ۳۴۰ و ۳۳۹)

«اوژن سو» چهره برجسته دیگری است که در عرصهٔ رمان اجتماعی پیش از هوگو در فرانسه آثار مهمی پدید آورده است و هوگو نیز در پاره‌ای جهات از او تاثیر پذیرفته است. اوژن سو که مبتکر رمان پاورقی هم هست، در چند اثر مشهور خود و از جمله اسرار پاریس، با استفاده از جذابیت‌ها و ماجراهای مرسوم در پاورقی هاف به توصیف جامعهٔ عصر خود و تقابل ثروتمندان و فقرا نیز می‌پردازد. (نک: جعفری، ۳۴۰)

«جین اوستین» از جملهٔ رمان‌نویسان انگلیس است که با دیدگاهی متفاوت با رمانتیسیم حاکم بر آن عصر، به رشد رمان اجتماعی کمک می‌کند. فاطمه سیاح، ضمن اشاره به برخی ویژگی‌های آثار جین اوستین، او را پایه گذار «رمان نویسی اجتماعی» به شمار می‌آورد. میراث رمان اجتماعی رمانتیک بعدها در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به نویسندگان اجتماعی واقع‌گرا می‌رسد و آثار داستانی برجستهٔ مابعد رمانتیک مثل آثار بالزاک نیز پاره‌ای از ویژگی‌ها و گرایش‌های رمان اجتماعی رمانتیک را در خود دارد. به هر حال، نقش رمان اجتماعی رمانتیک در تکامل نوع رمان و شکل‌گیری رمان واقع‌گرا کاملاً محسوس است. (نک: جعفری، ۳۴۰ و ۳۴۱)

رمانتیک‌ها، علاوه بر رمان، در پیدایش و شکوفایی داستان کوتاه نیز نقش عمده‌ای داشته‌اند. «یان رید» از منتقدان معاصر، ضمن اشاره به این نظر «اوکانر» که داستان کوتاه بر یک یا دو «فرد» متمرکز می‌شود و آن‌ها را تا حدودی جدا از دیگران بررسی می‌کند، پس از این لحاظ می‌توان آن را «رمانتیک»، به معنی عام و غیرتاریخی کلمه، به شمار آورد؛ خود تأکید می‌کند که داستان کوتاه را حتی می‌توان «رمانتیک»، به معنی خاص و تاریخی آن نیز محسوب کرد. یان رید به یک ویژگی عمدهٔ آثار کسانی چون وردزورث، کالریج، بایرون و نروال اشاره می‌کند که آکنده است از احوالات فردی آوارگان و سرگردانان و رویاهای تنهایی و... از نظر رید به هر حال پدید آمدن داستان کوتاه مصادف با دورهٔ رمانتیسیم است و می‌توان آن را فرمی «رمانتیک» دانست تا فرم منثور رمانتیک. این قالب رمانتیک شباهت‌هایی به شعر

رمانتیک نیز دارد؛ شباهت‌هایی همچون تمایل به تمرکز بر یک لحظه مهم و درکی دقیق از این لحظه ناپایدار - نوعی تجلی و شهود. وی همچنین به این نکته اشاره می‌کند که در آغاز، اغلب داستان‌های کوتاه مضامین و درون‌مایه‌های رمانتیک را عرضه می‌کردند. (نک: جعفری، ۳۴۲).

ج. ادب نمایشی (تئاتر)

عرصه جدال کلاسیک‌های فرانسه با رمانتیک‌ها (تقابل تراژدی کهن و کلاسیک با نمایشنامه‌های جدید) است.

با در نظر گرفتن همه جوانب می‌توان گفت که ادبیات نمایشی در دوره رمانتیک وضعیت بسیار بدی داشته است. «هزلت» در آوریل سال ۱۸۲۰ در نشریه «لندن مگزین» به درستی می‌نویسد: «عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم انتقادی، تعلیمی، پرتناقض و رمانتیک است؛ اما نمایشی نیست.»

همان اصول و مبانی‌ای که شعر غنایی با اتکا بدان رشد کرد تا بوالهوس‌های تخیل درون‌گرا و آزادی در بیان عواطف تا اساساً با مقتضیات نمایش که برون‌گراترین و همچنین روشمندترین و منضبط‌ترین فرم و قالب ادبی است، در تضاد بود. شکل محدود یک نمایش موفق با صحنه‌ها و پرده‌های معین، در قطب مخالف شیوه‌های بی‌قیدوبند و آسان‌گیری قرار دارد که رمانتیک‌ها می‌پسندیدند. (نک: فورست، ۸۹)

تئاتر به اصطلاح «عامه‌پسند»، در قالب ملودرام گریزگاهی یافت و توانست در غیاب چیزهای بهتر به رونق و شکوفایی دست یابد. (نک: فورست، ۹۰)

تنها در فرانسه است که نمایش در نهضت رمانتیک یک نوع ادبی عمده محسوب می‌شود و در کانون جدال‌ها قرار دارد علت این امر آن است که رمانتیسیم فرانسوی تا اندازه بسیار زیادی در ستیز و مخالفت با سنت نئوکلاسیک شکل گرفت؛ سنتی که تئاتر و نمایش در آن بسیار نیرومند و مهم بود. (نک: فورست، ۹۱)

نمایش رمانتیک فرانسوی به جای این اصول و قواعد و در تلاش برای تحقق بخشیدن به اشتیاق رمانتیک‌های فرانسوی به سادگی، امر

طبیعی، و صداقت، شکسپیر را الگو قرار داد و با الهام از آثار او تراژدی و کمدی را در هم آمیخت، به وحدت‌های سه‌گانه بی‌اعتنایی کرد، به ستایش «رنگ محلی» و جاذبه‌های شگفت آن پرداخت، و هم در گفتار و هم در عمل نمایش، قدرت و شور و حرارت بیشتری را ارائه کرد. (نک: فورست، ۹۱ و ۹۲)

۷. آثار مربوط به این مکتب

آثار چهره‌ها

الف. ویلهلم شگل (آلمانی)؛

ب. وروذورث (انگلیسی)؛

ج. شنیه (فرانسوی)؛

د. کولریج (انگلیسی)؛

ه. لامارتین (فرانسوی)؛

و. مادام دواستال (فرانسوی).

نمونه‌های مهم رمان و شعر و داستان نک: شماره ۶ از همین بخش و منابع آن.

۸. زمینه‌های تاریخی و اجتماعی

بحث از ابعاد اجتماعی رمانتیسم نیز همچون تعریف رمانتیسم، یکی از دشوارترین مباحثی است که در بحث از این مکتب با آن روبه‌رو می‌شویم.

مقدمه: یک دیدگاه کلیشه‌ای، رمانتیسم را به لحاظ اجتماعی مساوی واکنشی ارتجاعی یا دست‌کم مایوسانه و خیال‌ورزانه در مقابل «خردگرایی» (Rationalism) و «عصر روشنگری» می‌داند (= واکنش بر ضد: خردگرایی در عرصه اندیشه و لیبرالیسم مرتجعانه در عرصه سیاست).

زمینه‌ها

الف. ضعف اشراف که در دوره کلاسیک، حامیان هنرمندان محسوب می‌شدند، آنان را وادار به توجه به طبقات عام‌تر مخاطبان کرد (نیز

توجه شود به گفته فورست در باب اهمیت یافتن روزنامه‌ها به جای فرهنگستان‌ها؛ ب. استعمار هند از جانب بریتانیا که موجب توجه بیشتر به شرق شد (نک: ثروت، ۶۲ تا ۶۷)؛ ج. مجموعه حوادث پیش از انقلاب فرانسه تا رسیدن به انقلاب (حصول آن): هر مکتب ادبی محصول تعامل تنش‌آمیز نیروهایی است که سرمنشأ آن‌ها را باید در زمینه تاریخی و اوضاع اجتماعی زمانه ظهور آن مکتب جست‌وجو کرد. اگر مطابق آنچه عموماً در کتب تاریخ ادبیات ذکر شده، فاصله بین سال‌های ۱۷۹۸ تا ۱۸۳۲ را دوره رمانتیک محسوب کنیم آنگاه باید گفت رمانتیسم مولود دوره‌ای پر تلاطم 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 همه عرصه‌های زندگی انسان را در برگرفته 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 ماشین نخ ریزی.
- ۱۷۶۹ اختراع ماشین بخار.
- ۱۷۷۴ کشف اکسیژن.
- ۱۷۷۵ شروع جنگ استقلال در امریکا.
- ۱۷۸۳ کسب استقلال آمریکا.
- ۱۷۸۵ اختراع ماشین بافندگی.
- ۱۷۸۹ آغاز انقلاب فرانسه.
- ۱۷۹۲ حمله موتلفین اروپایی به فرانسه؛ قتل عام 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 نخست وزیر 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 یادشده فوق به وضوح نشان می‌دهند که رمانتیسزم در دوره و زمانه توفانی‌ای ظهور کرد که تحولات مهم علمی و اجتماعی و سیاسی، فرارسیدن نظمی جدید را خبر می‌دادند. در این میان، سه انقلاب به‌ویژه تاثیر شگرفی بر اذهان عمومی باقی گذاشتند: انقلاب آمریکا، انقلاب فرانسه و انقلاب صنعت (نک: پاینده، ۱۰۲ و ۱۰۱).

حکومت مستبدانه ناپلئون و فرجام مابوسانه آن در سال ۱۸۱۵، باید از جمله عوامل بسیار تعیین‌کننده و موثر در شکل‌گیری اندیشه رمانتیک در سراسر اروپا و به‌ویژه انگلیس دانست. پس از انتشار «اعلامیه حقوق بشر»، مردم پاریس در ۱۴ ژوئیه سال ۱۸۷۹ به زندان باستیل در پاریس حمله بردند، زندانیان سیاسی محبوس در آن را آزاد کردند و قدرت سیاسی را به دست گرفتند. در بدو امر به نظر می‌رسید پایان حکومت سلطنت 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» در سال ۱۷۹۱ بخش نخست کتاب خود را 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، او تحت پی‌گرد قانونی قرار گرفت و مجبور به ترک انگلیس و پناه‌بردن به فرانسه شد کتاب دیگری که تاثیر بسزایی بر شاعران رمانتیک انگلیس باقی گذاشت، پژوهشی در باب عدالت سیاسی (inquiry concerning political justice) بود که فیلسوف و

رمان نویس انگلیسی «ویلیام گادوین» (william godwin) در سال ۱۷۹۳ نوشت. آرای گادوین در این کتاب را در بهترین حالت باید نوعی مدینه فاضله (Utopia) کمونیستی تلقی کرد؛ زیرا طبق پیش‌بینی گادوین، جامعه انگلیس در سیر تکاملی خود بدون از سرگذراندن آشوب به عدالت اجتماعی نایل می‌شد و در آن هنگام دیگر نیازی به دولت نیز نمی‌بود زیرا همه آحاد جامعه می‌توانستند از دارایی مساوی برخوردار شوند.

به طور خلاصه می‌توان گفت انقلاب فرانسه، شکننده‌بودن نظم سیاسی جامعه و امکان‌پذیربودن نظامی جدید و مبتنی بر آزادی و عدالت اجتماعی را ثابت کرد. در این میان، رمانتیک‌ها که طبعی حساس و آزادی طلب داشتند، تحولات اجتماعی و سیاسی در فرانسه را به فال نیک گرفتند و با شور و شوق به ستایش از آن پرداختند. (نک: پاینده، ۱۰۳)

به موازات تحولات بی‌سابقه سیاسی، در عرصه ادبیات نیز شورش بر ضد سنن دیرپای نوکلاسیسیسم آغاز شده بود. شکننده‌بودن قید و بندهای استبداد سیاسی، خواه ناخواه برای شاعرانی که در بحبوحه 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)، شلی و کیتس آشکارا بسیاری از مبانی نظریه ادبی نوکلاسیک‌ها را نقض می‌کرد. مقدمه وردزورث بر ویراسته دوم ترانه‌های غنایی در سال ۱۸۰۰، صورت پرداخته شده شورش نظری رمانتیک‌ها در عرصه شعر است. «ویلیام هزلیت» در سال ۱۸۲۵ مجموع ای از مقالات خود را با عنوان «روح زمانه» منتشر کرد و در آن ابراز داشت که اشعار رمانتیک‌هایی از قبیل وردزورث‌ریشه در انقلاب فرانسه داشت... دوره امیدواری و تجدید حیات جهان و ادبیات بود.» «فرنسیس جفر» منتقد برجسته اسکاتلندی در یکی از مقالات خود، انقلاب رمانتیک‌ها را با نتیجه‌های ناشی از انقلاب فرانسه و نیز بحث‌ها و امیدها و وحشت‌هایی که این انقلاب موجب شده بود» مرتبط دانست. (نک: پاینده، ۱۰۴)

شاید مهم‌ترین تأثیر شکست انقلاب فرانسه و تلاطم‌های سیاسی و اجتماعی پس از آن بر اذهان رمانتیک‌ها، آرمان‌خواهی و فردگرایی غریبی باشد که در غالب اشعار آنان به چشم می‌خورد. فردیت را باید پیامد ناگزیر فرایند صنعتی‌شدن جامعه تلقی کرد. در دهکده یا شهر کوچک، افراد غالباً یکدیگر را می‌شناسند؛ اما در شهر بزرگ صنعتی فرد به سبب تعامل با توده بزرگی از افراد ناآشنا خود را با خطر از دست‌دادن هویت روبه‌رو می‌بیند در چنین اوضاعی، ذهنیت رمانتیک ناچار به دو شیوه به مقابله می‌پردازد: نخست اینکه طبیعت را به منزله مرهم روحی انسان می‌ستاید و دوم اینکه چون خود را از دیگر آحاد جامع بیگانه حس می‌کند به دنیای فردی درون خود پناه می‌برد؛ گرچه رمانتیک‌ها واقف بودند که ارزش‌های متعالی آنان محقق نشده است، با این همه از روحیه ستیزه‌جوی ناپلئون و رویدادهای پیش‌بینی‌ناپذیر دوره و زمانه خود آموخته بودند که زندگی آدمی صرفاً با کوشش بی‌وقفه برای دستیابی به آرمان‌های ارزشمند معنا پیدا می‌کند این آرمان خواهی نامتناهی است شاعران دیگر دانمارکی که بعد از «اوهلنشگر» آمدند از او پیروی کردند ادبیات رمانتیک دانمارک بیشتر از اینکه جنبه شخصی داشته باشد، افسانه‌وار و استعاره‌وار بود و پایان این دوره در ادبیات دانمارک درست در نیمه قرن بود (نک: پاینده، ۱۰۸)

«رابرت سه‌پر» و «میشل لووی» با در نظرگرفتن تمام این اتفاقات، تعریفی سیاسی اجتماعی از جنبش رمانتیسم ارائه می‌دهند: «ضدیت با سرمایه‌داری زیر پرچم سرمایه‌داری». اینان سپس شش گرایش را در این جنبش نشان می‌دهند (نک: جعفری، ۱۶۲ تا ۱۸۸).

نتیجه‌گیری این مبحث

رمانتیسم، عصر هیبوط انسان از دنیای مألوف کهن و نظر و نظام طبیعی، سنجیده و همگون آن است که دو سوپه متضاد را ایجاد می‌کند: مویه بر گذشته طلایی از دست رفته و امید به افق‌های روشن آینده و این، یعنی ماهیت دوگانه بحران رمانتیسم. به دیگر بیان، کنکاش‌کننده در زمینه‌های اجتماعی رمانتیسم، در صدد شناختن انسان این عصر («عصر رمانتیک») به لحاظ اجتماعی و بحث

از ویژگی‌های «جهان بینی» رمانتیک و اثر و نقش آن در زیست اجتماعی انسان آن عصر و شاید حتی پس از آن است.

۹. سایر زمینه‌ها (فلسفی و دینی و علمی)

باید در فرصتی فراخ‌تر بررسی شود؛ اما چهار محور اصلی برای آن به نظر این حقیر فقیر سراپا تقصیر می‌رسد:

- ۱/۹. دستاوردهای عصر روشنگری (نک: پیوست یکم)؛
- ۲/۹. زمینه‌های ایجاد شده در «عصر احساس» (نک: پیوست دوم)؛
- ۳/۹. وقایع علمی پیش یا هم‌زمان با عصر رمانتیک (نک: ۹/۲)؛

۱۰. زمینه‌های فلسفی مختص «عصر رمانتیک»:

اندیشه فلسفی: چنانکه در مباحث پیشین ملاحظه کردیم، در دوره روشنگری حاکمیت خرد و خوش‌بینی نسبت به سیر تاریخ و امید به ترقی و پیشرفت و توجه به دین طبیعی و کم‌اعتنایی به مذهب سنتی و گاه ضدیت با آن، اندیشه رایج زمان بود. عصر احساس یا دوره پیش‌رمانتیسم که دوران برتری احساس و طبیعت‌گرایی و ... است و در اواخر قرن هجدهم پدیدار شد، علاوه بر دیگر جنبه‌ها، از یک جهت، واکنشی در مقابل عصر روشنگری نیز بود. فلسفه عصر رمانتیسم، فلسفه‌ای ذهن‌گرا و انفسی است. (نک: جعفری، ۱۳۰)؛

فلسفه ایده‌آلیسم: در حد فاصل عصر احساس و دوره رمانتیسم یکی از بزرگترین چهره‌های فلسفی یکی از بزرگ‌ترین چهره‌های فلسفی کل تاریخ فلسفه یعنی کانت (از ۱۷۲۴ تا ۱۸۰۴) جای گرفته است. کانت علی‌رغم تعلق خاطری که به روسو داشته و تأثیری که از او پذیرفته است، «رمانتیک» محسوب نمی‌شود. وی از این لحاظ که نشان دهنده پایان عصر کهن و سرآغاز عصر نوین فلسفی است، زمینه را برای ظهور رمانتیسم فراهم کرده است. کانت به خاطر ذهن‌گرایی عقلانی خود در این تحول عظیم نقش داشته است؛ چون عجز عقل و برتری احساس از نتایج فلسفه او به شمار می‌آید. حتی شور و شوق او به انقلاب فرانسه و آزادی و طبیعت خود نشان از نوعی رمانتیسم دارد؛ بنابراین، به یک اعتبار، فلسفه کانت زمینه معنوی پیدایش رمانتیسم اروپایی را فراهم آورده است. (نک: جعفری،

۱۳۲). آنچه که در آرای کانت، به لحاظ بحث ما، اهمیت دارد، انقلاب کپرنیکی او در معرفت‌شناسی و پاره‌ای از دیدگاه‌های او در باب زیباشناسی و هنر است. (نک: جعفری، ۱۳۲۰). کانت می‌گوید همانطور که کپرنیک برای حل مسائل نجومی، با عرضه نظریه تازۀ خود مبنی بر ساکن بودن خورشید و حرکت زمین، انقلابی در این علم پدید آورد؛ وی نیز در عرصه معرفت‌شناسی انقلابی پدید آورده است. انقلاب معرفت‌شناختی کانت بدین معنی است که تا زمان کانت کوشش فلاسفه معطوف به آن بوده است که دریابند که شناخت جهان خارج چگونه حاصل می‌شود و ذهن انسان چگونه خود را با عین تطبیق می‌دهد و نسبت به آن معرفت نسبت به جهان بیرون محصول ذهن ماست و واقعیت ندارد. (نک: جعفری، ۱۳۲).

وی تأکید می‌کند که جهان بیرون وجود دارد؛ ولی ذهن ما قادر به شناخت ذات حقیقی آن نمی‌شود؛ بلکه فقط نمودهای آن را از طریق برخی مقولات و چارچوب‌های نشای از ذهن ادراک می‌کند. وجود اشیا، متکی به درک انسان از آن‌ها نیست؛ اما ماهیت آن‌ها بر اساس این واقعیت که می‌توانند درک شوند، تعیین می‌شود. شیء فی نفسه یا «نومن» مستقل از حس و ادراک ما امری کاملاً مجهول است؛ ما فقط عوارض آن یعنی «فنومن» را درک می‌کنیم. البته عقل ما وجود ذات و نومن را تصدیق می‌کند، هرچند که نمی‌توان آن را شناخت. کانت این فهم نوین امر عینی را «ایده‌الیسم استعلایی» نامیده است (نک: جعفری، ۱۳۳/۱۳۲).

کانت به ظواهر و آداب دینی از دئیسم و خداپرستی طبیعی جای آن بر روح معنوی و خلوص و حس تکلیف اخلاق برخاسته از وجدان فردی تکیه می‌کند (نک: جعفری، ۱۳۳).

در مباحث جمال‌شناسی کانت، مسأله فعالیت آزاد تخیل از جمله مسائلی است که به لحاظ بحث ما اهمیت دارد. وی معتقد است که تخیل می‌تواند رها از قید مفهوم یعنی بدون سلطه نیروی فاهمه عمل کند. از نظر کانت همین فعالیت آزاد تخیل است که حکم زیبایی‌شناسانه را مشخص می‌کند و به ما امکان می‌دهد تا مفاهیم را درباره تجربه‌ای که فی‌نفسه آزاد از مفاهیم است به کار ببریم و

بتوانیم، علی‌رغم این امر که احکام و قواعد ذوقی وجود ندارند، حکم زیبایی‌شناسانه فردی خود را عرضه کنیم. (نک: جعفری، ۱۳۴)

شیلر (از ۱۷۵۹ تا ۱۸۰۵) نیز از شخصیت‌هایی است که با نظریه‌اش در باب شعر ساده و شعر احساساتی، در تحول زیبایی‌شناسی این دوران نقشی مهم داشته است. شیلر در رساله‌ای که در باب زیبایی‌شناسی نوشته است نیز متأثر از زیبایی‌شناسی کانت و روح اجتماعی عصر، زیبایی را «آزادی شکل ظهور» معرفی کرده است؛ یعنی آزادی چنان که در جهان محسوس شکل‌های ظهور بیان می‌شود. هر شکل ظهور مقید است؛ ولی زیبایی وابسته به چیزی نیست و تعیین‌کننده خویش است. دیدگاه شیلر گذشته از جنبه هنری و جمال‌شناسانه با آرمان آزادی سیاسی و اجتماعی نیز پیوند روشنی دارد. (نک: جعفری، ۱۳۴)

مهم‌ترین مکتب فکری که از فلسفه کانت نشأت گرفت ایده‌آلیسم ذهنی فیخته (از ۱۷۶۲ تا ۱۸۱۴)، شلینگ (از ۱۷۷۵ تا ۱۸۵۴) و هگل (از ۱۷۷۰ تا ۱۸۱۴) است. ایده‌آلیسم استعلایی کانت در نزد فیخته و شلیگ به ایده‌آلیسم ذهنی و در نزد هگل به ایده‌آلیسم مطلق تبدیل می‌شود. فلاسفه ایده‌آلیست به‌ویژه فیخته، در حقیقت، فلسفه کانت را به سودگرایش‌های ذهنی و رمانتیک خویش و تا حدی برخلاف مقصود خود کانت استفاده می‌کند. (نک: جعفری، ۱۳۵)

«کراب رابینسون» انگلیسی که در سال‌های ۱۸۰۰ تا ۱۸۰۵ در ینا تحصیل می‌کرده است، یکی از مهم‌ترین حلقه‌های واسط میان ایده‌آلیسم آلمان و رمانتیسیم انگلیس محسوب می‌شود. (نک: جعفری، ۱۴۰)

در پایان این بحث شایسته یادآوری است که هر چند هیچگاه میان ادبیات و فلسفه تناظری دقیق وجود نداشته است؛ ولی پیوند متقابل ادبیات و فلسفه در عصر رمانتیک پیوندی کاملاً نزدیک است و حتی می‌توان میان آثار فلسفی و ادبی این عصر توازنی در مفاهیم و طرح و حتی تزئینات مربوط به فرم و شیوه‌های بلاغی یافت؛

مذهب زمینی: هدف ما در اینجا بیشتر طرح این موضوع است تا پرداختن به جزئیات آن. (نک: جعفری، ۱۴۱)

در عرصه دین نیز، همچنان که در بحث از دوران‌های پیشین اشاره کردیم، گذشته از اصلاحات مذهبی و پیدایش پدیده‌هایی همچون پروتستانتیسم و پاک دینی، در طول این چند قرن خصوصاً در عصر روشنگری و در قرن هجدهم دیدگاه تازه‌ای شکل گرفت که آن را دئیسم یا دین طبیعی نامیده‌اند (نک: جعفری، ۱۴۱)

در این دوره دیگر خداوند آفریننده بیرونی و جدا از دستگاه آفرینش بی‌روح نیست، بلکه خود روح منتشر در آفاق و انفس است و در جهان خارج و در روح انسان حلول می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت که عصر رمانتیک به یک اعتبار با نوعی‌گرایی مذهبی همراه است. این‌گرایی را می‌توان در نگاه حسرت‌بار برخی از رمانتیک‌ها به قرون وسطی نیز مشاهده کرد؛ همچنان که تعدادی از آنان رسماً به آیین کاتولیک گرویدند یا دل‌بستگی عمیقی به آن داشتند. از همین روست که فریدریش شلگل در دوره‌ای از زندگی خود معتقد است که «جوهر رمانتیسم بر پایه احساس محبت مسیحیت استوار شده است.» (نک: جعفری، ۱۴۱/۱۴۲)؛ اما با همه این‌ها، عصر رمانتیسم عصری دینی، به معنی دقیق و سنتی آن، محسوب نمی‌شود و رمانتیک‌ها را نمی‌توان به هیچ روی با مؤمنان مسیحی دوران‌های کهن قیاس کرد. همچنان که در بحث از پیش‌رمانتیسم و دیدگاه‌های دینی روسو نیز مشاهده کردیم، گرایش دینی رمانتیک‌ها اصولاً گرایشی باطنی و مبتنی بر احساس است. خدای رمانتیک‌ها جنبه فردی بارزی دارد؛ در شادابی و درخشش کمال هنری و ... حلول می‌کند. (نک: جعفری، ۱۴۲)

به گفته «اوکتاویو پاز»، دیانت رمانتیک، لامذهبی طعنه آمیزی است و لامذهبی رمانتیک، مذهبی دلهره آمیز است. (نک: جعفری، ۱۴۳) از نظر کالریج مذهب شعر بشریت است. (نک: جعفری، ۱۴۳) این تحول اساسی در برخورد با دین و تجربه دینی صرفاً از گرایش‌های دینی رمانتیک‌ها نشأت نمی‌گیرد و علل فراوان اجتماعی و فکری همچون فردگرایی، سست‌شدن ست‌ها و مسائل دیگر در پدیدآمدن آن نقش داشته است. همین دیدگاه را به گونه‌ای دیگر درگرایش‌های فلسفی این عصر نیز می‌توان مشاهده کرد. فلاسفه‌ای چون کانت و فیخته بر جنبه اخلاقی شناخت خدا تکیه می‌کنند و از نظر آنها

دینداری راستین نه پایبندی به ظواهر شریعت، بلکه به جای آوردن وظیفه است. (نک: جعفری، ۱۴۳).

۱۱. منابع اصلی درباره این مکتب

آثار پیشروان و چهره‌ها

نک: ش ۵.

اصلی‌ترین منابع به زبان فارسی

➤ **مکتب‌های ادبی**، رضا سیدحسینی (صص ۱۵۹ تا ۲۲۶ از ج ۱

ویراست آخر)، تهران، انتشارات نگاه.

با تمام ارزش‌هایی که این کتاب دارد و تسلط مؤلف، دانستن زبان فرانسه و محوریت تالیف کتاب بر مبنای ادب فرانسه و منابع فرانسوی، به این مکتب ضربه زده چون فرانسه موطن ثانوی رمانتیسیم در جغرافیای اصلی خود است و به همین دلیل کتاب حاضر از پرداختن به دو ساحت دیگر تقریباً طفره رفته و مسائل مربوط به آن دو کشور را بسیار کم گفته است.

➤ **رمانتیسیم**، لیلیان فورست، ترجمه مسعود جعفری، نشر

مرکز. علی رغم حجم کم، وجود نکات زیر، از کتاب اثری

پر بار می‌سازد: انسجام ذهنی نویسنده، اشراف به منابع

دست اول، اشاره به همه نکات مهم، اشاره به سوء تعبیرها،

کج فهمی‌ها و دشواریهای نوشت درباره رمانتیسیم و فهرست

مختصر اما حساب شده برای مطالعه بیشتر.

➤ **سیر رمانتیسیم در اروپا**، مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز.

ویژگی‌های مثبت اثر: اشاره به معانی و سیر واژه و اشاره به کج

فهمی‌ها و دشواری‌های تعریف و دنبال کردن سیر این اتفاق (شاید در

اثر مطالعه اثر فورست)، بیان مفصل و پر حوصله حلقه‌های قبل از

رمانتیسیم و زمینه‌ها (شامل: رنسانس، کلاسیسیسم و نئوکلاسیسیسم،

عصر روشنگری و عصر احساس پایین رمانتیسیم)، اشراف به بیشتر

منابع اصلی، بحث از همه ادوار با سه زمینه «اجتماعی»، «فکری و

فلسفی» و «ادبی» که سبب محکم شدن شالوده بحث و نظم ذهنی

مخاطب می‌شود،

محقق همچنین هوشمندانه به ضعف و انحطاط رمانتیسیم و میراث آن در آخر کتاب پرداخته است و روی هم رفته، از قوی‌ترین کتاب‌ها در این حیطه به زبان فارسی است همچنین این کتاب بستری مناسب را برای آشنایی و تفکر و بحث و همچنین پژوهش در این حوزه فراهم می‌کند.

➤ **مجله ارغنون ویژه نامه رمانتیسیم:** در دسترس قرار دادن

پاره‌ای از مهم‌ترین منابع فرنگی در باب رمانتیسیم (که دو مقاله «باور» و «ولک» در آن اهمیت ویژه‌ای در حوزه رمانتیسیم ادبی دارد)، نگاه به رمانتیسیم از جنبه‌های فلسفی و اجتماعی و جامعه‌شناختی (علاوه بر بعد ادبی)، وجود دو مصاحبه با متفکران مهم در باب این مکتب، اثری مغتنم است. سعی مسبین ترجمه و چاپش مشکور و ماجور!

➤ **آشنایی با مکاتب ادبی، منصور ثروت، تهران: سخن.**

این کتاب قصید تکمیل کار سیدحسینی را دارد که ادعایی بیش نیست. ارزش کتاب در اختصار و از آن مهم‌تر جمع‌آوری (یا بهتر بگوییم: فیش برداری) کتاب است که ما را از رجوع به منابع متعدد تا که شاید حتی ناممکن باشد تا بی‌نیاز می‌کند؛ اما در تحلیل‌ها و اظهار نظرهای خود، کم به خطا نرفته است. به‌ویژه با بدفهمی عظیم کتاب در فصل سمبولیسم!

➤ **سیر رمانتیسیم در ایران، مسعود جعفری، تهران: بررسی این**

مکتب در ادب فارسی است، هم پیشرو این عرصه است و هم راهگشای ذهن خواننده در فهم شعر مشروطه تا نیما.

➤ **زمینه‌های اجتماعی رمانتیسیم، آیزیا برلین، نشر ماهی.**

آیزیا برلین تا مانند هر متفکر بزرگ دیگر تا از زاویه دید خویش به مسائل می‌نگرد و همین «خاص‌بودن» را نباید در مطالعه کتاب از یاد برد و آن را دید صد درصد مورد پذیرش همه یا حتی اکثر متفکران، فلاسفه و علما و پژوهش‌گران عرصه اندیشه تا به طور عام و علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی تا به طور خاص تا دانست.

با این همه، واکاوی زمینه اجتماعی رمانتیسیم، امری است لازم که برلین با وسعت علم و فکر انتقادی به آن پرداخته و بدین ترتیب توانسته اثری مغتنم را عرضه کند.

۱۲. مکاتبِ ماقبل و مابعد

قبل: کلاسیسیسم و نئوکلاسیسیسم

بعد: رئالیسم

۱۳. نظریه پردازان:

نک: ش ۵.

۱۴. پیامدها و افول مکتب (نک: فورست و جعفری)

پیش از پایان نیمه دوم قرن نوزدهم، جنبش و جریان رمانتیک افول کرد و رئالیسم جای آن را گرفت (و بعد از آن نیز ناتورالیست‌ها به مانند رئالیست‌ها بر مشاهده دقیق «واقعیت» تأکید می‌کردند)؛ اما ناتورالیسم و سمبولیسم (به دلیل نوعی درون‌گرایی) از اثر رمانتیسیم برکنار نیستند.

افول رمانتیسیم ذهن‌گرا و گسترش رمانتیسیم اجتماعی، زمینه این تغییر بود. جنبه ایده‌آلیستی و استعلایی رمانتیسیم، ذهن‌ها را خسته کرده بود که نمونه درخشان آن تقابل عشق توهمی و عشق واقعی در «مادام بواری» از «گوستاو فلوربر» است.

بهرهٔ سوم: بررسی برخی از ویژگی‌های فنی و اندیشگانی و سبکی مکتب رمانتیسم

۱. رابطهٔ مکتب رمانتیسم با عقل و احساس

رمانتیسم از عقل، چه در معنای عقل دوران کلاسیسیزم و نئوکلاسیسیزم و چه در معنای «خرد» روشنگری، سخت خسته و گریزان است و از سوی دیگر به نادیده گرفته شدن احساس (به ویژه احساس منفرد هر فرد) به دلیل توجه بیش از حد به عقل و باید و نبایدهای کلاسیک، معترض است و به میراث قرن هفدهم از دریچه‌ای دیگری می‌نگریست.

اقتدار مسلط عصر نئوکلاسیک از اعتقاد بی‌چون‌وچرا به نیروهای ذهن و نیروی تفکر و به عبارت ساده‌تر از اعتقاد بی‌چون‌وچرا به خرد سیراب می‌شد. دکارت در جملهٔ معروف «من فکر می‌کنم، پس هستم»، حتی وجود انسان را نیز از نیروی فکری او استنتاج می‌کند و فیلسوف آلمانی، «کریستیان ولف» خدا را به عنوان «عقل محض» تصور می‌کند و جهان را به عنوان دستگاهی که به طور منطقی و بر طبق قوانین طرح‌ریزی شده کار می‌کند، می‌بیند. (نک: فورست، ۳۱)

در قرن هفدهم که اصل عقل در ادبیات معتبر بود، کلمه رمانتیک را معادل چیزی غریب و هوس‌بازانه و دروغ به شمار آوردند؛ اما قریب صد سال بعد که ذوق مردم تغییر یافت، این صفت نخست در انگلیسی و آلمانی اصطلاحی به مفهوم تمجید شد و زیبایی و دل‌انگیزی یک منظره را نشان می‌داد. (نک: سیدحسینی، ۱۶۳)

بدین ترتیب مردم از «عقل» که آن همه مدت حکومت کرده بود، از «روشنفکری» که اصرار داشت، هر چیزی را قبل از آن که احساس کنیم؛ بفهمیم، از «انواع ادبی» که مشخصات هر کدام با دقت، معین و شماره‌بندی شده بود، از آنچه «روح پیرمردانهٔ قرن هفدهم» خوانده می‌شد؛ خسته شده بودند. (نک: سیدحسینی، ۱۶۷)

در چنین وضعی است که اروپا به عصر احساس یا دوره پیش‌رمانتیسیم پا می‌نهد که دوران تفوق احساس و طبیعت‌گرایی است: به طور کلی «مقابل رمانتیسیم» به دوره‌ای گفته می‌شود که در آن تمایلات عاطفی وارد ادبیات شده و خودش را در آثار نویسندگان نشان داده است؛ ولی نویسندگان، این احساسات جدید را اغلب در همان قالب‌های کهن به خوانندگان عرضه کرده‌اند و باید گفت دوره رمانتیسیم وقتی شروع می‌شود که نویسندگانی خوش قریحه و جسور، طرز بیان جدیدی برای احساسات خود ابداع می‌کنند. (نک: سیدحسینی، ۱۷۵/۱۷۶)

این دوره که در اواخر قرن هجدهم پدیدار شد، علاوه بر دیگر جنبه‌ها، از یک جهت، واکنشی در مقابل عصر روشنگری نیز بود. فلسفه عصر رمانتیسیم، فلسفه‌ای ذهن‌گرا و انفسی است. (نک: جعفری، ۱۳۰)

البته پیش‌رمانتیک‌ها هیچ برنامه منظمی برای جایگزین‌کردن با نظام کهن نداشتند تا چرا که چنین چیزی خود می‌بایست به شیوه‌ای منطقی و عقلانی انجام پذیرد و اینان با اصول و قواعد منطقی سروکاری نداشتند. در واقع، ماهیت از هم گسیخته و اساساً ناهمگون و آشفته پیش‌رمانتیسیم بیش از آنکه بر کوششی مداوم و هماهنگ بنیاد گرفته باشد بر تلاش‌های منقطع و فردی متکی بود. با این همه، می‌توان در آثار بسیار متفاوتی که در سال‌های ۱۷۴۰ تا ۱۷۸۰ به وجود آمده‌اند؛ برخی عوامل مشترک را تشخیص داد که مسائل و علایق اصلی این دوره را نشان می‌دهند. در بسیاری از زمینه‌ها در ستیز و مخالفت با امور عقلانی بر امور طبیعی تأکید می‌شود، به جای دل‌بستن به برنامه‌های سنجیده شده به حالت‌های خود انگیخته توجه می‌شود و به جای دسته‌بندی و ایجاد قید و بند، آزادی مقبول واقع می‌شود. همین حالت خودانگیختگی و آزادی به نمودها و جلوه‌های پیش‌رمانتیسیم تنوعی حیرت‌انگیز بخشیده است؛ اماگرایش اصلی و بنیادین پیش‌رمانتیسیم را در همه جا به روشنی می‌توان مشاهده کرد: در شیوه‌های جدید احساس و اظهار و ابراز مستقیم‌تر آن و در انتخاب آبشخورهای تازه و نیز ایجاد نوعی زیبایی‌شناسی نوین. (نک: فورست، ۴۳ و ۴۴)

در عصر پیش‌رمانتیسم، رابطه هنرمند و طبیعت نزدیک‌تر و عمیق‌تر و همراه با احساس می‌شود ولی تحول اساسی در عصر رمانتیسم به وجود می‌آید. (نک: جعفری، ۲۹۶)

به‌علاوه، آرای فلسفی، اجتماعی، دینی و اخلاقی مطرح شده در این دوره نیز راه را برای سیطره احساس بر عقل در دوره رمانتیک گشودند:

از یک سو سهم «ولتر» و «روسو» در این میان بسیار برجسته است: به قول ویل دورانت «ولتر در عصری می‌زیست که همه چیز در طلب یک مخربی بود تا بنیان کهن را براندازد. نیچه می‌گوید: لازم بود که شیرهای خندانی قدم به میدان نهند؛ بنابراین ولتر آمد و با خنده همه چیز را نابود کرد. انتقال دامنه‌داری از وضع سیاسی و اقتصادی حکومت اشرافی فئودال به حکومت طبقه متوسط در جریان بود، و روسو و ولتر منادی این انتقال بودند. اگر طبقه‌ای از طبقات اجتماع قیام کند؛ ولی رسوم و قوانین موجود را مانع سر راه خود ببیند، عقل را به جنگ قوانین می‌فرستد، چنانکه در فرد نیز شهوات و امیال مخالف، فکر و اندیشه را به کمک می‌طلبد. به همین ترتیب طبقه ثروتمند متوسط در فرانسه بر اصول عقلی ولتر و طرفداری از طبیعت روسو تکیه کرد. برای سست‌کردن پایه رسوم و عادات کهن لازم بود که احساس و اندیشه را تقویت کنند و آن را جانی نو ببخشند و برای آنکه انقلاب عظیم صورت گیرد می‌بایست اذهان مردم را برای آزمایش و تغییرات آماده سازند. ولتر و روسو علل انقلاب نبودند، بلکه هم ولتر و روسو و هم انقلاب کبیر فرانسه با هم، نتایج قوایی بودند که زیر سطح سیاسی و اجتماعی زندگی مردم فرانسه در جوشش و غلیان بود. (ثروت، ۷۰۶۹)

از دیگر سو، کانت به خاطر ذهن‌گرایی عقلانی خود در این تحول عظیم نقش داشته است؛ چون عجز عقل و برتری احساس از نتایج فلسفه او به شمار می‌آید. حتی شور و شوق او به انقلاب فرانسه و آزادی و طبیعت، خود نشان از نوعی رمانتیسم دارد؛ بنابراین، به یک اعتباری، فلسفه کانت زمینه معنوی پیدایش رمانتیسم اروپایی را فراهم آورده است. (نک: جعفری، ۱۳۲)

وی تأکید می‌کند که جهان بیرون وجود دارد، ولی ذهن ما قادر به شناخت ذات حقیقی آن نمی‌شود؛ بلکه فقط نموده‌های آن را از طریق برخی مقولات و چارچوب‌های ناشی از ذهن ادراک می‌کند. وجود اشیای متکی به درک انسان از آن‌ها نیست؛ اما ماهیت آن‌ها بر اساس این واقعیت که می‌توانند درک شوند، تعیین می‌شود. شی فی نفسه یا «نومن» مستقل از حس و ادراک ما امری کاملاً مجهول است؛ ما فقط عوارض آن یعنی «فنومن» را درک می‌کنیم. البته عقل ما وجود ذات و نومن را تصدیق می‌کند، هرچند که نمی‌توان آن را شناخت. کانت این فهم نوین امر عینی را «ایده‌آلیسم استعلایی» نامیده است (نک: جعفری، ۱۳۲ و ۱۳۳)

بدین ترتیب، «احساس» در عصر رمانتیک اصالت می‌یابد؛ از سیطره عقل رها می‌شود و کم‌کم بر آن مسلط می‌گردد. چنین می‌شود که هیجان و احساسات از اصول رمانتیسیم می‌شود. اصلی که این گونه توضیح داده می‌شود: باید دانست که در کنار عقل و طبیعت (= طبع)، دل و احساس نیز عالم دیگر و ضروریات دیگر دارد. شک نیست که در روح آدمی احساس بیشتر نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثر است. از این رو باید احساسات و هوس‌های روح را، البته تا حد امکان تا در قلمروی اخلاق، بحث کرد. (نک: سیدحسینی، ۱۸۰)

گرایش دینی رمانتیک‌ها نیز اصول‌گرایشی باطنی و مبتنی بر احساس است. خدای رمانتیک‌ها جنبه فردی بارزی دارد؛ در شادابی و درخشش کمال هنری و... حلول می‌کند و ظهور می‌یابد. (نک: جعفری، ۱۴۲) و این همه، کیفیت نگاه به اثر ادبی و اجزای سازنده آن را متحول می‌کند که رئوس و نموده‌های اصلی آن را می‌توان چنین بیان کرد:

➤ شیلر نیز از شخصیت‌هایی است که با نظریه‌اش در باب شعر ساده و شعر احساساتی، در تحول زیبایی‌شناسی دوران نقشی مهم داشته است. شیلر در رساله‌ای که در باب زیبایی‌شناسی نوشته است نیز تحت تاثیر زیبایی‌شناسی کانت و روح اجتماعی عصر، زیبایی را «آزادی شکل ظهور» معرفی کرده است؛ یعنی آزادی چنان که در جهان محسوس شکل‌های ظهور بیان می‌شود. هر شکل ظهور مقید است؛ ولی زیبایی وابسته به چیزی نیست و تعیین‌کننده خویش

است. دیدگاه شیلر گذشته از جنبه هنری و جمال‌شناسانه با آرمان آزادی سیاسی و اجتماعی نیز پیوند روشنی دارد. (نک: جعفری، ۱۳۴)

➤ در عصر رمانتیسیم تخیل خلاق فردی منشأ اصلی الهام و خلق آثار هنری قلمداد می‌شود. اصول و قواعد نئوکلاسیک از جمله اصل محاکات از بین می‌رود و با رشد فردگرایی رمانتیک، شبغه خود زندگی‌نامه‌ای آثار ادبی، رشد فلسفه ذهنی و ایده آلیسم، تفوق تخیل و احساس، کشف دوباره طبیعت و فضیلت عنصر طبیعی و برخی تحولات در نظریات علمی در عرصه روان‌شناسی و مسائلی از این دست، زمینه‌های این تحول بنیادین را فراهم می‌شود. (نک: جعفری، ۲۷۶/۲۷۷)

➤ نظریه رمانتیک که بر نبوغ و تخیل فردی و احساسات خودجوش هنرمند مبتنی است و معطوف به «هنرمند» است و سرانجام نظریه مدرن به خود «اثر ادبی» را فی‌نفسه مورد توجه می‌کند. در نظریه رمانتیک خود هنرمند به عنصر اصلی‌ای تبدیل می‌شود که هم اثر هنری را خلق می‌کند و هم معیار بررسی و ارزیابی آن را. «آبرامز» این تحول و گذار بنیادین از تقلید و محاکات به فیضان و بیانگری را با استعاره آینه و چراغ نشان داده است. در عصر کلاسیک و نئوکلاسیک هنرمند همچون آینه است؛ ولی در عصر رمانتیک به چراغ تبدیل می‌شود، یعنی از محاکات به خلاقیت فردی می‌رسد. (نک: جعفری، ۲۷۹)

➤ از نظر وردزورث شعر «فیضان خودجوش احساسات نیرومند است و از عاطفه‌ای فرایاد آمده در حالت آرامش نشات می‌گیرد.» وی می‌گوید: «موضوع مهمی که در این شعرها در نظر داشته‌ام، انتخاب وقایع و موقعیت‌ها از زندگی معمول مردم بوده است.» (نک: جعفری، ۲۸۴)

➤ کالریج می‌گوید: «نابغه باید با چنان احساسی به کار و تلاش بپردازد که گویی جسم و شی مادی چیزی نیست مگر

مجاهدتی برای تبدیل شدن به ذهن؛ یعنی گوهر و ذات ذهن.» (نک: جعفری، ۳۱۴/۳۱۵).

➤ گذشته از مفهوم تازه طبیعت و کارکرد ویژه تخیل، دو عنصر دیگر نیز در رشد و تکامل شعر غنایی رمانتیک نقش داشتند. این دو عامل که ریشه در دوره پیش رمانتیک نقش داشتند و ما قبلاً در بحث از آن دوره به آنها اشاره کردیم عبارت‌اند از: ستایش احساسات و شیفتگی نسبت به آن و جستجوی امر ساده و طبیعی و دل بستگی به آن. احساسات‌زدگی «عصر احساس»، در عصر رمانتیک جای خود را به احساسات و عاطف شخصی افراد می‌دهد یا آن چنانکه «لامارتین» می‌گوید تارهای قلب انسان است که چنگ پاراناس را می‌گیرد.

➤ به عنوان جمع‌بندی این مدخل می‌توان گفت که در سایه جایگاه ویژه احساس در دوره رمانتیک، «نظریه شعر و ادبیات» متحول می‌شود: از نظر ولک، پیدایش مفهوم عاطفی شعر، استقرار دیدگاه تاریخی، طرد ضمنی نظریه تقلید و قواعد ذهنی و نوع‌های آن، از نتایج قاطع این تغییر به شمار می‌روند. به طور کلی نقد رمانتیک، احساس را به معنای وسیع آن، جایگزین خرد و فن و مهارت می‌کند و آن را در کانون خلاقیت ادبی جای می‌دهد. (نک: جعفری، ۲۱۴)

۲. واقعیت و حقیقت در آینه رمانتیسیم

پیش از ورود به این مبحث، یادآوری یک نکته را وظیفه خود می‌دانم: در پایان مطالعات خود (که نه تنها وسیع نیست بلکه هر چه جلوتر می‌روم، نقصانش آشکارتر می‌شود) و در لحظات نگارش این سطور، در باب حقیقت، سخن منسجم مستقلی در این مکتب - جدا از آنچه ذیل واقعیت آورده ام تا به ذهنم نمی‌رسد.

واقعیت: همان‌طور که ذیل عنوان عقل و احساس اشاره شد، مجموعه دستاوردهای عصر روشنگری و به‌ویژه پیش‌رمانتیسیم، دگرگونی‌های عمده‌ای را در بینش انسان عصر رمانتیک به وجود آورد. از همین روی هنرمند که دیگر حاضر نبود برای درک و تفسیر واقعیت به مراکز اجتماعی‌دینی مانند کلیسا مراجعه کند و به همین دلیل بود که در

جستجوی منابع تازه‌ای برآمد و در این تکاپو تنها طبیعت و خود را یافت.

از دیگر سو نظریه معرفت‌شناسی کانت که از آن به «ایده‌آلیسم استعلایی» تعبیر می‌شود، انقلابی عظیم بود که نگرش به واقعیت را متحول ساخت. او در باب نظریه‌اش می‌گوید همان‌طور که کپرنیک برای حل مسائل نجومی، با عرضه نظریه تازه خود مبنی بر ساکن بودن خورشید و حرکت زمین، انقلابی در این علم پدید آورد؛ وی نیز در عرصه معرفت‌شناسی انقلابی پدید آورده است. انقلاب معرفت‌شناختی کانت بدین معنی است که تا زمان کانت کوشش فلاسفه معطوف به آن بوده است که دریابند که شناخت جهان خارج چگونه حاصل می‌شود و ذهن انسان چگونه خود را با عین تطبیق می‌دهد و نسبت به آن معرفت نسبت به جهان بیرون محصول ذهن ماست و واقعیت ندارد. (نک: جعفری، ۱۳۲) وی تأکید می‌کند که جهان بیرون وجود دارد؛ ولی ذهن ما قادر به شناخت ذات حقیقی آن نمی‌شود؛ بلکه فقط نموده‌های آن را از طریق برخی مقولات و چارچوب‌های ناشی از ذهن ادراک می‌کند. وجود اشیاء متکی به درک انسان از آن‌ها نیست، اما ماهیت آن‌ها بر اساس این واقعیت که می‌توانند درک شوند، تعیین می‌شود. شی فی‌نفسه یا «نومن» مستقل از حس و ادراک ما امری کاملاً مجهول است؛ ما فقط عوارض آن یعنی «فنومن» را درک می‌کنیم. البته عقل ما وجود ذات و نومن را تصدیق می‌کند، هرچند که توانای شناختش را ندارد. کانت این فهم نوین امر عینی را «ایده‌آلیسم استعلایی» نامیده است (نک: جعفری، ۱۳۲ و ۱۳۳)

به هر روی، تلقی عموم رمانتیک‌ها از واقعیت و به‌ویژه طبیعت، با نظریه آن‌ها در باب تخیل همخوانی و هماهنگی کامل دارد. علی‌رغم پاره‌ای تفاوت‌های فردی، همه چهره‌های برجسته رمانتیک تلقی مکانیستی قرن هجدهم را رد می‌کنند و طبیعت را یک کل زنده و ارگانیک می‌دانند. (نک: جعفری، ۲۹۶)

هنرمند رمانتیک، تخیل و امید و آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و بیش از تقلید پابند تصور است. هنر خود را با مبالغه

می‌آمیزد، یعنی آنچه را که هست نمی‌گوید و از آنچه باید باشد بحث می‌کند.

به عنوان نمونه‌ای از این نگاه، نظر بلیک شایان یادآوری است. در دید بلیک تخیل نیرویی الهی است که هر چیز حقیقی‌ای از آن ناشی می‌شود. تخیل پرده از «واقعیتی» بر می‌دارد که پدیده‌های مرئی و مشهود آن را پوشانده‌اند. جهان آشنا و به ظاهر بی‌رمز و راز، اشارات و کنایاتی از خود بروز می‌دهد که باید آن‌ها را گرفت و دنبال کرد و پروراند و گسترش داد. (نک: جعفری، ۳۱۳). عالی‌ترین کارکرد تخیل آن است که جهان را به گونه‌ای تصویر و توصیف کند که نامتناهی در درون متناهی و آرمان و مثال در درون واقعیتی داشته باشد و در عین حال بتواند تمامی زیبایی‌های خود را بی‌پرده و آشکارا جلوه دهد. این تصور از تخیل خلاق، در میان عوامل و ویژگی‌های منفرد دیگر، اعتمادش‌دنی‌ترین معیار برای تشخیص و سنجش رمانتیسیم محسوب می‌شود. (نک: فورست، ۶۵)

البته تعادل و توازن میان واقعیت و خیال از شاعری تا شاعر دیگر تفاوت می‌کند. از عنصر برجسته و روشن مشاهده رئالیستی در آثار وردزورث تا تفوق و سلطه عنصر در نمودهای سوررئالیستی آثار کالریج از قبیل: قوبلای قآن، کریستابل، و دریانورد کهن؛ اما این تعادل و توازن هر حالتی که داشته باشد، همواره نوعی کشمکش بنیادین میان امر متعالی فراتر از زمان و مکان در جریان است. همین ویژگی است که به شعر غنایی رمانتیک کیفیتی چنین جذاب و استثنایی بخشیده است. (نک: فورست، ۸۰ و ۸۱)

بدین ترتیب، رمانتیسیم نوعی «درون‌بینی» مبالغه آمیز است و این تعریف که لامارتین از شعر کرده، به بهترین وجه این موضوع را بیان می‌کند: «مهم‌ترین چیزهایی که قلب انسان مالک است و خدایی‌ترین اندیشه‌هایی که در مغز او راه دارد و در آمیختن مجلل‌ترین چیزهایی که در طبیعت هست با خوش آهنگ‌ترین صداها شعر نامیده می‌شود.»

از دیگر سو، رمانتیک‌ها در عرصه رمان تاریخی برای توصیف دقیق‌تر گذشته و واقع‌نمایی بیشتر، به رنگ محلی و بیان آداب و رسوم و خصلت‌های قومی و ویژگی‌های مربوط به زمان و مکان توجه خاصی

می‌کردند. هوگو در مقدمه کرامول می‌گوید: «کم‌کم در این روزها این نکته درک می‌شود که یکی از عناصر اساسی واقعیت، محلّیت دقیق آن است.» این توجه، خود به خود، مستلزم نگاه دقیق‌تر به اجتماع و تحولات اجتماعی هم بود. علاوه بر این، همچنانکه در فصل‌های پیشین مشاهده کردیم، رمانتیس‌م جنبه‌های اجتماعی بارزی دارد و دغدغه‌ها و انگیزش‌های اجتماعی رمانتیک‌ها در آثار ادبی آن‌ها هم نمود و بروز یافته است. برای مثال، همدلی عاطفی رمانتیک‌ها با محرومان، همچنان‌که در شعر شاعرانی چون وردزورث دیده می‌شود، در رمان‌های اسکات هم حضور دارد. این ویژگی را می‌توان در رمان‌های ویکتور هوگو و به‌ویژه بینوایان هم به وضوح دید. (نک: جعفری، ۳۳۹ و ۳۴۰)

البته درون‌نگری شدید و نقش بسیار پر رنگ تخیل در نگرش به واقعیت، موجب شد که برای مدتی به نگرش‌های رمانتیک توجه نشود و گهگاه موضوع تمسخر و استهزای رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها شود. تأکید اینان بر مشاهده دقیق واقعیت و باز آفرینی صادقانه آن، آشکارا با تبدیل و تغییر واقعیت از طریق تخیل خلاق که از اصول عمده رمانتیک‌ها بود، مغایرت داشت؛ اما به زودی معلوم شد که هدف‌های عکاسی وار نظریه رئالیستی دست‌یافتنی نیست و از آن نمی‌توان دفاع کرد؛ زیرا در هر وضعی تخیل هنرمند را نمی‌توان از اثر او حذف کرد و به ناچار باید آن را به حساب آورد؛ ولو اینکه نام دیگری به آن داده شود. (نک: فورست، ۱۰۰ و ۹۹)

۳. رمانتیس‌م و طبیعت

پیش از ورود به بحث توجه به این نکته ضروری است که واژه طبیعت، دلالت بر دو معنای کاملاً جداگانه دارد که نباید آن‌ها را با یکدیگر در آمیخت:

الف. طبع و سرشت: در این معنا جهان کلاسیک بر هر کسی و چیزی طبع یا سرشتی قائل بود و اعتقاد داشت همه چیزها باید در چارچوب آن و هماهنگ با آن باشند که رمانتیس‌م این چارچوب خشک عقلانی را نمی‌پذیرد.

ب. در معنای طبیعت بیرونی (محیط طبیعی) که در نوشته حاضر، طبیعت در معنای اخیر مد نظر است.

در مکتب رمانتیسیم، بازگشت به طبیعت، یکی از اصول رمانتیسیم است: گریز از زندگی شهری و احساس نزدیکی و حتی نوستالژی به طبیعت، همراه با ستایش آن و منبع الهام تلقی‌کردنش، به شکل ویژه‌ای دیده می‌شود.

پیش‌تر گفتیم که عصر احساس دوران تفوق احساس و طبیعت‌گرایی و... است (نک: جعفری، ۱۳۰) و نیز گفتیم که در این عصر، رابطه هنرمند و طبیعت نزدیک‌تر و عمیق‌تر و توأم با احساسات می‌شود ولی تحول اساسی در عصر رمانتیسیم به وجود می‌آید. رمانتیک‌ها، چنانکه می‌دانیم، با ثنویت دکارتی و جدایی مطلق ذهن و عین، سازگاری ندارند و مشتاق نوعی وحدت دوباره و پیوند بیرون و درونند. طبیعت و رابطه‌اش با انسان یکی از جلوه‌گاه‌های اصلی این دیدگاه رمانتیک است. (نک: جعفری، ۲۹۶) تلقی عموم رمانتیک‌ها از واقعیت، به‌ویژه طبیعت، با نظریه آن‌ها در باب تخیل، هم‌خوانی و هماهنگی کامل دارد. علی‌رغم پاره‌ای از تفاوت‌های فردی، همه چهره‌های برجسته رمانتیک تلقی مکانیستی قرن هجدهم را رد می‌کنند و طبیعت را یک کل زنده و ارگانیک می‌دانند. (نک: جعفری، ۲۹۶)

«تلقی مشابهی در باب طبیعت و ارتباطش با انسان» یکی از ویژگی‌هایی است که ولک به عنوان خصوصیات اساسی ادبیات رمانتیک اروپایی ذکر می‌کند. (نک: جعفری، ۲۹۵ و ۲۹۶).

بر چنین زمینه‌ای، رنه ولک کوشید که در مقاله «مفهوم رمانتیسیم در تاریخ ادبی» نشان دهد که روش لاجوی در تجزیه و تلاشی این مفهوم راه به جایی نمی‌برد و توصیف عناصر مشترک در همه رمانتیسیم‌های اروپایی امکان‌پذیر است؛ او کوشید تا نشان دهد که یکسانی یا شباهت بسیار دیدگاه‌ها در باب 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. به‌علاوه، او جوهر رمانتیسیم را ترکیبی از عوامل زیر دانسته است: نگرشی خاص نسبت به تخیل و رویکردی خاص نسبت به طبیعت و کاربردی خاص از سمبل‌ها. (نک: فورست، ۱۵)

پس از ذکر نظر ولک، توجه به این قول شلینگ در باب پیوند طبیعت و شعر، اهمیت این مسأله را نمایان تر می‌سازد. او در این باب می‌گوید آنچه ما آن را طبیعت می‌نامیم شعری است که در شکلی اسرارآمیز و شگفت پنهان شده است.

بدین ترتیب گزافه نیست اگر گفته شود تأکیدی که از سوی «رمانتیک‌های اولیه آلمان» بر تخیل متافیزیکی وار و شبه عرفانی می‌شود؛ بی‌مانند است و در هیچ کجای دیگری شباهتی این‌چنین را نمی‌توان دید. اصطلاح «به شعر تبدیل کردن» که مکرراً از سوی آن‌ها به کار رفته، در حقیقت، به معنی تبدیل جهان واقع به آرمان‌شهری شهودی و من‌محور است و این کار از طریق قدرت جادویی تخیل صورت می‌گیرد (نک: جعفری، ۳۱۸).

پس نباید از یاد برد که دو عنصر مفهوم تازه طبیعت و کارکرد ویژه تخیل، در این مکتب همواره، همراه با یکدیگر حضور دارند و در رشد و تکامل شعر غنایی رمانتیک نقش ویژه‌ای ایفا می‌کنند. البته استفاده از طبیعت و عناصر طبیعت، محدود به شعر غنایی رمانتیک نمی‌شود و از عصر رمانتیسم، به تدریج، عنصر طبیعت به صورت سمبلیک و نمادین در عرصه ادبیات داستانی هم دیده می‌شوند. مثلاً در این آثار، خورشید، آتش، دریا و دیگر عناصر طبیعت به صورت فعال و زنده در زندگی انسان‌ها ظاهر می‌شوند، چنان که در بلندی‌های بادگیر اثر امیلی برونته یا نهنگ سفید ملویل شاهد آن هستیم. (نک: جعفری، ۲۹۹)

از سوی دیگر، حسین پاینده یادآوری مهمی در باب نقش وقایع سیاسی اجتماعی بر تشدید این طبیعت‌گرایی دارد که شایان ذکر است: «شاید مهم‌ترین تاثیر شکست انقلاب فرانسه و تلاطم‌های سیاسی و اجتماعی پس از آن بر اذهان رمانتیک‌ها، آرمان‌خواهی و فردگرایی غریبی باشد که در غالب اشعار آنان به چشم می‌خورد. فردیت را باید پیامد ناگزیر فرایند صنعتی‌شدن جامعه تلقی کرد. در دهکده یا شهر کوچک، افراد غالباً یکدیگر را می‌شناسند؛ اما در شهر بزرگ صنعتی، فرد به سبب تعامل با توده بزرگی از افراد ناآشنا خود را با خطر از دست‌دادن 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 جامع بیگانه حس می‌کند و به دنیای لزوماً فردی درون خود پناه می‌برد.»

بدین ترتیب می‌توان سطور زیر از فورست را به عنوان جمع و حسن ختام این مبحث ذکر نمود:

«پیش‌رمانتیک‌ها نه تنها در جهان درونی عواطف و احساسات، بلکه در عالم خارج نیز در جستجوی پدیده‌های طبیعی و خودجوش بودند. از همین رو به موضوعات و زمینه‌هایی علاقه‌مند بودند که با تصنع زندگی شهری یا به عبارت دقیق‌تر با زندگی موقرانه و پر آداب، کاملاً متضاد و ناهمخوان بود عمده‌ترین این زمینه‌ها عبارت است از طبیعت و جامعهٔ سادهٔ ابتدایی. (نک: فورست، ۵۱)

یگانگی انسان و طبیعت در شعر و نثر رمانتیک و حتی در نقاشی رمانتیک کاملاً عادی و مرسوم است، خصوصاً در مواقعی که محیط طبیعی شباهت تامی با حالت و وضعیت روح و ذهن فرد پیدا می‌کند. این نگرش معمولاً با عبارتی فرانسوی توصیف می‌شود که ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن «حالت منظره‌وار ذهن و روح» است. (نک: فورست، ۵۳)

اگر خصوصیات اصلی ادبیاتی را که در سرتاسر اروپا «رمانتیک» نامیده شده یا خود را چنین نامیده است، بررسی کنیم، در می‌یابیم که در همه جای این قاره تصور و برداشت یکسانی از شعر و طرز کار و ماهیت تخیل شاعرانه، طبیعت و ارتباط آن با انسان، و در حقیقت اسلوب و سبک شاعری وجود دارد که نوع خاصی از صور خیال، سمبولیسم و اسطوره‌پردازی را به کار می‌گیرد که به روشنی از شیوهٔ نئوکلاسیک قرن هجدهم متمایز است. (نک: فورست، ۹۴ و ۹۵)

۴. رمانتیسیم و آموزش

در حالی که روشنگری در صدد نقد و سنجش گذشته بود، پیش‌رمانتیسیم آکنده از خشم و نفرت نسبت به همهٔ آن چیزهایی بود که نئوکلاسیسیسم به تثبیت آن‌ها می‌اندیشید؛ چیزهایی از قبیل: قواعد بی‌روح و یکنواخت، وقار دروغین، تکلف، نظم و ترتیب کلیشه‌ای، دیدگاه‌های محدود، تصنع و ظاهرآرایی، سنت‌گرایی، تعلیم‌گرایی، ادعای ادب و فرهیختگی و حفظ وضع موجود. البته

پیش‌رمانتیک‌ها هیچ برنامه‌ منظمی برای جایگزین کردن با نظام کهن نداشتند. چرا که چنین چیزی خود می‌بایست به شیوه‌ای منطقی و عقلانی انجام پذیرد و اینان با اصول و قواعد منطقی سروکاری نداشتند. (نک: فورست، ۴۳ و ۴۴)

همان‌طور که «وارن» می‌گوید؛ تمایز میان شاعر ملهم و افسون شده یعنی شاعر خودکار یا دل‌مشغول یا غیب‌گو در برابر شاعر «سازنده» یعنی شاعری که صنعتگری تعلیم یافته و ماهر و مسئول است، تمایزی تقریباً تاریخی است؛ شاعر «افسون شده» همان شاعر بدوی یا شمن است که بعدها رمانتیک و اکسپرسیونیست و سوررئالیست می‌شود. البته نباید این دو نوع را مانع‌الجمع دانست. شاعر ملهم، از یک سو، فردی برگزیده و متفاوت از مردم عادی است و لحنی پیامبرگونه دارد و از سوی دیگر، تنهایی و شهادت، سرنوشت و ویژگی اوست. (نک: جعفری، ۲۷۸)

از عصر «احساس» یا پیش‌رمانتیسیم کم‌کم، لیریسیم به صحنه می‌آید و جای تعلیم‌گرایی کلاسیک را می‌گیرد (این حضور در خود دوره رمانتیسیم به اوج می‌رسد) و این، یک جهت‌گیری تازه و متفاوت است. به سخن دیگر، جهت‌گیری اصلی نظریه نئوکلاسیک به خاطر تعلیم‌گرایی‌اش و توجهی که به تأثیر ادبیات بر اجتماع و ... دارد، معطوف به «مخاطب» است؛ نظریه رمانتیک که بر نبوغ و تخیل فردی و احساسات خودجوش هنرمند مبتنی است، معطوف به «هنرمند» است و سرانجام نظریه مدرن به خود «اثر ادبی» توجه می‌کند. در نظریه رمانتیک هنرمند به عنصر اصلی تبدیل می‌شود که هم اثر هنری را خلق می‌کند و هم معیار بررسی و ارزیابی آن را. آبرامز این تحول و گذار بنیادین از تقلید و محاکات به فیضان و بیانگری را با استعاره آینه و چراغ نشان داده است. در عصر کلاسیک و نئوکلاسیک هنرمند همچون آینه است؛ ولی در عصر رمانتیک به چراغ تبدیل می‌شود، یعنی از محاکات به خلاقیت فردی می‌رسد. (نک: جعفری، ۲۷۹)

برای تکمیل بحث: نک: مدخل چگونگی آفرینش اثر هنری (کوشش و جوشش) در همین بخش.

۵. رمانتیسم و دین و معنویت

دین و معنویت این دوره، نه مانند دوره پیش از رنسانس تن به احکام کلیسا می‌دهد و آن‌ها را بی‌چون‌وچرا می‌پذیرد؛ نه به دستورات خشک و چارچوب‌های معین و جمع‌نگرانه دوره کلاسیک تن می‌دهد و نه دین‌گریزی عصر روشنگری را بر می‌تابد. از هر سه می‌گریزد و به این ترتیب، دین و معنویت این دوره، تا حد زیادی: ۱. فردی و شخصی است ۲. احساساتی است ۳. متولی ستیز و دستگاه‌گریز است.

به بیان دیگر، در دوره روشنگری، حاکمیت خرد و خوش‌بینی نسبت به سیر تاریخ و امید به ترقی و پیشرفت و توجه کم‌اعتنایی به مذهب سنتی و گاه ضدیت با آن، اندیشه رایج زمان بود. (نک: جعفری، ۱۳۰) این کم‌اعتنایی از آن‌روست که در عرصه دینی این عصر، گذشته از اصلاحات مذهبی و پیدایش پدیده‌هایی همچون پروتستانتیسم و پاک‌دینی، در طول این چند قرن و خصوصاً در عصر روشنگری و در قرن هجدهم دیدگاه تازه‌ای شکل گرفت که آن را دئیسم یا دین طبیعی نامیده‌اند (نک: جعفری، ۱۴۱).

به عنوان مثال، کانت یکی از چهره‌های برجسته‌ای است که به ظواهر و آداب دینی چندان اعتنایی ندارد جای آن بر روح معنوی و خلوص و حس تکلیف اخلاق برخاسته از وجدان فردی تکیه می‌کند (نک: جعفری، ۱۳۳)

به این ترتیب سیدحسینی به درستی بر این مطلب تأکید می‌ورزد که: یکی از مشخصات رمانتیسم، علاقه به مسیحیت است. دین که فلاسفه قرن هجدهم به مخالفت با آن برخاسته بودند، در میان رمانتیک‌ها به ایمان می‌رفتند، به دین را نظرگاهی «هنری» دیدند. «شاتوبریان» مسیحیت را نه به عنوان اینکه صحیح‌ترین ادیان بود، بلکه برای اینکه شاعرانه‌ترین آن‌ها بود، دوست می‌داشت، و اثر خود را به نام «جلال مسیحیت Genie du christianisme» بدین منظور نوشت. او کلیسای «گوتیک» را نه به عنوان مرکزی که بشریت را اداره می‌کند، بلکه به عنوان یک شاهکار معماری که دل‌ها را هیجان‌زده می‌سازد، مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی و زیباپسند بود که شعر رمانتیک، بر خلاف شعر کلاسیک، جنبه «درونی» بخود گرفت؛ حتی رمان که بیشتر از هر اثر ادبی جنبه

«بیرونی» دارد، مانع تخیلات دامنه‌دار و احساسات شدید نویسندگان رمانتیک نشد.

کالریج نیز مانند شاتوبریان نگاه مثبت و شاعرانه ویژه ای به مسیحیت دارد آنجا که می‌گوید: «مذهب شعر بشریت است.» (نک: جعفری، ۱۴۳)

پس از ذکر این نکات و در انتهای مبحث، یادآوری دونکته درست و دقیق جعفری در باب این بحث، ضروری است:

۱. با همه این‌ها، عصر رمانتیسم عصری دینی، به معنی دقیق و سنتی آن، محسوب نمی‌شود و رمانتیک‌ها را نمی‌توان به هیچ‌روی با مؤمنان مسیحی دوران‌های کهن قیاس کرد. همچنان که در بحث از پیش‌رمانتیسم و دیدگاه‌های دینی روسو نیز مشاهده کردیم، گرایش دینی رمانتیک‌ها اصولاً گرایشی باطنی و مبتنی بر احساس است. خدای رمانتیک‌ها جنبه فردی بارزی دارد در شادابی و درخشش کمال هنری و... حلول می‌کند و ظهور می‌یابد. (نک: جعفری، ۱۴۲)

۲. این تحول اساسی در برخورد با دین و تجربه دینی صرفاً از گرایش‌های دینی رمانتیک‌ها نشأت نمی‌گیرد و علل فراوان اجتماعی و فکری همچون فردگرایی، سست‌شدن سنت‌ها و مسائل دیگر در پدیدآمدن آن نقش داشته است. همین دیدگاه را به گونه‌ای دیگر درگرایش‌های فلسفی این عصر نیز می‌توان مشاهده کرد. فلاسفه‌ای چون کانت و فیخته بر جنبه اخلاقی شناخت خدا تکیه می‌کنند و از نظر آن‌ها دینداری راستین نه پای‌بندی به ظواهر شریعت، بلکه به جای آوردن وظیفه است. (نک: جعفری، ۱۴۳)

۶. رمانتیسم و جامعه

زمینه اجتماعی رمانتیسم: ادبیات کلاسیک از لحاظ اجتماعی، خاستگاه و تکیه‌گاهی اشرافی دارد و فرهنگی اشرافی را تقویت می‌کند و در حقیقت تجسمی از کمال مطلوب‌های زندگی اشراف را با صبغه‌ای عقلانی نشان می‌دهد. همانطور که ولک اشاره می‌کند، مخاطب آرمانی این ادبیات «رادمرد فرهیخته» است، انسان متمدنی که تمامی دوران ظلمت قرون وسطی و نیز ملل و اقوام غیرمتمدن و بدوی را به دیده تحقیر می‌نگرد و خود را مظهر کامل انسانیت و تمدن می‌شمارد

و افراد و طبقات فرودست جامعه را نیز در خور توجه نمی‌داند (نک: جعفری، ۳۹). ضعف اخلاقی اجتماعی و تحلیل‌رفتن قدرت و اعتبار و مشروعیت این طبقه از یک سو و مخالفت انسان عصر روشنگری و پس از آن با نگاه تحقیرآمیز یاد شده از دیگر سو، زمینه‌های اصلی این جنبش هستند.

جوانب اجتماعی رمانتیسیم: ابعاد اجتماعی رمانتیسیم نیز همچون تعریف رمانتیسیم، یکی از دشوارترین مباحثی است که در بحث از این مکتب با آن روبه‌رو می‌شویم (نک: جعفری، ۱۵۶)؛ اما با تمام این دشواری‌ها، تحلیل ارنست فیشر یکی از بهترین مطالعاتی است که در باب زمینه اجتماعی رمانتیسیم صورت گرفته است. وی در کتاب «ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی» می‌گوید: «رمانتیسیم جنبشی بود حاکی از پرخاشگری تا یعنی جنبشی سودایی و متناقض، در قبال جهان سرمایه‌داری بورژوایی و در قبال یکنواختی خشن داد و ستد. رمانتیسیم از نظر آگاهی خرده بورژوایی، کامل‌ترین انعکاس تناقض‌های جامعه رو به تکامل سرمایه‌داری، در فلسفه، ادبیات و هنر است.» (نک: جعفری، ۱۶۱)

به طور کلی، مهم‌ترین دل‌بستگی‌ها و دغدغه‌های رمانتیک‌های اجتماعی را می‌توان چنین برشمرد: «انقلاب، آزادی و ناسیونالیسم، محرومان و رنج‌هایشان و افق روشن آینده.»

رمانتیک‌های اجتماعی با شور و حرارت خارق‌العاده‌ای با تحولات **انقلابی** زمان خود همدلی و همراهی کرده‌اند. **انقلاب فرانسه** که در واقع، محصول مشترک خردروشنگری و آرمان رمانتیسیم محسوب می‌شود، در سرتاسر اروپا از جانب رمانتیک‌ها همچون رستاخیزی عظیم تلقی گردید که با شعار «آزادی، برابری، برادری» نظام کهن او را ویران می‌کند تا نظام اجتماعی نوینی را بنا نهد. (نک: جعفری، ۱۷۴)

همدلی با محرومان و رنج‌دیدگان نیز ویژگی‌ای است که در همه نسل‌های رمانتیک وجود دارد. همدلی رمانتیک‌ها با زنان به عنوان قشر محروم جامعه، آن‌ها را از یک جهت پیشگام مبارزه برای تحقق حقوق زن کرده است. همچنین در عصر رمانتیسیم سالن‌های فرهنگی و اجتماعی متعددی را زنان اداره می‌کردند و زنان در این عصر به تدریج وارد عرصه‌های مهم اجتماعی می‌شوند. گذشته از این امر،

اصولاً در ماهیت رمانتیسم نوعی وجد و شور سرخوشانه و زنانه نیز مستتر است و زمینه را برای ظهور و بروز بیشتر عنصر زنانه در اجتماع فراهم می‌آورد. رمان لوسیند، اثر فریدریش شلگل، یکی از مهم‌ترین آثار رمانتیک است که شکوه زنانگی و شکوفایی فردیت زنانه را به بهترین صورت ترسیم کرده است. (نک: جعفری، ۱۸۱ و ۱۸۲)

به‌علاوه، رمانتیک‌های اجتماعی در جستجوی جهان‌پاکی و معصومیت، جهان عدالت و آزادی و برابری بودند. همین‌گرایش بود که آن‌ها را شیفته انقلاب‌ها و جنبش‌های رهایی‌بخش روزگار می‌کرد. این آرمان‌گرایی در پرشورترین شکل خود، به انقلاب سیاسی ارضا نمی‌شد و در صدد یافتن یا پی‌افکندن جوامع آرمانی بود. جالب‌ترین نمونه این آرمان‌شهرها، جامعه‌ای اشتراکی، برابر و آزاد است که ساوانی و کالریج در دوران دانشجویی خود طرح آن را ریختند. (نک: جعفری، ۱۸۳)

از جمله آثاری که این نگاه آرمان‌شهری را منعکس می‌کند، «پژوهشی در باب عدالت سیاسی» (inquiry concerning political justice) است که فیلسوف و رمان‌نویس انگلیسی ویلیام گادوین (william godwin) در سال ۱۷۹۳ نوشت. آرای گادوین در این کتاب را در بهترین حالت باید نوعی آرمان‌شهر (utopia) کمونیستی تلقی کرد؛ زیرا طبق پیش‌بینی گادوین، جامعه انگلیس در سیر تکاملی خود بدون از سرگذراندن آشوب به عدالت اجتماعی نایل می‌شد و در آن هنگام دیگر نیازی به دولت نیز نمی‌بود؛ زیرا همه آحاد جامعه می‌توانستند از دارایی مساوی برخوردار شوند. (نک: پاینده، ۱۰۳)

با توجه مباحث مطرح‌شده، نقش اجتماعی و سیمای کلی هنرمند رمانتیک نیز با دوره قبل تفاوت اساسی دارد. هنرمند نئوکلاسیک، بجز این که عموماً به اشراف و طبقات فرادست جامعه نزدیک‌تر بود، به لحاظ خصوصیات شخصیتی و نوع زندگی با دیگر مردم تفاوتی ماهوی نداشت؛ ولی هنرمند رمانتیک به خاطر ویژگی‌هایی چون فردیت یگانه خود، تخیل و حساسیت بی‌مانند، حالت شهودی و پیامبرانه، شوریدگی‌های عاطفی، دغدغه‌های اجتماعی و... چهره‌ای کاملاً متفاوت است. چنانکه اوگوست ویلهلم شلگل هنرمند را «خویش‌پرسی خلوت‌گزیده» خوانده و معتقد است که شیوه زندگی هنرمندان حتی در آداب ظاهری نیز باید از دیگران کاملاً متمایز باشد. هنرمندان

طبقه‌ای متمایز و متفاوتند که آگاهانه خود را وقف هنر خویش کرده‌اند. در این دوره کلیشه‌هایی پدید می‌آید تا روزگار ما نیز، از برخی جهات، تداوم یافته است؛ کلیشه‌های مربوط به هنرمند منزوی که جامعه به او بی‌اعتناست؛ ولی او در نهایت فقر و رنج به رسالت خود عمل می‌کند و به کار خود ادامه می‌دهد و پس از مرگش قدرش شناخته می‌شود و به شهرت می‌رسد. در فلسفه فردگرایانه رمانتیک‌ها هنرمند رمانتیک را باید کامل‌ترین جلوه فردیت و فردگرایی به شمار آورد که بهترین و کامل‌ترین امکان «من» شدن را در خود نهفته دارد. هنرمند رمانتیک، در عین حال، تحت تأثیر فضای انقلابی عصر، می‌پندارد که تقدیر، رسالتی بزرگ بر عهده‌اش نهاده و او باید در قبال سرنوشت انسانیت حساس و مسئول باشد. بدین گونه است که مثلاً فریدریش شلگل نقش هنرمند را در برابر انسانیت مثل نقش انسان در مقابل دیگر مخلوقات می‌داند. چنان‌که می‌بینیم، تصویر هنرمند رمانتیک آمیزه متناقضی از انزوا و رسالت اجتماعی است.

بدین ترتیب، نقش مثبت و تحول‌آفرین جنبه اجتماعی رمانتیسم و خصوصاً شور میهن‌پرستی آن، در کشورهای کمتر توسعه یافته اروپای شرقی کاملاً آشکار است. ارنست فیشر چنین استدلال می‌کند که در این کشورها که سرمایه‌داری هنوز قدرت نیافته بود و نظام کهن قرون وسطایی حاکمیت داشت، رمانتیسم طغیانی واقعی بود که مردم را به آگاهی ملی و شورش در مقابل ستمگران داخلی و خارجی و فئودالیسم و استبداد و سلطه بیگانه دعوت می‌کرد. نکته جالب این است که خصلت اوتوپایی رمانتیسم موجب شده تا اوج خوش‌بینی و شور و حرارت اجتماعی و آرمانی رمانتیک‌ها عمدتاً در فاصله کوتاه میان به وجود آمدن یک ایده نو و کاربست عملی آن، جلوه‌گر شود و هنگامی که این بینش به برنامه‌ای عملی تبدیل می‌شود، هنرمندان رمانتیک به تدریج شروع به طرد آن می‌کنند؛ زیرا دیگر عطش آنها به امر مطلق را ارضا نمی‌کند. بیشترین جلوه‌های ایده‌آلیسم سیاسی در آثار رمانتیک‌ها هنگامی دیده می‌شود که امکان تحقق انقلاب دور باشد. از همین روست که در کشورهایی که به لحاظ سیاسی و اجتماعی عقب مانده‌اند و زمینه‌های تحقق عملی شعارها و آرمان‌ها کمتر است، هنرمند رمانتیک به آسانی می‌تواند با چپ فکری همراه

شود؛ زیرا آرمان‌های چپ‌گرایانه رهایی و آزادی با کشش او به جانب امر مطلق همسویی و همخوانی دارد. (نک: جعفری، ۱۷۹)

رابطه دو سویه تحولات ادبی و تحولات اجتماعی این عصر: در دوره رمانتیسم، از یک‌سو، با تحولات اجتماعی و اقتصادی و پیشرفت فنون چاپ و نشر و پدیدآمدن مجلات و کتابخانه‌های عمومی و گسترش شهرنشینی و فزونی گرفتن مخاطبان، ادبیات بیش از پیش در دسترس عامه مردم قرار می‌گیرد و همین امر به ترویج و رشد کمی ادبیات مکتوب کمک می‌کند و از سوی دیگر، با تحولات و دگرگونی‌هایی که در عرصه اندیشه و نقد ادبی و نظریات جمال‌شناسی و هنری پدید می‌آید، آثار خلاقه ادبی تازه در حجم و مقیاسی بسیار وسیع خلق می‌شود و خود این آثار ادبی تازه مجدداً بر جمال‌شناسی و نظریه ادبی نیز تاثیر می‌نهد و آن را دگرگون می‌کند. (نک: جعفری، ۲۷۲)

صبغه اجتماعی آثار ادبی رمانتیک

شعر: شلی، بایرون، هاینه و برخی از دیگر رمانتیک‌ها با دید اجتماعی تری به این آینده آرمانی می‌نگرند و رسیدن به آن را مستلزم تلاش و کوشش و از خودگذشتگی بسیار می‌دانند. اما برخی شاعران ذهن‌گرا و شهودی همچون ویلیام بلیک نیز به این آینده توجه دارند، ولی عمدتاً آن را با تحولات روحی انسان و کمال یافتن معنوی او قابل دستیابی می‌دانند. به هر حال، اوتوپیاگرایی و ترسیم آینده آرمانی که از تخیل نیرومند رمانتیک‌ها نیز تاثیر می‌پذیرد، یک جنبه مهم و برجسته این مکتب محسوب می‌شود. (نک: جعفری، ۱۸۳ و ۱۸۴)

همچنین از نظر وردزورث «وزن و موسیقی ماهیت شعر و زبان شعر را تغیر نمی‌دهد، گزینش واژه در قرن هجدهم، یکسان شمردن زبان نثر با نوشته موزون و نیز زبان شعر با زبانی که طبقات متوسط و پایین اجتماع به آن تکلم می‌کنند.» (نک: جعفری، ۲۸۴ و ۲۸۵)

ادبیات داستانی (رمان اجتماعی رمانتیک): رمانتیک‌ها در عرصه رمان تاریخی برای توصیف دقیق‌تر گذشته و واقع‌نمایی بیشتر، به رنگ محلی و بیان آداب و رسوم و خصلت‌های قومی و ویژگی‌های مربوط به زمان و مکان توجه خاصی مبذول می‌داشتند. هوگو در مقدمه کرامول

می‌گوید: «کم‌کم این روزها این نکته درک می‌شود که یکی از عناصر اساسی واقعیت، محلیت دقیق آن است.» این توجه، خود به خود، مستلزم نگاه دقیق‌تر به اجتماع و تحولات اجتماعی هم بود. علاوه بر این، همچنان‌که در فصل‌های پیشین مشاهده کردیم، رمانتیسیم جنبه‌های اجتماعی بارزی دارد و دغدغه‌ها و انگیزش‌های اجتماعی رمانتیک‌ها در آثار ادبی آنها هم نمود و بروز یافته است. برای مثال، همدلی عاطفی رمانتیک‌ها با محرومان، همچنان‌که در شعر شاعرانی چون وردزورث دیده می‌شود، در رمان‌های اسکات هم حضور دارد. این ویژگی را می‌توان در رمان‌های ویکتور هوگو به‌ویژه بینوایان هم به وضوح، دید. (نک: جعفری، ۳۳۹ و ۳۴۰)

«اوژن سو» چهره برجسته دیگری است که در عرصه رمان اجتماعی پیش از هوگو در فرانسه آثار مهمی پدید آورده است و هوگو نیز از پاره‌ای جهات از او تاثیر پذیرفته است. اوژن سو که مبتکر رمان پاورقی هم هست، در چند اثر مشهور خود و از جمله اسرار پاریس، با استفاده از جذابیت‌ها و ماجراهای مرسوم در پاورقی‌ها، به توصیف جامعه عصر خود و تقابل ثروتمندان و فقرا نیز می‌پردازد. (نک: جعفری، ۳۴۰)

«جین اوستین» نیز از جمله رمان نویسان انگلیس است که با دیدگاهی متفاوت با رمانتیسیم حاکم بر آن عصر، به رشد رمان اجتماعی کمک می‌کند. فاطمه سیاح، ضمن اشاره به برخی ویژگی‌های آثار جین اوستین، او را پایه‌گذار «رمان نویسی اجتماعی» به شمار می‌آورد. میراث رمان اجتماعی رمانتیک بعدها در نیمه دوم قرن نوزدهم به نویسندگان اجتماعی واقع‌گرا می‌رسد و آثار داستانی برجسته ما بعد رمانتیک مثل آثار بالزاک نیز از پاره‌ای ویژگی‌ها و گرایش‌های رمان اجتماعی رمانتیک نشانه‌هایی در خود دارند. به هر حال، نقش رمان اجتماعی رمانتیک در تکامل نوع رمان و شکل‌گیری رمان واقع‌گرا کاملاً محسوس است. (نک: جعفری، ۳۴۰ و ۳۴۱)

به هر حال، با وجود اختلافی که بین رمان «رمانتیک» و رمان «رئالیست» وجود دارد، باید رمان «رمانتیک» را مقدمه‌ای بر رمان «رئالیست» شمرد. علاقه به هم‌آهنگی با زمان و مکان، توجه به مسائل اجتماعی و روابط میان فرد و جامعه، نکاتی است که رابطه‌ای

میان این دو نوع رمان تولید می‌کند و همان‌طور که در رمان‌های اجتماعی رمانتیک نشانه‌هایی از ظهور رئالیسم را می‌تواند دید؛ بعضی از آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز از قبیل بالزاک و استاندال، جنبه «رمانتیک» دارد. (نک: سیدحسینی، ۱۸۹)

۷. کوشش و جوشش ادبی در آینه این مکتب:

تصویر تازه هنرمند و فرایند آفرینش هنری، نکته اصلی و محوری این بحث است: از قدیم‌ترین زمان‌ها الهام و شوریدگی عامل اصلی در فرآیند آفرینش هنری تلقی می‌شده است. در آثار نویسندگان و نظریه‌پردازان جهان باستان همچون افلاطون بسیار به منشأ الهی الهام اشاره شده و در آثار ادبی دوران‌های مختلف استمداد از الهه‌های هنر و دیگر الهام‌دهندگان به سنت و قرار داد ادبی تبدیل شده است. این الهام آسمانی غالباً با شوریدگی و نوعی جنون همراه بوده است و فلاسفه و منتقدان در باب جنبه‌های گوناگون آن سخن گفته‌اند. همچنان‌که در بحث از پیش‌رمانتیسم نیز اشاره کرده‌ایم، در نیمه دوم قرن هجدهم، به تدریج، نظریه تازه‌ای پدید آمد که در عصر رمانتیسم به کمال خود رسید. بر اثر تحول بنیادینی که در این دوره رخ می‌دهد، منشأ الهام و خلاقیت هنری در درون شاعر و نویسنده جست‌وجو می‌شود. در دوره پیش‌رمانتیسم نبوغ فردی مهم‌ترین منشأ الهام و خلق آثار هنری شمرده می‌شد. در این عصر یانگ قواعد و قوانین را عصای افراد لنگ می‌نامید و معتقد بود که نوابغ قوانین خود را در درون خود دارند. در عصر رمانتیسم تخیل خلاق فردی منشأ اصلی الهام و خلق آثار هنری قلمداد می‌شود. فروپاشی اصول و قواعد نئوکلاسیک از جمله اصل محاکات، اهمیت یافتن فرد و پدید آمدن فردگرایی رمانتیک، صبغه خود زندگی‌نامه‌ای آثار ادبی، رشد فلسفه ذهنی و ایده‌آلیسم، تفوق تخیل و احساس، کشف دوباره طبیعت و فضیلت عنصر طبیعی، و برخی تحولات در نظریات علمی در عرصه روان‌شناسی و مسائلی از این دست، زمینه‌های این تحول بنیادین را فراهم می‌آورد. (نک: جعفری، ۲۷۶ و ۲۷۷)

با نشأت‌گرفتن خلاقیت هنری از درون تخیل و نبوغ فردی هنرمند و قوت‌گرفتن جنبه ناخودآگاه و خودجوش فرآیند آفرینش، شخصیت

فردی هنرمند نیز در آثارش جلوگر می‌شود. این جلوه‌گری شخصیت فردی تا به حدی است که تمامی انواع ادبی و آثار هنری رمانتیک را می‌توان دارای ضبغه عمیق شخصی دانست. (نک: جعفری، ۲۷۸)

۸. مروری بر نظر برخی چهره‌های مطرح دریاب تخیل

وارن: وارن بر آن است که: تمایز میان شاعر ملهم و افسون‌شده یعنی شاعر خودکار یا دل‌مشغول یا غیب‌گو در برابر شاعر «سازنده» یعنی شاعری که صنعتگری تعلیم یافته و ماهر و مسئول است، تمایزی تقریباً تاریخی است؛ شاعر «افسون شده» همان شاعر بدوی یا شمن است که بعدها رمانتیک و اکسپرسیونیست و سوررئالیست می‌شود. البته نباید این دو نوع را مانعه‌الجمع دانست. شاعر ملهم، از یک‌سو، فردی برگزیده و متفاوت از مردم عادی است و لحنی پیامبرگونه دارد و از سوی دیگر، تنهایی و شهادت سرنوشت و ویژگی اوست. (نک: جعفری، ۲۷۸)

وردزورث: همچنان‌که ولک می‌گوید، وردزورث به سهم هوشیاری در آفرینش هنری در جای‌جای آثارش اشاره کرده و در فهرست قوای شاعرانه خود برای «تامل» و «سنجش» نیز جای خاصی در نظر گرفته است. وردزورث، همچون دیگر رمانتیک‌ها، نیروی تخیل را هسته اصلی و سازنده شعر می‌داند و در مقدمه مشهور خود نیز به «تابانیدن رنگ و حال و هوایی تخیلی بر شعر» اشاره می‌کند، ولی خود صریحاً می‌گوید که برای سرودن شعر خوب، علاوه بر حساسیت فوق العاده، «تفکر و تامل طولانی و عمیق نیز» لازم است. (نک: جعفری، ۲۸۶)

کالریج: کالریج، بی‌آنکه در اغلب مباحث به مأخذ خود اشاره کند، علاوه بر آثار برادران شلگل، از آثار برخی از دیگر فلاسفه و نظریه‌پردازان آلمانی نظیر کانت و شلینگ به فراوانی استفاده کرده است. (نک: جعفری، ۲۸۸)

آبرامز در تفسیر نظریه کالریج، با اشاره به این که او اثر هنری را با گیاه مقایسه کرده است، خصوصیات این اثر را چنین بر می‌شمارد: ۱. گیاه از یک بذر آغاز می‌شود: اصل و کلی، وجود دارد که مقدم بر اجزاء است و اجزاء از آن مشتق شده است. در یک وجود ارگانیکی «کل همه چیز است و اجزا وجود ندارند». ۲. گیاه رشد می‌کند: «ر

کلمه، کلمه بعدی را سبب می‌شود.» ۳. گیاه رشد یابنده، همه چیزهای غریب و ناآشنا را هم به جوهر خاص خود نزدیک و شبیه می‌گرداند و آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ عناصری مثل هوا و نور و آب: «ذهن از تصویرهای حس استفاده می‌کند و ماهیت آنها را تغییر می‌دهد و برای خلق اثر از آن‌ها بهره می‌برد.» ۴. گیاه به طور خودجوش از یک منبع درونی انرژی بهره می‌گیرد و تکامل می‌یابد: «منشاء وحدت در درون است نه در بیرون. فرم ارگانیک ذاتی و درونی است و خود را همانطور که از درون تکامل می‌یابد شکل می‌دهد.» این قیاس در نزد برخی منتقدان آلمانی بر ناخودآگاه و بی‌اختیار بودن خلق و رشد اثر هنری هم اشاره دارد؛ ولی کالریج، هرچند تا حدی ناخودآگاه بودن آفرینش ادبی را می‌پذیرد، به نوعی اراده و طرح سازنده هم توجه دارد. ۵. ساخت نهایی و کامل یک گیاه، یک وحدت ارگانیک است. در مقابل ترکیب عناصر در ماشین، بخش‌های یک گیاه از ساده‌ترین واحد آن، در یکپارچگی و پیوستگی منسجمشان و تبادل و وابستگی با همسایه‌هایشان در خلال ساختارهای پیچیده‌تر و بزرگ‌تر به هم پیوسته و مربوطند: «اجزا به کل بستگی دارند و کل به اجزا. کل یک چیز است.» (نک: جعفری، ۲۸۸ و ۲۸۹)

ضعف‌ها و نقص‌های زیباشناسی نئوکلاسیک بسیار زیاد بودند: نگرش این مکتب در باب هنر بیش از حد به جنبه عقلانی اهمیت می‌داد، تأکید آن بر قضیه قانون‌مند و هماهنگ کردن آفرینش هنری ساده‌لوحانه بود و آنقدر خشک و انعطاف‌ناپذیر بود که موجب بی‌حاصلی می‌شد یا لاقط به تکرار یک الگوی ثابت می‌انجامید. (نک: فورست، ۳۳) مکتب نئوکلاسیک این بود که تقریباً هیچ توجهی به جنبه‌های غیرعقلانی فرآیند آفرینش هنری نداشت: آنچه ما آن را به گونه‌ای مبهم «الهام» می‌نامیم و نیز انگیزه درونی هنرمند و واکنش غریزی و ناخودآگاه خواننده در برابر یک اثر هنری. با نادیده‌گرفتن این جنبه از آفرینش هنری، تخیل نقشی بسیار ناچیز را بر عهده می‌گرفت، چونکه صرفاً به عنوان هوس‌بازی ناپایدار تلقی می‌شد که از آفریدن شعری معقول و سنجیده ناتوان است. تخیل تقریباً کارکردی صرفاً تزئینی و آرایشی داشت: افزودن افسون و جاذبه به حقایق از پیش دانسته شده. (فورست ۳۳ و ۳۴)

به این معنا، جنبش رمانتیک پیامد و به عبارتی نقطه اوج و کمال یک روند تکاملی طولانی محسوب می‌شود. گرچه ممکن است کمی تناقض‌آمیز و شگفت به نظر آید؛ ولی تکامل و رشد آهسته رمانتیسیم، نه تنها این تصور رایج را که پیدایش رمانتیسیم نوعی انقلاب بوده است، نفی نمی‌کند، بلکه مغایرت و تضادی نیز با آن ندارد. رمانتیسیم هم تکاملی تدریجی بوده است و هم انقلاب؛ به این معنی که نتیجه و تأثیر کلی آن روند تکاملی، جنبه انقلابی داشته است چون موجب زیور و شدن نظریه‌های مربوط به آفرینش هنری، ملاک‌ها و معیارهای زیبایی، آرمان‌ها و شیوه‌های بیان شده است. (نک: فورست، ۶۴)

۹. ارزش خیال در مکتب رمانتیسیم

در عصر رمانتیسیم تخیل خلاق فردی منشأ اصلی الهام و خلق آثار هنری قلمداد می‌شود. فروپاشی اصول و قواعد نئوکلاسیک و از جمله اصل محاکات، اهمیت یافتن فرد و پدید آمدن فردگرایی رمانتیک، صبغه خود زندگی‌نامه‌ای آثار ادبی، رشد فلسفه ذهنی و ایده‌آلیسم، تفوق تخیل و احساس، کشف دوباره طبیعت و فضیلت عنصر طبیعی و برخی تحولات در نظریات علمی در عرصه روان‌شناسی و مسائلی از این دست، زمینه‌های این تحول بنیادین را فراهم می‌آورد. (نک: جعفری، ۲۷۶ و ۲۷۷)

با نشأت گرفتن خلاقیت هنری از درون تخیل و نبوغ فردی هنرمند و قوت گرفتن جنبه ناخودآگاه و خودجوش فرآیند آفرینش، شخصیت فردی هنرمند نیز در آثارش جلوه گر می‌شود. این جلوه‌گری شخصیت فردی تا به حدی است که تمامی انواع ادبی و آثار هنری رمانتیک را می‌توان دارای صبغه عمیق شخصی دانست؛ بنابراین، نظریه رمانتیک که بر نبوغ و تخیل فردی و احساسات خود جوش هنرمند مبتنی است، معطوف به «هنرمند» است. (نک: جعفری، ۲۷۸ تا ۲۷۹)

البته باید توجه داشت که: ۱. این بحث از دوره پیش‌رمانتیسیم آغاز می‌شود؛ ۲. بحثی صرفاً ادبی نیست و ریشه‌های عمیق و جدی فلسفی دارد؛ در مباحث جمال‌شناسی کانت، مسأله فعالیت آزاد تخیل از جمله مسائلی است که به لحاظ بحث ما اهمیت دارد. وی معتقد است که تخیل می‌تواند رها از قید مفهوم یعنی بدون سلطه

نیروی فاهمه عمل کند. از نظر کانت همین فعالیت آزاد تخیل است که حکم زیبایی‌شناسانه را مشخص می‌کند و به ما امکان می‌دهد تا مفاهیم را درباب تجربه‌ای که فی‌نفسه آزاد از مفاهیم است به کار ببریم و بتوانیم، علی‌رغم این امر که احکام و قواعد ذوقی وجود ندارند، حکم زیبایی‌شناسانه فردی خود را عرضه کنیم. (نک: جعفری، ۱۳۴)

اهمیت این تخیل تا بدان پایه است که یکی از ویژگی‌های سبب ساز چهره کاملاً متفاوت هنرمند رمانتیک و حالت شهودی و پیامبرانه او همین «تخیل و حساسیت بی‌مانند» است.

تأکید بر این اهمیت را در آثار وردزورث نیز به خوبی می‌توان دید. او همچون دیگر رمانتیک‌ها، نیروی تخیل را هسته اصلی و سازنده شعر می‌داند و در مقدمه مشهور خود نیز به «تابانیدن رنگ و حال و هوایی تخیلی بر شعر» اشاره می‌کند؛ ولی وی صریحاً می‌گوید که برای سرودن شعر خوب، علاوه بر حساسیت فوق العاده، «تفکر و تأمل طولانی و عمیق نیز» لازم است. (نک: جعفری، ۲۸۶)

به بیان دیگر: اهمیت صور خیال در شعر رمانتیک به این خودجوشی و حالت ارگانیک بیان هنری محدود نمی‌شود. نقش اساسی تخیل خلاق در آفرینش هنری و فردیت و ذهن‌گرایی رمانتیک‌ها موجب شده تا صور خیال خلاق در آفرینش هنری و فردیت و ذهن‌گرایی رمانتیک‌ها موجب شده تا صور خیال که قبلاً نوعی زینت و محصول قریحه و ذکاوت محسوب می‌شد، اکنون در اثر ادبی موقعیت محوری و مرکزی پیدا کند؛ زیرا فرآیند خلاقیت جنبه خودجوش و ناخودآگاه دارد و هنرمند پیش از آنکه در اندیشه استفاده از شیوه‌های مرسوم و تصویرهای مملو باشد، با پشت پازدن به اصول و قواعد و کلیشه‌ها و سنت‌ها، آنچه دل‌تنگش می‌خواهد می‌گوید. در این جوشش بیانی، تصویرها نیز که زاده تخیل هستند و از عمق ذهن خلاق و فردی هنرمند نشأت می‌گیرند اصالت و اهمیتی خاص خود را دارند و در پدیدآوردن معنا و انتقال آن نقشی فعال ایفا می‌کنند. این ویژگی به جوهر ادبی اثر و به‌ویژه شعریت آن می‌افزاید. ادبیات رمانتیک به خاطر همین عنصر شعروارگی به قطب استعماری زبان نزدیک‌تر است، همچنان‌که ادبیات واقع‌گرا به قطب مجازی زبان نزدیک‌تر است.

«یاکوبسن» ضمن بیان این مطلب، می‌گوید که شعر اساساً بر پایهٔ مشابهت استوار است و نثر بر پایهٔ مجاورت؛ و بر همین اساس، میان رمانتیسیم و استعاره پیوند روشنی وجود دارد. رمانتیک‌ها بیش از تشبیه، به استعاره توجه دارند؛ زیرا استعاره بر خلاف تشبیه که نوعی جابه‌جایی است، نوعی همسانی پدید می‌آورد. این همسانی با در آمیختن فرم و محتوا و وحدتی که رمانتیک‌ها در پی آنند مناسب‌تر است و عشق رمانتیک‌ها به هارمونی را نیز نشان می‌دهد. (نک: جعفری، ۲۹۰)

۱۰. رمانتیسیم و زبان (وسیله یا هدف)

در نظریهٔ نئوکلاسیک، زبان به طور کلی لباس فکر به حساب می‌آید و به صور خیال و شگردهای بلاغی صرفاً به عنوان «زینت و تزئین» زبان نگریسته می‌شد. در عصر رمانتیسیم با پدیدآمدن نظریهٔ فرم ارگانیک و تفوق‌یافتن نظریهٔ بازنگری در هنر، آنچنان‌که مثلاً در آرای برادران شلگل و کالریج و وردزورث شاهد آن هستیم، تمام اجزای اثر هنری و از جمله صور خیال در پیوند با یکدیگر و به عنوان یک کل واحد تلقی می‌شود. (نک: جعفری، ۲۹۰)

به علاوه، توجه به نگاه دیگرگون رمانتیسیت‌ها به واژگان و ملاک‌های گزینش آن‌ها، در این بحث اهمیتی ویژه دارد. شاید بهترین نمونهٔ این امر وردزورث باشد. او در عرصهٔ زبان شعر، شیوهٔ «گزینش واژگان خاص» و «اسلوب فخیم» را که در قرن هجدهم رایج بود، به طور کامل طرد می‌کند و خود می‌گوید «در این شعرهای من اندکی از آن چیزی یافت می‌شود که معمولاً «گزینش واژگان و اسلوب شعری فخیم» نامیده می‌شود.» از نظر او «زبان شعر خوب، بجز داشتن وزن، تفاوتی با نثر خوب ندارد.» وی صریحاً می‌گوید که «بر خود فرض می‌دانم که تا سر حد امکان زبان معمول مردم را تقلید و اقتباس کنم.» از نظر وردزورث زبان شعر «گزینه‌ای است از زبانی که واقعاً مردم به کار می‌برند» و تخلف از هنجارهای زبان در شعر هنگامی توجیه‌پذیر است که علت آن همان چیزی باشد که در زبان «غیر هنری» مردم موجب این امر می‌شود. از نظر وردزورث وزن و موسیقی ماهیت شعر و زبان شعر را تغییر نمی‌دهد، گزینش واژه در

قرن هجدهم، یکسان شمردن زبان نثر با نوشته موزون، و نیز زبان شعر با زبانی که طبقات متوسط و پایین اجتماع به آن تکلم می‌کنند.» (نک: جعفری، ۲۸۴ تا ۲۸۵)

از همین روست که حتی اشعار اولیه وردزورث، هم از نظر وزن و آهنگ و هم از نظر زبان و موضوع، با اشعار دوره قبل از خود کاملاً تفاوت دارد: وزن‌های ساده و متنوع جای وزن فخیم دوره قبل را می‌گیرد؛ زبان این اشعار، ساده و «غیر شاعرانه» و بی‌تکلف است؛ موضوع این اشعار نیز طبیعت یا منظره به معنای محدود آن نیست بلکه بیشتر آنها درباره مردم عادی و فقیر و اهالی روستاهاست. وردزورث آگاهانه دست به نوعی انقلاب در شعر می‌زند و در کتاب‌های بعدی این اشعار، مقدمه مشهور خود در باب شعر را می‌نویسد که هم توضیح دهنده این اشعار است و هم بیانگر دیدگاه‌های او در باب شعر به طور کلی. (نک: جعفری، ۲۸۳ و ۲۸۴)

بدین ترتیب می‌توان این مبحث را از قول سیدحسینی چنین جمع‌بندی نمود که: «کلاسیک‌ها بیشتر طرفدار وضوح و قاطعیت‌اند و رمانتیک‌ها پایبند جلال و رنگ و منظره. رمانتیک‌ها به صورت‌های مختلف حوادث و به تضادها توجه دارند و به جای توسل به زبان شعر منظم و یکنواختی که «بوالو» مدافع آن است، ترجیح می‌دهند اشعاری بگویند که بیشتر شبیه نثر و چه از لحاظ آهنگ و چه از نظر مضمون، تصویری و متنوع باشد.»

۱۱. نوآوری یا تقلید؟

نک: کوشش یا جوشش.

۱۲. رمانتیسیم و حرکت

این مبحث نیز کم و بیش برای این کم‌ترین مجهول مانده است؛ اما با توجه به گفته‌های همین بخش در باب فرد و جمع، به نظرم می‌رسد که تمام حرکات جمع با هم جمع می‌شوند تا بستر برجسته‌سازی حرکت فرد شوند یا زمینه حرکت او باشند یا در حرکات او «حل» شوند.

۱۳. رمانتیسیم و توصیف

این مبحث کمابیش برایم مجهول مانده است. اما با توجه به گفته‌های همین بخش در باب فرد و جمع و خیال به نظر می‌رسد که: توصیف نه صرفاً امری تزیینی و نه در خدمت قواعد ارسطویی و کلاسیک و ابزار بازنمود شکوهمند امر متعالی است؛ بلکه از یک‌سو با خیال پیوند می‌خورد (نک: مبحث خیال) و از دیگرسو نقش اصلی آن «القا» یا برجسته‌کردن عمل قهرمانانهٔ فردمحوری اثر رمانتیک است. ضمناً با توجه به توضیحات ذکر شده در شرح اصل آزادی در این مکتب، می‌توان گفت که در آثار این نحله دیگر همهٔ توصیف‌ها امور متعال نیست و هنرمند آزاد است به همهٔ امور پردازد از مثبت و منفی، عالی و دانی، زشت و زیبا

۱۴. باز نمود خویشتن هنرمند در این مکتب

به نظر این بنده، در «من فردی» (که اصلی‌ترین من اثر رمانتیک است)، فرد آزاد محور با همهٔ نمودار می‌شود. «من اجتماعی» با توجه آزادی هنرمند در توصیف جزئیات تاریخی و واقعی، موقعیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که بر اثر زمینه‌های اجتماعی به دردهای اجتماع و از جمله بیان نامطلوبی سرمایه‌داری پیوند می‌خورد که این، یکی از اصلی‌ترین دلایل حضور پر رنگ آثار اجتماعی در مکتب رمانتیسیم است (به‌ویژه در فرانسه)؛ در نهایت، من «بشری» مکتب رمانتیک نیز بیشتر معطوف به بیان احساسات یا حتی درد مشترک انسان‌هاست (نوعی از تکثیر همان فرد محور).

به دیگر سخن: یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های «انسان رمانتیک» فردیت اوست. به تعبیر جونز، «مهم‌ترین عنصری که رمانتیسیم به جهان مدرن هدیه داده این است که هر موجود انسانی از یک هویت متمایز و خاص برخوردار است.» (نک: جعفری، ۱۹۰)

زمینهٔ ظهور فردگرایی ناشی از زندگی اجتماعی و اندیشهٔ نوین، از عصر رنسانس و اومانیسیم به‌ویژه اصلاحات مذهبی و دعوت به درون‌نگری و پاک‌دینی امثال لوتر آغاز شده بود. این پدیده در عصر روشنگری آشکارتر ظاهر می‌شود؛ منتها فردگرایی عصر روشنگری که لاجوی آن

را «فردگرایی متکی بر قلب» می‌نامد با فردگرایی رمانتیک‌ها تفاوت دارد. فردگرایی عصر روشنگری بدین معناست که همه افراد موجوداتی عقلانی و خردگرا هستند و در نتیجه اساساً هم‌تا و مساوی محسوب می‌شوند و چون در این عصر عنصر عقلانی مهم‌ترین عنصر وجودی انسان تلقی می‌شود، هر فردی می‌تواند برای خودش و بدون تأثیر و نفوذ سنت یا اقتداری خارج از خود به حقیقت دست یابد. ولی فردگرایی رمانتیک به جای تکیه صرف بر این عقلانیت که پدیده‌ای عام و همگانی است، بر درون فرد و آن چیزی تکیه می‌کند که منحصر به اوست و او را از دیگران متمایز می‌کند. (نک: جعفری، ۱۹۱)

این فرد محور یا قهرمان گاه با مرور اسطوره‌ها ظاهر می‌شود. «پرومته» از جمله این چهره‌های اسطوره‌ای است که قهرمان رمانتیک را تجسم بخشیده است: او که در اسطوره‌های یونانی، به فرمان زئوس و به گناه هدیه کردن آتش به انسان، محکوم به تحمل عذاب و شکنجه‌ای دائمی می‌شود، برای رمانتیک‌ها جاذبه‌ای فوق‌العاده دارد. رمانتیک‌ها در بازآفرینی این اسطوره دو تفسیر متفاوت از آن ارائه می‌دهند. در یک روایت، پرومته نماینده فرد قهرمانی است که علی‌رغم ناتوانی‌ها و درماندگی‌های ناشی از درد و یأس و گناه، سرانجام بر خویشتن خود تسلط می‌یابد. این پرومته در عین حال که رنج می‌برد، مغرور و سربلند می‌ماند. این ویژگی را در «قهرمان بایرونی»^۴ به وضوح می‌توان دید. روایت دیگر که به وسیله شلی در پرومته از بند رسته به خوبی تجسم یافته است، در وجود پرومته، انقلابی شاخصی را می‌بیند که به یاری ستم‌دیدگان می‌شتابد و از استبداد بیزار است. این تصویر با عصر رمانتیک که عصر انقلاب و تحولات عظیم اجتماعی است کاملاً متناسب است. در مجموع، می‌توان گفت که رمانتیک‌ها پرومته را به نجات دهنده سکولار - و نه فرستاده خدایان تا تبدیل می‌کنند و رنگ غیراسطوره‌ای و امروزی به آن می‌زنند. (نک: جعفری، ۱۹۵)

پیشینه قهرمان بایرونی و پرومته‌ای را می‌توان در جنبش طوفان آلمان، رمان گوتیک، یهودی سرگردان، شیطان بهشت گمشده میلتن، فاوست گوته و... جست‌وجو کرد. آبرامز پیشینه طولانی‌تری برای قهرمان سرگردان رمانتیک قائل است و ریشه‌های آن را همچون

بسیاری از دیگر جنبه‌های رمانتیسیم، در سنت‌های کهن مسیحی جست‌وجو می‌کند. (نک: جعفری، ۱۹۶)

میراث قهرمان بایرونی و شخصیت بایرونی در دوره‌های بعد نیز تداوم یافته است و تأثیر و تداوم آن را می‌توان در شخصیت «کاپیتان اهاب» در رمان «موبی دیک» اثر «ملویل» و در شخصیت هیثکلیف در رمان «بلندی‌های بادگیر» اثر «امیلی برونته» و در بسیاری از دیگر شخصیت‌های داستانی مشاهده کرد.

مهم‌ترین برجستگی و خصوصیت قهرمان بایرونی و شخصیت خود بایرون جنبه اهرمینی و گناه‌آلوده و شیطان‌گونه آن است. این ویژگی در برخی از دیگر چهره‌ها و نحله‌های رمانتیک نیز کم و بیش دیده می‌شود و در دوره بعد از رمانتیسیم هم رشد و تداوم می‌یابد. در فصل آینده به این جنبه شیطانی و پاره‌ای از دیگر ابعاد منفی رمانتیسیم اشاره خواهیم کرد. (نک: جعفری، ۱۹۷)

این‌ها همه سبب می‌شود که در بسیاری از آثار داستانی عهد رمانتیک، قهرمان اثر همان مؤلف باشد و به هر روی، به لحاظ شیوه داستان‌پردازی، در آثار رمانتیک‌ها، همانندنگاری خواننده با قهرمان داستان شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. اکنون خواننده می‌تواند خود را به جای شخصیت‌های داستان قرار دهد؛ در حالی که قهرمانان آثار حماسی یا تراژدی‌ها و رمانس‌های کهن دست‌نیافتنی و دور از زندگی معمولی خوانندگان بودند. (نک: جعفری، ۳۳۱)

در نهایت باز باید یادآور شد که: با نشأت‌گرفتن خلاقیت هنری از درون تخیل و نبوغ فردی هنرمند و قوت‌گرفتن جنبه ناخودآگاه و خودجوش فرآیند آفرینش، شخصیت فردی هنرمند نیز در آثارش جلوه گر می‌شود. این جلوه‌گری شخصیت فردی تا به حدی است که تمامی انواع ادبی و آثار هنری رمانتیک را می‌توان دارای صبغه عمیق شخصی دانست. (نک: جعفری، ۲۷۸)

۱۵. رمانتیسیم و اخلاق

نئوکلاسیک‌ها امیدوار بودند که در هنرها و علاوه بر آن در اخلاقیات و سیاست، همان کاری را انجام دهند که نیوتن در فیزیک انجام داده بود: دست‌یافتن به حقایق عام و کلی و پی‌افکندن قواعد و معیارهایی

که از صحت و اعتباری همیشگی برخوردار باشد. از همین رو در صد بودند تا یک بار برای همیشه، «قواعد» اساسی زیباشناسی را تدوین کنند و قواعد و معیارهایی برای نوشتن پدید آورند که با استفاده از آن‌ها به وجود آمدن یک اثر هنری درست و خوب، تضمین شود؛ دقیقاً مانند یک دستورالعمل آشپزی که هرگاه با دقت آن را اجرا کنیم، غذایی عالی به دست خواهیم آورد (نک: فورست، ۳۱ و ۳۲)؛ اما سه عامل تحقق این امر را ناممکن ساخت:

فساد طبقه اشراف: به تعبیر سیدحسینی، در نیمه اول قرن هجدهم، طبقه اشراف و اصیل‌زادگان رفته‌رفته قدرت و اعتبار خود را از دست می‌دادند. مخصوصاً از لحاظ اخلاقی، فساد و انحطاط آن‌ها روز به روز ظاهرتر می‌شد.

مواجهه اروپاییان با دنیای جدید: در نیمه اول قرن هجدهم، اروپاییان پی بردند که دنیا بسیار متنوع‌تر و پیچیده‌تر از آن است که تصور می‌کردند، آن‌ها دیگر احتیاجی نداشتند که نصایحی درباره رعایت چند اصل ثابت و اطاعت از چند دستور خشک بشنوند. می‌خواستند طرز تفکر و هنر و ادبیات و همچنین زندگانی اجتماعی خود را از روی قضات عقلشان تنظیم کنند. در این دوره فلاسفه‌ای نظیر «مونتسکیو» و «ولتر» پیدا شدند و آثاری از قبیل «روح‌القوانین» و «نامه‌های فلسفی» و «قرن لوئی چهارده» به وجود آوردند. البته هیئت حاکمه نیز به مبارزه با فلاسفه برخاسته بود. مثلاً به موجب قانون ۱۷۵۷ هر اثری که خلاف اخلاق تشخیص داده می‌شد، هم نویسنده و هم ناشر آن محکوم به مرگ می‌شدند؛ اما فشار افکار عمومی سد محکمی در برابر اجرای چنین قوانینی بود. هرچند که بعضی از نویسندگان سال‌ها در زندان ماندند؛ ولی سرانجام بر اثر فشار افکار عمومی کار به جایی کشید که هر نویسنده‌ای که گرفتار می‌شد یا پس از چند ماه آزاد می‌گشت یا به تبعید او اکتفا می‌کردند؛ مثلاً در سال ۱۷۶۲ «امیل» اثر «ژان ژاک روسو» را محکوم کردند و «روسو» به سوئیس فرار کرد. همچنین در سال ۱۷۵۲ انتشار «دائرة المعارف» را ممنوع ساختند؛ ولی با این وجود، منتشر شد.

(البته در کنار این نگاه آزادی خواهانه و مبارز، نباید از نقش ویژه نیز در این زمینه غافل شد: نقشی که در پرتوی گسترش قلمرو استعمار

در مشرق‌زمین و در نتیجه مواجهه غربیان فرهنگ و تمدن غرب معنا یافت. در این باب نک. : ثروت، ۶۲/۶۷)

دستاورد های اندیشگانی عهد روشنگری به ویژه عصر احساس: چون زیر مجموعه‌های این بخش در صفحات قبل تکرار شده‌اند، فقط به ذکر فهرست‌وار برخی از مهم‌ترین این نکات اکتفا می‌کنیم:

۱. یکی از فلاسفه انگلیسی که در تحول مفهوم احساسات نقشی مهم داشته و آن را به فلسفه غیررسمی جنبش احساسات‌گرایی تبدیل کرده است، شافتسبری (از ۱۶۷۱ تا ۱۷۱۳) است. وی را باید از جمله حکمای اخلاقی نیمه اول قرن هجدهم به شمار آورد که با تفسیر بدبینانه «هابز» در باب انسان و خودخواهی نوع بشر و نیز تأکید امثال او بر جنبه اقتدارمدارانه اخلاق مخالفت می‌کردند و به جای آن بر اهمیت حس اخلاقی انسان و استغناى آن از هر اقتدار بیرونی تأکید داشتند و به جنبه اجتماعی و غیرشخصی اخلاق اهمیت می‌دادند. او بر خلاف هابز، معتقد است که در انسان اخلاقی، انگیزه‌های خودبیمانه و دیگرخواهانه هماهنگ می‌گردند و اصولاً مصلحت فردی و مصلحت همگانی جدایی ناپذیرند و در همه آدمیان یک حس اخلاقی بنیادی یا وجدان هست؛ اگرچه امکان دارد که رسوم بد، عقاید دینی غلط و وجدان را به تیرگی یا تباهی بکشانند. «شافتسبری» برخی از همفکران او هسته تجربه اخلاقی را همدلی و هم‌حسی می‌دانستند: همدلی با رنج‌ها و شادی‌های دیگران.

۲. دیوید هیوم (از ۱۷۱۱ تا ۱۷۷۶) گرچه فیلسوفی تجربی مسلک است؛ ولی عملاً حس‌گرایی و شک فلسفی‌اش، فلسفه را به سوی عصر احساس هدایت می‌کند. از نظر هیوم هر دیدگاه و عقیده‌ای به جنبه حس وجود ما تعلق دارد نه به جنبه عقلانی آن. سخن مشهور هیوم شایسته توجه است که می‌گوید: «خرد بنده عواطف و احساسات است و باید باشد.» البته هیوم «عواطف و احساسات» را به معنی غلیان عاطفه پرشور و لجام‌گسیخته به کار نمی‌برد و معنی عام آن را در نظر دارد. نکته مهم این بحث اهمیت فهم «همدلی و همدردی» در نظریه اخلاقی هیوم است. انسان در مقابل انفعالات و حالات دیگران، متأثر می‌شود و همان انفعال یا حالت را در خود احساس می‌کند. بر طبق دیدگاه هیوم، انسان در پی خوشی و لذت

است و برای دست‌یافتن به آن باید کار نیک و پسندیده انجام دهد و سود خود را در سود دیگران بداند. بدین ترتیب فضیلت، احساس لذت ناشی از امر پسندیده را در پی دارد و رذیلت بر عکس آن است و هر دوی این‌ها منوط به احساس عاطفی فرد است.

۳. الهیات و اخلاق مبتنی بر احساس در روسو نیز در این زمینه بسیار مهم است.

۴. فلاسفه‌ای چون کانت و فیخته بر جنبه اخلاقی شناخت خدا تکیه می‌کنند و از نظر آن‌ها دینداری راستین نه پای‌بندی به ظواهر شریعت، بلکه به جای‌آوردن وظیفه است. (نک: جعفری، ۱۴۳)

۵. کانت به ظواهر و آداب دینی از دئیسم و خداپرستی طبیعی جای آن بر روح معنوی و خلوص و حس تکلیف اخلاق برخاسته از وجدان فردی تکیه می‌کند. (نک: جعفری، ۱۳۳)

۱۶. رمانتیسم و غرض از آفرینش اثر (لذت یا تعلیم)

نک. آموزش.

به‌علاوه، (صرفاً بر اساس آنچه از خواندن مطالب در ذهنم «رسوب» کرده است، با تردید می‌گویم:) قصد تعلیم در نگاه کلاسیک و نئوکلاسیک اصل و محور بود؛ اما در رمانتیسم لذت هم به اندازه تعلیم اهمیت می‌یابد و بر آن اولویت پیدا می‌کند یا از نگاهی دیگر: غرض از آفرینش به جای تعلیم‌گرایی، ایجاد هم‌حسی است و برانگیختن لذت نهفته در لیریسیم است.

۱۷. شخصیت در آینه این مکتب

واژه «شخصیت» از دیدگاه بررسی می‌شود: ۱. شخصیت در معنای شخصیت درون آثار ادبی (قهرمان) آثار رمانتیک؛ ۲. شخصیت خود هنرمند در سنجش با هنرمندان سایر مکاتب.

در معنای اول: «به عنوان یکی از اصول مکتب رمانتیسم، ادبی رمانتیک عرصه فرمانروایی مؤلف و بیان رنج‌ها و خواهش‌های روحی اوست و نباید آن را خودخواهی یا فرار از بشریت دانست؛ اگر قبلاً هنرمند کلاسیک برای توصیف انسان، قهرمانی را از میان افسانه‌ها و اساطیر بر می‌گزیند؛ اما هنرمند رمانتیک خویشتن را به جای این

قهرمانان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونه‌ی هم‌نوعان خود قرار می‌دهد.»
(نک: سیدحسینی، ۱۸۰)

در معنای دوم: «هنرمند رمانتیک به خاطر ویژگی‌هایی چون فردگرایی یگانه‌ی خود، تخیل و حساسیت بی‌مانند، حالت شهودی و پیامبرگونه، شوریدگی‌های عاطفی، دغدغه‌های اجتماعی و... چهره‌ای کاملاً متفاوت است: او خویشتن‌پرستی است خلوت‌گزیده با چهره‌ای متناقض: فرد منزوی و عمدتاً پریشان و فقیری که در اوج فقر به رسالت عمل می‌کند و تنها پس از مرگش شناخته می‌شود.» (نک: مبحث بازنمود خویشتن هنرمند در همین بخش).

۱۸. درون یا بیرون؟

با عنایت به بحث‌های یاد شده در اصول مکتب و تیتروهای دینو اجتماع و بازنمود خویشتن هنرمند، چنین به نظر می‌رسد که در این مکتب (حتی با لحاظ رمان اجتماعی)، درون‌گرایی به شدت و کیفیتی غلبه دارد که باید رمانتیسزم را «مکتب درون» نامید.

۲۲. فرد و جمع

به نظر می‌رسد گزاره و خطا نباشد اگر بگوییم که در ادبیات رمانتیک، محوریت با فرد است و جمع، بستری برای ظهور فرد و عمل اوست یا در خدمت او. (جمع در فرد حل می‌شود یا خود را فدای فرد می‌کند).

پیوست یکم: چند نکته در باب عصر «روشنگری»

۱. تعریف

روشنگری دوره‌ای از شور و هیجان شدید فکری بود که تقریباً از سال ۱۶۵۰ آغاز می‌شود و بیشتر جریانی احساسی بود تا جنبشی سازمان یافته. هدف مهم روشنگری، پاشیدن نور فهم و ادراک بر تاریکی نادانی و خودخواهی و ابله‌ی آدمی بود.

۲. رنسانس، ریشه روشنگری

ریشه این جریان به «رنسانس» باز می‌گردد؛ زیرا اندیشه «نوزایی در آموختن» که مایه رشد پر شتاب فکر کند آهنگ قرون وسطی بود، از حدود ۱۳۵۰ م آغاز شد.

رنسانس بر مطالعه و آموزش و بهسازی تکیه داشت و این دوران در عرصه فرهنگ و ادب و اندیشه و هنر، دوران احیای ادبیات کلاسیک روم و یونان باستان بود (که در قرون وسطی نادیده انگاشته شده یا فراموش شده بود)؛ به علاوه، در این دوران اتفاقات و پدیده‌های تازه‌ای هم (در علم، هنر، ادبیات، معماری و...) رخ داد که شالوده علم نوین را بنیاد نهادند از یک سو ساخت ماشین چاپ باعث انتشار سریع‌تر و ارزان‌تر اندیشه‌های رنسانس شد؛ و از سوی دیگر، اکتشافات و سیاحت جهان در عصر رنسانس موجب توجه عمیق انسان اروپایی به فرهنگ دیگر ملل و مقایسه آن با فرهنگ خود به‌ویژه در دوره روشنگری شد.

به علاوه، اندیشه‌های دوران رنسانس در آموزه‌ها و اندیشه‌های کلیسای کاتولیک تردید کرد و این امر، بیش از همه در سایه لوتریسم و اصلاحگری پروتستان شکل گرفت:

در قرن شانزدهم مارتین لوتر، راهب آلمانی، علیه سوءاستفاده‌های کلیسا دست به اعتراض زد، این اعتراض به طغیانی گسترده منجر شد و به «اصلاحگری پروتستان» شهرت یافت. به دنبال این امر، در قرن

شانزدهم و هفدهم کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها جنگ‌های خونینی با هم داشتند که این جنگ‌ها کاتولیک‌ها را از جایگاه قبلی خود به پایین انداخت.

۳. جغرافیای سیوروت روشنگری

روشنگری از انگلستان برخاست؛ در سرزمین فرانسه بلوغ و بالندگی را آزمود و در آمریکا بود که به تماشای تحقق عملی اهداف خویش نشست.

۴. اصناف و طبقات پیشگام در روشنگری

عمده‌ترین طبقات پیشگام در روشنگری فرانسوی به قرار زیرند: اندیشمندان، نویسندگان، بازرگانان، اشراف، انقلابیون و سرانجام، علمای الهی فرانسوی که فیلسوف نامیده می‌شدند.

فیلسوفان فرانسوی در عصر «روشنگری»: در اوایل قرن هجدهم میلادی گروه مشخصی از این افراد در فرانسه پدیدار شدند که توجه خود را بر مشکلات فزاینده اجتماعی زمان خود متمرکز کردند. این ناراضیان در فرانسه فیلسوف نامیده می‌شدند. بدون این که بیشتر آن‌ها فیلسوف‌های حرفه‌ای یا استادان دانشگاه باشند. این گروه تمایل داشتند منتقدان اجتماعی خودگمارده‌ای باشند. آن‌ها معتقد بودند وظیفه‌اشان تفکر انتقادی و طرح سوال درباره کارکرد جامعه است.

بیشتر این فیلسوفان نویسندگان چیره‌دستی بودند و در گونه‌های مختلف نوشتار می‌نوشتند؛ کتاب، مقاله، شعر، نمایشنامه، گفت‌وگو و جزوه آثار آن‌ها را تشکیل می‌داد.

این عده برای زدودن غبار خرافه، تعصب و فساد که به نظر آن‌ها همه نهادهای اصلی جامعه مانند نظام‌های حکومتی و مذهبی و قضایی را پوشانده بود؛ بر عقل تأکید می‌کردند.

ریاستیزی و خرافه ستیزی و مبارزه با غرور و نادانی از ویژگی‌های کارهای این افراد است و عمده‌ترین افراد و نهادها و مسائلی که به آن‌ها نقد وارد می‌کردند عبارت بود از: رژیم کهنه فرانسه یعنی سلطنت، اشراف، نظام طبقاتی و کلیسای رسمی بود.

به سبب وجود این مباحث بود که امانوئل کانت، فیلسوف نامدار آلمانی (عصر روشنگری) می‌پنداشت که عصر او عصری «روشن‌نگر» نیست بلکه عصر «روشنگری» است. او مشخصه اصلی عصر خود را اشتیاق شدید انسان به دانستن حقیقت می‌دانست. بیشتر دانش‌طلبی مردم عصر روشنگری دستاوردگرایش تاریخی شکل‌گرفته در سده‌های پیش از روشنگری از جمله رنسانس است با این تفاوت که این‌گرایش در عصر یاد شده چهره‌ای عملی نیز پیدا می‌کند و بدین ترتیب، اروپاییان دانش و حقیقت‌جویی و دیگر اشکال روشنگری را برای نوسازی جامعه فاسدی که به سود پادشاه و اشراف و روحانیون و به زبان دیگر اقشار کار می‌کرد، به کار گرفتند.

۵. انقلاب علمی در این عهد

قرن هفدهم عصری است که به انقلاب علمی شناخته شد: پدیده‌ای که از رنسانس و روح کنجکاوی حاکم بر آن سرچشمه می‌گرفت. در این دوره با اختراعاتی روبه‌رویییم که منجر به کشف دنیاهای تازه می‌شوند مانند: تلسکوپ و میکروسکوپ. از دیگر سو رویکرد تازه به آموختن (که «روش علمی» نامیده می‌شد و بر مشاهده و آزمایش مبتنی بود) به دست «فرانسیس بیکن» فیلسوف انگلیسی قرن هفدهم رواج یافت.

بر چنین زمینه‌ای، پریشانی در باورهای دینی و گیتی‌شناختی سنتی (در نتیجه دریافت علمی از رازهای طبیعت مثلاً یافتن خطا در کتاب مقدس) پیش آمد که باور به ادعای کلیسا (مبنی بر اینکه کلیسا پیام‌آور رسمی و بی‌خطای خدا بر زمین) را با تردید جدی مواجه کرد. برخی از چهره‌هایی که آرای علمی‌شان تأثیری ژرف و اساسی بر جای نهاد:

➤ نیوتن

وی نقشی شتاب‌دهنده برای جنبش روشنگری ایفا کرد و نظریه‌های علمی‌اش این جنبش را به پیش راند. از دید او، عالم معمایی درک ناشدنی نیست بلکه همانند یک ماشین از قوانین لایتغیر طبیعت پیروی می‌کند؛ از این رو معتقدست که جهان بر اساس اصول شناخت‌پذیری کار می‌کند.

آرای او پلی میان انقلاب علمی و عصر روشنگری بود و تاثیر آرای وی تا بدانجاست که اندیشمندان بعدی شیوه او را برای درک و حل مسائل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نیز به کار گرفتند.

جان لاک

نظریات او شالوده فکری روشنگری را بنا نهاد. بر اساس نظر او مردم همراه با قدرت تعقل به دنیا می‌آیند و در جهت حقوق سلب‌ناشدنی تعیین و تنظیم زندگی خود بر اساس آن‌ها از عقل خود راهنمایی می‌گیرند. به نظر او حکومت باید قدرت و اختیارات خود را از مردم کسب کند.

۶. تجربه‌گرایی و نوع تازه‌ای از استدلال

به دنبال پیشرفت‌های هیجان‌انگیز در جریان انقلاب علمی قرن هفدهم اندیشمندان درباره قابلیت‌های عقلی و تعقل انسان به نظریه‌پردازی پرداختند. از مهم‌ترین این چهره‌ها «رنه دکارت» فیلسوف پیرو عقل فرانسوی بود. او اصول ریاضی را برای تبیین فلسفه خود درباره رفتار انسان و تفسیر عقاید به کار گرفت.

۷. زمینه‌های سیاست و اجتماع در روشنگری

پیشگامی انگلستان: در قرن هفدهم در کنار شور و هیجان انگیزانه نیوتن و جان لاک و دیگر اندیشمندان انگلیسی، انگلستان جابه‌جایی بنیادی در قدرت سیاسی را از سر گذراند که «انقلاب شکوهمند» نام گرفت. با وجود ضعف‌های فراوانی که دیده می‌شد؛ اما تا آن روز هیچ کشور اروپایی تا به این اندازه آزادی شهروندان خود را تضمین نکرده بود؛ تا آن جا که انگلستان کانون توجه همه ملل اروپا قرار گرفت و ناخودآگاه مرکز فرهنگی اروپا شد و با طلوع قرن هجدهم بسیاری از اصلاحگران در دیگر کشورهای اروپایی برای الهام‌گیری به انگلستان چشم دوختند.

بروز نارضایتی دیگر ملل اروپا: ناآرامی‌ها و بی‌قراری‌های فراوان در میان همه طبقات اجتماعی از جمله فرودستان در حال شعله‌ور شدن بود. فتودالیته و نظام سیاسی و اقتصادی در قرون وسطی وضع برده‌داری را بر میلیون‌ها اروپایی تحمیل کرده بود، همه اقشار و اصناف از وضع زندگی خود ناراضی بودند و این نارضایتی زمینه ایجاد تحول را فراهم نمود.

پادشاهان خودکامه اروپا در قرن هجدهم: در نظام پادشاهی قرون وسطی آلمان، قدرت میان شاهان و سرداران متعدد تقسیم می‌شد، این تقسیم‌شدگی قدرت در قرن هجدهم جای رو به تمرکزگرایی و انباشته شدن قدرت در دست یک پادشاه بزرگ مقتدر گذاشت و بدین ترتیب بود که پادشاهان حق الهی برای خود قائل بودند. نظام قضایی این دوران نیز بیش از پیش ناعادلانه و ظالمانه و نابخردانه بود.

بیدادگری سازمان‌یافته با مذهب: در انگلستان حکومت بر سه مذهب استیلا داشت و کلیسا را دولت کنترل می‌کرد؛ اما در دیگر کشورهای اروپا کلیسای کاتولیک پس از پادشاه و سپاه، از ارکان قدرت به شمار می‌آمد. این کلیسا در امور توزیع ثروت، مالکیت، تدریس و تحصیل کاملاً انحصارگرا و... بود. به‌علاوه، سلطنت و کلیسا حامی یکدیگر بودند و در راستای اهداف هم عمل می‌نمودند.

وضع رقت‌بار زندگی مردم: اکثریت اروپاییان، کوخ‌نشین بیمار و دچار سوء تغذیه بودند و با درماندگی و فلاکت زندگی می‌کردند. کودکان و زنان و بیماران و بیماران روانی در وضعیت بدی به سر می‌بردند؛ برده‌داری و خرافات هنوز رواج داشت و پیوسته کلیسا زنان مشکوک به ساحری را آتش می‌زد.

در چنین فضایی، پرسش «چرا زندگی، این‌گونه توان‌فرساست؟» از تفکرات بنیادین منتقدان اجتماعی قرن هجدهم بود. همه نگاه‌ها در آغاز قرن هجدهم متوجه ساختار نامناسب حکومت جوامع شد. در این میان فرانسه نقش عمده‌ای را در هدایت این افکار به سمت روشنگری بازی کرد.

پیوست دوم ابعاد اصلی عصر پیش‌رمانتیسیم یا عصر احساس

مقدمه (تصویر کلی پیش‌رمانتیسیم در سه موطن اصلی‌اش)

۱. **انگلستان:** پیش‌رمانتیسیم از انگلیس آغاز شد؛ ولی در این کشور به خاطر تدریجی بودن این تحول و پاره‌ای از سنت‌های ادبی مثل میراث شکسپیر و برخی ویژگی‌های اجتماعی که فضای آماده‌تری برای تحول و نوآوری فراهم می‌آورد، نهضت پیش‌رمانتیسیم توفندگی و حدت‌وشدت کمتری داشت.

۲. آلمان

در آلمان وضعیت کاملاً برعکس است. مهم‌ترین ویژگی این جنبش آلمانی خصلت شورشی آن است که باعث شده هیچ نظام ادبی و اجتماعی و سیاسی را نپذیرد. پیروان جوان و پرشور این جنبش چنان شیفته مخالفت در برابر قواعد کهن و طرد و نفی «وضع موجود» بودند که به آفرینش نظام‌های تازه هنری و اجتماعی توجهی نداشتند. آلمان در این دوره کشوری است که «جنگ‌های سی‌ساله» را از سرگذرانده است. در این کشور شهری همچون لندن یا پاریس وجود ندارد که شاعران و نویسندگان را به خود جذب کند.

طبقه متوسط آلمان از رشد چندانی برخوردار نبود و نمی‌توانست برای هنرمندان آرامش و امنیتی فراهم آورد. از سوی دیگر آلمان میراث ادبی چشمگیری در پس‌پشت نداشت و هم به لحاظ فرهنگی و هم به لحاظ سیاسی و اجتماعی خود را در مقایسه با انگلیس و فرانسه، ضعیف و بی‌مقدار می‌دید و به همین خاطر آلمانی‌ها با شور و حرارتی طغیان‌گرانه وارد نهضت پیش‌رمانتیسیم شدند. پیش‌رمانتیسیم در آلمان هم‌زمان است با جنبشی که به نام «**طوفان و طغیان**» مشهور شده است: نامی که در آغاز عنوان یکی از نمایشنامه‌های پر شور و هیجان «کلینگر» بود و بعداً به کل این جنبش ادبی و اجتماعی اطلاق شد.

به جز کلینگر (از ۱۷۵۲ تا ۱۸۳۱) چهره‌های شاخص این جنبش عبارت‌اند از: گوته [۱۸۳۲ تا ۱۷۴۹]، شیلر [۱۸۰۵ تا ۱۷۵۹]، هردر [۱۸۰۳ تا ۱۷۴۴]، لنتس [۱۷۹۲ تا ۱۷۵۱]، بورگر [۱۷۹۴ تا ۱۷۴۷].

این شور و حرارت لجام گسیخته در نظر خود آنان «نبوغ» تلقی می‌شد: نبوغی سرکش و بی‌پروا. نبوغ‌های وحشی و جوان، شور و شدت احساس را ملاک عظمت می‌شمردند و به گونه‌ای «خودبزرگ‌بینانه» و جنون آسا، ناخودآگاه خود را به فوران و می‌داشتند.

نکته: تأکید بیش از حد بر نبوغ شاعر و هنرمند، این عصر را به نام «عصر نبوغ» نیز معروف کرده است. بعدها گوته و شیلر از این افراط‌ها و این رمانتیسم پر شور روی گردان شدند و گوته در سخن مشهور خود رمانتیسم را «بیماری» و کلاسیسم را «سلامتی» شمرد.

۳. فرانسه: فرانسه کانون ادبیات کلاسیک در اروپاست و در کنار سلطه سیاسی‌اش در اروپا از اقتدار ادبی نیز برخوردار است و به حفظ «سنت‌های کهن» تمایل دارد؛ ولی در این دوره تا حدود زیادی خود را در معرض تحولات تازه و نسیم احساس‌گرایی که ابتدا در انگلستان وزیده است، قرار می‌دهد.

با ظهور شخصیتی چون «روسو» (که در ادامه با تفصیل بیشتر در باب اهمیت او و آثارش سخن خواهیم گفت)، این‌گرایش تازه قوت و عمق خاصی می‌یابد.

در کنار روسو، «دوسن پی‌یر» از برجسته‌ترین چهره‌های فرانسوی در عصر پیش‌رمانتیسم به شمار می‌رود.

به هر حال نکته مهم در باب بررسی وضع فرانسه در این دوره، آن است که: به دلایل زیر در برابر تکوین و رشد نهضت تازه، مقاومت صورت گیرد:

۱. سلطه اصول و قواعد نئوکلاسیک؛

۲. فضای اجتماعی و سیاسی؛

۳. سلطه کلیسای کاتولیک؛

۴. روح محافظه‌کارانه دوران.

این‌ها دست‌به‌دست هم داده و موجب شده تا مقاومت‌ها در برابر جنبش تازه در فرانسه بسیار بیش از دو کشور پیش گفته باشد.

به هر روی، در این کشور غلبه کامل جنبش پیش‌رمانتیسیم در عرصه ادبیات در همین عصر تحقق می‌یابد؛ ولی تحول سیاسی و اجتماعی و استقرار کامل رمانتیسیم به عنوان یک مکتب همه‌جانبه و فراگیر، مستلزم انقلاب و جنبش‌های خونین و ویرانگر است.

۲. نظریه ادبی و فلسفه در این عهد

تحول در جمال‌شناسی و نظریه ادبی: تمامی ویژگی‌های «عصر احساس»، در عین حال که متأثر از نگرش تازه به هنر و ادبیات بودند، خود نیز راه را برای قوت‌گرفتن این نگرش جدید هموار می‌کردند. پس ادبیات پیش‌رمانتیک، دیگر نمی‌توانست به اصول و بوطیقای نئوکلاسیک وفادار باشد. جمال‌شناسی پیش‌رمانتیک، گسست از جهان کهن را اعلام کرد و راه عبور به سوی جهان جدید یعنی رمانتیسیم و مابعد رمانتیسیم را نشان داد.

به‌علاوه، بر زمینه روشنگری ملاحظه کردیم، قواعد نئوکلاسیک در نیمه اول قرن هیجدهم به سمت سستی و افول رفت. در نیمه دوم این قرن و در دوران پیش‌رمانتیسیم این روند کامل شد و «نظریات ادبی و هنری تازه» پدید آمد:

- به جای نظریه نئوکلاسیک تقلید و محاکات که هنوز به طور کامل محو نشده بود، به تدریج دیدگاه مبتنی بر ابداع و خلاقیت شکل می‌گرفت.
- به جای عقل سلیم، اندک اندک به خیال ورزی و تخیل توجه می‌شد (هر چند که غلبه کامل تخیل تا عصر رمانتیک صورت نگرفت).

➤ فهم نبوغ به تدریج جای سنجیدگی و وقار نئوکلاسیک را می‌گرفت. تصور مکانیکی از آثار هنری جای خود را به نوعی تصور ارگانیک می‌داد. یکی از چهره‌های ویژه این بحث، «شافتسبری» است. او با پافشاری بر لزوم نبوغ برای شاعر، برخی‌گرایش‌های افلاطونی را احیا کرد که بعدها در آلمان تأثیر خاصی بر جای نهاد. قبل از شافتسبری در عرصه زیبایی‌شناسی کلاسیک، «خرد» چیرگی داشت و در قلمرو

زیبایی‌شناسی تجربی عصر روشنگری، «فهم» حاکم بود. شافتسبری جمال‌شناسی را به جانب «تخیل» هدایت کرد و به استقلال آن کمک نمود. «ادموند برک» با پیوند دادن عنصر والا با رهاس، نوعی لذت جمال‌شناسانه تازه را معرفی کرد.

➤ در نظریه خودجوش و طبیعی‌بودن، خلاقیت هنری به یک اصل مبدل می‌شد و شور عاطفی جای اصول و قواعد را می‌گرفت. چنان که به عنوان نمونه، «تامس وارتن» در سال ۱۷۵۴، معیار ارزیابی شعر را جاذبه آن برای احساسات و تخیل دانست نه عقل.

➤ همچنین تعلیم‌گرایی نئوکلاسیک جای خود را به لیبرسم می‌داد و به طور کلی ادبیات مغز جای خود را به ادبیات قلب می‌سپرد.

➤ شکل‌گیری این دیدگاه تازه روندی تدریجی؛ ولی تب آلود و احساساتی بوده است و بسیاری از منتقدان و هنرمندان و نظریه‌پردازان عصر همچون «جوزف وارتن»، «تامس وارتن»، «الکساندر»، «باومگارتن»، «ادموند برک»، «هر در»، «گوته»، «شیلر»، «هامان» و «ادوارد یانگ» در این تحول سهیم بوده‌اند.

۳. مفاهیم و حیطه‌های تازه

➤ به طور کلی می‌توان گفت که توجه به طبیعت و انسان بدوی و افسانه‌ها و ادبیات عامیانه و برخی دیگر از گرایش‌های این عصر آشکارا با دیدگاه کلاسیک تقابل داشت؛

➤ از سوی دیگر، کشف مفهوم «پیشرفت» و «ترقی» و توجه به سیر تاریخ که برای اولین بار در دوره روشنگری عمیقاً تحقق پذیرفت، تفاوت اعصار و دوره‌های قدیم و جدید را بیشتر برجسته کرد.

➤ اکنون سنت‌های ادبی و ملی و بومی و ادبیات قرون وسطی که از نو کشف می‌شدند، پیوستگی ادبیات کلاسیک باستان و ادبیات دوره رنسانس و روشنگری را از میان می‌بردند (از

این اکتشاف‌های تازه با چنان شور و شوقی تجلیل قرار شد که قرب و منزلت ادبیات کلاسیک را از میان رفت.)

➤ دوران «قرون وسطی» یا «گوتیک» که از نظر نئوکلاسیک‌ها «دوره‌ای «نیمه‌وحشی» محسوب می‌شد، اکنون «الهام بخش و مقبول» تلقی می‌گردد.

➤ توجه تازه به مفهوم تاریخ اولین زمینه‌های پیدایش رمان تاریخی را نیز پدید آورد که در دوره رمانتیسیم به شکوفایی رسید.

۴. برخی از چهره‌های مهم

در این دوره کسانی همچون **هردر** و شیلر شعر بدوی را شعر طبیعی شمردند و معیارهای متخذ از آن را، در تقابل با ادب کلاسیک، مورد ستایش قرار دادند. هر در پیوندهای موجود با گذشته نئوکلاسیکی را قطع کرد. از نظر او شکسپیر شاعری بزرگ و اصیل و هم‌سنگ یونانیان باستان است. هردر تأکید می‌کند که شعر تقلید از طبیعت نیست، بلکه شاعر خالق یا سازنده ثانوی است؛ همانطور که شافتسبری نیز شاعر را با پرومته مرتبط می‌سازد. از سوی دیگر، هردر آلمانی‌ها را به اتکا به نبوغ ملی و روح آلمانی فرامی‌خواند. هردر تأکید بسیاری بر شعر بومی آلمان داشت و آن را در تقابل با سنت‌های کلاسیک می‌نهاد.

رنه ولک نقش هردر و دیدگاه‌های او را چنین جمع‌بندی کرده است:
 «در آثار او شاهد ویرانه‌های ادبی نئوکلاسیکی هستیم. او خود بر اساس مفهوم شعر طبیعی، حسی، استعاری، تخیلی، ارتجالی، و همراه با ملاکی برای سنجش مبتنی بر مسلک نسبیت تاریخی و متضمن بی‌علاقگی به شعر استدلالی، مبتنی بر تاملات و یا بیان صرف، به فراهم آوردن اصول رمانتیکی ادبیات دست زد. ولی واژه‌ها و تعبیرات هردر دقت کافی را ندارند و مفاهیمی که به کار می‌برد همواره دستخوش تغییرند و زبان او هیجان زده و لبریز از احساسات است.»

شیلر با تقسیم‌بندی شعر به دو نوع ساده و مصنوع، راه را برای برادران شلگل و نظریه تقابل ادبیات کلاسیک و رمانتیک هموار کرد. وی با دیگر آرای خود در تحول دیدگاه‌های انتقادی و نظریه ادبی تأثیر

مهمی بر جای نهاد. گوته نیز بر نبوغ و الهام وگرایش به طبیعت و فرار از تصنع تأکید کرد. طبیعی بودن، خودجوشی و مفهوم شعر طبیعت چارچوب اصلی نقد ادبی گوته جوان را تشکیل می‌دهد. البته بعدها دیدگاه گوته و شیلر در باب رمانتیسم تغییر یافت و نسبت به آن دید منفی پیدا کردند و از آن کناره گرفتند.

یکی از مهم‌ترین منتقدان و نظریه‌پردازان عصر پیش‌رمانتیسم «ادوارد یانگ» انگلیسی است. وی در سال ۱۷۵۹ در کتاب مشهور خود به نام «استنباط‌هایی در باب نگارش خلاقانه»، دیدگاه نوینی را جمع‌بندی می‌کند و آن را به گونه‌ای مستدل و گویا ارائه می‌دهد. یانگ بر «فردیت و اصالت شاعر» تأکید دارد و تقلید از آثار دوران باستان را منع می‌کند. وی مفهوم نبوغ را نه به معنای استعداد و موهبتی خطیر و عظیم، بلکه به معنای باستانی الهام دینی و سحر و جادو ستایش می‌کند.

یانگ تفاوت آفرینشگر نابغه و آفرینش‌گر متکی به معیارهای عقلانی را همچون تفاوت جادوگر و معمار می‌بیند و این دو را بسیار دور از هم می‌شمارد. اکنون شاعر دیگر تألیف‌کننده نیست، بلکه آفریننده است و اثر هنری ثمره عمل یا روندی ناخودآگاه محسوب می‌شود که فقط می‌توان آن را با رشد و نمو گیاه مقایسه کرد. این تمثیل بیانگر دیدگاهی نوین در باب اثر هنری و آفرینش آن است: نظریه ارگانیک یانگ می‌گوید:

«می‌توان گفت که اثر خلاق خصلت گیاه را دراد و به طور خودجوش از ریشه‌های حیات بخش نبوغ سر بر می‌آورد و ساخته نمی‌شود، بلکه می‌روید و رشد می‌کند؛ اما آثار تقلیدی اغلب نوعی محصول ساخته شده‌اند که از طریق فن و مهارت و کوشش و تقلا به وجود می‌آیند و از مواد و مصالح و امکانات از پیش فراهم آمده‌ای بهره می‌برند که از آن خودشان نیست.»

«استنباط‌هایی در باب نگارش خلاقانه» به سرعت به زبان آلمانی و فرانسوی ترجمه شد و تأثیر بسیاری در این کشورها، به‌ویژه در آلمان گذاشت. مفهوم «رشد ارگانیک» و تصویر هنرمند خلاق و رها از قید و بند تقلید در دوره رمانتیسم و به دست کالریج و برادران شلگل (که از

نقش ویژه‌شان در بحث از سیر واژه رمانتیسم، یاد شد)، به کمال خود می‌رسد.

۳. زمینه‌های فکری و فلسفی عصر احساس

حساسیت و احساسات‌گرایی در اخلاق و ادبیات که در نیمه دوم قرن هجدهم شاهد آن هستیم، در کنار عوامل و جنبه‌های اجتماعی و ادبی، ریشه و مبنایی فلسفی نیز دارد. عصر احساس، از یک‌جهت، عکس‌العملی طبیعی بر علیه عصر خرد و ارج‌گذاری بیش از حد خردگرایان به آگاهی بود. طغیانی بود بر علیه آنچه معقول و منطقی و کلی و انتزاعی و عام تلقی می‌شد. در حقیقت، تکیه بیش از حد بر خرد به رواج بی‌خردی منتهی می‌شود. به گفته «آنتونی برجس»:
 «وقتی خرد به عنوان استعداد برتر پذیرفته شود، انسان نیازی به قوانین بیرونی برای گفتن درست و غلط ندارد. از این‌رو قوانین و مذاهب غیرضروری می‌شوند، و آنارشیسم تا جوهر رمانتیسم تا آشکار می‌شود.»

هرچند رمانتیسم پاره‌ای از ویژگی‌ها و جنبه‌های عصر خرد را نیز تداوم بخشیده است؛ ولی به طور کلی می‌توان در اغلب زمینه‌های فکری و فلسفی این عصر، نوعی واکنش در برابر روشنگری و خردگرایی تجربی را مشاهده کرد.

مذهب: توجه دوباره به مذهب که یکی از ویژگی‌های عصر احساس است، **واکنشی** است در مقابل‌گرایی غیرمذهبی و حتی ضد‌مذهبی روشنگری. البته مذهب عصر احساس، مذهبی فردی و درونی و پرسوز و گداز است و با نهادهای رسمی و کلیسا چندان همدلی و همراهی ندارد.

فلسفه در انگلستان:

هابز

در قرن هفدهم فلسفه در باب اخلاق و انگیزه‌های اخلاقی انسان دیدگاهی کاملاً متفاوت داشت. در انگلستان قرن هفدهم، تامس هابز (از ۱۵۸۸ تا ۱۶۷۹) در عرصه فلسفه سیاسی «انسان» را «گرگ انسان» می‌شمرد و وضعیت سیاسی و اجتماعی را نیز بر اساس همین فلسفه توجیه و تبیین می‌کرد. هابز وضعیت طبیعی روابط انسان‌ها را

«وضع طبیعی جنگ» می‌دانست؛ وضعیتی که برای گریز از آن، دولت پدید می‌آید و حاکم مقتدر بر جامعه تسلط پیدا می‌کند. در فلسفه اخلاق هابز نیز او صیانت از نفس را انگیزه اصلی عمل اخلاقی می‌داند. انسان همواره جلب سود و دفع ضرر را مد نظر دارد و به طور کلی موجودی ذاتاً خودخواه است. هابز پیروی از اخلاق را به این دلیل اجتناب‌ناپذیر و لازم می‌شمارد که به «اراده خدا یا حاکم سیاسی» وابسته است. همچنین، هابز به گونه‌ای بدبینانه، دیدگاهی مادی دارد و به «موجوبیت» معتقد است.

افلاطونیان کمبریج

در قرن هفدهم در انگلیس‌گرایی فلسفی به نام افلاطونیان کمبریج نیز حضور دارد؛ ولی جریان غالب نیست. این مکتب فلسفی میراث دار نوعی ایده‌آلیسم است. این دیدگاه در نیمه قرن هجدهم در فضای فکری تأثیر بیشتری می‌نهد و فلسفه احساس‌گرایی عصر به تدریج شکل می‌گیرد.

شافتسبری و تحول مفهوم «احساس»

یکی از فلاسفه انگلیسی که در تحول مفهوم احساسات نقشی مهم داشته و آن را به فلسفه غیررسمی جنبش احساسات‌گرایی تبدیل کرده است، شافتسبری (از ۱۶۷۱ تا ۱۷۱۳) است. وی را باید از جمله حکمای اخلاقی نیمه اول قرن هجدهم به شمار آورد که با تفسیر بدبینانه هابز در باب انسان و خودخواهی نوع بشر و نیز تأکید امثال او بر جنبه اقتدارمدارانه اخلاق مخالفت می‌کردند و به جای آن بر اهمیت حس اخلاقی انسان و استغنائی آن از هر اقتدار بیرونی و به جنبه اجتماعی و غیرشخصی اخلاق اهمیت می‌دادند. شافتسبری، بر خلاف هابز، معتقد است که در انسان اخلاقی، انگیزه‌های خودبینانه و دیگرخواهانه هماهنگ می‌گردند و اصولاً مصلحت فردی و مصلحت همگانی جدایی ناپذیرند و در همه آدمیان یک حس اخلاقی بنیادی یا وجدان هست؛ اگرچه امکان دارد که رسوم بد و عقاید دینی غلط و... وجدان را به تیرگی یا تباهی بکشانند. «شافتسبری» و برخی از همفکران او هسته تجربه اخلاقی را همدلی و هم‌حسی می‌دانستند: همدلی با رنج‌ها و شادی‌های دیگران.

دیوید هیوم:

هیوم، تجربه‌گرای حسی: دیوید هیوم گرچه فیلسوفی تجربی مسلک است، ولی عملاً حس‌گرایی و شک فلسفی‌اش، فلسفه را به سوی عصر احساس هدایت می‌کند. وی به نوعی حس‌گرایی معتقد است و حتی «نفس» و «من» را نتیجهٔ مجموعه‌ای از ادراکات و تأثرات می‌شمارد.

نقش برجستهٔ احساس در آرای هیوم: او به این نتیجه می‌رسد که استدلال و تعقل و... نیز به نوعی تحت تأثیر احساس شکل می‌گیرد و ما به هر حال به گونه‌ای اسیر حس و تأثرات حسی خود هستیم. از نظر هیوم هر دیدگاه و عقیده‌ای به جنبهٔ حسی وجود ما تعلق دارد نه به جنبهٔ عقلانی آن. سخن مشهور هیوم شایستهٔ توجه است که می‌گوید: «خرد بندهٔ عواطف و احساسات است و باید باشد.» البته هیوم «عواطف و احساسات» را به معنی غلیان عاطفهٔ پر شور و لجام‌گسیخته به کار نمی‌برد و معنی عام آن را در نظر دارد.

نتیجهٔ جمال‌شناسانه دیدگاه هیوم به احساسات: دیدگاه هیوم در عرصهٔ جمال‌شناسی، تأکید را بر حالت درونی مخاطب و حس زیبایی‌شناختی او می‌نهد، بدین ترتیب، اعتبار کلی داورهای جمال‌شناختی را به زیر سوال می‌برد؛ زیرا زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست، بلکه در ذهنی است که آن اشیاء را نظاره می‌کند و هر ذهنی زیبایی متفاوتی را درک می‌کند.

نتیجهٔ اخلاقی دیدگاه هیوم به احساسات: نکتهٔ شاخص این بحث، اهمیت مفهوم «همدلی و همدردی» در نظریهٔ اخلاقی هیوم است. انسان در مقابل انفعالات و حالات دیگران، متأثر می‌شود و همان انفعال یا حالت را در خود احساس می‌کند. بر طبق دیدگاه هیوم، انسان در پی خوشی و لذت است و برای دست‌یافتن به آن باید کار نیک و پسندیده انجام دهد و سود خود را در سود دیگران بداند. بدین ترتیب فضیلت، احساس لذت ناشی از امر پسندیده را در پی دارد و رذیلت بر عکس آن است و هر دوی این‌ها منوط به احساس عاطفی فرد است.

در فرانسه

فرانسه پس از روشنگری و آثار روسو: در فرانسه واکنش احساس‌گرایانه پس از عصر روشنگری (در نیمه دوم قرن هجدهم)، در آراء و آثار ژان ژاک روسو (از ۱۷۱۲ تا ۱۷۷۸) به خوبی دیده می‌شود. فرانسه عصر روشنگری، علی‌رغم حضور چهره‌های متعادل و غیرجزمی همچون دیدرو، به طور کلی دوره غلبه دیدگاه‌های افراطی و پرهیاهوی متمایل به ماده‌گرایی خام و ضد مذهبی به حساب می‌آید. طبیعی است که واکنش احساس‌گرایانه در مقابل افراط‌های عصر روشنگری، پیش از آنکه روسو دیدگاه‌هایش را عرضه کند، در فرانسه آغاز شده بود؛ ولی این مساله در آرا و آثار روسو به کامل‌ترین صورت متبلور شده است. در بحث ما، چهار نکته در افکار روسو شایسته توجه بیشتری است: الف. بدوی‌گرایی او؛ ب. دیدگاه سیاسی او؛ ج. الهیات و اخلاق مبتنی بر احساس؛ د. بعد ادبی آثار روسو.

بدوی‌گرایی روسو: روسو، از بعضی جهات، همچون مخالفت با سلطه کلیسا و اعتقاد به نوعی دین طبیعی، همانند دیگر چهره‌های عصر روشنگری فرانسه است؛ ولی از نظر‌گرایش اجتماعی، تلقی‌اش از انسان و جامعه با آن‌ها تفاوت دارد.

روسو در «گفتار در باب علوم و فنون» بر این نکته تأکید می‌کند که علم و فن و ادب، ظاهراً انسان‌ها را آراسته می‌کند؛ اما باطن را فاسد می‌سازد. روسو به ستایش وحشیان نجیب می‌پردازد و علم و فضیلت را با یکدیگر ناسازگار می‌شمارد و خود نیز زندگی ساده‌ای در پیش می‌گیرد.

مالکیت، ریشه فساد است: از نظر روسو، هنرها و علوم به منزله تاج‌های گلی گردآگرد زنجیرهایی است که بر دست و پای انسان‌ها سنگینی می‌کند و حس آزاد زیستن که انسان‌ها برای آن به دنیا آمده‌اند، در سینه‌ها خفه می‌کند. روسو در «گفتار در باب منشأ عدم مساوات» این فکر را مطرح می‌کند که انسان‌ها، بر خلاف دیدگاه هابز، ذاتاً و طبیعتاً خوب و بافضیلتند و اجتماع و زندگی متصنع و نابرابر مدنی موجب بدی و تباهی آن‌ها می‌شود. از نظر او اصولاً هیچ فساد یا گناه نخستینی در طبیعت آدمی وجود ندارد. روسو صریحاً می‌گوید

که منشأ نبود تساوی، در مالکیت نهفته است. راه حل این معضل از نظر او عبارت است از بازگشت به طبیعت و آن چیزی که آن را «حالت اجتماعی اولیه» می‌نامد.

ولی در حقیقت روسو نیز در پی آن نبود که انسان‌ها را به زندگانی ماقبل تمدن برگرداند. همچنانکه لوسن گلدمن می‌گوید: «وی به خوبی از این امر آگاه بود که چنین چیزی ناممکن است؛ اما در جستجوی خود برای به دست‌دادن جایگزینی برای این تحول منفی، نتوانست نوعی تحلیل تاریخی برگزیند که قادر باشد نیروهایی را که علیه فساد اجتماعی عمل می‌کنند و احتمالاً می‌توانند مسیر تاریخ را به سوی یک‌جهت متری برگردانند، نشان دهد.» روسو در عین حال که بخاطر از دست رفتن وضع طبیعی اولیه متأسف است، در کتاب «قرار داد اجتماعی» در صدد بر می‌آید تا نظریه سیاسی و اجتماعی را ارائه دهد که حتی‌الامکان از ظلم و تعدی که لازمه تمدن است بکاهد. **دیدگاه سیاسی روسو:** فصل اول کتاب «قرار داد اجتماعی» چنین آغاز می‌شود: «انسان با وجودی که آزاد متولد می‌شود، در همه جای دنیا در قید اسارت به سر می‌برد.»

در زندگی اجتماعی و مدنی «هر یک از افراد جامعه، خود و تمام توانایی خود را تحت فرمان اراده عمومی به مشارکت می‌گذارند.» همین مفهوم «اراده عمومی یا همگانی» یکی از میراث‌های اجتماعی و سیاسی روسو است که انتقاد متفکران خردگرا و هواخواه آزادی را برانگیخته است. این متفکران نظریه روسو را حاوی بذر توتالیتریانیسم و استبداد فراگیر می‌بینند؛ ولو این که خود او چنین نیتی نداشته باشد.

نتیجه نگاه سیاسی روسو: به هر حال، انتقاد شدید و بنیادین روسو از نظام اجتماعی کهن فرانسه و گرایش او به نوعی دموکراسی و همچنین این نکته که وی برای حکومت و سلطنت منشا و حق الهی و آسمانی قائل نیست، موجب شده تا دیدگاه‌های او از طلیعه انقلاب فرانسه تا روزگار ما الهام بخش نوعی «رمانتیسیم» اجتماعی باشد. با نظرآوردن دیگر آرا و افکار روسو از جمله مذمت مالکیت و نیز عدالت‌خواهی و آرمان برابری او، که در عین حال از جنبه‌های گوناگون حالت آرمان‌شهری دارد و با خیال‌پردازی و تناقض آمیخته است، بهتر

می‌توانیم به این نقش او پی ببریم. تأثیر روسو در انقلاب فرانسه و به‌ویژه در شخص روبسپیر امر آشکاری است و حتی برخی از منتقدان، وی را الهام بخش نظام سیاسی توتالیتار در آلمان نازی و اتحاد شوروی دانسته‌اند.

الهیات و اخلاق مبتنی بر احساس نزد روسو: دیوید هیوم در توصیف حساسیت شدید روسو می‌گوید: «مانند مردی است که نه فقط لباس، بلکه پوستش را هم از تنش کنده باشند و با این حال او را روانهٔ جنگ با عناصر سرسخت و سرکش کرده باشند.» حساسیت و احساسات‌گرایی روسو را تقریباً در تمامی آثار او می‌توان مشاهده کرد. بیهوده نیست که برخی از صاحب‌نظران این نویسندهٔ بزرگ را در حقیقت شاعر شمرده‌اند؛ اما به طور کلی، دیدگاه سیاسی او که عمدتاً در قرارداد اجتماعی بیان شده، کمتر دستخوش احساسات و بیان خطابی و بلاغی است.

بُعد ادبی آثار روسو:

یادآوری این نکته لازم است که وی علاوه بر این نکات، از لحاظ ادبی و به عنوان چهرهٔ شاخص ادبی عصر پیش‌رمانتیسم نیز نشان دهندهٔ تفوق احساس است و این بعد ادبی را در «الوئیز جدید» و «اعترافات» بهتر می‌توان مشاهده کرد.

روسو در عرصهٔ الهیات و اخلاق

روسو در عرصهٔ الهیات نیز در مقابل مادی‌گری و خردگرایی خشک و ضد مذهبی روشنگری فرانسه، بر احساس دینی تأکید می‌کند. وی به جای تکیه بر برهان عقلی، ایمان خود را بر اساس جنبه‌ای از طبیعت انسانی قرار می‌دهد؛ یعنی عواطف وحشت و راز و حس تشخیص حق و باطل و احساس مبتنی بر میل و اراده و پدیده‌هایی از این دست. البته این الهیات را بیشتر علمای مذهب پروتستان قبول دارند. در عرصهٔ اخلاق، به اعتقاد روسو، عقل انسان را به سوی خودپرستی می‌کشاند، ولی نتیجهٔ پیروی از احساسات، تقوا و فضیلت است. او همچون آدام اسمیت، احساس همدردی و شفقت را کانون حس اخلاقی می‌داند؛ احساسی که بی‌هیچ‌ملاحظهٔ عقلانی از احساسات طبیعی و حُب ذات نشأت می‌گیرد؛ بنابراین فساد در طبیعت انسان وجود ندارد، بلکه انحرافی از طبیعت اوست.

نتیجه‌گیری در باب روسو: بسیاری از صاحب نظران روسو را «پدر رمانتیسیم» و بانی این مکتب به شمار آورده‌اند و ما با در نظرآوردن اهمیت آثار روسو، هم در عرصه ادبی و هم در عرصه فکری، به خوبی به علت این امر پی می‌بریم. به‌علاوه، از یاد نباید برد که روسو حتی پیش از نوشتن آثار ادبی خود، رمانتیسیم را با بحث درباره موسیقی و معرفی موسیقی طبیعی و خودجوش و برتری‌دادن آن بر موسیقی قاعده‌مند کلاسیک، مطرح کرده بود. (آغاز در: دهه ۱۷۵۰).

آلمان

درباره اندیشه فلسفی این عصر در آلمان، لازم است به دو چهره شاخص فلسفی در این دوره اشاره کنیم: «هامان» و «هردر». هامان نخستین شخصیت فلسفی برجسته‌ای است که در آلمان قطع پیوند با روشنگری را اعلام می‌کند و در مقابل اصالت عقل روشنگری، با بیانی اسرارآمیز و رازآلود بر شور باطنی تأکید می‌کند. هم چنین آرای «هردر» در باب ادبیات و هنر و زیبایی‌شناسی مستقیماً بر تکوین مکتب رمانتیسیم تأثیر گذاشته است. به لحاظ فکری و فلسفی، هردر نیز از مخالفان سرسخت عقل مداری روشنگری است.

هامان و هردر به همراه برخی شخصیت‌های کم‌اهمیت‌تر در این دوره «توجه‌ها را به جنبه‌های روحی زندگی و اهمیت آن جلب کردند، کاری که روشنگری شیفته مذهب اصالت عقل در جهت نادیده‌گرفتن آن گام بر می‌داشت.» در مجموع، نهضت پیش‌رمانتیسیم آلمان که «جنبش طوفان و طغیان» نامیده شده است، پر جوش‌و‌خروش‌تر و طغیانی‌تر از آن است که بخواهد و بتواند، نظام فکری و فلسفی منسجمی ارائه کند.

کتابنامه

(فهرست و مشخصات منابع و مراجع)

۱. **آشنایی با مکاتب ادبی**، منصور ثروت، تهران: سخن، چ ۲: ۱۳۸۷.
۲. **رمانتیسیم**، لیلیان فورست، ترجمه مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز، چ ۱: ۱۳۷۵.
۳. **سیر مانتیسیم در اروپا**، مسعود جعفری، تهران: مرکز، چ ۱: ۱۳۷۸.
۴. **عصر روشنگری**، جان ام. دان، ترجمه مهدی حقیقت خواه، تهران: انتشارات ققنوس، چ ۱: ۱۳۸۳.
۵. **مجله ارغنون ویژه نامه رمانتیسیم**، گروهی از نویسندگان و مترجمان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چ ۲: ۱۳۸۶. (ارجاعات درون متن به نام‌های پاینده و ولک، ناظر بر دو مقاله در این مجموعه است)
۶. **مکتب‌های ادبی**، رضا سیدحسینی (صص ۱۵۹ تا ۲۲۶ از ج ۱ ویراست آخر)، تهران انتشارات نگاه.