تاریخ اجتماعی هنر

نوشتهٔ آرنولد هاوزر

ترجمهٔ ابراهیم یونسی

تاریخ اجتماعی هنر

نوشتهٔ آرنولد هاوزر

ترجمهٔ ابراهیم یونسی

(جلد سوم)

شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

آرنولد هاوزر
Arnold Hauser
تاریخ اجتماعی هنر
The Social History of Art
(جلد سوم)
چاپ اول: متن انگلیسی ۱۹۵۱ م. راتلج وکگان پل، لندن
چاپ اول ترجمهٔ فارسی: فروردین‌ماه ۱۳۷۷ هـ. ش. ـ تهران
حروفچینی: شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی
چاپ: چاپخانهٔ دیبا
صحافی: حقیقت
تعداد: ۵۰۰۰ نسخه
حق هر گونه چاپ و انتشار و تکثیر مخصوص شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی است.
شابک X - ۰۰۰ - ۴۸۷ - ۹۶۴ (دورهٔ چهارجلدی) ISBN 964 - 487 - 000 - X (4 VOL. Set)

فهرست

۱. روکوکو، کلاسیسیسم و رومانتیسیسم ۶۲۷

انحلال هنر درباری (۶۲۷) جامعهٔ کتابخوان جدید (۶۶۸) مبادی درام [نمایشنامهٔ] خانگی (۷۲۱) آلمان و روشنفکری (۷۳۹) انقلاب و هنر (۷۷۴) رومانتیسیسم آلمان و غرب (۸۱۱)

یادداشتها ۸۸۷

فهرست راهنما ۸۹۷

جلد سوم

۱ روکوکو، کلاسیسیسم و رومانتیسیسم

۱. انحلال هنر درباری

این حقیقت که توسعهٔ هنر درباری ـ که از اواخر رنسانس تقریباً بی‌وقفه ادامه داشت ـ در سدهٔ هجدهم متوقف می‌گردد و جای خود را به‌ذهن‌گرایی بورژوایانه‌ای می‌دهد که هنوز هم بر ادراك هنری ما چیره است، امری است کاملاً معلوم، لیکن این امر که پاره‌ای از ویژگیهای روند جدید در خود روکوکو وجود دارد و قطع پیوند با سنتهای درباری در واقع در نیمهٔ اول سدهٔ هجدهم روی می‌دهد برای همگان چندان آشنا نیست. زیرا، اگر چه تا قبل از ظهور گروز[1] و شاردن[2] ما به‌جهان بورژوایی وارد نمی‌شویم، با این همه بوشه[3] و لارژیلیئر[4] ما را به‌این جهان نزدیك می‌کنند. گرایش به‌سوی کارهای عظیم و تشریفاتی و باشکوه در اوایل روکوکو کم‌کم ناپدیدمی‌شود و برای کیفیتی ظریفتر و صمیم‌تر جا باز می‌کند. اولویت در هنر جدید بیشتر به‌رنگ و سایه‌های بیان داده‌می‌شود تا به‌کیفیات استوار و عینی و باشکوه ـ و آهنگ حس‌گرایی و شور عاطفی در تمام تجلیات آن به‌گوش می‌خورد. بنا بر این، هر چند از بعضی جهات هنر «سدهٔ هجدهم» چیزی جز ادامه و در حقیقت کمال شکوه و جلوه و خودنمایی سبك باروك نیست، با این حال لحن قاطعانه‌ای که سدهٔ هفدهم به‌آهنگ آن بر «ذوق فخیم»[5] به‌عنوان چیزی عادی یا بدیهی تأکید و تصریح می‌کرد با آن بیگانه است. آفرینشهای این سده، حتی هنگامی هم که نظر به‌بالاترین طبقات جامعه

---

1. Greuze 2. Chardin 3. Boucher 4. Largillière
5. grand goût

دارد، فاقد شکل و قالب فخیم قهرمانی‌است. امـا، طبعاً، هنری کـه ما در اینجا با آن سر و کار داریـم هنوز هنری است منزوی، بسیار مهذب، و به طور عمده اشرافی؛ هنری است که بیشتر به‌معیارهای خوشایند و قراردادی و مرسوم توجه دارد تـا به‌معیارهای روحانـی و طبیعی؛ و هنری است که کار در آن بر حسب الگوی تکراری و ثـابتی انجام می‌شود که مورد قبول عموم است، و از خصوصیات بـارز آن شیوهٔ اجـرای استادانه‌ای است که اغلب صورت خـارجی آن مـورد عنـایت است. ایـن عناصـر قـراردادی روکوکو، کـه از باروك نشأت کـرده‌اند، بـا مرور زمان و بتدریج از بین می‌روند و جای خود را به‌خصوصیات ذوق بورژوایی می‌دهند.

حمله‌ای که بر سنت باروك-روکوکو شد از دو جهت مختلف صورت گرفت، لیکن در هـر دو مـورد مبتنی بر مخالفت بـا ذوق دربـاری بود. نمایندهٔ یـك جهت آن عبارت بـود از توجه بـه‌عواطف تند و گـرایش به طبیعت، که روسو و ریچاردسن[1] و گـروز و هوگـارث[2] نمایندگان آنند، و جهت دیگرش عقل‌گـرایی و کلاسیسیسم لسینگ[3] و وینکلمان[4]، منگس[5] و داوید[6] بود. این هر دو، گـرایش آرمـان سادگی و شوق نگـرش پارسایانه به‌زندگی را در بـرابـر ذوق فـاخر و تجمل‌گـرایی دربار می‌گـذارند. در انگلستان تحـول هنر دربـاری بـه‌هنر بورژوایی زودتـر صورت می‌گیرد و بسی کاملتـر از فـرانسه بـه‌انجام مـی‌رسد، چـه در کشور اخیـر سنت باروك-روکوکو همچنان به‌صورت نهانی به‌حیات خود ادامـه می‌دهد و در جنبش رومانتیك هنوز محسوس است. لیکن، در اواخـر قرن، تنها هنر مهم در اروپـا هنر بورژوایی است. در هنر طبقهٔ متوسط می‌تـوان بین گرایشی مترقی و گرایشی محافظه‌کار فرق گذاشت و ایـن دو را از یکدیگر مشخص ساخت، اما هنر زنده‌ای کـه بیان‌کنندهٔ آرمـانهای اشرافی باشد و به‌مقاصد دربار خـدمت کند دیگـر وجود نـدارد. در تمـام تـاریخ فـرهنگ و هنر، انتقال رهبری از یـك طبقـهٔ اجتماعـی به‌طبقهٔ اجتماعـی دیگـر بندرت با چنین قاطعیتی صورت گرفته‌است، زیـرا در اینجا طبقهٔ متوسط یکسره جای طبقهٔ اشراف را مـی‌گیرد و تغییر ذوق ـ کـه بیان را جـایگـزین آرایه و

1. Richardson 2. Hogarth 3. Lessing 4. Winckelmann
5. Mengs 6. David

تزیین می‌کند ـ به‌چنان طرزی صورت می‌گیرد که روشنتر از آن ممکن نیست.

البته این نخستین‌بار نیست که طبقهٔ متوسط در مقام حامی ذوق بر صحنه ظهور می‌کند. از سده‌های پانزدهم و شانزدهم، هنری که خصلت غالب آن از طبقهٔ متوسط نشأت کرده‌بود در اروپا جایگاه ممتازی داشت؛ در اواخر عهد رنسانس و ظهور مانریسم و باروك بود که آن هنر جای خود را به‌آثاری داد که به‌اسلوب درباری پرداخته شده‌بود. اما در سدهٔ هجدهم، که طبقهٔ متوسط از نو قدرت اقتصادی و اجتماعی و سیاسی کسب کرد، هنر تشریفاتی دربارها، که در این ضمن به‌خود آمده‌بود، از نو در سراشیب سقوط افتاد و در برابر هجوم بی‌مانع ذوق طبقهٔ متوسط واپس نشست. در سدهٔ هفدهم تنها در هلند بود که هنر معتبری ازان طبقهٔ متوسط وجود داشت، و این هنر بسیار جامعتر و منسجمتر از هنر رنسانس بود، زیرا عناصری از فرهنگ شوالیه‌ای و رومانتیك و عرفانی و مذهبی جای جای با هنر رنسانس درآمیخته‌بود. اما این هنر هلندی طبقهٔ متوسط در اروپای این روزگار پدیده‌ای منفرد بود و، هنگامی که سدهٔ هجدهم هنر جدید طبقهٔ متوسط را مستقر کرد، این هنر مستقیماً با مظاهر اولیهٔ آن پیوند نیافت. طبعاً سخن از تکامل مداوم نیز در میان نمی‌توانست بود ولو صرفاً به‌این سبب که نقاشی هلندی در طی سدهٔ هفدهم بیشتر اختصاصات مربوط به‌طبقهٔ متوسط را از دست داده‌بود. هنر جدید طبقهٔ متوسط، هم در فرانسه و هم در انگلستان، در تحولات اجتماعی محل ریشه داشت؛ و همین تحولات بود که ناگزیر شالوده را برای دگرگون‌ساختن ادراك درباری از هنر فراهم‌ساخت، و نیرویی که از نهضتهای فلسفی و ادبی معاصر دریافت داشت بسی بیشتر از نیروی منبعث از هنر ممالکی بود که از لحاظ زمان و مکان از آن دور بودند.

این جریان پیشرفت، که با انقلاب فرانسه به‌اوج سیاسی و در وجود رومانتیسیسم به‌هدف هنری خود می‌رسد، با «دورهٔ نیابت سلطنت» و تضعیف قدرت پادشاه به‌عنوان اصل قدرت مطلقه، و از هم‌پاشیدگی دربار به‌منزلهٔ مرکز فرهنگ و هنر و انحلال کلاسیسیسم باروك به‌عنوان سبك هنریی که قدرت‌طلبیها و احساس خودکامگی بیان مستقیم خود را در

آن می‌یافت، آغاز می‌شود. زمینهٔ این تحول در عهد سلطنت لوئی چهاردهم فراهم شد. جنگهای بی‌پایان، دستگاه مالی کشور را دچار آشفتگی ساخت؛ خزانه تهی گردید، و ملت به‌ورطهٔ فقر و بی‌چیزی افتاد، زیرا به‌زور شلاق و حبس نمی‌توان مالیات‌دهنده آفرید و به‌یاری جنگ و فتوحات نظامی نمی‌توان به‌برتری اقتصادی نایل شد. حتی در زمان حیات «سلطان خورشید سیما»[1] نیز اظهار نظرهای خرده‌گیرانه دربارهٔ عواقب حکومت مطلقه به‌گوش می‌رسید. فنلون[2] در این باره با صراحت سخن گفته بود، لیکن بل[3] و مالبرانش[4] و فونتنل[5] چندان در این عرصه پیش رفتند که بحق این عقیده مطرح شد که «بحران روح اروپایی»، که تاریخ آن سدهٔ هجدهم را فرامی‌گیرد، از سال ۱۶۸۰ کاملاً به‌ظهور رسیده‌بود.[۱] مقارن با این گرایش، انتقاد از کلاسیسیسم نیز پیشرفت می‌کند و راه را برای انحلال هنر درباری هموار می‌سازد. در حوالی سال ۱۶۸۵ دورهٔ آفرینندگی کلاسیسیسم باروك بسرمی‌رسد؛ لوبرن نفوذش را از دست می‌دهد، و نویسندگان بزرگ عصر ـ راسین، مولیر، بوالو[6] و بوسوئه[7] ـ آخرین سخن یا سخن قاطع خویش را بر زبان می‌رانند.[۲] «نزاع بین کهنه‌گرایان و نوجویان» نشان آغاز برخورد بین سنت و پیشرفت، کلاسیسیسم و مدرنیسم، خردگرایی و عاطفه‌گرایی است، که سرانجام در جنبش رومانتیسم پیشرس دیدرو و روسو سامان پذیرفت.

در اواخر روزگار حیات لوئی چهاردهم حکومت و دربار در سلطهٔ مادام دومنتنون[8] بود. اشراف دیگر در محیط شکوه مظلم و تقدس تنگ‌فکرانهٔ ورسای احساس آسودگی نمی‌کردند. وقتی که شاه مرد همه، و بخصوص کسانی که امید داشتند که نیابت سلطنت فیلیپ اورلئان موجب آزادی از خودکامگی خواهدشد، نفسی از سر آسودگی‌خاطر کشیدند. نایب‌السلطنه، که همیشه نظام اداری عموی خودرا به‌چشم چیزی منسوخ نگریسته بود،[۳] فرمانروایش را در تمام عرصه‌ها با واکنش در برابر روشهای کهن آغاز کرد. در حوزه‌های سیاسی و اجتماعی در تجدید حیات

1. *roi soleil* 2. Fénelon 3. Bayle 4. Malebranche
5. Fontenelle 6. Boileau 7. Bossuet
8. Mme de Maintenon

اشراف کوشید؛ در قلمرو اقتصاد هواخواه فعالیت فردی از قبیل فعالیت در زمینهٔ «امور حقوقی» بود؛ و شیوهٔ تازه‌ای را در نحوهٔ زندگانی طبقات بالای جامعه در کار آورد، و «لذت‌جویی»[۱] و «هرزگی»[۲] را باب کرد. باری، در همهٔ عرصه‌ها چنان تجزیه و انحلالی آغاز شد که هیچ یك از قیود سابق قادر به‌مقاومت در برابر آن نبود. بعضی از این قیود و علایق بعدها از نو مستقر شدند، اما نظام کهن بیکباره و برای همیشه فروریخت. نخستین اقدام حکومت فیلیپ اورلئان الغای وصیتنامهٔ شاه فقید بود که مقرر داشته بود، که فرزندان نامشروع وی برسمیت شناخته‌شوند. این اقدام سر آغاز سقوط قدرت شاه بود، که، به‌رغم ادامهٔ سلطنت مطلقه، هرگز عظمت و شکوه سابق خود را بازنیافت. اعمال قدرت فائقه روز به‌روز خودکامانه‌تر شد، اما اعتماد کسانی هم که بر مسند قدرت تکیه داشتند بیش از پیش متزلزل گردید ـ و این وضعی است که در سخنان مارشال ریشلیو[۳] خطاب به‌لوئی شانزدهم، که از آن اغلب شاهد مثال آورده‌اند، به‌بهترین وجه نمایان است: «در زمان لوئی چهاردهم کسی جرأت دهن بازکردن نداشت، در زمان لوئی پانزدهم همه پچ پچ می‌کردند، و حالا هرکس به‌صدای بلند و در کمال آزادی سخن می‌گوید.» به‌قول توك‌ـ ویل[۴]، ارزیابی قدرت واقعی حکومت بر حسب فرمانها و احکام دولتی خطایی است مضحك. ضمانتهای اجرایی، نظیر کیفر معروف مرگ که برای نگارش و نشر کتب مخالف دین و نظم عمومی مقرر شده‌بود، همچنان به روی کاغذ ماند. بدترین کیفری که شخص خاطی در این‌گونه موارد متحمل می‌شد ترك کشور بود، و تازه این‌گونه اشخاص در بسیاری موارد از طرف همان مقاماتی که مأمور تعقیبشان بودند مورد حمایت واقع می‌شدند. در عهد سلطنت لوئی چهاردهم کلیهٔ حیات فکری هنوز تحت نظارت پادشاه بود؛ جز او حامی و مدافعی نبود، و در مخالفت با او حمایتی وجود نداشت. اینك حامیان و مدافعان جدید و مراکز جدید فرهنگی سر بلند

---

۱. Hedonism، اعتقاد به‌اینکه اصل خوبی در خوشی و لذت است. ـ م

۲. Libertinism، افسارگسیختگی و عدم تقید به‌اخلاق، خاصه در پیوند با مسائل جنسی و رابطه با زنان. ـ م

3. Marshal Richelieu 4. Tocqueville

می‌کنند؛ در خارج از دربار و دور از شاه، هنر وسیعاً گسترش می‌یابد و ادبیات به‌کمال می‌رسد.

فیلیپ اورلئان اقامتگاه خود را از ورسای به‌پاریس منتقل می‌کند و، با انجام‌دادن این کار، در حقیقت دربار را منحل می‌سازد. وی از هر گونه قید و تشریفات و محدودیتی بیزار است، و تنها در میان نزدیکترین دوستان خویش براستی احساس خرسندی می‌کند. شاه جوان در تویلری[1] بسرمی‌برد و نایب‌السلطنه در پاله رویال[2] زندگی می‌کند و اشراف در کاخها و قلعه‌های خود پراکنده‌اند و در تئاترها و مجالس رقص و «سالنها»ی شهر تفریح می‌کنند. نایب‌السلطنه و پاله رویال نمایندهٔ نرم‌ترین و سیال‌ترین ذوق پاریسند، که از هر حیث در نقطهٔ مقابل «ذوق فخیم» ورسای قراردارد. حیات «شهر» دیگر تابعی از دربار نیست، بلکه دربار را از میدان بدر کرده و وظایف فرهنگی آن را خود بر عهده گرفته است. اظهار آمیخته به‌اندوهی که کنتس پالاتین الیزابت شارلوت[3]، مادر نایب‌السلطنه، می‌کند و می‌گوید: «دیگر درباری در فرانسه نیست!» دقیقاً منطبق با واقعیات است. و این وضع یک حادثهٔ ضمنی یا فرعی زودگذر نیست؛ در حقیقت، دربار به‌مفهوم سابق برای همیشه از صحنه ناپدید شده‌است. ذوق شاه (لوئی پانزدهم) و نایب‌السلطنه بیش و کم به‌هم شبیه است؛ شاه نیز جمع قلیل دوستان را ترجیح می‌دهد، و لویی شانزدهم بخصوص دوست دارد که در میان اهل خانه و خانواده باشد. هر دو پادشاه از تشریفات بیزارند و رعایت آداب مفرط درباری ایشان را کسل و افسرده می‌سازد، و تشریفات، هر چند هنوز تا حدی رعایت می‌شود، با این همه بیشتر شکوه و طنطنهٔ سابق را از دست داده‌است. در دربار لوئی شانزدهم حالت غالب در محیط، همانا گرمی و صمیمیت است و در شش روز هفته گردهماییها صورت مهمانی خصوصی و خانوادگی می‌یابند.[۴] تنها جایی که طی دوران نیابت سلطنت در آن چیزی شبیه به‌تشریفات دربار شکل می‌گیرد کاخ دوشس دو من[4]، واقع در سو[5]، است که به‌مرکز مجالس پر زرق و برق و گران و با شکوه و، در عین حال، به‌مرکز جدیدی برای هنر و به‌دربار

1. Tuileries 2. Palais Royal 3. Countess Palatine Elizabeth Charlotte 4. Duchesse du Maine 5. Sceaux

واقعی «الهگان هنر»[1] بدل می‌گردد. اما سرگرمیهایی که دوشس ترتیب می‌دهد حاوی نطفهٔ انحلال غایی زندگی درباری است: این سرگرمیها مرحلهٔ گذر از دربار در شیوهٔ کهن به «سالنها»ی سدهٔ هجدهم را ـ که وارثان فرهنگی دربارند ـ تشکیل می‌دهند. به‌این ترتیب، دربار، همان طور که به‌مرکز جماعات ادبی و فرهنگی بدل گردیده‌بود، بار دیگر به‌یك رشته انجمنهای خصوصی تجزیه می‌گردد.

کوشش فیلیپ در اعادهٔ حقوق سابق و کارهای عمومی مربوط به اشرافیتی که مقهور لوئی چهاردهم شده‌بود یکی از مهمترین اجزای این برنامه بود. وی، از اعضای طبقهٔ اشراف فئودال، گروه موسوم به «مشاوران» را تشکیل داد، که بنا بود جای وزرای طبقهٔ متوسط را بگیرند. اما پس از سه سال ناگزیر شد که از این تجربه دست کشد، زیرا اشراف عادت پرداختن به‌امور دولت را از یاد برده‌بودند و دیگر علاقه‌ای راستین به‌ادارهٔ امور کشور نداشتند. از حضور در جلسات امتناع می ورزیدند و با این احوال رجعت به‌نظام اداری عهد لوئی چهاردهم امری ناگزیر بود. بنا بر این، از حیث ظاهر، «دورهٔ نیابت سلطنت» نشان آغاز چرخش جدیدی در جهت اشرافیت بود، و این گردش در افزایش خشونت موانع اجتماعی و انزوای فزایندهٔ اقشار و طبقات متجلی شد، اما از لحاظ درونی حاکی از ادامهٔ پیشرفت موفقیت‌آمیز طبقهٔ متوسط و سقوط هر چه بیشتر اشرافیت بود. یکی از خصوصیات جالب توجه سیر اجتماعی سدهٔ هجدهم، که بیشتر توکویل بر آن اشاره داشته‌بود، این بود که به‌رغم تأکید بر موانعی که اقشار و طبقات را از یکدیگر جدا می‌ساختند، فرایند همسطح شدن فرهنگها توقف‌پذیر نبود و مردم، که سخت مشتاق بودند ظاهراً از یکدیگر فاصله بگیرند، باطناً بیش از پیش به‌یکدیگر مشابهت می یافتند،[۵] به‌طوری که در نهایت امر بیش از دو گروه بزرگ وجود نداشتند: مردم عادی و گروههایی که از این مردم عادی برتر بودند. مردم متعلق به‌گروه اخیر عادات و ذوقیات مشترکی داشتند و به‌زبان واحدی سخن می گفتند. اشراف و لایهٔ فوقانی بورژوازی درهم ادغام شدند و گروه نخبگان

1 .muses

فرهنگی را بوجودآوردند، و با این عمل حامیان سابق فرهنگ در داد و ستدی معنوی وارد شدند. اشراف عالیجاه دیگر برحسب اتفاق و از سر لطف و بزرگواری به‌جاهایی نمی‌رفتند که نمایندگان دستگاههای مالی و اداری دعوت داشتند، بلکه، برعکس، در «سالنها»ی بورژواهای ثروتمند و بانوان بافرهنگ طبقهٔ متوسط ازدحام می‌کردند. مادام ژوفرن[1] در خانهٔ خود نخبگان فکری و اجتماعی زمان خود، پسران شهریاران، کنتها، ساعت‌سازان، و سوداگران خرده‌پا را به‌دور هم گردمی‌آورد، با امپراتریس روسیه و گریم[2] مکاتبه می‌کند، با پادشاه لهستان و فونتنل دوست می‌شود، دعوت فردریک کبیر را رد می‌کند، و افتخار عنایت و توجه شخص خویش را به‌دالامبر[3]ی که از میان تودهٔ مردم برخاسته‌است می‌بخشد. بعلاوه، اتخاذ الگوهای فکری و مفاهیم اخلاقی طبقهٔ متوسط از ناحیهٔ اشراف و اختلاط طبقات بالای اجتماع با روشنفکران طبقهٔ متوسط درست هنگامی آغاز می‌شود که مراتب اجتماعی به‌نحوی مشخص‌تر از پیش احساس می‌گردد.[۶] شاید هم، در حقیقت، رابطه‌ای علت و معلولی بین این دو پدیده موجود باشد.

در سدهٔ هفدهم، اشرافیت از تمام مزایای فئودالی تنها حق مالکیت بر املاك خود و معافیت از مالیات را حفظ کرده، و وظایف قضایی و اجرایی را به‌مأموران شاهی واگذارده‌بود. پیش از ۱۶۶۰، اجاره‌بهای زمین، به‌علت کاهش مداوم قوهٔ خرید پول، مقادیر زیادی از ارزش خود را از دست داده‌بود. اشراف ناچار شدند مقادیر زیادی از املاك خود را بفروشند؛ این ضرورت همچنان در تزاید بود و سرانجام منجر به‌فقر و تباهی اشراف شد. البته این امر بیشتر گریبانگیر اشراف زمیندار خرده‌پا و متوسط بود تا اشراف زمیندار بلندپایگاه و درباری، زیرا گروه اخیر در سدهٔ هجدهم هنوز بسیار ثروتمند بود و نفوذ خود را بازیافته‌بود. «چهار هزار خانوادهٔ» اشراف درباری همچنان دارندگان ثابت مشاغل درباری و مقامات کلیسایی بودند، و افسران ارتش و حکام ولایات و حقوق‌بگیران مملکت را تشکیل می‌دادند. تقریباً یك چهارم کل بودجهٔ کشور به‌جیب

1. Mme Geoffrin 2. Grimm 3. d'Alembert

ایشان می‌رفت. تنفر دیرینهٔ سلطنت از اشراف زمیندار تخفیف یافته‌بود؛ در عهد سلطنت لوئی پانزدهم و لوئی شانزدهم، اکثر وزرا باز از میان اشراف موروثی انتخاب می‌شدند.[۷] اما این اشرافیت موروثی همچنان ضدسلطنت بود، به‌قدرت سلطنت تمکین نمی‌کرد، و در مواقع حساس برای سلطنت منبع خطری عظیم بشمارمی‌رفت. علیه سلطنت با طبقهٔ متوسط در موضعی مشترك قرارداشت، هر چند بر روابط نیکوی این دو طبقه از آغاز دوران «تمرکز» ضربات شدیدی وارد آمده‌بود. این دو سابقاً نه فقط احساس می‌کردند که از منبع واحدی تهدید می‌شوند، بلکه مسائل اداری مشترکی را پیش روی داشتند که می‌بایست به‌حلشان همت گمارند ـ و این امر به‌خودی خود ایشان را به‌یکدیگر نزدیك کرده‌بود. اما این روابط هنگامی تیره شد که اشراف دریافتند که خطرناکترین دشمنشان طبقهٔ متوسط است. از این زمان به‌بعد شاه ناگزیر بود که گهگاه مداخله کند و اشراف حسود و تنگ چشم را به‌سازش با طبقهٔ متوسط برانگیزد؛ زیرا وی، اگرچه ظاهراً بر هر دو گروه حکم می‌راند، می‌بایست پیوسته امتیازهایی بدهد و گاه نسبت به‌این و گاه نسبت به‌آن گروه گذشتهایی بکند.[۸] نمونهٔ این سیاست گذشت نسبت به‌اشراف را، برای مثال، می‌توان در این حقیقت دید که در عهد سلطنت لویی پانزدهم احراز مقام افسری ارتش برای یك فرد عادی حتی از دوران لوئی چهاردهم نیز دشوارتر بود. از هنگام صدور فرمان سال ۱۷۸۱ به‌بعد طبقهٔ متوسط به طور کلی از خدمت در ارتش محروم شده‌بود؛ در مورد احراز مناصب عالی روحانی هم وضع بر همین منوال بود: در سدهٔ هفدهم هنوز بودند عده‌ای از رهبران کلیسا که، برای مثال، مانند بوسوئه و فلشیه[1]، از میان مردم عامی برخاسته‌بودند؛ در سدهٔ هجدهم دیگر از این قبیل اشخاص اثری نبود. همچشمی و رقابت بین بورژوازی و اشرافیت، از یك سو، روز به روز شدت می‌گرفت، اما، از سوی دیگر، همین رقابت در شکلهای متعالی رقابت معنوی تجلی می‌کرد و شبکه‌ای از روابط معنوی را بوجود می‌آورد که در آن جذب و دفع، رد و قبول، و علاقه و نفرت به‌هم‌آمیخته

1. Fléchier

بود. برابری مادی و برتری عملی طبقهٔ متوسط موجب شد که اشراف بر نابرابری تبار و تفاوت سنتها و رسوم خود تأکید کنند. اما با مشابهت روزافزونی که در شرایط و اوضاع خارجی این هر دو طبقه حاصل آمد، خصومت بورژوازی نسبت به‌اشراف نیز شدیدتر شد. تا زمانی که مجاز به‌پیمودن نردبان ترقی اجتماعی نبودند، هرگز از خاطرشان نمی‌گذشت که خویشتن را با طبقات بالای جامعه قیاس کنند؛ و تا امکان رشد و ترقی بدیشان داده‌نشد، وجود ستم و بیداد اجتماعی را حقیقتاً احساس نکردند و امتیازات اشراف را تحمل‌ناپذیر نیافتند. خلاصه، اشرافیت هر قدر که قدرت واقعیش را بیشتر از دست می‌داد، بیشتر به‌امتیازاتی که از آن بهره‌مند بود می‌چسبید و با تظاهر بیشتری آنها را به‌رخ دیگران می‌کشید؛ از طرف دیگر، طبقهٔ متوسط هر قدر مواهب مادی بیشتری کسب می‌کرد، تبعیض اجتماعی را که از آن در رنج بود شرم‌آورتر می‌یافت و با شدت و حدت بیشتری در راه تحصیل برابری سیاسی می‌جنگید.

در نتیجهٔ ورشکستیگهایی که حکومت در سدهٔ شانزدهم متحمل شد، ثروت طبقهٔ متوسط عهد رنسانس پخش و پراکنده شد و این طبقه نتوانست در عصر طلایی استبداد و مرکانتیلیسم[۱]، که طی آن سلاطین و حکومت خود به‌امر بازرگانی اشتغال داشتند، به‌خود بیاید.[۹] تا سدهٔ هجدهم، که سیاست جهانی مرکانتیلیستی به‌کناری نهاده‌شد و سیاست عدم مداخلهٔ حکومت در امر بازرگانی در کارآمد، بهبودی در وضع طبقهٔ متوسط ـ با اصول اقتصادی فردگرایانه‌اش ـ پدید نیامد؛ و اگر چه سوداگران و صاحبان صنایع می‌توانستند از غیبت اشراف در امر بازرگانی سود جویند و امتیازات قابل ملاحظه کسب کنند، با این همه رشد سرمایهٔ لایهٔ فوقانی طبقهٔ متوسط در «دورهٔ نیابت سلطنت» و دورهٔ پس از آن صورت گرفت.

---

۱. Mercantilism، بازرگانی از لحاظ گردکردن پول؛ نظریه‌ای که با سقوط فئودالیسم در اروپا پدیدآمد مشعر بر اینکه منافع ملت در مجموع در درجهٔ اول اهمیت است و دولت می‌تواند با حمایت از صنایع داخلی از طریق وضع تعرفه‌های گمرکی و غیره، و نیز با تشویق تجارت خارجی، از طریق انحصارات، و افزونی صادرات بر واردات، و بالنتیجه گردآوری پول در داخل مملکت، از آن حمایت کند.

این نظام حکومتی در حقیقت «گهوارهٔ طبقهٔ سوم» بود. در عهد سلطنت لوئی شانزدهم بورژوازی «نظام قدیم»[1] به‌اوج تکامل مادی و معنوی خود رسید.[۱۰] بازرگانی، صنعت، بانکداری، مقاطعهٔ مالیات، مشاغل آزاد، ادبیات و روزنامه‌نگاری، یعنی خلاصه تمام مشاغل حساس جامعه ـ به‌استثنای مشاغل فرماندهی ارتش و مناصب عالی کلیسایی و قضایی ـ را در اختیار داشت. فعالیتهای بازرگانی به‌مقیاس بی‌سابقه‌ای توسعه یافت، صنایع رشد کرد، تعداد بانکها چند برابر شد، و پولهای کلان در دست کارفرمایان و سفته‌بازان به‌جریان افتاد. نیازهای مادی بسط و افزایش یافت؛ و نه تنها مردمی چون بانکداران و اجاره‌داران مالیات، به‌مقامات عالی دست یافتند و در شیوهٔ زندگی با اشراف به‌رقابت برخاستند، بلکه لایه‌های میانی بورژوازی نیز از این رونق سودجستند و در حیات فرهنگی مشارکت فزاینده‌ای کردند. به‌این ترتیب، کشوری که انقلاب در آن درگرفت هیچ‌گاه از نظر اقتصادی درمانده و ناتوان نبود، بلکه کشوری بود با حکومتی ورشکسته و طبقهٔ متوسطی ثروتمند. بورژوازی بتدریج کلیهٔ ابزارهای فرهنگ را در اختیار گرفت ـ نه تنها کتاب می‌نوشت، بلکه کتاب نیز می‌خواند، و نه فقط نقاشی می‌کرد بلکه خریدار تابلوهای نقاشی نیز بود. در قرن پیش تنها قشر بالنسبه کوچکی از خریداران کتب و آثار هنری را تشکیل می‌داد، اما اینك طبقه‌ای است در حد کمال با فرهنگ و مدافع و حامی واقعی فرهنگ. بیشتر خوانندگان آثار ولتر، و تقریباً همهٔ خوانندگان نوشته‌های روسو، به‌این طبقه تعلق دارند. کروزا[2]، بزرگترین مجموعه‌پرداز قرن، از دامن خانواده‌ای بازرگان برخاسته‌است؛ برژره[3]، حامی فراگونار[4]، حتی اصل و نسبی فروتر از این دارد؛ لاپلاس دهقان زاده‌است، و هیچ کس نمی‌داند که دالامبر فرزند کیست. همان طبقهٔ متوسطی که کتابهای ولتر را می‌خواند، خوانندهٔ آثار شاعران لاتینی و شاعران کلاسیك سدهٔ هفدهم فرانسه نیز هست و در کنارگذاشتن مطالبی که مایل به‌خواندنشان نیست به‌همان اندازهٔ قاطع و مصمم است که در انتخاب موادی که مایل به‌خواندنشان هست. این

1. Ancien régime 2. Crozat 3. Bergeret 4. Fragonard

طبقه چندان علاقه‌ای به‌آثار نویسندگان یونانی ندارد و آثار این نویسندگان بتدریج از کتابخانه‌ها ناپدید می‌شود؛ سده‌های میانه را به‌چشم خواری می‌نگرد، اسپانیا در نظرش بیش و کم به‌صورت خطهٔ ناشناخته‌ای درآمده‌است، مناسباتش با ایتالیا چنانکه شاید و باید بسط نیافته‌است، و هرگز هم به‌گرمی مناسباتی نمی‌رسد که در دو قرن پیش بین جامعهٔ دربار و رنسانس ایتالیا برقرار بود. «نجیب‌زاده»[1] به‌منزلهٔ نمایندهٔ فکری قرن شانزدهم انگاشته شده‌است، و «اشرافزاده»[2] معرف سدهٔ هفدهم، و «مرد بافرهنگ»[3]، یعنی خوانندهٔ آثار ولتر، را نمایندهٔ سدهٔ هجدهم دانسته‌اند.[۱۱] گفته شده‌است که شناخت بورژوای فرانسوی بی‌مطالعهٔ آثار ولتر، که وی را نمونه و سرمشق جاودانی خود قرارداده‌است، ممکن نیست؛[۱۲] اما شناخت ولتر هم ممکن نیست مگر اینکه ریشه‌های عمیقی را ببینیم که نه تنها از لحاظ وراثت و تبار، بلکه همچنین از لحاظ کل دیدگاه خود او ـ و به‌رغم رفتار و سلوك اشرافی و دوستان درباری و ثروت عظیم ـ در طبقهٔ متوسط دارد. کلاسیسیسم معتدل او، چشم پوشیش از حل مسائل بزرگ مابعدالطبیعی، و در حقیقت بی‌اعتمادیش نسبت به‌کسانی که به‌این مسائل می‌پردازند، اندیشهٔ تند و مهاجم و در عین حال کاملاً مهذبش، نفرت آمیخته با ضدیتش با مقامات کلیسایی، بیزاریش از هرگونه عرفان، مخالفتش با رومانتیسیسم، بیزاریش از هر چیز ناروشن و مبهم و غیرقابل توضیح، اعتماد به‌نفسش، اعتقادش به‌اینکه هر چیز را می‌توان دریافت، هر مشکلی را می‌توان حل کرد، و هر مسأله‌ای را می توان به‌قوهٔ عقل فیصله داد، شك عاقلانه‌اش، قبول معقول آنچه نزدیکتر و قابل حصول‌تر است، درك و دریافتش از «تقاضاهای روز» و طرز تفکرش دایر بر اینکه «باید باغهای بیشتری را پرورش داد»... باری، این چیزها، هر چند همهٔ خصوصیتهای بورژوازی نیستند، و اگر چه ذهن‌گرایی و عاطفه‌گرایی، که روسو بعدها در کار آورد، جنبهٔ دیگری از ذهن بورژوایی است که شاید در اهمیت کمتر از این جنبه‌ها نباشند، همه به‌طبقهٔ متوسط تعلق دارند. خصومت داخلی و شدید طبقهٔ متوسط از همان آغاز

1. gentilhomme 2. honnête homme 3. cultured man

واقعیت معلوم و مشخصی بود؛ هنگامی که ولتر خوانندگان کتب را به‌دور خود جمع می‌کرد، هواخواهان روسو هنوز گروه کتابخوان ثابتی را تشکیل نداده‌بودند، اما به‌هر حال بخش معین و مشخصی از جامعه بودند، و فقط می‌بایستی سخنگوی خود را در وجود روسو بیابند.

طبقهٔ متوسط فرانسهٔ سدهٔ هجدهم به‌هیچ وجه یکدست‌تر از طبقهٔ متوسط ایتالیای سده‌های پانزدهم و شانزدهم نبود. بدیهی است که در اینجا، بر خلاف ایتالیا، چیزی شبیه به‌مبارزه‌ای که برای نظارت بر اصناف انجام‌گرفت وجود ندارد، اما تعارض بین منافع مختلف اقتصادی به‌همان شدت است. فقط در اینجا این عادت پدید آمده‌است که از مبارزه برای آزادی و انقلاب «طبقهٔ سوم» به‌عنوان یك جنبش همگون و یکدست سخن رود، لیکن، در حقیقت، وحدت طبقهٔ متوسط منحصر و محدود به‌جبههٔ مشترك علیه اشراف و دهقانان و کارگران شهری است؛ و در محدودهٔ این جبهه‌ها به‌لایه‌های صاحب امتیاز و بی‌امتیاز تقسیم می‌شود. هیچ کس در سدهٔ هجدهم اشاره‌ای به‌امتیازاتی نمی‌کند که طبقهٔ متوسط از آنها برخوردار بوده‌است، و مردم تظاهر به‌این می‌کنند که هرگز چنین چیزی به گوششان نخورده‌است، اما صاحبان امتیاز با هر اصلاحی که فرصتها و امکانات مخصوص ایشان را به‌طبقات فروتر بسط و تعمیم دهد مخالفت می‌کنند.[۱۳] آنچه طبقهٔ متوسط می‌خواهد، دموکراسی سیاسی است، و به محض آنکه انقلاب می‌خواهد برابری اقتصادی را جدی بگیرد، همین طبقه همرزمان خود را در تنگی و گرفتاری رها می‌کند. بنا بر این، جامعهٔ زمان ایشان پر از تضاد و کشمکش است، و همین، جامعه درباری را بوجود می‌آورد که بالاجبار گاه نمایندهٔ منافع اشراف و گاه مدافع بورژوازی است، و سرانجام نیز هر دو را در برابر خود قرارمی‌دهد: یعنی اشرافیتی را که، هم مخالف سلطنت، و هم دشمن طبقهٔ متوسط است، و افکار و اندیشه‌هایی را اتخاذ می‌کند که سرانجام منجر به‌سقوط خودش می شود؛ و، عاقبت، طبقهٔ متوسطی را که، به‌یاری طبقات فروتر، انقلاب خویش را با موفقیت بپایان می‌برد، اما سرانجام در برابر متحدان و در کنار دشمنان سابق خویش جای می‌گیرد. تا زمانی که این عناصر به‌نسبت متساوی بر حیات فکری ملت غلبه دارند، یعنی تا اواسط قرن، هنر و

فرهنگ در وضعی انتقالی بسرمی‌برند و سرشار از گرایشهای متضادی هستند که اغلب بندرت سازش می‌پذیرند؛ این گرایشها بین سنت و آزادی، شکل‌گرایی و خودانگیختگی، آذین‌گرایی و بیان تأثرات نوسان می‌کنند. و حتی در نیمهٔ دوم قرن، هنگامی که لیبرالیسم و عاطفه‌گرایی تفوق می‌یابند، راهها با وضوح بیشتری از یکدیگر جدا می‌شوند، اما گرایشهای مختلف همچنان در کنار هم باقی‌می‌مانند. بدیهی است که تغییری در وظایفشان بروز می‌کند، و به‌ویژه کلاسیسیسم، که سبکی درباری و اشرافی بود، به‌صورت وسیله‌ای برای بیان افکار و اندیشه‌های مترقی طبقهٔ متوسط درمی‌آید.

دورهٔ نیابت سلطنت دورهٔ فعالیتهای معنوی فوق‌العاده پویا است، که نه تنها از عصر پیش انتقاد می‌کند بلکه بسیار خلاق است و مسائلی را پیش می‌کشد که سرتاسر قرن را به‌خود مشغول می‌دارد. در عرصهٔ هنر، انحلال سبک «فاخر» و تشریفاتی شانه به‌شانهٔ سست‌شدن انضباط عمومی، رشد بی‌دینی، و بی‌بند و باری در زندگی شخصی به‌پیش می‌رود. این دوره با انتقاد از آموزهٔ فرهنگستانی، که می‌کوشید آرمان کلاسیک را در قلمرو هنر به‌مثابهٔ اصلی جاودانه معتبر و چیزی چون کلام خدا مطرح سازد ـ به صورتی که نظریهٔ سیاسی رسمی زمان موضوع سلطنت مطلقه را تعبیر و تفسیر می‌کرد ـ آغاز می‌شود. چیزی بهتر از اظهار نظر آنتوان کوایپل[1] روح آزادی‌خواهی و نسبی‌گرایی این عصر جدید را توصیف نمی‌کند، و این اظهار نظری است که معلوم نیست هیچ یک از رؤسای سابق فرهنگستان با آن موافق بوده‌باشد؛ به‌گفتهٔ او، نقاشی نیز، مانند همهٔ چیزهای بشری، دستخوش تغییر اسلوب است.[۱۴] نظریهٔ تازه‌ای که در قالب این کلمات ابراز شده‌است در تمام عرصه‌های تولید هنری تأثیر می‌کند؛ هنر به‌صورت انسانی‌تر، قابل حصول‌تر، و بی‌ادعاتر در می‌آید ـ دیگر نه برای نیمه‌خدایان و ابرمردان، بلکه برای میرندگان عادی، افراد ضعیف، نفس‌پرست، و خوشگذران ساخته‌می‌شود. این هنر دیگر نه بیان کنندهٔ عظمت و قدرت بلکه مبین زیبایی و لطف زندگی است، و

1. Antoine Coypel

خواستش نه مرعوب‌کردن و تحت تأثیر قراردادن بلکه مفتون‌ساختن و خوشنودکردن است. در سالهای آخر سلطنت لوئی چهاردهم، محافلی در خود دربار تشکیل می‌شوند که در آنها هنرمندان حامیان جدیدی می‌یابند، که اغلب گشاده‌دست‌تر از شاهند و هنر را بهتر از او می‌فهمند؛ شاه اکنون با مشکلات مالی فراوان دست به‌گریبان است و در زیر سلطهٔ مادام دو منتنون دست و پا می‌زند. دوك اورلئان، برادرزادهٔ شاه، و دوك بورگونی[1]، پسر دوفن[2]، شخصیتهای برجستهٔ این محافلند. نایب‌السلطنهٔ بعدی با گرایش هنری مورد عنایت لوئی چهاردهم به‌مخالفت برمی‌خیزد و از هنرمندان خود انعطاف و نرمش بیشتر و زبانی احساسی‌تر و ظریفتر از زبان درباری طلب می‌کند. غالباً هنرمندان واحدی برای شاه و دوك کار می‌کنند و سبك اثر را به‌مقتضای ذوق سفارش‌دهندهٔ کار تغییرمی‌دهند، چنانکه، برای مثال، کواپل نمازخانهٔ ورسای را منطبق با شیوهٔ درباری تزیین می‌کند حال آنکه در پالهٔ روایال بانوان طنازی را که با لاقیدی عشوه‌گری می‌کنند تصویر می‌نماید، و برای «فرهنگستان خطوط و نقوش» طرحهای کلاسیك‌گونهٔ مدال و نشان و سکه می‌سازد. [۱۵] طی دوران نیابت سلطنت «شیوهٔ فخیم» و انواع هنر باشکوه و تشریفاتی به‌تباهی می گرایند. تصاویر مذهبی، که حتی در زمان لوئی چهاردهم جز دستاویزی برای ترسیم روابط شاه نبودند، و نقاشی روایتی و گزارشی، که در وهلهٔ نخست ابزار تبلیغات سلطنت بود، از نظر دور مانده‌اند. چشم‌انداز روستا و زندگی روستایی جای صحنه‌های قهرمانی را می‌گیرد، و «تك صورت» (پرتره) که تا آن زمان برای استفادهٔ عامه تولید می‌شد به‌صورت نوع هنر پیش پا افتاده و عامیانه‌ای درمی‌آید که بیشتر به‌مقاصد شخصی خدمت می‌کند؛ اینك هرکس که استطاعتی دارد ترسیم پرتره‌ای از خود را به‌نقاش سفارش می‌دهد. در سالنی به‌سال ۱۶۹۹ پنجاه پرتره به‌نمایش گذاشته‌شد، حال آنکه این رقم در سال ۱۷۰۴ بر دویست بالغ شد.[۱۶] لارژیلیئر، برخلاف صورتگران درباری اسلاف خود، ترجیح می‌دهد که اعضای بورژوازی را تصویر کند؛ وی نه در ورسای بلکه در پاریس بسر

1. Duke of Bourgogne 2. Dauphin (ولیعهد)

می‌برد، و بـه‌این تـرتیب پیروزی مجدد «شهر» بـر «دربـار» را جلوه‌گر می‌سازد.[۱۷]

صحنه‌های بزمی ساختهٔ واتـو در میان هواخواهان پیشرفتهٔ هنر جای صحنه‌های تشریفاتی مذهبی و تاریخی را می‌گیرنـد، و این مرحلهٔ انتقالی از لوبرن بـه‌استاد پردازندهٔ «مجالس شادخواری» تحولی را کـه در اواخر قرن در ذوق عامه روی داده‌است به‌شیوه‌ای بس گویا بیان می‌کند. ظهور هنردوستان جـدیـدی کـه از اشراف آزاداندیش و مـردم هنردوست طبقهٔ متوسط تشکیل می‌شوند، و شك و تردیدی که اینك نسبت به‌مراجعی ابراز می‌شود کـه سخنشان تـا کنون در عالم هنر حجت بود، و نیز درهم‌ریختن حدود و ثغور موضوعهای محـدود و مـورد عمـل سابق... بـاری، همهٔ این چیزها به‌ظهور بزرگترین نقاش فـرانسوی پیش از سدهٔ نـوزدهم یاری می‌دهند. نابغه‌ای که عهد لوئی چهاردهم، بـا همهٔ سفارشهای حکومتی و حقوق وظیفه و کمك هـزینه‌هـای تحصیلـی و فـرهنگستان و مکتب رم و کارگاه شاهی خود نتوانست او را ببارآورد، در عهد سبکسری و بی‌بند و باری و افلاس نیابت سلطنت کـه فاقد پرهیزگاری و انضباط بود، ببارآمد. واتو، کـه زادهٔ فلاندر و ادامـه‌دهندهٔ راه و رسم روبنس است، تصادفاً، از دورهٔ گوتیك بـه‌این سو، نخستین نقاش «فـرانسوی» تمام عیار نیز هست. تا دو قرن پیش از ظهور او، هنر فـرانسه تحت تـأثیر و نفوذ بیگانـه بود: رنسانس، مانریسم، و باروك از ایتالیا و هلند به‌این کشور وارد شده‌بودند. در فرانسه، که تمام حیات دربار اصولاً از نمونه‌هـا و سرمشقهای خارجی پیروی مـی‌کـرد، تشریفـات دربـاری و تبلیغـات سلطنت نیز در قـالبهای خارجی، بخصوص شکلهای هنر ایتالیایی، صورت می‌پـذیرفتند. سپس این شکلها چنان با اندیشهٔ سلطنت و دربـار به‌هم‌آمیختند کـه از قوام و دوام یك نهاد اجتماعی بهره‌مند گشتند و تا زمـانی کـه دربار مرکز حیات هنری بود همچنان معتبر ماندند.

واتو زندگی جامعه‌ای را ترسیم می‌کرد که تنها از خارج می‌توانست به‌درون آن بنگرد؛ وی آرمـانی را به‌تصویر می‌کشید کـه بی‌گمان تنها از لحاظ خارجی نقاط تماسی با آرزوها و هدفهای زندگی وی داشت، و شکلی به«مدینهٔ فاضله» آزادی داد که یحتمل جـز شباهتی بـا تصور ذهنی وی از

آزادی نداشت، اما او این بینشها را از اجزای تجارب مستقیم خویش، از طرح درختان باغهای لوکزامبورگ، از صحنه‌های تئاتری که هر روز می‌دید، و از انواع آدمهایی که خصوصیاتشان به‌خصوصیات او شبیه بود فراهم‌آورد ـ هر چند محیط به‌هیأتی خیال‌انگیز و فریبا ارائه شده‌بود. عمق هنر وی مدیون دوگانگی رابطهٔ او با جهان، نتیجهٔ بیان پیمان زندگی و در عین حال نارسایی زندگی، و نیز معلول حضور همیشگی احساسی از فقدان غیرقابل بیان و هدفی غیرقابل وصول، و سرانجام نتیجهٔ وقوف به‌ازدست‌رفتن وطن مألوف و دوری از دیار سعادت واقعی است. وی، به‌رغم مسرتی که از شعور و زیبایی احساس می‌کند، و با اینکه خویشتن را با شادمانی به‌واقعیت می‌سپارد و با همهٔ خوشی و لذتی که از چیزهای خوب این جهان خاکی ـ که دورنمایهٔ اصلی هنرش را تشکیل می‌دهند ـ می‌برد، آنچه ترسیم می‌کند سرشار از اندوه و افسردگی است. در تمام آثارش جامعه‌ای را توصیف می‌کند که از سوی سرشت تحقق‌ناپذیر آرزوهای خود تهدید می‌شود. اما آنچه در این تابلوها بیان می‌شود نه یک احساس «روسو»یی، و نه آرزوی وصول به‌وضع طبیعی، بلکه، برعکس، اشتیاق به‌فرهنگ کامل و وصول به‌شادی آرام و مطمئن زندگی است. واتو، در «مجلس شادخواری»، یعنی در آمیزش عشاق و اظهار عشقها، شکل مناسب برای بیان تلقی خویش از زندگی را کشف می‌کند ـ و این تلقی آمیزه‌ای است از خوش‌بینی و بدبینی، و مسرت و ملالت. در «مجلس شادخواری»، که صحنه‌ای روستایی و نمایشگر تفریح و سرگرمی جوانانی است که زندگی شاد و فارغ از قید به‌شیوهٔ شبانان تئوکریتوس[1] را می‌گذرانند، عنصر غالب همیشه روستایی است. این صحنه وصف آرامش و صفای روستا است، که پناهی است مطمئن در برابر جهان بزرگ، و نیز بیان شادمانی بیکرانهٔ عشاقی است که خویشتن را فراموش کرده‌اند. به‌هر حال، هنرمند در ترسیم این صحنه‌ها دیگر آرمان زندگی روستایی مبتنی بر امساك و سادگی را که در آن دمی بتوان در خود فرورفت در پیش چشم ندارد؛ آنچه در مد نظر دارد آرمان «آرکادیا»[2]یی وحدت

1. Theocritus

۲. Arcadia، ناحیه‌ای باستانی و روستایی در پلوپونز؛ مجازاً هر جای ←

طبیعت و تمدن، زیبایی و معنویت، و حس و خرد است. البته این آرمان به‌هیچ روی چیز تازه‌ای نیست، و صرفاً وجه دیگری از فرمولهای شاعران عصر امپراتوری روم است، که افسانهٔ «عصر طلایی» را با اندیشهٔ زندگی روستا درآمیختند. تنها طرفگی آن، در مقایسه با وجه رومیش، این است که جهان روستا اینك به‌اسلوب زندگی جماعات مهذب ارائه می‌شود و شبانان، زن و مرد، لباس باب روز می‌پوشند، و تنها چیزی که از این کیفیت شبانی و روستایی باقی‌مانده گفتگوی عشاق و دوری از زندگی دربار و شهر است. اما آیا همهٔ این چیزها هم نو و طرفه است؟ آیا خود این «زندگی شبانی»، از همان آغاز، افسانه‌ای فریبنده، ریایی شوخی‌آمیز، و لاسیدنی صرف با وضع و حالت ساده و معصومانهٔ روستا نبود؟ آیا قابل تصور است که از زمانی که شعر روستایی وجود داشته، یعنی از زمانی که زندگی شهری و درباری بسط یافته، هر کس براستی می‌خواسته به‌شیوهٔ سادهٔ روستاییان و شبانان زندگی کند؟ نه، زندگی شبانان در شعر همیشه آرمانی بوده‌است که خصوصیات و کیفیات منفی آن، یعنی بریدن از دنیای بزرگ و بی‌توجهی به‌رسوم، عناصر قطعی و تعیین‌کنندهٔ آن را تشکیل داده‌اند. این هم نوعی تفریح بود که آدمی، با حفظ مزایا و مواهب تمدن، خویشتن را در وضع و موقعی بپندارد که در آن امید به‌آزادی و گسستن بندهای تمدن به‌رویش لبخند زند. کوشش در نمایش‌دادن زنان سرخاب و سفیدآب کرده به‌قیافه و هیأت دوشیزگان سالم و تر و تازه و معصوم روستا، بر زیبایی آن زنان می‌افزود، و هنر را به‌زیباییهای طبیعت می‌آراست. این افسانه از همان آغاز متضمن شرایطی بود که به‌آن امکان می‌داد که در فرهنگی پیچیده و بغرنج به‌مظهر آزادی بدل گردد.

و بی‌دلیل نیست که سنت ادبی شعر شبانی می‌تواند به‌پشت سر خویش و تاریخ پیوسته و متداومی بنگرد که از آغاز آن، یعنی عصر هلنی، دو هزار سال می‌گذرد. جز در اوایل سده‌های میانه، که طی آن فرهنگ شهری و درباری نیست و نابود شد، وجوهی از این شعر در هر قرنی

— روستایی که از سادگی طبیعی بهره‌مند باشد. ـ م.

وجود داشته‌است. صرف نظر از مواد مربوط به‌مضمون داستان شوالیه‌ای، شاید هیچ موضوع دیگری عرصهٔ ادبیات اروپا را به‌مدتی چنین مدید اشغال نکرده و با چنین سماجت و مقاومتی در برابر یورشهای خردگرایی پا نیفشرده‌است. این سلطهٔ مدید و ناگسسته نشان‌می‌دهد که شعر «احساسی»[1]، به‌مفهومی که شیلر از این لفظ اراده می‌کند، در تاریخ ادب نقشی بمراتب مهمتر از شعر «ساده»[2] ایفا می‌کند. حتی اشعار روستایی تئوکریتوس وجود خود را، چنانکه ممکن است تصور شود، به‌مبادی اصیل در طبیعت و رابطهٔ مستقیم با زندگی مردم عادی مدیون نیستند، بلکه به‌علاقه‌ای جذبه‌آمیز به‌طبیعت و درکی رومانتیك از مردم عادی، یعنی به‌احساساتی که در اشتیاق به‌چیزهای دورافتاده و عجیب و بیگانه ریشه دارند، مدیونند. روستاییان و شبانان زیاد شیفتهٔ محیط پیرامون یا کار روزانهٔ خویش نیستند؛ و علاقهٔ به‌زندگی مردم ساده را، چنانکه می‌دانیم، نباید در نزدیکی و قرابت مکانی یا اجتماعی با جامعهٔ روستا جستجو کرد بلکه باید در غوغای زندگی و جماعات بسیار متمدن و سیر و خوب‌خورده جست. حتی زمانی که تئوکریتوس اشعار روستایی خود را می‌سرود، مضامین و مطالب روستایی مسلماً دیگر تازگی نداشتند؛ این مضامین پیش از آن در شعر اقوام روستایی اولیه انعکاس یافته‌بودند، اما بی‌گمان عاری از آن رنگ احساساتی و خرسندی خاطری بودند که بعدها در این گونه شعر نفوذ کرد، و احتمالاً شرایط و اوضاع خارجی زندگی شبانان را نیز واقع‌بینانه وصف نمی‌کردند. در هر حال، صحنه‌های روستایی در نمایشهای لال‌بازی (میم) پیش از عصر تئوکریتوس وجود داشتند، هر چند این صحنه‌ها رنگ و صبغهٔ تغزّلی‌شکل جا افتادهٔ شعر «روستایی»[3] را فاقد بودند. وجود این صحنه‌ها در نمایشنامه‌های مربوط به‌نیمخدایان جنگلی (ساتیر) چیزی عادی و طبیعی است، و صحنه‌های روستایی حتی برای تراژدی نیز بیگانه نیستند.[۱۸] اما وجود صحنه‌های روستایی و تصاویری از زندگی در روستا برای پدیدآوردن شعر روستایی کافی نیست؛ تعارض نهانی بین شهر و روستا و احساس ناآسودگی از تمدن و شهرنشینی از شرایط لازم

1. Sentimental poetry 2. Naive poetry 3. *Idyll*

این امرند.

اما تئوکریتوس هنوز از وصف سادهٔ زندگی روستایی لذت می‌برد، حال آنکه ویرژیل، که نخستین جانشین مستقل او است، دیگر از توصیف واقع‌بینانه لذتی نمی‌برد و با او شعر شبانی و روستایی شکلی تمثیلی به خود می‌گیرد که مهمترین نقطهٔ عطف را در تاریخ این نوع هنر بوجود می‌آورد.[۱۹] اگر تصوری که شاعر از زندگی شبانی و روستایی دارد حتی در زمانهای قدیم صرفاً نمایشگر گریز از غوغای جهان بود، و تمایل به زندگی شبانی هرگز جدی تلقی نمی‌شد، اینك بر غیرواقعی‌بودن مضامین هنری چندان تأکید و تشدید می‌شود که نه تنها اشتیاق به‌زندگی روستایی بلکه صحنهٔ روستا نیز به‌صورت افسانه‌ای درمی‌آید که به‌شاعر و دوستانش امکان می‌دهد که در عالم شعر به‌هیأت شبانان درآیند و خویشتن را از زندگی عادی روزمره جدا کنند ـ هر چند نزدیکانشان به‌یك نظر ایشان را در این هیأت و لباس بازمی‌شناسند. جاذبهٔ این صورتبندی جدید، که تئوکریتوس منادی آن بود، به‌اندازه‌ای بود که سرودهای شبانی[۱] ویرژیل نه تنها اقبالی بیش از آثار همهٔ شاعران بزرگ یافت، بلکه به احتمال زیاد هیچ شاهکار ادبی را نمی‌توان یافت که تأثیر و نفوذش این همه پایا و ژرف بوده‌باشد. دانته و پترارك، بوکاتچو و ساناتسارو[۲]، تاسو و گوئارینی[۳]، مارو[۴] و رونسار، مونتمایور[۵] و دورفه[۶]، اسپنسر[۷] و سیدنی[۸]، و حتی میلتن و شلی[۹] در اشعار شبانی خود مستقیم یا غیرمستقیم از آنها تأثیر پذیرفته‌اند. بنظر می‌رسد که تئوکریتوس تنها از دربار، که مدام در مبارزه برای کسب موفقیت می‌کوشید، و نیز از شهر بزرگ، که زندگی در آن می‌جوشید، احساس سراسیمگی می‌کرده، حال آنکه ویرژیل برای گریختن از جهان معاصر خود علل و موجبات بیشتری داشته‌است. جنگ داخلی که صد سال دوام کرده‌بود بزحمت پایان پذیرفته‌بود، جوانی وی مقارن خونین‌ترین جنگها سپری شد، و هنگامی که سرودهای شبانی را می‌نوشت صلحی که آوگوستوس[۱۰] وعده داده‌بود بیشتر امید

1. *Eclogues* 2. Sannazzaro 3. Guarini 4. Marot
5. Montemayor 6. d'Urfé 7. Spenser 8. Sidney
9. Shelley 10. Augustus

بود تا واقعیت؛[۲۰] گریز وی به‌جهان اشعار روستایی درست منطبق بود با جنبش قهقرایی آوگوستوس، که، با ارائهٔ گذشتهٔ پر افتخار میهن به عنوان «عصر طلایی»، می‌کوشید توجه مردم را از وقایع سیاسی زمان منحرف سازد.[۲۱] ادراك جدید ویرژیل از شعر روستایی در عمل چیزی جز آمیزه‌ای از اشتیاق خود او به‌صلح و تبلیغ برای یك سیاست آرام‌سازی نبود.

شعر روستایی سده‌های میانه مستقیماً به‌تمثیل ویرژیلی مربوط می شود. حقیقت این است که از شعر شبانی سده‌های بین سقوط جهان باستان و ظهور فرهنگ شهری و درباری قرون وسطی جز اندکی بجا نمانده‌است، و آنچه از این‌گونه هنر به‌ما رسیده حاصل طبع‌آزماییهای عالمانه و تفننی و تجارب ذهن شاعران کلاسیك، بویژه ویرژیل، است. حتی اشعار روستایی و شبانی دانته هم تقلیدهای فاضلانه‌ای بیش نیستند و نشانه‌های تمثیلات شبانی قدیم هنوز در نوشته‌های بوکاتچو، مصنف نخستین شعر روستایی نو، به‌چشم می‌خورد. همزمان با ظهور داستانهای شبانی، که جهت تازه‌ای به‌این جنبش می‌دهد، مضامین شبانی و روستایی در داستانهای کوتاه ایتالیای عهد رنسانس ظهور می‌کند، اما این مضامین فاقد کیفیات رومانتیکی هستند که چکامهٔ روستایی و رمان و نمایشنامهٔ شبانی با آن پیوند دارند.[۲۲] باری، این پدیده در صورتی بسهولت قابل فهم خواهدبود که در نظر گیریم که داستان کوتاه یکی از شکلهای ادبی مخصوص طبقهٔ متوسط است و در این مقام گرایش به‌طبیعت دارد، حال آنکه شعر روستایی معرف گونه‌ای از ادب اشرافی و درباری است و تمایل به‌رومانتیسیسم دارد. این گرایش رومانتیك در تمام قطعات شبانی لورنتسو دی مدیچی[۱]، یاکوپو ساناتسارو[۲]، کاستیلیونه[۳]، آریوستو، تاسو، گوئارینی، و مارینو[۴] عنصر غالب و مسلط اثر است، و نشان‌می‌دهد که اسلوب ادبی رایج در دربارهای ایتالیای عهد رنسانس، خواه در فلورانس و ناپل و اوربینو[۵] و فرارا و خواه در بولونیا[۶]، از سرمشق واحدی پیروی می‌کنند. شعر شبانی همه جا آینهٔ زندگی درباری است و نمونه‌ای از رفتار

1. Lorentzo di Medici 2. Jacopo Sannazzaro 3. Castiglione
4. Marino 5. Urbino 6. Bologna

و آداب دربار را بر خواننده عرضه‌می‌کند. اینك کسی زندگی شبانان را «خیال‌انگیز» نمی‌داند؛ سنتی‌بودن جامهٔ شبان چیزی است آشکار، و نفی و طرد زندگی پیچیدهٔ شهری، به‌عنوان هدف اصلی این گونهٔ ادبی، در زمینه قرارمی‌گیرد، و شکلهای درباری ـ نه به‌علت مصنوع‌بودن و پیچیده‌بودنشان بلکه به‌سبب محدودیتشان ـ کنار گذاشته می‌شوند. این نکته قابل فهم است که این شعر شبانی، با لطافت و کیفیت تمثیلی که دارد، و با بهم‌آمیختن چیزهای دور و نزدیك و امور غیرعادی و ساده، یکی از شایع‌ترین گونه‌های مانریسم است و در اسپانیا، که مهد آداب و رفتار سنتی دربار و مانریسم بشمارمی‌رود با علاقهٔ خاصی پرورده می‌شود، چون حتی در اینجا هم از نمونه‌های ایتالیایی پیروی می‌کنند که همراه با سرمشقهای زندگی درباری در سرتاسر اروپا رواج می‌یابند، اما دیری نمی‌کشد که تشخص روستا از بین می‌رود و در قالب ترکیبی از عناصر داستانهای شوالیه‌ای و شعر شبانی به‌بیان درمی‌آید. این ترکیب اسپانیایی، که از عناصر رومانتیك و شبانی فراهم آمده، در آن زمان صورت پلی را می‌یابد و داستانهای شبانی ایتالیا و فرانسه را، که از عناصر غالب تکامل بعدی این گونهٔ ادبی است، به‌هم می‌پیوندد.

آغاز شعر شبانی فرانسه به‌سده‌های میانه می‌رسد و نخستین‌بار در سدهٔ سیزدهم است که در قالبی پیچیده و نامتجانس و متکی بر تغزلات شوالیه‌ای‌درباری ظاهر می‌شود. کیفیت شعر شبانی در پاستورل[1]های فرانسه نیز، مانند چکامه‌های روستایی و اشعار شبانی عصر کلاسیك باستانی، آرزوی رهایی از قید شکلهای سنتی و سخت بیان میل جنسی است که گویی در عالم رؤیا تحقق پذیرفته‌باشد.[۲۳] شوالیه، وقتی که به‌زن چوپان اظهار عشق می‌کند، از قید احکام عشق درباری ـ یعنی وفاداری، پاکدامنی، و اعتدال ـ احساس فراغت می‌کند. خواهش و میلش به‌هیچ روی آمیخته با مشکل و مسأله‌ای نیست و، به‌رغم نیروی انگیزشی که دارد، در قیاس با پاکی و صفای مصنوع عشق درباری، تأثیری دال بر معصومیت و پاکی در شنونده می‌گذارد. اما صحنه‌ای که

1. *Pastourelles*

شوالیه در آن می‌کوشد عنایت زن چوپان را جلب کند چیزی کاملاً قراردادی است و رنگ طبیعی اشعار تئوکریتوس را ندارد. گذشته از دو سیمای اصلی، یعنی مردی که اظهار عشق می‌کند و زنی که به‌او اظهار عشق می‌شود ـ و یحتمل چوپانی که حسادتش برانگیخته شده‌است ـ تنها وسایل این صحنه را چندتایی گوسفند تشکیل می‌دهد، و از حال و هوای چمنزار و جنگل و جشن خرمن و انگورچینی و بوی شیر و عسل اثری بر جای نمانده‌است.[۲۴] بعید نیست که بعضی عناصر شعر روستایی کلاسیك با جریان زمان آمده و در این پاستورال‌ها رسوب کرده‌باشد، اما تا پیش از رواج رنسانس ایتالیا و فرهنگ دربار بورگوندی[1] به‌هیچ روی نمی‌توان قائل به‌نفوذ مستقیم شعر کلاسیك روستایی در ادبیات فرانسه شد. و تازه این نفوذ تا شیوع و رواج داستانهای شبانی اسپانیا و ایتالیا و پیروزی ماتریسم، عمقی ندارد.[۲۵] «آمینتا»[2]ی تاسو، «پاستور فیدو»[3]ی گوئارینی و «دیانا»[4]ی مونتمایور نمونه‌هایی هستند که مورد اقتباس و تقلید فرانسویان، خاصه اونوره دورفه[5]، واقع شدند؛ دورفه از سرمشقی که ایتالیاییها و اسپانیاییها در این عرصه بدست داده‌بودند پیروی می‌کرد و می‌خواست که اثرش به‌نام «آستره»[6]، بیش از هر چیز، دستورالعمل آداب اجتماعی و آیینهٔ رفتار و کردار مهذب باشد. این اثر را بحق به‌منزلهٔ مکتبی می‌انگارند که در آن فئودالهای خشن و سربازان بی‌آداب عهد آنری چهارم تربیت یافتند و به‌اعضای جامعهٔ فرهیختهٔ فرانسه بدل گردیدند؛ و وجودش مدیون همان جنبشی است که نخستین «سالنها» را پدید آورد و فرهنگ گرانبهای سدهٔ هفدهم از آن نشأت کرد.[۲۶] «آستره» بی‌گمان اوج جریانی است که با چکامه‌های شبانی رنسانس آغاز شد. دیگر کسی هنگام نظارهٔ بانوان و بزرگزادگانی که خویشتن را به‌هیأت زنان و مردان چوپان آراسته‌اند و بگرمی با یکدیگر سخن می‌گویند و دربارهٔ عشق و مسائل زیبای عاشقانه بحث می‌کنند به‌مردم ساده نمی‌اندیشد. افسانه همهٔ پیوند خویش را با واقعیت گسسته و به‌صورت یك بازی محفلی و مجلسی درآمده‌است. زندگی شبانان دستاویزی است تا به‌خواننده

1. Bourgundy 2. Aminta 3. Pastor Fido 4. Diana
5. Honoré d'Urfé 6. Astrée

امکان دهد که لحظه‌ای چند از پوچی و ابتذال زندگی و قالب هر روزی بدر آید و در آن پناه جوید.

بدیهی است که تابلو «شادخواران» واتو شباهت چندانی با این شعر ندارد. در داستان شبانی صحنه‌های عاشقانهٔ روستایی، با اعمال شهوانی و آداب عاشقانهٔ خود، به‌منزلهٔ سعادتی کامل شمرده‌می‌شود، حال آنکه در تابلوهای واتو این جریان عاشقانه، منزلی میانی در سلوك به‌سوی هدف واقعی است؛ و در سفر به‌آن «کوترا»[1]یی که در دیاری دور و وصف‌ناپذیر جای دارد نخستین منزل بیش نیست. اما زمانی که واتو به ترسیم تابلوهای خود آغاز می‌کند شعر شبانی فرانسه در سراشیب سقوط است و وی مستقیماً از آن تأثیر نمی‌پذیرد. پیش از سدهٔ هجدهم، صحنه‌های زندگی روستایی در نقاشی هرگز به‌عنوان مضمون اصلی بکار برده‌نمی‌شوند. حقیقت این است که عناصری از روستا در مقام ملحقات و اجزاء تصاویر صحنه‌های قصص کتاب مقدس و اساطیر ظاهرمی‌شوند، اما خاستگاه این چیزها با اندیشهٔ روستایی یا شبانی یکی نیست. روایت تغزل‌گونه که جورجونه[2] از این امر بدست می‌دهد بی‌گمان یادآور واتو است،[۲۷] اما هم ته‌رنگ عاشقانه و هم احساس آزارندهٔ کشمکش بین طبیعت و تمدن را فاقد است. حتی در آثار پوسن نیز رابطهٔ با واتو امری است ظاهری. پوسن «آرکادیا» را به‌طرزی مؤثر ترسیم می‌کند لیکن در این کوشش اشارهٔ مستقیمی به‌زندگی شبانان ندارد؛ موضوع کار همچنان صورت کلاسیك و اساطیری خود را حفظ می‌کند اما تأثیری که بر جای می‌گذارد، موافق با روح و جوهر کلاسیسیسم رومی، تأثیری اصولاً قهرمانی است. در هنر سدهٔ هفدهم فرانسه موضوعهای شبانی تنها در پرده‌های دیوارکوب، که همیشه در آنها میلی شدید به‌تصویر زندگی روستا نشان داده شده‌است، مستقیماً جلوه‌گری می‌کنند. بدیهی است که این گونه مضامین با خصلت رسمی هنر باشکوه دورهٔ باروك هماهنگ

---

۱. Cythera، جزیره‌ای یونانی واقع در جنوب پلوپونز؛ افسانه‌ای قدیم می‌گوید که در آنجا بود که آفرودیت، یا ونوس، در منتهای کمال و زیبایی از دریا برآمد.

2. Giorgione

نیستند. نمایش این چیزها هنوز در تصاویر زینتی و داستان و باله و اپرا مجاز است، اما ظاهراً نه در تراژدی جایی دارند و نه در آثار باشکوه و تشریفاتی. «در یك داستان سبك‌مایه هر چیزی را می‌توان آورد... اما برای توجیه صحنه دلایل معتبری باید موجود باشد.»[۲۸] با این حال، صحنهٔ زندگی شبانی، به‌مجرد اینکه به‌قلمرو نقاشی وارد می‌شود، عمق و ظرافتی می‌یابد که هرگز در شعر بدان دست نیافته‌است، زیرا در قلمرو شعر همیشه از اهمیتی درجهٔ دوم برخوردار بوده‌است. در مقام یك گونهٔ ادبی، از همان آغاز کار، نمایندهٔ شکلی بغایت مصنوع بود، و به‌صورت مایملك نسلهایی درآمد که رابطه‌شان با واقعیت یکسره مبتنی بر حدیث نفس و تأمل بود. صحنهٔ روستایی و شبانی خود دستاویزی بیش نبود، و هرگز هم هدف حقیقی تصویر ـ که، در نتیجه، همواره کیفیتی کمابیش تمثیلی داشت و هرگز سرشتی نمادی نداشت ـ نبود. به‌عبارت دیگر، شعر شبانی منظور بسیار روشن و مشخصی داشت و تنها به‌یك تعبیر معقول و معتبر تن درمی‌داد؛ اما بلافاصله از مفهوم تهی شد، و دیگر رازی در خود نداشت و، حتی در دست شاعری چون تئوکریتوس، به‌نمایشی تقریباً نامتمایز، هر چند فوق‌العاده جذاب، از واقعیت بدل گردید. هرگز نتوانست بر محدودیتهای «تمثیل» غلبه کند، و پیوسته به صورت شکلی سبك و بازیچه‌گونه باقی‌ماند، و فاقد هیجان بود و آبستن چیزی هم نبود. واتو نخستین کسی است که توانسته‌است عمقی نمادین بدان دهد؛ وی این کار را، بیش از هر چیز، با حذف ویژگیهایی به‌انجام رسانیده‌است که نمی‌توان آنها را به‌عنوان بازسازی ساده و مستقیم واقعیت پنداشت.

سدهٔ هیجدهم، به‌حکم ماهیت خود، ناچار منتهی به‌تجدید حیات شکل شبانی یا «پاستورال» گردید. این فرمول برای ادبیات بسیار محدود و نارسا شده‌بود، اما در نقاشی هنوز آنقدر نیرو داشت که به‌یاری آن بتوان به‌آغاز مجددی دست‌زد. طبقات بالای جامعه در شرایط و اوضاع اجتماعی بسیار مصنوع و متکلفی می‌زیستند که در آنها روابط عادی و روزمره تا حد بسیار زیادی تغییر ماهیت داده و مسخ شده‌بود؛ اما همین طبقات دیگر عقیده نداشتند که در پس این شکلها منظورهای

عمیقتری نهفته‌باشد و بر آنها صرفاً به‌چشم قواعد و احکام بازی می نگریستند. زن‌نوازی و تعارف نسبت به‌بانوان[1] یکی از قواعد بازی عشق بود، همان طور که توجه به‌زندگی روستایی و شبانی یکی از شکلهای بذله‌آمیز هنر عشق‌ورزیدن بود. هر دو می‌خواستند عشق را دور از دسترس نگه‌دارند و آن را از تندی و هیجان و قابلیت حصول عاری کنند. بنا بر این، چه چیز طبیعی‌تر از آنکه این شکل توجه به‌روستا و زندگی شبانان در عصر «زن‌نوازی» به‌اوج خویش نایل آید؟ اما درست همان طور که جامه‌هایی که بر تن آدمهای تصاویر پرداختهٔ واتو بود پس از مرگ او باب شد، همین طور هم نوع صحنه‌های «شادخواران» در روکوکو، که از آن پس ظهور کرد، هواخواهان و خواستاران بیشتری یافت. لانکره[2]، پاته[3]، و بوشه از ثمرات این ابداع، که بعدها آن را به ابتذال کشیدند، بهره‌مند شدند. واتو خود در تمام طول عمر به‌صورت نقاش محفل نسبتاً کوچکی باقی‌ماند: ژولین[4] و کروزا، که مجموعه‌پرداز بودند، و کنت کیلوس[5] که باستان‌شناس و هنرشناس بود، و نیز ژرسن[6]، که خریدار و فروشندهٔ آثار هنری بود، هواخواهان عمدهٔ آثارش بودند. در نقد هنری آن زمان بندرت نامی از او برده‌می‌شد؛ و اگر هم برده می‌شد، معمولاً سرزنش‌آمیز بود.[۲۹] حتی دیدرو از ادراك اهمیتش عاجز ماند و وی را فروتر از تنیه[7] جای داد. حقیقت این است که فرهنگستان، حتی در مواجهه با هنری چون هنر او، مانعی بر موانع کارش نیفزود، اگر چه همچنان به‌سلسله‌مراتب سنتی گونه‌های هنر چسبیده‌بود و «گونه‌های کوچك» را به‌دیدهٔ تحقیر می‌نگریست. اما با این همه به‌هیچ وجه قشری‌تر از قاطبهٔ مردم تربیت‌شده ـ که هنوز، لااقل در حرف، از آیین کلاسیك پیروی می‌کردند ـ نبود. برخورد فرهنگستان در تمام مسائل عملی فوق‌العاده آزادمنشانه بود. عدهٔ اعضایش نامحدود بود و عضویتش به‌هیچ وجه مقید و مشروط به‌قبول نظریات رسمی آن نبود. البته این آسان‌گیری چیزی نبود که به‌خواهش دل اتخاذ کرده‌باشد، بلکه دریافته‌بود که تنها با پیش گرفتن این شیوهٔ آزادمنشانه است که می‌تواند در آن دورهٔ

1. Gallantry 2. Lancret 3. pater 4. Julienne
5. Caylus 6. Gersaint 7. Teniers

پرتلاطم و تجدید حیات خود را زنده نگه‌دارد.[۳۰] واتو، فراگونار، و شاردن بی‌هیچ دشواری، مثل همهٔ هنرمندان مشهور این قرن ـ به‌هر مکتبی هم که تعلق داشتند ـ به‌عضویت فرهنگستان پذیرفته‌شدند. بی‌گمان فرهنگستان هنوز هم مانند همیشه نمایندهٔ «ذوق فاخر» بود، اما در عمل تنها شمار اندکی از اعضا بودند که خود را با این اصل وفق می‌دادند. آن عده از هنرمندانی که به‌دریافت سفارش از حکومت اعتنایی نمی‌کردند و خریدارانی در میان محافل خارج از دربار داشتند، زیاد در پی تأییدشدن رسمی از جانب فرهنگستان نبودند و به‌آفریدن «گونه‌های کوچك» می‌پرداختند، که، هر چند در عالم نظر زیاد مورد توجه نبودند، در عمل خواستاران فراوان داشتند. «مجالس شادخواری»، که از ابتدای امر نه به‌دربار بلکه به‌محافل آزاداندیش نظر داشتند، متعلق به‌این دستهٔ اخیر بود، هر چند مدتی گذشت تا علاقه‌مندان به‌این نوع تصاویر از لحاظ هنری به‌صورت نمایندگان پیشرفته‌ترین لایهٔ جامعهٔ هنردوست جلوه‌گرشدند.

اما نقاشی مدتها پس از اینکه ادبیات، بویژه داستان‌نویسی، به‌عنوان نوعی از هنر پویا و، به‌دلایل اقتصادی، مورد قبول عامه، توجه خود را به‌موضوعهایی معطوف داشته‌بود که از لحاظ عمومی اهمیت بیشتری داشتند، همچنان به‌موضوعات عاشقانه می‌پرداخت. بی‌بند و باری قرن نمایندگان ادبی خود را در وجود شودرلو دو لاکلو[1]، کربیون[2] (پسر)، و رستیف دو لا برتون[3] یافت، لیکن در آثار سایر داستان‌نویسان عصر، نقش قاطعی ایفا نکرد. ماریوو[4] و پره‌وو[5]، به‌رغم بی‌پروابودن موضوعاتی که انتخاب می‌کنند، هرگز در صدد ایجاد تأثیرات برانگیزانندهٔ میل جنسی نیستند. بنا بر این، در عین حال که دز نقاشی رابطه با طبقات بالا فعلاً دست‌نخورده و آسیب‌ندیده باقی‌می‌مانند، داستان‌نویسی به‌جهان‌بینی طبقهٔ متوسط نزدیك می‌شود. گذار از داستانهای شوالیه‌ای به‌داستانهای شبانی، نخستین گامی بود که در این راستا برداشته‌شد، و در این داستانها بود که پاره‌ای از عناصر قرون وسطایی و رومی‌واری که پیشتر از آنها یاد شد امکان جلوه‌گری یافتند. داستانهای شبانی از مسائل زندگی واقعی،

1. Choderlos de Laclos 2. Crébillon 3. Restif de la Bretonne
4. Marivaux 5. Prévost

اگر چه در قالبی کاملاً ساختگی، بحث می‌کنند و به‌شرح و وصف مردمان معاصر، اگر چه در هیأتی خیالی، می‌پردازند. این ویژگیها از نظر تاریخی کیفیات مهمی هستند، که به‌جریان پیشرفتهای بعدی اشاره می‌کنند. داستانهای شبانی تا آن حد به‌رئالیسم نو نیز نزدیك می‌شوند که محل وقوع حوادث، بویژه در نوشته‌های دورفه، از لحاظ تاریخی معلوم و مشخص می‌گردد.[۳۱] اما نکته‌ای که در رابطه با تاریخ بعدی ادبیات حائز بیشترین اهمیت است این است که دورفه نخستین داستان عاشقانه به‌مفهوم اصیل کلمه را نگاشت. حاجت به‌گفتن نیست که عشق در داستانهایی پیش از این نیز آمده‌بود، اما قبل از دورفه اثر قابل توجهی را نمی‌توان یافت که به‌عشق به‌عنوان موضوع اساسی کار پرداخته‌باشد. تنها از آن پس است که مضمونهای عاشقانه به‌نیروی محرك داستانها و نمایشنامه‌ها بدل می‌گردند و به‌مدت سه قرن متمادی در این مقام می‌مانند.[۳۲] از دورهٔ باروك به‌این سو، ادبیات حماسی و نمایشی را همیشه به‌طور عمده شعر عاشقانه تشکیل می‌داده‌است؛ تنها در تازه‌ترین دوره است که نشانهایی از تغییر وضع بروز می‌کند. عشق، حتی در وجود «آمادیس»[۱]، بر قهرمانیگری تفوق می‌جوید، اما سلادون[۲] نخستین قهرمان عشق به‌مفهوم مورد نظر ما، نخستین بردهٔ بی‌دفاع و عاری از روح قهرمانی و سر به‌فرمان شهوات، منادی شوالیه د گریو[۳]، و سلف ورتر[۴] است.

داستانهای شبانی فرانسهٔ سدهٔ هفدهم در حکم ادبیات عصری خسته و مانده‌است؛ جامعه‌ای که در نتیجهٔ جنگهای داخلی پاك از رمق افتاده است با خواندن گفتگوهای عاشقانهٔ زیبا و ساختگی شبانان دمی از کوشش و تلاش می‌آساید. اما همین که به‌خود می‌آید و نیرویی می‌یابد و جنگهای جهانگشایانهٔ لوئی چهاردهم روح بلندپروازی در آن می‌دمد، واکنش علیه داستانهای ظریف آغاز می‌شود، و این مخالفت با حملاتی که بوالو و مولیر به‌این زیبایی مصنوع می‌کنند همعنان می‌گردد. داستانهای قهرمانی و عاشقانهٔ لاکالپرند[۵] و مادموازل دو اسکودری[۶] جانشین داستانهای شبانی

1. Amadis 2. Céladon 3. Des Grieux 4. Werther
5. La Calprenéde 6. Mlle de Scudéry

دورفه می‌گردند؛ و این گونه‌ای است که به‌رشتهٔ گسستهٔ داستانهای نوع «آمادیس» از نو سامان می‌دهد. داستان‌نویسی بار دیگر به‌حوادث مهم می پردازد، سرزمینهای عجیب و ملل بیگانه را توصیف می‌کند، و طرحها و توطئه‌ها و اشخاص جالب توجه را به‌نمایش می‌گذارد. لیکن قهرمان‌گرایی آن دیگر آن تهور رومانتیك داستانهای شوالیه‌ای را ندارد بلکه حس وظیفه‌شناسی تند و تیزی است که در تراژدیهای کورنی[1] مطرح شده‌است. داستانهای قهرمانی لاکالپرند، مانند نمایشنامه‌های درباری، به‌مکتب نیروی اراده و علو طبع بدل شدند و در این مقام مستقر گردیدند، و همین اخلاق قهرمانی-تراژیك در اثر مادام دو لافایت[2] به‌نام شاهزاده خانم کلو[3] نیز بیان شد. در اینجا هم مسألهٔ اساسی همانا تعارض بین شرف و شهوت بود، و در اینجا نیز وظیفه بر عشق فایق آمد. در این عصری که دستخوش انگیزه‌های قهرمانی است، همه جا با همان تجزیه و تحلیل روشن مضمونهای مربوط به‌اراده، همان تشریح عقل‌گرایانهٔ شهوات، و همان بحث و جدال سختگیرانه دربارهٔ عقاید اخلاقی، روبه‌رو می‌شویم. شاید در نوشته‌های مادام دولافایت تصادفاً بتوان به‌رگهٔ صمیم‌تر و شخصی‌تر و جنبهٔ گذرنده‌ای از جریان احساسات برخورد، اما حتی در نوشته‌های او هم همه چیز ظاهراً به‌قلمرو نور تند آگاهی و خرد تحلیل‌گر می‌پیوندد. عشاق هرگز حتی یك لحظه خویشتن را قربانیان بی‌دفاع شهوات خویش نمی‌یابند؛ و به‌وجهی بی‌علاج و برگشت‌ناپذیر، چون رنه[4] و ورتر، و حتی دگریو و سن پرو[5]، در عواطف و عوالم خویش مستغرق نمی‌گردند.

اما علاوه بر این شکلهای هنر شبانی-روستایی و عاشقانه-قهرمانی، حتی در سدهٔ هفدهم نیز پدیده‌هایی هست که خبر از رمانهای مربوط به طبقهٔ متوسطی می‌دهند که بعدها باب می‌شود. از همه مهمتر رمانهای مربوط به‌ماجراهای اراذل (پیکارسك)[6] است که به‌طور عمده از این لحاظ که مضامینش را از واقعیتهای زندگی روزمره می‌گیرد، و نیز از لحاظ رجحانی که برای زندگی جلگه‌نشینان قائل است، با سایر انواع رایج

1. Corneille 2. Mme de la Fayette 3. *Princesse de Clève*
4. René 5. Saint-Preux 6. Picaresque

فرق دارد. ژیل بلاس[1] و شیطان لنگ[2] هنوز به‌این گونه هنر تعلق دارند و پاره‌ای از ویژگیها حتی در رمانهای استاندال و بالزاك یادآور همین رنگارنگی درهم‌آمیختهٔ نگرش پیکارسك به‌زندگی است. رمانهای ظریف و تصنعی هنوز مدت درازی در قرن هفدهم خوانده‌می‌شوند، و در واقع تا اواسط سدهٔ هجدهم همچنان خواننده دارند، لیکن از سال ۱۶۶۰ به‌این سو دیگر تحریر نمی‌شوند.[۳۳] سبك مصنوع و متکلف و اشرافی و پر از نکته و لطیفه، سرانجام در برابر لحن طبیعی‌تری که به‌طبقهٔ متوسط نزدیکتر است واپس می‌نشیند. فورتیئر[3] به‌رمان غیرقهرمانی و غیررومانتیك خود که در سبك پیکارسك تحریر شده‌است عنوان خاص «رمان بورژوا»[4] می‌دهد. این توصیف را تنها بر اساس مضامینی که به‌آنها پرداخته شده‌است می‌توان توجیه کرد، زیرا این اثر هنوز متشکل از حوادث ضمنی و طرح‌واره‌ها و کاریکاتورهایی است که در کنار هم چیده شده‌اند؛ به‌عبارت دیگر، صورتی است، که وجه مشترکی با کیفیت متمرکز و درام‌گونهٔ رمانهای جدید ندارد، که، رشتهٔ وقایعشان بر گرد شخصیت اصلی داستان دورمی‌زند و توجه خواننده را به‌تمام و کمال به‌خود جلب می‌کند.

رمان، که، به‌رغم وجههٔ عامه‌پسندش، نمایندهٔ شکل ادبی کم قدر و قیمت، و از پاره‌ای جهات عقب افتاده در قرن هفدهم بشمار می‌رود، در سدهٔ هجدهم به‌گونهٔ ادبی مهمی بدل می‌گردد که نه تنها مهمترین آثار ادبی بدان تعلق دارد، بلکه مترقی‌ترین تحول ادبی نیز در قلمرو آن روی می‌دهد. سدهٔ هجدهم عصر رمان است، ولو صرفاً به‌این دلیل که عصر روانشناسی است. آثار لوساژ[5]، ولتر، پره‌وو، لاکلو، دیدرو، و روسو مشحون از مشاهدات و ملاحظات روانی است، و علاقهٔ ماریوو به‌این امر به‌حد جنون می‌رسد؛ وی مدام می‌کوشد که حالات روانی اشخاص داستانهای خود را توضیح دهد، بکاود، و تفسیر کند. او هر یك از تجلیات زندگی را به‌عنوان فرصتی برای اظهار نظرهای روانشناختی تلقی می‌کند، و هرگز فرصت طرح و تشریح انگیزه‌های

1. *Gil Blas* 2. *Diable Boiteux* 3. Furetière
4. *Le Roman Bourgeois* 5. Lesage

اشخاص داستان را از دست نمی‌دهد. روانشناسی ماریوو و معاصرانش، بویژه پره‌وو، پر مایه‌تر و ظریفتر و متمایزتر از روانشناسی سدهٔ هفدهم است؛ در آثار این نویسندگان، شخصیتهای داستانی بخش اعظم کیفیات قالبی و کلیشه‌ای اولیهٔ خود را از دست می‌دهند و به‌مردم پیچیده‌تر و پر تعارض‌تری بدل می‌گردند، چندان که شخصیت‌پردازی ادبیات کلاسیك را، با همهٔ ظرافتش، به‌صورتی تقریباً طرح وار جلوه می‌دهند. تا این لحظه حتی شخصیتهای ساخته و پرداختهٔ لوساژ هم تقریباً تمام و کمال نمونه‌های مشخصی از مردم غریب و کاریکاتورگونه بیش نیستند، و با ظهور ماریوو و پره‌وو است که سیماهای حقیقی با خطوط مرئی نامشخص و فرار و با درجهٔ رنگهای متفاوت و سایه‌روشنهای متغیر زندگی واقعی درکار می‌آیند. اگر اصولاً خط فاصلی وجود داشته‌باشد که رمان جدید را از رمان قدیم جدا سازد، در آن صورت جای چنین خط فاصلی همین جا است. از این زمان به‌بعد رمان به‌صورت سرگذشت و تاریخ روح، تجزیه و تحلیل روانی، و عقده‌گشاییهای نفس درمی‌آید، در حالی که سابقاً نمایش وقایع خارجی و جریانهای روحی به‌نحوی بود که در اعمال متجلی می‌گردید. حقیقت این است که ماریوو و پره‌وو هنوز در محدودهٔ روانشناسی تحلیلی و مبتنی بر اصول عقلی سدهٔ هفدهم حرکت می‌کنند و در واقع به‌راسین و لاروشفوکو نزدیکترند تا به رمان‌نویسان بزرگ سدهٔ نوزدهم. اینها نیز، مانند آموزگاران اخلاق و نمایشنامه‌نویسان عصر کلاسیك، هنوز شخصیتهای داستانی را می‌شکافند و به‌اجزای مختلف تقسیم می‌کنند و ایشان را نه از کلیت متن زندگی بلکه از چند اصل مجرد استخراج می‌کنند و بسط می‌دهند. تا سدهٔ نوزدهم گام قاطعی در جهت این روانشناسی غیرمستقیم و امپرسیونیستی برداشته نمی‌شود و، در نتیجه، ادراك جدیدی دربارهٔ احتمال روانی پدید نمی‌آید؛ و همین اقدام است که تمام ادبیات سابق را به‌صورت چیزی منسوخ جلوه می‌دهد. آنچه به‌نظر ما در نویسندگان سدهٔ هجدهم «نو» می‌نماید پیراستن شخصیتها از روح قهرمانی و انسانی‌تر کردن آنها است. نویسندگان سدهٔ هجدهم از جثه و صلابت این اشخاص می‌کاهند و ایشان را به‌ما نزدیکتر می‌کنند؛ و این امر از زمان راسین و توصیفهایی که او از عشق می‌کند

پیشرفت مهمی را در جهت طبیعت‌گرایی روانشناختی نشان‌می‌دهد. پره‌وو اینك وجه معکوس احساسات تند، بویژه وضع شرم‌آور و موهن مردی را که در دام عشق گرفتار آمده‌است، ارائه می‌کند. عشق بار دیگر، چنانکه شاعران رومی وصف کرده‌بودند، به‌صورت مصیبت و بیماری و رسوایی جلوه‌گر می‌شود. سپس بتدریج به«عشق شهوتناك»[1] استاندال بدل می‌گردد و کیفیات بیماری‌گونه‌ای می‌یابد که از اختصاصات عشق در ادبیات سدهٔ نوزدهم است. ماریوو هنوز با قدرت این عشقی که قربانیان خویش را در پنجه می‌گیرد و همچون جانوری درنده بر ایشان چیره‌می‌شود آشنا نیست؛ اما در آثار پره‌وو این عشق بر ذهن و فکر چیره‌است. اکنون عصر عشق شوالیه‌ای بسرآمده و مبارزه علیه زناشوییهای نابرابر آغاز شده‌است. تنزل مرتبهٔ عشق در اینجا صرفاً یك ساز و کار دفاعی اجتماعی است. ثبات جامعهٔ فئودالی سده‌های میانه و حتی ثبات جامعهٔ درباری سدهٔ هفدهم را خطر عشق تهدید نمی‌کرد؛ این جوامع در برابر زیاده‌رویهای «پسران مسرف»[2] نیاز به‌چنین دفاعی نداشتند. اما اکنون، که مرزهای بین طبقات اجتماعی بیش از پیش پایمال می‌شود و نه تنها اشراف بلکه بورژوازی نیز ناگزیر است از وضع ممتازی که در جامعه دارد دفاع کند، طرد و نفی عشق شدید و شوریده‌وار و بی‌حسابی که نظم رایج را تهدید می‌کند آغاز می‌شود، و ادبیاتی به‌ظهور می‌رسد که سرانجام به‌قصهٔ *دام اوکاملیا*[3] و فیلمهای «گاربو»[4]ی امروزی منتهی می‌گردد. پره‌وو بی‌گمان هنوز به‌طور ناخودآگاه آلت دست اصول محافظه‌کارانه‌ای است که دومای (پسر) با اعتقاد و آگاهانه بدان خدمت می‌کند.

پره‌وو پیشتر در اثر خود به‌نام *مانون لسکو*[5] جلوه‌هایی از افشاگری روسو را نموده‌بود. قهرمان این رمان دیگر در تشریح و توصیف عشق شرم‌آور خود کمترین قیدی بر خویشتن اعمال نمی‌کند و حتی در اعتراف به‌نکات ضعیف شخصیت خود نوعی مسرت «مازوخیستی»[6] نیز

---

1. Amour-Passion

۲. اشاره به‌قصهٔ «پسر مسرف» در کتاب مقدس.

3. Dame aux Camélias 4. Garbo *5. Manon Lescaut*

۶. مازوخیسم: رضا به‌جفای معشوق یا معشوقه؛ لذت بردن از جفای ـ

ابراز می‌کند. علاقه به‌چنین «آمیزه‌هایی از حقارت و بزرگی، و آمیزه‌هایی از امور تحقیرآمیز و ستایش‌انگیز» ـ که لسینگ، در اشاره به‌ورتر، از آنها به‌این نحو نام می‌برد ـ در ماریوو نیز وجود دارد. نویسندهٔ زندگانی مادیان[1] حتی از ضعفهای کوچك روحهای بزرگ سخن می‌راند، و نه فقط شخصیت داستانی خود یعنی آقای دو کلیمال[2] را در مقام کسی تصویر می کند که معجونی از کیفیتهای جذب‌کننده و دفع‌کننده است، بلکه شخصیت زن داستان را نیز چنان ساخته و پرداخته‌است که نمی‌توان وی را بر اساس انگیزه‌ای واحد توصیف کرد. وی دختر صمیم و شریفی است، اما آنقدر بی‌مبالات نیست که سخنی بگوید یا کاری بکند که احتمالاً زیانی به‌حال خودش داشته‌باشد. برگهای برنده‌ای را که در دست دارد می‌شناسد و با مهارت از آنها استفاده می‌کند. ماریوو نمایندهٔ تمام عیار عصر انتقال و بازسازی است. در مقام رمان‌نویس، با تمام قوا از جریان مترقی طبقهٔ متوسط حمایت می‌کند، لیکن به‌عنوان کمدی‌نویس، مشاهدات روانشناختی خود را در شکلهای قدیم عشقبازیهای دسیسه‌آمیز بیان می‌دارد. باری، این تغییر وضع عبارت از آن است که عشق، که سابقاً همیشه در کمدی نقش درجهٔ دومی ایفا کرده‌بود، به‌مرکز صحنه می‌آید،[۳۴] و، با تسخیر این آخرین دژ مهم، پیشروی پیروزمندانهٔ خود را در ادبیات جدید کامل می‌کند ـ و این امر را باید به‌این حقیقت اسناد داد که اکنون حتی شخصیتهای آثار کمدی بسیار پیچیده‌تر شده‌اند و خود عشق نیز ساختار مشخص و متمایزی یافته‌است که ویژگیهای کمیکی هم که کسب می‌کند قادر نیستند لطمه‌ای بر کیفیت جدی و تعالی‌یافته‌اش وارد آورند. اما خصوصیت تازه‌ای که در ماریوو کمدی‌نویس، بخصوص جلب نظر می‌کند کوششی است که بعمل می‌آورد تا شخصیتهای داستانی را در مقام موجوداتی وصف کند که مقید به‌شرایط اجتماعیند و بر مبنای انگیزه‌هایی عمل می‌کنند که مستقیماً از موقع اجتماعی ایشان نشأت کرده‌اند.[۳۵] زیرا شخصیتهای ساخته و پرداختهٔ او نیز، مانند شخصیتهای ساختهٔ مولیر، گرفتار عشقند، اما عاشق شدنشان هرگز مضمونی نیست که نمایشنامه

→ معشوق یا غیرمعشوق (معکوس سادیسم). ـ م.

1. *Vie de Marianne* 2. M. de Climal

بر گرد آن بگردد، و به‌این ترتیب مقیدبودن طبایعشان به‌شرایط اجتماعی چیزی است کاملاً آشکار، اما این تقید هرگز منشأ برخورد و کشمکش تئاتری نیست. از سوی دیگر، در اثر دیگر ماریوو به‌نام بازی عشق و خطر[1] تمام ریشهٔ وقایع داستان بر محور بازیی می‌گردد که ظواهر اجتماعی در آن بارز است، یعنی بر محور این مسأله که آیا شخصیتهای اصلی داستان در حقیقت بندگانی هستند که تغییر هیأت می‌دهند یا اربابانی که هویتشان را از انظار می‌پوشانند.

ماریوو را اغلب با واتو قیاس کرده‌اند، و البته شباهتهای موجود در سبك شوخ و گزندهٔ آنان چنین مقایسه‌ای را به‌ذهن خطور می‌دهد. اما این دو در عین حال ما را در عرصهٔ جامعه‌شناسی هنر با مسألهٔ واحدی روبرو می‌سازند، زیرا هر دو آنان، در هماهنگی کامل با قراردادهای جامعه‌ای نیکو، در شکلهایی فوق‌العاده مهذب بیان مقصود می‌کنند، و با این همه هیچ یك از آن دو، بر خلاف آنچه در چنین شرایط و اوضاعی انتظار می‌رود، موفق نیست. واتو، در تمام مدت عمر، جز ستایندگانی انگشت‌شمار نداشت، و نیك می‌دانیم که نمایشنامه‌های ماریوو نیز بارها با شکست مواجه شد. معاصرانش زبان نگارشش را پیچیده و مصنوع و مهجور می‌یافتند و بر گفتگوهای درخشان و پر تلألؤ و زیرکانه‌اش مهر «ماریوداژ»[2] می‌زدند، که البته صفتی تحسین‌آمیز نبود، اگر چه سنت‌بوو[3]، تا اندازه‌ای بحق، اظهار می‌کند که همین امر که نام نویسنده‌ای در افواه افتد و صورت کلام آشنایی را پیدا کند چیز کوچکی نیست. در مورد واتو، حتی اگر قائل به‌این تبیین باشیم ـ که تبیینی هم نیست ـ که وی برای عصر خود بیش از حد بزرگ بود و هنر بزرگ «با غرایز آدمی جور نیست»، باری، این نوع تبیین به‌هیچ‌روی بر ماریوو قابل اطلاق نیست، زیرا که وی نویسندهٔ بزرگی نبود. این هر دو تن نمایندگان عصری در حال انتقال بودند، و در مدت عمرشان فهمیده‌نشدند؛ البته این امر ربطی به‌کیفیت هنری کارشان نداشت، بلکه متأثر از نقشی بود که در تاریخ به

---

1. *Jeu de l'amour et du hasard*

۲. marivaudage، به‌سبك اشخاص داستانهای ماریوو سخن گفتن.

3. Sainte-Beuve

عنوان پیشگامان و راهگشایان داشتند. هنرمندانی از این قبیل هرگز خواستارانی به‌قدر کافی ندارند. معاصرانشان منظور آنان را درك نمی کنند؛ نسل بعد نیز معمولاً در قالب نوشته‌های رقیق مقلدان از عقایدشان بهره‌مندمی‌شود؛ اما آیندگان، که گاه برای ادراك آثارشان از موقع بهتری برخوردارند، دیگر بزحمت می‌توانند فاصلهٔ زمانیی را که در میان آمده‌است با بستن پلی پرکنند. هم واتو و هم ماریوو را تنها در سدهٔ نوزدهم خبرگان و هنرشناسانی کشف کردند که ذوقشان در مکتب امپرسیونیسم پرورش یافته‌بود، و این کشف در زمانی صورت گرفت که هنرشان از لحاظ موضوع و مضمون از مدتها پیش منسوخ شده‌بود.

روکوکو، بر خلاف باروك، نه هنر دربار بلکه هنر اشراف و لایهٔ فوقانی طبقهٔ متوسط است. حامیان خصوصی، در عرصهٔ فعالیت ساختمان، شاه و حکومت را از میدان بدر می‌کنند؛ به‌جای قلعه و کاخ، «هتلها» و «خانه‌های کوچك» ساخته‌می‌شوند؛ گرمی و ظرافت «اتاقهای آرایش بانوان و اتاقکها»، بر مرمر سرد و برنز سنگین، رجحان داده‌می‌شود؛ رنگهای ملایم، خاکستری و نقره فام، سبز آرام و صورتی، جای رنگهای تند و عبوس، چون قهوه‌ای و ارغوانی، آبی‌تیره و طلایی، را می گیرد. روکوکو، بر خلاف هنر عهد نیابت سلطنت، ظرافت و ریزه‌کاری و لطف و ملایمت می‌یابد و کیفیت روحانی پیدا می‌کند؛ از یك سو، به‌هنر ممتاز جامعه بدل می گردد، اما، از سوی دیگر، با ارائهٔ شکلهای کوچك به ذوق طبقهٔ متوسط نزدیك می‌شود. این سبك هنری، که جای باروك حجیم و غول‌پیکر و فضاگیر را می گیرد، سبکی است تزیینی و استادانه، تند اما خوشایند، ظریف، و عصبی؛ اما کافی است به‌هنرمندانی مانند لاتور[1] یا فراگونار بیندیشیم تا دریابیم که سهولت و طراوت و نیروی این هنر، در عین حال، پیروزی مشاهده و نمایش مبتنی بر طبیعت گرایی است. در مقایسه با تصورات شوریده‌وار و هیجان‌زدهٔ باروك، که در طغیان خود حدود و ثغور زندگی عادی را زیر پا می‌نهد، هر آنچه روکوکو پدید می‌آورد ضعیف و حقیر و بازیچه گونه جلوه می‌کند، لیکن هیچ یك از استادان باروك نمی‌تواند قلم مو را با سهولت و اطمینان تیپولو[2]،

1. La Tour 2. Tiepolo

پیاتستا[1]، یا گوئاردی[2] بکاربرد. روکوکو در واقع نمایشگر مرحلهٔ آخر جریانی است که با رنسانس آغاز می‌شود، و از این لحاظ به‌پیروزی اصل پویا و روشن‌کننده و رهایی‌بخشی می‌انجامد که این جریان با آن آغاز شده و بارها علیه اصل مبتنی بر سکون و توجه به‌نمونه‌های قراردادی به مخالفت برخاسته‌بود. استقرار نهایی هدفهای هنری رنسانس با ظهور روکوکو کامل می‌شود؛ اکنون نمایش عینی اشیاء و امور به‌همان حدی از دقت و سهولت می‌رسد که وصول بدان، هدف طبیعت‌گرایی جدید بود. هنر طبقهٔ متوسط، که پس از آن حتی تا حدی در اواسط دورهٔ روکوکو آغاز شد، اکنون دیگر در تاریخ هنر چیز اساساً تازه‌ای است و با رنسانس و دوره‌های بعد از آن کاملاً متفاوت است. این هنر سرآغاز عصر فرهنگ کنونی ما است، که مقید به‌اندیشهٔ دموکراتیک و ذهن‌گرایی است و، بی‌شك، از نظر تکاملی مستقیماً با فرهنگهای زندهٔ رنسانس و باروك و روکوکو مربوط است، اما در اصل در نقطهٔ مقابل آنها قراردارد. تعارضهای رنسانس و اسلوبهای هنری وابسته به‌آن، قطبیت سختگیری صوری و بی‌شکلی مبتنی بر طبیعت‌گرایی، تضاد بین توجه به‌پیوستگی ساخت و تجزیهٔ تصویری، و تعارض ایستایی و پویایی، اینك جای خود را به‌خصومت بین خردگرایی و احساساتیگری، ماده‌گرایی و روح‌گرایی، کلاسیسیسم و رومانتیسیسم می‌دهند. «آنتی تز»های سابق تا حد بسیار زیادی مفهوم خود را از دست می‌دهند، زیرا این هر دو قالبی که دستاوردهای هنری عصر رنسانس در آنها امکان بیان یافته‌بود به‌ضروریات اجتناب‌ناپذیر تبدیل شده‌اند؛ و دقت در ارائهٔ اشیاء به‌صورت طبیعی به‌همان اندازه مسلم فرض می‌شود که هماهنگی ترکیبی عناصر تصویر. مسألهٔ واقعی این است که آیا باید حق تقدم را به‌عقل داد یا به‌احساس، به‌عینیات داد یا به‌ذهنیات، و سرانجام به‌نگرش مبتنی بر خرد داد یا به‌شهود. روکوکو خود، با تضعیف کلاسیسیسم دورهٔ آخر باروك و به‌یاری سبك تصویری خود، و نیز با حساسیتی که نسبت به‌جزئیات طرفه و بدیع نشان‌می‌دهد، و سرانجام با شیوهٔ امپرسیونیستیی که اتخاذ می‌کند، ابزاری می‌آفریند که برای بیان

1. Piazzetta 2. Guardi

محتوای عاطفی هنر طبقهٔ متوسط از هر حیث شایسته‌تر از زبان رسمی رنسانس و باروك است. همین رسایی و مؤثربودن این ابزار موجب انحلال روکوکو می‌گردد، که، به‌هر حال، بنا بر شیوهٔ تفکر خود می‌خواهد شدیدترین مقاومت را در برابر خردگریزی و عاطفه‌گرایی ابراز کند. بدون این رابطهٔ منطقی موجود بین وسائل بیانی که بیش و کم به‌خودی خود پدیدمی‌آیند و مقاصد اولیه، ممکن نیست بتوان به‌اهمیت روکوکو پی‌برد؛ و تا زمانی که آن را به‌عنوان تقابل عوامل متضاد متناظر با خصومتهای اجتماعی این دوره ننگریم، و ندانیم که همین تقابل است که باروك درباری و دورهٔ ماقبل رومانتیك طبقهٔ متوسط را به‌هم مربوط می‌کند، نمی‌توانیم دربارهٔ ماهیت پیچیده‌اش حق مطلب را چنانکه باید ادا کنیم.

اپیکورگرایی مکتب روکوکو، با توجهی که به‌نفسانیت و جمال‌پرستی دارد، در محلی بین اسلوب تشریفاتی باروك و عاطفه‌گرایی جنبش ماقبل رومانتیك جای می‌گیرد. در عهد سلطنت لوئی چهاردهم، اشراف درباری، اگر چه در واقع زندگی را وقف عیش و عشرت کرده بودند، هنوز آرمان کمال عقلی و قهرمانی را می‌ستودند. در عهد سلطنت لوئی پانزدهم همین اشراف از نوعی لذت‌گرایی (هدونیسم) دم می‌زنند که با جهان‌بینی و شیوهٔ زندگی بورژوازی ثروتمند نیز هماهنگ است. گفتهٔ تالران[1] که «هرکس که پیش از ۱۷۸۹ زندگی نکرده زیبایی و لطف زندگی را درنیافته‌است» تصوری از نوع زندگی این طبقات را بدست می‌دهد. بدیهی است که این «لطف و زیبایی زندگی» جز به‌معنی لطف و زیبایی زنان نیست؛ زنان، در هر محیطی که فرهنگ اپیکوری بر آن چیره باشد، رایج‌ترین وسیلهٔ تفریح و وقت‌گذرانی بشمارمی‌روند. عشق، که هم شورانگیزی «سالم» خود را از دست داده و هم هیجان دراماتیکش را، به‌چیزی پیچیده و سرگرم‌کننده و سر براه بدل گشته، بر خلاف سابق که احساسی تند و شوریده‌وار بود، صورت عادت را یافته‌است. تمایل عمومی

---

۱. Talleyrand، رجل سیاسی فرانسه، وزیر امور خارجهٔ دیرکتوار، وزیر امور خارجهٔ امپراتوری (ناپلئون اول).

و مستمر به‌دیدن تصاویر زنان برهنه در همه جا به‌چشم می‌خورد؛ پیکر برهنهٔ زن اکنون موضوع مطلوب هنرهای تجسمی است. به‌هر جا که بنگری، خواه در نقاشیهای دیواری (فرسکوهای) عمارات حکومتی، خواه در پرده‌های دیوارکوب «سالنها»، در نقاشی اتاقهای آرایش، در گراوورهای نقش شده بر کتابها، در مجسمه‌های چینی و برنزی روی نمای بخاریها... باری، همه جا تصاویر زنان برهنه، رانها و سرینهای برجسته، سینه‌های برهنه، بازوان و ساقهایی را می‌بینی که در هماغوشی به‌هم پیچیده‌اند: زن با مرد، زن با زن، در صورتهای بیشمار و حالات متفاوت و مکرر. برهنگی در هنر چنان عادی شده‌است که «معصومان» گروز صرفاً با برهنه‌نبودن خویش میل جنسی را در بیننده برمی‌انگیزند. اما خود آرمان زیبایی زن نیز تغییر کرده و صورت هیجان‌انگیزتر و پیچیده‌تری به‌خود گرفته‌است. در عصر باروك، زنان کامل و رسیده و رشد کرده را ترجیح می‌دادند، و اکنون دخترکان نازك‌اندام را که اغلب هنوز بچه‌اند ترسیم می‌کنند. روکوکو، در حقیقت، هنری است برانگیزانندهٔ میل جنسی و خاص مردم سیر و خوب‌خورده و ثروتمند و عشرت‌طلب ـ وسیله‌ای است برای افزودن بر توانایی بهره‌وری از لذت، آنجا که طبیعت محدودیتی در برابر آن نهاده‌باشد؛ و انتظار هم باید داشت که با هنر طبقات متوسط، یعنی کلاسیسیسم و رومانتیسیسم داوید، ژریکو[1]، و دولاکروا[2]، نوع زن رسیده‌تر و جا افتاده‌تر و «بهنجار»تری از نو باب گردد.

روکوکو شکل چشمگیری از «هنر برای هنر» را بسط می‌دهد؛ کیش شهوانی و حسی که از زیبایی می‌سازد، و زبان مصنوع و بسیار متکلف و زیبا و خوش‌آهنگی که بکارمی‌برد، هر گونه «آلکساندرینیسم»[3] را پشت‌سر می‌گذارد. «هنر برای هنر» روکوکو، از پاره‌ای جهات، حتی ناب‌تر و طبیعی‌تر از «هنر برای هنر» سدهٔ نوزدهم است، زیرا نه یك برنامهٔ صرف یا یك خواست بسیط بلکه رفتار طبیعی جامعهٔ سبکسر و خسته و منفعلی است که برای کسب لذت و استراحت به‌هنر روی آورده‌است. روکوکو عملاً نمایندهٔ مرحلهٔ نهایی فرهنگ ذوقیاتی است که در آن اصل

1. Géricault 2. Delacroix 3. Alexandrinism

زیبایی هنوز بی‌مانع و رادع حکم می‌راند، و آخرین سبکی است که در آن لغات «زیبا» و «هنری» در مقام الفاظ هم‌معنی و مترادف بکار می‌روند. در آثار واتو، رامو[1]، ماریوو، و حتی در آثار فراگونار، شاردن، و موتسارت[2]، همه چیز زیبا و خوش‌آهنگ است؛ اما در آثار بتهوون و استاندال و دولاکروا دیگر چنین نیست؛ در اینجا هنر به‌چیزی فعال و جنگجو بدل می‌گردد، و کوشش در بیان، بر ساختار ظاهری اثر آسیب می‌رساند. اما روکوکو آخرین سبك عام و همه‌گیر اروپای غربی نیز هست؛ سبکی است که نه تنها برای عموم شناخته شده‌است و در محدودهٔ نظامی که در سرتاسر اروپا یکدست و یك شکل است جریان دارد، بلکه از این لحاظ نیز عالمگیر است که ملك مشترك کلیهٔ هنرمندان بااستعداد است، و این هنرمندان می‌توانند بی هیچ قید و شرطی آن را بپذیرند. پس از روکوکو دیگر چنین قانونی در مورد شکل، و چنین گرایش هنریی که همه جا معتبر باشد، وجود ندارد. از سدهٔ نوزدهم به‌این سو مقاصد هر هنرمندی چنان جنبهٔ شخصی می‌یابد که هنرمند ناگزیر می‌شود برای دستیابی به‌وسیلهٔ بیان خاص خود مجاهده کند، زیرا دیگر حاضر به‌قبول راه‌حلهای حاضر و آماده نیست، و هر شکل از پیش ساخته‌ای را نه به‌عنوان ابزاری یاری‌بخش بلکه به‌نظر قید و بند می‌نگرد. امپرسیونیسم از نو تا حد زیادی قبول عام می‌یابد، اما رابطهٔ افراد هنرمند با این جنبش دیگر یکسره خالی از دشواری نیست، و دیگر چیزی به‌نام «فرمول» امپرسیونیستی به‌صورتی که روکوکو از این کلمه استنباط می‌کند وجود ندارد. در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم تحولی انقلابی روی داد؛ ظهور طبقهٔ متوسط جدید، با فردگرایی و علاقهٔ پرشوری که به‌ابداع و ابتکار داشت، به‌مسألهٔ تصور سبك به‌عنوان چیزی که جامعه‌ای فرهنگی آن را از روی تأمل و آگاهی پذیرفته‌باشد پایان داد و به‌موضوع مالکیت فکری معنی و مفهوم امروزی آن را بخشید.

در رابطه با ظهور فرمول روکوکو و شیوهٔ استادانه‌ای که آن کیفیت مطمئن را در اجرا به‌هنر کسانی چون فراگونار و گوئاردی

1. Rameau 2. Mozart

می‌دهد، نام بوشه از هر نام دیگری مهمتر است. وی از لحاظ فردی نمایندهٔ بی‌مقدار راه و رسم هنری فوق‌العاده مهمی است، و این راه و رسم را بروشی چنان کامل ارائه می‌کند که نفوذ وی از زمان لوبرن به‌بعد از نفوذ هر هنرمندی فراترمی‌رود. وی استاد بی‌بدیل نوع هنر شهوت‌انگیز است، یعنی آن گونه‌ای از نقاشی که «اجاره‌داران مالیات» و «ثروتمندان نوخاسته» و محافل آزادفکر درباری جویای آنند، و آفرینندهٔ اساطیر عاشقانه‌ای است که، همراه با «مجالس شادخواری» واتو، مهمترین مضمون را برای نقاشی روکوکو فراهم می‌آورد. وی پای مضمونهای برانگیزانندهٔ میل جنسی را از نقاشی به‌هنرهای ترسیمی و به‌کل هنرهای دستی می‌گشاید، و از نقاشی «سینه‌ها و سرینها» سبکی ملی پدیدمی‌آورد. طبیعی است که همهٔ هنردوستان فرانسه بوشه را نقاش تراز اول کشور نمی‌دانند؛ لایهٔ میانی مهذب و با فرهنگی از بوروژازی وجود دارد که در گذشته به‌مدتی دراز در عرصهٔ ادب صاحب نظر بود، و اکنون در عرصهٔ هنر به‌راه خود می‌رود. گروز و شاردن تصاویر واقع‌بینانه و آموزشی خود را برای این جماعت ترسیم می‌کنند. البته، هواخواهان این دو همه از طبقهٔ متوسط نیستند بلکه گروهی از هواداران بوشه و فراگونار را نیز در بر می‌گیرند. فراگونار نیز، به‌سهم خود، اغلب با ذوقی که نقاشان «بورژوا» در ارضای آن می‌کوشند هماهنگ است، و حتی در آثار بوشه نیز مضامینی را می‌توان یافت که چندان از دنیای این نقاشان دور نیست. برای مثال تابلو موسوم به«صبحانه» را که اکنون در موزهٔ لوور است می‌توان به‌عنوان صحنه‌ای مربوط به‌زندگی طبقهٔ متوسط ـ هر چند لایهٔ فوقانی آن ـ توصیف کرد؛ این تابلو، دست‌کم، از آن نوع نقاشیهایی است که صحنه‌هایی از زندگی روزمره را ترسیم می‌کند و دیگر نمایش صحنه‌های تشریفاتی نیست.

قطع رابطه با روکوکو در نیمهٔ دوم قرن روی می‌دهد؛ شکاف بین هنر طبقات بالای جامعه و هنر طبقات متوسط کاملاً هویدا است. نقاشی گروز نه تنها نمایشگر آغاز نگرش تازه‌ای بر زندگی و اخلاقی نو، بلکه نشان‌دهندهٔ ذوقی تازه ـ و شاید نوعی «بی‌ذوقی» ـ در عرصهٔ هنر نیز هست. صحنه‌های احساساتی خانوادگی این نقاش، با پدرانی که

فرزندانشان را دعای خیر یا نفرین می‌کنند، پسران مسرف یا پسران خوب و سپاسگزار، واجد ارزش هنری چندانی نیستند. از حیث ترکیب فاقد اصالتند، شیوهٔ ترسیمشان چنگی به‌دل نمی‌زند، رنگهایی که در آنها بکاررفته جالب توجه نیستند، و گذشته از اینها، شیوهٔ پرداخت کار به‌طرزی دل‌آزار یکدست و بی‌تنوع است. به‌رغم طنطنهٔ بیش از اندازه‌شان، تأثیری که در بیننده می‌گذارند سرد و توخالی است، و، با همهٔ احساسات و عواطفی که نمایش‌می‌دهند، دروغ و ریا را منتقل می‌کنند. علائقی که در صدد ارضای آنها هستند تقریباً به‌طور کامل جنبهٔ غیرهنری دارند، و موضوع اثر را که درخور نقاشی نیست، و در بسیاری موارد امری صرفاً نقلی و گزارشی است، به‌شیوه‌ای کاملاً خام و نااستادانه ارائه می‌کنند، و کوششی بعمل نمی‌آید که این موضوع در شکلهای تصویری ناب منعکس گردد. دیدرو این تصاویر را به‌سبب نمایش‌دادن وقایعی که نطفهٔ رمانهای کامل و خوبی را در خود نهفته دارند می‌ستاید؛[۳۶] اما شاید با حقانیتی بیشتر بتوان ادعا کرد که این تصاویر چیزی ندارند که یک داستان نتواند داشته‌باشد. اینها نقاشی «ادبی» به‌مفهوم بد کلمه‌اند؛ چیزهای مبتذل و مواعظ اخلاقی و نکته‌هایی هستند که به‌قالب تصاویر ریخته‌شده‌اند، و در این مقام نمونهٔ غیرهنری‌ترین فراورده‌های سدهٔ نوزدهم بشمارمی‌روند. اما آثار گروز صرفاً به‌سبب خصلت «طبقهٔ متوسط»ی که دارند متصف به‌کج سلیقگی نیستند، هر چند تغییری که در این گروههای هوادار ذوق حاصل آمده‌است طبعاً با تضعیف معیارهای مورد عمل قدیم ملازمه دارد. باری، تابلوهای شاردن، به‌رغم سادگی و بی‌پیرایگی بورژوایی خود، از زمرهٔ بهترین فراورده‌های هنری سدهٔ هجدهم محسوب می‌شوند. و هنر طبقهٔ متوسط را به‌شیوه‌ای ناپتر و صادقانه‌تر از ساخته‌های گروز منعکس می‌کنند، زیرا ساخته‌های گروز با یکنواخت ارائه‌دادن مردم ساده و پاکدامن، و ستایش بیکران از خانواده‌های طبقهٔ متوسط، و کمال مطلوب جلوه‌دادن دوشیزگان ساده و بی‌تزویر، بیشتر مبین اندیشه‌ها و تصورات طبقهٔ بالای جامعه‌اند تا اندیشه‌های طبقات میانه و فرودست. با وجود این، اهمیت تاریخی گروز کمتر از اهمیت تاریخی شاردن نیست؛ سلاح وی، در مبارزه علیه روکوکو اشرافی و لایهٔ فوقانی بورژوازی، مؤثرتر از سلاح شاردن

از آب درآمد. شاید که دیدرو وی را در مقام هنرمند بیش از حد ارج نهاده باشد، اما شناختی کـه از ارزش تبلیغاتی سیاسی کار نقاشی وی دارد بسیار موجه است. در هـر حـال، وی از ایـن نکته نیك آگاه بود که «هنر برای هنر» روکوکو در اینجا زیـر آتش قـرار گـرفته‌است، و اگـر مدعی بود که وظیفهٔ هنر «احترام گزاردن بـه‌فضیلت و برملاکـردن عیب» است، و اگـر می‌خواست که از هنر واسطهٔ محبتی بسازد و آن را بـه‌مکتب فضیلت بدل کند، و سرانجام اگـر بوشه و وانلـو[1] را بـه‌علت تصنعی‌بودن کارشان، و تهی‌بودن، آسان گیری، سبکدستی بیفکرانه، هرزگی، و افسارگسیختگیشان محکوم می‌کرد، باید گفت که در ایـن امر همیشه «کیفر خودکامگان»، یا، به‌سخن دقیقتر، وارد ساختن طبقهٔ متوسط بـه‌عالم هنر، و در نتیجه هدایت او بـه‌جـایگـاهی در ساحت خـورشید، را در مـد نظـر داشت. جهاد وی علیه هنر روکوکو صرفـاً مرحله‌ای بـود در تـاریخ انقلابی کـه قبلاً آغاز شده‌بود.

۲. جامعهٔ کتابخوان جدید

در سدهٔ هجدهم رهبری فکری از فـرانسه به‌انگلستان، کـه از لحاظ اقتصادی و اجتمـاعـی و سیاسی پیشرفته‌تـر است، منتقل مـی‌شود. جنبش بزرگ رومـانتیك در حوالـی نیمهٔ قـرن در اینجـا آغاز می‌شود، اما عصر روشنگـری نیز مایـهٔ جنبش خود را از همین کشور مـی‌گیرد. نویسندگان فرانسوی این دوره نهادهای انگلیسی را مظاهـر کامل پیشرفت می‌دانند و بر بنیاد این پندار در پیرامون لیبرالیسم انگلیسی افسانه‌ای درمی‌اندازند ـ افسانـه‌ای کـه تنهـا بخشی از آن بـا حقیقت منطبـق است. قـرارگرفتن انگلستان بـه‌جای فـرانسه در مقام حـامی هنر همدوش بـا سقوط خاندان سلطنت فرانسه به‌عنوان نیروی رهبری‌کنندهٔ سیاست اروپا صورت می‌پذیرد و، بدین‌سان، سدهٔ هجدهم شاهد اعتلای انگلستان در عـرصه‌های سیاست و علم و هنر است. تضعیف قـدرت پادشاه، کـه در فـرانسه به‌اضمحلال ملی می‌انجامد، در انگلستان، که طبقات مولد و بـازرگانش با ادراك درست از

1. Vanloo

مسیر جریان اقتصادی و استعداد همگامی و هماهنگی با آن آماده‌اند که زمام حکومت را در دست گیرند، به‌منبع قدرت ملی بدل می‌گردد. پارلمان، که اکنون تجسم آمال سیاسی و آزادیخواهانهٔ این طبقات و عمده‌ترین سلاح آنها علیه حکومت خودکامه است، خاندان تودر[1] را در جنگ با اشراف فئودال و دشمن خارجی و کلیسای رم حمایت کرد، زیرا طبقات متوسط، که نمایندگانی در مجلس داشتند، و نیز اشراف آزاداندیشی که در فعالیتهای بازرگانی بورژوازی ذینفع بودند، دریافته بودند که این خاندان به‌پیشبرد منافعشان خدمت می‌کند. تا حوالی پایان سدهٔ شانزدهم، علائق مشترك نزدیکی بین خاندان سلطنت و این طبقات وجود داشت. سرمایه‌داری انگلیس هنوز در مرحلهٔ ابتدایی و مخاطره جویانه‌ای سیر می‌کرد و بازرگانان از اشتراك مشاوران مورد اعتماد شاه در اقدامات مشترك تجاری با شعف استقبال می‌کردند. راهها هنگامی از هم جدا شدند که سرمایه‌داری کم کم به‌اتخاذ شیوه‌های معقول‌تر آغاز کرد و دستگاه سلطنت دیگر برای مبارزه علیه اشرافیتی که از پا افتاده‌بود به یاری طبقهٔ متوسط نیاز نداشت. خاندان استوارت[2]، با الهام از نمونهٔ حکومت خودکامه‌ای که در اروپا برقراربود و با اعتقاد به‌اینکه متحدی در وجود پادشاه فرانسه دارد، از سر بی‌پروایی، هم از بیعت طبقات متوسط، و هم از حمایت مجلس چشم پوشید؛ اشرافیت فئودالی قدیم را از نو، در مقام اشرافیت درباری، مستقر ساخت و برای اعتلای این طبقه شالوده‌ای ریخت، زیرا با او احساس پیوند و علایق بیشتری می‌کرد، و این احساس اشتراك منافع آنقدر که نسبت به‌این طبقه وجود داشت نسبت به‌همرزمان اسلافشان، یعنی طبقات متوسط و اشراف آزاداندیش، موجود نبود. اشراف فئودال تا سال ۱۶۴۰ از امتیازات قابل ملاحظه‌ای برخوردار بودند و حکومت نه تنها در ادامهٔ مالکیت وسیع ارضی می‌کوشید، بلکه سعی داشت از طریق انحصارات، یا به‌یاری سایر شیوه‌های حمایتی، اشراف فئودال را در منافع بازرگانی سهیم گرداند. اما همین عمل برای کل نظام حکومتی عواقبی مصیبت‌بار به‌دنبال داشت. طبقات مولد

1. The Tudors 2. The Stuarts

اقتصادی به‌هیچ وجه حاضر نبودند منافعشان را با مقربان دربار تقسیم کنند و در لوای آزادی و عدالت علیه این مداخله اعتراض کردند؛ آزادی و عدالت شعارهایی بودند که این طبقات هنگامی هم که از مزایای اقتصادی برخوردار شدند پیوسته تکرارمی‌کردند.

به‌گفتهٔ توك‌ویل، تقریباً هیچ مسألهٔ سیاسیی نیست که به‌نحوی با وضع یا پرداخت مالیات مربوط نباشد. باری، مسائل و مشکلات مالیاتی از اواخر سده‌های میانه بر حیات عمومی انگلستان غلبه داشت و در سدهٔ هفدهم به‌علت و انگیزهٔ اساسی جنبشهای انقلابی بدل گردید. همان طبقهٔ متوسطی که بی‌هیچ سر و صدا به‌خاندان تودر مالیات می‌داد، و طی سالهای جنگ داخلی آماده‌بود که مالیات بیشتری را هم تحمل کند، به علت سیاست ارتجاعی و ضد طبقهٔ متوسطی که چارلز اول در پیش گرفت از پرداخت مالیات به‌او امتناع کرد. یك نسل بعد، هنگامی که جیمز دوم علیه ویلیام آرنج[1] از شورای شهر لندن درخواست مساعدت کرد، مردم لندن از کمك به‌او سر باززدند و ترجیح دادند که وسایل لازم برای تأمین موفقیت را در اختیار رقیبش بگذارند. این امر سر آغاز همان اتحاد بین دستگاه سلطنت و طبقهٔ بازرگان بود که سرانجام پیروزی سرمایه‌داری و ادامهٔ حیات خاندان سلطنت را در انگلستان تضمین کرد.[۳۷] بقایای فئودالیسم، که یك قرن بعد در فرانسه از میان برداشته‌شد، بیشتر در انگلستان در دورهٔ انقلاب بین سالهای ۱۶۴۰ و ۱۶۶۰ منهدم گردیده بود؛ اما انقلاب هر دو کشور مبارزه‌ای طبقاتی بود، که در آن طبقات وابسته به‌سرمایه در برابر حکومت خودکامه و مالکیت وسیع ارضی، و بخصوص کلیسا، از منافع اقتصادی خویش دفاع می‌کردند.[۳۸]

کشمکش شدیدی که بر حیات سیاسی سده‌های هفدهم و هجدهم چیره بود در انگلستان بین دو گروه درگرفت: در یك طرف دربار و اشراف درباری قرارداشتند، و در طرف دیگر طبقاتی بودند که به‌سرمایه‌داری علاقه داشتند. اما در حقیقت در این پیکار لااقل سه گروه، که از لحاظ اقتصادی دشمن یکدیگر بودند، در برابر هم ایستاده‌بودند: زمینداران

1. William of Orange

بزرگ، بورژوازی به‌اتفاق اشرافی که تمایلات سرمایه‌داری داشتند، و بالاخره سوداگران خرده‌پا و کارگران شهری و دهقانان. لیکن در سدهٔ هجدهم از این گروه اخیر، خواه در ادبیات و خواه پارلمان، نامی و نشانی نبود.

پارلمان، که پس از سال ۱۶۸۸ اجلاس کرد، هرگز به‌مفهوم امروزی کلمه «نمایندهٔ مردم» نبود؛ وظیفه‌اش این بود که نظم سرمایه‌داری را بر خرابه‌های نظام فئودالی قدیم بنا کند و تفوق عناصر مولد اقتصادی را بر طبقات طفیلی که نسبت به‌حکومت خودکامه و مقامات عالی کلیسا احساس همدلی داشتند تأمین و تثبیت نماید. انقلاب منجر به توزیع مجدد ثروت اقتصادی نگردید، اما در زمینهٔ آزادی، حقوقی را بوجودآورد که مآلاً همهٔ کشور و سرتاسر جهان متمدن از آن منتفع شدند. زیرا، هر چند این حقوق در بدایت امر به‌طرز ناقصی اعمال می‌شد، با این حال وجودشان به‌معنای پایان قدرت مطلقهٔ سلطنت و آغاز جریانی بود که نطفه‌های دموکراسی را در درون خود داشت. پارلمان مخصوصاً می خواست نفوذی محافظه‌کارانه اعمال کند، بدین معنی که شرایط و اوضاعی بوجودآورد که در آن انتخابات همچنان در وابستگی به‌مالکیت ارضی مبتنی بر بازرگانی و سرمایهٔ بازرگانی متحد آن باقی بماند. خصومت بین ویگها[1] و توریها[2] در محدودهٔ هدف مشترك طبقاتی که در پارلمان نمایندگی داشتند کشمکش درجهٔ دومی بیش نبود. فرقی نمی‌کرد که کدام یك از این دو حزب بر سر کار باشد، چون راهبری حیات سیاسی در دست اشراف بود، و این طبقه نفوذ فوق‌العاده‌ای در انتخابات داشت و طبقهٔ متوسط را تابع خود کرده‌بود. وقتیَ که قدرت از توریها به‌ویگها منتقل می‌شد، این انتقال قدرت صرفاً بدان معنی بود که حکومت موافق تشویق بازرگانی و دوری از کلیسا است و توجه چندانی به‌مالکیت ارضی ندارد؛ لیکن، حکومت پارلمانی همیشه حکومت متنفذان بود. ویگها دیگر طالب پارلمانی بدون حقوق سلطنت و امتیازات اشرافی

۱. Whig، عضو حزب آزادیخواه انگلیس در سدهٔ هفدهم که بعدها تبدیل به حزب لیبرال شد.

۲. Tory، حزب محافظه‌کار.

نبودند، چنانکه توریها هم خواستار سلطنت بدون پارلمان نبودند. هیچ یك از این دو حزب مجلس را به‌چشم یك دستگاه یا نهاد دموکراتیك نمی نگریست، و هر دو بر آن به‌چشم وثیقهٔ امتیازات خویش در قبال دستگاه سلطنت می‌نگریستند؛ وانگهی، مجلس این خصلت طبقاتی را در تمام طول سدهٔ هجدهم حفظ کرد. مشتی خانواده‌های «توری» و «ویگ»، که پسران ارشدشان در مجلس اعیان و فرزندان کهترشان در مجلس عوام بودند، هر چند گاه یك بار بنونت بر کشور حکومت می‌کردند و حیات اقتصادی را دربست در اختیار داشتند. دو سوم اعضای مجلسین انتصابی بودند و بقیه را ۱۶۰۰۰۰ رأی دهنده انتخاب می‌کردند، و تازه قسمتی از این آراء هم مخدوش بود. سرشماری، که حق رأی را در وهلهٔ اول وابسته به‌اجارهٔ زمین کرده‌بود، از همان آغاز کار موقع مسلطی را برای طبقات زمیندار در مجلسین تأمین کرد. اما به‌رغم این محدودیتی که بر حق انتخاب‌کردن تحمیل شده‌بود، و به‌رغم خرید و فروش رأی و فساد اعضای مجلسین، انگلستان در سدهٔ هجدهم مملکتی «مدرن» و بر راه رهایی تدریجی از بقایای سده‌های میانه روان بود. در هر حال، اتباعش از آزادی شخصیی بهره‌مند بودند که هنوز برای بقیهٔ اروپا شناخته‌نبود؛ و خود این امتیازات اجتماعی، که در انگلستان صرفاً بر مالکیت ارضی استواربود، و نه، مانند فرانسه، مبتنی بر حقوق موهوم موروثی[۳۹]، سازش طبقات فرودست را باامتیازات طبقاتی که فی حد ذاته انعطاف‌پذیرتر بودند آسانتر می‌ساخت.

نظم اجتماعی انگلستان سدهٔ هجدهم را اغلب با شرایط و اوضاع آخرین دورهٔ جمهوری روم قیاس کرده‌اند؛ لیکن، این امر که سازمان جامعهٔ روم، با طبقهٔ سناتورها و شوالیه‌ها و مردم عامی و عادی، تا حدی در مراتب اشرافیت پارلمانی و طبقات مالدار و «فقیر» انگلستان تکرار شده‌است، به‌خودی خود چندان قابل توجه نیست: این تقسیم سه‌گانه در حقیقت از نشانهای بارز همهٔ جوامع پیشرفته‌ای است که در آن جریان هموارسازی تفاوتهای اجتماعی هنوز آغاز نشده‌است. آنچه در قیاس بین انگلستان و روم دارای اهمیت خاص است ظهور اشراف به‌عنوان طبقه‌ای است که بر مجلس چیره است، و نیز مرزهای کاملاً سیالی است که اشراف

را از سرمایه‌داران جدا می‌کنند. اما رابطهٔ این طبقات با تودهٔ مردم در این دو کشور تا حدی با هم متفاوت است. حقیقت این است که نویسندگان رومی این دوره مانند نویسندگان سدهٔ هجدهم انگلستان بندرت از مردم فقیر یاد می‌کنند[۴۰]، اما پرولتاریا در روم، با اینکه مدام در مرکز توجه عامه است، در حیات سیاسی انگلستان تقریباً نقشی ندارد. ویژگی دیگری که جامعهٔ انگلیس را از جامعهٔ روم ـ و نه تنها از جامعهٔ روم بلکه از بسیاری جوامع ـ متمایز می‌کند این است که اشراف، که معمولاً در شرایط و اوضاعی مشابه‌رو به‌فقر و بی‌چیزی می‌روند، در انگلستان بر ثروت خویش می‌افزایند و در مقام طبقه‌ای مرفه به‌حیات خویش ادامه می دهند[۴۱]. طبقهٔ حاکم انگلستان نه تنها از این لحاظ که به‌بورژوازی امکان می‌دهد که مال بیندوزد و خود در جوار او پول تحصیل کند، بلکه با صرف‌نظرکردن از حقوق و امتیازاتی مالی که اشراف فرانسوی سخت بدانها چسبیده‌اند درایت و کفایت سیاسی خود را نشان می‌دهد[۴۲]. در فرانسه مالیات را فقط فقرا می‌پردازند، حال آنکه در انگلستان تنها ثروتمندان مالیات می‌دهند[۴۳]؛ البته این سخن بدان معنا نیست که وضع مردم فقیر انگلیس بهتر از فرانسه است، اما هرچه هست دخل و خرج مملکت متعادل است و دیگر از امتیازات شرم‌آوری که اشراف از آن برخوردار بودند اثری نیست. در انگلستان قدرت در دست اشرافیت بازرگانی است که شاید احساس و اندیشه‌اش بشردوستانه‌تر از اشرافیت در مجموع خود نباشد ـ چیزی که هست، به‌یمن تجربه‌ای که در امر بازرگانی دارد، واقع‌بینانه‌تر می‌اندیشد و می‌فهمد که منافعش با منافع حکومت یکی است. تمایل عمومی عصر به‌حذف تفاوتهای اجتماعی، که بر همه چیز جز بر تفاوت بین اغنیا و فقرا تأثیر می‌گذارد، در انگلستان بیش از هر جای دیگر شکلهای افراطی به‌خود می‌گیرد، و برای نخستین‌بار روابط و مناسبات اجتماعی جدیدی بوجود می‌آورد که به‌طور عمده بر ثروت استوار است. حذف فاصله بین سطوح مختلف مراتب اجتماعی نه فقط به‌یاری یك رشته از مدارج واسط بلکه همچنین به‌کمك طبیعت نامشخص خود طبقات تأمین و تضمین می‌شود. «اشرافیت» انگلیس اشرافیتی است موروثی، اما عنوان یك عضو مجلس اعیان همیشه به‌پسر

ارشد می‌رسد و بین فرزندان کهتر و مالکان معمولی تفاوتی نیست. اما مرزهایی که اشراف درجهٔ دوم را از طبقات فرودست بلافصلشان جدا می‌کند سیال و متحرکند. در اصل، اشراف روستا با «ملاکین» یکی بودند؛ اما همین اشراف روستا بتدریج نه فقط اشراف محلی بلکه همهٔ آن عناصری را نیز که به‌حکم فرهنگ و دارایی خویش متمایز از طبقات کارخانه‌دار و سوداگران خرده‌پا و «فقرا» بودند جذب کردند. به‌این ترتیب مفهوم «آقامنش» (جنتلمن)، تمام معنی و محتوای قانونی خود را از دست داد و حتی در رابطه با بعضی ملاکهای ثابت و مقرر زندگی به‌صورت امر نامشخص و نامعینی درآمد. عضویت در طبقهٔ حاکم روز به‌روز بیشتر متکی بر اشتراك سطح فرهنگ و توافق فکری گردید؛ و علت اینکه در انگلستان انتقال از «روکوکو»ی اشرافی به‌رومانتیسم بورژوایی مانند فرانسه یا آلمان با نقض ارزشهای فرهنگی همراه نبود بخصوص همین مسأله بود.

جریان هم‌سطح‌شدن فرهنگ در انگلستان به‌شکل بسیار بارزی در ظهور قشر جدیدی متجلی است که مرتب کتاب می‌خوانند؛ این مردم کتابخوان جمع بنسبت زیادی را تشکیل می‌دهند و با خرید کتب زندگی عده‌ای از نویسندگان را، فارغ از مسؤولیتها و تعهدات شخصی، تأمین می‌کنند. وجود این قشر از مردم کتابخوان، پیش از هر چیز، نتیجهٔ اهمیت روزافزونی است که در وضع طبقهٔ متوسط مرفه حاصل آمده‌است، چه همین طبقه حقوق و امتیازات ویژهٔ فرهنگی اشراف را پامال می‌کند و خود علاقهٔ شدید و فزاینده‌ای به‌ادبیات نشان‌می‌دهد. حامیان جدید فرهنگ نمی‌توانند شخصیتهایی پدیدآورند که آن اندازه ثروتمند و پلندپرواز باشند که بتنهایی در مقام حامی هنر و ادبیات در محدوده‌ای وسیع عمل کنند، اما عدهٔ این حامیان به‌هر حال آنقدر هست که فروش کتب را تضمین کند و مایهٔ معاش نویسنده را فراهم سازد. ایراد به‌تبیین این نکته که وجود این جمع کتابخوان معلول وجود طبقهٔ متوسطی است که از لحاظ اقتصادی و سیاسی و اجتماعی در جامعه نفوذ دارد، و نیز این استدلال که طبقهٔ متوسط از سدهٔ هفدهم کسب اهمیت کرده‌بود و لذا نقشی را که در عرصهٔ فرهنگ در سدهٔ هجدهم بر عهده گرفت می‌توان از بهبودی نتیجه گرفت که در

وضع اجتماعی او حاصل آمده‌است[۴۴]، بسهولت قابل ابطال است. در سدهٔ هفدهم فرهنگ هنری، خاصه به‌علت جهان‌بینی پارسایانه و خشکه‌مقدسانهٔ طبقهٔ متوسط، موقوف و محدود به‌اشراف دربار بود. محافل خارج از دربار به‌میل و رضای خود از وظیفه‌ای که در فرهنگ عصر الیزابت بر عهده داشتند چشم پوشیدند؛ نخستین کاری که می‌بایست انجام دهند این بود که موقع و مقام سابق را در حیات فرهنگی عصر از نو بدست‌آورند، یعنی راهی را بپیمایند که از اعتلای وضع اقتصادی و اجتماعی ایشان نتیجه شود، و این امر البته مدتی وقت می‌گرفت. ابتدا می‌بایست رونق و رفاه طبقهٔ متوسط بسط یابد و مستقر شود و سپس به‌پایه‌ای برای رهبری فکری و معنوی بدل گردد. سرانجام، اشرافیت نیز می‌بایست برخی از جنبه‌های جهان‌بینی بورژوایی را اختیار کند تا لایهٔ فرهنگی همگونی را با طبقهٔ متوسط بوجودآورد و به‌این ترتیب جامعهٔ کتابخوان را تحکیم و تقویت کند ـ و این امر جز با مشارکتش در زندگی تجاری طبقهٔ متوسط ممکن نبود.

اشراف سابق دربار مردم کتابخوانی نبودند؛ راست است که تا حدی به‌نویسندگان وابسته به‌خود می‌رسیدند، لیکن ایشان را نه به‌چشم تولیدکنندهٔ کالاهای ضروری بلکه تنها به‌دیدهٔ خدمتکارانی می‌نگریستند که در پاره‌ای شرایط و اوضاع می‌شد از خیر خدمتشان گذشت. حمایتشان از نویسندگان نه بر اساس ارزش حقیقی کارشان بلکه بیشتر بنا بر علل و جهات حیثیتی بود. در پایان سدهٔ هفدهم خواندن کتاب هنوز یك سرگرمی شایع نبود؛ تا آنجا که به‌ادبیات قدیم مربوط می‌گردید ـ و این ادبیات به طور عمده مرکب از داستانهای عاشقانه و شرح اعمال حیرت‌انگیز بود ـ کتابخوانان بالقوه را تنها مردم طبقات بالا که اشتغال دیگری نداشتند تشکیل می‌دادند؛ و کتب عالمانه را تنها فضلا می‌خواندند. آموزش ادبی زنان، که می‌بایست در حیات ادبی سدهٔ بعد نقش مهمی ایفا کنند، هنوز بسیار ناقص بود. برای مثال، می‌دانیم که دختر بزرگ میلتن سواد نوشتن نداشت و همسر درایدن[1]، اگرچه از خاندانی اشرافی بود، در رعایت

1. Dryden

قواعد زبان مادری خود با دشواری بسیار مواجه بود[۴۵]. تنها نوع کتابی که در سدهٔ هفدهم و آغاز سدهٔ هجدهم خواننده داشت رسالهٔ مذهبی تهذیب کننده بود؛ داستانهای غیردینی تنها بخش کوچکی از مجموع تولید کتاب را تشکیل می‌داد[۴۶]. بر خلاف نظر شوفلر[1] روی گرداندن مردم کتابخوان از کتابهای مذهبی و روی آوردنشان به‌ادبیات غیردینی را، که تا حوالی سال ۱۷۲۰ هنوز به‌موضوعات اخلاقی می‌پرداختند و فقط بعدها موضوعهای عوامانه و مبتذل را عنوان کردند، تنها ـ آن هم به‌طور غیرمستقیم ـ می‌توان به‌سیاسی کردن کلیسا از ناحیهٔ والپول[2] و فعالیتهای آزادفکرانهٔ کشیشان کلیسای انگلیس اسناد داد[۴۷]. سیاست آزادمنشانه و دیدگاه دنیوی «کلیسای عالی» صرفاً نشانه‌هایی از روشنگری بودند، و این امر نیز، به‌نوبهٔ خود، جز جلوهٔ ایدئولوژیک انحلال فئودالیسم و ظهور طبقات متوسط نبود. اما، با این همه، همین که ثابت شده‌است که کشیشان پروتستان نقش بسیار مهمی در نشر و اشاعهٔ ادبیات غیردینی و آموزش کتابخوانان جدید ایفا کرده‌اند، خود یکی از مهمترین نتایج جامعه‌شناسی جدید ادبی است[۴۸]. رمان‌های دفو[3] و ریچاردسن[4]، بدون تبلیغاتی که از منابر کلیساها درباره‌شان می‌شد، بعید بود که مورد استقبال عامهٔ مردم قرار گیرند.

در حوالی نیمهٔ قرن شمار خوانندگان کتاب به‌میزان قابل ملاحظه‌ای افزایش می‌یابد و کتابهایی هرچه بیشتر نشر می‌شود که، چنانچه بر اساس رونق تجارت کتاب قضاوت کنیم، باید بگوییم که قاعدتاً خریدارانی داشته‌اند. مقارن پایان قرن، کتاب‌خواندن به‌صورت یکی از ضروریات زندگی مردم طبقات بالا درمی‌آید و داشتن کتاب، چنانکه گفته‌اند، در میان محافلی که جین اوستین[5] وصف می‌کند همانقدر امری مسلم و عادی است که برای دنیای فیلدینگ[6] مایهٔ تعجب می‌بود[۴۹]. از وسائل فرهنگیی که به‌یاری آنها طبقهٔ کتابخوان پا می‌گیرد و رشد می‌کند، مهمتر از همه مجلات ادواریی هستند که از اوایل قرن به‌این سو نشر می‌شوند، و بزرگترین ابداع عصر بشمارمی‌روند. از این مجلات است که

2. Schoeffler 3. Walpole 4. Defoe 5. Richardson
1. Jane Austen 2. Fielding

طبقهٔ متوسط فرهنگ ادبی و اجتماعی خود را، که هر دو هنوز اساساً بر ملاکهای اشرافی استوارند، کسب می‌کند. اشراف نیز از زمانی که قدرت فائقه بودند فرق فاحش کرده و از پیروزی طبقهٔ متوسط شهرنشین بر تفکر دربار، درس عبرتی آموخته‌اند. اما تضاد بین شیوه‌های تفکر و احساس طبقهٔ اشراف و مردم طبقهٔ متوسط همچنان به‌مدتی دراز ادامه می‌یابد. برتری ذهنی آمیخته به‌شك و سردی و بی اعتنایی اشراف یکروزه از بین نمی‌رود؛ برعکس، نفوذش کماکان در سبك مصنوع و فلسفهٔ اخلاق رواقی مجلات محسوس است. در ادبیات، به‌مفهوم حقیقی کلمه، غلبهٔ ذوق کلاسیك طولانی‌تر می‌پاید تا در مطبوعات؛ در اینجا، درست تا نیمهٔ قرن، نادره‌گویی و لطیفه‌پردازی، عقاید هوشمندانه و شیوه‌های فوق‌العاده استادانه، روشنی فکر و صفای زبان ـ که هواخواهان پوپ[1] و «لطیفه‌پردازان» معرف آنند ـ به‌چشم کیفیات ادبی در حد کمال نگریسته‌می‌شوند. در این دورهٔ انتقالی فرهنگ نیمه‌درباری و نیمه‌بورژوایی چیزی جالبتر از ظهور لایهٔ نازکی مرکب از نویسندگان و صاحبان ذوقی نیست که می‌کوشند به‌یاری آموزش کلاسیك و ذوق مشکل‌پسند و شیوهٔ تفکر عالمانه و از خودراضی خویشتن را از مردم عادی متمایز کنند. این که چگونه این روشنفکران بتدریج از بین می‌روند و چگونه پاره‌ای از ذهنیاتشان به عنوان کیفیات لازم فرهنگ ادبی پذیرفته‌می‌شود، در حالی که بقیه صورت مضحك و مسخره‌ای به‌خود می‌گیرند، و، مهمتر از همه اینکه، چگونه بذله‌گوییهای سبکسرانه جای خود را به‌عقل سلیم، و ظرافت ظاهری جایش را به‌بیواسطگی عاطفی می‌دهد... باری، همهٔ اینها به‌جریانهای بعدی و رهایی کامل روح طبقهٔ متوسط در عرصهٔ ادب مربوط می‌شوند. سرانجام کشمکش بین دو جهت یکسره پایان می‌پذیرد و ادبیات طبقهٔ متوسط دیگر چیزی در برابر خود ندارد که بتوان ادبیات درباریش خواند. البته این سخن بدان معنا نیست که همهٔ کشمکشها به‌پایان می‌رسند و ذوق واحد و بلامعارضی بر ادبیات چیره می‌گردد. برعکس، تضاد جدیدی بروز می‌کند: تعارض میان ادبیات نخبگان فرهیخته و ادبیات قاطبهٔ مردم

1. Pope

کتابخوان؛ و بی‌ذوقیهایی در کار می‌آید که نقاط ضعف قصه‌های جلف عصر بعد بسهولت در آنها قابل تشخیص است.

چرند و پرند[1] به‌مدیریت سر ریچارد استیل[2]، که در ۱۷۰۹ آغاز به انتشار می‌کند، و نیز ناظر[3] به‌مدیریت ادیسن[4]، که دو سال بعد جای آن را می‌گیرد، و «هفته‌نامه‌های اخلاقی» که متعاقب این دو به‌ظهور می‌رسند، نخست شرایط لازم برای ادبیاتی را بوجودمی‌آورند که شکاف بین فضلا و خوانندگان عادی بیش و کم تربیت شده، یعنی میان «ذوق لطیف» اشرافی و بورژوای عاری از ذوق را پر می‌کنند ـ و، در نتیجه، ادبیاتی است که نه درباری است و نه براستی مردمی؛ و به‌هر حال چیزی است که با خردگرایی شدید و سختگیری اخلاقی و برداشتی که از شرف و احترام دارد، در نیمه راه بین نگرش شوالیه‌ای-اشرافی و بورژوایی-پارسایی در زندگی جای می‌گیرد. عامهٔ مردم برای نخستین‌بار، از طریق این نشریه‌های ادواری، که با مقالات و رسالات شبه‌علمی و کوتاه و تحقیقات اخلاقی خود بهترین مقدمه را برای خواندن کتابهای واقعی تشکیل می‌دهند، با لذت حقیقی ادبیات جدی آشنا می‌شوند؛ با واسطهٔ همین مجلات، خواندن کتاب برای بخشهای بالنسبه وسیعی از جامعه صورت عادت و ضرورت پیدا می‌کند. اما این مجلات خود حاصل جریانهایی هستند که با تغییر وضع اجتماعی نویسنده در ارتباط است. پس از انقلاب پیروزمند، نویسندگان دیگر حامیان خویش را در دربار نمی‌جویند؛ درباری به‌مفهوم سابق کلمه وجود ندارد و هرگز هم وظیفهٔ فرهنگی سابق را مجدداً بر عهده نمی‌گیرد[۵۰]. احزاب سیاسی و حکومت، که اکنون متکی بر افکار عمومی است، نقش محافل درباری را به‌عنوان حامیان ادب عهده‌دارمی‌شوند. در عهد سلطنت ویلیام سوم و ملکه ان[5]، قدرت، بین توریها و ویگها تقسیم می‌شود و این دو حزب ناگزیرند که برای توسعهٔ نفوذ سیاسی خود به‌نبردی بی‌وقفه دست‌یازند و از سلاح تبلیغ ادبی غافل نمانند. خود نویسندگان نیز، از آنجا که نظام قدیم حمایت، کلاً در شرف نابودی است و بازار آزاد کتاب هم چندان وسعتی ندارد، و جز تبلیغات سیاسی منبع مطمئنی برای کسب

1. *Tatler* 2. R. Steele 3. *Spectator* 4. Addison
5. Anne

درآمد در اختیار نیست، خواه ناخواه انجام چنین وظیفه‌ای را باید تقبل کنند. همان طور که استیل و ادیسن روزنامه‌نگاری را پیشه می‌سازند و در این مقام مستقیم یا غیرمستقیم از منافع ویگها دفاع می‌کنند، دفو و سویفت نیز به‌نشر جزوه‌های سیاسی می‌پردازند و حتی در رمانهای خود مقاصد سیاسی را تعقیب می‌کنند. با این وضع، اگر هم اندیشهٔ «هنر برای هنر» به‌ذهنشان خطور می‌کرد، در چنان شرایط و احوالی این اندیشه متضمن چیزی غیرمسؤولانه و خلاف اخلاق می‌نمود. «رابینسن کروسو»[1] رمانی است که هدف آموزش اجتماعی دارد، و «گالیور»[2] طنزی است اجتماعی؛ این هر دو داستان فقط تبلیغ سیاسی به‌مفهوم دقیق کلمه‌اند، و چیزی جز تبلیغات سیاسی نیستند. شاید این نخستین‌بار نباشد که در عرصهٔ هنر، با ادبیات جنگجو و پرخاشگر مواجه می‌شویم که هدفهای اجتماعی را تعقیب می‌کند، اما اگر آزادی مطبوعات و بحث و گفتگوی عامهٔ مردم دربارهٔ مسائل روز وجود نمی‌داشت، تصور وجود «گلوله‌های توپ کاغذی[3]» سویفت و معاصرانش امکان‌پذیر نمی‌بود. در این زمان برای نخستین‌بار نویسنده در مقام یك پدیدهٔ پابرجای اجتماعی ظهور می‌کند، و بنا بر اقتضا از قلم خویش به‌مثابهٔ سلاح استفاده می‌نماید و آن را به‌هر کس که پول بیشتری بدهد می‌فروشد.

این حقیقت که نویسندگان دیگر با قدرت واحد و متمرکزی روبرو نیستند، و جز دو حزب متفاوت قدرتی در برابر خویش ندارند، به‌ایشان استقلال می‌بخشد، زیرا اکنون می‌توانند کارفرمای خود را کمابیش بنا بر تمایلات خویش انتخاب کنند[۵۱]. اما اگر سیاستمداران ایشان را صرفاً به چشم متحدان خویش می‌نگرند، این امر در بیشتر موارد توهمی بیش نیست، لیکن پروراندن این خیال به‌هر حال مایهٔ ترضیهٔ خاطر یکی و موجب کسب منفعت دیگری است. و اما در مورد دو تن از بزرگترین سیاسی‌نویسان عصر، یعنی دفو و سویفت، باید گفت که دفو معمولاً از اعتقادات شخصی خود دفاع می‌کند، و، به‌هر حال، کینه و نفرتی که در سخنان شورانگیز سویفت انعکاس دارد اصیل و بی‌شائبه است. دفو، که

1. *Robinson Crusoe* 2. *Gulliver* 3. Paper Canon-balls

عضو حزب ویگها بود، مردی است عمیقاً خوش‌بین، حال آنکه سویفت، هر چند اسماً «توریی» است که در زیردست والپول کارمی‌کند، بی‌گمان مردی است سخت بدبین؛ از یك سو فلسفهٔ پارسایانهٔ زندگی طبقهٔ متوسط را که مبتنی بر اعتقاد به‌جهان و ایمان به‌خدا است تبلیغ می‌کند، و از سوی دیگر برخوردی بزرگوارانه و طعنه‌آمیز و مردم‌گریز و تحقیرآمیز با زندگی دارد. اینان برجسته‌ترین نمایندگان ادبی دو اردوگاه سیاسی هستند که انگلستان بین آنها تقسیم شده‌است. دفو پسر قصابی لندنی است که با کلیسای رسمی انگلیس نیز موافق نیست؛ پاکدینی (پیوریتانیسم) سرکوفته اما ریشه‌دار پدر هنوز همچنان بر نوشته‌هایش سایه افکنده‌است. وی خود از دست حکومت توریها که متأثر از کلیسای عالی انگلیس بود صدمات بسیار کشید. پیروزی ویگها سرانجام انتظارات هم‌مسلکان اجتماعی و همکیشانش را تحقق می‌بخشد، و خوش‌بینی همین طبقهٔ متوسط است که برای نخستین‌بار به‌توسط او در ادبیات غیرروحانی بیان می‌شود. رابینسن، که تك و تنها مانده‌است و جز خود تکیه‌گاهی ندارد و بر قهر طبیعت غلبه می‌کند و رفاه و امنیت و نظم و قانون را از هیچ بوجودمی‌آورد، نمایندهٔ تمام‌عیار طبقهٔ متوسط است. قصهٔ ماجراهای رابینسن سرود بلندی است در ستایش کوشش، تحمل و قدرت ابداع، و عقل سلیمی که بر همهٔ مشکلات غلبه می‌کند؛ در یك کلام، قصهٔ فضایل عملی طبقهٔ متوسط است؛ این داستان بیان ایمان طبقه‌ای است که آمال اجتماعی دور و دراز دارد و از نیروی خویش آگاه است، و، در عین حال، بیانیهٔ ملت جوان و مخاطره‌جویی است که در راه سلطه بر جهان می‌جنگد. سویفت تنها جانب معکوس این قضیه را می‌بیند؛ نه بدین سبب که از همان آغاز از نظرگاه اجتماعی دیگری بر آن می‌نگرد، بلکه بدین علت که مدتها است اعتماد ساده‌دلانهٔ دفو را از دست داده‌است. وی یکی از نخستین کسانی است که سرخوردگی دورهٔ روشنگری را درمی‌یابد و این تجربهٔ جالب توجه را به‌قالب «ابرکاندید»[1] عصر می‌ریزد. او یکی از ذهنهایی است که از فرط نفرت به‌نابغه بدل شده‌است، و چیزهایی را می‌بیند که دیگران قادر به‌دیدنشان

1. Super Candide (اشاره به‌کاندید، ولتر)

نیستند، زیرا وی بهتر از دیگران کین می‌ورزد و، چنانکه در نامه‌ای به پوپ می‌نویسد، می‌خواهد جهان را بیازارد نه اینکه آن را شاد و مسرور سازد؛ و به‌این ترتیب اثرش به‌بیرحم‌ترین کتاب قرن بدل می‌گردد، قرنی که، به‌رغم همهٔ روح انسانی و احساساتی که در آن جاری است، از حیث کتب بیرحمانه، کمبود ندارد. بزحمت بتوان کتابی را یافت که مانند کتاب سویفت، که دومین «رمان جوانان» در ادبیات انگلیس است، تا این حد با «رابینسن» بشردوست مغایر باشد؛ شاید تنها کتابی که از این حیث بر این داستان پیشی می‌گیرد دون کیشوت باشد، که خود سومین داستان از این گونه است. با این حال، گالیور و رابینسن کروسو در پاره‌ای خصوصیات مشترکند. نخست آنکه هر دو در قصه‌های وهم‌آمیز و داستانهای اعجاب‌انگیزی ریشه دارند که شرح سفر به‌مدینهٔ فاضله‌اند، و در رنسانس خواستاران بسیار داشتند، و مشهورترین نمایندگان آنها سیرانو دو برژراک[1]، کامپانلا[2]، و تامس مور[3] بشمارمی‌روند. افزون بر این هر دو برگرد مسائل فلسفی واحدی، یعنی در پیرامون اعتبار فرهنگ بشری، دور می‌زنند. این مسائل تنها در عصری ممکن است اهمیت یابند ـ همان طور که برای دفو و سویفت اهمیت یافتند ـ که در آن شالوده‌های اجتماعی تمدن آغاز به‌فروریختن کرده‌باشد، و تنها تحت تأثیر مستقیم انتقال رهبری امور فرهنگی از طبقه‌ای به‌طبقهٔ دیگر بود که می‌شد موضوع وابستگی تمدنها به‌شرایط و اوضاع اجتماعی را مطرح ساخت و به‌قاعده و قانون درآورد.

با بسط تبلیغات سیاسی در ادبیات، وضع اقتصادی و اجتماعی نویسندگان از بیخ و بن دگرگون می‌شود. اکنون که خدمتشان را با مشاغل مهم و پاداشهای کلان جبران می‌کنند، ارزش اخلاقیشان نیز نزد عامه بالا می‌رود. ادیسن با یکی از کنتسهای واریک[4] ازدواج می‌کند؛ سویفت با شخصیتهایی نظیر بولینگ‌بروک[5] و هارلی[6] در «کیت‌کت کلاب»[7] روابط دوستانه دارد؛ یکی از کنتهای ساندرلند[8] و دوکی از

1. Cyrano de Bergerac 2. Campanella 3. Thomas More
4. Warwick 5. Bolingbroke 6. Harley 7. Kitcat Club
8. Sunderland

نیوکاسل[1] و ونبرا[2] و کانگریو[3] همچون دو همطراز آمیزش دارند. اما نباید فراموش کرد که پاداشی که این نویسندگان دریافت می‌دارند صرفاً برای خدمات سیاسیی است که انجام می‌دهند و این امر ربطی به‌کیفیت ادبی یا اخلاقی کارشان ندارد[۵۲]. و چون اکنون سیاستمداران وسیلهٔ تشویق، خاصه مشاغل عالی دولتی را در اختیار دارند، لذا دولت و احزاب موقعیتی را که زمانی شاه و محافل دربار داشتند احراز می‌کنند ـ با این تفاوت که صله‌ای که به‌نویسندگان می‌دهند و افتخاراتی که بدیشان ارزانی می‌دارند بیشتر و بزرگتر از چیزی است که شاهان و درباریان می‌بخشیدند. لاک[4] در محکمهٔ استیناف و ادارهٔ بازرگانی است؛ استیل در ادارهٔ نشر تمبر دارای شغل مشابهی است؛ ادیسن به‌وزارت امور خارجه می‌رسد و با حقوقی سالانه معادل ۱۶۰۰ پوند بازنشسته می‌گردد؛ گرنویل[5] عضو مجلس عوام است، و پس از چندی وزیر جنگ و خزانه‌دار خاندان سلطنتی می‌شود؛ پرایر[6] به‌سفارت می‌رسد و دفو مشاغل سیاسی مختلفی را احراز می‌کند[۵۳]. در هیچ زمان دیگر و در هیچ کشور دیگری این همه مشاغل و مناصب عالی که انگلستان اوایل سدهٔ هجدهم به نویسندگان بخشیده‌است سابقه ندارد.

این وضع فوق‌العاده مساعدی که برای نویسندگان فراهم آمده‌است در سالهای آخر سلطنت ملکه ان به‌اوج خود می‌رسد، هنگامی که والپول در ۱۷۲۱ رئیس حکومت می‌شود همه بتمام و کمال پایان می پذیرد. حکومت ویگها شرایط و اوضاعی را ایجاد می‌کند که در آن وجود نویسنده برای حکومت سودی ندارد و به‌عمر حمایت سیاسی پایان می بخشد. قدرت حزب حاکم چنان استوار می‌نماید که می‌تواند از خیر هر تبلیغی بگذرد؛ حال آنکه نفوذ توریها به‌اندازه‌ای ناچیز است که در وضع و موقعی نیستند که از بابت خدمات نویسندگان چیزی به‌آنها بپردازند. والپول، که هیچ رابطهٔ شخصی با ادبیات ندارد، از پول زیاد و مناصب عالی هم، برای نویسندگان بهره‌مند نیست. مناصب پردرآمد را باید به اعضای مجلسین، که حمایتشان برای دولت ضرور است، یا هیأت نظار

1. Newcastle 2. Vanbrugh 3. Congreve 4. Locke
5. Granville 6. Prior

حوزه‌های اخذ آراء داد و بدین وسیله خدماتشان را جبران کرد. البته معلوم است که نویسندگان ناراضی همیشه وجود داشته‌اند، و هلیفکس[1]، که دست و دلبازترین حامی ادبا بود، در میان نویسندگان از همه دشمن بیشتر داشت[۵۴]. باری، علاقهٔ عامه به‌نویسندگان فرومی‌نشیند. پوپ، ادیسن، استیل، سویفت و پرایر از پایتخت می‌روند و از حیات عمومی کناره می‌گیرند و در خلوت روستا به‌نوشتن ادامه می‌دهند ـ یعنی اگر اصولاً دستی به‌قلم ببرند. وضع اقتصادی نویسندگان جوان روز به‌روز بدتر می‌شود؛ تامسن[2] به‌قدری تهیدست است که برای خرید یك جفت کفش ناچار قسمتی از سرودهٔ خود به‌نام «فصول» را می‌فروشد، و جانسن در اوایل فعالیت نویسندگی خود با شدیدترین نوع فقر دست به گریبان است. ادیب و نویسنده، دیگر به‌لفظ «جنتلمن» خوانده‌نمی‌شود؛ و با سقوط امنیت اقتصادی، قدر و منزلتش در چشم عامه کاستی می‌پذیرد. نویسنده اکنون آداب و سلوك نامناسبی اختیار می‌کند: بی‌قید و سکبسر و غیرقابل اعتماد می‌شود و، سرانجام، نمونه‌هایی چون «سویج»[3] را عرضه می‌کند که وجودشان در عصر فرهنگ درباری امکان‌ناپذیر بود، و در حقیقت پیشروان و پیشگامان کولیان جدیدند.

خوشبختانه حمایت خصوصی، بر خلاف حمایت سیاسی، یکباره و ناگهان منقطع نمی‌شود: سنت و راه و رسم قدیم اشرافی هرگز یکسره از بین نرفته‌بود، و اینك که نویسندگان می‌توانند و باید به‌مشتریان خصوصی مراجعه کنند، این سنت و راه و رسم، حیاتی تازه می‌یابد. قلمرو نظام حمایتی جدید به‌وسعت نظام قدیم نیست، لیکن، به‌طور کلی، متأثر از انگیزه‌های نیرومندتری است، به‌طوری که هر نویسندهٔ مستعدی، چنانچه بکوشد، زود یا دیر می‌تواند حامی مناسبی برای خویش بیابد[۵۵]. البته بودند نویسندگانی که در وضع و موقعی قرارداشتند که می‌توانستند در دوران انتقالی بین عصر تبلیغات سیاسی و فعالیت آزاد در عرصهٔ ادب از خیر حمایت خصوصی بگذرند. دربارهٔ نظام حمایت پیوسته شکوه‌هایی به گوش می‌رسد، اما در این خصوص که نویسنده‌ای جرأت کرده‌باشد از

1. Halifax 2. Thomson 3. Savage

حامی خود جدا شود بزحمت سخنی به‌میان می‌آید. وابستگی به‌حامی، هر چند رابطه‌ای شخصی و به‌همین سبب اغلب خفت‌آور بود، لیکن از وابستگی به‌ناشر کم دردسرتر بود. حتی جانسن، که در تمام طول عمر خود علیه نظام «حمایت‌طلبی» مبارزه می‌کرد و این شیوه را حقیر می‌شمرد، با این حال اعتراف می‌کرد که نویسنده می‌تواند سایه‌نشین ارباب باشد و در عین حال استقلال خود را نیز حفظ کند. روابط و مناسبات فیلدینگ با حامیانش نشان‌می‌دهد که این کار شدنی بود. نویسندگانی که از مساعدت حامیان خصوصی بهره‌مند نبودند معمولاً ناچار بودند که همچون کارگران روزمزد کارمزدی کنند و با ترجمه و تلخیص و آماده‌کردن کتب برای چاپ و خواندن نمونه‌های مطبعی و مقاله‌نویسی برای مجلات و نوشتن چیزهایی مربوط به‌اطلاعات عمومی مایهٔ معاشی کسب کنند. حتی جانسن، که بعدها داور مطلق در ادبیات انگلیس شد، فعالیت خود را در عرصهٔ ادب در مقام نویسنده‌ای مزدور آغاز کرد. راست است که پوپ را نمی‌توان در هیچ یك از این مقوله‌ها جای داد، و بنظر می‌رسد که همچنان آزاد از قیود خارجی است، اما با وجود این در خدمت اشرافی است که آثارش را می‌خرند و بحق او را از خویشتن می‌دانند. با تجدید حیات حمایت شخصی، قدر و منزلت نویسنده نزد عامه بار دیگر فروکش می‌کند، چنانکه حتی رفتار و برخورد کسانی چون هارس والپول و لرد چسترفیلد[1]، که خود در سطوح عالی فرهنگ ادبی جای دارند، این امر را بوضوح نشان‌می‌دهد. سخنان معروف لرد چسترفیلد بیان روشن این نگرشی است که اینك غلبه دارد: «سناتورهای محترم، باید خدا را شکر کنیم از اینکه چیزی بهتر از مغزمان داریم که بر آن اتکا کنیم.» اما بعضی از نویسندگان نیز در این نظر سهیمند و وانمود می‌کنند که نویسندگی برای آنها هوس و تفننی بیش نیست. کانگریو، که میل داشت ولتر او را نه یك نویسنده بلکه یك «جنتلمن» بداند، به‌این گروه تعلق دارد.

پس از اواسط قرن، «حمایت» مطلقاً پایان می‌پذیرد و حوالی سال ۱۷۸۰ دیگر هیچ نویسنده‌ای امید به‌حمایت شخصی و خصوصی ندارد.

1. Lord Chesterfield

شمار شاعران و ادیبان مستقلی که از حاصل کار خود کسب مایهٔ معاش می‌کنند روز به‌روز افزایش می‌یابد، چنانکه عدهٔ مردمی هم که کتاب می‌خرند و می‌خوانند و رابطه‌شان با نویسنده رابطه‌ای صرفاً غیرشخصی است فزونی می‌گیرد. جانسن و گولداسمیت اکنون فقط برای این مردم چیز می‌نویسند و شعر می‌گویند. دیگر ناشر جای حامی را گرفته‌است؛ خرید مردم، که بحق «حمایت جمعی» نامیده شده‌است، پلی است که این دو را به‌هم مربوط می‌کند[۵۶]. حمایت، یا «زیر پر و بال گرفتن»، شکل صرفاً اشرافی رابطهٔ بین مؤلف و خواننده است؛ نظام مشارکت همگانی این رشتهٔ پیوند را سست می‌کند، اما پاره‌ای از اختصاصات شخصی این رابطه را نگه‌می‌دارد. نشر کتاب برای تودهٔ مردم کتابخوانی که بتمام و کمال بر نویسنده ناشناخته‌اند نخستین شکل مناسباتی است که با ساختار جامعهٔ طبقهٔ متوسط، که اساس آن بر گردش فارغ از مناسبات شخصی کالا استوار است، تطبیق می‌کند. نقش ناشر، در مقام واسطهٔ بین مؤلف و مردم کتابخوان، با آزادی ذوق طبقهٔ متوسط از قید احکام اشرافی آغاز می‌شود و خود نشانی از این آزادی و نقطهٔ آغاز تاریخی حیات ادبی به‌مفهوم امروزی کلمه است، که نه تنها حکایت از نشر مرتب کتب و روزنامه‌ها و مجلات می‌کند، بلکه، از آن بالاتر، بر ظهور کارشناسان ادبی، یا منتقدانی نیز اشاره دارد که در عالم ادب معرف ملاکهای عمومی ارزش و افکار عامه‌اند. اسلاف ادبای سدهٔ هجدهم، خاصه اومانیستهای رنسانس، در وضع و موقعی نبودند که چنان وظیفه‌ای را به‌انجام رسانند، زیرا مجلات ادواری، و بنا بر این، وسیلهٔ مناسبت تأثیر بر افکار عامه، را در اختیار نداشتند.

تا اواسط سدهٔ هجدهم تأمین مایهٔ معاش نویسنده مستقیماً مبتنی بر حاصل کار او نبود بلکه متکی بر مستمری و حقوق وظیفه‌ای بود که از دیگران دریافت می‌کرد، و این حقوق وظیفه ربطی به‌ارزش ذاتی یا جاذبهٔ عمومی نوشته‌های او نداشت. اکنون، برای نخستین‌بار، اثر ادبی صورت کالایی را می‌یابد که ارزش آن با قابلیت فروش آن در بازار آزاد وفق می‌دهد. این دگرگونی را می‌توان مساعد یا مصیبت‌بار تلقی کرد؛ اما در عصر سرمایه‌داری رشد جریان نویسندگی و تبدیل آن به‌حرفه‌ای ثابت و

مستقل بدون امکان تحول خدمت شخصی به‌کالای غیرشخصی امکان‌ناپذیر می‌بود. تنها از این طریق بود که نویسنده توانست از نظر مادی وضع و موقع استوار و منزلتی را که اینک دارد بدست‌آورد؛ زیرا واضح است که خریدار کتابی که در هزاران نسخه نشر می‌شود با این عمل، یعنی با خرید کتاب، لطفی در حق نویسنده نمی‌کند، حال آنکه پرداختن چیزی به‌او در قبال نسخه‌ای خطی هدیه‌ای محسوب می‌گردد. در عصر جماعات درباری و اشرافی شهرت شخص بستگی به‌وضع و موقع حامی او داشت، اما اکنون، در عصر لیبرالیسم و کاپیتالیسم، آدمی هر اندازه از قیود شخصی آزادتر و هر قدر در داد و ستدهای غیرشخصی خود با سایر مردم، که مبتنی بر خدمت متقابل است، موفق‌تر باشد، از قدر و منزلت بیشتری بهره‌منداست. راست است که نویسندهٔ مزدور به‌طور کامل از صحنه ناپدید نمی‌شود، اما تقاضا برای کتابهای حاوی مطالب تاریخی و سرگذشت اشخاص و دانشنامه‌های آماری به‌اندازه‌ای زیاد است که هر مؤلفی می تواند از درآمدی ثابت مطمئن باشد[۵۷]. در سازمانهایی نظیر «کارگاه ادبی» اسمالت[1]، که، در عین حال که در آن کار بر اساس ترجمهٔ دون کیشوت و تصنیف تاریخ انگلستان[2] و مجموعهٔ سفرنامه‌ها[3] و ترجمهٔ آثار ولتر در جریان است، برای هر کس که دستی به‌قلم داشته‌باشد کار هست[۵۸]. دربارهٔ بهره‌کشی از نویسندگان این دوره مطالب زیادی شنیده‌ایم، و باید گفت که بنگاههای نشر به‌هیچ وجه بنیادهای خیریه نبوده‌اند؛ اما جانسن در ستایش همین ناشران می گوید که اینان شرکای دقیق و دست و دلبازی بوده‌اند، و ما خود می‌دانیم که نویسندگان سرشناس و مؤلفانی که کارشان خریدار داشت، حتی اگر حق‌التألیفهای امروزی را ملاک قراردهیم، مبالغ کلانی از این ناشران دریافت می‌داشتند. برای مثال، هیوم[4] در ازای اثری به‌نام تاریخ بریتانیای کبیر[5] (۶۱-۱۷۵۴) سه هزار و چهارصد پوند و اسمالت برای نوشته‌های تاریخی خود (۶۵-۱۷۵۷) دو هزار پوند گرفت. از روزگار دفو به‌بعد شرایط بسیار تغییر کرده‌است؛ دفو، در آغاز، برای چاپ «رابینسن کروسو

1. Smollet 2. *History of England* 3. *Compendium of Voyages*
4. Hume 5. *History of Great Britain*

ناشری نیافت و، سرانجام، نسخهٔ دستنویس اثـر را به‌ده پونـد فروخت. با کسب استقلال مـادی، اینك حرمت اخلاقـی نـویسنده به‌نحو بی‌سابقه‌ای افزایش می‌یـابد. آری، در عصر رنسانس نـویسندگـان و فضلای صاحب آوازه قدر و منزلتی داشتند، امـا نویسنده و مؤلف عادی، در ردیف میرزا و منشی خصوصی بشمارمی‌آمدند. اکنون بـرای نخستین‌بار چنین نویسنده یا مؤلفی را به‌منزلهٔ نمایندهٔ یکی از قلمروهای عالی زنـدگی ارج می‌نهند. فیلسوفی در یکی از کمدیهای دورا[1] می‌گویـد: «ما، بـزرگان را ـ حامیان سابق را ـ حمایت می‌کنیم»[۵۹]. اینك بـرای نخستین‌بـار آرمـان شخصیت آفریننده و نابغهٔ هنری، بـا قوهٔ ابداع و ذهن‌گـرایی، مطرح می‌شود ـ و این همان است کـه ادوارد یانگ[2] در اثـر خـود به‌نام حدسهایـی دربـارهٔ تصنیف بدیع[3] (۱۷۵۹) به‌توصیف آن می‌پردازد.

عنصر نبوغ در آفرینش هنری در بیشتر موارد صرفاً سلاحی است در مبارزهٔ آمیخته بـه‌رقـابت، و شیوهٔ ذهنـی بیان، غالباً فقط شکلی از تبلیغ شخصی است. در هـر حـال، بخشی از ذهن‌گـرایی شاعـران پیش از دورهٔ رومـانتیك زادهٔ رشد شمار نـویسندگان و وابستگی مستقیم آنها بـه‌بازار کتاب و رقابتی است کـه با یکدیگر می‌کنند، درست همان طور کـه نهضت رومانتیك به‌طور کلی، با تأکیدی که بر احساس می‌کند ـ و این تأکید خاص طبقـهٔ متوسط است ـ چیزی بیش از حـاصل رقـابت فکری و بجز وسیله‌ای در مبارزه علیه جهان‌بینی کلاسیك اشراف و تمایل بـه‌چیزهای واجد ارزش و اعتبـار عـام نیست. طبقـهٔ متـوسط تـا آن زمـان کـوشیده‌بود که زبان طبقات بالای جامعه را اتخاذ کند، امـا اینك، کـه به‌رفاه و ثروت رسیده و نفوذی کسب کرده‌است کـه می‌تـوانـد ادبیاتی ازان خود داشته‌باشد، می خواهد در قبال ایـن طبقات، تشخص خود را بـر مردم بنمایـاند و به‌زبان خاص خود سخن گوید، زبـانی کـه، ولو صرفـاً در نتیجهٔ دشمنی با جریان تعقل‌گرایـی[4] اشراف، بـه‌زبـان احساس بـدل مـی‌گـردد. طغیان احساس علیه سردی عقل، همان قـدر کـه جـزئـی از تفکـر طبقـات بلندپـرواز و پیش‌رونـده در مبارزه بـا روح محافظـه‌کاری و سنت‌گـرایی است، طغیان

1. Dorat
2. Edward Young
3. *Conjectures on Original Composition*
4. Intellectualism

«نبوغ» در قبال محدودیتهایی که قواعد و صورتهایی را بر او تحمیل کرده‌اند نیز هست. ظهور طبقهٔ متوسط جدید، مانند ظهور «خنیاگران» قرون وسطی، با جنبش رومانتیك پیوند دارد؛ در هر دو مورد، توزیع مجدد قدرت اجتماعی منتهی به‌انحلال پیوندهای رسمی و موجب تشدید ناگهانی حساسیت می‌شود.

روی گرداندن از فرهنگ فکری کلاسیسیسم و روی‌بردن به‌فرهنگ عاطفی رومانتیسیسم اغلب به‌عنوان تغییر ذوقی توصیف شده‌است که مبین کسالت و دلزدگی محافل فرهیختهٔ جامعه از هنر پیچیده و منحط عصر است. در مقابل این نظریه بحق خاطرنشان شده‌است که تمایل صرف به نوجویی نقش نسبتاً ناچیزی در تغییر سبکها ایفا می‌کند، و سنت ذوقی هر قدر قدیمتر و تکامل یافته‌تر باشد کمتر میل به‌تغییر دارد. به‌این سبب، سبك جدید، اگر جمع جدیدی را مخاطب قرارندهد، بدشواری می‌تواند راه خود را بگشاید[۶۰]. به‌هر حال، اگر طبقهٔ متوسط رهبری فکری را در اروپای غربی بدست‌نگرفته‌بود، موجبی نبود که اشرافیت سدهٔ هجدهم ذوق و تشخیص زیباشناختی دیرین خود را تسلیم کند. این اشرافیت به‌هیچ روی آماده نبود که به‌این رهبری جدید تمکین کند و در عاطفه‌گرایی طبقات فرودست سهیم گردد. اما، چنانکه می‌دانیم، گرایش مسلط یك عصر غالباً همان طبقاتی را که به‌نابودی تهدید می‌کند به‌خدمت خویش ناگزیرمی‌سازد ـ و سدهٔ هجدهم دقیقاً نمونهٔ بارز چنین پدیده‌ای است. اشرافیت در مراحل مقدماتی انقلاب نقش برجسته‌ای ایفا کرد و تنها هنگامی خود را از آن کنار کشید که دریافت پیروزی انقلاب چه عواقبی برای او خواهدداشت. طبقات بالا در بسط فرهنگ ضدکلاسیك نقش مشابهی ایفا کردند. این طبقات در جذب و نشر اندیشه‌های عصر «روشنگری» با طبقهٔ متوسط رقابت می‌کردند و بسا اوقات حتی بر آن پیشی نیز می‌جستند؛ تنها شیوهٔ تفکر توده‌ای و آمیخته به‌بی‌حرمتی روسو بود که ایشان را به‌خود بازآورد و به‌جانب مخالف سوق داد. نفرتی که ولتر از روسو دارد نشان مقاومت این «برگزیدگان» اجتماع است. اما از همان ابتدا در بیشتر شخصیتهای برجستهٔ این عصر عناصر عقل‌گرایی و عاطفه‌گرایی به‌هم‌آمیخته، و حساسیت فکری ایشان را تا حدی نسبت به

منافع طبقاتی خود بی‌اعتنا کرده‌است. جریان هنر، که در سدهٔ هفدهم به شیوهٔ نامتجانسی پیش‌می‌رفت، در عهد پیش از رومانتیسیسم حتی از این هم پیچیده‌ترمی‌شود و تصویری تارتر از دورهٔ بعد را ارائه می‌دهد. سدهٔ نوزدهم، در حقیقت، مطلقاً در سیطرهٔ طبقهٔ متوسط است؛ البته در داخل این طبقه هم تفاوتهای شدید در مراتب ثروت محسوس است، لیکن از حیث ملاکهای فرهنگی تفاوتهای چندانی به‌چشم نمی‌خورد؛ تنها شقاق عمیقی که وجود دارد شکاف بین طبقاتی است که در امتیازات فرهنگ سهیمند و طبقاتی که بکلی از این امتیازات محروم مانده‌اند. از سوی دیگر، در سدهٔ هجدهم، هم اشرافیت و هم بورژوازی به‌دو اردوگاه تقسیم شده‌اند؛ در هر دو طبقه گروههای مترقی و محافظه‌کاری هستند که هر چند نقاط تماس مشترکی با یکدیگر دارند هویت خود را حفظ می‌کنند.

رومانتیسیسم، در اصل، یك جنبش انگلیسی است، همان طور که طبقهٔ متوسط جدید ـ که در اینجا برای نخستین‌بار در عرصهٔ ادب از جانب خود و مستقل از اشراف سخن می‌گوید ـ نتیجهٔ شرایط و اوضاع انگلستان است. «اشعار طبیعت» تامسن، «اندیشه‌های شبانگاهی» یانگ، ندبه‌های اوسیانی[1] مك‌فرسن[2]، و رمانهای احساساتی ریچاردسن و فیلدینگ و استرن[3] صرفاً شکل ادبی فردگرایی بشمارمی‌روند که در وجود «سیاست عدم مداخلهٔ دولت در امر بازرگانی» و انقلاب صنعتی امکان بیان یافته‌است. اینها پدیده‌های عصر جنگهای بازرگانیند، که به‌سلطهٔ سی ساله و صلح‌آمیز ویگها پایان‌می‌دهد و منجر به‌از دست‌رفتن رهبری فرانسه در

---

۱. Ossianic، اشعار منتسب به‌اوسیان، شاعر اسکاتلندی. جیمز مك‌فرسن مدعی بود که اشعار شایع در بین کوه‌نشینان را که به‌اوسیان شاعر منتسب می‌ساخته‌اند گردآوری کرده‌است، و می‌گفت که وی این اشعار را از معمران شنیده و ضبط کرده‌است. دکتر جانسن بی‌درنگ بر او تاخت و وی را متهم به‌فریب و نیرنگ ساخت؛ هیوم و دیگران نیز در این مناقشه جانب دکتر جانسن را گرفتند. ایراد این عده آن بود که می‌گفتند امکان ندارد هزاران بیت به‌صورت نانوشته و غیرمدون سینه به‌سینه از نسلی به‌نسلی دیگر منتقل شود و حافظهٔ آدمی قادر به‌ضبط این همه شعر نیست و نمی‌توان آنها را بسلامت از میان قرون و اعصار عبور داد. ـم.

2. Macpherson 3. Stern

اروپا می‌گردد. در پایان این مبارزه امپراتوری بریتانیا نه تنها قدرت فائقهٔ جهانی است و نه فقط در عرصهٔ تجارت جهانی همان نقشی را بازی می‌کند که ونیز قرون وسطی و اسپانیای سدهٔ شانزدهم و فرانسه و هلند سدهٔ هفدهم ایفا می‌کردند، بلکه در عرصهٔ داخلی هم، بر خلاف اسلاف خود[۶۱]، نیرومند می‌ماند و قادر است به‌یاری دستاوردهای فنی و انقلاب صنعتی جنگ در راه تفوق اقتصادی را ادامه دهد. پیروزیهای نظامی انگلستان، کشفیات جغرافیایی، بازارهای جدید و راههای دریایی، و پول نسبتاً هنگفتی که برای سرمایه‌گذاری در اختیار بود... باری، اینها همه جزئی از زمینه و شرایط لازم این انقلابند. این همه اختراعات جدید را نمی‌توان تنها به‌یاری پیشرفت علوم دقیق و ظهور ناگهانی تواناییهای فنی توجیه کرد. این اختراعات از آن رو امکان‌پذیرند که می‌توان از آنها به‌وجه احسن استفاده کرد، زیرا تقاضای انبوه برای کالاهای صنعتی زیاد است و این تقاضا را نمی‌توان با توسل به‌شیوه‌های قدیم برآورده‌ساخت، و سرانجام به‌این علت که وسایل مادی برای به‌اجرادرآوردن تغییرات فنی مورد لزوم در دسترس است. پیشتر در تاریخ علوم توجه به‌صنعت نقش نسبتاً ناچیزی ایفا کرده‌بود؛ تا ثلث آخر سدهٔ هجدهم بینش فنی در عرصهٔ تحقیقات علمی جنبهٔ غالب پیدا نمی‌کند. با این حال، انقلاب صنعتی به معنای آغازی مطلقاً جدید نیست بلکه، در حقیقت، ادامهٔ جریانی است که در پایان سده‌های میانه آغاز شده‌بود. نه جدایی بین کار و سرمایه چیز تازه‌ای است و نه سازمانهای متشکل و منظم تولید کالا؛ ماشین آلات قرنها سابقه داشته‌اند، و از لحظه‌ای که اقتصاد بر اساس سرمایه استوار شده مبتنی‌کردن تولید بر اساس اصول عقلی مدام رو به‌پیشرفت بوده‌است؛ اما اکنون ماشینی‌کردن و استوارساختن تولید بر اساس اصول عقلی در سیر تکامل خود به‌مرحلهٔ قاطعی می‌رسد که در طی آن بساط گذشته پاك بر چیده می‌گردد. شکاف بین کار و سرمایه چندان زیاد می‌شود که دیگر قابل پرکردن نیست؛ قدرت سرمایه، از یك سو، و فقر و بیچارگی طبقهٔ کارگر، از سوی دیگر، به‌مرحله‌ای می‌رسد که در آن همهٔ حال و هوای زندگی بکلی تغییر می‌کند. مقدمات این جریان هر قدر هم که قدیم باشد، مسلم این است که در پایان سدهٔ هجدهم منتهی به‌ایجاد دنیای تازه‌ای

می‌گردد.

سده‌های میانه، با همهٔ آثار و بقایا و روح تعاون و شکلهای انحصارگرایانهٔ زندگی و شیوه‌های تولید سنتی و غیرعقلایی خود، یك بار و برای همیشه ناپدیدمی‌شود، و جا به‌سازمان کار مبتنی بر مصلحت و محاسبه و روحیهٔ فردگرایی آمیخته به‌رقابتهای بی‌رحمانه می‌دهد. با ظهور کارخانه که کارش یکسره بر اصول عقل استوار شده‌است، و بر طبق این اصول اداره می‌شود، «عصر جدید» به‌مفهوم حقیقی کلمه ـ یا عصر ماشین ـ آغاز می‌گردد. شیوه‌های ماشینی و تقسیم دقیق کار و بازدهی، که برای تأمین نیازهای مصرف انبوه مناسب است نوع جدیدی از نظام کار را پدیدمی‌آورند. در نتیجهٔ این امر، کار از صورت امری شخصی خارج می‌شود و مناسبات بین کارگر و کارفرما صورت امری غیرشخصی به‌خود می‌گیرد. با تمرکز طبقهٔ کارگر در شهر و وابستگی او به‌بازار پرنوسان کار، شرایط سخت‌تر و شیوه‌های مقیدتر زندگی بروز می‌کنند. سرمایه‌دار، در نتیجهٔ پایبند بودنش به‌یك کارخانهٔ خاص، اصول اخلاقی جدید و سختگیرانه‌تری را برای محیط کار پی می‌ریزد؛ اما برای کارگر، که هیچ علقه و رابطهٔ شخصی بین خود و کارخانه احساس نمی‌کند، ارزش اخلاقی کار از بین می‌رود. سرانجام ساختار اجتماعی تازه‌ای شکل می‌گیرد: یك قشر جدید سرمایه‌دار (یعنی کارفرمایان جدید)، یك طبقهٔ متوسط شهری جدید که خطر نابودی تهدیدش می‌کند (یعنی وارثان سوداگران و صنعتگران خرده‌پا و متوسط‌الحال قدیم)، و یك طبقهٔ کارگر جدید (یعنی پرولتاریای صنعتی نوین). جامعه مراتب طبقاتیی را که قبلاً بر اساس حرفه و تخصص استوار بود ازدست‌می‌دهد و جریان هموارشدن مراتب طبقاتی، بخصوص در مقامهای فروتر، صورت وحشتناکی به‌خود می‌گیرد. افزارمندان، کارگران روزمزد، دهقانان بی‌زمین و بی‌ریشه، کارگران ماهر و ناماهر، زنان، مردان، و کودکان، همه در این کارخانهٔ بزرگی که بر اساس استفاده از ماشین و به‌صورت سربازخانه اداره می‌شود حکم مشتی مزدور سختکوش را می‌یابند. زندگی ثبات و تداوم خود را از دست می‌دهد، همهٔ صورتها و نهادهای آن سست می‌شوند و مدام تغییر وضع می‌دهند. تحرك جامعه، از همه بیشتر، مشروط

و مقید به‌مهاجرت به‌شهر است. در حالی که تخصیص جاهای خاص به کشتهای مخصوص و بازرگانی‌شدن کشاورزی منتهی به‌بیکاری کشاورزان می‌گردد، صنایع جدید فرصتهای تازه‌ای را برای کار فراهم می‌آورند؛ نتیجهٔ این امر تخلیهٔ روستا از مردم و تمرکز بیش از حد شهرهای صنعتی است، که، با جریان زندگی روزانهٔ ملالت‌بار و انبوهی بیش از اندازهٔ جمعیتشان، زمینهٔ زندگی کاملاً ناآشنا و گیج‌کننده‌ای را بر این توده‌هایی که از محیط و زادگاه خود بریده‌اند عرضه می‌کنند. شهرها به‌اردوگاههای کار اجباری و زندانها شبیهند، و تا آنجا که بتوان تصور کرد عاری از آسایش و آرامش و مملو از بیماری و زشتی و آلودگیند[۶۲]. شرایط زندگی کارگر شهری به‌اندازه‌ای سقوط می‌کند که معیشت رعایای سده‌های میانه در قیاس با آن زیبا و خیال‌انگیز می‌نماید.

مقدار سرمایهٔ مورد نیاز برای ادارهٔ یك بنگاه صنعتی، به‌نحوی که قادر به‌رقابت باشد، منجر به‌جدایی اساسی بین کار و وسایل تولید می‌گردد، و موجب مبارزه‌ای بین کار و سرمایه می‌شود که امروزه همه با آن نیك آشناییم. چون وسایل تولید تنها در اختیار سرمایه‌دار قراردارند، آنچه کارگر می‌تواند بکند این است که کارش را برای فروش عرضه کند و زندگیش را بتمام و کمال وابسته به‌احتمالات بازار سازد؛ به‌عبارت دیگر، تن به‌وضعی دهد که مدام در معرض تهدید نوسان دستمزدها و بیکاری ادواری است. اما، تنها کارگران بی‌چیز نیستند که در این مبارزهٔ رقابت‌آمیز علیه کارخانه از پا درمی‌آیند؛ صنعتگران مستقل خرده‌پا نیز در این امر با ایشان سهیمند... اینان نیز استقلال و احساس امنیت خویش را از دست می‌دهند. شیوهٔ جدید تولید براحتی فکر و آرامش خیال و احساس اطمینان و اعتماد طبقات زمیندار نیز آسیب می‌رساند. سابقاً مالکیت ارضی مهمترین شکل ثروت بود، که کم‌کم و با آهنگی بسیار کند و درنگ‌آلود به‌سرمایهٔ بازرگانی و بانکی تحول یافت؛ اما در آن زمان حتی سرمایهٔ مالی هم مشارکت چندانی در صنعت نداشت[۶۳]. تنها از ۱۷۶۰ به‌این سو است که مشارکت در صنعت شکل شایع سرمایه‌گذاری به‌خود می‌گیرد. اما ادارهٔ یك کارخانه، با ماشین‌آلات و مواد خام و لشکری از کارگران، ناچار مستلزم وسایل بیشتری است و به‌تمرکز

سرمایه می‌انجامد که از آنچه سابقاً برای تولید کالا لازم بود بسی بیشتر است. با تمرکز جدید ثروت و بکارانداختن آن در تهیهٔ وسایل تولید، در حقیقت عصر مرحلهٔ عالی سرمایه‌داری آغاز می‌گردد[۶۴]، و با این امر مرحلهٔ عملیات قماری و سفته‌بازی سرمایه‌داری نیز شروع می‌شود. در اقتصاد سابق، که مبتنی بر امور ارضی و زراعی بود، به‌مخاطره‌افتادن سرمایه و سفته‌بازی، امور ناشناخته‌ای بودند، و اقدام به‌معاملات مخاطره‌آمیز حتی در کارهای صنعتی و مالی نیز امری استثنایی بشمار می‌رفت؛ اما صنایع جدید کم‌کم از حد توانایی و حیطهٔ سرمایه‌داران خارج می‌شود، و صاحبان کارخانه‌ها غالباً سرمایه‌ای را به‌خطر می‌افکنند که تحمل از دست دادنش را ندارند. هستی و زندگی که این‌گونه به‌خطر افتد، به‌رغم همهٔ شکوفندگی و رونقی که دارد، آن شیوه از نگرش به‌زندگی را ببارمی‌آورد که خوش‌بینی عهد پیشین بکلی از آن رخت بر بسته است.

ظهور سرمایه‌دار نوع جدید ـ یعنی رهبر صنعتی ـ با نقش و وظیفه‌ای که در زندگی اقتصادی دارد، موجب پیدایش استعدادهای تازه و، بویژه، انضباط جدید و نحوهٔ ارزیابی جدید کار می‌گردد. همین سرمایه‌دار منافع بازرگانی را تا حدی مورد بی‌اعتنایی قرارمی‌دهد و تمام توجه را بر سازمان درونی کارخانه‌اش متمرکز می‌کند. اصل مصلحت‌اندیشی، برنامه‌ریزی منظم، و حسابگری، که از سدهٔ پانزدهم به‌این سو در اقتصاد ممالك پیشرو اهمیتی بسزا یافته‌بود اینك یکسره بر اقتصاد چیره می‌شود. کارفرما، با همان شدتی که از کارگران و کارکنانش طلب نظم و انضباط می‌کند، خود را نیز منضبط می‌سازد، و خود نیز مانند آنها به‌بنده و بردهٔ دستگاهش بدل می‌گردد[۶۵]. برکشیدن کار به‌سطح یك نیروی اخلاقی، تجلیل و ستایش از آن، در اصل صورت دیگری از اندیشهٔ کوشش به‌منظور کسب موفقیت و سود، و اقدامی است که به‌وسیلهٔ آن بتوان حتی عناصری را که سهمی از ثمرهٔ زحمت خویش نمی‌برند به‌فعالیت و همکاری مشتاقانه برانگیخت. اندیشهٔ آزادی نیز جزئی از همین طرز تفکر است. کارفرمای صنعتی، نظر به‌طبیعت آسیب‌پذیر کارش، باید از استقلال و آزادی عمل مطلق بهره‌مند باشد، نباید هیچ مداخلهٔ خارجی مانع و مزاحم

فعالیتش باشد، و هیچ یك از اقدامهای دولت نباید وی را به‌نفع رقیبان در فشار بگذارد. ذات و جوهر انقلاب صنعتی در پیروزی همین یك اصل بر مقررات و نظامهای سوداگرانهٔ قرون وسطی تجلی می‌کند[۶۶]. اقتصاد نوین نخست با ظهور اصل «عدم مداخلهٔ دولت در امر بازرگانی» آغاز می‌شود، و اندیشهٔ آزادی فرد نخست به‌عنوان ایدئولوژی این لیبرالیسم اقتصادی توفیق می‌یابد. این وابستگیها، البته، مانع از این نیست که اندیشهٔ کار و اندیشهٔ آزادی به‌نیروهای اخلاقی مستقلی بدل گردند و اغلب به‌مفهومی حقیقتاً ایدئالیستی تعبیر و تفسیر شوند. اما برای درك این مطلب که ایدئالیسم در ظهور این لیبرالیسم اقتصادی چه نقش کوچکی ایفا کرده‌است، کافی است بیادآوریم که تقاضا برای آزادی داد و ستد، بیش از هر چیز، علیه استاد کار ماهر بود، و هدفش این بود که تنها مزیتی را که بر پیمانکار صرف داشت از او بگیرد. ادم اسمیث[1] به هیچ روی چنین انگیزه‌های ایدئالیستی را برای توجیه رقابت آزاد عنوان نمی‌کرد؛ برعکس، در خودبینی آدمی و تعقیب منافع شخصی بهترین وثیقه و تضمین را برای درست کارکردن سازمان اقتصاد و تحقق رفاه و بهروزی عامه می‌دید. همهٔ خوش‌بینی «روشنگری» به‌همین اعتقاد به‌نیروی تنظیم خودبه‌خودی زندگی اقتصادی و تعدیل خود به‌خودی علایق و منافع متضاد بسته‌بود؛ همین که این خوش‌بینی از بین رفت، تشخیص آزادی اقتصادی از مصالح مربوط به‌رفاه و بهروزی عامه و قبول رقابت آزاد به مثابهٔ برکتی که بر عامه نازل شده‌است دشوار و دشوارتر گردید.

با استقرار لیبرالیسم اقتصادی، دوری نویسنده از شخصیتهای آفریدهٔ خود و برخورد کاملاً عقلی او با جهان و احتیاط و کتمانی که در مناسباتش با خواننده دارد، و، خلاصه، خودداری کلاسیك‌مآبانه و اشراف‌منشانه‌اش پایان می‌پذیرد. اصل رقابت آزاد و حق ابتکار فردی موازی با خواست نویسنده به‌بیان احساسات درونی خویش، و علاقه‌اش به‌تنفیذ شخصیت خود، و نیز توجهش به‌اینکه خواننده را مستقیماً شاهد کشمکشهای درونی و ذهنی خود سازد، به‌پیش می‌رود. اما این فردگرایی

1. Adam Smith

تنها به‌معنای انتقال لیبرالیسم اقتصادی به‌قلمرو ادب نیست، بلکه همچنین اعتراضی است علیه ماشینی کردن زندگی و حذف مراتب و عاری‌ساختن زندگی از رنگ روابط شخصی، که مرتبط با اقتصادی است که به‌حال خود واگذاشته شده‌باشد. فردگرایی نظام آزادی کسب و کار را به‌زندگی اخلاقی منتقل می‌کند، اما، در عین حال، اعتراض علیه نظامی اجتماعیی است که در آن افراد بشری در این جهانی که روز به‌روز بیشتر به‌همشکلی و یکنواختی می‌گراید، از تمایلات شخصی خویش منفك شده و به‌دارندگان وظایف بی‌نام و ابزارهای کار بدل گردیده و به‌صورت خریداران کالاهای یکدست درآمده‌اند. این دو شکل بنیادی علیت اجتماعی، یعنی تقلید و تقابل، اکنون به‌هم می‌آمیزند و مشرب رومانتیك را بوجودمی‌آورند. فردگرایی این رومانتیسیسم، از سویی، اعتراض طبقات مترقی است علیه استبداد و سیاست مداخلهٔ دولت، و نیز، از سوی دیگر، اعتراضی است علیه این اعتراض، یعنی علیه پدیده‌های ملازم و پیامدهای انقلاب صنعتی، که طی آن آزادی بورژوازی به‌کمال می‌رسد. سرشت جدلی رومانتیسیسم خاصه در این حقیقت متجلی است که تنها در شکلهای فردگرایانه جریان ندارد بلکه فردگرایی خود را پایهٔ برنامهٔ مشخص و معینی قرارمی‌دهد. نخست آنکه قادر است آرمان خود از شخصیت و جهان‌بینی خویش را تنها بر حسب تناقض و نفی، به‌بیان و تحت قاعده درآورد. همیشه افراد خودرأی و نیرومندی وجود داشته‌اند، و انسان غربی پیشتر، یعنی در جریان رنسانس، از فردیت خویش آگاه گشته‌بود، اما تنها پس از نیمهٔ سدهٔ هجدهم است که فردگرایی به‌عنوان نوعی مبارزه‌جویی و اعتراضی علیه «عاری‌شدن امور از روابط شخصی»، که با جریان تمدن همراه بوده‌است، سر بلند می‌کند. حاجت به گفتن نیست که تعارضهای بین فرد و جهان، بین شخصیت و جامعه، و بین شهروند و حکومت، در ادبیات دوره‌های پیشین نیز روی داده‌بود، اما هرگز احساس نشده‌بود که این تضاد و کشمکش از شخصیت فردی سرچشمه گرفته‌باشد که با واحد جمعی یا گروهی در تعارض است. برای مثال، در نمایشنامه، این کشمکش نه از مضمون بیگانگی اساسی فرد از جامعه یا شورش آگاهانهٔ فرد در برابر قیود اجتماعی، بلکه از تضاد شخصی و مشخص بین آدمهای گوناگون نمایش نتیجه می‌شد. البته می‌توان شکل

تراژدی در نمایشنامه‌های قدیمی را به‌منزلهٔ چیزی توضیح داد که از اندیشهٔ تفرد یا شخصیت سرچشمه گرفته‌است؛ اما با تحلیل دقیقتر معلوم می‌شود که چنین تعبیر و تفسیری در معنا، ساخت زیباشناختی رومانتیك بی‌پایه‌ای است که هیچ معلوم نیست خوشایند هم باشد. پیش از دورهٔ رومانتیك، فردگرایی به‌عنوان نوعی نگرش هرگز به‌صورت مسأله‌ای حاد مورد بحث و جدل نبود، و بنا بر این ممکن نبود به‌صورت موضوع یك «کشمکش» یا تعارض تئاتری درآید.

عاطفه‌گرایی نیز، مانند فردگرایی، به‌صورت وسیلهٔ بیان استقلال فکری و جدایی از نحوهٔ تفکر اشرافی به‌طبقهٔ متوسط خدمت می‌کند. احساسات و عواطف نه از آن رو مورد تصدیق و تأکید قرارمی‌گیرند که به‌طور ناگهانی و با نیرو و عمق بیشتری به‌تجربه درمی‌آیند بلکه در اثر اشارهٔ به‌نفس صورت مبالغه‌آمیزی پیدا می‌کنند، زیرا نشان‌دهندهٔ نگرشی هستند که با نگرش اشرافی به‌زندگی منافات دارد. بورژوایی که تا کنون مورد تحقیر بوده خویشتن را با دیدهٔ تحسین در آینهٔ حیات معنوی خویش نظاره می‌کند، و هر قدر احساسات و انگیزه‌ها و خلقیات خود را جدی‌تر می‌گیرد، در نظر خویش مهمتر جلوه می‌کند. اما در لایه‌های میانی و فروتر بورژوازی، که این عاطفه‌گرایی عمیقترین ریشه‌ها را دارد، کیش بزرگداشت احساس تنها مشوق موفقیت نیست بلکه، در عین حال، جبران ناکامیابی در زندگی عملی است. باری، فرهنگ احساسات، به‌محض اینکه در هنر امکان بیان عینی می‌یابد، بیش و کم از مبدأ خود دور می‌شود و به‌راه خود می‌رود. احساس‌گرایی، که در اصل بیان آگاهی طبقاتی بورژوازی بود، نیز در اثر نفی سردی و تفرعن اشرافی، منتهی به پیدایش کیش حساسیت و خودانگیختگی می‌شود، و البته پیوند این امر با چارچوب ذهنی ضد اشرافی طبقهٔ متوسط روز به‌روز از نظرها دورتر می گردد. در ابتدای امر مردم به‌این علت در بیان احساسات مبالغه می‌کردند که اشراف، سرد و خویشتن‌دار بودند، اما چندی نمی‌گذرد که عمق و گرمی احساس و شدت تأثیر به‌ملاکهای هنری بدل می‌گردند، و حتی اشراف نیز بر اعتبارشان صحه می‌نهند. جست و جویی عمدی برای مواجهه با تکانهای روحی احساس می‌شود و بتدریج دقت و ظرافتی در این عرصه پدید

می‌آید؛ روح یکسره در رحم و شفقت مستحیل می‌شود و، سرانجام، تنها هدفی که در عرصهٔ هنر تعقیب می‌شود تهییج احساسات و برانگیختن حس رأفت و همدردی است. احساس به‌صورت معتبرترین واسطهٔ بین هنرمند و جامعه درمی‌آید و به‌مؤثرترین وسیلهٔ تفسیر واقعیت بدل می‌گردد. اکنون خودداری از بیان احساس بر روی هم به‌معنای چشم‌پوشیدن از تأثیر هنری، و بی‌احساسی به‌معنای ملالت است.

سختگیری اخلاقی طبقهٔ متوسط نیز، مانند فردگرایی و عاطفه‌گراییش، سلاح دیگری است که به‌سوی نگرش اشرافی نشانه می‌رود؛ و این امر آنقدر که اعتراض علیه سبکسری و اسراف و زیاده‌روی قشری از جامعه است که دیگران باید از سبکسریش منتفع گردند، نمایش فضایل سابق و سادگی و شرافت و پارسایی طبقهٔ متوسط نیست. طبقهٔ متوسط تقوا و پارسایی ظاهر خود را ـ بویژه در آلمان ـ نخست علیه بی‌اخلاقی شهریاران بکارمی‌برد؛ البته جرأت نمی‌کند که مستقیماً بر آنها بتازد، و لزومی هم ندارد که مستقیماً به‌بی‌اخلاقی این حضرات اشاره کند؛ کافی است از اخلاقیات ناب طبقهٔ متوسط تجلیل کند تا دیگران منظورش را از این کار دریابند[۶۷]. اینك، واقعه‌ای که در سدهٔ هجدهم روی داده‌بود تکرار می‌شود: طبقهٔ اشراف نظرگاه و ملاکهای ارزش طبقهٔ متوسط را می‌پذیرد؛ همان طور که احساساتی‌گری رواج یافته‌بود، فضیلت در میان طبقات بالا باب روز می‌شود. به‌استثنای تنی چند که در پرداختن به‌کارهای مستهجن دستی و تخصصی دارند، حتی داستان‌نویسان فرانسوی دیگر مایل نیستند به‌عنوان مردمی سبکسر معرفی شوند؛ آنچه اکنون جامعهٔ کتابخوان طلب می‌کند بزرگداشت فضیلت و محکومیت فساد است. روسو اگر نمی‌دانست که ریچاردسن بیشتر موفقیت خود را به‌چنین انحرافهایی مدیون بود، شاید در نوشته‌هایش آن همه اوراق را به‌مواعظ اخلاقی تخصیص نمی‌داد[۶۸].

اما اگر توجه به‌فردگرایی و گرایش به‌بیان عواطف و اخلاق هنوز تا حدی جزو سرشت ذهن طبقهٔ متوسط بود، ادبیات ماقبل رومانتیك موجب پیدایی کیفیاتی در آن گردید که با حالت سابقش بیگانه بود ـ یکی از این کیفیات آمادگی برای ابتلا به‌افسردگی بود که با خوش‌بینی سابق،

و با روحیهٔ مرثیه‌سرا[1]، و حتی با بدبینی چشمگیر طبقهٔ متوسط سازگار نبود. این پدیده را نه بر اساس یك تحول خودبه‌خودی ذهن بلکه تنها بر پایهٔ جا به‌جاییها و تجدید لایه‌بندیهای اجتماعی می‌توان تبیین کرد. نخست آنکه مدافعان و هواخواهان جنبش رومانتیك عیناً همان عناصر طبقهٔ متوسطی نیستند که در نیمهٔ اول قرن قاطبهٔ مردم کتابخوان را تشکیل می‌دادند. لایه‌های جدید، که اکنون صدای خود را به‌گوشها می‌رسانند، نه تماس معنوی و فکری با اشراف و نه هم موجباتی بیش از بورژوازی مرفه و صاحب حقوق برای خوش‌بینی دارند. اما بینش معنوی جامعهٔ کتابخوان قدیم، یعنی بورژوازی آمیخته با اشراف، نیز تغییر کرده‌است. غرور پیروزی و اعتماد و اطمینانی که این طبقه به‌خود داشت، و در زمان کسب نخستین موفقیتهایش تقریباً بی‌حد و مرز بود، به‌افسردگی می گراید و ناپدید می‌شود. اکنون کم‌کم موفقیتهایش را امری مسلم می‌پندارد، و بر حقوق و امتیازاتی که سابقاً از آنها محروم بود وقوف می‌یابد، و شاید احساس می‌کند که از جانب طبقاتی که از پایین راه خود را به‌بالا می گشایند تهدید می‌شود. در هر حال، فقر و فلاکت استثمارشدگان تأثیر اضطراب‌انگیز و ملالت‌باری دارد. افسردگی شدیدی بر روح آدمیان چیره می‌شود؛ جوانب تیره و غمبار، و نارساییهای زندگی همه‌جا به‌چشم می خورد؛ مرگ، شب، تنهایی، و آرزوی وصول به‌جهانی دور و ناشناخته و جدا از این جهان فعلی به‌درونمایهٔ اصلی شعر و ادبیات بدل می گردد، و همان طور که شهوت بیان همه عواطف را در کام خویش کشیده‌بود، سکر و سرمستی رنج بر جانها چیره می‌شود.

در نیمهٔ نخست قرن، ادبیات طبقهٔ متوسط هنوز سرشتی کاملاً واقع‌بینانه و عملی داشت، و زاییدهٔ عقل سلیم و سرشار از عشق به‌واقعیت بی‌واسطه بود. پس از نیمهٔ قرن این ادبیات ناگهان به‌گریز از واقعیت، بویژه به‌گریز از عقل خشك و شعور بیدار، و سقوط در عاطفه‌گرایی و گریز از فرهنگ و تمدن و ورود به‌قلمرو عدم مسؤولیت وضع و حالت طبیعی، و سرانجام به‌گریز از زمان حاضر و میل به‌گذشته‌ای بس مبهم بدل می‌گردد. اشپنگلر[2] زمانی از غرابت و بیسابقگی کیش «خرابه‌پرستی» در

1. Elegiac moods 2. Spengler

سدهٔ هجدهم سخن به‌میان آورد[۶۹]؛ اما باید گفت که اشتیاق انسان تحصیلکرده به‌وضع اولیهٔ طبیعت کمتر از این عجیب نبود و زوال مخرب عقل و سقوط در آشفتگی احساسات نیز بی‌سابقه‌تر از این نبود ـ و همهٔ اینها گرایشهایی هستند که حتی پیش از ظهور روسو در ادبیات انگلیس محسوسند. میل به‌طبیعت به‌عنوان گریزی از جهان پیمانها و میثاقها، بر خلاف تمایل به گذشتهٔ تاریخی، که خود محصولی از رومانتیسیسم بود، تاریخی بس دراز در پشت سر داشت. این آرزو، چنانکه می‌دانیم، بارها و بدفعات در ایام اوج و اعتلای فرهنگهای شهری و درباری در قالب اشعار شبانی و به‌صورت گرایش هنریی مستقل از طبیعت‌گرایی ـ و در واقع اغلب بر خلاف آن ـ ظاهر شده‌بود. حتی در سدهٔ هجدهم نیز عشق به طبیعت آنقدر که جنبهٔ اخلاقی دارد کیفیت زیباشناختی ندارد، و عملاً ربطی به‌علاقهٔ طبیعت‌گرایانه‌ای که بعدها نسبت به‌واقعیت ابراز می‌شود ندارد. از نظر شاعران دورهٔ پیش از رومانتیك، مثلاً گلداسمیث، بین یك انسان ساده و شریف، محیط زندگی طبقهٔ متوسط، که اینك برای نخستین‌بار به‌صورت آرمانی در ادبیات جلوه‌گر می‌شود، و «معصومیت طبیعت»، رابطهٔ مستقیمی وجود دارد؛ این شاعران روستا را مناسبترین و سازگارترین زمینه برای فعالیتهای چنین آدمی می‌دانند. اما این عده طبیعت را با چنان دقتی نمی‌بینند و در توصیفهای خود چنان به‌جزئیات نمی‌پردازند که با جریان پیش رونده وسایل بیان هنری سازگار باشد. ارتباطشان با طبیعت مستلزم شرایط و الزامات اخلاقی دیگری است که با شرایط و الزامات اخلاقی اسلافشان فرق دارد. برای این مردم طبیعت هنوز تجلی اندیشهٔ الهی است، و اینان می‌خواهند آن را همچنان بر حسب اصل «خدا طبیعت است» تفسیر کنند؛ پس از سدهٔ نوزدهم است که رهیافتی مستقیم‌تر و خالی از تعصب‌تر با طبیعت حاصل می‌شود. اما، در هر حال، نسل نویسندگان پیش از رومانتیك، بر خلاف اعصار گذشته، طبیعت را به منزلهٔ تجلی نیروهای اخلاقی، و در مقام چیزی ادراك می‌کند که موافق با مفاهیم اخلاقی بشری عمل می‌کنند. اوقات تغییر یابندهٔ روز و سال، شب آرام و مهتابی و توفان خشمگین، چشم‌انداز اسرارآمیز کوه، و دریای ژرف ــ باری، همهٔ این چیزها را به‌عنوان درامی بزرگ و نمایشی

می‌بینند که در آن جلوه‌های سرنوشت بشری بـه‌صحنهٔ وسیع طبیعت منتقل مـی‌شود. طبیعت اینك بیش از سابـق محلی را در ادبیات اشغال مـی‌کند، و از این لحاظ، نیز، رومانتیسیسم راه را برای جریان نویی هموار می‌کند که، بر خلاف کلاسیسیسم، صرفاً محدود به‌عالم بشری است؛ بـا این همه، هنوز مشعر بـر جدایی از آیین «انسان‌مداری» ادبیات قـدیم نیست، بلکه، در منتهای خود، گذری از اومانیسم دورهٔ روشنگری بـه‌ناتورالیسم زمان حاضر است. ساخت و ترکیب نـاهمگون مفهوم ماقبل رومانتیك از طبیعت در باغهای انگلیس نیز تجلی می‌کند، باغهایی کـه بزرگترین مظهر عصرند و در درون خود خصوصیات کاملاً طبیعی را با ویژگیهای کاملاً مصنوعی بهم می‌آمیزند. ایـن امـر اعتراضی است علیه همهٔ خطوط راست، علیه هر چیز خشك و غیرقابل انعطاف و هندسی، و ابـراز ایمانی است بـه‌چیزهای زندهٔ طبیعی و نامنظم و بدیع؛ لیکن بـا تپه‌ها و بـرکه‌ها و پلها و غارهای آبی و خرابه‌های مصنوعشان طرحی غیرطبیعی را ارائه می‌کنند که از این حیث دست‌کمی از پارکهای فـرانسوی ندارند، بـا ایـن تفاوت کـه قواعد ذوقی متفاوتی بـر این پارکها چیره است. بـرای اینکه دانسته‌شود که این نسل هنوز چه اندازه از طرد و نفی صریح کلاسیسیسم بدور بود کافی است نشان‌دهیم کـه همان هنرمندانی کـه طرح باغهای رومانتیك و خـوش‌منظر را می‌ریزند، هنگامی کـه می‌خواهند کاخهایی بسازنـد، از شیوهٔ مانریستی پالادیو[1] پیروی می‌کنند. شیوهٔ گوتیك‌مآبـی کـه اکنون ظهور می‌کند، در آغاز، تنها در عمارات کم اهمیت‌تر، یعنی بناهایی نظیر ویلاها و خانه‌های روستایی قلعه‌مانند، بکارمـی‌رود[۷۰]. در عـرصهٔ هنر، طبقات بالای جامعه بین مقاصد خصوصی و عمومـی قائل بـه‌تمایزی اساسیند، و ایـن نکته را درمی‌یابند کـه شکل ضدکلاسیك و رومـانتیك تنها بـرای مقاصد خصوصی مناسب است. شخصی چون هارس والپول، که کاخ خویش، یعنی استرابری هیل[2]، را بـه‌شیوهٔ گـوتیك مـی‌سازد و، در عین حـال، موضوعـات قرون وسطایی را از راه اثـر خود بـه‌نام قلعهٔ آتـرانتـو[3] در داستان‌نویسی باب می‌کند، چیزی جز یك جوهـر رومانتیك نیست؛ تا آنجا کـه به‌هنر باشکوه

1. Palladio 2. Strawberry Hill 3. *Castle of Otranto*

و نمونهٔ زمان مربوط می‌شود، همین شخص به‌آرمانهای سنتی کلاسیك وفادار می‌ماند. اما هرچند پرداختن او به‌مضمونهای قرون وسطایی تنها مبین علاقهٔ او به‌نوآوری است، باز رگهٔ رومانتیکی که در این تجربه‌های هنری به‌چشم می‌خورد در مقام نشانی از عصر، خالی از اهمیت نیست[۷۱].

در مورد جنبشهای فکری، از قبیل جنبش رومانتیك، تعیین آغاز کار تقریباً امر محالی است، زیرا این جنبشها اغلب از گرایشهایی نشأت می‌کنند که ناگهان سر بر می‌آورند، و سپس، چون پاسخ مساعدی دریافت نمی‌دارند، در گرایشهایی سقوط می‌کنند که به‌صورت تجاربی فردی که پیوند اجتماعی خاصی با هم ندارند باقی می‌مانند. قبلاً هم در سبك سدهٔ هفدهم پدیده‌هایی «رومانتیك» وجود داشتند، و در نیمهٔ اول سدهٔ هجدهم نیز همه جا به‌این پدیده‌ها برمی‌خوریم. اما پیش از ظهور ریچاردسن بزحمت می‌توان از جنبشی رومانتیك به‌معنای حقیقی کلمه سخن گفت؛ ریچاردسن نخستین کسی است که اساسی‌ترین خصوصیات این سبك را درهم می‌آمیزد. وی چنان فرمول مناسبی برای این جریان جدید ذوق می‌یابد که بنظر می‌رسد تمام ادبیات رومانتیك، با ذهن‌گرایی و عاطفه‌گراییش، بدو وابسته باشد. و به‌هر حال باید گفت که هرگز هیچ هنرمند کم‌مایه‌ای چون او چنین نفوذ عمیق و دیرپایی بر ادبیات اعمال نکرده‌است؛ به‌سخن دیگر، اهمیت تاریخی یك هنرمند هرگز متکی بر عمل و جهاتی نبوده‌است که این چنین خارج از حوزهٔ نبوغ هنری وی قرارداشته‌باشد. دلیل قطعی نفوذ ریچاردسن این بود که وی نخستین کسی بود که طبقهٔ متوسط جدید را ـ با زندگی خصوصیی که در محدودهٔ خانه‌اش می‌گذشت، و، بی‌توجه به‌ماجراهای افسانه‌ای و عجیب و خارق‌العاده، غرق در امور خانوادگی خود شده‌بود ـ به‌مرکز اثر ادبی بدل کرد. داستانهایی که او می‌سراید قصهٔ زندگی عادی مردم طبقهٔ متوسط است، و با قهرمانان و ناکسان شیطان‌صفت سر و کاری ندارند، و نه در پیرامون اعمال قهرمانی بلکه بر گرد مسائل ساده و صمیم درون دورمی‌زنند. وی از برهم انباشتن وقایع عجیب و رنگارنگ سربازمی‌زند و توجه خویش را بر زندگی معنوی قهرمانان داستانهای خویش متمرکز می‌سازد. مواد و مصالح حماسی داستانهایش بر طرح و چارچوب ظریفی استوار است، و این چارچوب در حقیقت

دستاویزی است تا نویسنده به‌یاری آن احساسات و عواطف شخصیتهای داستانی را تجزیه و تحلیل کند و ضمیرشان را مورد بررسی قراردهد. شخصیتهای داستانهایش همگی رومانتیك، اما فارغ از کلیهٔ رگه‌های رومانسك و پیکارسك هستند[۷۲]. وی همچنین نخستین کسی است که از آفریدن نمونه‌هایی که بدقت قابل تعریف باشند خودداری می‌کند؛ او صرفاً جریان و نوسان احساس و شهوات را تصویر می‌کند، لیکن به‌ویژگیهایی از این قبیل علاقهٔ خاصی ندارد.

با کوچك‌شدن دنیای رمان و محدودشدنش به‌زندگی خصوصی ساده و غالباً مطبوع طبقهٔ متوسط، با محدودشدن مضامین به‌چیزهای ساده و اساسی زندگی خانوادگی و عشق و علاقه به‌سرنوشتها و شخصیتهای بی‌زرق و برق و بی‌ادعا، و سرانجام با محدودشدن قلمرو رمان به‌صحنهٔ زندگی خانوادگی، خود رمان نیز از لحاظ غایت و منظور جنبهٔ اخلاقی‌تری می‌یابد. این جریان نه فقط با تغییری مرتبط است که در ترکیب قاطبهٔ مردم کتابخوان و ورود طبقات متوسط به‌جهان ادب روی داده‌است، بلکه با «گرایش مجدد جامعهٔ انگلیس به‌پارسایی»، که در حوالی نیمهٔ قرن روی‌می‌دهد و به‌میزان زیاد بر شمار جامعهٔ کتابخوان خواستار ادبیات جدید می‌افزاید، نیز ارتباط دارد[۷۳]. منظور عمدهٔ رمان خانوادگی و رمانی که به‌وصف حالات و حرکات شخصیتها می‌پردازد تعلیم و تربیت است، و رمانهای ریچاردسن اساساً مطالبی اخلاقی هستند که در قالب داستانهای عاشقانهٔ رقت‌انگیز تحریر شده‌اند. در این داستانها نویسنده نقش مشاوری فکری و معنوی را بر عهده می‌گیرد، مسائل بزرگ زندگی را مورد بحث قرارمی‌دهد، خواننده را به‌وارسی نفس خویش وامی‌دارد، تردیدهایش را زایل می‌کند و با پندهای پدرانه وی را یاری می‌دهد. ریچاردسن را بحق «کشیش اقرارنیوش پروتستان» خوانده‌اند، و بی‌جهت نبود که کتابهایش را از منبرهای وعظ به‌مردم توصیه می‌کردند. حدود نفوذ این کتابها را تنها در صورتی می‌توان دریافت که وظایف دوگانه‌شان را به‌عنوان مواد خواندنی سبك و ادبیات دینی در نظر بگیریم و از یاد نبریم که به‌عنوان کتب مورد مطالعهٔ خانواده‌های طبقهٔ متوسط نه تنها نیاز جدیدی را برآورده‌اند بلکه نیاز قدیم‌تری را نیز تأمین کرده‌اند

و جای کتاب مقدس و کتاب بانیئن[1] را گرفته‌اند[۷۴]. امروزه، در عصری که ذهن‌گرایی و برخورد ذهنی دیری است کـه مستقر شده‌است، توضیح اینکه چه چیز در این داستانها بود که مردم کتابخوان را این همه شیفته ساخت و چنین تأثیر عمیقی بر آنها گذاشت، دشوار است؛ اما نباید فراموش کرد که در ادبیات آن زمان هنوز چیزی وجـود نـداشت کـه بـا صراحت و شدت تـوصیفهای روانی ایـن داستانها قـابل مقایسه باشد. اکسپرسیونیسم ایـن داستانها به‌منزلهٔ مایهٔ الهام، ایفای نقش می‌کـرد و صراحتی کـه اشخاص داستان در ارائهٔ امور و جریانهای درون به‌خرج می‌دادند ـ هر قدر هم که لحن این اعترافات امروزه در نظر ما مصنوع و غیرطبیعی بنماید ـ بی بدیل می‌نمود. اما این لحن در آن روزگار چیزی تازه بـود، آهنگی بود کـه از اعماق روحی مسیحی بـرمـی‌خاست، کـه در مبارزهٔ زنـدگـی خویشتن را پاك‌باخته و در جستجوی جای پای تازه‌ای بود. طبقهٔ متوسط بی‌درنگ پی به‌اهمیت این روانشناسی برد و دریافت که عمیق‌ترین خصایل و خصوصیاتش در شدت عاطفی و درونـی‌بـودن این رمانها امکان بیان یـافته‌است؛ و نیز دانست که تنها بر اساس این رمانها است که می‌تواند فرهنگ طبقهٔ خود را بنا کند، و بنا بر این دربارهٔ رمانهای ریچاردسن نه بر حسب معیارهای ذوق سنتـی بلکـه بـر حسب اصول دستگاه تفکـر بـورژوایـی داوری نمود و معیارهـای جدید زیباشناخت، نظیر حقیقت ذهنی و حساسیت و صمیمیت را از آنها پـدیـدآورد و شالوده‌های نظریهٔ زیباشناختی تغزل‌گرایی جدید را ریخت. اما طبقات بالا نیز از اهمیت این ادبیات «اعترافی» نیك آگاه بودند، و این نمایش عـوامـانـهٔ درون را، با نفرت و دلزدگی طرد کردند. هارس والپول رمانهای ریچاردسن را قصه‌های غم و اندوهی می‌خواند که زندگی را گویی از دریچهٔ چشم کتابفروش یا واعظی «متدیست»[2] توصیف می‌کنند. ولتر در مـورد او سکوت اختیار می‌کند، و حتـی دالامبـر نیز در موردش احتیاط بسیار بـه‌خرج مـی‌دهد. جوامـع مهـذب، تـا زمـانی کـه مبادی اجتماعیشان زایل نشده و جزئـی از وظیفهٔ اجتماعیشان تغییر نکرده‌باشد،

1. Bunyan (اشاره به «سلوك زائر».)

۲. Methodist، عضو شاخه‌ای از مـذهب پروتستان که جان وسلی پایه‌گذار آن بود. ـ م.

عقیدهٔ ذهنی خاص رومانتیکها را نمی‌پذیرند.

اخلاقی که ریچاردسن در نیل به‌موفقیت عنوان می‌کند همان قدر برای طبقات بالای جامعه بیگانه است که ذهن‌گرایی او. توصیه‌ها و پندها و هشدارهایی که عرضه می‌کند، تا نشان‌دهد که طبقهٔ متوسط بلندپرواز چگونه راه خود را در جامعه می‌گشاید، فلسفه‌ای اخلاقی را تشکیل می‌دهد که برای اشراف و لایهٔ فوقانی بورژوازی هیچ معنایی ندارد. این اخلاق در حقیقت خلقیات شاگرد سختکوشی است که، چنانکه هوگارث[1] تصویر کرده‌است، دختر ارباب را به‌زنی می‌گیرد، یا خلقیات دوشیزهٔ عفیفی است که سرانجام اربابش با او ازدواج می‌کند، چنانکه ریچاردسن خود شرح آن را داد، و بدان وسیله یکی از مردم‌پسندترین مضمونهای ادبیات جدید را مستقر ساخت. پاملا[2] نمونهٔ کامل این‌گونه داستانهای جدیدی است که در آن قهرمان اصلی سرانجام به‌مراد دل می‌رسد. دامنهٔ این جریان از ریچاردسن به‌فیلمهای امروزی ما می‌کشد، که در آن منشی خصوصی مدیر ـ که زیباییش مقاومت‌ناپذیر است ـ در برابر کلیهٔ نقشه‌هایی که برای اغوای او طرح می‌شود تاب می‌آورد و سرانجام کاری می‌کند که مدیر گستاخ به‌نحو شایسته‌ای با او ازدواج کند. داستانهای اخلاقی ریچاردسن حاوی نطفهٔ غیراخلاقی‌ترین هنری است که تا کنون بوجود آمده‌است: یعنی تحریک به‌غرقه‌شدن در خیالات و اوهامی که در آنها حجب و آراستگی تنها وسیله‌ای برای نیل به‌هدف است، و نیز ترغیب به مشغول داشتن خود به‌توهمات صرف به‌جای کوشش به‌حل مسائل واقعی زندگی[۷۵]. به‌همین دلیل، آنها به‌یکی از مهمترین خطوط فاصل در تاریخ ادبیات نوین نیز اشاره می‌کنند. پیش از آن آثار یک نویسنده، یا براستی اخلاقی بودند و یا خلاف اخلاق، اما از زمان او به‌این سو کتابهایی که می‌خواهند اخلاقی جلوه‌کنند در بیشتر موارد فقط موعظهٔ اخلاقی می‌کنند. بورژوازی در مبارزه علیه طبقات بالا پاکی و معصومیت خویش را از دست می‌دهد، و، چون افراد این طبقه ناگزیرند در هر حال بر عفت و پاکدامنی خود تأکید کنند، لذا به‌مردمی ریاکار بدل

1. Hogarth 2. *Pamela*

می‌گردند.

شکل زندگینامه‌گونهٔ رمانهای جدید، خواه داستانی که به‌صیغهٔ اول شخص مفرد حاضر یا در قالب نامه و دفترچهٔ یادداشت روزانه پرداخته شده‌باشد، صرفاً به‌تقویت اکسپرسیونیسم آن مساعدت می‌کند و تنها وسیلهٔ تأکید بر انتقال توجه از برون به‌درون است. از این لحظه به بعد کاستن از فاصلهٔ میان ذهن و عین به‌صورت هدف عمدهٔ هرگونه کوشش ادبی درمی‌آید. با تلاش برای این بی‌واسطگی روانی، همهٔ مناسبات بین نویسنده و قهرمان داستان و خواننده تغییر می‌پذیرد: نه تنها رابطهٔ نویسنده با خواننده و شخصیتهای آثارش دستخوش تحول می‌گردد، بلکه نحوهٔ برخورد خواننده با این شخصیتها نیز متحول می‌شود. نویسنده با خواننده همچون دوستی صمیم رفتار می‌کند و او را به‌شیوه‌ای مستقیم و باصطلاح «ندایی» مورد خطاب قرارمی‌دهد. لحن سخنش مفید و عصبی و آشفته‌است، چنانکه گویی همواره از خود سخن می‌راند. خویشتن را با قهرمان داستان یکی می‌گیرد و خط فاصل بین افسانه و حقیقت را محو می‌سازد. قلمرو میانه‌ای برای خود و شخصیتهای داستانیش می‌آفریند که گاه از جهان خواننده دور است و گاه با آن جوش می‌خورد. نگرش بالزاك به‌اشخاص داستانهایش، که بنا بر عادت با آنان چنان سخن می‌گفت که گویی آشنایان شخصی او هستند، از همین جا سرچشمه می‌گیرد. ریچاردسن در دام عشق زنان ساخته و پرداختهٔ خود گرفتارمی‌آید و بر سرنوشتشان اشك تلخ می‌ریزد؛ خوانندگان آثارش نیز دربارهٔ پاملا، کلاریسا[1]، و لاولیس[2]، انگار که موجودات زندهٔ واقعی باشند، حرف می زنند و چیز می‌نویسند[۷۶]. نزدیکی و صمیمیتی بین کتابخوان و قهرمانان رمانها ایجاد می‌شود که تا پیش از آن سابقه نداشته‌است؛ خواننده نه فقط پهنهٔ حیاتیی وسیعتر از آنچه در محدودهٔ اثری خاص امکان‌پذیر باشد به آنها می‌بخشد، و نه تنها ایشان را در موقعیتهایی تصور می‌کند که ربطی به‌خود اثر ندارند، بلکه همچنین پیوسته آنان را با زندگی شخصی خود و با مسائل و بلندپروازیها و امیدها و سرخوردگیهای خود مربوط می‌سازد.

1. Clarissa 2. Lovelace

علاقه‌اش به‌آنان کاملاً صورت علاقهٔ شخصی به‌خود می‌گیرد، و سرانجام کار به‌جایی می‌رسد که ایشان را جز در ارتباط با شخصیت خود ادراک نمی کند. حقیقت این است که حتی در زمانهای پیشتر نیز قهرمانان رمانهای بزرگ شوالیه‌ای و پر ماجرا به‌عنوان نمونه و سرمشق تلقی می‌شدند؛ این قهرمانان چهره‌هایی کمال مطلوب بودند ـ جلوه‌های آرمانی انسانهایی واقعی و الگوهایی آرمانی برای آدمهای دارای گوشت و خون بودند. اما هرگز از خاطر خوانندهٔ عادی نمی گذشت که خویشتن را با معیارهای این قهرمانان بسنجد و حقوق و امتیازاتشان را به‌خود تسری دهد. قهرمانان در قلمرو جهان دیگری می‌زیستند، سیماهایی افسانه‌ای بودند، و شخصیتشان در ادبار و اقبال کیفیتی مافوق بشری داشت. فاصلهٔ نماد و رمز و افسانه ایشان را از جهان خواننده جدا می‌ساخت و مانع از ایجاد رابطهٔ مستقیم بین آنان می گردید. اکنون، برعکس، خواننده این احساس را دارد که قهرمان داستان در حقیقت زندگی ناتمام او را تکمیل می کند و فرصتها و امکاناتی را که وی از نظر دور داشته‌است تحقق می‌بخشد؛ زیرا، در لحظه‌ای از لحظات، هر کس در مرحله‌ای بوده‌است که داستانی را در زندگی واقعی تجربه کند و خود چیزی شبیه به‌قهرمان داستان شود. از چنین پندارهایی خواننده این حق را استنتاج می کند که خود را با قهرمان داستان در یك سطح قراردهد و موقعیت استثنایی و حقوق مافوق زمینی او را برای خود مطالبه کند. ریچاردسن خواننده را دعوت می کند که خویشتن را در وضع و موقع قهرمان داستان بگذارد، به‌هستی و زندگیش جامهٔ رومانتیك بپوشاند، و وی را تشویق می‌کند که از زیر بار وظایف غیر رومانتیك روزمره شانه خالی کند. به‌این ترتیب، نویسنده و خواننده به بازیگران عمدهٔ داستان بدل می گردند؛ تمام مدت با یکدیگر لاس می‌زنند و رابطه‌ای نامشروع باهم برقرارمی کنند که در آن همهٔ قواعد بازی نقض می‌شود. نویسنده از پیش‌صحنه با خواننده سخن می گوید و خواننده بسا اوقات او را جالب توجه‌تر از شخصیتهایی که آفریده‌است می‌یابد. خواننده از اظهار نظرها و تأملات و «صحنه گردانیها»یش لذت می‌برد و، برای مثال، هنگامی که استرن[1] چنان در حاشیه‌پردازی غرقه می‌شود که

1. Laurence Sterne

هرگز به‌خود داستان نمی‌رسد، هیچ ناراحت نمی‌شود.

اثر هنری، هم برای نویسنده و هم برای خواننده، بیش از هر چیز، بیان موقعیتی روحی و معنوی است که ارزش آن در بی‌واسطگی و کیفیت شخصی تجاربی است که توصیف شده‌اند. خواننده تنها از چیزی متأثر می‌شود که به‌عنوان واقعه‌ای مؤثر و مهیج عرضه شده‌باشد، واقعه‌ای که وی را متوجه عالم درون کند و در سرنوشت فردی دخیل باشد که به نحوی بقاعده و جالب توجه توصیف شده‌است. اثر هنری، برای اینکه تأثیری نیرومند بگذارد، باید مانند نمایشنامه‌ای همگون و قائم به‌ذات باشد و از یك رشته «نمایشنامه‌ها»ی کوچکی که هر یك به‌اوج مخصوص خود می‌پیوندد فراهم آمده‌باشد. به‌عبارت دیگر، یك نوشتهٔ مؤثر با آهنگی شدت یابنده، که از نقطه‌ای به‌نقطهٔ دیگر و از اوجی به‌اوج دیگر پیش می رود، بسط می‌یابد. کیفیت پربار و تند و گاه شدید بیان ـ که از ویژگیهای فرآوردهای هنر و ادبیات جدید است ـ از همین امر مایه می‌گیرد. در این هنر و ادبیات، همه چیز در جهت تأثیر آنی، غافلگیری، و بهت‌انگیزی سیر می‌کند. ابداع برای نفس ابداع مورد نظر است؛ چیزهای تند و خارق‌العاده از آن رو خواستار دارند که اعصاب را تحریك می‌کنند. همین نیاز است که مایهٔ ظهور نخستین قصه‌های هیجان‌آور و نخستین رمانهای «تاریخی» ـ با محیط اسرارآمیزشان، که سرشار از عظمت کاذب تاریخ است ـ می‌گردد. همهٔ این چیزها صرفاً مبین پایین‌آمدن سطح معیار ذوق و مشعر بر آغاز سقوطی است که در کیفیت کار حاصل می‌آید. فرهنگ هنری سدهٔ نوزدهم از بسیاری جهات بر فرهنگ سدهٔ هجدهم برتری دارد، اما در عین حال نشان‌دهندهٔ ضعفی است که بر عصر روکوکو شناخته‌نبود، و آن اینکه از معیارهای سالم و متعادل هنر درباری، اگر نه همیشه، از انعطاف‌پذیرترین معیارها، بی‌بهره‌است. حاجت به‌گفتن نیست که حتی پیش از جنبش رومانتیك نیز آثار هنری ضعیف و کم قدری وجود داشتند، اما هر آن چیزی که محصول تفنن و تبعیت صرف از ذوق نبود در سطح خاصی جای داشت و در آن جایگاه نه آثاری ادبی پدیدمی‌آمدند که با روانشناسی بیمایه و احساسات یاوهٔ داستانهای سبکسرانه‌ای که از آن پس در کار آمدند وجه مشترکی داشتند و نه در عرصهٔ هنرهای تجسمی آثاری بوجود

آمدند که دارای مشترکاتی با خنکی و بی‌مزگی، مثلاً، هنر «نوگوتیك» بودند. این پدیده‌ها تنها هنگامی ظهورمی‌کنند که رهبری در امور فرهنگی از طبقات بالا به‌طبقهٔ متوسط منتقل می‌شود، هر چند این چیزها همیشه هم از طبقات پایین سر بر نمی‌آورند. اما برای داوری دربارهٔ نقطهٔ عطفی نظیر آنچه در اینجا مورد نظر است، معیار ذوق شاید محدودتر و عقیم‌تر از آن باشد که ارزش پایبندی را داشته‌باشد. «ذوق سلیم» تنها یك مفهوم نسبی تاریخی و اجتماعی نیست، بلکه در مقام یك مقولهٔ مربوط به ارزشیابی زیباشناختی نیز معنا و مفهومی محدود دارد. اشکهایی که در سدهٔ هجدهم بر داستانها، نمایشنامه‌ها، و تصنیفات موسیقی افشانده می‌شود تنها و تنها نشان تغییر ذوق و تغییر جهت ارزش زیباشناختی از ظریف و عالی و محتاطانه به‌چیزهای سخت و مؤثر و مصرانه نیست بلکه، در عین حال، نشان آغاز مرحله‌ای جدید در پیدایش آن حساسیت اروپایی است که گوتیك نخستین پیروزی آن و سدهٔ هجدهم اوج آن بود. این نقطهٔ عطف دلالت بر قطع رابطه‌ای اساسی‌تر از جدایی دورهٔ روشنگری با گذشته دارد، چه دورهٔ روشنگری، در حقیقت، تنها ادامه و تکمیل جریانی است که از اواخر سده‌های میانه به‌این سو لاینقطع در پیشرفت بود. معیار ذوق محض در رویارویی با پدیده‌ای نظیر این فرهنگ عاطفی جدید، که منتهی به‌مفهوم کاملاً تازه‌ای از شعر می‌گردد، درهم می‌شکند و از پا درمی‌آید. چنانکه دیدرو می‌گوید[۷۷]، «شعر به‌چیزی شگرف و وحشی نیاز دارد»[1]، و هر چند این توحش و جسارت بی‌درنگ تحقق نمی‌یابد، با این همه، در مقام آرمانی هنری، در مقام تقاضایی مبرم مبنی بر اینکه شعر باید قلب بشری را به‌جنبش آورد، بر آن چیره شود، و آن را شیفته سازد، در برابر شاعر قد علم می‌کند. «ذوق سخیف» هنرمندان پیش از رومانتیك منشأ و خاستگاه جریانی است که بیشتر کیفیات خوب و ارزندهٔ هنر سدهٔ نوزدهم را بدان مدیونیم. اگر این ذوق سخیف نبود بی‌پروایی بالزاك، پیچیدگی استاندال، حساسیت بودلر به‌همان اندازه غیرقابل تصور می‌بود که نفس‌پرستی واگنر، روحانیت داستایفسکی، یا خستگی و ضعف

1. La poésie veut quelque chose d'énorme et sauvage

عصبی پروست.

روسو بود که برای نخستین‌بار بـه گرایشهای رومانتیکی که در آثار ریچاردسن ظاهر شدند مفهومی اروپایی و صورتی بخشید کـه کاربردی عام داشته‌باشند. خردگـریـزی، کـه بـا کندی بسیار تـوانست راه خودرا در انگلستان بگشاید، تـوسط ایـن سویسی، کـه مادام دواستال[1] بحق وی را نمایندهٔ «اقوام شمال»[2]، یعنی تجلی روح آلمانی در ادبیات فرانسه، توصیف کرد، بسط یافت. ملل اروپای غربی چنان به‌اندیشه‌ها و عقاید روشنگری آلوده، و طوری متأثر از خردگـرایی و مادیگری آن بودند کـه از همان ابتدا جریـان عاطفی و روحی بـا مقاومتی شدیـد روبرو گردید و حتی در وجود کسی چـون فیلدینگ، که خود همچون ریچاردسن نمایندهٔ همان طبقهٔ متوسط بـود، دشمنـی سر سخـت یـافت. روسو بـا تعصبـی بسیار کمتر از پیشوایان فکری غـرب روشنگـر، به‌مسائل زمان پرداخت. وی نه تنها به خرده‌بورژوازی بیش و کـم بی‌سنت تعلق داشت، بلکـه از طبقهٔ خود نیز سقوط کرده‌بود و حتی احساس وابستگی بـه‌سنتها و قـراردادهای این طبقه هم نمی‌کرد. وانگهی، چنین رسوم و قراردادهایی بـه‌طور کلی در سویس، که متأثر از زنـدگی درباری و زیـر نفوذ اشراف نبود، انعطاف‌پذیرتر از فرانسه و انگلستان بـودنـد. عـاطفه‌گـرایی، کـه در ریچـاردسن و سایر نمایندگـان جنبش مـاقبـل رومـانتیـك انگلیس همیشه مستقیمـاً متـوجـه خردگرایی عصر روشنگـری نبود، و در آن مخالفت بـا ایـن جنبش امری نهانی و غیرفعال بـود، در روسو شکـل شورش آشکار به‌خود گرفت. شعار «بازگشت بـه‌طبیعت!» او در تحلیل آخـر یـك انگیزه بیش نداشت، و آن تحکیم مقاومت در برابر جریانی بود که به‌نابرابری اجتماعی انجامیده‌بود. وی علیه خرد علم مخالفت برافراشت، زیـرا در وجود عقل‌گرایی جریان جدایی اجتماعی را می‌دیـد. گـرایش روسو بـه‌زنـدگی ابتدایی صرفاً وجه دیگری از آرمان آرکادیایی و شکلی از آن رؤیای «رهایی و نجاتی» بود که اغلب در همهٔ فرهنگهای از نیرو تهی گشته بدان برمی‌خوریم[۷۸]. لیکن در روسو آن احساس «ناراحتی از فرهنگ»، که بسیاری از نسلهای پیش از او

1. Mme de Staël 2. Nordic

آن را احساس کرده‌بودند، برای نخستین‌بار صورت آگاهانه‌ای به‌خود گرفت و باز او نخستین کسی بود که توانست از این بیزاری فرهنگی نوعی فلسفهٔ تاریخ بسازد. اصالت واقعی روسو عبارت از «برنهاد» او است که از لحاظ دلالتهای ضمنی خود برای اومانیسم روشنگری جنبهٔ غول‌آسا داشت؛ این برنهاد حاکی از آن بود که انسان بافرهنگ، انسانی است تباه شده و سر تا پای تاریخ تمدن جز خیانت به‌مقصد اصلی نوع بشر چیزی نیست و، بنا بر این، آموزهٔ اساسی روشنگری، یعنی اعتقاد به‌پیشرفت، هرگاه بدقت بررسی شود چیزی جز خرافه جلوه نخواهدکرد. چنین ارزیابی مجدد ملاکها و معیارها تنها زمانی ممکن است صورت پذیرد که تغییری اساسی در کل فلسفهٔ اجتماعی زمان پدید آمده‌باشد، و این امر را صرفاً با این واقعیت می‌توان توضیح داد که لایه‌هایی که روسو نماینده‌شان بود دیگر ممکن نمی‌دانستند که بتوان با ابزارهای روشنگری به‌جنگ تصنع و کیفیت کاذب فرهنگ دربار رفت؛ آنان در پی سلاحهایی بودند که در زرادخانهٔ فکری دشمنانشان وجود نداشته‌باشد. روسو، در انتقاد از فرهنگ روکوکو و روشنگری، و در عریان‌کردن شکل‌گرایی ماشینی و اغلب بیروح آنها ـ که وی مفهوم چیزهای خودجوش و زنده را در برابرشان می‌گذاشت ـ نه فقط آگاهی خویش را از بحرانی فرهنگی بیان می‌کرد که اروپا از ایام زوال وحدت فرهنگ مسیحی سده‌های میانه در آن گرفتار آمده‌بود، بلکه همچنین مفهوم تازه‌ای از فرهنگ عرضه می‌کرد که تعارض ذاتی قالب و روح، خودجوشی و سنت، و طبیعت و تاریخ، از خصوصیات آن بود. کشف این کشاکش، دستاورد دورانساز روسو است. اما خطر تعالیمش این بود که وی ـ با حمایت یکجانبه‌ای که از زندگی در برابر تاریخ می‌کرد، و با گریزش به‌وضع و حالت طبیعی که چیزی جز جست‌زدن به‌درون ناشناخته‌ها نبود ـ راه را برای آن‌گونه از «فلسفه‌های غبارگرفتهٔ زندگی» هموار ساخت که، به‌سبب ناامیدی از ضعف آشکار تفکر معقول، استدلال می‌کنند که خرد باید سرانجام خودکشی کند.

عقاید روسو در میان مردم شیوع داشت؛ تنها کاری که او کرد بیان چیزهایی بود که معاصرانش نیک می‌دانستند: می‌دانستند که مجبور به انتخابند و باید تصمیم بگیرند که یا آیین ولتری را، که معقول و مورد

احترام بود، بپذیرند، یا پشت‌پا به‌سنتهای تاریخی بزنند و کار را از سر شروع کنند. در تمام طول تاریخ فرهنگ اروپای غربی رابطه‌ای شخصی‌تر از رابطهٔ بین روسو و ولتر، که این همه از لحاظ مفهوم نمادیش عمیق باشد، وجود ندارد. این دو تن، که اگر هم دقیقاً از یك نسل نبودند همزمان بودند، با رشته‌های پیوند مادی و شخصی بیشماری به‌یکدیگر وابسته‌بودند: دوستان و حامیان مشترکی داشتند، هر دو از نویسندگان دایرةالمعارفی بودند که از لحاظ ایدئولوژی خط کاملاً مشخصی را در پیش گرفته‌بود، و متنفذترین منادیان و پیشروان انقلاب بشمارمی‌رفتند؛ باری، این دو در دو سوی مقابل خطی جای گرفته‌بودند که اروپای نوین و فردگرا و آشفته را از جهانی جدا می‌ساخت که در آن رشته‌های فرهنگ شکل‌گرای سابق هنوز کاملاً از هم نگسسته‌بود. طبیعت‌گرایی روسو متضمن نفی و انکار کلیهٔ چیزهایی است که ولتر نمونه و جوهر تمدنشان می‌پنداشت، و بویژه متضمن رد و انکار محدودیتهای نوعی ذهن‌گرایی است که، به‌گمان او، تنها تا زمانی مجاز است که با قواعد شرافت و مناعت و عزت‌نفس سازگار باشد. پیش از روسو، جز در بعضی شکلهای شعر غنایی، نویسنده یا شاعر فقط به‌شیوه‌ای غیرمستقیم از خود سخن رانده‌بود، لیکن پس از او نویسندگان بزحمت از چیز دیگری سخن به‌میان آوردند، و در این عرصه به‌شیوه‌ای بس آزاد و راحت سخن می‌گفتند. تنها پس از آن زمان بود که اندیشهٔ ادبیات تجربی و اعتراف‌آمیز برای نخستین‌بار ظهور کرد، و همین اندیشه بود که ذهن گوته را، هنگامی که می‌گفت آنچه نوشته‌است «قطعاتی از اعترافی بزرگ»است، احاطه کرده‌بود. عشق جنون‌آمیز به‌مشاهدهٔ نفس و ستایش از خود در ادبیات، و این نظر که نویسنده هر قدر مستقیم‌تر و صریحتر از خود و درون خود پرده بردارد کاری حقیقی‌تر و متقاعدکننده‌تر عرضه می‌کند، جزئی از میراث فکریی است که از روسو به‌ادبیات رسید. طی صد تا صد و پنجاه سال بعد هر اثر مهم ادبی اروپا نشانی از این ذهن‌گرایی دارد. نه تنها ورتر[1]، رنه[2]، اوبرمان[3]، آدولف[4] و یاکوپو اورتیس[5] از زمرهٔ اخلاف سن پرو[6] هستند، بلکه

1. Werther 2. René 3. Obermann 4. Adolphe
5. Jacopo Ortis 6. Saint-Preux

قهرمانان داستانهای بعد نیز ـ از لوسین دو روبامپرهٔ[1] بالزاك، ژولین سورل[2] استاندال، فردریك موروه[3] و اما بوواری[4] گوستاو فلوبر گرفته تا پی‌یر[5] تالستوی، مارسل[6] پروست و هانس کاستورپ[7] توماس مان[8] ـ همه از این امر نشأت کرده‌اند. اینها همه از تفاوت بین واقعیت و رؤیا رنج می‌برند و قربانیان تعارض میان پندارها و زندگی عملی و عادی و روزمرهٔ طبقهٔ متوسطند. این مضمون نخست به‌طور کامل در دوره تجلی می‌کند، اما متضاد آن در وجود هلوئیز جدید[9] نهفته‌است؛ برای فهم تأثیر بی‌نظیری که این اثر، یعنی دوره، بر قاطبهٔ مردم کتابخوان معاصر گذاشت نباید تأثیر این تجربهٔ جدید را از یاد برد. در اینجا نیز، قهرمان داستان دیگر با دشمنان منفرد روبرو نیست بلکه با ضرورتی مواجه است که، به‌هر حال، هنوز مانند قهرمانان رمانهایی که پردهٔ پندار را از پیش چشم شخصیت داستان کنار می‌زنند بر آن به‌چشم چیزی مطلقاً بیجان و عاری از هرگونه غرض و منظور قابل فهم نمی‌نگرد، اما در ضمن به‌هیچ وجه، مانند قهرمانان داستانهای تراژیك، که خود را از سطح سرنوشت محتومی که نابودشان می‌کند بر می‌کشند، از سطحی که هست برتر نمی‌رود. اما بدون برخورد بدبینانهٔ روسو با تاریخ و اعتقادی که به‌تباهی عصر حاضر دارد، تصور وجود رمانهای حاکی از سرخوردگی سدهٔ نوزدهم ممکن نیست، چنانکه مفهوم تراژدی هم به‌صورتی که شیلر[10] و کلایست[11] و هبل[12] بدان معتقدند بی‌آن گونه رهیافت متصور نیست.

عمق و دامنهٔ نفوذ روسو بی‌سابقه‌است. وی یکی از آن متفکرانی است که، مانند مارکس و فروید در روزگاران اخیر، طرز تفکر میلیونها نفر را در محدودهٔ یك نسل و نیز شیوهٔ تفکر بسیاری از کسان را که حتی نامشان را نشنیده‌اند، تغییر می‌دهند. در هر حال، در حوالی اواخر سدهٔ نوزدهم کم بودند عدهٔ متفکرانی که از اندیشه‌های روسو تأثیر نپذیرفته باشند. چنین تأثیر و نفوذی تنها زمانی ممکن است که نویسنده به‌مفهوم

1. Lucien de Rubempré 2. Julien Sorel 3. Frédéric Moreau
4. Emma Bovary 5. Pierre 6. Marcel 7. Hans Castorp
8. Thomas Mann 9. *Nouvelle Héloïse* (ژولی یا سویسی نو)
10. Schiller 11. Kleist 12. Hebbel

عمیق کلمه نماینده و سخنگوی نسل خویش باشد. طبقات وسیع جامعه، یعنی خرده‌بورژوازی و تودهٔ مردم تهیدستی که خطوط فاصل طبقاتی خاص ایشان را از یکدیگر جدا نمی‌کرد، و نیز مردم ستمدیده و محروم از حقوق، برای نخستین‌بار با واسطهٔ روسو در صحنهٔ ادبیات متجلی شدند. راست است که «فیلسوفان» عصر روشنگری اغلب جانب مردم عادی را می‌گیرند، اما صرفاً در مقام شفیع و حامی این مردم به‌صحنه می‌آیند. روسو نخستین کسی است که همچون یك فرد عادی سخن می‌گوید، و هنگامی که از خود سخن می‌گوید درد مردم را بیان می‌کند؛ وی نخستین کسی است که مردم را به‌شورش برمی‌انگیزد، زیرا خود او فردی شورشی است. اسلافش مردم اصلاح‌طلب و نوعدوستی بودند که می‌خواستند وضع جهان را بهبود بخشند ـ اما او نخستین انقلابی واقعی است. اسلافش «خودکامگی» را منفور می‌داشتند، علیه کلیسا و مذهب مستقر تبلیغ می‌کردند، از نظام حکومتی انگلیس و آزادی با شور و حرارت سخن می گفتند، لیکن، به‌رغم احساسات و تمایلات آزادیخواهانهٔ خویش، همچنان به‌زندگی اشرافی خود ادامه می‌دادند و نسبت به‌این طبقهٔ مرفه احساس تعلق می‌کردند؛ حال آنکه روسو نه فقط جانب تهیدست‌ترین و فروترین طبقات را می‌گیرد، و نه تنها در راه مساوات مطلق مجاهده می‌کند، بلکه در تمام عمر به‌صورت فرد خرده‌بورژوایی که زاییده شده‌بود و فرد بی‌طبقه‌ای که شرایط و اوضاع زندگی وی را بدان سوق داده‌بود، باقی است. در جوانی با رنج و تیره‌روزیی که هیچ یك از «فیلسوفان» محترم شخصاً تجربه نکرده‌است آشنا می‌گردد و حتی بعدها نیز زندگی را به عنوان عضوی از اعضای لایه‌های فروترِ طبقهٔ متوسط، و حتی زمانی در مقام یك روستایی، ادامه می‌دهد. پیش از این، نویسندگان، اگر هم اصل و تبار والایی نداشتند، از افراد طبقات بالا بشمارآورده‌می‌شدند؛ و هر قدر هم که با مردم عادی همدلی عمیق نشان می‌دادند، اصل و تبار خود را، گذشته از اینکه به‌رخ نمی‌کشیدند، از ایشان پنهان نیز می‌داشتند. اما روسو، برعکس، در هر فرصتی که دست می‌دهد تأکید می‌کند که هیچ وجه مشترکی با طبقات بالا ندارد. اینکه چنین امری ناشی از «غرور طبقهٔ رنجبر» است یا صرفاً احساس نفرت و دلزدگی است، مسأله‌ای است که

نمی‌توان به‌طور قاطع درباره‌اش داوری کرد؛ نکتهٔ مهم این است که اختلاف بین روسو و معارضانش تنها مسائل عقیدتی نیستند بلکه از تضادها و خصومتهای اساسی طبقاتی سرچشمه می‌گیرند. ولتر دربارهٔ روسو می‌گفت که وی می‌خواهد بشر متمدن را وادارد که باز بر چهار دست و پا راه برود؛ و این شاید عقیدهٔ همهٔ مردم تربیت شده و محافظه‌کار طبقهٔ بالای اجتماع بوده‌باشد. در نظر آنها روسو نه تنها مردی ابله و پشت هم‌انداز بلکه ماجراجویی خطرناك و جانی شریری نیز بود. اما اعتراض ولتر، در مقام یك بورژوا و مردی ثروتمند، تنها به‌عاطفه‌گرایی عوامانه و شور و حرارت مبتذل و عدم درك و دریافت روسو از تاریخ نبود، بلکه او، به‌عنوان شهروندی آرام و دانشمند، که ذهنی نقاد و واقع‌گرا داشت، در برابر ورطهٔ خردگریزیی که روسو از آن پرده برگرفته‌بود و می‌رفت که همهٔ ساختمان عصر روشنگری را در کام خویش کشد، مقاومت نیز می‌کرد. سرنوشت روشنگری در آلمان عظمت این خطر و حقانیت بیمی را که ولتر از آن به‌دل داشت به‌خوبی نشان می‌دهد. اما در فرانسه... یحتمل که ولتر ثمرهٔ نفوذ خود را کمتر از آنچه بود ارزیابی می‌کرد: در اینجا دیگر نمی‌شد دستاوردهای خردگرایی و مادیگری را یکسره نابود ساخت.

روسو را، به‌رغم احساسات آزادیخواهانهٔ ناب و بی‌شائبه‌ای که دارد، از نظر جامعه‌شناسی نمی‌توان بسهولت در طبقهٔ خاصی جای داد. اکنون روابط اجتماعی به‌اندازه‌ای پیچیده‌است که هنگامی که مسألهٔ توجه به‌نقش نویسنده در سیر تکامل جامعه در میان است تلقی ذهنی نویسنده همیشه معیار کافی و مناسبی نیست. خردگرایی ولتر از پاره‌ای جهات بسی مترقیانه‌تر و ثمربخش‌تر از خردگریزی روسو از آب درآمد. راست است، روسو نظرگاهی بنیادی‌تر از دایرةالعمارف‌نویسان اتخاذ می‌کند و از لحاظ سیاسی نماینده و سخنگوی قشرهای وسیعتری از جامعه است، و از این حیث نه از ولتر بلکه از دیدرو هم درمی‌گذرد؛ اما با این همه در مذهبی که اختیار کرده‌است و نظریات اخلاقی که پیش می‌کشد مترقی‌تر از آن دو نیست بلکه بسی عقب‌تر است[۷۹]. درست همان طور که عاطفه‌گراییش عمیقاً در طبقهٔ متوسط و عوام ریشه دارد، خردگریزیش ارتجاعی است،

فلسفهٔ اخلاقیش نیز حاوی تضاد و تناقضی درونی است: از یك سو، این فلسفه آغشته به‌کیفیات تند عوامانه است، لیکن از سوی دیگر، متضمن نطفهٔ اشرافیت‌گرایی جدیدی است. مفهوم «روح زیبا» از سویی مستلزم انحلال کامل «نجابت[1]» و متضمن روحانی‌کردن کامل همهٔ ارزشهای بشری، و از سوی دیگر متضمن بکاربستن معیارها و ضوابط زیباشناختی در قلمرو اخلاق است، و با این نظریه که ارزشهای اخلاقی مواهب طبیعتند ملازمه دارد. این امر به‌معنای قبول و تصدیق شرافت روح است، که هر کس به‌حکم طبیعت بر آن حقی دارد، اما چیزی است که در آن جای حقوق موروثی نامعقول را کیفیت نبوغ اخلاقی گرفته، که خود به‌همان اندازه نامعقول است. راه «زیبایی معنوی» روسو، از یك سو، به شخصیتهایی نظیر میشکین[2] آفریدهٔ داستایفسکی می‌انجامد، که قدیسی است در هیأت ابلهی مصروع، و، از سوی دیگر، به‌آرمان کمال اخلاقی فردی منتهی می‌گردد که هیچ مسؤولیت اجتماعی نمی‌شناسد و نمی‌خواهد که از لحاظ اجتماعی مفید باشد. گوته، این المپ‌نشینی که جز به‌کمال معنوی خویش به‌چیزی نمی‌اندیشد، درست به‌اندازهٔ همان جوان آزاداندیشی که ودتر را نگاشت شاگرد و پیرو روسو است.

تغییر سبکی که با نهضت ماقبل رومانتیك انگلیس و آثار روسو در ادبیات روی می‌دهد، و انحراف توجه از شکلهای عینی و هنجاری به شکلهای ذهنی‌تر و آزادتر، شاید در هیچ هنری به‌اندازهٔ موسیقی به‌نحوی روشن تجلی نیافت، و موسیقی اکنون، برای نخستین‌بار، از لحاظ تاریخی به‌صورت هنری نمونه و پیشگام درآمد. در هیچ یك از شکلهای هنر این دگرگونی و تغییر وضع با چنین سرعت و شدتی صورت نگرفت، و این تغییر و تحول به‌حدی بود که حتی جامعهٔ معاصر از «مصیبت بزرگی» سخن می‌راند که در عرصهٔ موسیقی روی داده‌بود[۸۰]. تضاد شدید بین یوهان زباستیان باخ[3] و جانشینان بلافصل او ـ بویژه رفتار موهنی که نسل جوان با شکل مهجور فوگهای او داشت و آنها را تمسخر می‌کرد ـ تنها مبین تحول از شیوهٔ فاخر و قراردادی اواخر عصر باروك به‌شیوهٔ صمیم و

1. kalokagathia 2. Myshkin 3. Johann Sebastian Bach

سادهٔ پیش از رومانتیك نیست، بلکه همچنین منعکس‌کنندهٔ گذر از روش قرون وسطایی قرینه‌سازی است، که از حیث احساس، همگون و متمرکز و از نظر دراماتیك تکامل یافته‌است ـ سایر هنرها طی رنسانس بر این شیوهٔ «قرینه‌سازی» غلبه کرده‌بودند، چندان که بر حسب ملاکها و معیارهای سایر هنرها نه تنها موسیقی باخ بلکه تمام موسیقی زمان او محافظه‌کار و سنت‌گرا جلوه می‌کند. اخلاف بلافصل باخ می‌توانستند بحق و بجا شیوهٔ کار استاد را «مدرسی» بخوانند، زیرا این اسلوب، هر قدر هم عمیقاً احساس شود و عمق احساسی و عاطفی آن هر اندازه شنونده را به‌شور آورد، طبعاً چنانچه قالب خشك و قراردادی و ترتیب جفت و جورکردن صداها به شیوهٔ غیرعملی و سایر وجوه سنتی آثار باخ با معیار نمایندگان نسل، که سادگی و صفا و صمیمیت باشد، سنجیده شود ناچار کهنه و مهجور می نماید. در نظر این مردم، همچنان که در نظر نمایندگان جنبش رومانتیك در ادبیات، نکتهٔ اساسی عبارت بود از بیان سیلان عواطف به‌عنوان فرایندی وحدت‌یافته و یکپارچه که بتدریج شدت می گرفت و به‌اوجی منتهی می‌شد، و در صورت امکان همراه با تعارضی بود که حل می‌شد، و این بر خلاف احساس پیوسته‌ای بود که به‌نحوی یکسان بر سرتاسر «موومان»[1] منتشر می گردید[۸۱]. احساس این مردم نه عمیق‌تر و نه تندتر از احساس اسلاف خود بود، جز اینکه ایشان این احساس را جدی‌تر می گرفتند و می‌خواستند که آنها را مهمتر جلوه دهند، و به‌همین دلیل هم قدری در آن مبالغه می‌کردند. همین گرایش به‌اغراق، وجه ممیز واقعی بین شکلهای جدید و مستقل «لید»[2] و سونات و شکلهای قدیم و رشته مانند فوگ و پاساکالیا[3] و شاکون[4] و سایر شکلهایی بود که بر اساس تقلید

۱. Movement، کشش صعودی یا نزولی آهنگ، و سرعتی که در نواختن آن رعایت می‌شود.

۲. Lied، آوازی که در شعر و موسیقی با یکدیگر رابطه و هماهنگی کامل دارند.

۳. Passacaglia، رقص ایتالیایی کندآهنگ و متین، شبیه شاکون.

۴. Chaconne، رقص کندآهنگ و موقر، که گویا منشأ اسپانیایی و مغربی دارد.

و واریاسیون[۱] استوار بودند[۸۲]. تأثیری که موسیقی قدیم در شنونده می گذاشت ـ ولو به‌این علت که نتیجهٔ پرداخت یکنواخت محتوای عاطفی بود ـ مقید و منسجم بود، حال آنکه موسیقی جدید، با فراز و فرودها و گره‌ها و گره‌گشاییها و وصفها و بسطهای متداومش، اساساً آشوبنده و برانگیزاننده بود. شیوهٔ بیان اغراق‌آمیز یا «دراماتیك» را، که توجه به اوجهای تند دارد، پیش از هر چیز باید بر اساس این حقیقت توضیح داد که مصنف یا آهنگ‌ساز خویشتن را مواجه با شنوندگانی می‌دید که می‌بایست توجهشان را به‌یاری وسایلی مؤثرتر از آنچه شنوندگان قدیم بدان پاسخ می‌گفتند برانگیزد و تسخیر کند. به‌بیان ساده‌تر، مصنف، چون بیمناك از قطع تماس با شنونده‌بود، ساختهٔ موسیقی را در قالب یك رشته تحریکاتی که مدام تجدید می‌شدند بسط می‌داد و آن را از حیث شدت بیان از مقامی به‌مقام دیگر برمی‌کشید.

تا سدهٔ هجدهم هر قطعهٔ موسیقی کم و بیش برای موقعیت خاصی تصنیف می‌شد؛ بدین معنی که به‌سفارش شهریار یا کلیسا یا شورای شهر و به‌منظور سرگرمی درباریان و افزودن به‌عمق تأثیر مراسم نیایش یا شکوه و عظمت اعیاد عمومی، ساخته‌می‌شد. موسیقیدانان همانا نوازندگان دربار و کلیسا یا شهر بودند، و فعالیت هنری ایشان منحصر و محدود به‌اجرای وظایف مربوط به‌شغل و کاری بود که بر عهده گرفته‌بودند؛ شاید هم از خاطرشان می‌گذشت که به‌صرف تبعیت از ذوق آهنگهایی بسازند، لیکن بندرت بدون سفارش آهنگی می‌ساختند. مردم طبقهٔ متوسط، گذشته از مراسم کلیسایی و اعیاد و مجالس رقص، بندرت فرصتی برای گوش فرادادن به‌موسیقی داشتند و جز در موارد استثنایی نمی‌توانستند در اجراهای گروههای درباری و اشرافی شرکت کنند. در حوالی نیمهٔ قرن مردم کم‌کم این ضعف را احساس کردند و گروههای کنسرت شهری تشکیل شد[۸۳]. «کولجا موزیکا»[۲]، که در اصل مؤسسه‌ای خصوصی بود، راه را برای پیدایش کنسرتهای عمومی هموار کرد و با بوجودآمدن این کنسرتها

۱. Variation، تغییر شکل تم به‌قسمی که بتوان بازش شناخت؛ آرایشهایی که به‌یك تم خاص داده‌شود.

2. Collegia musica

جریانی در عرصهٔ موسیقی پاگرفت که طبقهٔ متوسط می‌توانست آن را ازان خود بخواند. گروههای کنسرت، تالارهای بزرگی را اجاره می‌کردند و در ازای دریافت مزد برای جماعاتی که عده‌شان مدام در افزایش بود می‌نواختند[۸۴]. این امر به‌ایجاد بازاری آزاد ـ نظیر بازار محصولات ادبی، با روزنامه‌ها و مجلات و ناشرانش ـ برای فرآورده‌های موسیقی منتهی گردید. اما در حالی که ادبیات، مانند نقاشی، دیری بود که خود را بیش و کم از قید کاربرد عملی فرآورده‌های خویش آزاد کرده و استقلالی یافته‌بود، موسیقی تا سدهٔ هجدهم همچنان وابسته به‌وظایف کاربردی خاص خود باقی‌مانده‌بود. تا پیش از این زمان چیزی به‌عنوان موسیقی غیر کاربردی وجود نداشت و موسیقی مخصوص کنسرت، که تنها هدفش بیان احساسات بود، از سدهٔ هجدهم به‌بعد در وجود آمد. جماعاتی که در کنسرتهای عمومی حضور می‌یافتند از بسیاری جهات با جماعاتی که به اجراهای دربار گوش فرامی‌دادند فرق اساسی داشتند؛ نخست آنکه تجربهٔ کمتری در نقد و داوری قطعاتی داشتند که صرفاً به‌خاطر نفس خود و نه برای مقاصد مذهبی ساخته شده‌بودند؛ این جماعات را مردمی تشکیل می‌دادند که از این کنسرت به‌آن کنسرت می‌رفتند و در ازای چیزی که می‌شنیدند پول می‌پرداختند و لذا جماعاتی بودند که هر بار می‌بایست به نحوی راضی شوند. دوم، این جماعات صرفاً به‌این منظور گرد هم می‌آمدند که از موسیقی به‌عنوان موسیقی، یعنی به‌عنوان چیزی لذت برند که بر خلاف موسیقی کلیسایی یا موسیقی مخصوص مجالس رقص و اعیاد یا کنسرتهای درباری، غایت و منظور دیگری را تعقیب نمی‌کرد. ویژگیهای این جماعات جدیدی که در کنسرتها حضور می‌یافتند موجب مبارزه برای کسب موفقیتی شد که سلاح عمدهٔ آن تمرکز و تحمیل و برهم انباشتن تأثیرات بود، و این سلاحی بود که سلطهٔ خود را بر این اسلوب گرانباری که مدام در تشدید تأثیر تصنیف می‌کوشید گسترد، و همین خصیصه است که موسیقی سدهٔ نوزدهم را از سایر آثار موجود در این عرصه متمایز می‌کند.

باری، طبقهٔ متوسط به‌مصرف‌کنندهٔ عمدهٔ موسیقی و موسیقی به‌هنر مطلوب طبقهٔ متوسط بدل می‌گردد، و این شکلی است که این طبقه

می‌تواند با واسطهٔ آن زندگی عاطفی و احساسی خود را به‌شیوه‌های مستقیم‌تر و بی مانع‌تر از هر شکل دیگری بیان کند؛ و اکنون که موسیقی نه برای هدف و منظوری معین بلکه برای بیان احساسات تصنیف می‌شود، آهنگساز نه تنها کم‌کم احساس نفرت و دلزدگی از همهٔ آهنگهایی می‌کند که برای موقعیتهای خاص و بنا به‌سفارش ساخته‌می‌شوند، بلکه همچنین اندك اندك بر «آهنگسازی» به‌عنوان یك فعالیت رسمی به‌چشم تحقیر می نگرد. در این حال، فیلیپ امانوئل باخ[1] قطعاتی را که برای خود ساخته است بهترین آثار خویش می‌داند. این امر در حقیقت اعلام تعارض و بحرانی درونی است، حال آنکه پیشتر ظن وجود چنین تضاد و کشمکشی نمی‌رفت. بارزترین نمونهٔ تعارضهایی که ذهن‌گرایی جدید بدانجا انجامیده است بیگانگی موتسارت[2] از کارفرمای خویش، اسقف اعظم زالتسبورگ[3]، است. برای تضاد بین موسیقیدانی که در منصبی رسمی کار می‌کند و هنرمند آفریننده‌ای که منصب رسمی ندارد نمونه‌ای جالب‌تر از تفاوتی نیست که هنرمند صاحب ذوق را از آهنگساز، و نوازندهٔ عادی ارکستر را از رهبر ارکستر جدا می‌کند. این جریان با سرعت فوق‌العاده‌ای بسط می‌یابد و شگفت آنکه فقدان مهارت کامل، حتی در نواختن یك ساز، که از خصوصیات آهنگساز جدید است، در موسیقیدانی چون هایدن[4] نیز آشکارا به‌چشم می‌خورد[۸۵].

اما ظهور جماعتی از طبقهٔ متوسط که اهل رفتن به‌کنسرت باشند نه تنها ماهیت تأثیرات هنری و وضع اجتماعی هنرمند را متحول می‌کند، بلکه همچنین جهت تازه‌ای به‌تصنیفات موسیقی و مفهومی نو به‌یك یك ساخته‌ها، در مجموع آثار مصنف، می‌بَخشد. تفاوت اساسی بین ساختن آهنگ برای اشرافزاده یا حامی خصوصی به‌طور کلی و کارکردن برای جماعتی بی‌نام و نشان که در کنسرتها حضور می‌یابند این است که اثری که بر حسب سفارش ساخته‌شده تنها برای یك اجرا نوشته‌می‌شود، اما اثری که بنا است در تالارهای کنسرت به‌اجرا درآید بدین منظور نوشته می‌شود که تا حد ممکن تکرار گردد. این امر نه تنها حاکی از آن است که

1. Philip Emmanuel Bach 2. Mozart 3. Salzburg
4. Haydn

آهنگساز اغلب باید دقت بیشتری در کار بعمل‌آورد بلکه همچنین مبین دقتی است که او باید در اجرای اثر به‌خرج دهد. اکنون که می‌توان آثاری آفرید که بسرعت آثار سفارشی به‌فراموشی سپرده‌نمی‌شوند، مصنف اقدام به‌خلق آثار «جاودانه» می‌کند. هایدن اینك آثار خود را با کندی و احتیاطی بیش از اسلاف خود تصنیف می‌کند. اما با این حال بیش از صد سمفونی می‌نویسد؛ موتسارت حدود پنجاه و بتهوون[1] نه سمفونی می‌سازد. تغییر نهایی از آهنگسازی عینی که بنا بر سفارش صورت گرفته به آهنگسازی به‌عنوان نوعی اعتراف شخصی در زمانی بین دورهٔ حیات موتسارت و بتهوون، یا به‌سخن دقیقتر، در اوایل دورهٔ پختگی و کمال بتهوون، یعنی بلافاصله پیش از «اورویکا»[2] روی می‌دهد ـ و البته این زمانی است که سازمان کنسرتهای عمومی کاملاً شکل می‌گیرد و بسط می یابد و پیشهٔ موسیقی، که نخست با نیاز به‌اجراهای مکرر پیشرفت می‌کند، منبع درآمد عمدهٔ آهنگساز را تشکیل می‌دهد. در مورد بتهوون باید گفت که از این زمان به‌بعد هر اثر تازه‌اش، با هر دامنه و وسعتی، نه تنها بیان اندیشهٔ تازه‌ای است بلکه در عین حال مرحلهٔ جدیدی در تکامل هنرمند نیز هست. البته این سیر تکاملی را در آثار موتسارت نیز می‌توان تشخیص داد، لیکن در مورد او شرط لازم برای آفرینش هر سمفونی تازه‌ای را به هیچ وجه همواره نمی‌توان در مرحلهٔ تازه‌ای از سیر تکاملی هنری او جستجو کرد؛ وی زمانی به‌نگارش سمفونی تازه‌ای دست می‌زند که مورد استفاده‌ای برای آن باشد یا واقعهٔ تازه‌ای برایش اتفاق افتاده‌باشد، اما این تازگی و ابتکار از حیث سبك با کارها و اندیشه‌های پیشین او فرقی ندارد. هنر و صنعت، که در شخص او کاملاً از یکدیگر جدا نشده‌اند، در بتهوون کاملاً جدا از یکدیگرند، و اندیشهٔ اثر هنری کاملاً شخصی و یگانه و غیرقابل تکرار در موسیقی بیش از نقاشی تحقق می‌یابد، هر چند نقاشی قرنها است که با صنعت به‌مفهوم حقیقی کلمه قطع رابطه کرده‌است. در عرصهٔ ادبیات نیز رهایی و استقلال هدف هنری از وظیفهٔ عملی مدتها بود که در عهد بتهوون به‌انجام رسیده و صورتی چنان عادی و بدیهی

1. Beethoven

۲. Eroica، سمفونی سوم بتهوون.

یافته‌بود که حتی گوته می‌توانست با چیزی شبیه به‌غرور یک آدم صنعتکار ادعا کند که شعرش در اصل بنا به‌موقعیت سروده شده‌است؛ اما بتهوون، که هنوز شاگرد بلافصل هایدن، یعنی خدمتگزار شهریاران، بود، از این امر غروری در خویشتن احساس نمی‌کرد.

۳. مبادی درام [نمایشنامه] خانگی

رمان طبقهٔ متوسط، که به‌شرح و وصف رفتار و اطوار اشخاص داستان و زندگی خانوادگی می‌پرداخت، در مقایسه با اشکال مختلف رمان حماسی و شبانی و پیکارسك، نوآوری کاملی بود؛ این شکل تا اواسط سدهٔ هجدهم در عرصهٔ آثار سبك داستانی نقش مسلطی داشت، لیکن به‌هیچ وجه مانند درام طبقهٔ متوسط، که در مقام یك تضاد (آنتی‌تز) آگاهانه در برابر تراژدی کلاسیك قد علم کرد و صورت بلندگوی بورژوازی انقلابی به‌خود گرفت، به‌شیوه‌ای سنجیده و به‌نحوی مستمر و منظم مخالف و مقابل ادبیات قدیم نبود. صرف وجود یك درام متعالی، که همهٔ شخصیتهایش را اعضای طبقهٔ متوسط تشکیل می‌دادند، در نفس خود بیان مدعای همین طبقه بود که طلب می‌کرد مانند اشراف، که قهرمانان تراژدی از آنها نشأت کرده‌بودند، بجد گرفته‌شود. درام طبقهٔ متوسط از همان آغاز متضمن نسبی‌سازی و تخفیف فضایل قهرمانی و اشرافی بود و در نفس خود تبلیغی در راه اخلاق طبقهٔ متوسط و ادعای او به‌برابری حقوق بشمارمی‌رفت. آنچه همهٔ تاریخ آن را معین می‌کرد ریشه‌هایی بود که در خودآگاهی طبقهٔ متوسط جای داشت. بدیهی است این درام به‌هیچ وجه اولین و تنها شکل درامی نبود که از تعارضی اجتماعی نتیجه شده باشد، اما نخستین نمونهٔ درامی بود که این تعارض را درونمایهٔ اصلی کار خود ساخت و خود را آشکارا در خدمت مبارزه‌ای طبقاتی قرارداد. تئاتر همیشه مبلغ دستگاه عقیدتی طبقاتی بوده‌است که از لحاظ مالی آن را تأمین می‌کرده‌اند، لیکن اختلافات طبقاتی قبلاً در تئاتر امری پوشیده‌بود، و هرگز مضمون آشکار و صریح برنامه‌هایش را تشکیل نمی‌داد. سخنانی نظیر آنچه در زیر خواهیم‌آورد هرگز پیش از این در تئاتر سابقه نداشته‌است: «شما، ای اشراف آتنی، احکام و مقررات حاکم بر اخلاق خویشاوندی شما

با اصول حکومت دموکراتیک ما ناسازگار است: قهرمانانتان نه تنها دست به‌برادرکشی و مادرکشی می‌زنند بلکه به‌مملکت نیز خیانت می‌کنند». یا: «شما، ای بارونهای انگلیس، رفتار قهرآمیزتان آرامش شهرهای پر جنب و جوش ما را برهم‌می‌زند؛ مدعیان تاج و تخت شما، و شورشیان شما، چیزی جز جانیان پر طمطراق نیستند». و یا: «ای دکانداران و وام‌دهندگان و حقدقدانان پاریسی، شما نیک می‌دانید که اگر ما اشراف از پادرآییم، همهٔ جهان از پای درخواهدآمد، و این جهان نه چنان است که بر سر آن بتوان با شما به‌مصالحه‌ای تن در داد». اما اکنون این چیزها را با صراحت بیان می‌کنند: «ما مردم شریف طبقهٔ متوسط نمی‌خواهیم و نمی‌توانیم در جهانی که تحت سلطهٔ شما طفیلیها است زندگی کنیم؛ تازه اگر هم نابود شویم فرزندانمان پیروز خواهندشد و خواهندزیست.»

درام جدید، به‌علت کیفیت جدلی و برنامه‌گونهٔ خود، از همان بدو امر با مسائلی درگیر شد که بر شکلهای قدیمتر درام شناخته‌نبود. زیرا این درامها نیز، هر چند «جانبگیرانه» بودند، به‌نمایشهایی منتهی نمی‌گشتند که نظر خاصی را مطرح کنند. یکی از خصوصیات شکل هنر دراماتیک آن است که ماهیت دیالکتیکیش آن را به‌صورت ابزار و وسیلهٔ بحث و جدل درمی‌آورد، اما به‌علت «عینی» بودنش نمایشنامه‌نویس مجاز نیست آشکارا جانب کسی و چیزی را بگیرد. روابودن تبلیغ در این شکل هنری بیش از هر شکل دیگری مورد بحث و ایراد بوده‌است. این مشکل نخست هنگامی ظهور کرد که عصر روشنگری صحن نمایش را به‌سکو و منبری از برای تبلیغ بدل کرد و عملاً به‌انکار نظریهٔ کانت مشعر بر «بیغرضی» هنر پرداخت. تنها عصری چون عصر روشنگری که سخت معتقد به‌تربیت‌پذیری و اصلاح‌پذیری طبیعت آدمی بود می‌توانست خود را به‌هنر جانبگیر و با غرض‌ومنظور متعهد سازد؛ هر عصر دیگری بی‌گمان در تأثیر چنین آموزش اخلاقی، که عاری از ظرافت بود، تردید می‌کرد. اما اختلاف واقعی بین درام بورژوایی و درام ماقبل بورژوایی دقیقاً در این نبود که غرض سیاسی و اجتماعیی که قبلاً پوشیده‌بود اکنون جلوهٔ عینی می‌یافت، بلکه در این بود که تعارض دراماتیک دیگر نه بین افراد تنها بلکه بین قهرمان داستان و نهادهای اجتماعی صورت می‌گرفت، و نیز در اینکه قهرمان

داستان اکنون علیه نیروهای بی‌نام و نشان مبارزه می‌کرد و ناگزیر بود دیدگاه خود را به‌عنوان اندیشه‌ای مجرد، به‌عنوان نفی و طرد نظم رایج اجتماعی، تحت نظم و اسلوب معینی درآورد. اینک سخنان بلند و ادعانامه‌هایی که علیه این نظم اجتماعی ایراد می‌شوند معمولاً به‌صیغهٔ جمع هستند. چنانکه لیلو[1] می‌گوید: «این قوانینی که شما این همه بدانها می‌بالید چیستند؟ آیا چیزی بجز حکمت ابلهان و شجاعت بزدلان و وسیله یا پرده‌ای برای پوشاندن تبه‌کاریند؟ شما با این قوانین دیگران را برای آنچه خود می‌کنید، یا اگر در وضع و موقعیت ایشان قرارداشتید می‌کردید، مجازات می‌کنید. آن قاضی، که بینوایی را به‌علت دزدی محکوم می‌کند، اگر خود بینوا بود در اقدام به‌دزدی تردید نمی‌کرد[۸۶].» چنین سخنانی پیشتر در نمایشهای جدی هرگز شنیده نشده‌بود. اما مرسیه[2] پا را از این نیز فراتر می‌گذارد؛ یکی از شخصیتهای نمایشنامه‌اش می‌گوید: «من به‌این علت فقیرم که عدهٔ ثروتمندان فوق‌العاده زیاد است». و این صدای گرهارت هاوپتمان[3] است که در پس این گفته‌ها به‌گوش می‌خورد. اما، به‌رغم این لحن جدید، همان طور که درام کارگری سدهٔ نوزدهم متضمن معیارهای تئاتر مردمی نیست، درام طبقهٔ متوسط سدهٔ هجدهم نیز حاوی چنین چیزی نیست؛ هر دو، نتیجه و برآیند جریانی هستند که طی آن هرگونه پیوند با مردم عادی دیری است از دست رفته، و هر دو بر قرارداد-های تئاتریی استوارند که از کلاسیسیسم نشأت کرده‌است.

در فرانسه تئاتر عامه، که شاهکارهای افتخارآمیزی نظیر «ارباب پاتلن[4]» را آفرید، بتمام و کمال از ادبیات تئاتر دربار سربرآورد؛ تراژدی باشکوه و کمدی مصنوعی که رنگی از روشنفکری داشت جانشین نمایشهای دینی-تاریخی و دلقک‌بازی گردید. ما بدرستی نمی‌دانیم که در عصر درام کلاسیك از سنت و راه و رسم قرون وسطایی چه چیز بر صحن تئاترهای عامهٔ ولایات باقی‌مانده‌بود، اما در تئاتر ادبی پایتخت و دربار چیزی جز آنچه در نمایشنامه‌های مولیر می‌بینیم بازنمانده‌بود. درام به صورت «گونه»ای ادبی درآمد که در چارچوب آن آرمانهای جامعهٔ

1. Lillo 2. Mercier 3. Gerhart Hauptmann
4. *Maître Pathelin*

دربار، که در خدمت سلطنت مطلقه بود، مستقیم‌ترین و باهیبت‌ترین جلوه را یافت، و به«گونه»ای هنر نمونه بدل گردید که، ولو به این سبب که وسیلهٔ مناسبی بود و می‌توانست موضوعی را در چارچوب اجتماعی و اجرای تئاتری به‌شیوهٔ مؤثری ارائه‌کند، افزار مناسبی برای نمایش شکوه و جلال سلطنت بدست‌داد. مضمونهایش صورت نماد یک زندگی فئودالی-قهرمانی را به‌خود گرفتند، که مبتنی بر اندیشهٔ اقتدار و خدمت و تبعیت و وفاداری بود، و قهرمانانش مظاهر کمال مطلوب طبقه‌ای بودند که، به‌یمن معافیت از مشکلات ناچیز زندگی روزمره، می‌توانست عالیترین آرمانهای اخلاقی را در این خدمت و تابعیت بازبیند. همهٔ کسانی که در وضع و موقعی نبودند که خود را وقف پرستش این آرمانها کنند به‌منزلهٔ نوع آدمیانی نگریسته‌می‌شدند که در آن سوی مرز شوکت و شکوه دراماتیک جای داشتند. گرایش به‌حکومت خودکامه، و سعی در محدودکردن فرهنگ دربار به‌محافل معدود و نزدیکترکردنش به‌نمونهٔ فرهنگ دربار فرانسه، در انگلستان نیز منتهی به‌تغییر وضع تئاتر عامه گردید که، در اواخر سدهٔ شانزدهم، هنوز کاملاً با ادبیات طبقات بالای جامعه ممزوج بود. از زمان سلطنت چارلز اول، نمایشنامه‌نویسان کار خود را محدود به نگارش نمایشنامه برای دربار و محافل بالای جامعه کرده‌بودند، به‌طوری که سنت مردمی تئاتر عهد الیزابت بسرعت ناپدید شده‌بود. زمانی که پاکدینان (پیوریتن‌ها) اقدام به‌بستن تماشاخانه‌ها کردند، درام انگلیس سراشیب زوال را می‌پیمود[۸۷].

«تحول ناگهانی» همیشه یکی از عناصر اساسی تراژدی بشمارآورده شده‌بود و تا سدهٔ هجدهم هر منتقدی احساس می‌کرد که بروز تغییر ناگهانی در سرنوشت شخصیت داستانی تأثیر عمیقی در بیننده برجای می‌گذارد، و وضع و موقعی که این شخصیت از آن سقوط می‌کند هر قدر رفیع‌تر باشد این تأثیر عمیقتر است. در عصری چون عصر خودکامگی چنین احساسی طبعاً قوی است، و می‌بینیم که در نظریهٔ شعری باروک، تراژدی به‌عنوان گونه‌ای هنر تعریف می‌شود که قهرمانانش شاهزادگان و شهریاران و سرداران و مردمی از این قبیلند. امروزه این تعریف هر اندازه هم که در نظر ما خام و دور از ذهن بنماید، باز بر یکی از اختصاصات مهم

و اساسی تراژدی و حتی شاید برخاستگاه غایی تجربهٔ تراژیك اشاره می‌کند. بنا بر این هنگامی که سدهٔ هجدهم، مردم عادی طبقهٔ متوسط را به‌بازیگران اعمال مهم دراماتیك بدل کرد و ایشان را در مقام قربانیان سرنوشتهای تراژیك و نمایندگان اندیشه‌های عالی اخلاقی قرارداد، این امر در حقیقت نقطهٔ عطف مهمی بود. چنین چیزی در زمانهای پیشتر هرگز اتفاق نمی‌افتاد، هر چند این ادعا هم که در تئاتر سابق مردم طبقهٔ متوسط همیشه به‌عنوان سیماهای مضحك و مسخره تصویر می‌شده‌اند، به‌هیچ‌روی منطبق با حقایق نیست. اظهار مرسیه که مولیر را شماتت می‌کند و می‌گوید که می کوشیده‌است طبقهٔ متوسط را «تمسخر و تحقیر کند» بهتانی بیش نیست[۸۸]. مولیر معمولاً بورژوا را به‌صورت فردی شریف، صریح، هوشمند و حتی شوخ ارائه و تصویر می‌کند؛ بعلاوه، چنین توصیفاتی را اغلب با نیش کنایه به‌طبقات بالای جامعه به‌هم می‌آمیزد[۸۹]. لیکن در درام قدیم فردی که از طبقهٔ متوسط برخاسته‌بود هرگز سرنوشتی شورانگیز نداشت و هرگز نویسنده او را به‌عملی که شریف باشد و سرمشق قرار گیرد برنمی‌انگیخت. نمایندگان درام بورژوایی اکنون چنان گریبان خویش را از چنگ این محدودیت و این تعصب که ارتقاء بورژوا به‌سطح قهرمان تراژدی به‌معنای به‌ابتذال‌کشیدن درام است رهانیده‌اند که دیگر از برکشیدن قهرمان به‌مقامی فراتر از سطح اجتماعی مردم عادی نمی‌توانند مفهومی دراماتیك استنباط کنند. اینان تمامی مسأله را از زاویهٔ دید بشردوستی می‌بینند، و می‌پندارند که والابودن مقام و مرتبهٔ قهرمان داستان از علاقهٔ بیننده به‌سرنوشت او می‌کاهد، زیرا احساس همدلی ناب و بی‌شائبه تنها زمانی امکان‌پذیر است که شخص یا اشخاصی که ارائه می‌شوند از لحاظ اجتماعی با بیننده همسطح و همپایه باشند[۹۰]. پیش از این نیز در نوشتهٔ لیلو به‌نام تاجر لندنی[1] بر این نظرگاه دموکراتیك اشاره‌ای شده‌بود، و این نظری است که نمایشنامه‌نویسان طبقهٔ متوسط روی‌هم رفته از آن حمایت می‌کنند. اینان به‌جبران فقدان موقعیت اجتماعی والایی که قهرمان تراژدی کلاسیك از آن بهره‌مند بود ناچار بر غنای

1. *Merchant of London*

خصوصیات او تأکید کردند، و این امر ناگزیر درام را از تفصیلات روانی گرانبار ساخت و یك رشته از مسائلی را پیش‌آورد که بر نمایشنامه‌نویسان سابق شناخته نبود.

از آنجا که آرمانهای بشری مورد نظر پیشگامان ادبیات جدید طبقهٔ متوسط با استنباط سنتی از تراژدی و قهرمان تراژیك سازشی نداشت، لذا بر این نکته تأکید می‌کردند که عصر تراژدی کلاسیك بسرآمده‌است و استادان این عصر، یعنی کورنی و راسین، را به‌عنوان مردمی مهمل‌باف توصیف می‌کردند[۹۱]. دیدرو می‌خواست که گفتارهای بلند، که به‌نظر وی صمیمانه و طبیعی نبودند، از نمایشنامه‌ها حذف شوند و لسینگ نیز، در مبارزه با سبك مصنوع و متکلف «تراژدی کلاسیك[1]» بر سرشت کاذب طبقاتی آن تاخت. اکنون برای نخستین بار درمی‌یافتند که حقیقت هنری در مبارزهٔ اجتماعی سلاح با ارزشی است، و بازسازی و ارائهٔ صادقانهٔ حقایق به‌خودی خود منتهی به‌زوال تعصبهای اجتماعی و رفع ستم و بیداد می‌گردد، و کسانی‌که در راه عدالت پیکار می‌کنند نباید از حقیقت، در هر شکل و هیأتی‌که باشد، واهمه داشته‌باشند، و، خلاصه آنکه، بین مفهوم حقیقت هنری و مفهوم عدالت اجتماعی تشابه و تناظری وجود دارد. در این زمان همان اتحاد و اتفاقی که سدهٔ نوزدهم با آن نیك آشنا بود بین رادیکالیسم و طبیعت‌گرایی ظهور کرد، و یکپارچگی و وحدتی که عناصر مترقی وجودش را بین خود و طبعیت‌گرایان احساس می‌کردند درکار آمد، چندان که حتی موقعی هم که گروه اخیر در مسائل سیاسی به‌شیوهٔ دیگری می‌اندیشید باز این همبستگی احساس می‌شد، چنانکه در مورد بالزاك پیش‌آمد.

دیدرو مهمترین اصول نظریهٔ دراماتیك مبتنی بر طبیعت‌گرایی را بیان کرد. وی نه تنها وجود انگیزهٔ طبیعی و، از لحاظ روانشناسی، درست و دقیق را در فرایندهای معنوی لازم می‌داند بلکه طالب دقت در وصف محیط و وفاداری به‌طبیعت در توصیف و ارائهٔ صحنه‌ها نیز هست؛ و باز، موافق با روح طبیعت‌گرایی، بنا بر تصوراتی که دارد،می‌خواهد که حرکات

1. Tragédie Classique

مندرج در داستان نه به‌اوجهای بزرگ نمایشی بلکه به‌یك رشته تابلوهایی که چشم را مسخرکنند منتهی گردد، و بنظر می‌رسد که در اینجا به «تابلوهای زنده» به‌اسلوب گروز نظر دارد، و پیدا است که جاذبهٔ دیداری را قوی‌تر از تأثیرات معنوی گفتارهای نمایشی می‌داند. وی حتی در عرصهٔ زبان و صوت نیز به‌تأثیرات صرفاً حسی عنایتی بیشتر دارد. شاید هم ترجیح می‌دهد که حرکات و اعمال تنها به‌حرکات دست و چهره، و گفتگو تنها به‌اظهار تعجبها محدود گردد. اما، مهمتر از همه، می‌خواهد که زبان غیرفصیح و غیرعاطفی روزمره را جانشین شعرهای خشك و مطنطن به‌سبك آلکساندرین[1] سازد. و چون راهنمای او در انجام این امر علاقهٔ بورژوایی به‌چیزهای صمیم و مستقیم و آشنا است، همیشه می‌کوشد که از بلندی و فخامت تراژدی کلاسیك بکاهد و تأثیرات صحنه‌ای و شورانگیز آن را محدود سازد. دیدگاه هنری طبقهٔ متوسط، که منظور واقعی را در ارائهٔ چیزهای موجود و کامل خودبسنده جستجو می‌کند، می‌کوشد کیفیتی به‌صحنه بدهد که به‌هیأت «عالم صغیر»ی جلوه کند که از هیچ حیث کم و کسر ندارد. این رهیافت ضمناً مفهوم «دیوار چهارم[2]» را، که چیزی ساختگی است و نخستین بار دیدرو بر آن اشاره کرد، توضیح می‌دهد. راست است که در زمانهای پیشتر نیز حضور تماشاچیان در محل به‌صورت عامل مخل و مزاحمی احساس شده‌بود، لیکن دیدرو تا آنجا پیش‌می‌رود که می‌خواهد نمایشنامه‌ها طوری اجرا شوند که گویی تماشاگری در محل وجودندارد؛ و این خود طلیعهٔ حکومت «پندار مطلق» در تئاتر، یعنی مقدمهٔ طرد عنصر نمایشی و اختفای ماهیت ساختگی نمایش است.

تراژدی کلاسیك آدمی را در مقام موجودی منفرد می‌بیند و وی را به‌عنوان موجود متفکر و مستقل و قائم به‌ذاتی توصیف می‌کند که تماس او با دنیای مادی تماسی صرفاً خارجی است، و هستی درونش هرگز از آن

1. Alexandrine

۲. ظاهراً منظور دیواری است فرضی که صحن نمایش را از تماشاگران جدا می‌کند و به‌نمایش کیفیتی می‌دهد که گویی دور از انظار غیر و در درون چاردیواری اجرا شده‌است. ـ م.

متأثر نمی‌شود. از سوی دیگر، درام بورژوایی وی را به‌منزلهٔ جزئی از محیط و فعل و انفعالات آن می‌انگارد و او را به‌عنوان موجودی توصیف می‌کند که، بر خلاف تراژدی کلاسیك که وظیفهٔ چیرگی بر واقعیت موجود را بر عهده‌اش می‌نهاد، خود در اختیار این واقعیت و مجذوب آن است. محیط اجتماعی دیگر تنها یك زمینه و چارچوب خارجی نیست و اینك در ساختن و شکل‌دادن سرنوشت آدمی نقش فعال دارد. مرزهای بین جهان درون و برون، بین روح و ماده، به‌صورت سیال درمی‌آیند و کم‌کم محو می‌شوند، به‌قسمی که سرانجام همهٔ اعمال و تصمیمات و احساسات حاوی عنصری بیگانه و خارجی و مادی می‌گردند؛ و این عنصر چیزی است که از ذهن شناسنده نشأت نمی‌کند و آدمی را به‌صورت فراوردهٔ یك واقعیت بی‌فکر و روح جلوه‌می‌دهد. تنها جامعه‌ای که اعتقاد خود را به‌ضرورت و الهی بودن حقوق و امتیازات اجتماعی و رابطهٔ این امتیازات با فضیلت و شایستگی شخصی ازدست‌داده‌باشد، روز به‌روز نیروی پول را بیشتر احساس کند و آدمیان را صرفاً موجودات ساخته و پرداختهٔ محیط بینگارد، و در عین حال بر پویایی جامعهٔ بشری تأکید ورزد، می‌تواند درام را به مقوله‌های زمان و مکان واقعی بدل کند و شخصیتهای نمایشی را از محیط مادی آنها بگیرد؛ علت اینکه چنین جامعه‌ای بر پویایی جامعهٔ بشری تأکید می‌کند این است که یا اعتلای خود را بدان مدیون است یا امیدوار است که چنین تحرکی به‌اعتلای او منتهی شود. باری، نظریه‌ای که دیدرو دربارهٔ نقش اشخاص در درام پیش‌کشید میزان تأثیر نیرومند این ماده‌گرایی و طبیعت‌گرایی را به‌نیکوترین وجه نشان‌می‌دهد: این نظریه مشعر بر آن است که پایگاه اجتماعی اشخاص داستان واجد واقعیت و اهمیتی بیش از ساختار و وضع شخصی و روحی آنها است، و این امر که شخص مورد نظر قاضی یا صاحبمنصب حکومتی یا بازرگان است بمراتب مهمتر از مجموع کیفیات فردی او است. منشأ همهٔ این نظریه را می‌توان در این فرض یافت که بیننده، وقتی که ناظر صحنه‌ای است که تصویر طبقهٔ خود او را می‌کند، طبعاً با سهولتی بسیار کمتر از زمانی که شخصیت خویش را بر صحنه می‌بیند می‌تواند از تأثیر و نفوذ نمایشنامه برکنار باشد، زیرا در مورد نخست، اگر آدمی منطقی باشد، همین طبقه را به‌عنوان طبقهٔ خود بازمی

شناسد، حال آنکه در مورد دوم مختار است، و در صورتی که بخواهد می‌تواند شخصیتی را که می‌بیند به‌عنوان شخصیت خود نپذیرد[۹۲]. روانشناسی درام طبیعت‌گرا، که اشخاص داستان در آن در مقام پدیده‌هایی اجتماعی تفسیر می‌شوند، در این نیاز ریشه دارد که بیننده احساس می‌کند مایل است هویت خویش را با اقران اجتماعی خود یکی بداند. اما چنین تفسیری دربارهٔ شخصیتهای نمایشنامه، هر اندازه هم که واجد حقیقت عینی باشد باز وقتی که به‌مقام یك اصل مطلق ارتقا یابد ناگزیر به‌قلب و تحریف حقایق می‌انجامد. این فرض که مردان و زنان موجوداتی صرفاً اجتماعی هستند منتهی به‌نوعی داوری می‌شود که عملاً با نظریهٔ مشعر بر اینکه هر فرد خود موجود یگانه و بی‌بدیل و نظیری است تفاوتی ندارد؛ و چنین استنباطی ناگزیر واقعیت را به‌تصنع و توهم خواهدآلود. از سوی دیگر، در این هم شکی نیست که تصور آدمی در هر عصر خاصی مقید به شرایط اجتماعی است و انتخاب این امر که آیا آدمی را باید به‌طور عمده به‌عنوان شخصیتی مستقل و قائم به‌ذات یا نمایندهٔ طبقه‌ای خاص تصور کرد در هر عصری بستگی به‌رهیافت اجتماعی و هدفهای سیاسی حامیان فرهنگ آن روزگار دارد. وقتی که جماعتی بخواهد خاستگاههای اجتماعی و خصوصیتهای طبقاتیی را که بر آنها تأکید شده‌است در تصویر آدمی بازبیند، این امر همیشه نشانی است از اینکه آن جامعه به‌مسألهٔ طبقات توجه دارد، حال مهم نیست که جماعت مورد بحث اشرافی باشد یا طبقهٔ متوسط. از این لحاظ، این مسأله که آیا آریستوکرات فقط آریستوکرات و بورژوا صرفاً بورژوا است مطلقاً عاری از اهمیت است.

استنباط جامعه‌شناختی و ماده‌گرایانه از آدمی، که وی را حاصل کار محیط جلوه می‌دهد، مستلزم درام نوع جدیدی است که از هر حیث با تراژدی کلاسیك فرق دارد. این امر نه تنها به‌معنای تنزل مقام قهرمان است، بلکه حتی امکان وجود درام به‌مفهوم سابق کلمه را نیز قابل تردید می‌سازد، زیرا استقلال آدمی و لذا مسؤولیت پاره‌ای از اعمالش را از او سلب می‌کند. چون اگر روحش جز نبردگاه نیروهای بی‌نام و ناشناخته نباشد، در این صورت از چه رو باید مورد بازخواست قرارگیرد؟ ارزیابی اخلاقی اعمال نیز ظاهراً مفهوم خود را از دست می‌دهد یا لااقل صورت

بس مبهم و مشکوکی به‌خود می‌گیرد، و «اخلاق» درام به‌روانشناسی و توجیهات بی‌مورد می‌انجامد. زیرا در درامی که تحت سلطهٔ مطلق قوانین طبیعت است، دیگر سوای تحلیل انگیزه‌ها و تعقیب راهی که قهرمان داستان در پایان آن به‌نتیجهٔ عمل خود می‌رسد چه می‌ماند؟ به‌این ترتیب، کل مسألهٔ گناه تراژیك در معرض بحث و تردید قرارمی‌گیرد. پایه‌گذاران درام بورژوایی از تراژدی چشم‌پوشیدند تا بتوانند شخصی‌را وارد درام کنند که گناهش نقطهٔ مقابل گناه تراژیك، و مشروط و مقید به‌واقعیت روزمره است؛ و اینك اخلافشان برای این‌که تراژدی را از زوال و انهدام قطعی نجات دهند اساساً وجود گناه را منکر می‌شوند. رومانتیکها مسألهٔ گناه را حتی از تأویلهایی که از تراژدی اولیه می‌کنند حذف می‌کنند و، به عوض اینکه قهرمان داستان را متهم به‌انجام عمل ناصواب کنند، وی را به‌هیأت ابرمردی نشان‌می‌دهند که عظمتش در قبول سرنوشت متجلی است. قهرمان تراژدی رومانتیك در شکست هم پیروز است و سرنوشت غدار را به‌این شکل مقهور می‌سازد که آن را به‌صورت راه حل آبستن و اجتناب‌ناپذیر مسأله‌ای درمی‌آورد که زندگی در برابرش قرارداده‌است. بدین ترتیب شهریار هومبورگ[1] آفریدهٔ کلایست، به‌مجرد اینکه به‌نیروی تعیین کننده‌ای که حاکم بر زندگی او است دست می‌یابد، بر ترس از مرگ غلبه می‌کند و بدان وسیله بر پوچی و نارسایی ظاهر سرنوشت خویش قلم بطلان می‌کشد. وی خود را به‌مرگ محکوم می‌سازد، زیرا در وجود مرگ تنها راه حل موقعیتی را می‌بیند که با آن دست به‌گریبان است. قبول اجتناب‌ناپذیربودن سرنوشت، آمادگی، و در واقع شور و شوقی که از فداکردن خویش در خود احساس می‌کند، پیروزی او در شکست و غلبهٔ آزادی بر ضرورت است. این حقیقت که با این همه وی سرانجام نباید بمیرد، موافق با تزکیهٔ روحانیی است که تراژدی از سرمی‌گذراند. شناختن گناه، یا آنچه از گناه باقی می‌ماند ـ یعنی مبارزهٔ موفقیت‌آمیز برای فرار از دردها و شکنجه‌های سرخوردگی و ورود به‌قلمرو روشنایی خرد ـ معادل کفاره و بازگرداندن تعادل است. جنبش

1. Prince of Homburg

رومانتیك گناه تراژیك را به‌مایهٔ خودرایی قهرمان داستان، به‌مایهٔ ارادهٔ شخصی صرف و هستی شخص او، که در برابر وحدت نخستین کل هستی سر به‌طغیان برداشته‌است، می‌برد. بر طبق تفسیری که هبل[1] از این نظریه کرده‌است، مطلقاً فرقی نمی‌کند که قهرمان داستان بر اثر عملی خوب سقوط کند یا به‌سبب عملی بد. مفهوم رومانتیك تراژدی، که در آن قهرمان داستان به‌مقام الوهیت ارتقا می‌یابد، راهی دراز با ملودرامهای لیلو و دیدرو فاصله دارد، اما بدون تجدید نظری که نخستین نمایشنامه‌نویسان بورژوا در مسألهٔ گناه بعمل‌آوردند چنین مفهومی قابل تصور نمی‌شد.

هبل از خطری که از ناحیهٔ ایدئولوژی بورژوایی متوجه شکل درام بود نیك آگاهی داشت، اما، برخلاف نوکلاسیکها، وی به‌هیچ وجه از درك امکاناتی که زندگی طبقهٔ متوسط در اختیار تئاتر می‌نهاد عاجز نبود. زبانهای صوری تحول و تبدل روانی درام چیزهایی آشکار بودند. عمل تراژیك در درام یونان، در شکسپیر و، تا حدی، در درام کلاسیك فرانسه پدیده‌ای غریب و غیرقابل توضیح و نامعقول بود، و شدت تأثیرش بویژه معلول سنجش‌ناپذیربودن آن بود. انگیزش روانی جدید مقیاس و پایه‌ای انسانی بدان داد و، همان طور که نمایندگان درام خانگی می‌خواستند، جلب همدردی و همدلی تماشاگران را با شخصیتهای روی صحنه تسهیل کرد. اما معارضان درام خانگی، وقتی که از فقدان وحشت و دلهره و غیرقابل‌محاسبه‌بودن و اجتناب‌ناپذیربودن تراژدی زبان به‌شکوه و شکایت می‌گشایند، فراموش می‌کنند که تأثیر محتوای نامعقول تراژدی نتیجهٔ ابداع انگیزش روانی نبود و، موقعی که برای نخستین بار ضرورت چنین انگیزشی احساس شد، محتوای غیرمعقول تراژدی چندی بود که تأثیرش را از دست داده‌بود. بزرگترین خطری که از ناحیهٔ انگیزش روانی و معقول، درام را، به‌عنوان یك شکل ادبی، تهدید می‌کرد از دست رفتن سادگی و خصلت بسیار مستقیم و بی‌نهایت واقع‌بینانهٔ آن بود که بی‌وجود آن «تئاتر خوب» به‌مفهوم سابق کلمه امکان‌ناپذیر بود.

1. Hebbel

پرداخت دراماتیك، روز به‌روز خصوصی‌تر و ذهنی‌تر شد و از تأثیرات گروهی و جمعی فاصله گرفت. نه تنها جریانات و وقایع روی صحنه بلکه شخصیتهای داستانی هم روشنی و وضوح سابق را ازدست‌دادند، غنی‌تر شدند اما از وضوحشان کاسته شد؛ به‌حقیقت زندگی نزدیکتر شدند، اما فهم و درکشان دشوارتر گردید؛ با تماشاگران فاصله گرفتند و دیگر دشوار بود که آنها را تحت صورتبندی معینی ارائه کرد. اما جاذبهٔ اصلی درام جدید دقیقاً در همین دشواری نهفته‌بود، هر چند که در نتیجهٔ این امر روز به‌روز از تئاتر عامه فاصلهٔ بیشتری گرفت.

شخصیتهای داستانی که به‌نحو مشخص و روشنی تعریف و توصیف نشده‌بودند در کشمکشهای مبهمی گرفتارمی‌آمدند، و در چنین اوضاع و احوالی نه چهره‌های متعارض و نه مسائلی که به‌آنان مربوط می‌شد هیچ یك کاملاً بروشنی جلوه نمی‌کرد. مایه و موجب اساسی این ابهام همانا اخلاق فراگیر و استمالت‌آمیز بورژوایی بود که می‌کوشید برای هر چیز کیفیات مخففه و توضیح مقنعی بیابد و تابع این نظر بود که «فهم و ادراك هر چیز یعنی گذشت در هر چیز». در درام سابق معیار واحدی از ارزشهای اخلاقی حاکم بود که حتی مورد قبول تبهکاران داستان نیز بود[۹۳]؛ اما اکنون که نسبی‌گرایی اخلاقی از انقلاب اجتماعی حاصل آمده‌بود، نمایشنامه‌نویس اغلب بین دو طرز فکر مردد بود و مسألهٔ اساسی را حل نشده احساس می‌کرد، همان طور که گوته نیز کشمکش بین تاسو[1] و آنتونیو[2] را نامعلوم به‌حال خود گذاشت. همین قابل‌بحث‌بودن انگیزه‌ها و دستاویزها اجتناب‌ناپذیربودن تعارض را تضعیف کرد، اما طراوت گفتگوی اشخاص داستان این نقیصه را جبران می‌نمود، و به‌این ترتیب به‌هیچ وجه نمی‌توان گفت که نسبی‌گرایی اخلاقی درام خانگی تأثیر مطلقاً مخربی بر شکل دراماتیك اعمال کرده‌است. از لحاظ دراماتیك، اخلاق بورژوایی به‌هیچ وجه کم‌بارتر از اخلاق اشرافی-فئودالی تراژدی قدیم نیست. اخلاق اشرافی-فئودالی با وظایفی جز آنچه باید در قبال ارباب فئودال و شرف و افتخار انجام‌داد آشنا نیست،

1. Tasso 2. Antonio

و چشم‌انداز مؤثری از تعارضهایی را عرضه‌می‌دارد که در جریان آن شخصیتهای مقتدر و سرکش با خویشتن یا با یکدیگر در ستیزند؛ حال آنکه درام خانگی وظایفی را کشف می‌کند که باید در قبال جامعه انجام داد[۹۴]، و پیکار مردان و زنانی را وصف می‌کند که از لحاظ مادی سخت مقید اما روحاً مردمی آزاد و شجاعند و در راه آزادی و عدالت پیکار می‌کنند ـ و هر چند جنبهٔ نمایشی این پیکار به‌پای کشمکشهای خونین تراژدی قهرمانی نمی‌رسد، از حیث تأثیر، دست کمی از آن ندارد. اما نتیجهٔ مبارزه به‌همان اندازه‌ای اجتناب‌ناپذیر نیست که اکنون، که اخلاق سادهٔ تابعیت فئودالی و قهرمان‌پرستی شوالیه‌ها راه گریز و مدارا و سازشی باقی نمی‌گذارد. سخنان لسینگ در ناتان خردمند[1] این دیدگاه اخلاقی را به‌نیکوترین وجه وصف می‌کند: «هیچ عملی اجباری نیست»[2]؛ البته مفهوم این کلام آن نیست که آدمی اصلاً وظیفه‌ای ندارد، بلکه آن است که باطناً آزاد است، یعنی در انتخاب وسیله آزاد است و در قبال اعمال خویش جز پیش خود در برابر کسی مسؤول نیست. درام قدیم بر پیوندهای درونی، و درام جدید بر پیوندهای برونی تأیید می‌کنند؛ اما این پیوندهای اخیر، هر چند فی‌نفسه فشارآورند، از لحاظ نمایش به‌حرکات داستان آزادی عمل مطلق می‌دهند. گوته در مقاله‌ای تحت عنوان شکسپیر و باز هم[3] می‌گوید: «تراژدی قدیم بر وظیفهٔ اخلاقی اجتناب‌ناپذیری متکی است... هر وظیفه‌ای اجباری است... از سوی دیگر، اراده آزاد است... ارادهٔ آزاد، خدای عصر است... وظیفهٔ اخلاقی تراژدی را باشکوه و نیرومند می‌سازد، در صورتی که اراده آن را ضعیف و شکننده می‌کند.» گوته در اینجا موضعی محافظه‌کارانه پیش می‌گیرد و درام را، به‌جای آنکه بر حسب اصول تعارض اراده و وجدان ـ که درام در آن بسط یافته‌است ـ بسنجد، آن را موافق با الگویی قدیمی ارزیابی می‌کند که بی‌شباهت به«قربانی» مذهبی نیست. وی درام جدید را به‌مناسبت اینکه بیش از حد به‌قهرمان داستان آزادی داده‌است سرزنش می‌کند؛ منتقدان پس از او معمولاً از آن طرف می‌افتند و می‌پندارند که ترتب

1. *Nathan der Weise* 2. Kein Mensch muss muessen
3. *Shakespeare and No End*

معلول بر علت[1]، که از کیفیات تئاتر طبیعت‌گرا است، بحث دربارهٔ هرگونه آزادی، و لذا در بارهٔ تعارض دراماتیک را ناممکن می‌سازد. آنان متوجه این مطلب نیستند که از لحاظ دراماتیک اهمیتی ندارد که اراده از کجا سرچشمه می‌گیرد، از ناحیهٔ چه انگیزه‌هایی راهبری می‌شود، چه چیز «معنوی» و چه چیز «مادی» در آن است، مشروط بر آنکه تعارضی دراماتیک به‌نحوی از انحا روی دهد[۹۵]

این منتقدان از اصلی که در برابر اراده و خواست قهرمان داستان می‌گذارند تفسیری کاملاً مغایر با آنچه گوته از آن بدست‌داده‌است عرضه می‌کنند: در اینجا پای دو نوع ضرورت در میان می‌آید که کاملاً با یکدیگر فرق دارند. گوته به‌تنازعات درام قدیم، یعنی تعارض بین وظیفه و شهوت، وفاداری و عشق، و اعتدال و جسارت می‌اندیشد، و شکوه دارد از اینکه در درام جدید نیروی اصول عینی نظم، در مقایسهٔ با نیروی ذهنیت، کاهش پذیرفته‌است. بعدها، ضرورت معمولاً به‌معنی قوانین واقعیت تجربی، خاصه قوانین محیط طبیعی و اجتماعی، تعبیر می‌شود، قوانینی که گریزناپذیر بودنشان در سدهٔ هجدهم کشف شد. بنا بر این در اینجا، در حقیقت، سه چیز مختلف مطمح نظر است: آرزو، وظیفه، و اجبار. در درام جدید تمایلات فردی با دو نوع واقعیت عینی مختلف مواجهند: یکی نوع اخلاقی-هنجاری[2] و دیگری نوع فیزیکی-نفس‌الامری[3]. ایدئالیسم فلسفی موافقت تجربه با قانون را به مثابهٔ امری تصادفی توصیف می‌کند و آن را در برابر اعتبار عام هنجارهای اخلاقی قرارمی‌دهد، و بر حسب این ایدئالیسم، نظریهٔ کلاسیک جدید چیرگی شرایط مادی زندگی را در درام امری تباه‌کننده می‌انگارد. اما این ادعا هم که وابستگی قهرمان داستان به‌محیط مادیش هرگونه تعارض دراماتیک و همهٔ تأثیرات تراژدیک را از اثر می‌اندازد، و حتی امکان وجود درام حقیقی را مورد تردید قرارمی‌دهد، تعصبی بیش نیست. باری، حقیقت این است که درنتیجهٔ اخلاق مسالمت‌جو و بینش غیرتراژدیک طبقهٔ متوسط، جهان جدید مواد و مصالحی کمتر از اعصار پیش به‌تراژدی عرضه‌می‌دارد. جماعت بورژوای جدید دیدن

1. Determinism 2. Ethical-Normative 3. Physical-factual

نمایشنامه‌های «خوش فرجام» را بیشتر می‌پسندد و توجه چندانی به‌تراژدیهای بزرگ و جگرسوز ندارد، و، همان طور که هبل در مقدمهٔ مریم مجدلیه[1] اظهار می‌کند، تفاوتی واقعی بین تراژدی و اندوه احساس نمی‌کند، و نمی‌داند که هر چیز غم‌انگیزی تراژیك نیست یا هر چیز تراژیکی حزن‌انگیز نیست.

سدهٔ هجدهم، شیفتهٔ تئاتر، و در تاریخ درام دوره‌ای بغایت بارور بود، اما عصری تراژیك نبود، و دوره‌ای نبود که مسائل هستی انسانی را در قالب شقوق متضاد و ناسازگار ببیند. اعصار بزرگ تراژدی اعصاری هستند که در آنها جا به‌جاییهای مخرب اجتماعی روی‌می‌دهد، و طبقهٔ حاکمی ناگهان قدرت و نفوذش را ازدست‌می‌دهد. تعارضهای تراژیك معمولاً بر گرد ارزشهایی که شالودهٔ اخلاقی قدرت این طبقه را تشکیل می‌دهند دور می‌زنند و فرجام بد قهرمان داستان در حقیقت رمزی از همین بدفرجامی و تباهیی است که این طبقه را در مجموع تهدید می‌کند. هم تراژدی یونان و هم درام انگلیس و اسپانیا و فرانسهٔ سده‌های شانزدهم و هفدهم در چنین دوره‌هایی از بحران پدیدآمدند و در حقیقت صور رمزی سرنوشت تراژیك اشراف‌سالاری این ممالکند؛ و از آنجا که بینندگان این تئاتر را هنوز به‌طور عمده اعضای خود این طبقات رو به‌زوال تشکیل می‌دهند، هنر درام ناچار سقوطشان را بر حسب بینش همین مردم، یعنی به‌هیأتی قهرمانانه و خیال‌انگیز، ارائه می‌کند. حتی در مورد درام شکسپیری، که عمدهٔ بینندگانش را مردم این طبقه تشکیل نمی‌دهند، و در آن خود شاعر در کنار لایهٔ اجتماعیی که تهدید به‌زوال می‌شود جای نمی‌گیرد، باز تراژدی مایهٔ الهام و ادراك قهرمانی و اندیشهٔ ضرورت آن را از تصویری می‌گیرد که از سرنوشت طبقهٔ حاکم سابق در برابر چشمانش گسترده‌است. برخلاف این اعصار، دوره‌هایی که در آنها طبقه‌ای اجتماعی اسلوب رفتاری را باب می‌کند و به‌پیروزی نهایی خود اعتقاد دارد مساعد به‌حال درام تراژیك نیستند. خوشبینی مردم این طبقه، و ایمانی که به‌نیروی خرد و حق کسب پیروزی دارند، مانع از آن است که

1. *Maria Magdalene*

از گره‌ها و درگیریهای دراماتیك نتیجه‌ای تراژیك عاید شود، یا این خوشبینی و ایمان موجب می‌شود که واقعه‌ای تراژیك از ضرورت تراژیك پدیدآید و یا خطایی تراژیك از گناه تراژیك نتیجه گردد. تفاوت بین تراژدیهای شکسپیر و کورنی، از یك سو، و تراژدیهای لسینگ و شیلر، از سوی دیگر، در این است که در مورد اول تباهی قهرمان نمایانگر ضرورتی متعالی و در مورد دیگر نمایندهٔ ضرورتی صرفاً تاریخی است. هیچ نظام اجتماعی را نمی‌توان تصور کرد که در آن آدمی مثل هملت یا آنتونی به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر رو به‌زوال و انهدام نرود، حال آنکه قهرمانان ساخته و پرداختهٔ لسینگ و شیلر، کسانی مانند سارا سمپسن[1] و امیلیا گالوتی[2]، فردیناند[3] و لوئیز[4]، کارلوس[5] و پوزا[6]، می‌توانند در هر عصر و جامعه‌ای، جز عصر و جامعهٔ روزگار خود، یعنی عصر و جامعهٔ آفریدگار خود، شاد و خرسند باشند. اما دورانی که بدبختی بشری را امری مشروط و مقید به‌تاریخ می‌بیند، و آن را سرنوشتی محتوم و گریزناپذیر نمی‌انگارد، بی‌گمان می‌تواند تراژدیها، و حتی تراژدیهای مهمی، بیارآورد؛ لیکن به‌این نکته هم باید توجه داشت که در این قالب به‌هیچ روی کلام نهایی و درونی‌ترین سخن خود را بر زبان نمی‌آورد. بنا بر این، شاید این گفته دور از حقیقت نباشد که «هر عصری ضرورت خود و لذا تراژدی خاص خود را بیارمی‌آورد[۹۶]»؛ با این همه، هنر نمونهٔ عصر روشنگری نه تراژدی بلکه رومان بود. در اعصار تراژدی نمایندگان نهادهای قدیم با جهان‌بینی و آمال و آرزوهای نسل جدید به‌ستیز بر می‌خیزند؛ اما در روزگارانی که غلبه با درام غیرتراژیك است، این نسل جدید است که به‌مبارزه با نهادهای قدیم قیام‌می‌کند. طبیعی است که نهادهای قدیم قادرند فرد را درهم شکنند، کما اینکه نمایندگان یك «جهان جدید» هم می‌توانند چنین کنند. و اما، طبقه‌ای که به‌پیروزی غایی خود معتقد باشد، قربانیهایی را که در این راه می‌دهد به‌مثابهٔ بهای پیروزی تلقی می‌کند، در حالی که طبقهٔ دیگر، که احساس می‌کند به‌زوال قطعی و اجتناب‌ناپذیرش نزدیك می‌شود، در سرنوشت تراژیك قهرمانانش

1. Sara Sampson 2. Emilia Galotti 3. Ferdinand
4. Luise 5. Carlos 6. Posa

نشانی از پایان جهان و کشمکش بین خدایان و اهریمنان و انهدام جهان را می‌بیند. ضربه‌های مرگبار سرنوشت کور هیچ خرسندی خاطری به‌طبقهٔ متوسط خوشبینی که مؤمن به‌پیروزی خویش است نمی‌بخشد؛ تنها طبقات رو به‌زوال اعصار تراژیک آسایش را در این اندیشه می‌یابند که کلیهٔ چیزهای خوب و شریف این جهان محکوم به‌زوالند، و می‌خواهند که این زوال را در هاله‌ای از نور جای‌دهند. شاید فلسفه‌ای هم که رومانتیکها در مورد تراژدی عنوان کرده، و به‌موجب آن قهرمان فداکار را به‌مقام خدایی رسانده‌اند، خود نشانی از تباهی بورژوازی باشد. در هر حال، طبقهٔ متوسط، درام تراژیکی ایجاد نخواهد کرد که در آن سرنوشت با تسلیم و توکل محض پذیرفته شده‌باشد، مگر آنکه احساس کند حیاتش سخت مورد تهدید قرار گرفته‌است؛ در این صورت، برای نخستین بار، چنانکه در نمایشنامهٔ ایبسن می‌بینیم، خواهدید که سرنوشت در هیأت تهدیدکنندهٔ جوانی پیروزمند به‌در می‌کوبد.

مهمترین تفاوت بین تجربهٔ تراژیك سدهٔ نوزدهم و تجربهٔ تراژیك سده‌های پیشتر این بود که طبقهٔ متوسط جدید، برخلاف اشراف‌سالاریهای قدیم احساس می‌کرد که تنها از خارج تهدید نمی‌شود. این طبقه از چنان عناصر متضاد و ناهمگونی ترکیب شده‌بود که بنظرمی‌رسید از همان بدو امر با خطر انحلال روبرو است؛ و نه تنها عناصری را دربرمی‌گرفت که از گروههای مرتجع طرفداری می‌کردند و عناصر دیگری را شامل می‌شد که احساس همبستگی با فرودستان جامعه می‌نمودند، بلکه، مهمتر از همه، حاوی روشنفکرانی بود که از لحاظ اجتماعی بی‌ریشه بودند و گاه با طبقات بالا و زمانی با طبقات پایین جامعه لاس می‌زدند، و، از این رو، گاه از افکار رومانتیکهای ضدانقلابی و مخالف عقل حمایت می‌کردند و گاه به‌سود انقلاب مستمر و متداوم تبلیغ می‌کردند. در هر دو صورت، هم در مورد کیفیت جاودانه‌ای که طبقهٔ متوسط به‌نظم اجتماعی مقرر خود اسناد می‌داد و هم در مورد حق حیات او تردیدهایی در ذهن این طبقه بر می‌انگیختند. این امر موجب پدیدآمدن نگرشی «فوق بورژوایی» بر زندگی گردید ـ و آن عبارت از آگاهی از این امر بود که طبقهٔ متوسط به‌آرمانهای اساسی خود خیانت کرده‌است و اکنون باید بر

خویشتن چیره شود و در راه وصول به‌اومانیسمی که اعتبار عام داشته‌باشد مبارزه کند. به‌طور کلی، این تمایلات «فوق بورژوایی» خاستگاهی ضد بورژوایی داشتند. تحولی که گوته و شیلر و بسیاری دیگر از نویسندگان ـ بویژه در آلمان ـ از آغاز برخورد انقلابی تا نگرش بعدی محافظه‌کارانه و گاه ضدانقلابی خود از سر گذراندند، موافق با جنبش ارتجاعی موجود در خود طبقهٔ متوسط و خیانتش به‌روشنگری بود. نویسندگان تنها سخنگویان خواستاران آثار خود بودند. اما اغلب پیش می‌آمد که اعتقادات و آراء ارتجاعی خوانندگان آثار خویش را به‌صورتی زیبا ارائه می‌کردند و، با وجدانی ضعیفتر و آمادگی بیشتر از پیش به‌فریب و دروغ، آرمانهای عالی و «فوق بورژوایی» را به‌خود می‌بستند، واین به‌هنگامی بود که خود به‌سطح «ماقبل بورژوایی» یا ضدبورژوایی سقوط کرده‌بودند. این روحیهٔ سرکوب و تصفیه و تهذیب چنان ساختار پیچیده‌ای بوجودآورد که اغلب متمایزکردن و تشخیص‌دادن گرایشهای مختلف کار دشواری است. البته ممکن است و می‌توان، مثلاً، در نمایشنامهٔ شیلر به‌نام توطئه و عشق[1] سه نسل مختلف و، از این‌رو، سه ایدئولوژی مختلف را که در یکدیگر تداخل کرده‌اند از هم متمایز کرد: ایدئولوژی ماقبل بورژوایی محافل دربار، ایدئولوژی بورژوایی خانوادهٔ لوئیز، وایدئولوژی «فوق بورژوایی» فردیناند[۹۷]. اما در اینجا فرق جهان فوق بورژوایی با جهان بورژوایی صرفاً در این است که جهان فوق بورژوایی وسیعتر است و تعصبی هم در آن نیست. رابطهٔ بین این سه نگرش در اثری چون دون کارلوس[2] بسیار پیچیده‌تر است؛ در اینجا فلسفهٔ فوق بورژوایی پوزا به‌وی امکان می‌دهد که منظور فیلیپ را بفهمد و حتی با شاه «ناشاد» تا اندازه‌ای احساس همدردی و همدلی کند. خلاصه، هرگز به‌طور قطع نمی‌توان گفت که آیا ایدئولوژی «فوق بورژوایی» نویسنده با تمایلی مترقی مطابقت دارد یا با گرایشی ارتجاعی، آیا موضوع طبقهٔ متوسطی در میان است که برخود پیروز می‌شود یا موضوع ترك سنگر است. قضیه هرچه باشد مسلم این است که حمله به طبقهٔ متوسط به‌صورت خصیصهٔ اساسی درام بورژوایی درمی‌آید، و طغیان

1. *Kabale und Liebe* 2. *Don Carlos*

علیه اخلاق و شیوهٔ زندگی بورژوایی، و ریشخند قراردادها و رسوم بورژوایی و تنگ‌چشمی مبتذل آن، به‌هیأت یکی از سیماهای پایدار آن جلوه‌گری می‌کند. بررسی این تحولات و تبدلاتی که این سیما از زمان «توفان و طغیان[1]» تا روزگار ایبسن و شا از سرگذرانده است پرتوی بسیار افشاگرانه بر دوری و بیگانگی تدریجی ادبیات جدید از طبقات متوسط می‌افکند. زیرا این سیما صرفاً نمایندهٔ فرد شورشی قالبی و کلیشه‌وار‌ه‌ای نیست که در برابر نظم رایج سر به‌شورش برداشته‌باشد ـ چه وی همیشه در همین هیأت ظاهر می‌شود، و نوعی شورش در برابر حاکم و فرمانروای وقت هم نیست، چه این هم یکی از موقعیتهای بنیادی درام است، بلکه معرف حمله‌ای است واقعی و پیوسته بر بورژوازی، بر شالودهٔ حیات معنوی آن، و بر این ادعا که بورژوازی از هنجاری اخلاقی که از اعتباری عام برخوردار است جانبداری می‌کند. به‌سخن کوتاه، آنچه در اینجا با آن مواجهیم شکلی است ادبی که از صورت اولیهٔ خود که یکی از سلاحهای مهم طبقهٔ متوسط بود به‌خطرناکترین وسیلهٔ بیگانگی و تباهی اخلاق آن طبقه بدل گردید.

آلمان و روشنگری

نهضت رومانتیك سدهٔ هجدهم در سرتاسر اروپا از لحاظ اجتماعی پدیده‌ای بسیار تعارض‌آمیز بود، از یك سو، نمایندهٔ ادامه و اوج آزادی طبقهٔ متوسط بود که با روشنگری آغاز شد؛ تجلی عاطفه‌گرایی طبقهٔ پایین و، لذا، نقطهٔ مقابل انتلکتوئالیسم دقیق و مشکل‌پسند و بی‌تکلف سطوح عالیتر جامعه بود. اما، از سوی دیگر، نمایندهٔ واکنش همین سطوح بالا علیه تأثیرهای خردگرایی و گرایشهای اصلاح‌طلبانهٔ روشنگری بود که در نهان زمینهٔ بی‌اعتباری و فنای آن را فراهم‌می‌ساخت. این امر، در آغاز، در میان قشرهای وسیع بورژوازی که تنها به‌نحوی سطحی از روشنگری تاثیر پذیرفته‌بودند، و نیز در میان قشری که روشنگری را به‌چشم هم‌پیمان نزدیك فرهنگ کلاسیك سابق می‌نگریست، نشو و نما کرد؛ اما بتدریج به

1. *Storm and Stress*

صورت مایملك آن طبقاتی درآمد که برای نیل به‌هدفهای ضدعقلی و ارتجاعی خود از گرایشهای عاطفی استفاده می‌کردند. ولی در همان حال که طبقهٔ متوسط فرانسه و انگلستان همچنان بر موقعیت خود در جامعه وقوف کامل داشت و هرگز دستاوردهای عصر روشنگری را بتمامی از دست ننهاد، طبقهٔ متوسط آلمان پیش از آنکه مکتب خردگرایی را طی کند در سلطهٔ خردگریزی رومانتیك قرار گرفت. البته این گفته به‌آن معنا نیست که خردگرایی، در مقام یك آیین، در آلمان حامیان و مدافعانی نداشت؛ در واقع شاید در دانشگاهها بیش از سایر جاها هواخواهان پرشور داشت، اما عجب آنکه این امر به‌طور عمده همچنان به‌صورت یك آیین و قلمرو تخصص فضلای حرفه‌ای و شاعران دانشگاهی باقی‌ماند. خردگرایی در آلمان هرگز در زندگی عامه و تفکر اجتماعی و سیاسی توده‌های وسیع نفوذ نکرده، و بر تلقی طبقات متوسط از زندگی تأثیر ننموده‌بود. بدیهی است که آلمان می‌توانست به‌داشتن تنی چند از نمایندگان برجستهٔ روشنگری، نظیر لسینگ، که بزرگترین همه و یحتمل اصیلترین و جذاب‌ترین شخصیت این نهضت بود، بر خود ببالد، اما در اینجا وجود حامیان و هواخواهان شریف و روشن‌بین و ثابت‌قدم عقاید روشنگری حتی در میان روشنفکران نیز همواره جنبهٔ استثنا داشت. اکثریت طبقهٔ متوسط و روشنفکران قادر به‌درك مفهوم و اهمیت روشنگری در رابطه با منافع طبقاتی خویش نبودند؛ بسهولت می‌شد تصویر نادرستی از ماهیت نهضت را بر ایشان عرضه کرد و محدودیتها و نارساییهای خردگرایی را به‌شکلی اغراق‌آمیز به‌نمایش گذاشت. البته این جریان را نباید به‌چشم نوعی توطئه نگریست، که در آن نویسندگان به صورت مردمی جیره‌خوار و همدست سیاستمداران حاکم عمل کرده‌باشند. شاید آن عده‌ای هم که برافکار عامه نظارت داشتند خود هرگز نمی‌پذیرفتند که تحریف حقایقی در بین باشد؛ در هر حال، رهبران فکری طبقات متوسط از اینکه فریبی در کار باشد آگاه نبودند، و در حقیقت به‌امری خدعه‌آمیز یا خیانت‌بار نیز پی‌نبردند.

و اما، این آگاهی ناقص و این خامی سیاسی لایهٔ روشنفکر، که سرانجام تراژدی نهایی آلمان را ببارآورد، چگونه پیش آمد؟ چرا نهضت

روشنگری هرگز، چنانکه باید، جذب طبقات متوسط آلمان نشد، و چرا لایهٔ روشنفکر، که افکار مترقی در سر داشت و واجد خودآگاهی طبقاتی بود، همچنان در مقام یك واحد اجتماعی به‌هم‌پیوسته ناکام ماند؟ می‌توان روشنگری را مکتب ابتدایی سیاسی طبقهٔ متوسط جدید نامید، مکتبی که بی‌وجود آن نقشی که این طبقه در دو سدهٔ اخیر بازی کرد متصور نمی‌بود. مصیبت آلمان این بود که نتوانست به‌موقع در این مکتب شرکت کند و بعدها هم نتوانست زمان از دست رفته را جبران کند. هنگامی که روشنگری در اروپا به‌صورت جنبش مهمی درآمد، روشنفکران آلمانی آنقدر پخته نبودند که در آن مشارکت کنند، و بعد از آن هم دیگر بآسانی نمی‌شد نقایص و تعصبات نهضت را نادیده گرفت. البته اشاره به عقب‌افتادگی طبقهٔ روشنفکر آلمان توضیح علت نیست، بلکه نخست باید خود آن را توضیح داد. در جریان سدهٔ شانزدهم طبقهٔ متوسط آلمان، که از سده‌های میانه به‌این سو، مدام در حال رشد بود، و طبعاً با استفاده از این امر وضع و موقع خود را در قلمرو فرهنگ نیز تحکیم کرده‌بود، اهمیت و نفوذ اقتصادی و سیاسی خود را از دست داد. مسیر تجارت بین‌المللی از مدیترانه به‌اقیانوس اطلس تغییر کرد، مراکز بازرگانی هلند و انگلیس جای «اتحادیهٔ هانس» و شهرهای شمالی آلمان را گرفتند، و شهرهای جنوب آلمان، خاصه آوکسبورگ[1]، راتیسبون[2]، و اولم[3]، که آن زمان از مراکز عمدهٔ فرهنگ آلمان بودند، همزمان با مراکز بازرگانی ایتالیا، که بر اثر سلطهٔ ترکان بر مدیترانه رو به‌افول نهادند، در سراشیب زاول افتادند. زوال شهرهای آلمان به‌معنای زوال طبقات متوسط آن بود؛ امرا و شهریاران دیگر نه چشم امیدی بدانها و نه خوفی از آنها داشتند. راست است که از اواخر سدهٔ شانزدهم قدرت شهریاران در غرب نیز به‌میزان قابل ملاحظه‌ای تحکیم شد و جریان جدیدی از اشرافیت درکارآمد، اما خاندانهای سلطنتی غرب در مبارزه با اشرافیت فئودالی بیشتر از جانب بورژوازی حمایت می‌شدند، و اشراف نیز خود، نه آن‌طور که در فرانسه پیش آمد، تجارت و صنعت را یکسره به‌اختیار بورژوازی

1. Augsburg 2. Ratisbon 3. Ulm

گذاشت، و نه چنان که در انگلستان روی داد، برای تأمین هر چه بیشتر رونق اقتصادی با آن متحد گردید. از سوی دیگر، شهریاران آلمان، که پس از سرکوب شورشهای دهقانی خداوندان بلامعارض ملک بودند، خطری از جانب اشراف ـ که خود متعلق بدیشان بودند، و در پیشگاه امپراتور از سیاستشان دفاع می‌کردند ـ نسبت به‌حکومت خویش احساس نمی‌کردند، بلکه دهقانان و طبقات متوسط را کانونهای احتمالی خطر می‌دانستند. امرا و شهریاران آلمان، بر خلاف شاهان فرانسه و انگلیس، زمینداران بزرگی بودند که منافع فئودالی را برتر از هر چیز می‌انگاشتند و علاقهٔ خاصی به‌رونق کار بورژوازی و رفاه دهقانان نداشتند. جنگهای سی‌ساله تجارت آلمان را بکلی مضمحل کرده، و شهرهای آلمان را از لحاظ اقتصادی و سیاسی به‌ورشکستگی و نابودی کشانیده بود[۹۸]. «صلح وستفالی» بر ملوك‌الطوایفی آلمان صحه نهاد و حاکمیت شهریاران و امرای محلی را تأیید کرد؛ و، با انجام این امر، شرایطی را مستقر ساخت که در قبال آن غرب، که شاهانش تا حدی نمایندهٔ وحدت ملی بودند و در پاره‌ای موارد حتی در برابر اشراف از منافع ملت دفاع می‌کردند، مترقی جلوه می‌نمود. حتی پس از سازش و آشتی این دو، باز اختلافی میان شاه و اشراف گردنکش موجود بود، که به‌هر حال طبقات متوسط از آن استفاده می کردند. از سوی دیگر، در آلمان شهریاران و اشراف زمیندار، اغلب وقتی پای تجاوز به حقوق سایر طبقات در میان بود، در کنار هم می‌ایستادند و پشت به‌پشت هم می‌دادند. در غرب، طبقات متوسط خود را در دستگاه اداری و حکومتی جا انداخته‌بودند و هرگز نمی‌شد آنها را به‌طور کامل از این دستگاه راند؛ اما در آلمان، که وفاداری ارتش و دستگاه دیوانی پایه و اساس فئودالیسم جدید بود، مشاغل حکومتی، جز در مراتب پایین، منحصر به‌اشراف زمیندار و یونکرها[1] بود. مأموران حکومتی، از خرد تا بزرگ، به‌مردم ستم‌می‌کردند، و این ستم اغلب از حد ستمی که پیشکاران سراهای اربابی قدیم بر مردم روا می‌داشتند بسیار بیشتر بود. روستاییان آلمانی هرگز با نظامی جز نظام رعیتی و بردگی آشنا نبودند. اما اکنون

1. Junkers

طبقات متوسط نیز همهٔ آنچه را طی سده‌های چهاردهم و پانزدهم تحصیل شده‌بود از دست دادند. نخست آنکه سخت فقیر شدند و از امتیازاتی که کسب کرده‌بودند محروم گشتند؛ سپس اعتمادی را که به‌خود داشتند و عزت نفسی را که واجد آن بودند از دست دادند؛ و سرانجام، از این بیچارگی و درماندگی که بدان دچار آمده‌بودند فرمانبرداری و تمکین و تسلیمی نتیجه شد که موجب گردید هر چاپلوس و نوکرصفتی خویشتن را خدمتگزار «اندیشه‌ای عالی» بپندارد.

درست همان‌طور که تکامل مرکانتیلیسم و تبدیل آن به‌تجارت آزاد در آلمان با کندی بسیار صورت گرفت و بزحمت تا سال ۱۸۵۰ به‌کمال رسید[۹۹]، سلطهٔ سیاست متمرکز بر شهریاران و امرای محلی نیز تا نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم کامل نشد. در حقیقت، همان‌طور که یکی از مورخان فرانسوی اظهار کرده‌است، این دورهٔ فترت تا سال ۱۸۷۰ بردوام بود[۱۰۰]. در سدهٔ شانزدهم، امپراتوری یکچند جانی گرفت و شارل پنجم، با حمایت گرایشهای عصر که موافق با سلطنت مطلقه بود، توانست قدرت شاهی را تحکیم بخشد، اما حتی او هم موفق نشد که قدرت شهریاران و امرای محلی را درهم بشکند. قلمرو اقدامات و فعالیتش به‌حدی پراکنده‌بود که نمی‌توانست اوقات و کوشش خود را بدرستی صرف بهبود وضع آلمان کند. بعلاوه، به‌علت علایقی که در اروپا داشت، ناگزیر بود به ملاحظهٔ پاپ هدفهای جنبش «اصلاح» آلمان را فدا کند، و به‌این ترتیب تنها فرصتی را که این جنبش براستی توده‌ای و ملی برای وحدت آلمان پیش آورده‌بود از دست داد[۱۰۱]. شارل امتیازاتی را که نصیب حامیان جنبش «اصلاح» شده‌بود به‌شهریاران و امرای آلمان تسلیم و تفویض کرد؛ این شهریاران و امرا همان کسانی بودند که لوتر به‌طیب خاطر عوامل و ابزارهای قدرت روحانی را بدیشان تسلیم کرد. شارل این شهریاران و امرا را در رأس کلیساها گذاشت و بدانها اختیار داد که بر زندگی اتباعشان نظارت کنند و وظیفهٔ درمان جانها را به‌انجام رسانند. شهریاران اموال کلیسا را در اختیار گرفتند: مقامات کلیسایی را نصب می‌کردند و بر آموزش عمومی نظارت می‌کردند؛ و لذا جای شگفتی نیست اگر می‌بینیم که این کلیساها به‌صورت مطمئن‌ترین حامیان قدرت شهریاران درآمدند.

همین کلیساها اطاعت از حکومت را تبلیغ می‌کردند و «حقوق الهی» مخدومان شکوهمند خویش را تأیید می‌نمودند، و سرانجام موجب پرورش همان روح محافظه‌کاری تند و سختگیرانه‌ای شدند که از ویژگیهای اساسی مذهب لوتر در آلمان سدهٔ هفدهم بود. به‌این ترتیب، این ملوك‌الطوایفی مطلق‌العنان، که دیگر هیچ معارضی نداشت، لایه‌های مترقی جامعه را از کلیسا بیگانه ساخت.

روح و جوهر بورژوایی سده‌های پانزدهم و شانزدهم از فرهنگ و هنر آلمان ـ اگر فرهنگ و هنری از دورهٔ «صلح وستفالی» به‌این سو باقی مانده‌بود ـ رخت بربست. زیرا آلمانیها نه تنها دنباله‌رو سبك درباری و اشرافی فرانسویان بودند، بلکه با واردکردن نقاشان و هنرمندان آثار هنری از فرانسه، یا با تقلید برده‌وار از نمونه‌های فرانسوی، این سبك را بتمام و کمال اخذ کردند. شوق و آرزوی تمام دویست امیرنشین کوچك آلمان، همچشمی با شاه فرانسه و دربار ورسای بود؛ و به‌این ترتیب در نیمهٔ اول سدهٔ هجدهم مجلل‌ترین کاخها و باشکوه‌ترین قصرها از درون امیرنشینهای کوچك آلمان سر برآورد: نومفن‌بورگ[1]، اشلایسهایم[2]، لودویکسبورگ[3]، پومرس‌فلدن[4]، تسوینگر[5]، در درسدن[6]، نارنجستان[7]، در فولدا[8]، اقامتگاه شاهی در وورتسبورگ[9]، بروخزال[10]، راینبرگ[11]، زانسوسی[12]ـ ساختمان تمام این کاخها به‌تقلید دربار فرانسه بسیار باشکوه بود و تجملات و اسباب و لوازمشان با منابع و امکانات مالی هیچ یك از این امیرنشینها، که اغلب بسیار کوچك و فقیر هم بودند، تناسبی نداشت. اما، به‌یمن این ولخرجیها و بی‌اعتدالیها، چیزی شبیه به‌نوعی روکوکوی آلمانی از این نمونه‌های فرانسوی و ایتالیایی پدیدآمد. از سوی دیگر، ادبیات چندان حمایت و تشویقی از آنها ندید، و جز تنی چند از حامیان هنر، آن هم در اوایل قرن، توجهی بدان نکردند. یکی از نویسندگان آن عصر می‌نویسد: «آلمان پر از شهریاران و امرایی است که سه چهارمشان

1. Nymphenburg 2. Schleissheim 3. Ludwigsburg
4. Pommersfelden 5. Zwinger 6. Dresden 7. Orangery
8. Fulda 9. Wurzburg 10. Bruchsal 11. Rheinberg
12. Sanssouci

از شعور متوسط بهره‌ای ندارند و مایهٔ ننگ نوع بشرند، و اگر چه قلمرو حکومتشان بسیار تنگ و محدود است، ولی می‌پندارند که بشریت به‌خاطر ایشان آفریده شده‌است[۱۰۲].» البته شهریارانی هم بودند که بیش و کم فرهنگی داشتند و با درجات مختلفی از خودکامگی حکم می‌راندند: بعضی کمتر و بعضی بیشر مستبد بودند، بعضی هنردوست و برخی دوستدار تجمل بودند، اما یحتمل در میان آنها حتی یکی نبود که یك لحظه در این باره شك کند که تنها هدف زندگی هر انسانی این است که این حضرات بر او حکومت کنند و از ثمرهٔ رنج وی بهره‌مند گردند.

آنچه از این اسرافکاری جنون‌آمیز شهریاران و امیران در ساختن کاخها و تزیین آنها و تأمین مخارج دربار و رفیقه‌هایشان می‌ماند صرف نگه‌داری سپاه و دستگاه دیوانی می‌شد. بدیهی است که سپاه تنها وظیفهٔ حفظ نظم را بر عهده داشت و لذا هزینه‌اش بالنسبه اندك بود؛ اما بار سنگین نگه‌داری دستگاه دیوانی بر مردم فشار می‌آورد. این حکومت ملوك‌الطوایفی کوچك در درون خود دستگاههای عدیده‌ای داشت، و میل حکومت به‌قرطاس‌بازی و واگذاری وظایف مؤسسات مستقل به‌ادارات حکومتی، و عشق و علاقه به‌صدور فرامین و احکام، و علاقهٔ کلی به‌نظارت بر حیات عمومی و خصوصی ملت این امر را تشدید می‌کرد. حقیقت این است که همین نظام سیاسی و اقتصادی و اجتماعی بر فرانسه حاکم بود و همین نوع مداخلات در امور تجارت و بازرگانی عرصه را بر مردم تنگ می‌کرد و مردم از همین گونه سوء ادارهٔ حکومت رنج می‌بردند و مجبور بودند که همین محرومیت از حقوق و همین بی‌توجهی را که در آلمان شایع بود تحمل کنند. لیکن، شرایط و اوضاعی که بر قلمروهای امیرنشین آلمان حاکم بود بمراتب ظالمانه‌تر و خفت‌آورتر از فرانسه بود. مردم آلمان، که در جوار دربارها می‌زیستند و مدام در معرض فشار دستگاه حکومتی شهریاران اسرافکار قرارداشتند و از ناحیهٔ مأموران خرده‌پای حکومتی ـ که در سبعیت کم از صاحبمنصبان بلندپایه نبودند ـ در فشار بودند، مدام در خوف و رجا بسرمی‌بردند. راست است که خدمات کشوری، در مراتب و سطوح فروتر خود، بخش قابل ملاحظه‌ای از طبقات متوسط را جذب می‌کرد، اما این مأموران خرده‌پا خود اصولاً مردم فاسدی بودند،

و مشاغل حکومتی قبایی بود که به‌قامتشان بریده شده‌بود. برای عضو طبقهٔ متوسط، که به‌حرفه یا صنعتی اشتغال نداشت، تنها راه ممکن همانا خدمت در دستگاه حکومت یا دستگاه قضایی آن یا خدمت در کلیسا و سرانجام آموزگاری در مدارسی بود که نظارت بر آن با حکومت بود.

ضعف طبقهٔ متوسط، و برکنارماندنش از حکومت و سیاست، روحیهٔ منفعلی را ببارآورد که بر کل حیات فرهنگی آن عصر تأثیر گذاشت. روشنفکران، که به‌طور عمده از مأموران دون‌پایهٔ حکومتی و معلمان مدارس و شاعران بی‌تجربه بودند، خط و مرزی بین زندگی خصوصی خود و عالم سیاست کشیدند، و از هرگونه تأثیر عملی بر امور عمومی کشور چشم پوشیدند، و به‌یاری آرمان‌گرایی مفرط و تأکید بر بیغرضی آرا و افکار و واگذاری ادارهٔ حکومت به‌صاحبان قدرت در جبران این نقایص کوشیدند. این کناره‌گیری نه فقط بی‌اعتنایی کامل نسبت به‌شرایط و اوضاع اجتماعیی بود که ظاهراً تغییرناپذیر می‌نمود بلکه به‌معنای تحقیر محض سیاست نیز بود. به‌این ترتیب روشنفکران طبقهٔ متوسط با واقعیت اوضاع اجتماعی قطع رابطه کردند و روز به‌روز منزوی‌تر و غریب‌احوال‌تر و شوریده‌ذهن‌تر شدند. به‌عالم ذهن و تفکر مطلق گراییدند، از عالم واقع دور شدند، از قلمرو خرد گریختند، شیوهٔ بیانشان مطنطن و شخصی و غیرقابل انتقال شد، به‌قسمی که نمی‌توانستند دیگران را منظور دارند، و همیشه هم در مقابل هر اصلاحی از خارج مقاومت می‌کردند. این مردم در جایی که آن را سطح «مطلقاً انسانی» می‌خواندند ـ سطحی برتر از تمام طبقات و مراتب و گروهها و افراد ـ معتکف شدند، و از فقدان استعداد عملی خود فضیلتی ساختند و آن را «ایدئالیسم»، «باطن‌گرایی»، و پیروزی بر محدودیتهای زمان و مکان نام کردند. از همین بی‌جنبشی ناخواسته‌شان آرمان زندگی خصوصی ساده و دلپذیر، و از فقدان آزادی برونی خود مفهوم زندگی باطنی و حاکمیت روح بر واقعیت تجربی معمول را استخراج کردند. حاصل این امر در آلمان جدایی کامل ادبیات از سیاست و ناپدیدشدن نمایندهٔ افکار عمومی ـ این چهرهٔ شناخته شدهٔ غرب ـ یعنی نویسنده بود، که در عین حال که سیاست‌پیشه بود ادیب و مبلغ و فیلسوف خوب و روزنامه‌نگار خوب نیز بود.

جریان اجتماعیی که از سده‌های میانه به‌این سو طبقهٔ متوسط آلمان را به‌لایه‌های مشخصی تقسیم کرده‌بود در سدهٔ شانزدهم متوقف شد. جریان قهقرایی ترکیب و بهم‌آمیختگی جدیدی در کار آمد که منجر به تشکیل طبقهٔ متوسطی گردید که حدود مراتب لایه‌های آن چندان مشخص نبود ـ و این همان طبقهٔ متوسطی است که در سدهٔ هفدهم می‌بینیم. لایه‌های وسیع‌تر آن از دعاوی فرهنگی خود دست‌کشیده و لایهٔ فوقانی آن چنان کاهش پذیرفته‌بود که دیگر به‌عنوان یك عامل فرهنگی ارزش و اهمیت چندانی نداشت. دیگر بزحمت می‌شد از یك شیوهٔ زندگی خاص طبقهٔ متوسط سخن راند، یا از دیدگاه خاص این طبقه به‌نحوی که در هنر و ادبیات تجلی می‌کند سخنی گفت. آنچه از این میان سربرآورد سطح فرهنگ بالنسبه پست و یکدست و بی‌جلوه و جلایی بود که اوضاع و احوال بدوی اوایل قرون وسطی را به‌ذهن متبادر می‌کرد. وقایع انقلابی سدهٔ شانزدهم، بویژه جابجایی مراکز اقتصاد جهان و تحکیم قدرت شهریاران و امرا، ثمرات دورهٔ بورژوایی اواخر عهد گوتیك و رنسانس را بر باد داد. از فرهنگ مبتنی بر ضوابط و معیارهای زندگی طبقهٔ متوسط اثری بر جا نماند؛ از ملاکها و معیارهای آموزش طبقات متوسط و ادراك هنری آن چیزی باقی نماند؛ و از محیط معنوی و فکری عصری که در آن عمدهٔ جریانات فرهنگی و مترقی‌ترین گرایشهای هنری و فلسفی در زبان طبقهٔ متوسط امکان بیان می‌یافتند، و طی آن شخصیتهای برجسته‌ای نظیر دورر[1]، آلتدورفر[2]، هانس زاکس[3] و یاکوب بومه[4]، در مرتبهٔ اول، نمایندگان جهان‌بینی طبقهٔ متوسط بودند، اثری نماند.

طبقات متوسطی که، در نتیجهٔ گسترش اقتصاد پولی و در اثر رشد رفاه و رونق شهرها و زوال اشرافیت فئودالی، ثروت و حرمتی اندوختند، با مبارزه‌ای سخت و صرف امکانات مالی خود، بر دستگاه اداری شهرهای بزرگ چیره شدند، ادارهٔ امور را بدست گرفتند و در امور حکومتی و شوراهای خصوصی شهریاران، و امور قضایی، مناصب مهمی را اشغال کردند. اما زوال و افول بعدی شهرهای آلمان، و به‌تبع آن افول نفوذ و

1. Durer 2. Altdorfer 3. Hans Sachs 4. Jacob bohme

حیثیت طبقات متوسط و خرابی وضع اقتصادی اشراف، که مدام در پیشرفت بود، از همان اواخر سدهٔ شانزدهم منجر به‌طرد عناصر طبقهٔ متوسط از مقامات رسمی حکومتی و درباری و روی‌کارآمدن اشراف شد[۱۰۳]. جنگهای سی‌ساله، نیز که مایهٔ خرابی وضع طبقات فئودال گردید، جریان ورود اشراف را به‌مناصب حکومتی تجدید و تسریع کرد و درهای مشاغل دیوانی را به‌روی اعضای طبقهٔ متوسط بست. در فرانسه اشرافیت رسمی، که بیشتر از میان طبقات متوسط برخاسته و راه خود را به سوی بالا گشوده‌بود، شانه به‌شانهٔ اشرافیت زمیندار و اشرافیت درباری رشد کرد؛ حال آنکه در آلمان نجبای زمیندار به‌صورت یك «کاست» رسمی درآمدند و افراد طبقهٔ متوسط با شدت و حدتی که در سایر جاها سابقه نداشت به‌مراتب کارمندان دون پایهٔ خدمات کشوری پس راندەشدند. پیروزی شهریاران و امیران به‌معنای پایان عمر طبقات اجتماعی به‌عنوان یك عامل سیاسی، یعنی به‌معنی حذف حقوق نجبا و طبقهٔ متوسط، هر دو، بود؛ از این زمان به‌بعد دیگر تنها «یك» قدرت سیاسی وجود داشت، و آن قدرت شهریار بود. لیکن، آنچه اتفاق افتاد همان چیزی بود که معمولاً در چنین مواردی پیش‌می‌آید: شهریاران زیان نجبا را جبران کردند و طبقهٔ متوسط را دست خالی پی‌کارش فرستادند. اکنون دو گروه بر جامعهٔ آلمان حکم می‌راندند: مقامات عالی دولتی و درباری ـ که بندگان جدید سربه‌فرمانی بودند که برگرد شهریار می‌چرخیدند ـ و دستگاه دیوانی، که از سرسپرده‌ترین خدمتگزاران شهریار تشکیل می‌شد. بعضی از این مردم چاکرصفتی خود را با خشونت بسیار نسبت به‌زیردستان جبران می‌کردند، حال آنکه دیگران فرمانبرداری را کیش خود ساخته‌بودند و بالادستان خود را به‌چشم مدیران روحانی خویش می‌دیدند و وظیفهٔ رسمی خود را به‌مثابهٔ فریضه‌ای مذهبی می‌نگریستند.

اما، به‌رغم موانع و مشکلات زیادی که حکومت ملوك‌الطوایفی ـ با منافع ناچیز و مالیهٔ ضعیف خود ـ بر سر راه قرارداده بود، در نهایت امکان نداشت که برای همیشه پیشرفت تجارت و صنعت را متوقف کرد. طبقات متوسط از نو جانی گرفتند و کم‌کم از حیث درآمد به گروههایی تقسیم شدند. نخست آنکه بورژوازی متمایز از لایه‌های فروتر

طبقهٔ متوسط ظهور کرد که توانایی مالی داشت و می‌توانست حمایت صاحبمنصبان دربار را بخرد و از شیوه‌های دربار فرانسه پیروی کند. با واسطهٔ تأثیر همین لایهٔ فوقانی طبقهٔ متوسط، که به‌اتفاق نجبای دربار تنها قشر نخبهٔ فرهیختهٔ مملکت بود، ذوق فرانسوی و تحقیر نسبت به‌کلیهٔ سنتهای بومی در میان روشنفکران و درس‌خواندگان شیوع یافت. ادبیات فرانسه بر تمام دانشگاهها چیره شد و در وجود گوتشت[1]، که معروفترین شاعر رسمی و دانشگاهی عصر بود، هواخواهی پرشور یافت؛ هنر بورژوایی رنسانس آلمان، و آن اندك نشانه‌هایی که هنوز به‌عنوان سنت زنده به‌حیات خود ادامه می‌داد، در مقایسه با آرمانهای هنری فرانسه چیزی خشن و ناپرورده و مقرون به‌بدسلیقگی جلوه می‌کرد. با این همه، خطا است اگر گوتشت[1] را به‌عنوان سخنگوی ادبی اشراف توصیف کنیم، بلکه باید او را هواخواه بورژوازی بدانیم ـ بورژوازیی که نه آرمانهای هنری مختص به‌خود داشت و نه از خصلت ملی مشخص یا آگاهی طبقاتی روشن و مشخصی برخوردار بود. البته نباید فراموش کرد که فرهنگ اشرافی که به‌عنون نمونه و سرمشقی برای طبقات متوسط بکارمی‌رفت، و حتی فرهنگ اشراف دربار، چیزی بود «فرهنگ‌نما» که بر اساس الگوهای تکراری و کلیشه‌گونه و اغلب کاملاً بیجان استوار بود[۱۰۴]. مواد خواندنی سبك و غیردینی، یعنی تنها نیاز فرهنگی این طبقات اجتماع، نیز در حوالی سال ۱۷۰۰ هنوز محدود به‌انواعی بود که نزد اشراف دربار فرانسه رواج داشتند ـ یعنی داستانهای قهرمانی، شبانی و عاشقانه و تراژدی قهرمانی. لیکن نویسندگان این آثار با همتایان انگلیسی و فرانسوی خود فرق داشتند؛ در بیشتر موارد تربیت دانشگاهی داشتند، یعنی خود معلم دانشگاه و حقوقدان و صاحبمنصب دربار و معمولاً متعلق به‌قشر فوقانی طبقهٔ متوسط بودند. بعضی از ایشان، نظیر بارون فون کانیتس[2]، فریدریش فون اشپه[3]، و فریدریش فون لوگاو[4]، از اشراف بودند و هیچ‌یك جزو نمایندگان طبقات پایین بشمارنمی‌رفتند[۱۰۵]. صرف‌نظر از مردانی که در مراتب عالی

1. Gottsched 2. Baron von Canitz 3. Friedrich von Spee
4. Friedrich von logau

اجتماعی قرارداشتند، و برای انبساط خاطر و وقت‌گذرانی شعر می‌سرودند، شعرا و نویسندگان مستقیماً یا غیرمستقیم وابسته به‌دربارها بودند. اینان یا در خدمت دربارها بودند یا در یکی از دانشگاهها کارمی‌کردند و لذا وابسته و طفیلی محسوب می‌شدند.

با قدری مسامحه می‌توان گفت که نخستین شاعر حرفه‌ای آلمان کلوپشتوك[1] بود، هر چند او هم نتوانست خود را یکسره از حمایت حامیان خصوصی بی‌نیاز سازد. حقیقت این است که پیش از ظهور لسینگ و گسترش شهرهای بزرگ، که به‌مثابهٔ زمین حاصلخیزی بودند که ادبیات در آنها بارور می‌شد، هیچ نویسندهٔ مستقلی در آلمان وجود نداشت. لایهٔ فوقانی طبقهٔ متوسط مدتهای دراز به‌ذوق فرانسوی و شکلهای شعر درباری فرانسه وفادار ماند. می‌دانیم که حتی در شهری چون لایپزیگ، که مرکز بازرگانی و داد و ستد بود، از زمانی که گوته در آن به‌تحصیل اشتغال داشت، ذوق روکوکو هنوز بی‌معارض حکم می‌راند. با این همه، همین شهرهای بازرگانی، بویژه هامبورك و زوریخ، نخستین جاهایی بودند که در عرصهٔ ذوقیات خویشتن را از چنگ استبداد دربار رهانیدند، و محلی برای نشو و نمای ادبیات طبقهٔ متوسط فراهم‌آوردند. پس از اواسط قرن، هنوز امیرنشینهای شعرپروری چون وایمار[2] ـ که نمونهٔ بارز و رسمی این‌گونه جاها است ـ وجود داشتند، اما شعری که در این سرزمینها پدید می‌آمد شعر درباری نبود. لسینگ، نه تنها به‌علت ریشه‌ها و همدلیهای خود بلکه به‌سبب ماهیت فعالیت ادبی خویش، که به‌طور عمده جنبهٔ انتقادی و روزنامه‌ای داشت، نمایندهٔ طبقات متوسط شهرنشین بود. هنگامی که او در برلین مقیم شد، آن شهر تازه داشت قیافهٔ شهری بزرگ را به‌خود می‌گرفت. جمعیتش یکصد هزار نفر بود و، تا حدی به‌یمن عواقب «جنگ هفت ساله»، از آزادی بحث و انتقاد برخوردار بود؛ اما به‌محض اینکه دامنهٔ این آزادی نسبی به‌خارج از مرزهای دین گسترش یافت، توسط فردریك دوم سرکوب شد[۱۰۶]. لسینگ خود، در نامه‌ای خطاب به نیکولای[3]، به‌این محدودیت بحث در مسائل اشاره‌ای دارد؛ در این نامه

1. Klopstock 2. weimar 3. Nicolai

می‌نویسد: «آزادی برلین شما هم منحصر به‌این شده‌است که هر قدر بخواهی می‌توانی علیه مذهب مزخرف بگویی... اما اگر کسی بر صحنه بیاید و بخواهد صدای خود را به‌طرفداری از حقوق مردم و علیه استثمار و استبداد بلند کند... آن وقت خواهیدید که کثیف‌ترین سرزمین اروپای امروز کدام است». با این حال، لسینگ خوب می‌دانست که چه چیز موجب رفتن او به‌برلین شد؛ با همهٔ این حرفها، حال و هوای این شهر بزرگ با محیط خفهٔ سراپردهٔ امرا و دانشگاههای محصور تفاوت بسیار داشت، و البته این محلها تنها جاهایی بودند که درشان بر روی نویسندگان باز بود[۱۰۷]. راست است که لسینگ خود زندگی ادبی مزدورانه‌ای داشت و کتابخانه‌ها را مرتب می‌کرد و وظایف منشی را انجام می‌داد و ترجمه می‌کرد، اما؛ در مجموع، مستقل بود و به‌جایی وابستگی نداشت. کسی تا پاسخی را نخواند که روزی به‌شخصی داد که از وی پرسید چرا نامه‌ها را کوتاه می‌نویسد، نمی‌فهمد که این آزادی را به‌چه قیمت تحصیل کرده‌است؛ پاسخی که به‌آن شخص داد این بود که اگر نامه‌هایش را قدری بلندتر بنویسد، آنگاه درآمدی که از این بابت عایدش می‌شود کفاف کاغذ و مرکب را نخواهد کرد. باری، چون سنش از چهل گذشت، راهی در پیش پا نداشت جز آنکه یوغی را که در تمام عمر در برابرش مقاومت کرده‌بود برگردن نهد. به‌خدمت شهریاری پیوست و آخرین سالهای عذاب‌آلودهٔ عمر را در سمت کتابدار دوك برونسویك[1] در وولفن‌بوتل[2] بسرآورد. با این همه، ادبیات آلمان رو به‌تعالی داشت. شمار نویسندگان، که در سال ۱۷۷۳ حدود ۳۰۰۰ تن بود، در سال ۱۷۸۷ دوبرابر شد، و در دههٔ آخر سدهٔ هجدهم بسیاری از ایشان می‌توانستند از محل درآمد ادبی خود با استقلال زندگی کنند[۱۰۸]. اما، تا ظهور دورهٔ رومانتیك بیشتر آنان هنوز ناگزیر بودند به‌عنوان حرفه شغلی اختیار کنند. گلرت[3]، هردر[4] و لاواتر[5] منصب روحانی داشتند؛ هامان[6]، وینکلمان[7]، لنتس[8]، هولدرلین[9]

1. Brunswick 2. Wolfenbuttel 3. Gellert 4. Herder
5. Lavater 6. Hamman 7. Winckelmann 8. Lenz
9. Hoelderlin

و فیخته[1] معلم سرخانه، و گوتشت، کانت، شیلر، گورس[2]، شلینگ و برادران گریم استاد دانشگاه بودند، حا آنکه نووالیس[3]، آ. و. شلگل، شلایرماخر[4]، آیشندورف[5] و ا. ت. آ. هوفمان[6] در خدمت حکومت بودند.

با ظهور نهضت «توفان و طغیان»، ادبیات آلمانی کاملاً رنگ طبقهٔ متوسط می‌پذیرد، اگرچه شورشیان جوان اصولاً تمایلی به‌بورژوازی ندارند. لیکن اعتراضی که به‌تجاوزات حکومت مطلقه می‌کنند و شور و علاقه‌ای که به‌آزادی دارند همان قدر ناب و صمیمانه است که گرایش خردستیزانهٔ آنان، و با اینکه جمع خیالپرست و نابه‌هم پیوسته‌ای هستند، و از دنیا و نابسامانیها و بی‌قاعده‌گیهای دیوانه‌وارش بی‌خبرند، عمیقاً در طبقهٔ متوسط ریشه دارند و نمی‌توانند خاستگاهشان را انکار کنند. آن دوره از فرهنگ آلمانی که از «توفان و طغیان» آغاز می‌شود و به‌نهضت رومانتیك می‌پیوندد کاملاً از این مردم نشأت می‌کند؛ رهبران فکری عصر، موافق با نگرشهای طبقهٔ متوسط می‌اندیشند و احساس می‌کنند و جماعتی که مخاطب آنان است به‌طور عمده از عناصر طبقهٔ متوسط تشکیل می‌شود. راست است که این جماعت شامل تمام طبقات متوسط نمی‌گردد و، در حقیقت، اغلب محدود به‌نخبگانی است که عده‌شان چندان هم زیاد نیست، لیکن با این حال همین جماعت نمایندهٔ گرایشی مترقی است و سرانجام رسالت خود را در انحلال کامل فرهنگ درباری به‌انجام می‌رساند. بورژوازی به‌طبقه‌ای مهذب و با فرهنگ ـ متمایز از اشراف و طبقهٔ دانشگاهیان ـ بدل می‌گردد، و به‌صورت پلی بین رهبران فکری و توده‌های وسیع ملت عمل می‌کند. آلمان اکنون به «سرزمین طبقهٔ متوسط» بدل شده‌است، سرزمینی که اشرافش روز به‌روز بیشتر نشان‌می‌دهند که از عرصهٔ کار تولیدی بدورند، و بورژوازی، به‌رغم ضعف سیاسی خود، راهش را در قلمرو فکر می‌گشاید و به‌پیش می‌رود، و با «خردگرایی» خود زیر پای شکلهای غیربورژوازیی فرهنگ را خالی می‌کند. خردگرایی سدهٔ هجدهم یکی از آن جنبشهایی است که پیشرفتش را می‌توان به‌یاری

1. Fichte 2. Goerres 3. Novalis 4. Schleirmacher
5. Eichendorff 6. E. T. A. Hoffmann

جریانهای ارتجاعی و مخالف کند کرد، اما هرگز نمی‌توان به‌طور کامل متوقفش ساخت. هیچ گروه اجتماعی قادر نیست خود را کاملاً از نفوذ آن برکنار دارد، و روشنفکران آلمانی از همه کمتر می‌توانند، زیرا گرایشهای نامعقولشان از درك و دریافت نادرستی حاصل شده‌است که از منافع حقیقی خود دارند. به‌این ترتیب، وضع در آلمان به‌طور خلاصه بدین قرار است: نگرش حامیان فرهنگ بر زندگی، رنگ طبقهٔ متوسط را می‌پذیرد، و شیوهٔ تفکر و نحوهٔ تجاربشان، شکل معقول و انقلابی به‌خود می‌گیرد؛ روشنفکر نوع جدیدی ظهور می‌کند که فارغ از قیود درونی، یعنی آزاد از قید قراردادها و سنتها است، و نه این توانایی را دارد و نه هم اغلب می‌خواهد که متقابلاً نفوذی بر واقعیت سیاسی و اجتماعی اعمال کند. با خردگرایی، که ندانسته حامی آن است، مبارزه می‌کند و تا حدی به‌منادی محافظه‌کاری، که خود می‌پندارد با آن در مبارزه است، بدل می‌گردد؛ همه جا تمایلات ارتجاعی و محافظه‌کارانه با گرایشهای مترقی و آزادیخواهانه به‌هم آمیخته‌اند[۱۰۹].

لسینگ می‌دانست که چیرگی «توفان و طغیان» بر خردگرایی ناشی از اشتباه و انحراف طبقهٔ متوسط است، و این امر علت احتیاط و اغماضی بود که نسبت به‌آثار اولیهٔ گوته، خاصه گوتس[1] و «تو»، به‌خرج داد[۱۱۰]. نقد فلسفهٔ مبتنی بر خردگرایی بی‌گمان امری درست و موجه بود، لیکن در آن اوضاع و احوال چشم‌پوشی از نارساییهای خردگرایی مستلزم هوشمندی بیشتری بود، حال آنکه بسهولت می‌شد این نارساییها را مایهٔ اشتغال خاطر ساخت. عصر روشنگری، در مبارزهٔ خود علیه کلیسا، که متحد پیر و پا قرص خودکامگی بود، حسّاسیت خود را نسبت به‌آنچه با مذهب پیوند داشت و نیز نسبت به‌نیروهای نامعقول تاریخ از دست داده بود. نمایندگان جنبش «توفان و طغیان» اکنون این نیروها را علیه واقعیت آرام و «فارغ از پندار» زمان خود ـ که هیچ احساس وابستگی با آن نمی کردند ـ بکاربردند. اما این کارشان منطبق با آرزوهای طبقات حاکمی بود که می‌کوشیدند توجه را از واقعیت منحرف سازند؛ چه این طبقات، خود

1. *Goetz*

واقعیت را به‌زیر سلطه داشتند و بر آن حکم می‌راندند. این طبقات حاکم هر عقیده و نظری را که هدف و منظور جهان را به‌صورت امری غیرقابل توضیح و محاسبه‌ناپذیر معرفی می‌کرد و کیفیت روحانی بدان می‌بخشید تشویق می‌کردند، و امیدوار بودند که بدین وسیله بتوانند گرایشهای انقلابی موجود در جریانهایی را که در قلمرو فکر ظهور کرده‌بودند از مجرای خود منحرف سازند و طبقهٔ متوسط را متقاعد کنند به‌اینکه به‌عوض دست‌یافتن به‌راه حل عملی به‌راه حل نظری اکتفا کند[۱۱۱]. روشنفکران آلمانی، تحت تأثیر این مخدر، علاقه به‌دانش مثبت و معقول را ازدست دادند و بینش اشراقی و مابعدالطبیعی را جانشین آن ساختند. بی‌گمان خردگریزی در اروپا پدیده‌ای عام بود و در همه‌جا به‌چشم می‌خورد، اما در همه‌جا اساساً به‌عنوان شکلی از عاطفه‌گرایی متجلی می‌شد، و نخستین‌بار در آلمان بود که خصلت آرمان‌گرایی و روح‌گرایی یافت؛ تنها در اینجا بود که به‌فلسفهٔ تحقیر واقعیت تجربی بدل شد، فلسفه‌ای که بر پایهٔ امور لایتناهی و بی‌زمان و جاودانه و مطلق استوار بود. جنبش رومانتیك، به عنوان شکلی از عاطفه‌گرایی، هنوز پیوند مستقیمی با گرایشهای انقلابی طبقهٔ متوسط داشت، حال آنکه در شکل آرمان‌گرایی و فراطبیعت‌گرایی[1] روز به‌روز از اندیشهٔ مترقی طبقهٔ متوسط دور می‌شد. راست است که نظریهٔ ضدمتافیزیکی کانت دربارهٔ شناخت، که در روشنگری ریشه داشت، نقطهٔ آغاز ایدئالیسم آلمانی بود، اما همین امر بود که ذهن‌گرایی نظریهٔ مزبور را به‌انکار مطلق واقعیت عینی بدل کرد و به‌جایی رسید که جداً در برابر واقع‌بینی روشنگری قرارگرفت. فلسفهٔ آلمان چندی بود که در وجود شخص کانت با مردم فرهیختهٔ غیرروحانی عصر بیگانه شده‌بود، و این امر بویژه به‌سبب زبان نوشته‌های او بود که درك آن برای مردم تازه‌کار ممکن نبود، و عمیق‌بودن را با دشوارنویسی خلط می‌کرد. سبك نوشته‌های علمی آلمان صورت مبهمی به‌خود گرفت و مشحون از اشاراتی گردید که به‌صورت ناقص بیان می‌شدند، و از زبان و اسلوب نوشته‌های علمی اروپا دور شد. در ضمن، آلمانیها به‌پاره‌ای حقایق بدیهی و ساده و

1. super-naturalism

متینی که در اروپای غربی بسیار مورد احترام بودند نیز سخت بی‌توجه شدند، و علاقه‌ای که به‌ترکیبات پیچیده و دور از ذهن داشتند کم کم در چیزی مشابه شوریدگی و جنون شکل یافت.

باری، این مشرب فکری را، که به‌عنوان «شیوهٔ تفکر آلمانی» و «علم آلمانی» و «اسلوب آلمانی» توصیف می‌شود، نباید به‌منزلهٔ نمایشی از خصلت اساسی و لایتغیر ملی این مردم بشمارآورد بلکه باید آن را به‌چشم شیوهٔ تفکر و نگارشی نگریست که در دورهٔ معینی از تاریخ آلمان، یعنی در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم، ظهور کرد، و مخلوق یك قشر اجتماعی معین ـ یعنی قشر روشنفکر طبقهٔ متوسط ـ بود که از حکومت بدور داشته شده‌بود و عملاً هیچ نفوذ و اختیاری نداشت. اهمیت نقشی که این قشر در بسط و تکامل طبقهٔ فرهیختهٔ آلمانی ایفا کرد همسنگ و همپایهٔ نقشی بود که ادبیات روشنگری در بسط و تکامل فرهنگ جامعهٔ کتابخوان فرانسه ایفا کرد. آنچه توك‌ویل به‌عنوان مبادی خاص ذهن فرانسوی پیش‌می‌کشد، و ادعا می‌کند که گرایش به‌اندیشه‌های معقول و بدیهی و عام را به‌نفوذ عظیم ادبیات روشنگری مدیون است[۱۱۲]، می‌توان با تغییرات و اصلاحاتی بر مبادی سنخ فکر مردم آلمان و علاقهٔ شدیدی که به‌نکات تکان‌دهنده و موارد پیچیده و مغلق دارد نیز بکاربست. هر دو مخلوق دورانی هستند که طی آن مردم اهل ادب که در کار رهایی خویش از قید وابستگی بودند نفوذی بیش ازگذشته بر بسط و تکامل فکری ملت اعمال می‌کردند. سدهٔ هجدهم در تمام غرب، یعنی، هم در آلمان و، هم در فرانسه و انگلستان، شاهد آغاز و ظهور تفکر جدید علمی و معیارهایی تربیتی بود که امروزه نیز تا حدی معتبر تلقی می‌شوند. این مبادی تفکر و معیارها همراه با طبقهٔ متوسط جدید به‌ظهور رسیدند و پابرجایی و ماندگاریشان را مدیون آن طبقه‌اند. چنانکه، برای مثال، توماس‌مان، در اثرش به‌نام کوه جادو[1]، هنوز روشنگری را از دیدگاه «توفان و طغیان» می‌نگرد و از این نظر دربارهٔ آن داوری می‌کند. وی نیز از «خوش‌بینی سطحی» قرن تعلیم و تربیت سخن می‌گوید، و، در وجود ستمبرینی[2]، خردگرای اروپای غربی را

1. *Zauberberg* 2. Settembrini

به‌منزلهٔ بشردوستی از خودراضی و پراکنده‌گو تصویر می‌کند.

صورت قلب و خلاف حقیقتی که در شیوهٔ تفکر انتزاعی و زبان مهجور و دور از ذهن شاعران و فلاسفهٔ آلمانی بیان می‌شود از فردگرایی شدید و علاقهٔ مفرط و جنون‌آمیزی که به‌طرفگی و ابتکار نشان‌می‌دهند نیز هویدا است. علاقه‌شان به‌اینکه مطلقاً با دیگران فرق داشته‌باشند، مانند زبانشان، صرفاً نشانی از خصلت غیراجتماعی آنان است. سخنان مادام دو استال با عبارت «بسیاری اندیشهٔ نو و کمی اندیشهٔ معقول» ذهن آلمانی را به‌وجهی مختصر و منجز توصیف می‌کند. آنچه آلمانیها نداشتند نه نان قندی مخصوص روز یکشنبه بلکه نان روزانه بود. آنچه نداشتند آن افکار عمومی سالم و زیرکانه و مقبولی بود که از همان بدو امر در کشورهای اروپای غربی حدی در برابر آرزوها و آمال فردی قرارمی‌داد و جریان فکری مشترکی بوجودمی‌آورد. مادام دو استال قبول داشت که آزادی فردی شاعران آلمانی، یا به‌قول گوته «انقلابیگری ادبی[1]». ایشان، چیزی جز به‌جبران برکناربودنشان از زندگی فعال سیاسی نبود. ولی زبان مهجور و دور از ذهن و «عمق» اندیشه، و کیشی هم که از دشوارگویی و مغلق‌نویسی پرداخته‌بودند، از همین جا سرچشمه می‌گرفت. اینها همه مبین و منعکس‌کنندهٔ کوششی بود که در جبران نفوذی سیاسی که از ایشان دریغ شده‌بود بعمل‌می‌آوردند و می‌خواستند با کناره‌گیری روشنفکرانه از جامعه و ایجاد قلمرو معنوی خاصی که حیطهٔ انحصاری برگزیدگان بود پارسنگی در برابر نفوذ سیاسی قراردهند.

روشنفکران آلمانی از ادراك این نکته عاجز بودند که خردگرایی و تجربه‌گرایی متحدان طبیعی طبقهٔ متوسط پیش‌رونده و بهترین مقدمه برای ایجاد نظمی اجتماعی هستند که در آن ستم زود یا دیر پایان خواهد پذیرفت. اینان با بی‌اعتبارکردن «زبان سادهٔ عقل» بزرگترین خدمت را به نیروهای محافظه‌کار کردند. این روشنفکران، از یك سو، در خصوص هدفهایی که برای خود معین کرده‌بودند دچار آشفتگی بودند ـ زیرا شهریاران آلمان برای حفظ ظاهر به‌روشنگری علاقه‌نشان‌می‌دادند و

۱. Sansculottism؛ این لغت در اصل به‌معنی «کون‌برهنگی» است، که اشراف با تحقیر به‌انقلابیون فرانسه اطلاق می‌کردند؛ Sansculotte: انقلابی شدید.

خردگرایی نظام سابق را با امور عقلی جدید تلفیق می‌کردند ـ و از سوی دیگر، گرفتار سنتهای مذهبی خانواده‌های خرده‌بورژوای خود بودند، زیرا این خانواده‌ها اغلب از لحاظ فکری مقید به‌زندگی و پیشهٔ قبلی پدر خانواده بودند، که منشأ شبانی و روستایی داشت. بیشتر نمایندگان این روشنفکران وارث این سنتها بودند، که اکنون تحت نفوذ «زهد و پارسایی» تجدید حیاتی مهم یافته‌بود. این مردم، در مبارزه با روشنگری، خویشتن را به‌عرصه‌هایی محدود می‌ساختند که در قلمروشان ضدیت با خرد وسعت و دامنهٔ بیشتری داشت و در این مجاهده سلاحهای خویش را به طور عمده از قلمرو مذهب و زیبایی‌شناسی تأمین می‌کردند. تجربهٔ مذهبی به‌خودی خود چیزی غیرمعقول بود و تجربهٔ هنری هم به‌حدی نامعقول شد که معیارهای زیباشناختی فرهنگ دربار را پشت سر گذاشتند. با پیروی از سرمشق آیین نوافلاطونی، نخست این دو قلمرو در هم ادغام شدند، لیکن بعدها در این جهان‌بینی جدید حق‌تقدم به‌مقولات زیباشناختی داده‌شد. پیش از این نیز رنسانس ویژگیهای اثر هنری را، که عقل قادر به‌رسوخ در آنها نیست و در قالب اصطلاحات منطقی نمی گنجند، مورد توجه و تأکید قرارداده‌بود، و نیازی نبود به‌این که تا کنون به‌انتظار این کشف بنشینند؛ اما نکته این است که سدهٔ هجدهم نخست توجه را به‌نامعقول‌بودن و بیقاعدگی بنیادی آفرینش هنری جلب کرد. این عصر ضدخودکامگی، با مخالفت دانسته و سنجیده‌ای که با سنت‌گرایی درباری داشت، نخستین عصری بود که نقش کارهای فکری معقول و سنجیده و هوش هنری و استعداد نقد را در آفرینش اثر هنری انکار کرد. در هر حال، استقرار اصول خردستیزیِ در این عرصه با مخالفتی کمتر از آنچه در قلمرو مسائل نظری با آن روبرو شده‌بود مواجه گشت؛ و به‌این ترتیب، گرایشهایی‌که به‌مخالفت با روشنگری برخاسته‌بودند نخست به‌قلمرو زیبایی‌شناسی عقب نشستند، و از این موضع مسلط بر دنیای فکری چیره شدند. ساختار هماهنگ اثری هنری از قلمرو زیبایی‌شناسی به‌سر تا سر کائنات انتقال یافت، و، همان‌طور که پیشتر فلوطین (پلوتینوس)[1] در این مقام برآمده‌بود، تمهید نقشه و طرح هنری به‌آفرینندهٔ

1. Plotinus

جهان هستی منتسب شد. حتی گوته هم که مشرب عرفانی نداشت تأکید می‌کرد و می‌گفت: «چیز زیبا تجلی نیروهای اسرارآمیز طبیعت است» ـ و تمام دستگاه فلسفهٔ طبیعی نهضت رومانتیك برگرد همین یك اندیشه می‌گشت. زیبایی‌شناسی به‌رشتهٔ اصلی و به‌کانون نشر اصول مابعدالطبیعه بدل گردید. حتی در «نظریهٔ شناسایی[1]» کانت، تجربه به‌معنای آفرینش ذهن شناسنده یا فاعل شناسایی بود، همان‌طور که اثر هنری همیشه به‌مشابهٔ حاصل کار هنرمندی تلقی شده‌بود که در عین حال که با واقعیت پیوند داشت فرمانروای آن نیز بود. کانت می‌پنداشت که در موقعیتی است که می‌تواند عملاً چیزی دربارهٔ سرشت و نهاد عین[2] یا موضوع شناسایی نگوید اما دربارهٔ خودجوشی و بی‌اختیاری ذهن[3] یا عامل شناسنده داد سخن دهد ـ و به‌این ترتیب شناسایی را، که در تمام طول عهد کلاسیك باستانی و سده‌های میانه به‌منزلهٔ تصویر واقعیت ادراك شده‌بود، به‌عمل و کار عقل مبدل کرد. مخالفت عینیت با آزادی ذهن یا عامل شناسنده با مرور زمان کاهش پذیرفت، و واقعیت، به‌عنوان موضوع شناسایی، سرانجام به‌صورت قلمرو نامحدود ذهن خلاق درآمد. چگونه چنین تحولی در ادراك از جهان روی داد؟ راست است که دستگاههای فلسفی در کتابخانه‌ها و اتاقهای مطالعه بر روی کاغذ می‌آیند، اما از این کتابخانه‌ها و اتاقها نشأت نمی‌کنند؛ و اگر گاهی چنین چیزی اتفاق افتد ـ همان‌طور که در مورد ایدئالیسم آلمان روی داد ـ برای این امر هم دلایل عملی و معتبری وجود دارد. مطالعات فلاسفهٔ آلمان در پشت اتاقهای دربسته انجام می‌گرفت و تجربه‌ای که این فلاسفه بر اساس آنها دستگاههای فلسفی خود را می‌پروردند دقیقاً تجربهٔ انزوا و انفراد خود آنها و فقدان تأثیرشان بر امور عملی بود. گرایش آنها به‌زیبایی‌شناسی تا حدی بیان این انزوا از جهانی بود که «ذهن» در آن ناتوانی خود را به‌اثبات رسانیده‌بود و تا حدی تعقیب راه پر پیچ و خمی بود که در سیر به‌سوی تحقق آرمان بشری در پیش می‌گرفتند، زیرا تحقق این آرمان با تعقیب مسیر مستقیم آموزش سیاسی و اجتماعی امکان‌ناپذیر بود.

1. Theory of Knowledge 2. object 3. subject

ولتر و روسو تقریباً همزمان در آلمان محبوبیت یافتند و در دهنها افتادند، اما در این میان نفوذ روسو به‌نحو غیرقابل مقایسه‌ای عمیق‌تر و وسیع‌تر از نفوذ ولتر بود. روسو، حتی در فرانسه، آن هواخواهان پرشوری را که در آلمان یافته‌بود بدست نیاورد. تمام جنبش «توفان و طغیان»، و لسینگ و کانت و هردر و گوته و شیلر همه متکی به‌او بودند و به‌دینی که به‌او داشتند معترف بودند. کانت در وجود روسو «نیوتن جهان اخلاق» را می‌دید، و هردر وی را «قدیس و نبی» می‌خواند. اعتبار و نفوذی که شافتسبری[1] در آلمان کسب کرد مشابه شهرت و آوازه‌ای بود که در کشور خود از آن برخوردار بود. سخن‌سنجان سدهٔ هجدهم انگلیس اهمیتی برای او قائل نیستند و فهم این نکته را که چگونه چنین نویسندهٔ «درجهٔ دومی» در آلمان بدین پایه از شهرت رسید دشوار می‌یابند[۱۱۳]. اما با اندك دقتی در اوضاع و احوال آلمان بسهولت می‌توان دریافت که چرا نویسندهٔ خردستیزی چون شافتسبری، با اعتقادی که به‌ارزشهای معنوی و مخالفتی که با لاك و عشق افلاطونی و نظر نوافلاطونی نسبت به‌زیبایی به‌عنوان درونی‌ترین جوهر الهی داشت، توانست در آلمان تا این حد گل کند و بر افکار تأثیر عمیق بگذارد. شافتسبری یك فرد اشرافی تمام عیار و عضو حزب آزادی‌خواه انگلیس بود، که شیوهٔ تفکر و نشان ممیزه‌اش را می‌توان به‌بهترین وجه در فلسفهٔ اخلاقی مبتنی بر زیبایی‌شناسی و آرمان تربیت اشرافی او دید. «خودپروری[2]» وی چیزی جز انتقال انتخاب اشرافی از حوزهٔ جسم به قلمرو فکر و اخلاق نیست. از لحاظ جامعه‌شناسی منشأ این آرمان شخصیت را می‌توان در این نظریه دید که تعارض بین غرایز نفس‌پرستانه و مردم‌دوستانه ـ که اخلاق طبقات پایین جامعهٔ بشری را تباه می‌سازد ـ در مردم «تربیت شدهٔ» طبقات بالا بسامان می‌رسد، همچنان که حقیقت و خوبی با زیبایی انطباق می‌یابد. این اندیشه که زندگی عبارت از اثری هنری است که آدمی، مانند هنرمندی که با الهام از نبوغ خود بدان می‌پردازد، تحت ارشاد غریزه‌ای لغزش‌ناپذیر (حس اخلاقی) بر آن وقت

1. Shaftesbury 2. Self-breeding

صرف می‌کند، استنباطی بود اشرافی که روشنفکران آلمانی با شور و شوق آن را پذیرفتند، صرفاً به‌این علت که این اندیشه کاملاً در معرض سوء تفاهم قرارداشت و کیفیت اشرافی آن را می‌شد به‌عنوان وقوف بر شرافت فکری و معنوی تعبیر کرد.

از لحاظ روشنگری، جهان چون چیزی کاملاً مفهوم و قابل توضیح جلوه می‌کرد، حال آنکه «توفان و طغیان» آن را به‌صورت چیزی اساساً غیرقابل فهم و مرموز و، از دیدگاه عقل بشری، بی‌معنی می‌نگریست. چنین نظریاتی تنها حاصل تأمل و نتیجهٔ تقید به‌احکام منطقی نیستند. یکی نتیجهٔ وقوف و آگاهی بر توانایی به‌نظارت بر واقعیت یا، به‌هر حال، تسخیر این واقعیت است، حال آنکه دیگری بیان احساس سردرگمی و تنهایی در این واقعیت است. همهٔ طبقات جامعه و نسلها به‌میل و ارادهٔ خود ترك دنیا نمی‌کنند؛ و اگر مجبور به‌چنین کاری شوند، اغلب زیباترین فلسفه‌ها و قصه‌ها و افسانه‌ها را ابداع می‌کنند تا بدان وسیله اجباری را که بدان تمکین کرده‌اند به قلمرو آزادی و معنویت و دنیای ناب درون بکشند. به‌این ترتیب، نظریه‌های مربوط به‌تحقق خودبه‌خودی «فکر» در تاریخ، نظریه‌های مربوط به‌نفوذ قاطع شخص اخلاقی، و قانون طبیعی حاکم بر کار هنرمند خلاق ـ و سایر نظریاتی از این گونه، در میان آمدند. اما شاید هیچ چیز نتواند چون مفهوم نبوغ هنری، که «توفان و طغیان» آن را در صدر ارزشهای بشری جای می‌دهد، انگیزه‌هایی را که «توفان و طغیان» جهان‌بینی خود را از آن گرفت و بسط داد به‌طرزی جامع و روشن منعکس کند. این مفهوم، در مرتبهٔ اول، متضمن معیارهای امور غیرعقلی و ذهنی است ـ که گرایشهای ماقبل رومانتیك، برخلاف روشنگری، که میلی به‌تعمیم و علاقه‌ای به‌قواعد و احکام داشت تأکید بر آنها می‌کرد ـ و نیز متضمن تبدیل اجبار به‌آزادی درون است، که در عین حال که عصیانگرانه است مستبدانه نیز هست، و سرانجام حاوی اصل طرفگی و ابتکار است، که در آن لحظه‌ای که ادیب آزاده تولد می‌یابد و رقابت دم به‌دم بالا می‌گیرد به‌مهترین سلاح روشنفکران در مبارزه برای حیات بدل می‌گردد. آفرینش هنری، که هم برای کلاسیسیسم درباری و هم برای عصر روشنگری

فعالیت ذهنی قابل تعریفی بود که بر اساس قواعد و احکام قابل توضیح و اکتسابی ذوق استوار بود، اکنون به‌هیأت جریان مرموزی که از منابع غیرقابل ادراکی چون الهام الهی، اشراق کور، و حالات نامشخص سرچشمه می‌گیرد نمودار می‌شود. از نظر کلاسیسیسم و روشنگری، نبوغ عبارت بود از هوشی متعالی که مقید به‌عقل و نظریه و تاریخ و سنت و رسوم قراردادی باشد؛ از نظر «ماقبل رومانتیسیسم» و «توفان و طغیان» دارندهٔ نبوغ به‌تجسم آرمانی بدل می‌گردد که خصلت اساسی او فقدان این وابستگیها است. در این حال انسان نابغه از نکبت زندگی روزمره نجات می‌یابد و به‌جهانی رؤیایی که همه آزادی گزینش است گام می‌نهد. وی در اینجا نه تنها آزاد از قید عقل بلکه صاحب نیروهای مرموزی است که به‌وی امکان می‌دهند از تجارب حسی معمول چشم بپوشد. لافاتر می‌گوید: «مرد صاحب نبوغ واجد حس پیش از وقوع است، یعنی احساسش بر نیروی مشاهده‌اش پیشی می‌گیرد. مرد صاحب نبوغ مشاهده نمی‌کند؛ او می‌بیند، احساس می‌کند». البته جنبه‌های غیرعقلی و ناآگاهانهٔ مفهوم نبوغ را در جنبش ماقبل رومانتیك اروپای غربی، و بویژه در اثر ادوارد یانگ[1] به‌نام «حدسهایی دربارهٔ تألیف ابتکاری»[2] می‌توان دید؛ اما در اینجا نابغه، مانند «جادوگر»ی که در کنار «معمار» جا گرفته‌باشد، در کنار قریحهٔ محض جای دارد، حال آنکه در فلسفهٔ هنری «توفان و طغیان» این مرد با نبوغ، به‌تیتان[3] خدایگونه و شورشی بدل می‌گردد. اکنون ما دیگر با افسونگری روبرونیستیم که، هر چند تردستیهایش به‌هیچ وجه غیرطبیعی نیستند و لیك ممکن نیست بتوان از آنها سردرآورد، بلکه با نگهبان حکمتی مرموز، با «گویندهٔ چیزهای ناگفتنی» و با قانون‌گذار جهان خاص او، که قوانینی مخصوص به‌خود دارد، مواجهیم[۱۱۴]. آنچه این مفهوم نبوغ را از مفهومی که یانگ در این زمینه دارد متمایز می‌کند، پیش از هر چیز، ذهن‌گرایی فوق‌العاده‌ای است که خود ناشی از وضع خاصی است که در آلمان حاکم است. جنبه‌های شخصی خلاقیت هنری پیش از این هم بر نهضت یونانی‌مآبی

1. Edward Young 2. *Conjectures on Original Composition* (1759)
3. Titan

(هلنیسم) و هم بر رنسانس معلوم بود، اما هیچ یک از این دوره‌ها به مفهومی دست نیافت که از حیث ذهن‌گرایی با مفهوم مربوط به‌سدهٔ هجدهم قابل قیاس باشد[۱۱۵]. لیکن، باز در سدهٔ هجدهم بود که تنها در آلمان ذهن‌گرایی هنری به‌شوری جنون‌آمیز برای وصول به‌اصالت و ابتکار بدل گردید؛ و این امر را نمی‌توان صرفاً به‌منزلهٔ اعتراضی به‌جزمی‌بودن روشنگری یا به‌عنوان تبلیغی که ادبا در چشم همچشمی با یکدیگر به‌نفع خویش می‌کردند توضیح داد. برای درک آن باید به‌حرمت بی‌پایانی که از برای «مرد پر حرارت» و «آدم نازنین» قائل می‌شدند نیز توجه کرد. این ذهن‌گرایی فوق‌العاده، که آن را بحق «شوریدگی مفرط بورژوایی» خوانده‌اند[۱۱۶]، طبعاً تنها می‌توانست از جهان بالنسبه آزاد بورژوایی و برکنار از اخلاق طبقاتی و پیوستگی اشرافیت، یعنی از جهانی سربرآورد که در سلطهٔ رقابت آزاد بود، اما بدون نفرت و دشمنی روحی ستمدیدگان و روشنفکرانی که مدام در خوف و رجا بودند، و همیشه در پی چیزهایی که این وضع روحی را جبران کند چشم به‌اطراف می‌گرداندند، و دائماً بین تمکین و تسلیم و طغیان و بدبینی و جوشش احساس در نوسان بودند، چنین چیزی بزحمت می‌توانست حالت بیماری‌گونه‌ای را بیابد که مخصوص «تیوفان و طغیان» بود. اما، بدون این تضاد و تناقض درونی و بی این تمایل به‌جبران بیش از اندازهٔ محدودیتهای زندگی عملی، نه تنها ذهن‌گرایی بلکه انحلال ساختارهای رسمی هنر ـ که در آلمان ماقبل رومانتیك روی‌داد ـ و گریزش به‌قلمرو بی‌اعتدالی و گزافه‌گویی، و نظریه‌اش دربارهٔ دروغ‌بودن و نارسابودن هر شکل، از اساس متصور نمی‌بود. جهانی که با «ماقبل رومانتیکها» بیگانه و دشمن شده‌بود نمی‌توانست خود را به‌مثابهٔ مواد و مصالحی بدیشان عرضه دارد تا در قالبی نهایی شکل بندد، و چون چنین بود این مردم ساختار جهان‌بینی خود را که به‌ذراتی کوچك تجزیه شده‌بود و نیز ماهیت پاره پارهٔ مضامین کارشان را به‌هیأت نمادهای خود زندگی جلوه‌گر ساختند. اظهار گوته دربارهٔ کذب‌بودن کلیهٔ شکلهای ناشی از جهان‌بینی این نسل کاملاً با سخنان هامان[1] هماهنگ است که می‌گفت دستگاهها[2]

1. Hamann 2. Systems

«به‌خودی خود مانعی در برابر وصول به‌حقیقند[۱۱۷].

«توفان و طغیان» از لحاظ ساختار اجتماعیش حتی بسیار پیچیده‌تر از شکلهای اروپایی نهضت ماقبل رومانتیك بود، و علت این امر صرفاً آن نبود که طبقهٔ متوسط و روشنفکران آلمانی هرگز آنقدر هویت خویش را با روشنگری مشتبه نکردند که با دقت بر هدفهای جنبش چشم بدوزند و از آن منحرف نشوند، بلکه بدین علت نیز بود که مبارزه‌شان با خرد-گرایی و نظام استبدادی در عین حال مبارزه‌ای با گرایشهای مترقی عصر بود. این مردم هرگز بر این نکته وقوف نیافتند که خردگرایی شهریاران و امرا برای آینده متضمن خطری کمتر از مخالفتی است که همگامان ایشان با خردگرایی می‌کنند. به‌این ترتیب، این دشمنان خودکامگی به‌آلت دست ارتجاع بدل گشتند و با حمله بر مرکزیت بوروکراتیك به‌منافع طبقات ممتاز خدمت کردند. بدیهی است که هدف این مبارزه گرایشهای مربوط به‌همپایگی اجتماعی نبود، که هدف «دستگاه» بود، و با منافع اشراف و طبقات متوسط تعارض داشت، بلکه متوجه تأثیر تعمیم‌دهندهٔ آن و تجاوزش به‌هرگونه تمایز و تشخص معنوی بود. این مردم از حقوق حیات، حقوق هستی فرد، رشد طبیعی و تکامل زنده (ارگانیك) علیه شکل-گرایی دستگاه اداریی که بر اساس عقل استوار شده‌بود حمایت می‌کردند، و منظورشان از این عمل نه تنها طرد و نفی حکومت دیوانسالاری و قوانین و احکام کلی آن بلکه همچنین رد و انکار برنامه‌ریزی و اصلاح گرایی نظم‌دهندهٔ روشنگری بود. و اگر چه مفهوم زندگی خودجوش و نامبتنی بر اصول عقل هنوز کیفیتی نامشخص و متزلزل داشت و به‌طور قطع مخالف روشنگری بود، و با اینکه هنوز هدفهای محافظه‌کارانهٔ مشخص و معینی نداشت، لیکن با این همه حاوی جوهر تمام فلسفهٔ محافظه‌کاری بود. و اکنون برای اسناد کیفیت عرفانی و مافوق عقل به‌این اصل «حیات» ـ که خردگرایی مردم روشنفکر در قبال آن غیرطبیعی و انعطاف‌ناپذیر و جامد می‌نمود ـ به‌چیزهای زیادی نیاز نداشت، و بسهولت می‌توانست ظهور نهادهای سیاسی و اجتماعی از «حیات» تاریخی را به‌مثابهٔ امری «طبیعی»، یعنی رشدی مافوق انسانی و مافوق عقل، بنمایاند، و بدین وسیله از این نهادها در برابر هرگونه حمله و تهاجم استبداد حمایت کند و

تداوم نظام رایج و غالب را تأمین نماید.

در نظر اول شگفت‌آور است که می‌بینیم محافظه‌کاری ـ که ما عادتاً آن را به‌اندیشهٔ تداوم و ابرام مربوط می‌کنیم ـ بر ارزش زندگی و رشد تأکید می‌کند، حال آنکه لیبرالیسم ـ که ما معمولاً آن را با اندیشهٔ حرکت و پویایی پیوند می‌دهیم ـ دعاوی خویش را بر عقل استوار می‌سازد. عده‌ای کوشیده‌اند که این تناقض ظاهری را به‌این امر اسناد دهند که تفکر انقلابی طبقهٔ متوسط در اتحاد آشکار و بی‌ابهام با خردگرایی به‌ظهور رسید، در حالی که جریان مخالف آن «صرفاً به‌خاطر مخالفت»، موضع فکری متضاد با آن اتخاذ کرد[۱۱۸]. اما دشواری مسأله در این است که رابطهٔ خردگرایی با گرایشهای مختلف سدهٔ هجدهم به‌هیچ روی روشن و مشخص نیست، و حتی محافظه‌کاری عصر نیز حاوی رگه‌هایی از خردگرایی است. موقعیت خاص «توفان و طغیان» در فاصلهٔ بین روشنگری و جنبش رومانتیك ناشی از این است که اصولاً ممکن نیست که بتوان خردگرایی و ضد خردگرایی را با پیشرفت و ارتجاع یکی انگاشت، و خردگرایی جدید یك پدیدهٔ مشخص و بی‌ابهام نیست، بلکه، تا حدی، از خصایص کلی تاریخ جدید است. تأثیر این خردگرایی از زمان رنسانس به‌این سو در تمام ادوار تکامل و در تمام طبقات اجتماعی محسوس بوده، و گاهی اوقات تمایلی هم به‌نرمش و تحرك فکری نشان داده، و پاره‌ای اوقات هم در جهت وصول به‌ارزشهای جاودانه و عام کوشیده‌است. خردگرایی رنسانس ایتالیا با خردگرایی کلاسیسیسم فرانسه فرق داشت، و خردگرایی روشنگری هم با خردگرایی اشراف دربار و سلطنت مطلقه تفاوت داشت. افزون بر اینها، خردگرایی مترقی طبقهٔ متوسطی هم بود که در مقابلش خردگرایی خاص طبقهٔ محافظه‌کار قرارداشت. طبقهٔ متوسط رنسانس ناگزیر بود علیه عادات و سنتها و رسومی که حرکت جامعه را فلج کرده‌بود پیکار کند، و به‌این سبب خردگرایی آن واجد خصلتی پویا و ضد سنت بود، و تمایل به‌حد اکثر کارآیی و بازدهی داشت. اشرافیت این دوره از کیفیتی شوالیه‌مآب و خیالپرداز و نامعقول و غیرفعال برخوردار بود،اما از آخر سدهٔ شانزدهم به‌بعد، بیشتر تحت تأثیر جریانهای اقتصادی، خود را بیش از پیش با خردگرایی طبقهٔ متوسط تطبیق داد، هر چند تجلیات

این شیوهٔ تفکر و تجربه را، تا حدی هم دگرگون ساخت. به‌این ترتیب، اول از هر چیز، ضدیت با سنت را از این شیوهٔ تفکر خردگرای طبقهٔ متوسط حذف کرد و به‌جبران آن کلیهٔ عناصر وهم‌آمیز و بدیع و خیال‌انگیز را از جهان‌بینی قرون وسطایی خود زدود، و، در طی سدهٔ هفدهم، فلسفه‌ای از نظم و انضباط پرورد که در اساس همان قدر که «غیر پویا» بود «معقول» نیز بود. نخست آنکه طبقهٔ متوسط دورهٔ روشنگری تحت نفوذ این اشرافیتی بود که بر اساس اصول خرد می‌اندیشید و آرمان و اندیشهٔ معیار زندگی منتظم و مبتنی بر ضابطه را از آن گرفت، اگر چه، از سایر جهات، سخت به‌شکل قدیمی‌تری از خردگرایی که از رنسانس اقتباس شده‌بود می‌چسبید و مدام آیین کارآیی و بازدهی مؤثر اقتصادی و رقابت را بسط می‌داد. اما طبقهٔ متوسط نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم از پاره‌ای جهات از خردگرایی روی گردان شد، و تا یکچند، تأویل و تفسیر آن را به‌اشراف و لایهٔ فوقانی طبقهٔ متوسط واگذاشت. اقشار میانی بورژوازی به‌روسو گراییدند و احساساتی و پندارگرا شدند، حال آنکه طبقات بالا بر این مهملات احساساتی به‌چشم تحقیر نگریستند و به‌روشنفکربازی (انتلکتوئالیسم) خود وفادار ماندند. با این همهٔ، همان طور که طبقات محافظه‌کار، به‌رغم خردگرایی اصول اخلاقی خود و نحوهٔ برخوردشان با هنر، به‌سنت‌گرایی فلسفهٔ اجتماعی خود چسبیدند، طبقهٔ متوسط مترقی نیز خصلت ضدسنتی و پویای نگرش خویش به‌زندگی را حفظ کرد. اما، با نگاهی دقیق‌تر، معلوم می‌شود که خصلت پویایی که عادتاً به‌جهان‌بینی آزادیخواهانه و مترقی اسناد داده‌می‌شود در عمل به‌اندازهٔ کیفیت ایستایی که به‌سنت‌گرایی منتسب می‌گردد مجازی و غیرحقیقی است. آزادیخواهی و محافظه‌کاری در آن واحد هم پویا و هم خردگرا هستند، و در این مرحله از تکامل، که طی آن قرون وسطی برای همیشه از صحنه کنار می‌رود، جز این هم نمی‌توانند باشند. اکنون تنها مردم ضدعقلی که باقی‌مانده‌اند ایدئالیستها یا آرمان‌گرایانی هستند که در نتیجهٔ وضع اجتماعی پیچیده‌ای که حکمفرما شده‌است سراسیمه شده‌اند، و ـ بنا بر عناوینی که خود را تحت آن معرفی می‌کنند ـ مبلغان محافظه‌کارند. این آرمان‌گرایان از حقوق «حیات» در مقابل عقل حمایت می‌کنند، نه بدان

سبب که خردگرایی در حقیقت نفوذ و اعتبار خود را از دست داده، بلکه به‌این دلیل که تفکر غیرمجرد و مبتنی بر واقعیت ـ که هر دو گروه مدعی مالکیت انحصاری آنند ـ اکنون ارزش اضافی و جدیدی کسب کرده‌است.

هردر شاید مشخص‌ترین سیمای ادبیات سدهٔ هجدهم آلمان است. وی مهمترین جریانهای زمان را در خویشتن به‌هم می‌آمیزد و تعارض عقیدتی زمان، یعنی این آمیزهٔ گرایشهای پیشرونده و ارتجاعی را که بر جامعهٔ این عصر چیره‌است، به‌روشنترین وجه بیان می‌کند. وی از سویی «فرهنگ معنوی مبتنی بر واقعیت» روشنگری را به‌چشم تحقیر می‌نگرد، اما، از سوی دیگر، از عصر خویش به‌عنوان «سده‌ای براستی بزرگ» سخن می‌راند و می‌پندارد که می‌تواند اعتقادات ضدعقلی خود را با شور و علاقه با انقلاب فرانسه آشتی دهد؛ در اصل، اکثریت روشنفکران و نویسندگان آلمانی، از جمله کانت، ویلانت[1]، شیلر، فریدریش شلگل، و فیخته، از حامیان بی‌قید و شرط انقلاب فرانسه‌اند، و تنها پس از «کنوانسیون»[2] است که از آن روگردان می‌شوند. مسیر تکامل هردر خطی را دنبال می‌کند که روشنفکران آلمانی از حالت شورشی «توفان و طغیان» تا طرز فکر روشن‌بینانه، هر چند انزواجویانهٔ دورهٔ کلاسیك تعقیب کردند. سرمشق او روشنترین پرتو ممکن را بر اهمیتی می‌افکند که وایمار برای ادبیات آلمان دارد. تأثیری که گوته بر او دارد نفوذ هامان و یاکوبی[3] را زایل‌می‌کند و وی را به‌خردگرایی نزدیکتر می‌سازد. او سوگنامه‌ای شورانگیز در مرگ لسینگ، این مجاهد بی‌پروای راه حقیقت، می‌سراید، و نه تنها بر سنت‌گرایی اولیهٔ خود غلبه می‌کند، بلکه چرخشی زیباشناختی هم به‌مذهبش می‌دهد و نظریه‌اش را در خصوص ماهیت «سرودهای عامه» در مورد مدارك اصلی دین بکارمی‌برد، به‌قسمی که، سرانجام، کتاب مقدس در نظرش به‌صورت الگوی نخستین شعر عامه

1. Wieland

۲. Convention ، مجمع انقلابی که در ۱۲ سپتامبر سال ۱۷۹۲ جانشین مجلس ملی فرانسه شد و تا ۲۶ اکتبر سال ۱۷۹۵ بر پا بود.

3. Jacobi

جلوه‌گر می‌شود. از سوی دیگر، درمی‌یابد که برایش ممکن نیست که کاملاً از گذشتهٔ خود چشم بپوشد؛ پیوندهایی که در ایام جوانی با کلیسا داشته‌است در مواعظ اخلاقی تنگ‌نظرانه‌ای شکل می‌بندد؛ کافی است نظری بر فلسفهٔ تاریخ وی بیفکنیم تا دریابیم که ریشه‌هایی که در جهان اندیشهٔ محافظه‌کاری دارد تا چه حد عمیقند ـ این فلسفه به‌افکار و عقاید برك[1] بسیار نزدیك می‌شود. وجه اشتراکش با برك بخصوص در این است که علاقه‌ای به‌سلطه بر جریانها و تغییر آنها ندارد بلکه می‌خواهد اشیاء را بفهمد، تفسیر کند، و خویشتن را به‌شکلهای مختلف زندگی تاریخی بسپارد و تسلیم آن گردد[۱۱۹]. ادراك ریخت‌شناختی هردر از تاریخ، که گردش دورانی نباتی را به‌مثابهٔ نقطهٔ آغاز آن می‌داند و به‌هر جا که می نگرد تکامل را از دانه تا جوانه و شکوفه، و از به‌گل نشستن تا پژمرده‌شدن و مردن می‌بیند، به‌رغم تقوای مذهبی دوست‌داشتنی وی، بیان نگرش آمیخته با بدبینی بر جهان است، و نطفهٔ نظریهٔ اشپنگلر را دربارهٔ زوال تمدن در خود نهفته دارد.[۱۲۰]

کلاسیسیسم هردر و گوته و شیلر به‌عنوان رنسانس به‌تأخیرافتادهٔ آلمان و معادل کلاسیسیسم فرانسه، توصیف شده‌است. اما تفاوت عمده‌اش با کلیهٔ جنبشهای مشابه خارج از آلمان در آن است که این کلاسیسیسم نمایانگر ترکیبی است از گرایشهایی که رنگ کلاسیك و رومانتیك پذیرفته‌اند و، بخصوص از نظر فرانسویان، چیزی مطلقاً رومانتیك می نماید.[۱۲۱] اما کلاسیسیستهای آلمانی، که تقریباً همه در جوانی عضو جنبش «توفان و طغیان» بودند و بی‌آیین طبیعت روسو قابل تصور نبودند، نمایندگان انکار خصومت روسو با فرهنگ و طرد «نیهیلیسم» او نیز هستند. اینان در پنجهٔ هیجانی فرهنگی و آموزشی بسرمی‌برند که نظیر آن از زمان اومانیستها به‌بعد در هیچ نسلی دیده نشده‌است، و نه فرد مستعد و با قریحه، بلکه جامعهٔ متمدن را به‌چشم حامی واقعی فرهنگ می‌نگرند.[۱۲۲] بخصوص، آرمان تربیتی گوته تحقق راستین خود را تنها در کلیت فرهنگ جامعه می‌یابد، و میزان تناسب دستاورد فردی با الگوی زندگی بورژوایی

1. Burke

به‌صورت معیار ارزش آن درمی‌آید ـ و این است مفهوم فرهنگ از نظر طبقهٔ درس خوانده و ادیبی که موفقیت و حرمت کسب کرده و از آنچه بدست‌آورده خرسند است و در پی حشمت و جاه بیشتری نیست و دیگر نسبت به‌جامعه احساس خشم و نفرت نمی‌کند. اما این موفقیت هرگز بدان معنا نیست که کلاسیسیستهای آلمانی اصولاً وجهه‌ای داشتند؛ آثارشان، برخلاف آثار ادبی کلاسیك فرانسه و انگلستان، حتی در زندگی مردم هم رسوخ نکرد. و تازه گوته از همه کم وجهه‌تر بود. شهرتش در زمان حیات او از حد قشر بسیار نازکی از فرهیختگان فراتر نرفت، و حتی بعدها نوشته‌هایش در خارج از محافل روشنفکران هیچ خواننده‌ای نداشت. با وجود آنکه، به‌قول شیلر، «زودجوش‌تر از هرکس دیگر بود»، مدام از تنهایی می‌نالد و در آرزوی همدلی و تفاهم و تأثیر بر دیگران می‌سوخت. انبوه نامه‌هایی که از او بازمانده‌است و گفتگوهایی که با اشخاص داشته و ثبت شده‌اند نشان‌دهندهٔ اهمیتی هستند که او برای ارتباط معنوی و تبادل و جریان متقابل افکار قائل بوده‌است. لیکن گوته از اندك‌بودن نفوذ معنوی خود نیك آگاه بود، و نه فقط خصلت ادبیات آلمانی را در مجموع بلکه کیفیت و خصلت نوشته‌های خود را نیز به‌فقدان آمیزش اجتماعی در حیات معنوی آلمان نسبت می‌داد. دورهٔ محبوبیت واقعیش ایام جوانی و زمانی بود که گوتس و ورتر را منتشر کرد. پس از اینکه به‌وایمار رفت و به‌خدمت حکومت پیوست، تقریباً از صحنهٔ حیات ادبی کشور ناپدید گردید.[۱۲۳] در وایمار جمع خوانندگان آثارش را تنی چند تشکیل می‌دادند: دوك، دو دوشس، خانم فون اشتاین[1]، کنبل[2]، و ویلانت؛ وی نوشته‌های جدید خود، و در حقیقت فصول یا قطعاتی از آنها را با صدای رسا برای این جمع می‌خواند. و البته نباید پنداشت که حتی این جمع اندك هم با روح تفاهم به‌این نوشته‌ها گوش می‌دادند.[۱۲۴] واقعهٔ معروف سگبان، که، به رغم اعتراضات شدید گوته، اجازه یافت اثری از او را در تئاتر دربار اجرا کند، وضع را به‌نیکوترین وجه بیان می‌کند. وقتی که در وایمار وضع از این قرار باشد، تکلیف دربارهای دیگر معلوم است! در وایمار توجه خاصی

1. Frau von Stein 2. Knebel

به‌ادبیات آلمان ـ آن طور که بود ـ نمی‌شد؛ در اینجا، نیز، مانند سایر محافل درباری و اشرافی، مطالعهٔ کتاب، محدود به‌آخرین کتب و نوشته‌های فرانسوی بود.[۱۲۵] در مجامع وسیع‌تر، اگر اصولاً علاقه‌ای به‌ادبیات جدی ابراز می‌شد، طی‌آن مدتی که گوته در ایتالیا بسرمی‌برد شیلر مرکز توجه بود؛ برای مثال، دون کارلوس اقبالی بیش از تاسو یافت. اما بزرگترین موفقیت ادبی نه ازان گوته یا شیلر بلکه ازان گسنر[1] و کوتسبو[2] بود. تا رومانتیکها ظهور نکردند و شور و علاقه‌ای خاص نسبت به ویلهلم مایستر[3] ابراز نکردند، گوته موقعیت یگانه‌ای در ادبیات آلمان احراز نکرد.[۱۲۶] هواخواهی رومانتیکها از گوته بارزترین نشان اشتراك علایقی است که ـ به‌رغم ناسازگاریهای فکری و شخصی ـ نه تنها جنبشهای کلاسیك و رومانتیك را با هم متحد می‌کند بلکه تمام دورهٔ فرهنگ آلمانی از «توفان و طغیان» به‌این سو را به‌هم می‌پیوندد. هنر تجربهٔ بزرگی است که آنان در آن اشتراك علاقه دارند، و نه فقط به عنوان هدف عالی لذت معنوی، و نه به‌عنوان تنها راه موجود برای نیل به‌کمال شخصی، بلکه به‌عنوان ابزار و وسیله‌ای است که بشریت باید به‌یاری آن صفا و معصومیت ازدست‌رفتهٔ خود را بازیابد و همزمان بر طبیعت و فرهنگ چیره‌شود. در نظر شیلر، آموزش زیباشناختی تنها راه نجات از شری است که روسو بر آن انگشت می‌نهد؛ گوته از این هم فراتر می‌رود آنگاه که می‌گوید هنر کوششی است که فرد «برای حفظ خود در برابر نیروی مخرب کل» بعمل‌می‌آورد. تجربهٔ هنری در اینجا وظیفه‌ای پیدا می‌کند که تا این لحظه تنها مذهب قادر به‌ایفای آن بوده‌است، زیرا به‌پناهی در مقابل آشفتگی و بی‌نظمی بدل می‌گردد.

چنین عبارتی کافی است تا تصوری از نگرش مطلقاً غیرمذهبی ـ هر چند نه ضدمذهبی ـ گوته را به‌خواننده القا کند. زیرا او، به‌رغم ایدئالیسم «فاوستی»، و نیز به‌رغم جمالپرستی اشرافی و نظم‌پرستی متعصبانه و محافظه‌کارانهٔ خود، یکی از آشتی‌ناپذیرترین نمایندگان روشنگری در آلمان بود، و هر چند نمی‌توان وی را خردگرایی ناب و سر راست خواند،

1. Gessner 2. Kotzebue 3. *Wilhelm Meister*

با این همه، باید او را دشمن قسم‌خوردهٔ جهل و پاسداران آن و مخالف پر شور هرگونه ابهام و صوفیگری و کلیه نیروهای ارتجاعی و واپس‌رونده بشمارآورد. وی، به‌رغم پیوندی که با «توفان و طغیان» داشت، تنفری شدید نسبت به‌رومانتیسیسم و هر نوع سرکوب بیرحمانهٔ خرد، و علاقه‌ای همان‌قدر شدید، نسبت به‌واقع‌گرایی شناخت ارزش اخلاقی کار و تحمل و گذشت و مساهلهٔ خاص طبقهٔ متوسط در خویشتن احساس می‌کرد. باری، با مرور زمان، بی‌پروایی و شور «ورتر»ی و اعتراض شدیدش به نظم اجتماعی مستقر و قراردادهای اخلاقی فرونشست، لیکن گوته همچنان به‌عنوان دشمن کلیهٔ وجوه اختناق و بیداری باقی‌ماند که طبقهٔ متوسط را به‌منزلهٔ یك جامعهٔ فکری زنده تهدید می‌کرد. تنها در مراحل بعدی زندگی بود که به‌ارزش واقعی این جامعه پی‌برد و فقط در **ویلهلم مایستر** بود که آن را چنانکه باید ارج‌نهاد. هیچ لزومی ندارد که منکر تمایلات اشرافی یا جاه‌طلبیهای درباری او یا کبر و غرور المپیایی یا بی‌اعتنایی سیاسی او گردیم، یا بر آنها سرپوش نهیم، و یا حتی عبارت معروفش را که می‌گفت «بیعدالتی بهتر که بی‌نظمی» از نظر دور داریم. به‌رغم همهٔ این چیزها، گوته همچنان هواخواه آزادی و پیشرفت بود، و تنها در مقام نویسنده و شاعری که رئالیسم هنرش، «این محدودیت واقعی مورد علاقه‌اش»[1] وی را به‌چنین آدمی بدل کرده باشد، نبود. در واقع، مبارزه با ارتجاع در راه پیشرفت را می‌توان به‌شیوه‌های مختلف بانجام رساند. یکی از پاپ و کشیش متنفر است، دیگری از شهریاران و دست‌پروردگان و نوکرانشان نفرت دارد، سومی از کسانی که بر مردم ستم می‌کنند و آنها را می‌دوشند بیزار است، اما باز هستند کسانی که مفهوم ارتجاع را در تاریك ساختن عمدی ذهن آدمیان و جلوگیری از نشر حقیقت به‌حادترین وجه ادراك می‌کنند و کلیهٔ وجوه ستم اجتماعی را به‌منزلهٔ «گناهی نسبت به‌روح» بشدت حس می‌نمایند، و هنگامی که به‌دفاع از آزادی وجدان و اندیشه و بیان برمی‌خیزند، در راه آزادی تجزیه‌ناپذیری که در معنا در کلیهٔ وجوه زندگی یکی است مبارزه

1. ins Reale verliebte Beschraenktheit

می‌کنند. گوته زیاد با مستبدکشی میانه‌ای نداشت، اما نسبت به‌چیزهایی که آزادی اندیشه را تهدید می‌کردند سخت حساس بود، و هرگز موافق محدودیت آن نبود. هنگامی که در سال ۱۷۹۴ محافظه‌کاران از روشنفکران آلمان، بخصوص خود او، دعوت کردند که خویشتن را در اختیار مجمع جدید شهریاران بگذارند، و بدین وسیله کشور را از هرج و مرجی که بدان تهدید می‌شد نجات دهند، گوته پاسخ داد که به‌نظر او گردآوردن نویسندگان با شهریاران به‌این صورت، ممکن نیست.[۱۲۷]

آنچه در تربیت گوته جوان مؤثر افتاده‌بود ـ تبارش، تأثرات دوران کودکیش، شهر باشکوه فرانکفورت، شهر بازرگانی و دانشگاهی لایپزیگ، استراسبورگ گوتیك، محیط راینلانت[1]، دارمشتات[2]، دوسلدورف[3] و خانهٔ خانم کلتنبرگ[4] و خانوادهٔ شونمان[5] ـ همه کاملاً و به‌مفهوم دقیق کلمه وابسته به‌طبقهٔ متوسط و گاه قشر فوقانی آن بود، که اغلب حدی به قلمرو اشرافیت داشت، اما هرگز عاری از پیوند درونی با جوهر طبقهٔ متوسط نبود.[۱۲۸] وابستگی گوته به‌طبقهٔ متوسط البته یك طرز تفکر جنگجویانه و پرخاشگرانه نبود، و هرگز هم، حتی در جوانی و حتی در «تر، علیه نجبا و اشراف بکار نیفتاد.[۱۲۹] وی حفظ شیوهٔ زندگی بورژوایی را از جریان مخالفت روشنی‌فکر و موهومات بمراتب مهم‌تر از حراست آن در قبال نفوذ طبقات بالای جامعه می‌دانست. جالب‌ترین و طرفه‌ترین نکته راجع به‌استنباط گوته از بینش بورژوایی در مورد زندگی این است که این استنباط منعکس‌کنندهٔ آگاهی هنرمند نوجو از وضع و حالت بورژوایی ذهن خویش است و بر معیارهای اخلاقی کار عادی حتی در برخورد با آثار هنری تأکید می‌کند. گوته کراراً بر ماهیت آفرینش شاعرانه به‌عنوان فعالیتی که مستلزم مهارت است تأکید می‌کند، و از هنرمند، بیش از هر چیز، قابلیت حرفه‌ای طلب می‌نماید. از رنسانس به‌این سو، هنر و ادبیات به‌طور عمده قلمرو مردم طبقهٔ متوسط شده‌بود، و رابطه‌ای که هنرمند، در مقام یك کارگر شایسته و استادکار، با هنر خویش داشت به‌قدری مسلم فرض می‌شد که گذاشتن تأکید خاص بر آن

1. Rhineland 2. Darmstadt 3. Duesseldorf
4. Klettenberg 5. Schoenemanns

اصولاً بی‌معنا می‌نمود. به‌عوض این امر، کاری که می‌بایست کرده‌شود آن بود که هنرمند یا نویسنده را برانگیخت تا خویشتن را از سطح مهارت فنی محض برکشد و به‌درجه‌ای بالاتر ارتقا دهد. در سدهٔ هجدهم بود که لازم آمد این خاستگاهها و مبادی بورژوایی و شبه‌صنعتگری این پیشه را بر هنرمندان یادآوری نمود؛ لزوم چنین تذکار و تذکری در سدهٔ هجدهم از اینجا بود که، از یك سو، طبقهٔ کارگر سخت از خصلت طبقاتی خود آگاه شد، و از سوی دیگر، ذهن‌گرایی لگام‌گسیختهٔ «نوابغ مادرزاد»ی که هر گونه قاعده و نظم و قانونی را طرد می‌کردند در کار آمد، و این عوامل کم‌کم در مقام زائده و زگیل آزادی بورژوایی و نوعی رقابت بی‌بند و بار شروع به‌فعالیت کردند. بیگمان دیگر لازم نبود که توجه مردم را به‌مقام عالی نویسنده جلب کرد، اما لازم بود که جامعهٔ ادب را از اشاعه و رواج تفنن‌گرایی و پشت‌هم‌اندازی حراست کرد. قیافهٔ «نابغه» به‌خود گرفتن شیوه‌ای بود که نویسندگان، هنگامی که در راه رهایی خود مجاهده می‌کردند، از آن در رقابت بهره می‌جستند؛ نخستین اعتراضاتی‌که به استفاده از این روشها شد زمانی بود که دیگر نیازی بدانها نبود. مجاز-بودن هنرمند به‌اینکه قیافهٔ «نابغه» به‌خود بگیرد نشانی از وصول به استقلال بود؛ و تمایل نداشتن به‌این امر نشان وضعی بود که طی آن آزادی هنری به‌صورت امری عادی درآمده‌بود. خودآگاهی شهرنشین محترم و هنرمند جاافتاده اکنون به‌اندازه‌ای در گوته قوی است که وی می‌کوشد هم در هنرش و هم در رفتارش از هرگونه افراط بپرهیزد و از فقدان تمامیت و کمال و میل به‌آشفتگی و بیمارگونگی، که تا حدی از اختصاصات مهم هنرمند است، احساس بیزاری خاصی می‌کند.[۱۳۰] به‌این ترتیب گوته یکی از ویژگیهای سدهٔ نوزدهم و هنرمند موفق نوجو را پیش از وقت بروز می‌دهد، هنرمندی که با احتیاط علیه این کولیگری بی‌معنی واکنش نشان‌می‌دهد، و از ترس اینکه به‌صورت فردی غیرقابل‌اعتماد جلوه کند شیوهٔ زندگی عادی بورژوایی، و در حقیقت خرده‌بورژوایی، را پیش می‌گیرد.

آرمان هنری کلاسیسیسم آلمان، موافق با تنفری که طبقات موفق نسبت به‌هرگونه خودسری و فردگرایی افراطی در خود احساس می‌کنند،

گرایشی شدید به‌چیزهایی نشان‌می‌دهد که نمونه باشند، و اعتبار عام داشته باشند و عـادی و بهنجار باشند و همیشگی و فـارغ از قید زمان؛ بر خلاف «توفان و طغیان»، شکل یـا قالب را عین جوهر و نفس اندیشهٔ اثر هنری مـی‌انگارد، و آن را دیگـر بـه‌هیچ روی بـا تـوافق خـارجـی نسبتها و خوش‌نمایی و زیبایی خطوط یکی نمی‌داند. از قالب، «قالب درونی»، یعنی معادل صغیر کلیت وجـود را اراده و استنباط مـی‌کند. گوته سرانجام حتی بر این نـوع زیبایـی‌شناسی هـم چیره مـی‌شود، و راهی به‌سوی فلسفه‌ای واقع‌بینانه‌تر و مبتنی بر تفکر جامعهٔ بورژوایی می‌گشاید. محتوای ویلهلم مایستر دقیقاً همین راهی است کـه از هنـر به‌جامعه، از نگرش هنری و فرد-گرایانه در مورد زنـدگی به‌تجربهٔ مشترك معنوی، و از رابطهٔ زیباشناختی و مبتنی بـر تفکـر و تـأمـل بـا جهان بـه‌زنـدگـی فعال و اجتماعاً مفید منتهی می‌گـردد.[۱۳۱] گـوته در سالهـای آخـر فعالیت ادبـی خویش، از بـرخورد صرفاً شخصی با ادبیات روی‌می‌گرداند و بـه‌استنباطی فوق فردی و فوق ملی از هنر، که معطوف به‌وظایفی است کـه اهمیت عام برای تمدن دارند، نـزدیکتر می‌شود. نـام و تـا حـدی مفهوم «ادبیات جهانی» از او نشأت می‌کند؛ اما این ادبیات جهانی مدتها پیش از آنکه کسی از آن آگاه باشد وجود داشت. ادبیات عصر روشنگـری، آثـار ولتـر و دیدرو، لاك و هلوسیوس[1]، روسو و ریچـاردسن، «ادبیـات جهانـی» بـه‌مفهوم دقیق کلمه بودند. از نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم «گفتگویـی در اروپـا» جریـان داشت که کلیهٔ ملتهای متمدن اروپا در آن مشارکت داشتند، هـر چند نقش بیشترشان غیرفعال بود. ادبیات این دوره تعلق به‌همهٔ اروپـا داشت، و تجلی اشتراك عقایـد اروپایی چیزی بود کـه از پـایـان قرون وسطی به‌این سو بیسابقه بود. اما این جریان همان قدر که با جنبشهای بین‌المللی دوره‌های جدیدتر فرق داشت، با ادبیات سده‌های میانه هم سخت متفاوت بود. عالمگیربودن ادبیات سده‌های میانه مدیـون زبان لاتینی، و همگانی‌شدن ادبیات باروك و روکوکو مدیون زبان فرانسه بود؛ اولی محدود به‌محافل روحانیان تربیت شده، و دومی محدود بـه‌محافل اشرافـی دربـار بـود. هر دو فراورده‌های

1. Helvetius

نامتمایزی بودند که از یك نگرش فکری بیش و کم یکسان سرچشمه می گرفتند، و، چنانکه گوته می‌خواست، یا چنانکه نهضت روشنگری از ادبیات ملل بزرگ اروپا پدیدآورد، حاصل هماوایی صداهای بسیار نبودند. نظریه و عمل ادبیات جهانی مخلوق تمدنی بود که هدفها و شیوه‌های تجارت جهانی بر آن حکم می‌راند. سخنان گوته، آنگاه که مبادلهٔ کالاهای فکری و معنوی بین ملتها را با تجارت بین ملتها مقایسه می کند، بر این وابستگی و به‌خاستگاه این مفهوم اشاره‌ای صریح دارند. وقتی که گوته در ادامهٔ سخن از خصلت «شتابندهٔ» تولید مادی و معنوی و آهنگ سریع مبادلهٔ کالاهای معنوی و مادی حرف به‌میان می‌آورد، آدمی بی‌اختیار پیوند مستقیمی را که این رشتهٔ افکار با تجربهٔ انقلاب صنعتی دارد مشاهده می کند.[۱۳۲] تنها نکتهٔ عجیب این است که آلمانیها، که کمتر از همهٔ ملل بزرگ به‌این ادبیات جهانی خدمت کرده‌بودند، نخستین قومی بودند که اهمیت این ادبیات را دریافتند و در بسط این اندیشه کوشیدند.

۵. انقلاب و هنر

سدهٔ هجدهم سرشار از تضاد و تناقض است. مسأله تنها این نیست که نگرش فلسفی این سده بین خردگرایی و خردگریزی نوسان می کند، بلکه هدفهای هنریش نیز در سلطهٔ دو گرایش مختلف قراردارند: گاهی به‌ادراکی دقیقاً کلاسیك‌مآب و بعضی مواقع به‌ادراك تصویری بی‌قید و بند نزدیك می‌شوند. کلاسیسیسم این دوران، مانند خردگراییش، درست در تعریف نمی گنجد و از لحاظ جامعه‌شناسی معروض انواع تعبیر و تفسیرها است، زیرا گاه مورد حمایت اشراف دربار و زمانی مورد عنایت لایه‌های طبقهٔ متوسط است و سرانجام به‌اسلوب هنر بورژوازی انقلابی بدل می گردد. همین نکته که نقاشی داوید[1] به‌هنر رسمی انقلاب بدل شده است، تنها در صورتی عجیب یا غیرقابل توضیح می‌نماید که مفهوم کلاسیسیسم را در دایره‌ای تنگ تصور کنیم و آن را به‌هدفهای هنری طبقات محافظه‌کار بالای جامعه محدود سازیم. هنر کلاسیك‌مآب

1. David

بیگمان گرایشی به‌محافظه‌کاری و سنت‌پرستی دارد و برای بیان ایدئولوژیهای مبتنی بر خودکامگی بسیار مناسب است، اما جهان‌نگری اشرافی اغلب در باروك فاخر و متکلف مبتنی بر احساس گرایی بیش از کلاسیسیسم ساده و بی‌آرایه امکان جلوه و بیان مستقیم می‌یابد. از سوی دیگر، طبقهٔ متوسط منضبط و معتدلی که بر مبنای عقل می‌اندیشد غالباً شکلهای ساده و روشن و فارغ از پیچیدگی هنر کلاسیك‌مآب را بیشتر می پسندد و دیگر، همان طور که هنر تخیلی و تفننی اشراف برایش جاذبه‌ای ندارد، به‌تقلید ساده و بی‌تمایز طبیعت هم روی خوش نشان‌نمی‌دهد. طبیعت گراییش در بیشتر موارد در قلمروهای بالنسبه تنگ جریان دارد و معمولاً محدود به‌تصویر عقلایی از واقعیت، یعنی واقعیت فارغ از تناقضات درونی است. در این قلمرو، طبیعی‌بودن و انتظام و انضباط صوری تقریباً یك چیز واحد است. تنها در کلاسیسیسم اشرافی است که اصل بورژوایی نظم به‌انطباقی دقیق با هنجارهای خشك، و تلاشش در وصول به‌سادگی و امساك به‌اجبار و انقیاد، و منطق سالمش به‌تعقل گرایی (انتلکتوئالیسم) سرد و عاری از احساس بدل می گردد. در کلاسیسیسم یونانی یا کلاسیسیسم جوتو، وفاداری به‌طبیعت هرگز به‌مثابهٔ چیزی ناسازگار با تمرکز صوری احساس نمی‌شود؛ تنها در هنر اشراف درباری است که شکل به‌بهای تضعیف طبیعی‌بودن چیره می گردد، و تنها در اینجا است که به‌عنوان محدودیت و مانع تلقی می‌شود. اما کلاسیسیسم، اگر چه اغلب در مقام جنبشی بورژوایی آغاز می‌شود و اصول صوری خود را از توافق با طبیعت می گیرد، در معنا گرایشی وسیع‌تر و طبیعی‌تر از نگرش نوعاً بورژوایی ارائه نمی کند[۱۳۳]. اما هم از حد مرزهای دید هنری بورژوایی و هم از حد پیشفرضهای طبیعت گرایی فراتر می‌رود. هنر راسین و کلود لورن[1] هنری است کلاسیك‌مآب بی‌آنکه بورژوایی یا مبتنی بر طبیعت گرایی باشد.

از مشخصات تاریخ هنر جدید همانا پیشرفت متداوم و تقریباً بی‌وقفهٔ طبیعت گرایی است؛ گرایش شدید به‌شکل (فرمالیسم[2]) تقریباً بندرت

1. Claude Lorrain 2. Formalism (شکل گرایی)

ظهور می‌کند و اگر هم ظهور کند چندان نمی‌پاید، اما همیشه به‌عنوان یك جریان نهانی وجود دارد. وابستگی متداوم طبیعت‌گرایی و شکل کلاسیك، به‌طرزی که در آثار جوتو جلوه‌گر است، در سدهٔ چهاردهم ناپدید می‌شود و در هنر دو سدهٔ بعد، که اساساً بورژوایی است، گرایش به‌طبیعت به‌زیان شکل بسط می‌یابد. دوران اوج و اعتلای رنسانس از نو اصول مربوط به«شکل» را مورد توجه قرارمی‌دهد، و این امر را، همان‌طور که در آثار جوتو می‌بینیم، بی‌توجه به‌ترکیب و صرفاً به‌منزلهٔ وسیله‌ای برای نیل به‌سادگی و وضوح بکارمی‌برد اما، موافق با مشرب اشرافی خود، از آن به‌عنوان ابزاری در جهت افزودن به‌واقعیت و آرمانی‌ساختن آن نیز استفاده می‌کند. و با این حال هنر دوران اوج و اعتلای رنسانس، چنانکه می‌دانیم، به‌هیچ روی ضدگرایش به‌طبیعت نیست؛ منتها از لحاظ جزئیات مربوط به‌طبیعت‌گرایی فقیرتر است و از حیث درجه‌بندی مصالح تجربی، کمتر از دورهٔ قبل متمرکز است، لیکن درستی و دقتش به هیچ وجه کمتر از آن نیست. از سوی دیگر، مانریسم، که با پیشرفت هرچه بیشتر جریان اشرافی‌شدن هنر همگام است، کلاسیك‌مآبی خود را با یك رشته از سنتها و قراردادهای ضدناتورالیستی مربوط می‌کند، و بدین وسیله ذوق طبقات بالا را چنان تحت تأثیر قرارمی‌دهد که تصور هنری پرجلوه‌ای که از زیبایی دارد بیش و کم به‌صورت معیاری پذیرفته‌می‌شود که تمام هنر بعدی درباری بر حسب آن سنجیده‌می‌شود. در نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم، مانریسم در فرانسه و ایتالیا و اسپانیا سبك غالب و مسلط است. اما، در فرانسه، پیشرفتش ناگهان بر اثر جنگهای مذهبی و داخلی آنری چهارم قطع می‌شود، و این آشفتگی، که در نتیجهٔ سیاست ضد اشرافی حکومت دورهٔ بعد به‌درازا می‌انجامد، به‌طبقهٔ متوسط امکان می‌دهد که نفوذی قاطع، هر چند زودگذر، بر جریان بسط هنر اعمال کند. راه و رسم رنسانس، که بر هنر دربار چیره بود، پامال می‌شود و با زوال حمایت دربار ابتدا بین اجراهای تئاتری فاصله می‌افتد و سرانجام عمر این تئاتر بسرمی‌رسد. از سوی دیگر، تئاتر عامه، حتی در این دورهٔ بحرانی، همچنان به‌حیات نیمه‌جان خود ادامه‌می‌دهد. علاوه بر چیزهای عرفانی و اسرارآمیز یا مطالب اخلاقی، نمایشهای اومانیستی نیز اکنون بر صحنهٔ

تئاتر عامه اجرا می‌شوند، هر چند این نمایشها ناچار باید خود را با تحرك درون‌صحنه‌ای تئاتر قرون وسطایی تطبیق دهند و بی‌شکلی خاص آن را بپذیرند. طبقهٔ متوسطی که مورد عنایت و لطف دستگاه سلطنت لوئی سیزدهم و ریشلیو است و حتی در اوایل عهد سلطنت لوئی چهاردهم نیز از این عنایت برخوردار است و ادبا و نویسندگان این دوره را به‌استخدام خود درمی‌آورد، سرانجام به‌اصلاح این تئاتر، که هنوز گرفتار بیقاعدگیها و محدودیتهای قرون وسطایی بود، توفیق می‌یابد؛ اسلوب ادبی خاص خود را که از بن با مانریسم اشراف مغایر است بسط می‌دهد، و در این گونهٔ ادبی ـ یعنی درام ـ که پیوندی عمیق و مدید با آن دارد، کلاسیسیسمی را بر اساس طبیعی‌بودن و معقول‌بودن بنا می‌نهد. به‌این ترتیب تراژدی کلاسیك، آن طور که اغلب ادعا کرده‌اند، مخلوق ذوق اومانیستهای دانشمند اشراف‌مآب یا گروه اشرافی پله‌ئیاد[1] نیست، بلکه از تئاتر بورژوایی عادی و ساده اما زنده نشأت می‌گیرد. محدودیتهای صوری آن، بویژه وحدتهای زمان و مکانش، ناشی از توجه به‌تراژدی کلاسیك یا دست‌کم نتیجهٔ تمرین مستقیم در این عرصه نیست، بلکه، بالاتر از هر چیز، به‌منزلهٔ وسیله‌ای هنری در کار می‌آید که در افزودن به‌تأثیرات صحنه و واقع‌نمایی داستان از آن استفاده می‌شود. در این باره که وقایعی که بر صحنه ارائه می‌شوند ـ و نمایش حوادثی هستند که در حقیقت در خانه‌ها و شهرها و کشورهای مختلف اتفاق‌افتاده‌اند ـ با تیغه‌ای چوبی از یکدیگر جدا شوند، یا فواصل زمانی بس کوتاه بین صحنه‌ها، نشانهٔ گذشت ماهها و سالها پنداشته‌شوند، روز به‌روز ناراحتیهای بیشتری احساس می‌شود. بر اساس این ملاحظات معقول، مدت زمان اجرای سلسله وقایع دراماتیك هر قدر کمتر و فضایی که این وقایع در آن اتفاق می‌افتند هر اندازه یکدست‌تر باشد، داستان یا نمایش، محتمل‌الوقوع‌تر تلقی می‌گردد. بنا بر این، برای وصول به‌تصوری کامل از جریان داستان، مدت زمان وقوع حوادث و فواصل بین صحنه‌های مختلف کاهش می‌یابد، و دست‌یابی به‌بدیهی‌ترین شکل پندار-

1. Pléiade

گرایی به‌شیوهٔ تدریجی صورت می‌پذیرد: چنانکه بیننده زمان اجرا را همان زمان خیالی واقعه می‌انگارد. به‌این ترتیب، این وحدتها با نیازی کاملاً ناتورالیستی انطباق دارند، و نمایشنامه‌نویسان این عصر نیز آنها را به‌عنوان معیارهای محتمل‌بودن نمایش ارائه می‌کنند. اما این هم شگفت است که وسیله و تمهیدی که در بدو امر مبین پیروزی جهان‌نگری مبتنی بر طبیعت‌گرایی و تفکر مبتنی بر خردگرایی بر کنجکاوی لگام‌گسیخته و بی‌تمیز تماشاچیانی بود که هنوز به‌طور عمده احساسات قرون وسطایی داشتند، به‌این سبک‌پردازی بیکرانه و نقض خشن واقعیت منتهی گردید.

کلاسیسیسم، در عرصهٔ درام، نیز، مانند سایر عرصه‌های هنری، مترادف با پیروزی طبیعت‌گرایی و خردگرایی است: از سویی بر توهم و فقدان انضباط چیره‌می‌شود، و از سوی دیگر بر تصنع و تکلف و میثاق‌گرایی هنر، که تا کنون چیره بوده‌اند، غلبه می‌یابد. طبقهٔ متوسط در برابر شعر بارتا[1]، دوبینیه،[2] و تئوفیل دو ویو[3] درام کسانی نظیر هاردی[4]، مره[5] و کورنی را قرارمی‌دهد و مانریسم ژان کوزن[6] و ژاك بلانژ[7] را با ناتورالیسم لوئی لونن[8] و پوسن[9] تقویت می‌کند. این امر را که کلاسیسیسم طبیعت‌گرا هیچ‌گاه آن اندازه که در درام چیرگی می‌یابد در هنرهای تجسمی چیره نیست باید بخصوص به‌این حقیقت نسبت داد که بورژوازی فرانسه از لحاظ تاریخی پیوندی که با درام دارد بسیار نزدیکتر از پیوندی است که با نقاشی داشته‌است، و نیز به‌این واقعیت که هنوز منابع و امکانات لازم برای اعمال نفوذ قاطع در این عرصه را فاقد است. راست است که مانریسم در نقاشی و نیز در پیکرتراشی بتدریج از رواج می‌افتد، اما اسلوبی جانشین آن می‌گردد که به‌باروك بیشتر تمایل دارد تا به کلاسیسیسم. اما، در عرصهٔ درام، کلاسیسیسم بورژوایی با اعمال وحدتهای سه‌گانه‌اش کاملاً موفق است. نمایشنامهٔ سید[10]، اثر وکیل دعاوی روانی[11]، یعنی کورنی، را که در سال ۱۶۳۶ بر صحنه آمد می‌توان

1. Bartas 2. d'Aubigné 3. Théophile de Viau 4. Hardy
5. Mairet 6. Jean Cousin 7. Jacques Bellange
8. Louis Le Nain 9. Poussin 10. *Le Cid* 11. Rouen

در مقام پیروزی نهایی این کلاسیسیسم تلقی کرد. نخست باید گفت که این کلاسیسیسم با مخالفت محافل دربار روبرو می‌شود، اما شیوهٔ تفکر مبتنی بر واقع‌بینی و خردگرایی که بر حیات سیاسی و اقتصادی عصر چیره است مقاومت و مانعی در برابر خود نمی‌شناسد و سربلند و پیروز از معرکه بدرمی‌آید. اشرافیت، که متأثر از ذوق اسپانیایی است، ناگزیر می‌شود که تمایل ماجراجویانه و بی‌اعتدال و تکلف‌طلب و وهم‌آمیز خود را فرونشاند و به‌معیارهای زیبایی‌شناسی ساده و بی‌زرق و برق بورژوازی گردن نهد. بدیهی است که اشراف در این فلسفهٔ هنری تصرفاتی می‌کنند و آن را با آرمانها و هدفهای خود سازگار می‌سازند. هماهنگی و انتظام و کیفیت طبیعی کلاسیسیسم بورژوایی را حفظ می‌کنند، زیرا قواعد جدید آداب دربار اکنون هرگونه تندی و خشونت و سر و صدا را به‌عنوان نشانه‌های سوء ذوق محکوم می‌کند، اما، در عین حال، امساك هنری این روند زیباشناختی را از نو تعبیر و تفسیر می‌کند،به‌این منظور که این امساك هنری را با فلسفه‌ای تطبیق دهد که به‌موجب آن دقت و تمرکز نه به‌مثابهٔ اصول انضباط پیرایشگرانه بلکه به‌عنوان قواعد ظریف ذوق ادراك می‌شوند و در این مقام به‌عنوان مظاهر واقعیتی متعالی‌تر و ناب‌تر در برابر طبیعت «خشن» و سرکش و محاسبه‌ناپذیر قرارمی‌گیرند. به‌این ترتیب کلاسیسیسم، که در اصل به‌این منظور درکارآمد که وحدت سازمند و «منطق» دقیق طبیعت را حفظ و تأیید کند، به‌صورت ترمزی در مقابل غرایز و مانعی در برابر سیل عواطف و احساسات و سرپوشی برای چیزهای عادی و طبیعی درمی‌آید.

قسمتی از این تعبیر و تفسیر مجدد پیشتر به‌تراژدیهای کورنی، که از جملهٔ ناب‌ترین تجلیات خردگرایی هنری هستند، راه‌یافته‌بود، اما به‌هر حال این امر بی‌توجه به‌نیازمندیهای تئاتر دربار هم نبود. در دوره‌ای که از آن پس فرامی‌رسد گرایشهای عادی و ساده و بی‌آرایه روز بروز از تئاتر درباری دور می‌شوند، زیرا از یك سو میل به‌جلوه‌فروشی مفرط، به‌رغم زندگی آن، بیش از پیش احساس می‌شود، و از سوی دیگر در این قرن تغییری کلی در ادراك هنری پدید می‌آید که منتهی به‌سلطهٔ آمال و آرزوهای آزادتر و عاطفی‌تر و احساسی‌تر باروك

می‌گردد. به‌این ترتیب، در ادبیات و هنر فرانسه قرابت و فعالیت درونی متقابلی بین گرایشهای کلاسیك‌مآب و باروك ظهور می‌کند، و سبك و اسلوبی از این امر نتیجه می‌شود که فی‌نفسه متناقض است: کلاسیسیسم باروك. باروك متعالی راسین و لوبرن حاوی تعارض بین اسلوب تشریفاتی دربار و خشونت صوری است، که در کلاسیسیسم بورژوایی ریشه دارد؛ این تعارض گاه مطلقاً حل می‌شود و گاه مطلقاً حل نشده باقی می‌ماند. این باروك متعالی هم از حیث قالب و محتوا و هم به‌سبب غنا و سرشاری و هم به‌علت محدودیت و گستردگی و تمرکز خود در عین حال که کلاسیك‌مآب است ضدکلاسیك نیز هست. در حوالی سال ۱۶۸۰ گرایش متقابلی علیه این شیوهٔ نظری و فرهنگستانی درکارمی‌آید؛ و این گرایش متقابل همان قدر که علیه شیوه‌های مطنطن و مضمونهای خودنما و پرمدعای آن عمل می‌کند در برابر تبعیت از سرمشقهای کلاسیك نیز قرارمی‌گیرد. در نتیجه، آن استنباط هتریمی که اکنون معتبر است کمتر مقید و بیشتر فردی است، صمیم‌تر است و لبهٔ تیز لیبرالیسم خود را بیش از هر چیز نه متوجه گرایشهای باروك هنر دربار بلکه متوجه کلاسیسیسم می‌سازد. توفیق نوجویان در «مشاجرهٔ بین قدما و نوگرایان» تنها نشانی از این جریان است. دوران نیابت سلطنت پیروزی جریان ضدکلاسیك را تأمین می‌کند و جهت دیگری به‌مدهای رایج ذوق می‌دهد. لیکن خاستگاههای اجتماعی هنر جدید چندان مشخص نیستند؛ و این تغییر گاه توسط اشراف آزاداندیش و گاه توسط لایه‌های فوقانی طبقهٔ متوسط صورت می‌پذیرد. اما هنر دوران نیابت سلطنت بتدریج به‌روکوکو بدل می‌گردد، و روز به‌روز ویژگیهای سبك اشرافی و درباری می‌یابد، هر چند از همان بدو امر عناصر انحلال فرهنگ دربار را در خود نهفته دارد. در هر حال، خصلت متمرکز و دقیق و استوار کلاسیسیسم را ازدست‌می‌دهد، و تنفر شدید و روزافزونی نسبت به‌چیزهای منتظم و هندسی و مبتنی بر طرح و ساخت از خود بروز می‌دهد، و هر روز میلی بیشتر به‌بدیهه‌پردازی و اختصار نشان‌می‌دهد. چنانکه حتی بومارشه،[1]

1. Beaumarchais

که هرگز طرز تفکر درباری ندارد، می‌گوید: «آیا کسی این قدر وحشی... و این قدر کلاسیك می‌تواند باشد!»[1] از سده‌های میانه به‌این سو، هنر هرگز تا این حد از خلوص کلاسیسك دور نشده، و هرگز این‌طور به پیچیدگی نگراییده‌بود. و اما بعد، در حوالی سال ۱۷۵۰، در اواسط دوران رواج روکوکو، واکنشی تازه در کار می‌آید. عناصر مترقی جامعه، به‌مخالفت با جریان رایج، از آرمانی هنری حمایت می‌کنند که بار دیگر کیفیت معقول کلاسیك‌مآب دارد. هیچ کلاسیسیسمی هرگز این اندازه دقیق و آرام و مبتنی بر قاعده و روش نبوده، و در هیچ کلاسیسیسمی تحویل و تبدیل اشکال و خطوط راست و عناصری که از حیث ساختمان طرح اهمیت دارند به‌این دقت و انسجام رعایت نشده، و در هیچ کلاسیسیسمی بر نمونهٔ نوعی و متعارف با چنین قوتی تأکید نشده‌است. هیچ کلاسیسیسمی روشنی و وضوح خالی از ابهام این کلاسیسیسم را واجد نبوده، زیرا هیچ یك با چنین طرح و برنامهٔ دقیق و تصمیم و اراده‌ای به‌انحلال روکوکو مجهز نبوده‌است. حتی حالا هم بدرستی روشن نیست که این جنبش جدید از کدام یك از لایه‌های اجتماعی نشأت کرده است. نخستین نمایندگانش، کسانی نظیر کیلوس[2] و کوشن[3]، گابریل[4] و سوفلو[5]، در فرهنگ دربار و اشراف ریشه دارند، اما با اندك دقتی در می‌یابیم که مترقی‌ترین عناصر جامعه به‌عنوان نیروی محرك در پشت سر آنانند. انگشت گذاشتن بر منشأ اجتماعی این کلاسیسیسم کاری است بسیار دشوار، زیرا سنت و راه و رسم کلاسیسیسم باروك هرگز به‌طور کامل از بین نرفته‌است و نیز در ریزه‌کاریهای وانلو[6] یا رنلدز[7] و همچنین در صحت و سلامت کار ولتر و پوپ سخت در تکاپو است. در تمام دورهٔ رواج سبك درباری، که سده‌های هفدهم و هجدهم را شامل می‌شود، برخی از فرمولهای کلاسیك هنوز، هم در نقاشی و هم در ادبیات، جاری است، ولی دربارهٔ بیان شاعرانه، قطعهٔ زیر، اثر پوپ، کلاسیسیسم این دوره را، همچون هر متن دیگر متعلق به‌عهد لوئی چهاردهم، بروشنی تصویر

1. Si quelqu'un est assez barbare-assez classique!
2. Caylus
3. Cochin
4. Gabriel
5. Soufflot
6. Vanloo
7. Reynolds

می‌کند.

بنگر، از خلال این هوا، این اقیانوس، این زمین،
همه چیز زنده‌است، و در تولدی دیگر می‌شکفد،
چشم بگشا و ببین که زندگی پیش‌رونده چه اندازه به‌تعالی تواند گرایید!
پیرامون، چه وسیع است! زیر پا چه ژرف است!
آه، رشتهٔ هستی چه بلند است! رشته‌ای که از خداوند آغاز شد،
سرشتهای اثیری، بشریت، فرشتگان، انسان،
جانوران، پرندگان، ماهیان، حشرات، آنچه هیچ چشمی نمی‌تواندید،
هیچ دوربینی بدان نخواهدرسید؛ از بی‌نهایت تا تو،
و از تو تا عدم[۱۳۴].

اما خردگرایی منزوی و قالب بلورین و صاف و شفاف این ابیات، حتی در نظر اول، با لحن لرزان ابیاتی که در زیر از شنیه[1] می‌آوریم ـ که به‌همان اندازه کلاسیك‌مآب اما سرشار از شور و احساسی دیگر است ـ فرق دارد:

بس است، ناله و فغان کم کن؛
درد بکش، تو ای قلب مالامال از کینه،
تو ای قلب تشنهٔ عدالت.
و تو ای فضیلت، اگر مردم
برایم زاری کن.

ابیات پوپ هنوز یادآور فرهنگ فکری و معنوی اشراف درباری است، حال آنکه اشعار شنیه بیان عواطف بورژوایی نوی است که از زبان شاعری به‌لفظ درمی‌آیند که در سایهٔ گیوتین ایستاده‌است و قربانی همان طبقهٔ متوسط انقلابیی است که ذوق کلاسیك‌مآب او نخستین و مهمترین سخنگوی خود را، هر چند ناباختیار، در وجود او می‌یابد.

کلاسیسیسم جدید، چنانکه اغلب پنداشته‌اند، چندان بی‌خبر هم نیامد[۱۳۵]. ادراك هنری، حتی از پایان سده‌های میانه، بین دو قطب

1. Chénier

کاملاً متضاد ـ توجه به‌ساختار قالب و آزادی صورت، یعنی بین نگرشی مربوط به‌کلاسیسیسم و تلقی مخالف آن ـ سیر می‌کرد. هیچ تحولی در هنر جدید معرف آغازی کاملاً تازه نیست؛ همهٔ شکلهای موجود به‌یکی از این دو گرایش مربوط می‌گردند؛ گاه یکی از این دو غالب می‌شود، گاه دیگری چیره می‌گردد، اما هیچ یک به‌طور کامل از میدان بدر نمی‌رود. دانشمندانی که نوکلاسیسیسم را به‌منزلهٔ نوآوری کاملی معرفی می‌کنند معمولاً این امر را عجیب می‌یابند که جریان از ساده‌آغاز نمی‌شود و به پیچیده منتهی نمی‌گردد؛ به‌عبارت دیگر، بنظر ایشان عجیب است که جریان از «خطی» به «تصویری» و از تصویری به‌تصویری بیشتر منجر نمی‌شود، اما مسیر تمایز و سلسله‌مراتب منقطع می‌گردد و جریان تا حدی «سیر قهقرایی» می‌پیماید. وولفلین معتقد است که در این سیر قهقرایی «آغاز کار آن قدر که در شرایط و اوضاع خارجی ریشه دارد» در سیر مستمر و لاینقطع به‌سوی پیچیدگی بیشتر نیست. در حقیقت، بین این دو نوع جریان تفاوت اساسی موجود نیست، و تأثیر «اوضاع خارجی» در یک جریان متناوب مشهودتر است تا در جریانی ساده و بی‌پیچ و خم. در واقع، شرایط و اوضاع خارجی همیشه همین نقش تعیین‌کننده را دارند. در هر نقطه و در هر لحظه‌ای از جریان تکامل هنری، مسیری که آفرینش هنری اتخاذ خواهدکرد محل بحث و گفتگو است. حفظ و ادامهٔ مسیری که اتخاذ شده معرف فرایندی است دیالکتیکی که همان‌قدر حاصل «اوضاع خارجی» است که نتیجهٔ تغییری است که در جریان غالب روی داده‌است. اقدام به‌حفظ یا انقطاع جریان طبیعت‌گرایی مستلزم عواملی کاملاً جدا و متفاوت از عواملی نیست که در حفظ یا تسریع پیشرفت آن بکارگرفته‌می شوند. هنر عصر انقلاب بویژه از این حیث با کلاسیسیسم سابق فرق دارد که منتهی به‌غلبه و رواج ادراکی از شکل هنری می‌گردد که از رنسانس به‌بعد سابقه ندارد؛ و این خود به‌معنای پایان جریان درازمدتی است که سیصد سال را شامل می‌شود و دامنه‌اش از ناتورالیسم پیسانلو تا امپرسیونیسم گوئاردی گسترده است[۱۳۶]. با این همه، نابجا خواهدبود اگر دربارهٔ نبودن کشمکش و تعارض اسلوب در هنر داوید اظهاری بکنیم: در آثار او نیز مانند اشعار شنیه و کلیهٔ آثار هنری عصر انقلاب فعل و

انفعالات جریانهای مختلف مربوط به‌سبك در فعالیت و جوش و خروشند.

کلاسیسیسمی که از نیمهٔ سدهٔ هجدهم به‌انقلاب ژوئیه منتهی می‌گردد یك جنبش همگن یا متجانس نیست بلکه جریانی است که، اگر چه بی‌وقفه به‌پیش می‌رود، در چندین مرحلهٔ کاملاً متمایز صورت می‌پذیرد. نخستین مرحله از این مراحل، که بتقریب از ۱۷۵۰ تا ۱۷۸۰ دوام می‌کند و به‌سبب کیفیت آمیختهٔ سبك آن معمولاً به‌لفظ «کلاسیسیسم روکوکو» خوانده‌می‌شود، از لحاظ تاریخی شاید یکی از مهمترین جریانهایی است که در عهد لوئی سیزدهم به‌هم آمیختند و یکی شدند، اما در حیات واقعی هنری این دوره جریانی نامشهود است. ناهمگنی یا عدم تجانس گرایشهای هنریی که با یکدیگر در کشمکشند به‌بهترین وجه در معماری این عصر جلوه دارد؛ در این عمارات ترتیب آرایش درونی، که روکوکو است، با نمای کلاسیك‌مآب به‌هم می‌آمیزند ـ و این آمیزه‌ای از سبکها است که هرگز خیال مردم عصر را ناراحت نمی‌کند؛ و هیچ پدیده‌ای مانند این التقاط‌گرایی بی‌تصمیمی این دوره و ناتوانیش را در انتخاب یکی از این دو شق با چنین وضوحی بیان نمی‌کند. از ویژگیهای باروك این بود که مدام بین خردگرایی و احساس‌گرایی، شکل‌گرایی و خودجوشی، پیروی از راه و رسم قدیم و میل به‌چیزهای نو در نوسان بود، اما در عین حال می‌کوشید که این تعارض را در سبك واحدی که هر چند تماماً یکدست هم نبود، حل کند. از سوی دیگر، در اینجا با هنری سر و کار داریم که حتی در صدد نیست عناصر مختلف مربوط به‌سبك را به‌مخرج مشترکی ببرد. زیرا درست همان طور که در معماری ترتیبات و تزیینات درون عمارت متعلق به‌سبکی و نمای عمارت متعلق به‌سبك دیگری است، در نقاشی و شعر نیز آثاری که از لحاظ قالب کاملاً با هم متفاوتند در کنار هم جای می‌گیرند: آثار بوشه[1] و فراگونار و ولتر در کنار آثار وین[2]، گروز[3] و روسو قراردارند. این عصر، در منتهای خود، شکلهای آمیخته‌ای را ببارمی‌آورد، اما در تعدیل یا تطبیق اصول متضاد حاکم بر اشکال کوششی نمی‌کند. این التقاطی‌بودن با ساختار کلی

1. Boucher 2. Vien 3. Greuze

جامعه‌ای متناظر است که در آن طبقات مختلف به‌هم آمیخته‌اند و اغلب با یکدیگر همکاری می‌کنند، لیکن در عین حال همچنان بکلی از هم بیگانه‌اند. مناسبات رایج قدرت در این جامعه و در عالم هنر، بویژه، در این حقیقت جلوه دارد که روکوکو درباری، در عمل، هنوز سبک غالب و مسلط است و از عنایت اکثریت قریب به‌اتفاق هنردوستان برخوردار است، حال آنکه کلاسیسیسم صرفاً نمایندهٔ هنر دستهٔ مخالف و معرف برنامهٔ گروه قلیلی از اهل ذوق است که عده‌شان آن قدر نیست که بر بازار هنر اثر کنند.

این جنبش جدید، که آن را به‌لفظ «کلاسیسیسم باستان‌شناختی» نیز خوانده‌اند، آن‌قدر که متکی به‌برخورد خاص عتیقه‌شناسان با هنر یونان و روم است وابسته به گرایشهای همجنس و هم اصل قدیمی نیست. اما حتی در اینجا نیز علاقه‌ای که در عالم نظر به‌ایام کلاسیك باستانی ابراز می‌شود عامل اصلی و اساسی کار نیست، بلکه متضمن تغییر ذوقی است که به‌نوبهٔ خود جابجایی ارزشها را در کل نگرش بر حیات به‌دنبال دارد. هنر عهد کلاسیك از این رو مورد علاقهٔ خاص سدهٔ هجدهم قرار گرفت که بار دیگر ـ پس از سلطهٔ شیوهٔ تصویری که نرمی و سیالیت بیش از اندازه یافته، و با بکاربردن رنگها و زمینه‌های رنگارنگ و جذاب به‌چیزی بازیچه‌گونه بدل شده‌بود ـ جاذبهٔ سبکی با صلابت‌تر و جدی‌تر و عینی‌تر در آن بشدت احساس شد. هنگامی که در حوالی نیمهٔ قرن کلاسیسیسم جدید سربرآورد، از مرگ کلاسیسیسم «قرن بزرگ»[1] پنجاه سال گذشته‌بود، و هنر تسلیم نفس‌پرستیی شده‌بود که بر سرتاسر این قرن حکمفرما است. ضد احساس‌گرایی آرمان کلاسیك، که اکنون از نو پا می‌گیرد، مسأله‌ای مربوط به‌ذوق و ارزیابی زیباشناختی، یا خود به‌طور عمده بیان کوششی برای نمایاندن سادگی و صمیمیت نیست، بلکه مسأله‌ای است مربوط به‌اخلاق. تغییر ذوق، که جاذبه‌های حسی، غنا و تنوع رنگها، و جریان نیرومند و طیران بلند تأثرات را به‌فراموشی می‌سپارد، و ارزش هر آنچه خبرگان و هنرشناسان طی نیم قرن به‌عنوان نمونهٔ کامل

1. grand siècle

هنر معرفی کردند مورد تردید قرارمی‌دهد... آری، این ساده‌سازی و هموارسازی معیارهای زیبایی‌شناسی، حاکی از پیروزی ایدئالیسم ساده و پارسامآبانه‌ای است که علیه لذت‌پرستی عصر قیام کرده‌است. اشتیاق به‌خطوط ناب و ساده و عاری از تعقید، و میل به‌نظم و انضباط، هماهنگی و آرامش، و گرایش به«سادگی نجیب و عظمت آرام» وینکلمان، بیش از هر چیز، اعتراضی است علیه فقد صمیمیت و پیچیدگی شکوه و درخشندگی میان‌تهی روکوکو، یعنی کیفیتها و صفاتی که اینك بتدریج در آنها به‌چشم چیزهای منحط و تباه و بیماری‌گونه و غیرطبیعی نگریسته می‌شود.

علاوه بر هنرمندانی نظیر وین و فالکونه[1]، منگس[2] و باتونی[3]، بنجمین وست[4] و ویلیام همیلتن[5]، که با شور و شوق در سرتاسر اروپا از این جریان نو حمایت می‌کنند، عدهٔ بیشماری از هنرمندان و اهل تفنن، نقادان و مجموعه‌پردازان نیز هستند که با این شورشی که علیه روکوکو درگرفته‌است لاس می‌زنند و سبکسرانه به‌این تقلیدی می‌پیوندند که از عهد کلاسیك باستانی باب شده‌است. این عده اغلب از جنبشی حمایت می‌کنند که بر منشأ و هدف غایی آن وقوف ندارند. آنتوان کواپل، مدیر فرهنگستان، از لحاظ نظری، درکنار کلاسیسیسم جای می‌گیرد، و کنت‌کیلوس، باستان‌شناس و حامی با فرهنگ هنر، حتی خود را در صدر نهضت جای‌می‌دهد. پیشکار مالیهٔ مارینیی[6]، برادر مادام دو پمپادور[7]، در سال ۱۷۴۸ به‌اتفاق سوفلو و کوشن سفری مطالعاتی به‌ایتالیا می‌کند و به‌این ترتیب راه سفرهای زیارتی به‌جنوب را هموار می‌سازد. تحقیقات منظم باستان‌شناختی با وینکلمان آغاز می‌شود، و به یاری منگس جریان کلاسیك‌مآبی در رم شیوع می‌یابد، و در آثار پیرانسی[8] تجربهٔ باستان‌شناختی به‌نفس موضوع پرداخت هنری بدل می‌گردد. اختلاف عمدهٔ بین کلاسیسیسم جدید و جنبشهای کلاسیك‌مآب قدیمی در این است که کلاسیسیسم جدید جریانهای کلاسیك باستانی

1. Falconet 2. Mengs 3. Battoni 4. Benjamin West
5. William Hamilton 6. Surintendant de Marigny
7. Mme de Pompadour 8. piranesi

و نوجو را دوگرایش متخاصم و سازش‌ناپذیر می‌داند[۱۳۷]. در همان حال که در فرانسه سازشی بین گرایشهای متضاد حاصل می‌آید، و کلاسیسیسم، خاصه در آثار داوید، در عین حال از پیشرفتی در طبیعت‌گرایی حکایت می‌کند، نهضت جدید در سایر ممالك اروپا به‌طور عمده هنری آکادمیك و بیجان ببارمی‌آورد، که تقلید از کلاسیسیسم باستانی را وجههٔ همت خویش قرارمی‌دهد.

معمولاً حفریات پومپئی[1] (۱۷۴۸) را به‌عنوان و انگیزهٔ قطعی این کلاسیسیسم باستان‌شناختی می‌نگرند؛ اما خود این کاوشها نیز قطعاً دارای محرکی بوده و علایقی در پس پشت داشته‌اند که چنین تأثیری را ببارآورده‌اند، زیرا نخستین حفریات، که در سال ۱۷۳۷ در هرکولانوم[2] انجام شد، نتایج چشمگیر و درخور تذکاری ببارنیاورد. حال و هوای فکری در حقیقت تا حوالی نیمه‌های قرن تغییری نمی‌کند. از این زمان به‌بعد تعقیب باستان‌شناسی به‌صورت علمی و بین‌المللی نخست در کنار جنبش بین‌المللی کلاسیسیسم آغاز می‌شود، واین جریانی نیست که در آن غلبه با فرانسه باشد، هر چند مکتب داوید در تمام اروپا حامیان و هواخواهانی دارد. «کشفیات» به‌شعار روز بدل می‌گردد، و تمام روشنفکران اروپا بدان علاقه نشان‌می‌دهند. جمع‌آوری «عتیقه‌جات» به صورت شور و شهوتی غالب درمی‌آید؛ پولهایی کلان در راه خرید آثار هنری کلاسیك صرف می‌شود، و فراهم آوردن مجموعه‌هایی از آثار پیکرتراشان، و جواهرآلات و ظروف در همه جا آغاز می‌شود. اکنون سفر به‌ایتالیا تنها نشان تربیت‌شدگی نیست، بلکه لازمهٔ تربیت هرجوان خانواده‌داری است. هیچ هنرمند یا نویسنده یا روشنفکری نیست که به خود وعده ندهد که با دیدار از آثار هنری کلاسیك ایتالیا و تجربهٔ شخصی این آثار بر دانش خویش بیفزاید و بدان وسیله استعدادهای خویش را تقویت کند. سفر گوته به‌ایتالیا، و مجموعه‌ای که از آثار عتیقه می‌پردازد،

---

1. Pompeii

۲. Herculaneum، شهری قدیم در پای کوه وزوویو، که در آتش‌فشانی سال ۷۹ میلادی با پومپئی در زیر خاك مدفون شد.

و اتاقی که در وایمار به«هرا»[1] تخصیص می‌دهد، و تندیسهٔ نیم‌تنهٔ این الههٔ غول‌پیکر را که می‌خواهد دیوارهای این خانهٔ بورژوایی را در هم بکوبد زینت‌بخش آن می‌سازد... باری، اینها همه مظهری از این عصر فرهنگی است. اما این کیش بزرگداشت عهد عتیق، دقیقاً مانند عشق و علاقه‌ای که تقریباً مقارن این ایام نسبت به‌سده‌های میانه بروز کرد، اساساً جنبشی است رومانتیك؛ زیرا حتی کلاسیسیسم عهد باستان اکنون چنان می نماید که گویی به‌هیأت بهار جوانی دور از دسترس فرهنگ بشری جلوه‌گر شده و، به‌قول روسو، برای همیشه از نظر ناپدید گشته‌است. وینکلمان، لسینگ، هردر، گوته، و سر تا پای رومانتیسیسم آلمان مطلقاً در این ادراك از عهد باستان وحدت احساس و نظر دارند. همه بر آن به‌چشم سرچشمهٔ شفا و تجدید حیات می‌نگرند ـ و در آن نمونهٔ بشریت ناب و سرشار و عاری از نقصی را می‌بینند که دیگر وصول بدان میسر نیست. تصادفی نیست که جنبش ماقبل رومانتیك با اوایل ظهور باستان‌شناسی منطبق است، یا اینکه روسو و وینکلمان هم‌عصرند؛ کیفیت اساسی و معنوی این امر در یك فلسفهٔ فرهنگ که از دوری از وطن مألوف شکوه سرمی‌دهد بیان شده‌است: در یك مورد بر کلاسیسیسم عهد باستان نظر دارد، و در مورد دیگر بر قرون وسطی چشم دوخته‌است. همان‌قدر که نهضت ماقبل رومانتیك در جهت مقابله با سبکسریها و پیچیدگیهای روکوکو گام برمی‌دارد، کلاسیسیسم جدید با این سبکسریها و پیچیدگیها مخالف است؛ هر دو از یك جهان‌بینی بورژوایی الهام می‌گیرند. ادراك رنسانس از دنیای کلاسیك باستانی متأثر از ایدئولوژی اومانیستها و منعکس‌کنندهٔ اندیشه‌ها و افکار ضدمدرسی و ضدکشیشی قشر روشنفکر بود؛ هنر سدهٔ هفدهم جهان یونان و روم را بر حسب معیارهای اخلاق فئودالی، که از سوی سلطنت مطلقه تبلیغ می‌شد، تفسیر می‌کرد؛ کلاسیسیسم دورهٔ انقلاب متکی بر آرمانهای ساده و پرهیزگارانهٔ طبقهٔ متوسط مترقی و جمهوریخواه است و در تمام تجلیاتش به‌این آرمانها وفادار می‌ماند.

ثلث سوم قرن هنوز آلوده به‌تعارض سبکها بود. کلاسیسیسم خود

۱. Hera (میتولوژی یونان)، خواهر و همسر زئوس، ملکهٔ خدایان و خدای زنان و زناشویی.

را دخیل در جنگ یافت و در این کشمکش در برابر حریف بس ضعیف بود. تا حدود سال ۱۷۸۰ عملاً مبارزهٔ خود را بیشتر محدود به‌بحث نظری با هنر دربار می‌کرد؛ تنها از این تاریخ به‌بعد، بویژه با آمدن داوید بر صحنه، می‌توان گفت که روکوکو در مبارزه مغلوب شده‌است. موفقیت اثر داوید به‌نام «سوگند برادران هوراتی[1]»، در سال ۱۷۸۵، در واقع اعلام پایان کشمکش سی‌ساله و فیروزی سبك شکوهمند جدید است. با هنر عصر انقلاب، که بتقریب از ۱۷۸۰ تا ۱۸۰۰ را شامل می‌شود، مرحلهٔ تازه‌ای از کلاسیسیسم آغاز می‌گردد. به‌طور کلی، در آستانهٔ انقلاب این گرایشها در نقاشی فرانسه به‌چشم می‌خورند: (۱) شیوهٔ روکوکوی مبتنی بر احساس‌گرایی و رنگ در هنر فراگونار؛ (۲) توجه شدید به‌عواطف، به‌نحوی که در هنر گروز جلوه‌گر است؛ (۳) ناتورالیسم بورژوایی شاردن، (۴) کلاسیسیسم وین. انقلاب این کلاسیسیسم را به عنوان سبکی برگزید که بیشتر با جهان بینیش هماهنگی داشت، هر چند تصور می‌شد که جریانهای هنریی که گروز و شاردن نماینده‌شان بودند با ذوق او توافق بیشتری داشته‌باشند. اما عاملی که در این انتخاب نقش قطعی را ایفا کرد نه مسألهٔ ذوق و شکل (فرم) بود، و نه اصل صمیمیت و توجه به‌باطن، که از فلسفهٔ هنر بوروژایی اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس نشأت کرده‌بود، بلکه توجه به‌این امر بود که کدامین گرایشها و جریانهای موجود می‌توانند به‌نحو بهتری عادات و عقاید انقلاب را، همراه با آرمانهای میهنی و قهرمانی آن، فضایل رومی‌وش آن، و برداشتهایش از آزادی، که مخصوص جمهوریخواهان بود، تصویر کنند. عشق به‌آزادی و سرزمین زادبومی، قهرمانی و روح فداکاری، سرسختی اسپارتی و خویشتن‌داری رواقی اکنون به‌جای مفاهیم اخلاقیی نشستند که بورژوازی در جریان خزیدن به‌قدرت اقتصادی پدیدآورده‌بود، اما این مفاهیم، دست آخر چنان ناتوان و متزلزل شدند که بورژوازی سرانجام به‌یکی از مهمترین حامیان فرهنگ روکوکو بدل گردید. بنا بر این، پیشروان و پیشگامان انقلاب ناگزیر بودند با همان شدتی که با

1. Oath of the Horatti

پیمانکاران مالیاتی[1] مبارزه می‌کنند با جاذبه‌های زندگی[2] اشراف نیز مقابله کنند. اما در عین حال نمی‌توانستند به‌رفتار آسان‌گیر و پدرسالارانه و عاری از روح قهرمانی بورژوایی سده‌های پیشتر اعتماد کنند و در پیشبرد هدفهای خود نمی‌توانستند جز به‌هنری مبارز چشم امید داشته‌باشند. و از تمام جریانهایی که در نیل به‌این منظور می‌بایست یکی را از میانشان برگزینند، کلاسیسیسم وین و مکتب آن با نیازهای ایشان از همه سازگارتر بود.

اما هنر وین هنوز پر از جلافت و سبکسری بود، و پیوندی که با روکوکو داشت کم از پیوند احساساتیگری بورژوایی گروز نبود. با این احوال، کلاسیسیسم چیزی نبود جز ستایشی نسبت به‌اسلوب رایجی که هنرمند با شور و علاقه‌ای فضل‌فروشانه بدان پیوسته‌بود. در تابلوهایی که وی تصویر کرده و عشوه‌گرانه دل می‌ربایند و احساسات جنسی را در بیننده برمی‌انگیزند تنها مضمونها جنبهٔ کلاسیك دارند و شیوهٔ ساخت و پرداخت چیزی است شبه‌کلاسیك، و جوهر و مشرب کار، روکوکوی ناب است. جای شگفتی نیست اگر می‌بینیم که داوید جوان سفر ایتالیا را با این تصمیم آغاز کرد که گول جاذبه‌های فریبندهٔ عهد کلاسیك باستان را نخورد[۱۳۸]. هیچ چیزی بهتر از این تصمیم داوید، عمق شکاف بین کلاسیسیسم روکوکو و کلاسیسیسم انقلابی نسل بعد را نشان نمی‌دهد. اگر، به‌رغم این امر، داوید به‌صورت پیشرو و بزرگترین نمایندهٔ هنر کلاسیك در آمد، پس دلیل این امر تغییری بود که در معنی کلاسیسیسم پدیدآمد و در نتیجه خصلت زیباشناختی خود را از دست داد. لیکن داوید بیدرنگ موفق شد که تعبیر و تفسیر جدیدش را از کلاسیسیسم بر جامعه تحمیل کند. نخست آنکه هیچ قرینه و اماره‌ای موجود نبود دال بر اینکه وی مقام و موقع بی‌معارضی را که پس از ترسیم «سوگند برادران هوراتی» بدست‌آورد، و تا بازگشت سلطنت همچنان از آن بهره‌مند بود، باز بدست بیاورد. در ایامی که داوید در رم اقامت داشت، گروهی از نقاشان جوان فرانسوی نیز در رم مقیم

1. *Fermiers généreaux* 2. douceurs de vivre

بودند، و مرحلهٔ تکاملی مشابهی را طی می‌کردند. «سالن» هنری سال ۱۷۸۱ در سیطرهٔ این «رومیان» جوانی بود که به‌سوی کلاسیسیسم خشکتری پیش می‌رفتند، و از آن میان مناژو[1] رهبری واقعی بشمار می‌رفت. تابلوهای داوید هنوز جدی‌تر و ساده‌تر از آن بودند که به‌مذاق عصر سازگار آیند. نقد زمان فقط بتدریج متوجه این امر شد که غایت این تابلوها فیروزی اندیشه‌هایی است که در کوشش برای انهدام روکوکو بر زبان می‌آمدند و اعلام می‌شدند[۱۳۹]. اما دیری نگذشت که زمان آماده و مستعد قبول اندیشه‌های داوید گردید و اقداماتی که به‌جبران گذشته در حق او شد جایی برای آرزو باقی نگذاشت. «سوگند برادران هوراتی» در تاریخ هنر یکی از بزرگترین موفقیتها بود. آغاز این موفقیت در ایتالیا بود، و در آنجا بود که داوید تابلو مزبور را در کارگاه خود به‌نمایش گذاشت. مردم دسته دسته به‌زیارت تابلو شتافتند، دسته‌های گل در پایش نهادند، و وین، باتونی، آنگلیکا کاوفمان[2] و ویلهلم تیشباین[3]، یعنی بلندپایگاه‌ترین نقاشان رم، در ستایش هنرمند جوان به‌عامهٔ هنردوستان پیوستند. در پاریس نیز، که مردم در سالن سال ۱۷۸۵ با این اثر آشنا شدند، این فیروزی همچنان ادامه یافت. «سوگند برادران هوراتی» به عنوان «زیباترین تابلو قرن» و دستاورد داوید به‌عنوان دستاوردی واقعاً انقلابی توصیف شد. این اثر در نظر جهان معاصر به‌صورت بدیعترین و شجاعانه‌ترین شاهکار قابل تصور جلوه کرد ـ و در مقام تحقق کامل آرمان کلاسیك‌مآب ارزیابی گردید. صحنه‌ای که در این اثر تصویر شده‌بود محدود به‌چند سیما، و تقریباً بی «بازیگر» بدل و سیاهی لشکر بود. بازیگران درام، که به‌نشان همدلی و وحدت اراده و تصمیم آماده‌بودند که در صورت لزوم در راه آرمان مشترك باتفاق جان فدا کنند، در نهایت سادگی در خطی بهم پیوسته ارائه شده‌بودند؛ این بنیادگرایی صوری به نقاش امکان داد به‌تأثیری دست‌یابد که در تجربهٔ هنری نسل او بی‌همتا بود. وی کلاسیسیسم خود را در هنری کاملاً «خطی» ریخت، و برای وصول به‌این امر از کلیهٔ تأثیرات تصویری و تمام امتیازاتی چشم

1. Ménageot 2. Angelika Kaufmann 3. Wilhelm Tischbein

پوشید که تصویر را به‌صحنهٔ نوازشگر چشم بدل می‌کنند. تمهیدات هنریی که او در ترسیم این صحنه بکاربرده‌بود سخت معقول و مبتنی بر اسلوب و ساده بودند و تمام سازمان اثر تابع اصل اقتصاد و امساك بود. دقت و عینیت، محدودیت کار به‌نکات صرفاً اساسی، و نیروی معنوی و فکریی‌که در این حالت تمرکز بیان می‌شد از هر جریان هنری دیگری با سادگی انقلابی بورژوازی سازگارتر بود. چیزی که در اینجا جلب نظر می‌کرد وحدت عظمت و سادگی، و وقر و متانت بود. «سوگند برادران هوراتی» را بحق «تابلو کلاسیك تمام عیار» خوانده‌اند.[۱۴۰] این اثر سبك آرمانی عصر خود را با همان تمامیت و کمالی ارائه می‌کند که، مثلاً «آخرین شام» لئوناردو ادراك رنسانس از هنر را نشان می‌دهد. اگر مجاز باشیم که شکل هنری ناب را از لحاظ جامعه‌شناسی تفسیر کنیم، در این صورت جای چنین موردی همین جا است. این وضوح، این خشونت بی‌مدارا، و این تندی بیان، همه در خصلت‌های اجتماعی جمهوری ریشه دارند؛ در اینجا شکل در واقع فقط حکم عامل محرك را دارد، و وسیله‌ای برای وصول به‌هدفی است. این امر که طبقات بالای جامعه به‌این کلاسیسیسم پیوستند، با توجه به‌آنچه از نیروی سرایت و جاذبهٔ جنبشهای موفق می‌دانیم، این اندازه جای شگفتی نیست، اما شگفت‌آور این است که حتی حکومت نیز از آن پشتیبانی کرد. آن طور که معروف است، «سوگند برادران هوراتی» برای وزارت هنرهای زیبا ساخته‌شد. برخورد کلی با گرایشهای ویرانگر در عرصهٔ هنر همان اندازه نامشخص و فارغ از سوءظن بود که در حوزهٔ سیاست.

هنگامی که «بروتوس»[1]، یعنی تصویری که داوید به‌یاری آن به اعلی درجهٔ شهرت رسید، در ۱۷۸۹ به‌نمایش گذارده‌می‌شود، ملاحظات و اظهار نظرهای رسمی دیگر نقش آگاهانه‌ای در اقبال اثر ندارد. البسهٔ رومی و میهن‌پرستی رومیان اینك صورت اسلوب غالب و نماد رسمی و مورد قبول عامی را یافته‌اند که مانند هر رمز و نماد و هر تشبیه تاریخی دیگری که بتواند آرمان قهرمانان و جوانمردان را به‌ذهن القا کند از آن

1. Brutus

بسهولت استفاده می‌شود. اما، شرایط و الزاماتی که میهن‌پرستی جدید از آن نشأت کرد پیوندی با رومیان ندارند. این میهن‌پرستی محصول عصری است که در آن فرانسه دیگر ناگزیر نیست در قبال همسایه‌ای آزمند یا سلطانی بیگانه از آزادی خود دفاع کند بلکه اکنون ناگزیر است از این آزادی در برابر دنیای مخالفی که اطرافش را فراگرفته و ساختار اجتماعیش از سر تا پا با بافت اجتماعی آن فرق دارد، و علیه انقلاب دست به‌اسلحه برده‌است، دفاع کند. فرانسهٔ انقلابی با زیرکی تمام هنر را به خدمت خود می‌گیرد تا در این مبارزه یاریش دهد؛ سدهٔ نوزدهم نخستین عصری است که اندیشهٔ «هنر برای هنر» را، که چنین عملی را منع می‌کند، در میان آورد. اصل هنر «ناب» و مطلقاً «بیفایده» نخست از مخالفت جنبش رومانتیك با کل دورهٔ انقلاب نتیجه می‌شود، و این تقاضا که هنرمند باید منفعل باشد ناشی از ترس طبقهٔ حاکم برای ازدست‌دادن نفوذ خود بر هنر است. سدهٔ هجدهم در وصول به‌هدفهای عملی خود با همان فراغت خاطری از هنر بهره می‌گیرد که همهٔ سده‌های پیشین بهره گرفته‌بودند؛ اما تا هنگام بروز انقلاب خود هنرمندان از این جریان آگاه نبودند و خیال اینکه هنر را به‌برنامه‌ای بدل کنند از مخیله‌شان نمی‌گذشت. تنها با ظهور انقلاب است که هنر به‌صورت وسیله‌ای برای اظهار کیش سیاسی درمی‌آید، و برای نخستین‌بار بر این نکته تأکید می‌شود که دیگر لازم نیست هنر «آرایه‌ای صرف در ساختار اجتماعی» باشد، بلکه «جزئی از شالوده و اساس آن» است.[۱۴۱] اکنون اعلام می‌شود که هنر نباید سرگرمی و تفننی بی‌هدف، و صرفاً وسیله‌ای برای غلغلك اعصاب، و امتیاز ثروتمندان و مردم فارغ‌البال باشد، بلکه باید بیاموزد و تهذیب کند، مردم را به عمل برانگیزد و نمونه و سرمشقی بدست دهد؛ باید ناب و حقیقی باشد، الهام گیرد و الهام بخشد، و به‌سعادت عامهٔ مردم خدمت کند و مایملك تمام ملت باشد. این برنامه، مانند همهٔ اصلاحات انتزاعی هنر، چیزی زیرکانه و بکر بود، و سترونی و بیحاصلیش نشان‌داد که هر انقلابی پیش از آنکه هنر را تغییر دهد باید جامعه را دگرگون سازد، هر چند خود هنر وسیلهٔ این دگرگونی است و در معرض رابطهٔ پیچیده‌ای از کنش و واکنش با جریان اجتماعی قراردارد. ضمناً، هدف واقعی انقلاب نه

مشارکت طبقات محروم از فرهنگ در لذات هنری، بلکه دگرگونی جامعه و عمیق گردانیدن احساس اجتماع و برانگیختن آگاهی مردم نسبت به دستاوردهای انقلاب بود.[۱۴۲] از آن زمان به‌بعد پرورش هنر به‌معنی تأمین ابزاری برای حکومت بود و توجهی که به‌آن می‌شد کمتر از توجهی نبود که به‌امور مهم حکومتی ابراز می‌گردید. تا زمانی که جمهوری در خطر بود و در راه حیات خود می‌جنگید، از همهٔ ملت خواسته‌می‌شد که با تمام نیروی خود بدان خدمت کند. داوید در سخنانی که خطاب به کنوانسیون ایراد کرد چنین گفت: «هر یك از ما در ازای استعدادهایی که از طبیعت گرفته‌ایم در برابر ملت مسؤولیم.[۱۴۳]» و آسنفراتس[1]، یکی از داوران «سالن» سال ۱۷۹۳، نظریهٔ زیباشناختی متناظر با این امر را در این عبارت خلاصه کرد: «استعداد و قریحهٔ هنرمند در قلب او است؛ آنچه به‌یاری دستهای خود فراهم می‌کند فاقد اهمیت است.[۱۴۴]»

داوید در سیاست هنر زمان خود نقش بیسابقه‌ای ایفا می‌کند. وی عضو کنوانسیون است و در این مقام نفوذ قابل ملاحظه‌ای اعمال می‌کند؛ اما، در عین حال، سخنگوی مورد اعتماد حکومت انقلابی در همهٔ مسائل هنر نیز هست. از زمان لوبرن به‌این سو قلمرو فعالیت هیچ هنرمندی به این گستردگی نبوده‌است؛ اما حیثیت شخصی داوید بمراتب بیش از حیثیت و نفوذی است که پیشکار هنری لوئی چهاردهم از آن برخوردار بود. وی نه تنها فرمانروای مطلق امور هنری انقلاب، و نه فقط مرجعی است که تمام تبلیغات هنری، برگذاری همهٔ جشنها و تشریفات بزرگ، فرهنگستان با همهٔ وظایفش، همهٔ موزه‌ها و نمایشگاههای هنری را زیر نفوذ دارد، بلکه آفرینندهٔ انقلابی خاص خود نیز هست: «انقلاب داویدی» که، تا حدی، نقطهٔ آغاز هنر نوین است. وی پایه‌گذار مکتبی است که نفوذ و حکم و وسعت و ثباتش در طول تاریخ هنر تقریباً نظیر ندارد. تقریباً تمام هنرمندان جوان و با قریحهٔ عصر به‌این مکتب تعلق دارند و این مکتب، به‌رغم مصایبی که استاد از سرگذراند، و به‌رغم مهاجرت و تبعید و با وجود فروکش‌کردن نیروهای خلاقهٔ او، درست تا انقلاب

1. Hassenfratz

ژوئیه نه تنها در مقام مهمترین مکتب بلکه به‌عنوان «مکتب» نقاشی فرانسه باقی‌ماند، و در حقیقت به‌مکتب کلاسیسیسم اروپا بدل گردید و پایه‌گذار آن، که ناپلئون قلمرو نقاشیش خوانده‌اند، با واسطهٔ آن، در قلمرو خود نفوذی اعمال کرد که با نفوذ ناپلئون جهانگشا پهلو می‌زد. مرجعیت استاد تا پس از نهم ترمیدور[۱] و هجدهم برومر[۲] و جلوس ناپلئون بر تخت سلطنت دوام یافت، و این امر صرفاً نه بدین سبب بود که داوید بزرگترین نقاش معاصر فرانسه بشمارمی‌رفت، بلکه بدین علت نیز که کلاسیسیسمش نمایندهٔ ادراکی از هنر بود که با هدفهای سیاسی دوران کنسولی و امپراتوری بیشترین سازگاری را داشت. سیر تکامل یکنواخت کار و سیاست هنری تنها در دورهٔ «دیرکتوار»[۳] منقطع می‌شود، دوره‌ای که، بر خلاف عصر انقلاب و امپراتوری، دوره‌ای است سبکسر و خوشگذران، که از حیث زیبایی‌شناسی خصلت اپیکوری دارد.[۱۴۵] در دورهٔ حکومت کنسولی، هنگامی که سجایای قهرمانی رومیان را پیوسته به فرانسویان متذکر می‌شدند، و در عهد امپراتوری، که در تبلیغات سیاسی آن مقایسه با امپراتوری روم نقشی مشابه با قیاس جمهوری دورهٔ انقلاب با جمهوری روم دارد، کلاسیسیسم به‌صورت سبك نمایندهٔ هنر فرانسوی باقی‌می‌ماند. اما نقاشی داوید، به‌رغم تداوم تکامل خود، حاوی نشانهای تحول و تغییری است که جامعه و حکومت کشور از سر می‌گذرانند. حتی در طی حاکمیت دیرکتوار، سبك کار داوید، بویژه در «زنان سابینی»[۴]، کیفیتی نرمتر و مطبوع‌تر می‌پذیرد، و از خشونت هنر سازش‌ناپذیر دورهٔ انقلاب دور می‌شود. و در عهد امپراتوری، با اینکه او بار دیگر ظرافت مداهنه‌آمیز و هنر سبك دیرکتوار را کنار می‌گذارد، در جهتی دیگر از هدفهای دوران اولیهٔ فعالیتش منحرف می‌گردد. سبك استاد در دورهٔ

---

۱. Thermidor، ماه یازدهم (۱۹ ژوئیه تا ۱۷ اوت) در تقویم انقلاب. ـ م.

۲. Brumaire، ماه دوم (بیست و دوم اکتبر تا بیستم نوامبر) در تقویم انقلاب. ـ م.

۳. Directoire، هیأت اجرایی مرکب از پنج نفر در جمهوری اول فرانسه. ـ م.

4. Sabine Women

امپراتوری، هر گاه با عبارات هنری بیان شود، حاوی کلیهٔ تضادها و کشمکشهای ناپیدایی است که در حکومت ناپلئون نفوذ کرده‌اند. زیرا این نظام حکومتی، درست همان طور که هرگز منکر ریشه‌هایی نیست که در انقلاب دارد و امید هرگونه تجدید حیات امتیازات موروثی را به‌طور قطع و برای همیشه از بین می‌برد، در عین حال همچنان به‌برچیدن بساط انقلاب که با نهم ترمیدور آغاز شده‌بود ادامه می‌دهد، و اگر چه نه تنها موقعیت نیرومند بورژوازی سرمایه‌دار و دهقانان صاحب زمین را تضمین می‌کند بلکه دیکتاتوری سیاسی را نیز مستقر می‌سازد که آزادیهای همین طبقات را هم به‌حدود قانون مدنی محدود می‌کند، همین طور هم هنر داوید در دورهٔ امپراتوری ترکیب نامتوازنی از گرایشهای متضادی است که در آنها عناصر تشریفاتی و قراردادی بتدریج بر طبیعت‌گرایی و خودجوشی چیره می‌شوند.

وظایفی که بر داوید به‌عنوان «سرنقاش» ناپلئون تحمیل شد وی را از نو مستقیماً با واقعیت تاریخی مربوط ساخت و هنرش را تکامل بخشید و به‌وی فرصت داد که با مسائل صوری مربوط به‌تصاویر بزرگ تاریخی دست و پنجه نرم کند، اما همین مسائل و مشکلات کلاسیسیسم او را مصنوع و متکلف ساخت و نشانهایی از همان نوع فرهنگستان‌گرایی را در آثارش بروز داد که سرانجام مایهٔ تباهی خود و مکتبش گردید. دولاکروا[1] داوید را «پدر تمام مکتبهای نوین» می‌خواند، و این از دو لحاظ بود: نه فقط در مقام آفرینندهٔ ناتورالیسم جدید بورژوایی که، خاصه در چهره‌پردازی، نگرشی ساده و جدی و موقر و غیرمصنوع را بیان می‌کرد، بلکه بخصوص و مهمتر از همه به‌عنوان مردی که به‌نقاشی روایتی و داستانی و نمایش صحنه‌های بزرگ تاریخی حیات تازه بخشید. داوید، به یمن این وظایف، پس از کارهای سطحی و ظریف و سبکسرانه‌ای که در زمینهٔ مسائل مربوط به‌شکل انجام داد، از نو خصوصیات و کیفیات دورهٔ دیرکتوار و مقادیر بسیاری از عینیت و سادگی اولیه‌اش را بازیافت. مسائلی که او اکنون باید به‌حلشان همت گمارد، مانند مضمون «زنان

1. Delacroix

سابینی»، پـا در هـوا نیستند، بلکـه از واقعیت مستقیم و مهمی نتیجه می گردند. در سفارشهایی که منتهی به‌آثاری چون «تاجگذاری»[1] (۸-۱۸۰۵) یا «توزیع عقابها»[2] (۱۸۱۰) شدند، او محرکهایی هنری را یافت که شاید خـود هیچ انتظارشان را نداشت. پـرداخت ساده و واقـع‌بینانـهٔ موضوع، کمبودی را که ایـن تصاویر از حیث شور در مقایسه با «سوگند در میدان تنیس»[3] دارند جبران می‌کند. داوید، با رسم این تصاویر، مسافتی دراز از سدهٔ هجدهم و سنت روکـوکـو دور می‌شود و، بـر خـلاف فردگرایی آثار اولیه‌اش، اسلوب عینی‌تری می‌آفریند که هر چند ممکن بود در فرهنگستانها مـورد سوء استفاده واقع شود، اما در هـر حال ادامهٔ آن میسر بود. لیکن او حتی حالا هم نمی‌تواند بـر تعارض درونی که وحدت معنوی هنرش را از دورهٔ دیـرکتوار به‌این سو تهدید می‌کرد غلبه کند. گذشته از تصویر مراسم و تشریفات رسمـی، کـه راه حل کامـلاً رضایتبخشی بـرایشان می‌یابد، او صحنه‌هایی از جهان قـدیم نیز تـرسیم مـی‌کند، صحنه‌هـایی نظیر «سافو»[4] (۱۸۰۹) یـا لئونیداس[5] (۱۸۱۲)، کـه از حیث تکلف بـا «زنـان سابینی» پهلو مـی‌زنند. جهان کـلاسیك دیگـر بـرای داوید سرچشمهٔ الهام نیست و در نظر او نیز، مـانند همـهٔ معاصرانش، چیـزی جـز آیینی قـراردادی نیست. هنگامی که بـا وظایف عملی مـواجه مـی‌شود همچنان شاهکارهایی می‌آفریند، اما مواقعی که می‌خواهد بـر فـراز واقعیت بـال بگشاید، ناکام می‌ماند.

در هنر داوید، تعارض بین آرمان‌گرایی انتزاعـی و هیجان تابلوهای افسانه‌ای و تـاریخی او و طبیعت‌گـرایـی اصیل و نیرومند صورتهایی که ترسیم می‌کند در زمانی که در بروکسل بـه‌حال تبعید بسرمی‌برد تشدید می گـردد. هرگاه که او با زندگی واقعی مستقیماً تماس می‌یـابد، یعنی هرگاه

---

1. Sacre 2. Distribution of the Eagles

۳. Oath in the Tennis Court. چـون شاه نمـایندگـان را از عمارتی که جلسات خـود را در آن تشکیل مـی‌دادند اخـراج کـرد، نمایندگـان در میدان تنیس مجاور گردآمدند و سوگند خوردنـد کـه تـا نیل به‌قانون اساسی محل را ترك نکنند (بیستم ژوئیهٔ ۱۷۸۹)؛ این عمل مقدمهٔ انقلاب فرانسه بود.

4. Sappho (1809) 5. Leonidas (1812)

که به‌صورتگری می‌پردازد، هنوز همان استاد بزرگی است که بود، اما همین که دل به‌اغوای پندارهای ایام باستانی ـ که پیوندی با عصر حاضر ندارند و به‌بازیی هنری بدل گردیده‌اند ـ می‌دهد، تأثیری که در بیننده می کند نه تنها مهجور و دور از ذهن بلکه اغلب مقرون به‌سوء ذوق است. زندگانی هنری داوید اهمیتی خاص برای جامعه‌شناسی هنر دارد، زیرا وی این نظریه را که می‌گوید هدفهای سیاسی عملی با کیفیت هنری ناب سازش ندارند به‌نیکوترین وجه رد می‌کند. وی هر قدر با علایق سیاسی پیوند بیشتری می‌یافت و هر اندازه هنرش را بیشتر به‌خدمت هدفهای تبلیغاتی می گماشت، ارزش هنری آثاری که می‌آفرید بیشتر بود. در دورهٔ انقلاب، که افکارش به‌تمام و کمال بر گرد سیاست دور می‌زد و آثاری چون «سوگند در میدان تنیس» و «مارا»[1] را آفرید، از لحاظ هنری در اوج قدرت خویش بود. و در عهد امپراتوری نیز، که وی دست‌کم توانست خویشتن را با هدفهای میهنی ناپلئون تطبیق دهد، و بیگمان از این نکته آگاه بود که انقلاب مدیون این فرمانروای مطلق‌العنان است، به‌رغم همه چیز، هنرش، هرگاه و هر جا که با وظایف عملی سر و کار داشت، همچنان زنده و آفریننده ماند. اما بعدها، هنگامی که داوید در بروکسل بود و پیوندی با واقعیت سیاسی نداشت و نقاشی بیش نبود، به‌پایین‌ترین نقطهٔ منحنی تکامل هنری خویش سقوط کرد. و اما، هر چند این همبستگیها مبین این نیست که یك نقاش برای آنکه بتواند تابلوهای خوب بکشد باید حتماً منورالفکر و علاقه‌مند به‌امور سیاسی باشد، با این همه مبین آن است که چنین علایق و هدفهایی به‌هیچ وجه مانع از آفرینش آثار ارزنده نیستند.

اغلب گفته شده‌است که انقلاب از لحاظ هنری سترون و بی‌بار بوده و آفرینشهای آن در محدودهٔ سبکی که جز ادامه و کمال کلاسیسیسم روکوکوی قدیم نبود جریان داشته‌است. بر این نکته تأکید شده‌است که هنر عصر انقلاب را می‌توان تنها و تنها در ارتباط با موضوعات و اندیشه‌ها، و نه در پیوند با قالبها و اصول مربوط به‌سبك، به‌عنوان هنری انقلابی توصیف کرد.[۱۴۶] این حقیقتی است که انقلاب، هنگامی که ظهور

1. Marat

کرد، کلاسیسیسم را کمابیش حاضر و آماده دم دست یافت، اما معنی و محتوای تازه‌ای به‌آن داد. کلاسیسیسم انقلاب تنها در نظر آیندگان ـ که آن را در چشم‌انداز هموارسازندهٔ مراتب می‌دیدند ـ بی‌بار و بر و غیر اصیل جلوه می‌کرد؛ جهان معاصر از تفاوت اسلوب کلاسیسیسم داوید و اسلاف او نیك آگاه بود. برای اینکه بدانیم که نوآوریهای داوید تا چه حد در نظر معاصران جسورانه و انقلابی می‌نمود کافی است به‌سخنان پی‌یر[1]، رئیس فرهنگستان، توجه کنیم که «سوگند برادران هوراتی» را، به‌سبب انحراف از الگوی معمول، به‌عنوان «حمله‌ای بر ذوق سلیم» توصیف نمود.[۱۴۷] لیکن سبك واقعی آفریدهٔ انقلاب در حقیقت نه این کلاسیسیسم بلکه رومانتیسیسم بود، یعنی نه هنری که انقلاب عملاً بکار می‌بست بلکه هنری که انقلاب راه را برایش هموارمی‌ساخت. انقلاب خود از درك اسلوب جدید عاجز بود، زیرا هدفهای سیاسی جدید، نهادهای اجتماعی نو، و معیارهای قانونی تازه داشت، اما هنوز فاقد جامعه‌ای بود که به‌زبان خاص خود سخن گوید؛ شرایطی که در آن زمان برای ظهور چنین جامعه‌ای موجود بود صرفاً شرایطی مقدماتی بود. هنر از جریانهای سیاسی عقب مانده‌بود و، چنانکه مارکس اشاره کرده‌است، در پاره‌ای موارد هنوز در قالبهای قدیمی و مهجور جاری بود.[۱۴۸] هنرمندان و نویسندگان، در حقیقت، به‌هیچ وجه همیشه پیامبر و پیشگو نیستند و هنر، همان طور که گاه از زمان خود جلو می‌افتد، اغلب از آن عقب نیز می‌ماند.

حتی رومانتیسیسمی که انقلاب راه را برای آن هموار ساخت خود مبتنی بر جنبش مشابه قدیمتری است؛ اما آنقدر که این دو صورت کلاسیسیسم جدید با هم وجه مشترك دارند جنبش ماقبل رومانتیك و رومانتیسیسم، به‌مفهوم خاص کلمه، ندارند. این دو به‌هیچ وجه جنبش رومانتیك یکنواخت و یك شکلی را نشان نمی‌دهند که صرفاً در سیر تکامل خود منقطع شده‌باشد.[۱۴۹] جنبش ماقبل رومانتیك شکستی قطعی و نهایی را در برابر انقلاب متحمل می‌شود. راست است که مخالفت با خردگرایی

1. Pierre

جانی تازه می‌گیرد، لیکن احساساتیگری سدهٔ هجدهم پس از انقلاب دوام نمی‌یابد. رومانتیسیسم پس از انقلاب جهان‌بینی تازه‌ای را دربارهٔ زندگی و جهان منعکس می‌کند و، از همه مهمتر، تفسیر و تأویل جدیدی از اندیشهٔ آزادی هنری را بدست می‌دهد. این آزادی دیگر امتیاز ویژهٔ مرد صاحب نبوغ نیست، بلکه حق طبیعی هر هنرمند و هر فرد مستعد و با قریحه‌ای است. جنبش ماقبل رومانتیك تنها به‌هنرمند نابغه اجازه می‌داد که از قواعد تخطی کند، حال آنکه رومانتیسیسم منکر اعتبار قواعد عینی از هرگونه است. هرگونه بیان فردی کیفیتی یگانه دارد و بی‌جانشین است، و قوانین و معیارهای خاص خود را در درون خود دارد؛ این روشن‌بینی، دستاورد بزرگ انقلاب برای عالم هنر است. جنبش رومانتیك اینك نه تنها علیه فرهنگستانها، کلیساها، دربارها، حامیان هنر، متفننان، نقادان و استادان، بلکه علیه خود اصل سنت، مرجعیت و قاعده و قانون به‌جنگی آزادیبخش بدل می‌گردد. این مبارزه بدون محیط فکریی که انقلاب فراهم آورد متصور نیست، و ظهور و تأثیرش را مدیون انقلاب است. همهٔ هنر نوگرا تا حدی حاصل و نتیجهٔ همین جهاد رومانتیکی است که در راه آزادی صورت گرفت. با همهٔ صحبتی که دربارهٔ هنجارهای زیباشناختی فوق زمانی، و ارزشهای هنری جاودانهٔ انسانی، و لزوم معیارهای عینی و قراردادهای الزام‌آور می‌شود، باز آزادی و رستگاری فرد، و رد و نفی هر گونه مرجعیت نابجا، و بی‌توجهی شدید به‌همهٔ موانع و تحریمها، اصل حیاتی هنر نوین است، و در همین مقام هم باقی‌می‌ماند. هنرمند زمان ما با هر وثوق و شوری هم که به‌مرجعیت مکتبها، گروهها، و جنبشها اعتراف کند، و هر اعتمادی هم که نسبت به‌همکاران خویش ابراز نماید، به‌مجرد اینکه به‌ترسیم تابلو یا نوشتن یا تصنیف آهنگ می‌پردازد تنها است و احساس تنهایی می‌کند. هنر نو بیان احوال موجود تنهایی است که خود را ـ خوشبخت یا بدبخت ـ متفاوت از سایر همنوعان احساس می‌کند. انقلاب و جنبش رومانتیك نشان پایان عصر فرهنگیی هستند که طی آن هنرمند با «جامعه»ای، با گروه کمابیش متجانسی، با عامه‌ای که به‌حکم و نفوذش گردن می‌نهاد، سخن می‌گفت. هنر دیگر فعالیتی اجتماعی نیست که با ملاکهای عینی و قراردادی هدایت شود، بلکه به‌فعالیت بیان احوال

شخصی، که معیارهایی خاص خود آفریده، بدل گردیده‌است؛ خلاصه، به صورت ابزاری درآمده‌است که هر فرد واحدی با واسطهٔ آن با تك تك افراد سخن می‌گوید. تا ظهور دورهٔ رومانتیك این مسأله که آیا عامهٔ مردم براستی مردمی هنردوست بودند یا نه، خارج از بحث بود؛ هنرمندان و نویسندگان، بر خلاف دورهٔ رومانتیك و دورهٔ بعد از آن ـ که هنرمند و نویسنده به‌ذوق و خواستهای هیچ گروهی تمکین نمی‌کند و همیشه در صدد است که از حکم عده‌ای شکایت به‌عده‌ای دیگر برد ـ منتهای کوشش خود را بکارمی‌بردند تا به‌هر قیمت که باشد تمایلات عامه را برآورده سازند. کیفیت کارشان حالتی تشنج‌آمیز فراهم‌می‌کند و ایشان را در برابر عامهٔ مردم قرارمی‌دهد؛ شك نیست که در این ضمن گروههای هنرشناس و متفننان هنردوست پیوسته تشکیل می‌شوند، اما این تشکیل و تشکل مدا م در تغییر و نوسان است و هرگونه تداوم مناسبات بین هنرمند و جامعه را از بین می‌برد.

این امر هم که کلاسیسیسم داوید و نقاشی رومانتیك سرچشمهٔ مشترکی دارند، که انقلاب باشد، در این حقیقت متجلی است که رومانتیسیسم به‌عنوان حمله‌ای بر کلاسیسیسم آغاز نمی‌شود و از خارج بر مکتب داوید نمی‌تازد، بلکه نخست در آثار نزدیکترین و مستعدترین شاگردان خود استاد ـ گرو[1]، ژیرودهٔ[2]، و گرن[3] ـ بر صحنه می‌آید. انفصال قطعی این دو جریان تا دورهٔ از سال ۱۸۲۰ تا ۱۸۳۰ صورت نمی بندد، و این دوره زمانی است که رومانتیسیسم به‌سبك هنرمندان مترقی بدل می‌شود، حال آنکه کلاسیسیسم به‌صورت اسلوب مورد اعتقاد کسانی درمی‌آید که هنوز به‌مرجعیت مطلق داوید سوگند می‌خورند. سبك دو رگه‌ای که گرو از پیوند رومانتیسیسم و کلاسیسیسم ابداع کرد بیشتر موافق با ذوق شخصی ناپلئون و متناسب با ماهیت مسائلی بود که وی حلشان را بر عهدهٔ نقاشان خود نهاد. ناپلئون وسیلهٔ رفع خستگی ناشی از خردگرایی عملی خویش را در آثار هنری رومانتیك می‌جست و گرایشی به‌احساساتیگری (سانتیمانتالیسم) داشت، و این در مواقعی بود که

1. Gros 2. Girodet 3. Guérin

دربارهٔ هنر به‌عنوان ابزار تبلیغات و نمایش شکوه و حشمت داوری نمی کرد. و علت اینکه در عرصهٔ ادب به‌اوسیان[1] و روسو علاقه‌مند بود و در قلمرو نقاشی چیزهای طرفه و بدیع‌منظر را می‌پسندید جز این نبود.[۱۵۰] وقتی ناپلئون داوید را به‌سمت نقاش دربار خود نصب کرد، این انتصاب در حقیقت تبعیت از رأی عامه بود؛ احساسات و تمایلات خود او موافق با گرو، ژرار، ورنه[2]، پرودون[3]، و «نقاشان قصه‌پرداز» زمان بود.[۱۵۱] ضمناً همهٔ این عده مجبور بودند که نبردها و فتوحات و مجالس جشن و سرورش را تصویر کنند ـ و اجبار این کار برای پرودون فوق‌العاده حساس، و داوید نیرومند به‌یك اندازه بود. لیکن، نقاش راستین امپراتوری، و به‌طریق اولی نقاش ناپلئون، گرو بود، که شهرتش را ـ که هم مورد تأیید حامیان و هم مورد پسند معارضان مکتب داوید بود ـ تا حدی به توانایی خود در ارائهٔ صحنه‌هایی که از حیث دقت با پیکره‌های مومی پهلو می‌زدند مدیون بود و تا حدی به‌درك اخلاقی تازه‌ای که از تصویر صحنه‌های جنگ داشت. وی، در حقیقت، نخستین نقاشی است که جنگ را از دیدگاهی انسانی به‌تصویر می‌کشد و جنبه‌های ناخوشایند آن را نشان‌می‌دهد. مصائب جنگ به‌اندازه‌ای بزرگ بودند که دیگر نمی‌شد بر آنها پرده کشید و از نظر پنهانشان داشت؛ معقولترین راه این بود که اصولاً هیچ کوششی در این راه بعمل‌نیاید.

امپراتوری بیان هنری نگرش خود را بر حیات، در التقاطی یافت که سبکهای موجود را به‌هم می‌آمیخت و در تقدیم و تأخیر عناصرشان تصرف می‌کرد. خصلتهای متناقض این هنر با تناقضات سیاسی و اجتماعی حکومت ناپلئونی سازگار بود. مسألهٔ بزرگی که حکومت امپراتوری کوشش در حل آن داشت عبارت از آشتی‌دادن اقدامات دموکراتیك انقلاب با شکلهای سیاسی سلطنت مطلقه بود. بازگشت به«نظام سابق» برای ناپلئون همان‌گونه تصورناپذیر بود که حمایت از آشفتگی و «هرج و مرج» دوران انقلاب. می‌بایست شکلی از حکومت را یافت که این هر دو را به‌هم آمیزد و سازشی بین دولت قدیم و جدید،

1. Ossian 2. Vernet 3. Prudhon

اشرافیت کهن و نو، و بین مساوات اجتماعی و ثروت جدید بوجود آورد. مفهوم آزادی همان‌قدر برای «نظام قدیم» بیگانه بود که مفهوم برابری. انقلاب، متحقق‌ساختن این هر دو را بر عهده گرفت اما، سرانجام، اصل برابری را به‌کناری نهاد. ناپلئون می‌خواست که این اصل را نجات دهد، اما فقط توانست که آن را از نظر حقوقی مستقر سازد؛ از لحاظ اجتماعی و اقتصادی، نابرابری پیش از انقلاب همچنان رواج داشت. برابری سیاسی در حقیقت عبارت از این بود که همه به‌یك اندازه محروم از حقوق بودند. از دستاوردهای انقلاب چیزی جز آزادی مدنی فرد، برابری در برابر قانون، الغای امتیازات فئودالی، و آزادی عقیده و حرفه و پیشه باقی‌نماند. البته این چیز کمی نبود، اما منطق حکومت خودکامهٔ ناپلئون و بلندپروازیهای دربار منتهی به‌برقراری مجدد اشرافیت و کلیسا گردید و، به‌رغم کوششی که در ابقای اصول بنیادی انقلاب شد، موجب بوجودآمدن محیطی ضدانقلابی گردید.[۱۵۲] جنبش رومانتیك از پیمانی که با پاپ بسته شد و تجدید حیاتی که مذهب به‌تبع آن یافت سخت تأثیر پذیرفت. رومانتیسیسم پیشتر نیز در آثار شاتوبریان با اندیشهٔ تجدید حیات مذهب کاتولیك و گرایشهای سلطنت‌طلبانه ابراز موافقت و همدلی کرده بود. «نبوغ مسیحیت»[۱]، که یك سال پس از عقد معاهده با پاپ منتشر شد و نخستین اثری بود که رومانتیسیسم فرانسوی را معرفی می‌کرد، توفیقی خیره‌کننده‌تر از هر اثر ادبی سدهٔ هجدهم داشت. تمام پاریس آن را خواند و طی چندین شب آن را با صدای بلند برای «کنسول اول» خواندند. انتشار این کتاب نشان ظهور حزب کشیشان و پایان حکومت «فیلسوفان»[۲] است.[۱۵۳] ارتجاع کشیشی-رومانتیك با ژیروده به‌قلمرو هنر گسترش می‌یابد و انحلال کلاسیسیسم را تسریع می‌کند. طی سالهای انقلاب هیچ تابلویی با محتوای مذهبی در نمایشگاهها به‌نمایش گذاشته‌نشد.[۱۵۴] مکتب داوید با اتخاذ نگرشی کاملاً منفی نسبت به‌این نوع نقاشی آغاز

---

1. Génie du christianisme

۲. Les Philosophes، اشاره است به‌دیدرو و دالامبر و سایر دایرةالمعارف‌نویسان، که در تنویر افکار نقش مهمی ایفا کردند. ـ م.

شد؛ اما با اشاعهٔ رومانتیسیسم تعداد تابلوهای نقاشی که محتوای مذهبی داشتند فزونی گرفت و مضمونهای مذهبی سرانجام قلمرو خود کلاسیسیسم فرهنگستانی را نیز مورد تهاجم قراردادند.

رنسانس دینی همزمان با ارتجاع سیاسی دوران حکومت کنسولی آغاز می‌شود. این تجدید حیات، در عین حال، جزئی از تصفیه و برچیدن دستگاه انقلاب است، و طبقهٔ حاکم با شور و علاقه‌ای وافر آن را دنبال می‌کند. لیکن، شور و شعف همگان در زیر بار و فشار فداکاریهای سختی که ماجراجوییهای ناپلئون بر ملت تحمیل می‌کند زود فرومی‌میرد، و بورژوازی نیز در نتیجهٔ ایجاد اشرافیت نظامی و کوشش به‌آشتی با اشرافیت قدیم، تا حدی از جوش و خروش می‌افتد. اما عصر طلایی پیمانکاران ارتش و علافان و سفته‌بازان آغاز می‌شود و بورژوازی، هر چند دیگر آن بورژوازی انقلابی نیست، در پیکار برای احراز جایگاه برتر اجتماعی همچنان در مقام طبقه‌ای پیروزمند باقی است. ضمناً، هدفهایی که بورژوازی در طی انقلاب تعقیب می‌کرد هرگز آن اندازه که معمولاً در موردشان ادعا می‌شود بشردوستانه نبود. طبقهٔ مرفه متوسط مدتها پیش از انقلاب بستانکار حکومت بود و، به‌سبب سوء مدیریت مستمر دربار، روز بروز از این بابت که حکومت از نظر مالی درمانده گردد و به‌افلاس نشیند احساس هراس بیشتری می‌کرد. اگر در راه برقراری نظمی جدید می‌جنگید، هدف عمده‌اش حصول اطمینان از استمرار درآمدش بود. این وضع و حال تبیین‌کنندهٔ این باطلنمای (پارادوکس) آشکار است که انقلاب را یکی از ثروتمندترین طبقات به‌ثمر رساند و نه طبقه‌ای که از لحاظ امتیازات اجتماعی محروم‌تر از دیگران بود.[۱۵۵] این انقلاب به‌هیچ روی انقلاب پرولتاریا و خرده‌بورژوازی بی‌مال و منال نبود بلکه انقلاب اجاره‌داران و پیمانکاران، یعنی انقلاب طبقه‌ای بود که بیگمان حدود عملش را امتیازات اشراف فئودال محدود می‌کرد، اما این تهدید به‌هیچ وجه جدی نبود.[۱۵۶] ولی این هم درست است که انقلاب به‌یاری طبقهٔ کارگر و قشرهای پایین طبقهٔ متوسط به‌ثمر رسید و بی‌مساعدت این طبقات هرگز با توفیق قرین نمی‌شد. با این حال، بورژوازی، به‌مجرد اینکه به‌هدفهایش رسید، همرزمان سابق خود را رها کرد و خواست که خود بتنهایی از

ثمرات پیروزی بهره‌مند شود. اما، تمام طبقات محروم از حقوق مدنی و کلیهٔ ستمدیدگان، در پایان، از پیروزی انقلاب سود بردند، زیرا همین انقلاب پس از یك رشته شورشها و قیامهای ناموفق نخستین انقلابی بود که سرانجام منتهی به‌تجدید حیات عمیق و اساسی جامعه گردید؛ لیکن نتایج مستقیم حوادث به‌هیچ روی دلگرم‌کننده نبود. هنوز انقلاب پایان نپذیرفته‌بود که سرخوردگی و تلخکامی شدیدی بر جان مردم چیره شد و اثری از فلسفهٔ خوشبینانهٔ روشنگری باقی نماند. لیبرالیسم سدهٔ هجدهم مبتنی بود بر اندیشهٔ یکی‌بودن و همانندی آزادی و برابری. اعتقاد به‌این «معادله»، منبع و سرچشمهٔ خوشبینی آزادیخواهانه، و ازدست‌دادن اعتماد به‌سازش‌پذیری این دو منشأ مایهٔ بدبینی دورهٔ پس از انقلاب بود.

بارزترین نشان پیروزی اندیشهٔ آزادی‌خواهانه این است که تأثیر جبر و زور و محدودیت و نظارت بر افکار تا پس از انقلاب به‌عنوان عاملی فلج‌سازنده احساس نمی‌گردد. تا آن زمان بزرگترین دستاوردهای هنر اغلب با خشن‌ترین انواع حکومت مطلقه پیوند داشتند؛ از این زمان به‌بعد هرگونه کوشش در جهت استقرار فرهنگ مطلقه با مقاومت شکست‌ناپذیر مواجه می‌گردد. انقلاب ثابت کرده‌بود هیچ نهاد بشری تغییر‌ناپذیر نیست؛ هر نظر و فکری هم که به‌هنرمند تحمیل می‌شد با این ادعا همراه نبود که این نظر یا فکر عالیترین هنجار و اندیشه است، و اجبار تنها نتیجه‌ای که بیارمی‌آورد برانگیختن شك و بدگمانی هنرمند بود. اصول نظم و انضباط نفوذ خود را ازدست‌داد و اندیشهٔ آزاد از این زمان به‌بعد ـ آری، براستی، تنها از این لحظه ببعد ـ به‌منبع الهام هنری بدل گردید. ناپلئون، به‌رغم جوایز و عطایا و افتخاراتی که به‌هنرمندان داد، هرگز نتوانست هنرمندان و نویسندگانش را به‌خلق اثر مهمی برانگیزد. نویسندگان واقعاً خلاق زمان او، کسانی چون مادام دو استال و بنژامن کونستان[1]، از ناراضیان بودند و در خارج از کشور بسر می‌بردند[۱۵۷].

مهمترین دستاورد امپراتوری در قلمرو هنر تثبیت روابط بین تولید‌

1. Benjamin Constant

کننده و مصرف‌کننده بود که خود مخلوق دورهٔ روشنگری و انقلاب بود. جامعهٔ هنردوستی که در سدهٔ هجدهم از میان طبقهٔ متوسط برخاسته بود انسجام و قوامی یافت و از آن پس نیز به‌عنوان طرف ذی‌نفع در هنرهای تجسمی نقش برجسته‌ای ایفا کرد. عدهٔ جامعهٔ کتابخوان سدهٔ هفدهم فرانسه مشتمل بر چند هزار کس بود؛ این عده مرکب بودند از گروهی از متفننان و سخن‌شناسان و داورانی که ولتر شمار آنها را حدود دو تا سه هزار کس تخمین می‌زد[۱۵۸]. این سخن، البته، بدان معنا نبود که این عده منحصراً از مردمی تشکیل می‌شدند که توانایی داوری در مسائل هنری و درك مطمئنی از کیفیت آثار هنری را واجد بودند، بلکه بدان معنا بود که این جمع از پاره‌ای معیارهای زیباشناختی بهره‌مند بودند که به‌اعضای آن امکان می‌داد در محدوده‌های معین، که چندان وسیع هم نبود، اثر با ارزش را از بی‌ارزش تمیز دهند. جامعهٔ دوستدار هنر های تجسمی، طبعاً، از جامعهٔ ادب محدودتر بود و منحصراً از مجموعه‌پردازان و هنرشناسان تشکیل می‌گردید. تا زمانی که مشاجرهٔ بین هواخواهان پوسن و طرفداران روبنس در نگرفت، جامعهٔ هنردوستی که منحصراً از متخصصان و کارشناسان تشکیل نشده‌باشد ظهور نکرد[۱۵۹]، و تا سدهٔ هجدهم شامل کسانی نمی‌شد که به‌آثار نقاشی ابراز علاقه کنند، بی‌آنکه در صدد خریدشان باشند. این روند پیشرفت پس از سالن سال ۱۶۹۹ بارزتر شد و در سال ۱۷۲۵ «مرکور دو فرانس[1]» گزارش داد که جماعت عظیمی از هر طبقه و سن در سالن دیده‌شده‌اند که تابلوها را می‌دیده و نقد می‌کرده و می‌ستوده و بر آنها خرده می‌گرفتند[۱۶۰]. بنا بر گزارشهای همان زمان، جماعاتی که در این سالنها حضور یافته‌اند از حیث عده بی‌سابقه‌اند، و حتی اگر بیشتر آنها تنها به‌این علت آمده‌باشند که دیدار از این گونه جاها باب شده، باز، خود این امر حکایت از آن دارد که عدهٔ دوستداران واقعی هنر فزونی یافته‌است. دلیل این امر، بویژه، انتشار شمار زیادی نشریات و مجلات تازهٔ هنری و نسخه‌های بدلی است که از تابلوهای نقاشی به‌بازار می‌آید[۱۶۱].

1. Mercure de France

پاریس، که مدتها مرکز اجتماعی و ادبی اروپا بود، اکنون به پایتخت هنر اروپا بدل می‌گردد و نقشی را که ایتالیا از رنسانس به‌این سو در حیات هنری اروپای غربی ایفا کرده‌بود به‌تمام و کمال بر عهده می‌گیرد. راست است که رم همچنان مرکز مطالعهٔ هنر کلاسیك است، ولی پاریس جایی است که مردم برای مطالعهٔ هنر نوین بدان روی می‌آورند[۱۶۲]. حیات هنری پاریس، که اکنون تمام جهان فرهیخته را به‌خود مشغول داشته‌است، بیشتر مایه و نیروی خود را از نمایشگاههایی می‌گیرد که به‌هیچ روی منحصر و محدود به«سالنها» نیستند. در زمانهای پیشتر، از این گونه نمایشگاهها در ایتالیا و هلند بر پا می‌شد، اما تنها در فرانسهٔ سدهٔ هفدهم و سدهٔ هجدهم است که این نمایشگاهها به‌عاملی ضرور و اجتناب‌ناپذیر در فعالیت هنری بدل می‌گردند.[۱۶۳]. و تنها پس از سال ۱۶۷۳ بود که نمایشگاههای هنری منظماً ترتیب داده‌می‌شدند، و این در زمانی بود که کاهش حمایت حکومت، هنرمندان فرانسوی را مجبور کرد که در پی خریدار برآیند. تنها اعضای فرهنگستان مجاز بودند که آثار خود را در «سالن» به‌نمایش بگذارند، و دیگران ناگزیر بودند آثارشان را در «فرهنگستان» انجمن «سن‌لوقا»، که تشخص کمتری داشت، یا در «نمایشگاه جوانان» در معرض تماشای مردم قراردهند. این نمایشگاههای کنار افتاده رونق چندانی نداشتند تا اینکه انقلاب در ۱۷۹۱ درِ «سالن» را به‌روی کلیهٔ هنرمندان آزاد گشود و حیات هنری، که کیفیت هیجان‌آمیز و بیقرار خود را از این نمایشگاه و نمایشگاههای خصوصی و کارگاهی گرفته‌بود، به‌صورت متشکل‌تر و معقولتری درآمد، هر چند از تر و تازگی و جذابیت چندانی بهره‌مند نبود.

انقلاب به‌معنی پایان حکومت مطلقهٔ فرهنگستان و سلطهٔ انحصاری دربار و اشراف و پولداران بر بازار هنر بود. موانعی که بر سر راه مردمی‌شدن هنر بود از میان برداشته‌شد؛ این موانع با جامعهٔ روکوکو و فرهنگ روکوکو از صحنه ناپدید گشتند. لیکن این ادعا هم، که اغلب عنوان گردیده و گفته شده‌است که قشرهایی از مردم که کلید فرهنگ را در دست داشتند و نمایندگان «حسن ذوق» بودند یك شبه ناپدید شدند، به‌هیچ وجه درست نیست. جریان، به‌رغم این تحول عمیق و ناگهانی، در

نتیجهٔ مشارکت وسیع طبقهٔ متوسط در حیات فرهنگی پیش از انقلاب، واجد نوعی تداوم بود. راست است که حیات هنری به‌نحو بیسابقه‌ای به‌هیأت حیات ملی و مردمی در آمد، بدین معنی که نه تنها وسعت یافت بلکه نوعی مساوات هم در جامعهٔ طالبان هنر بر قرار شد... اما، حتی این گرایش هم پیش از انقلاب آغاز شده‌بود. منگس، در اثر خود به‌نام «اندیشه‌هایی دربارهٔ زیبایی و ذوق»[1]، اعلام کرده‌بود که «زیبا» آن چیزی است که اکثریت عامه می‌پسندد. تغییری واقعی که پس از انقلاب بروز کرد این بود که جامعهٔ هنردوست سابق را طبقه‌ای تشکیل می‌داد که هنر وظیفهٔ مستقیمی در حیات روزانه‌اش داشت و یکی از آن شکلهایی بود که طبقهٔ مزبور به‌یاری آنها، از یك سو، دوری خویش را از طبقات فرودست بیان می‌کرد و، از سوی دیگر، حسن مناسبات خود را با دربار و سلطنت، حال آنکه عامهٔ مردم هنردوست جدید در جامعه‌ای از متفننان صاحب علایق هنری بسط یافت که هنر را به‌چشم امری تابع آزادی انتخاب و ذوقهای متغیر می‌نگریست.

پس از اینکه در سال ۱۷۹۱ مجلس قانونگذاری حقوق و امتیازات فرهنگستان را لغو کرد و حق استفاده از «سالن» را به‌همهٔ هنرمندان اعطا نمود، خود فرهنگستان نیز دو سال بعد بکلی تعطیل شد. تأثیر این فرمان در قلمرو هنر مشابه الغای حقوق و امتیازات فئودالی و تحقق دموکراسی بود. اما این جریان نیز، مانند جریان اجتماعی مشابه خود، پیش از انقلاب آغاز شده‌بود. همهٔ لیبرالها فرهنگستان را همواره به‌مثابهٔ روح و مظهر محافظه‌کاری نگریسته‌بودند؛ اما حقیقت این است که فرهنگستان، بخصوص پس از پایان سدهٔ هفدهم، هیچ‌گاه آن‌طور که ظاهراً جلوه می‌کرد، تنگ‌نظر و سختگیر نبود؛ در سدهٔ هجدهم در مسألهٔ عضویت هم به‌قدر کافی آسان‌گیر بود. این امری است عیان و آشکار. تنها چیزی که بدقت رعایت می‌شد برپا کردن نمایشگاه در «سالن» آن بود، که تنها به‌اعضا اختصاص داشت. و دقیقاً علیه همین عمل بود که هنرمندان پیشرو به‌رهبری داوید دست به‌سخت‌ترین مبارزه زدند.

1. *Thoughts on Beauty and on Taste (1765)*

فرهنگستان ناگهان منحل شد، اما یافتن جانشینی برای آن کاری بس دشوار بود. داوید در سال ۱۷۹۳ «انجمن هنر» را، که اتحادیه‌ای دموکراتیک و مرکب از هنرمندان بود و گروهها و طبقات و اعضای خاصی در آن از حقوق و امتیازات ویژه‌ای برخوردار نبودند، تأسیس کرد. اما به‌علت فعالیتهای خرابکارانه‌ای که هواخواهان سلطنت در درونش داشتند، یك سال بعد ناگزیر جای خود را به «انجمن ملی و جمهوری هنرها» داد، که انجمنی براستی انقلابی بود و وظیفه داشت که نقش فرهنگستان منحله را برعهده گیرد. اما این انجمن نه یك «فرهنگستان» بلکه باشگاهی بود که هرکس، صرف‌نظر از هر پیشه و شغل و موقعیتی که داشت، می‌توانست به‌عضویت آن درآید. در همان سال «باشگاه انقلابی هنر» تأسیس شد، که داوید، پرودون، ژرار، و ایزابه[1] از جملهٔ اعضای آن بودند و، به‌یمن وجود همین اعضای متشخص، از حیثیت و نفوذی عظیم برخوردار بود. تمام این انجمنها و اتحادیه‌ها وابسته به «کمیتهٔ آموزش همگانی» و از حمایت و مساعدت کنوانسیون، کمیتهٔ رفاه، و «کمون پاریس» بهره‌مند بودند[۱۶۴]. فرهنگستان به‌عنوان مالك انحصاری نمایشگاهها منحل شد، اما تا مدتی انحصار آموزش را همچنان در اختیار داشت و از این طریق مقدار قابل ملاحظه‌ای از نفوذ خود را حفظ کرد [۱۶۵]. اما چندی بعد «مدرسهٔ فنی نقاشی و پیکرتراشی» جای آن را گرفت و تعلیم هنر در مدارس خصوصی و کلاسهای شبانه آغاز شد. گذشته از اینها، تعلیم نقاشی در برنامهٔ مدارس متوسطه[2] نیز گنجانده شد. لیکن هیچ چیز به‌اندازهٔ تأسیس و توسعهٔ موزه‌ها به‌همگانی‌شدن هنر مساعدت نکرد. تا بروز انقلاب برای آن عده از هنرمندانی که قادر به مسافرت به‌ایتالیا نبودند احتمال اینکه بتوانند کار استادان بزرگ را از نزدیك ببینند بسیار اندك بود، چه بیشتر این‌گونه آثار در تالارهای هنرشناسان و مجموعه‌پردازان بزرگ نگه‌داری می‌شدند، و از دسترس عامه بدور بودند. انقلاب این وضع را از بیخ و بن دگرگون کرد. در سال ۱۷۹۲ کنوانسیون تصمیم گرفت موزه‌ای در «لوور»[3] تأسیس کند. در

1. Isabey 2. écoles centrales 3. Louvre

اینجا، در جوار کارگاهها، هنرمندان جوان می‌توانستند از این پس هر روز آثار بزرگ هنری را مطالعه و نسخه‌برداری کنند، و در اینجا، در تالارهای لوور، بهترین مجموعه از تعالیم استادان خود را دم دست داشتند.

پس از نهم ترمیدور اصل مرجعیت در قلمرو هنر نیز اعاده شد و «شعبهٔ چهارم مؤسسه[1]» سرانجام جانشین «فرهنگستان هنرهای زیبا» گردید. این «اصلاح» کاری غیردموکراتیك بود، زیرا که مؤسسهٔ جدید، برخلاف فرهنگستان، که ۱۵۰ عضو داشت، ۲۲ عضو بیش نداشت. مع‌هذا، داوید، اودون[2]، و ژرار از جملهٔ اعضای آن بودند، و مؤسسه نفوذ سابق خود را زود بازیافت. البته جامعهٔ هنرمندان از سر تا پا در مناسبات خود با انقلاب تجدید نظر کرد، اما این مناسبات هرگز چیزی یك شکل و یکدست نبود. بعضی از هنرمندان از همان ابتدا انقلابیانی شریف و صمیم بودند، و نه تنها کسانی، مانند داوید، که می‌توانست به‌ثروت همسرش تکیه کند و پروای وضع متزلزل بازار را نداشته‌باشد، بلکه کسانی هم چون فراگونار، که از گردش و تلاطم زمان آسیب دیده و به‌افلاس نشسته‌بود، به‌انقلاب وفادار ماندند. حاجت به‌گفتن نیست که ضدانقلابیان معتقد و پروپاقرصی نیز، چون مادام ویژه‌لوبرن[3]، که کشور را همراه مشتریان والاجاه خویش ترك کرد، در میان هنرمندان وجود داشتند. در هر دو جناح راست و چپ از این هنرمندان به‌چشم می‌خوردند، و اینها صرفاً رفیقان نیمه‌راهی بودند که به‌اقتضای اوضاع و احوال شخصی از «مهاجران» یا انقلابیان طرفداری می‌کردند. به‌طور کلی هنرمندان خود را در معرض تهدید شدید انقلاب می‌دیدند؛ مهاجرت اشراف، هنرمندان را از ثروتمندترین و شایسته‌ترین خریداران آثارشان محروم ساخت[۱۶۶]. شمار مهاجران روز به‌روز فزونی می‌گرفت و جماعت جامعهٔ هنردوست سابقی که درکشور مانده‌بود نه در وضع و موقعی بود که آثار هنری بخرد و نه حال و حوصلهٔ این کار را داشت. از همان بدو امر بیشتر هنرمندان گرفتار تنگدستی وحشتناکی شدند، و بنا بر این عجیب نبود اگر آنان نمی‌توانستند در همهٔ احوال شور و علاقه‌ای به

1. IVth Section of the Institute 2. Houdon 3. Vigée-Lebrun

انقلاب در خود احساس کنند. با این حال، اگر عدهٔ کثیری از ایشان همچنان در کنار انقلاب ماندند این بدان علت بود که آنان در نظام سابق احساس خفت و سرافکندگی کرده و مورد بهره‌کشی شدید قرار گرفته و به‌چشم خدمتکاران خانه بر ایشان نگریسته‌بودند. انقلاب به‌این وضع پایان داد و در نهایت زحماتشان را جبران کرد. زیرا، گذشته از علاقهٔ روزافزونی که حکومت نسبت به‌هنر ابراز می‌کرد، عدهٔ اشخاص علاقه‌مند به‌هنر نیز افزایش یافت، و ناگهان جامعهٔ زندهٔ هنردوستی پا گرفت که علاقهٔ شدیدی به‌آثار استادان معروف ابراز می‌کرد[۱۶۷]. طی انقلاب عدهٔ دیدارکنندگان از سالنها و نمایشگاههای هنر نه تنها کاهش نیافت بلکه افزایش نیز پذیرفت. در حراجها قیمت آثار هنری درست به‌میزان قیمت سالیان پیش از انقلاب رسید، و در عهد حکومت امپراتوری بهای آثار هنری از این نیز بسیار بیشتر شد[۱۶۸]. شمار هنرمندان فزونی گرفت، چندانکه نقادان از زیادتی عدهٔ هنرمندان زبان به‌شکوه و شکایت گشودند. حیات هنری بسرعت ـ با سرعتی بیش از حد انتظار ـ از تکانهای انقلاب به‌خود بازآمد. پیش از آنکه هنری جدید تولد یابد، دستگاه هنر به‌حالت عادی بازگشت. نهادهای قدیم از نو دایر شدند، اما کسانی که این نهادها را دایر کرده‌بودند معیارهای زیباشناختی خاص خود نداشتند و حتی شجاعت اتخاذ چنین معیارهایی را فاقد بودند. همین امر علت سقوط هنر دورهٔ پس از انقلاب را روشن می‌کند، و نشان می‌دهد که چرا و به‌چه علت بیست سال دیگر طول کشید تا رومانتیسیسم در فرانسه تحقق پذیرفت.

۶. رومانتیسیسم آلمان و غرب

لیبرالیسم سدهٔ نوزدهم رومانتیسیسم را با «بازگشت سلطنت[۱]» و

۱. Restoration در تاریخ انگلستان: بازگشت چارلز دوم در سال ۱۶۶۰ و استقرار مجدد سلطنت. در تاریخ فرانسه: بازگشت خاندان بوربون به‌قدرت در سالهای ۱۵-۱۸۱۴ و دوران مابعد. با درمیان‌آمدن حکومت صد روزهٔ ناپلئون این دوران به‌بازگشت اول (آوریل ۱۸۱۴ تا مارس ۱۸۱۵) و بازگشت دوم (ژوئیهٔ سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۳۰) منقسم شد.

ارتجاع یکی می‌انگاشت. این توجیه شاید، خاصه در آلمان، چندان بی‌پایه نبود اما به‌طور کلی منتهی به‌استنباطی نادرست از جریان تاریخ گردید؛ و این اشتباه همچنان بردوام بود تا این که دانشمندان بتدریج فرقی بین رومانتیسیسم آلمانی و غربی قائل شدند و یکی را منشعب از گرایشهای ارتجاعی و دیگری را منبعث از گرایشهای مترقی شمردند. تصویری که از این تمایز نتیجه شد البته به‌حقیقت نزدیکتر بود لیکن هنوز حاوی ساده‌سازی بیش از حد حقایق بود، زیرا، از نظرگاهی سیاسی، هیچ یك از این دو وجه از رومانتیسیسم چیز روشن و مشخصی نبود. سرانجام، موافق با وضع واقعی امور، تمایزی بین مراحل اولیه و بعدی رومانتیسیسم در آلمان و فرانسه و انگلیس قائل شدند و آن را به رومانتیسیسم نسل اول و دوم منقسم کردند. سرانجام معلوم شد که این جریان در آلمان و اروپای غربی مسیرهای متفاوتی را پیموده و در آلمان از نگرشی ناشی شده که اساساً انقلابی بوده و به‌سوی دیدگاهی ارتجاعی میل کرده‌است، حال آنکه رومانتیسیسم غربی از دیدگاهی محافظه‌کارانه و سلطنت‌طلبانه نشأت کرده و منتهی به‌لیبرالیسم گشته‌است. این طرز تبیین موقعیت، اساساً درست بود، اما برای تعریف رومانتیسیسم چیز فوق‌العاده سودمندی ازآب‌درنیامد. صفت مشخصهٔ جنبش رومانتیك این نبود که آیا هواخواه تفکری انقلابی یا ضدانقلابی و مترقی یا ارتجاعی است، بلکه در این بود که همین رومانتیسیسم با واسطهٔ راههای غیرعقلایی و غیردیالکتیکی و وهم‌آمیز به‌این هر دو مقام رسید. شور و علاقهٔ انقلابیش همان‌قدر بر اساس ناآگاهی از راه و رسم جهان استوار بود که محافظه‌کاریش، و شور و علاقه‌ای که به«انقلاب»، فیخته و «ویلهلم مایستر» گوته نشان‌می‌داد، از حیث ساده‌لوحی و نادرستی ادراك، از انگیزه‌هایی که در پشت سر جریانهای تاریخی قرارداشتند با شور و علاقه‌ای که نسبت به‌کلیسا و دستگاه سلطنت و شوالیه‌گری و فئودالیسم ابراز می‌کرد برابری می‌نمود. اگر طبقهٔ روشنفکر، حتی در فرانسه، به‌دیگران امکان این را نمی‌داد که با توجه به‌وقایع روز بیندیشند و عمل‌کنند، شاید جریان حوادث مسیر دیگری را می‌پیمود. در همه جا رومانتیسیسمی ویژهٔ انقلاب وجود داشت، همان‌طور که رومانتیسیسمی مخصوص ضدانقلاب و بازگشت

سلطنت هم در کار بود. دانتون[1] و روبسپیر[2] از حیث جزمیت و بی‌توجهی به‌واقعیت دست کمی از کسانی چون شاتوبریان، دو مستر[3]، گورس[4]، و آدام مولر[5] نداشتند. فریدریش شلگل در جوانی رومانتیک و عاشق فیخته و ویلهلم مایستر و انقلاب، و در پیری شیفتهٔ مترنیخ و «اتحاد مقدس» بود. اما خود مترنیخ، به‌رغم محافظه‌کاری و سنت‌پرستیش، رومانتیک نبود، و کار پرداختن به‌افسانهٔ تکرار تاریخ و هواخواهی از اصول سلطنت و روحانیت و تحکیم مبانی این مسائل را به‌ادبا واگذاشت. آدم واقع‌بین کسی است که می‌داند چه وقت در راه منافع خویش می‌جنگد و چه موقع با منافع دیگران سازش می‌کند؛ و دیالکتیک‌شناس کسی است که می‌داند وضع تاریخی در هر لحظهٔ معینی از انگیزه‌ها و اعمالی فراهم می‌آید که قابل تحویل به‌یکدیگر نیستند، حال آنکه آدم رومانتیک، به‌رغم ادراکی که از گذشته دارد، دربارهٔ زمان خود به‌طرزی غیرتاریخی و غیر-دیالکتیکی داوری می‌کند، و از ادراك این امر عاجز است که زمان وی در نیمهٔ راه بین گذشته و آینده قراردارد و نمایندهٔ تعارض غیرقابل حلی است که بین عناصر ایستا و پویا جاری است.

تعریفی که گوته از این جریان می‌کند، و بنا برآن رومانتیسیسم تجسم خارجی اصل بیماری است ـ فتوایی که به‌این صورت هرگز قابل قبول نیست ـ در پرتو روانشناسی جدید مفهوم نو و تأیید تازه‌ای کسب می‌کند. زیرا، اگر رومانتیسیسم، در حقیقت، تنها وجهی از وضع کلی را که گرانبار از کشمکش و تعارض است می‌بیند، و اگر در دیالکتیک تاریخ تنها یك عامل را مشاهده می‌کند و بر آن به‌قیمت تضعیف دیگری تأکید می‌نماید، و، سرانجام، اگر چنین واکنش یك جانبه و مبالغه‌آمیزی را به‌ظهور می‌رساند، در آن صورت نشان‌می‌دهد که فاقد تعادل روانی است، و بحق می‌توان رومانتیسیسم را«بیماری‌گونه» خواند. آدمی اگر از دیدن صور واقعی اشیاء ناراحت نمی‌شود، پس چرا آنها را از شکل و هیأت اولیهٔ خود خارج می‌کند؟ به‌قول اسقف باتلر[6]، «اشیاء و اعمال همان گونه‌اند که هستند، و نتایجشان همان گونه خواهندبود که باید باشند؛

1. Dantons 2. Robespierres 3. de Maistre 4. Goerres
5. Adam Mueller 6. Bishop Butler

پس چرا باید بخواهیم که گول بخوریم؟» هم او در ادامهٔ سخن بهترین توصیف را از احساس آرام و «سالم» مبتنی بر واقع بینی سدهٔ هجدهم، با نفرتی که نسبت به‌هرگونه فریب خیال دارد، بدست می‌دهد[۱۶۹]. از این دیدگاه واقع‌بینانه، رومانتیسیسم همیشه دروغ و فریبی بنظر می‌رسد، که، آن‌طور که نیچه در اشاره به‌واگنر می‌گوید، «نمی‌خواهد آنتی‌تز را به‌عنوان آنتی‌تز بینگارد»، و با منتهای قدرت دربارهٔ توهمات و شبهاتی که عمیقاً احساس کرده‌است فریاد سرمی‌دهد. گریز به‌گذشته تنها یکی از وجوه پندارگرایی رومانتیك و نفی واقعیت است ـ گریز به‌آینده، یعنی به«ناکجاآباد»، نیز چنین است. آنچه فرد رومانتیك بدان می‌چسبد، در تحلیل آخر، واجد اهمیتی نیست؛ مسألهٔ اساسی و مهم، ترس او از اکنون و پایان جهان است.

رومانتیسیسم نه تنها واجد اهمیتی عصرآفرین بود، بلکه از این اهمیتی هم که داشت نیك آگاه بود[۱۷۰]این جنبش نمایندهٔ یکی از قاطعترین نقاط عطف در تاریخ فکری اروپا بود، و البته بر اهمیت نقش تاریخی خود نیز وقوف کامل داشت. از دوران گوتیك به‌این‌سو، حساسیت هرگز تا به‌این درجه برانگیخته‌نشده و بر حقی که هنرمند به‌پیروی‌کردن از احساسات و مشرب و احوال شخصی خود دارد هرگز با چنین قوت و قطعیتی تأکید نگشته‌بود. آن نوعی از خردگرایی که از رنسانس به‌این سو مدام در پیشرفت بود، و در تمام جهان متمدن با واسطهٔ «روشنگری» مقام مهم و مسلطی یافته‌بود، دردناکترین شکست را در طول تاریخ خود متحمل شد. از زمان انحلال جریان توجه به«ماوراء طبیعت» و سنت‌پرستی سده‌های میانه به‌بعد هرگز از خرد، آگاهی و سلامت ذهن، میل به‌خویشتن‌داری و توانایی انجام آن، با چنین لحن تحقیرآمیزی سخن به‌میان نیامده‌بود. حتی بلیك[1]، که هرگز موافق با عاطفه‌گرایی بی‌بند و بار شاعری چون وردزورث[2] نبود، می‌گوید: «آنها که بر خواهش خود سرپوش می‌گذارند به‌این علت چنین می‌کنند که خواهششان آن‌قدر ضعیف است که می‌توان بر آن سرپوش نهاد.» خردگرایی، به‌عنوان یکی از اصول علم و امور

1. Blake 2. Wordsworth

عملی، بسرعت از این ضربه‌ای که رومانتیسیسم بر آن وارد آورده‌بود به‌خود بازآمد، اما هنر اروپا همچنان «رومانتیك» مانده‌است. رومانتیسیسم نه تنها جنبشی عام بود، و ملل اروپا را یکی پس از دیگری در پنجه گرفت و زبان ادبی جامعی آفرید که سرانجام به‌یك اندازه در روسیه و لهستان و فرانسه و انگلستان مفهوم بود، بلکه به‌صورت جریانی درآمد که، مانند طبیعت‌گرایی عهد گوتیك یا کلاسیسیسم دورهٔ رنسانس، به عنوان عاملی پا بر جا در بسط و تکامل هنر باقی‌مانده‌است. در حقیقت، هیچ محصولی از هنر نوین، هیچ انگیزش عاطفی، هیچ گونه تأثیر یا خلق و خو و مشربی از انسان زمان جدید را نمی‌توان یافت که ظرافت و تنوع خود را به‌حساسیتی که از رومانتیسیسم نشأت کرد مدیون نباشد. همهٔ افراط، هرج و مرج و خشونت هنر جدید، تغزل‌گرایی الکن و سرمستانه‌اش، و بی‌پروایی لگام‌گسیخته‌ای که در نمایش احساسات به خرج می‌دهد، همه از آن نشأت کرده‌اند. و این گرایش ذهنی مبتنی بر «خودمداری» برای ما آن‌قدر صورت عادی و مطلقاً اجتناب‌ناپذیر یافته است که حتی قادر نیستیم، بی‌آنکه از احساسات خویش سخن به‌میان آوریم، جریان فکری مجردی را تعقیب کنیم[۷۱]. شور معنوی، گرمی عقل، و باروری هنری خردگرایی چنان فراموش شده‌اند که ما تنها می‌توانیم هنر کلاسیك را به‌منزلهٔ بیان احساسی رومانتیك ادراك کنیم. مارسل پروست می‌گوید: «تنها رومانتیکها هستند که می‌دانند چگونه کتب و آثار کلاسیك را بخوانند، زیرا آنها این آثار را به‌همان صورتی می خوانند که نوشته‌شده‌است ـ یعنی به‌صورت رومانتیك [۱۷۲].

سدهٔ نوزدهم از لحاظ هنری به‌تمام و کمال وابسته به‌رومانتیسیسم بود، اما رومانتیسیسم خود همچنان فراوردهٔ سدهٔ هجدهم بود و وقوف بر سرشت گذرا و پیچیدهٔ تاریخی خود را هرگز ازدست‌نداد. اروپای غربی بحرانهای کم و بیش خطیر دیگری را از سرگذرانده‌بود، اما هرگز تا این حد احساس نکرده‌بود که در سیر تکامل خود به‌نقطهٔ عطفی رسیده است. این اولین بار نبود که نسلی نسبت به‌زمینه و سابقهٔ تاریخی خود با دیدی انتقادی برخورد می‌کرد و الگوهای سنتی فرهنگ را، به‌این علت که نمی‌توانست جهان‌بینی خود را در قالب آنها بیان کند، بدور می‌افکند.

نسلهای پیشتن احساس پیری می‌کردند و در آرزوی تجدید حیات بودند، اما از ذهن هیچ یك از آنها نگذشته‌بود که از مفهوم و «علت وجودی» فرهنگ خود مسأله‌ای بسازد و از خود بپرسد که آیا حقی بر این چارچوب فکری موجود دارد و آیا این چارچوب ذهنی در سلسلهٔ فرهنگ بشری حلقه‌ای ضرور و اجتناب‌ناپذیر است؟ احساس رومانتیك نوزایی چیز تازه‌ای نبود؛ رنسانس این امر را آزموده و حتی سده‌های میانه با افکار تجدید حیات و رؤیای رستاخیزی که روم باستانی مضمون و درونمایهٔ آن بود یکچند لاسیده و بازی کرده‌بود. اما هیچ نسلی به‌این شدت احساس نکرده‌بود که وارث و خلف اعصار پیشین است، و هیچ نسلی با این قاطعیت آرزو نکرده‌بود که عصری گذشته و فرهنگی محوشده را تکرار و تجدید کند. رومانتیکها مدام تاریخ را در جستجوی نشانه‌ها و قرینه‌ها و تشابهات می‌کاوند و بزرگترین الهامات خویش را از آرمانهایی می‌جویند که معتقدند در گذشته واقعیت داشته‌اند. اما رابطه و پیوندی که با سده‌های میانه دارند به‌مفهومی نیست که پیروان کلاسیسیسم از عهد عتیق دارند، زیرا کلاسیسیسم بر یونانیان و رومیان صرفاً به‌عنوان سرمشق می‌نگرد، حال آنکه رومانتیسیسم در پیوند با گذشته همیشه این احساس را دارد که «هنوز همچنان زنده است» و گذشته را به‌صورت چیزی چون زندگی سابق به‌خاطر می‌آورد. اما این احساس به‌هیچ روی مؤید آن نیست که وجوه مشترك رومانتیسیسم با قرون وسطی بیش از وجوه مشترکی است که کلاسیسیسم با عهد باستانی کلاسیك داشت ـ حتی خلاف این را هم ثابت می‌کند. در یکی از بررسیهای هوشمندانه‌ای که اخیراً در مورد رومانتیسیسم شده‌است گفته‌می‌شود: «وقتی که یکی از اعضای فرقهٔ سن‌ـ بندیکت دربارهٔ قرون وسطی مطالعه می‌کرد از خود نمی‌پرسید که این امر برای او متضمن چه فوایدی است و آیا مردم قرون وسطی زندگی شادتر و پرهیزگارانه‌تری داشتند یا نه. وی از آنجا که خود در محدودهٔ تداوم ایمان و در درون تشکیلات کلیسایی بود، می‌توانست نگرشی انتقادی‌تر از آنچه رومانتیکهای عصر انقلاب نسبت به‌موضوع دین داشتند اتخاذ کند ـ عصری که در آن ارکان ایمان متزلزل شده و در معرض شك و تردید بود[۱۷۳]. در این نکته تردید نیست که تجربهٔ رومانتیکها از تاریخ

نشان نوعی ترس روانی از زمان حال و کوششی است که برای گریز به گذشته دارند. اما هیچ بیماری روانی تا این حد بارور نبوده‌است. رومانتیسیسم حساسیتی را که نسبت به‌تاریخ و نیز توجهی را که به‌روابط و پیوندها دارد به‌این بیماری مدیون است، هر چند این روابط دورتر و دشوارتر از آنند که بتوان تفسیرشان کرد. این جنبش، بدون این حساسیت فوق‌العاده، بدشواری می‌توانست در اعادهٔ تداوم تاریخی فرهنگ توفیق یابد، یا در وجود مسیحیت بزرگترین خط فاصل تاریخ غرب را تشخیص دهد، یا ماهیت مشترك «رومانتیك» کلیهٔ فرهنگهای فردگرا و ذهنی و مشکوك و معماگونه‌ای را که از مسیحیت نشأت کرده‌بودند کشف کند.

اگر آگاهی رومانتیسیسم از تاریخ نبود، و اگر رومانتیسیسم دربارهٔ زمان حال پیوسته پرسش و تردید نمی‌کرد ـ و این امر بر شیوهٔ تفکر رومانتیکها چیره نمی‌گردید ـ نظریهٔ تاریخ‌گرایی[۱]، که در سدهٔ نوزدهم بمیان‌آمد و یکی از عمیق‌ترین انقلابهای تاریخ ذهن بشری است، قابل تصور نمی‌بود. جهان‌بینی غرب ـ به‌رغم افکار هراکلیتوس و سوفسطاییان، نام‌گرایی (نومیناليسم) فلسفهٔ مدرسی و طبیعت‌گرایی رنسانس، رهیافت پویای سرمایه‌داری، و پیشرفتی که در سدهٔ هجدهم در عرصهٔ علوم تاریخی حاصل آمد ـ تا ظهور رومانتیسیسم همچنان چیزی بود ساکن و غیرتاریخی و در محدودهٔ تعالیم پارمنیدس[۲]. مهمترین عوامل در فرهنگ بشری، اصول نظم طبیعی و فوق طبیعی جهان، قوانین اخلاق و منطق، آرمانهای حقیقت و راستی، سرنوشت آدمی، و منظور از نهادهای اجتماعی، به‌عنوان صور خارجی آزاد از قید زمان یا اندیشه‌های ذاتی و طبیعی بشمار آمده بودند که از هیچ حیث محل شبهه نبودند و ظن تغییر و تبدلی در آنها نمی رفت. هر تغییر و تحول و هر تکامل و تمایزی، در ارتباط با تداوم و ثبات

---

۱. Historicism. (تکراری‌بودن تاریخ).

۲. Parmenides. بنا بر تعالیم پارمنیدس، کثرت و تحول ظواهری بیش نیستند، حال آنکه حقیقت یکی است: تغیرناپذیر و جاودانه و تقسیم‌ناپذیر، که در کلیهٔ جهات به‌یك اندازه بسط یافته‌است و جز از طریق عقل نمی‌توان بدان دست‌یافت.... این تعالیم بربی‌اعتباربودن حواس در مقام وسایل وصول به‌معرفت تأکید می‌کنند.

این اصول، به‌هیأت چیزی نامربوط و گذرا جلوه کرده‌بود؛ آنچه در ظرف زمان تاریخی اتفاق‌می‌افتاد بنظر می‌رسید که تنها از سطح امور می‌گذرد. تنها از زمان انقلاب و جنبش رومانتیك بود که ماهیت آدمی و جامعه کم‌کم به‌صورت چیزهایی پویا و تکامل‌پذیر جلوه کردند. این عقیده که ما و فرهنگمان در جریان بی‌انتهایی از تغییرات پی در پی و در مبارزهٔ بی‌پایان قرارداریم، و این عقیده که حیات معنوی ما چیزی است که خصلتی فانی و گذرا دارد، از کشفیات رومانتیسیسم و معرف مهمترین خدمتش به فلسفهٔ عصر حاضر است.

همه می‌دانند که «حس تاریخی» نه تنها در جنبش ماقبل رومانتیك وجود داشت، بلکه در جریان فکری آن زمان نیروی محرکی بود. می‌دانیم که روشنگری نه تنها مورخانی چون مونتسکیو، هیوم، گیبن[1]، ویکو[2]، وینکلمان، و هردر را ببارآورد و در مقابل سرچشمهٔ ارزشهای مکشوفهٔ فرهنگی بر منشأ تاریخی تأکید نهاد، بلکه از نسبیت این ارزشها هم بی‌خبر نبود. در هر صورت، در زیبایی‌شناسی عصر این فکر رایج بود که چندین نوع زیبایی همقدر و هم‌ارز وجود دارد، و مفاهیم زیبایی همچون شرایط خارجی و مادی زندگی متنوعند، و سرانجام اینکه «شکم خدایی چینی همان‌قدر بزرگ است که شکم یك مأمور عالیرتبهٔ امپراتوری».[۱۷۴] اما فلسفهٔ عهد روشنگری، به‌رغم این بینشها و بصیرتها، مبتنی بر این اندیشه بود که تاریخ پرده از روی «خرد»ی غیرقابل تغییر برمی‌دارد که چهره‌اش روز به‌روز بیشتر نمایان می‌شود، و جریان تاریخ به‌سوی هدف ثابتی سیر می‌کند که از همان بدو امر قابل تشخیص است. بنا بر این، خصلت غیرتاریخی سدهٔ هجدهم نه در فقدان علاقه به‌تاریخ یا ناتوانی به تشخیص خصلت تاریخی فرهنگ بشری، بلکه در این نکته بود که ماهیت تکامل تاریخی را درست درنمی‌یافت و آن را به‌مثابهٔ پیوستاری ساده و پیش‌پاافتاده می‌انگاشت.[۱۷۵] فریدریش شلگل و نووالیس نخستین کسانی هستند که دریافتند که مناسبات تاریخی ماهیتی منطقی ندارد و «فلسفه اساساً چیزی است ضدتاریخی». مهمتر از همه، این بینش که چیزی به‌نام

1. Gibbon 2. Vico

سرنوشت تاریخی وجود دارد، و «ما دقیقاً همانیم که هستیم، زیرا به پشت سر و به‌تاریخ خاصی از گذشته نظر می‌افکنیم»، از دستاوردهای رومانتیسیسم است. اندیشه‌هایی از این‌گونه و تاریخ‌گرایی از آن نوعی که اینان بدان می‌اندیشند با دورهٔ روشنگری مطلقاً بیگانه بودند. این نظریه که ماهیت ذهن آدمی، نهادهای سیاسی، قانون، زبان، دین، و هنر تنها بر اساس تاریخشان قابل ادراکند، و حیات تاریخی نمودگر قلمروی است که در آن این ساختارهای اجتماعی در ناب‌ترین و اساسی‌ترین شکل خود تجسم خارجی می‌یابند، پیش از جنبش رومانتیک قابل تصور نمی‌بود. اما این تاریخ‌گرایی به‌جایی منتهی شد که عالیترین نمونهٔ جلوه و بیانش را در فرمولی که اورتگا ای گاست[1] بدست داده، و فارغ از تناقض و اغراق هم نیست، می‌بینیم. وی می‌گوید: «آدمی ماهیت و سرشتی ندارد، آنچه دارد تاریخ است.»[۱۷۶] این گفته در بدو امر به‌هیچ وجه دلگرم‌کننده نمی‌نماید؛ اما در اینجا، نیز، چون در تمامی جنبش رومانتیک، به‌رهیافتی دو وجهی می‌رسیم که در نیمه‌راه بین خوش‌بینی و بدبینی، و جبر و اختیار، جای گرفته‌است، و هر دو می‌توانند آن را ازان خود بدانند.

علاوه بر تفسیری که رومانتیسیسم از هنر می‌کند، و چشمی که به دنبال قرابتهای تاریخی می‌گرداند و حساسیتی که نسبت به‌موارد مشکوک و قابل بحث تاریخ دارد، ما چیزهای دیگری را نیز، یعنی عرفان تاریخی آن، و شخصیتی را که به‌نیروهای تاریخی می‌دهد و افسانه‌ای را که از آنها می‌پردازد، و خلاصه این اندیشه را که پدیده‌های تاریخی چیزی جز کارها و تجلیات و تجسمات اصولی مستقل نیستند، از رومانتیسیسم به ارث برده‌ایم. این شیوهٔ تفکر را «منطق صدور کثرت از وحدت»[2] خوانده‌اند،[۱۷۷] که اصطلاحی است بسیار روشنگر و رسا، و به‌این ترتیب توجه نه فقط به‌ادراک انتزاعی از تاریخ بلکه، در عین حال، به مابعدالطبیعه‌ای که اغلب به‌طور ناخودآگاه چنین روشی را همراهی می کند جلب شده‌است. بر طبق این منطق، تاریخ همچون قلمروی است که

1. Ortega y Gasset 2. emanatistic logic

نیروهای بی‌نام و نشان بـز آن حـاکمند، و زمینهٔ افـکار عالیه‌ای است که تنها به‌صورتی ناقص در پدیده‌های منفرد تـاریخی جلوه‌گر می‌شوند. و این مابعدالطبیعهٔ افلاطونی نه تنها در نظریه‌های رومانتیك دربارهٔ «روح توده» و حماسهٔ تـوده‌ای ادبیات ملـی و هنـر مسیحی، کـه مـدتهـا است رنگ باخته‌اند، بلکه در مفهوم رایج «غرض هنری»[1] نیز رسوخ دارد. زیرا حتی ریگل[2] هم، تا انـدازه‌ای، تحت تـأثیر رومانتیکها و ادراك روحانی ایشان از تاریخ قـراردارد. وی رهیـافت هنـری یـك عصر را بـه‌صـورت چیزی می‌پندارد که گـویی شخصیت فعالی بـوده کـه اغلب در مقابل شدیدترین مقاومت منظورهای خود را به‌جامعه قبولانده، و گـاه بی‌علم و اطلاع، و حتی به‌رغم تمایل حامیان و هواخواهانش، موفقیت کسب کـرده‌است. وی سبکهای بـزرگ تاریخی را بـه‌منزلـهٔ افـراد مستقل، غیرقابل تعویض، و مقایسه‌ناپذیری می‌انگارد، که گاه زنـده و فعال و گـاه در حال احتضارند، گاه مغلوب می‌شوند و سبك دیگـری جانشینشان می‌گـردد. مفهوم تاریخ هنر به‌عنوان وابستگی و تـوالی ایـن‌گونه پدیده‌های مـرتبط با سبك، که ارزش و اعتبارشان در فـردیت آنها است و باید بـر اساس معیارهای خاص خودشان دربارهٔ آنها داوری کرد، از پاره‌ای جهات نمونهٔ نظریهٔ رومانتیك است کـه در آن بـه‌نیروهای تـاریخی شخصیت داده‌مـی‌شود. در حقیقت، مهمترین و جامعتریـن ابداعـات روح آدمـی هرگز نتیجهٔ جریان دانسته و سنجیده و ساده و سر راستی نیست که از همان بدو امر رو به‌مقصدی غایی داشته‌باشد. نـه حماسهٔ هومـری و تـراژدی آتنـی، نـه سبك گـوتیك در معماری، و نه هنر شکسپیر، هیچ یك نمایندهٔ وجه خارجی یك منظور هنری یکنواخت و مشخص نیست، بلکـه نتیجهٔ اتفاقی نیازهای خـاصی هستند که مقید بـه‌زمان و مکانند، و در نهایت نتیجهٔ یـك سلسله وسایلی هستند که از پیش وجود داشته و اغلب کافـی و وافـی بـه‌مقصود نبوده و بسا اوقات با منظور واقعی پیوندی هـم نـداشته‌اند. بـه‌عبارت دیگر، محصول ابداعات فنی تـدریجیی هستند که اغلب همان‌طور که به‌هدف نزدیك می‌شوند از آن دور هم مـی‌گردند؛ و سرانجام حاصل کار عناصری هستند کـه از لحظه‌های

1. Kunstwollen 2. Riegl

گذرا و هوسهای ناگهانی و تجاربی فردی، که گاه با مسألهٔ هنری مورد نظر ربطی ندارند، نتیجه می‌شوند. نظریهٔ «غرض هنری» آنچه را در حقیقت نتیجهٔ غایی جریانی کاملاً نامرتبط و ناهمگون است به‌منزلهٔ اندیشه‌ای مستقل، که نقش راهبری را در این جریان دارد، فرض می‌کند. اما حتی نظریهٔ «تاریخ هنر فارغ از نام و نشان اشخاص»[1] نیز تنها صورتی از این فرضیه است، که نیروهای تاریخی در آن شخصیت می‌یابند، درست به‌این علت که شخصیتهای حقیقی را به‌عنوان عوامل متنفذ از جریان هنر حذف می‌کند. به‌این ترتیب تاریخ هنر خصلت جریانی را می‌یابد که از اصول ذاتی و درونی خود تبعیت می‌کند، و دیگر ـ همان‌طور که بدن نمی‌تواند رهایی و آزادی اندامهای خود را تحمل کند ـ او هم قادر به تحمل موفقیت شخصیتهای مستقل هنری نیست. اگر، نهایتاً، مراد از ماده‌گرایی (ماتریالیسم) تاریخی این باشد که چیزی جز وسایل تولید هر عصر در ساختارهای فرهنگی متبلور نمی‌شود، و واقعیت اقتصادی همان قدر مطلقاً بر تاریخ حاکم است که، بنا بر تفسیر ایدئالیستی رومانتیکهایی نظیر ریگل و وولفلین، «غرض هنری» یا «قانون صوری مطلق» بر آن حکومت دارد، در این صورت این نیز به‌جامهٔ خیال آراستن و ساده‌کردن چیزی است که در حقیقت بسیار پیچیده‌است، و سرانجام تبدیل صورت ماتریالیسم تاریخی به‌نوعی از همان «منطق صدور کثرت از وحدت» تاریخ است. ماتریالیسم تاریخی، که در حقیقت مهمترین پیشرفتی است که از زمان جنبش رومانتیك به‌این سو در فلسفهٔ تاریخ حاصل آمده‌است، به این معنا است که ریشهٔ جریانهای تاریخی نه اصول صوری و صورتهای ذهنی و ذاتها، و نه چیزهایی هستند که در پیش چشم گسترده‌اند، و صرفاً صورتهای مبدلی از خصلت و ماهیت خود را که اساساً غیرتاریخی هستند ببارمی‌آورند؛ ریشهٔ امر در این حقیقت است که جریان تاریخی نمایندهٔ جریانی دیالکتیکی است که طی آن هر عاملی در حال حرکت و مدام دستخوش تغییر معنا و مفهوم است؛ جریانی است که در آن هیچ چیز ثابت و ساکن و واجد اعتبار جاودانه‌ای وجود ندارد؛ ضمناً، در این جریان،

1. history of art without names

چیزی هم به‌طور یکجانبه فعال نیست، و در آن عـوامل موجود، مادی یا معنوی، اقتصادی یا ایدئولوژیك، بـه‌هم وابسته‌اند و با هم ارتباط متقابل و جدایی‌ناپذیر دارند؛ و این خود بدان معنی است کـه ما لااقل نمی‌توانیم به‌هیچ نقطه‌ای از زمـان عطف کنیم کـه در آن هر موقعیت تاریخی معینی نتیجهٔ این تأثیرات متقابل نباشد. حتی ابتدایی‌ترین اقتصاد، اقتصادی است سازمان‌یافته، و این البته تغییری در این حقیقت نمی‌دهد کـه، در تجزیه و تحلیل آن، باید از شرایط مـادی اولیهٔ آن آغـاز کـرد؛ و این شرایط، بر خلاف شکلهای سازمـان فکری، در نفس خود مستقل و دریـافتنی و قابل درکند.

تاریخ‌گرایی، که با جهت‌یابی مجدد کامل فرهنگ مربوط می‌گردید، خود مبین و نشان تغییرات اساسی عمده‌ای بود که در شرایط زیست حاصل آمده‌بود و با تحولی کـه ارکان جـامعه را تکان داد انطباق داشت. انقلاب سیاسی موانعی را کـه طبقات مختلف را از یکـدیگر جـدا می‌کرد از میان برداشت و انقلاب اقتصادی، تحرك زندگی را بـه‌درجه‌ای کـه در گذشته تصورناپذیر بود تشدید کـرد. رومـانتیسیسم، ایـدئولوژی جامعهٔ جدید و تجلی جهان‌بینی نسلی بود کـه دیگر اعتقادی به‌ارزشهای مطلق نداشت، و نمی‌تـوانست بـه‌هیچ ارزشی معتقد گـردد مگـر آنکـه قبلاً بـه‌نسبیت و محدودیتهای تـاریخی آن اندیشیده‌بـاشد. ایـن نسل همه چیز را مقید به فرضها و احتمالهای تـاریخی می‌دید، زیـرا، بـه‌عنوان بخشی از سرنوشت خود، سقوط فرهنگ قدیم و ظهور فرهنگ جدید را تجربه کرده‌بود. آگاهی رومانتیك به‌تاریخی‌بودن حیات اجتماعـی بـه‌اندازه‌ای عمیق بود که حتی طبقات محافظه‌کار نیز می‌توانستند برای تـوجیه حقوق و امتیازات خویش به‌استدلالهای تاریخی توسل جویند، و ادعاهای خود را بـر ارشدیت خود و بر این واقعیت استوار می‌کردند کـه در تـاریخ فرهنگ ملت ریشه دارند. اما، بر خلاف آنچه بـارها ادعـا شده‌است، جهان‌بینی تاریخی به‌هیچ روی مخلوق محافظه‌کاری نبود؛ طبقات محافظه‌کار تنها کاری که کردند این بود که آن را به‌خود اختصاص دادنـد و بـه‌تملك خویش درآوردند و در جهت خاصی که نقطهٔ مقابل منظور اولیه بـود بسط دادنـد. طبقهٔ متوسط مترقی در وجود منشأ تـاریخی نهادهـای اجتماعـی، شاهد و بینه‌ای علیه اعتبار

مطلق این نهادها می‌دید، حال آنکه طبقات محافظه‌کار، که، در کوشش برای توجیه حقوق و امتیازات خویش جز توسل به«حقوق تاریخی» این امتیازات و قدمت و سابقهٔ آنها وسیله‌ای در اختیار نداشتند، معنا و مفهوم تازه‌ای به‌تاریخ گرایی دادند؛ این طبقات تضادهای موجود بین تاریخمندی و اعتبار فوق زمانی را به‌جامهٔ مبدل آراستند و به‌عوض آن، از سویی، خصومتی بین محصول رشد تاریخی و تکامل پایدار آفریدند و، از سوی دیگر تضاد بین اصلاح فردی و معقول و عمل مبتنی بر خواست و اراده را ابداع کردند. تضاد در اینجا بین زمان و بی‌زمانی، تاریخ و هستی مطلق، قانون مثبت و قانون طبیعی نبود، بلکه میان «تکامل زنده» و اختیار فردی بود.

تاریخ برای کلیهٔ عناصری از جامعه که با عصر خود تعارض پیدا می کنند، و حیات مادی و معنویشان در معرض تهدید قرارمی گیرد، به‌پناهگاهی بدل می‌شود، بویژه پناهگاهی برای طبقهٔ روشنفکر، که اکنون احساس می کند امیدهایش سرابی بیش نبوده‌است و با نیرنگ از حقوق محرومش کرده‌اند ـ آن هم نه تنها در آلمان بلکه همچنین در ممالك اروپای غربی. فقدان نفوذ بر جریانهای سیاسی، که تا کنون سرنوشت روشنفکران آلمان بود، اینك سرنوشت مشترك همهٔ روشنفکران اروپا است. دوران روشنگری و انقلاب امیدهای خوشی در دل افراد برانگیخته‌بود؛ ظاهراً وضع به‌گونه‌ای بود که گویی نوید می‌دادند که از این پس فرمانروایی بی‌قید و شرط با «خرد» خواهدبود و قدرت مطلق را نویسندگان و متفکران در دست خواهند داشت. در سدهٔ هجدهم، نویسندگان رهبران فکری و معنوی غرب بودند؛ آنان نیروی محرکی بودند که در پشت سَر جنبش اصلاحات قرارداشتند، و تجسم شخصیتی بودند که طبقات پیش‌رونده را ارشاد می‌کرد. نتیجه‌ای که انقلاب ببارآورد همهٔ این احوال را دگرگون کرد. اکنون اینان از سویی به‌سبب زیاده‌رویهای انقلاب و از سوی دیگر از این بابت که انقلاب کاری صورت نداده‌بود مسؤول قلمداد می‌شدند، و در این دوره از رکود و افول فکری دیگر به‌هیچ وجه قادر به‌حفظ نفوذ و حیثیت خود نبودند. حتی اوقاتی که با نیروهای مسلط ارتجاع در توافق و تفاهم کامل بودند و صمیمانه بدیشان خدمت می‌کردند، آن خرسندی خاطری را که «فیلسوفان»

سدهٔ هجدهم داشتند در خود احساس نمی‌کردند. بیشتر آنها خویشتن را به بی‌کفایتی مطلق محکوم می‌ساختند و احساس می‌کردند که موجودات زائدی بیش نیستند. ناچار به گذشته‌ای پناه بردند که جایی بود که تمام رؤیاها و آرزوهایشان در آن تحقق می‌یافت و کلیهٔ کشمکشها و تضادهای بین پندار و واقعیت، خود و جهان، و فرد و جامعه را از آن می‌راندند. به قول یکی از نقادان آزاداندیش رومانتیسیسم آلمان، «منشأ رومانتیسیسم» رنج و ناراحتی دنیوی است، و به‌همین سبب، شرایط و اوضاع هر اندازه ناگوارتر باشد عدهٔ مردم رومانتیك بیشتر است.[۱۷۸] آلمانیها شاید ناشادترین مردم اروپا بودند؛ اما، اندکی پس از انقلاب، هیچ یك از ملل اروپای غربی ـ یا دست‌کم روشنفکران هیچ یك از این ملل ـ در سرزمین خویش احساس آسودگی و امنیت نمی‌کردند. احساس بی‌خانمانی و تنهایی سیمای تجربهٔ اساسی نسل جدید را یافت، و بر جهان‌بینی ایشان سخت تأثیر نهاد. این احساس اشکال بیشماری به‌خود گرفت و در یك رشتهٔ بلند از کوشش برای گریز، که در آن میان گریز به‌گذشته جای نمایانی داشت، امکان جلوه و بیان یافت. گریز به«ناکجاآباد» و قصص پریان، گریز به‌ناخودآگاه و عوالم اوهام، گریز به‌کودکی و طبیعت، و گریز به عالم رؤیا و جنون، همه هیأتهای مبدلی از این امر و شکلهای بیش و کم تعالی‌یافته و تلطیف‌شده‌ای از این احساس، و صور مبدلی از همین اشتیاق به‌عدم مسؤولیت و نیل به‌زندگی فارغ از درد و رنج و تلخکامی بودند ـ همه کوششهایی بودند برای گریز به‌آشفتگی و هرج و مرجی که کلاسیسیسم سده‌های هفدهم و هجدهم گاه با خشم و دهشت و زمانی با هوشیاری و متانت، و اما همیشه با عزم راسخ، علیه‌شان جنگیده‌بود. «کلاسیك‌مآب» خویشتن را آقا و حاکم واقعیت می‌پنداشت؛ آری، قبول داشت که دیگران بر او حکومت می‌کنند، زیرا خود حکومت می‌کرد و معتقد بود که می‌توان زندگی را به‌زیر سلطه درآورد. از سوی دیگر، رومانتیك معتقد به‌قیود و الزامات خارجی و قادر به‌متعهدساختن خود نبود، و خویشتن را بی‌دفاع در برابر واقعیتی نیرومند می‌دید؛ به‌همین علت بود که در عین حال که نسبت به‌واقعیت احساس تحقیر می‌کرد به همین واقعیت جنبهٔ الوهیت می‌داد. یا بر این واقعیت می‌تاخت و یا

کورکورانه و بی‌هیچ مقاومتی از آن تمکین می‌کرد، اما هرگز شهامت روبه‌رو شدن با آن را در خود نمی‌یافت.

هرگاه رومانتیکها دیدگاهشان را در مورد هنر و جهان توصیف می کنند، لفظ بی‌خانمانی یا اندیشهٔ آن به‌سخنشان راه می‌یابد. نووالیس فلسفه را به‌عنوان «درد دوری از وطن» و «ضرورت احساس درخانه‌بودن در همه‌جا» توصیف می‌کند، و قصهٔ پریان را به‌عنوان «وطنی» وصف می کند «که همه جا هست و هیچ جا نیست». وی در آثار شیلر آن چیزی را «که از این زمین نیست» می‌ستاید و خود شیلر رومانتیکها را «تبعیدیانی» می‌خواند «که در آرزوی وطن می‌سوزند». به‌همین علت است که این همه از سرگردانی، دربدری بی‌هدف و بی‌انتها، از «گل آبی» غیرقابل وصول ـ که باید همچنان غیرقابل وصول بماند ـ از تنهایی، که هم خواستنی و هم اجتناب‌کردنی است، و از ابدیتی که چیزی نیست و همه چیز است، سخن‌می‌رانند. در اوبرمان[1] سنانکور[2] می‌خوانیم: «دلم آرزوی همه چیز را دارد، همه چیز را می‌خواهد، و همه چیز را در درون خود دارد. به‌جای این نامتناهی که مطلوب فکر من است چه باید گذاشت»؟ اما روشن است که این «همه چیز» محتوای چیزی نیست و این «نامتناهی» در هیچ جا یافت نمی‌شود. آرزوی وصول به «وطن» و آرزوی رسیدن به‌آنچه دور از دسترس است... آری، اینها احساسهایی هستند که رومانتیکها بر اثر آنها به‌این سو و آن سو کشانیده‌می‌شوند؛ اینان چیزهای نزدیک و دم دست را نمی‌بینند، از جدایی از دیگران رنج‌می‌برند، اما در عین حال از آدمیان دیگر دوری می‌کنند و با شور و شوق در طلب امور دوردست و غریب و ناشناخته‌اند. از بیگانگی خویش با جهان در عذابند، اما این بیگانگی را می‌پذیرند و آرزویش را می‌کنند. از این رو نووالیس شعر رومانتیك را به عنوان «هنری» توصیف می‌کند «که به‌شیوه‌ای جالب توجه عجیب جلوه کند، هنری که موضوع را، در عین حال که به‌حوزه‌ای دور و بیگانه می‌برد، آشنا و مطبوع می‌سازد»، و اظهار می‌دارد که هر چیزی را می‌توان به‌صورت رومانتیك و شاعرانه درآورد «مشروط بر اینکه حالت مرموز به

1. *Obermann* 2. Senancour

چیزهای عادی بدهیم، چیزهای آشنا را به‌وقر و شکوه چیزهای ناشناخته بیاراییم، و سرانجام مفهوم و اهمیت نامتناهی را بر امور متناهی حمل کنیم». «وقر و شکوه چیزهای ناشناخته» ـ یک نسل پیش یا حتی چند سال پیش کدام آدم باشعوری چنین مزخرفاتی می‌گفت! مردم از شکوه خرد، دانش، عقل سلیم، و سادگی آرام و بی‌پیرایه سخن گفته‌بودند، اما حتی به خواب می‌دیدند که دربارهٔ «وقر و شکوه چیزهای ناشناخته» حرف بزنند! باری، می‌خواستند ناشناخته را رام و بی‌آزار سازند، زیرا ستودن این ناشناخته و برکشیدنش به‌سطح مافوق بشری به‌معنای خودکشی و تباهی فکر است. نووالیس در اینجا نه تنها تعریفی از رومانتیک بلکه دستورالعملی هم برای «رومانتیک‌سازی» بدست می‌دهد؛ زیرا رومانتیک به‌رومانتیک‌بودن خرسند نیست، و رومانتیسیسم را به‌آرمان خطمشیی برای تمام حیات تبدیل می‌کند. وی نه تنها می‌خواهد که زندگی را به شیوه‌ای رومانتیک تصویر کند بلکه مایل است آن را با هنر سازش دهد و خود در توهم و رؤیای جهانی زیبا و خیال‌انگیز غرقه گردد. اما این «رومانتیک‌سازی»، بیش از هر چیز، به‌معنی ساده‌کردن و یک کاسه‌کردن زندگی، عاری ساختنش از دیالکتیک آزاردهندهٔ وجود تاریخی، جدا کردنش از کلیهٔ تضادهای لاینحل، و فرونشاندن مخالفتی است که نسبت به‌تحقق آرزوها و اوهام رومانتیک پیش می‌کشد. هر اثر هنری، خیالی و افسانه‌ای از واقعیت است، و هنرها اصولاً جهان خیالی را جانشین زندگی واقعی می‌سازند، لیکن در رومانتیسیسم این خصلت خیالی و وهمی هنر به نحوی ناب‌تر و کامل‌تر از هر جای دیگر بیان می‌شود.

مفهوم «طنز رومانتیک» اساساً بر این بینش استوار است که هنر چیزی جز تلقین به‌نفس، و پندار نیست، و ما هم همیشه از این نکته آگاهیم که آنچه عرضه می‌کند ساختگی است. تعریف هنر به‌عنوان «خودفریبی عمدی»[۱۷۹] از رومانتیسیسم و اندیشه‌هایی نظیر «تعلیق ارادی بی‌اعتقادی»، که کولریج[1] پیش کشید، نشأت می‌کند.[۱۸۰] لیکن، آگاهی و سنجیده‌بودن این نگرش هنوز یکی از خصوصیات خردگرایی کلاسیک‌مآب

1. Coleridge

است که رومانتیسیسم با مرور زمان از آن دست می‌کشد و خودفریبی «آگاهانه»، بیهوشی و بیخودی حواس، و طنز کذایی و تنهایی شدید را جانشین آن می‌سازد. تأثیر فیلم با تأثیر الکل و افیون مقایسه شده‌است، و مردمی که از سینما بیرون می‌آیند و به‌درون شب تیره گام می‌نهند چون مستان و تخدیرشدگانی وصف گردیده‌اند که نه می‌توانند مسؤول وضع و حالتی باشند که بدان دچار آمده‌اند و نه هم مایلند که علت حال خود را بدانند. اما این تأثیر منحصر به‌فیلم نیست، بلکه از کل هنر رومانتیك نشأت می‌کند. طبیعی است که کلاسیسیسم هم مشتاق بود که برانگیزاننده باشد و احساس و پندار خواننده یا بیننده را بیدار سازد ـ کدام هنر نخواسته‌است که چنین باشد! اما چیزهایی که عرضه می‌کرد خصلت آموزنده داشتند، و تمثیلات یا نمادها پر از رمز و اشاره بودند. جماعتی که این چیزها را می‌دید یا می‌شنید نه با اشك و آه و شور و جذبه و بیخودی، بلکه با تأمل در قبالشان واکنش نشان‌می‌داد، و به‌بینشهای تازه‌تر و ادراك عمیقتری در مورد انسان و سرنوشت او دست‌می‌یافت.

دورهٔ پس از انقلاب عصر تلخکامی و سر خوردگی عمومی بود. برای کسانی که به‌طور سطحی با اندیشه‌های انقلاب مربوط بودند این تلخکامی با کنوانسیون، و برای انقلابیون واقعی با نهم ترمیدور آغاز گردید. گروه نخست بتدریج از هر چه او را به یاد انقلاب می‌انداخت متنفر شد، حال آنکه از نظر گروه دوم هر مرحلهٔ تازه‌ای که در این مسیر طی می‌شد به‌منزلهٔ تأیید خیانت متحدان سابقشان بود. اما این امر برای کسانی هم که رؤیای انقلاب از همان ابتدا در نظرشان چون کابوس جلوه کرده‌بود یك بیداری دردناك بود. آن روزگار در نظر همهٔ آن گروهها به‌صورت چیزی مبتذل و میان‌تهی درآمده‌بود. روشنفکران بیش از پیش خود را از بقیهٔ مردم و جامعه کنار کشیدند و کسانی که از خلاقیتی فکری برخوردار بودند زندگی مخصوص به‌خود اتخاذ کردند؛ در برابر لفظ «همشهری»، مفهوم بی‌فرهنگ و «بورژوا» سر بلند کرد، و وضع بیسابقه و عجیبی پیش‌آمد که طی آن هنرمندان و نویسندگان نسبت به‌همان طبقه‌ای که حیات مادی و معنوی خود را مدیونش بودند تنفری شدید در خویشتن احساس می‌کردند. زیرا رومانتیسیسم اساساً جنبش متعلق به‌طبقهٔ

متوسط و، به‌عبارت دیگر، مکتب عالی ادبی طبقهٔ متوسط، و مکتبی بود که به‌طور قطع پیوندش را از سنتها و راه و رسم کلاسیسیسم و تصنع و تکلف اشرافی و درباری و سبک فخیم و زبان مهذب بریده بود. هنر عصر روشنگری، به‌رغم روند انقلابی خود، هنوز همچنان مبتنی بر ذوق اشرافی دورهٔ کلاسیسیسم بود. نه تنها ولتر و پوپ، بلکه پره‌وو و ماریوو، سویفت و استرن نیز به‌سدهٔ هفدهم نزدیکتر بودند تا به‌سدهٔ نوزدهم. هنر رومانتیك نخستین هنری است که «اسناد بشری» و اعترافات آشکار و زخمهای سربازکرده را اساس کار خود قرارمی‌دهد. وقتی که ادبیات روشنگری بورژوا را می‌ستاید، از این ستایش صرفاً به‌منظور حمله به‌طبقات بالای جامعه استفاده می‌کند؛ جنبش رومانتیك نخستین جنبشی است که بورژوا را در مقام معیار مسلم آدمی می‌پذیرد. این واقعیت که بسیاری از نمایندگان رومانتیسیسم تبار اشرافی دارند در ماهیت بورژوایی این جنبش تغییری نمی‌دهد؛ ضدابتذال‌بودن سیاست فرهنگی آن نیز تأثیری در این امر ندارد. نووالیس، فون کلایست، فون آرنیم، فون آیخندرف و فون شامیسو[1]، ویکنت دو شاتوبریان[2]، دو لامارتین، دو وینیی، دو موسه، دو بونال[3]، دو مستر و دو لامنه[4]، لرد بایرون و شلی، لئوپاردی و مانتسونی[5]، پوشکین و لرمانتف، همه از خاندانهای اشرافی بودند و تا حدی دیدگاههای اشرافی را نیز بیان می‌کردند، اما از آغاز جنبش رومانتیك، ادبیات منحصراً برای بازار آزاد، یعنی برای مردم طبقهٔ متوسط کتابخوان، تهیه می‌گردید. گه‌گاه می‌شد که این جامعهٔ کتابخوان را به پذیرفتن افکار سیاسی مخالف با منافع خود متقاعد کرد، اما دیگر امکان نداشت که جهان را به‌شیوهٔ غیرشخصی و با الگوهای انتزاعی سدهٔ هجدهم به‌این جماعت عرضه کرد. جهان‌بینیی که با احوال این طبقه سازگار بود به‌روشن‌ترین وجه در مفهوم استقلال فکری و ماندگاری قلمروهای فردی فرهنگ، که از دورهٔ کانت به‌بعد بر فلسفهٔ آلمان چیره بود و بی‌رهایی و رستگاری طبقهٔ متوسط به‌تصور درنمی‌آمد، بیان شده بود[۱۸۱]. تا ظهور جنبش رومانتیك مفهوم فرهنگ وابسته به‌اندیشهٔ نقش

1. von Chamisso 2. Vicomte de Chateaubriand 3. de Bonald
4. de Lamennais 5. manzoni

تبعی ذهن آدمی شده‌بود؛ اهمیتی نداشت که این جهان‌بینی از قضا ماهیتی کلیسایی-مرتاضانه، یا غیرروحانی-قهرمانی، و یا اشرافی-استبدادی داشته‌باشد؛ هر چه بود ذهن همواره به‌مثابهٔ وسیله‌ای انگاشته‌می‌شد که برای نیل به‌هدفی بکارمی‌رفت و هرگز بنظرنمی‌آمد که خود هدفهای ثابتی را تعقیب کند. تنها پس از انحلال و زوال پیوندهای گذشته، یعنی پس از ناپدیدشدن احساس بی‌اعتباری مطلق ذهن در قبال نظم الهی و بی‌اعتباری نسبی آن در ارتباط با مراتب کلیسایی و غیرکلیسایی، یعنی پس از بازگشت فرد به‌خویشتن بود که اندیشهٔ استقلال ذهن تصورپذیر گردید. این امر با فلسفهٔ لیبرالیسم اقتصادی و سیاسی هماهنگ بود، و تا هنگامی که سوسیالیسم اندیشهٔ تعهد و التزام جدیدی را در کار آورد، و ماتریالیسم تاریخی استقلال ذهن را از نو برانداخت، همچنان جاری بود. از این‌رو، این استقلال، مانند فردگرایی رومانتیسیسم، نه علت بلکه نتیجهٔ تعارضی بود که ارکان جامعهٔ سدهٔ هجدهم را لرزاند. هیچ‌یك از این اندیشه‌ها مطلقاً تازه نبود، اما این نخستین‌بار بود که فرد به‌شورش علیه جامعه و علیه چیزهایی برانگیخته‌می‌شد که بین او و سعادتش حایل گشته بودند[۱۸۲].

رومانتیسیسم فردگرایی خود را به‌منزلهٔ عاملی جبران‌کننده در برابر ماده‌گرایی جهان و در مقام حمایتی در قبال خصومت بورژوازی و بی‌فرهنگان نسبت به‌مسائل فکری و معنوی به‌حد افراط بسط داد. رومانتیکهای واقعی نیز، مانند ماقبل رومانتیکها، می‌خواستند به‌یاری آیین زیباشناخت خود قلمروی دور از جنجال و هیاهوی جهان برای خود بوجودآورند تا در آن بی‌مانع و مزاحم فرمان برانند. کلاسیسیسم مفهوم زیبایی را بر پایهٔ مفهوم حقیقت، یعنی بر معیاری مطلقاً انسانی که ناظر بر تمام شؤون زندگی بود، قرارداد. اما موسه سخنان بوالو را در این زمینه بکلی مقلوب‌کرد و اعلام داشت: «جز زیبا چیزی حقیقی نیست». رومانتیکها دربارهٔ زندگی بر حسب معیارهای هنری داوری می کردند، زیرا می‌خواستند بدین‌وسیله خود را به‌عنوان اشرافیتی جدید از سطح عامه برکشند؛ اما گرایش دوگانه‌ای هم که جهان‌بینی خود را بر اساس آن نهاده‌بودند در رابطه‌ای که با هنر برقرارکردند تجلی یافت.

مسأله‌ای که گوته در باب طبیعت هنرمند مطرح کرده‌بود همچنان مایهٔ اشتغال خاطرشان بود؛ از یک‌سو، هنر را به‌چشم ابزار معرفت عالی، شور و جذبهٔ مذهبی، و مکاشفه‌ای یزدانی می‌نگریستند، و، از سوی دیگر، ارزش آن را در امور زندگی روزمره مورد شك و تردید قرارمی‌دادند. چندی پیش واکن‌رودر[1] گفته‌بود: «هنر میوه‌ای است اغواکننده و ممنوعه؛ هر کس که از شیرهٔ لذیذ آن بچشد بی‌چون و چرا ازدست‌می‌رود و این عالم دیگر صاحب او نخواهدبود، چه هر لحظه بیشتر از پیش به‌گوشهٔ دنج و خلوت لذات خویش می‌خزد...» یا: «همین سم هنر است که هنرمند را به‌بازیگری بدل می‌کند که تمام زندگی را به‌چشم نقش خویش می‌نگرد، و صحنه‌ای را که خود بر آن بازی می‌کند به‌مثابهٔ جهان نمونه و مغز میوه، و زندگی واقعی را به‌منزلهٔ پوست آن، یعنی به‌منزلهٔ تقلید ناشیانه‌ای از آن، می‌انگارد[۱۸۳]. «نظام هویت» شلینگ نیز، مانند پیام کیتس، کوششی بود که برای غلبه بر این تضاد صورت می‌گرفت. پیام کیتس چنین بود: «زیبایی حقیقت است، و حقیقت زیبایی». با این حال، زیباشناخت همچنان به‌صورت مشخصهٔ اصلی جهان‌بینی رومانتیسیسم باقی می‌ماند، و جمع‌بندیی که هاینه از کلاسیسیسم و رومانتیسیسم آلمان به‌عنوان «دورهٔ هنری[2]» ادبیات آلمان می‌کند کاملاً صحیح است.

در نظر رومانتیکها هیچ چیز عاری از کیفیات متعارض نیست؛ پیچیدگی موقعیت تاریخی این مردم و کشمکش درونی احساساتشان در تمام گفته‌هایشان جلوه دارد. حیات اخلاقی بشر از زمانهای بس دوری که هیچ کس بیاد ندارد از این تعارضها زاییده شده‌است؛ هر قدر در زندگی اجتماعی تفکیك و تفاوت بیشتر بوده، برخوردهای بین «خود» و جهان، بین غریزه و عقل، و گذشته و حال همان‌قدر شدیدتر بوده‌است. اما در رومانتیسیسم این تعارضها به‌شکل اساسی آگاهی بدل می‌گردند. زندگی و ذهن، طبیعت و فرهنگ، تاریخ و ابدیت، انفراد و اجتماع، انقلاب و سنت، دیگر به‌صورت چیزهای منطقی وابسته به‌هم، یا شقوق اخلاقیی که باید از میانشان یکی را برگزید، جلوه نمی‌کنند، بلکه به‌صورت امکاناتی

1. Wackenroder 2. Kunstperiode

روی می‌نمایند که آدمی می‌کوشد در یك زمان به‌آنها واقعیت بخشد. اما اینها هنوز به‌شیوه‌ای دیالکتیکی در برابر یکدیگر قرار نگرفته‌اند، و هنوز از نتیجه‌ای که از برخورد این متضادها حاصل آمده‌باشد و بر وابستگی درونی و متقابل این قطبها اشاره کند خبری نیست. این امکانات صرفاً چیزهایی هستند که تجربه می‌شوند و با آنها بازی می‌کنند. نه آرمان‌گرایی و روح‌گرایی و نه خبردگریزی و فردگرایی هیچ یك بلامعارض بر این صحنه حکم نمی‌راند، بلکه متناوباً با تمایلی به‌یك اندازه نیرومند به‌طبیعت‌گرایی و جمع‌گرایی جا عوض‌می‌کنند. خودجوشی و انسجام نگرشهای فلسفی از میان رفته‌است؛ آنچه هست نگرشهایی است ذهنی، انتقادی، و پیچیده که «ضد» آن همیشه وجود دارد و می‌تواند فعلیت یابد. اینك ذهن بشری حتی آن ته‌ماندهٔ خودجوشی و صرافت طبعی را که سدهٔ هجدهم هنوز می‌توانست آن را متعلق به‌خود بخواند ازدست‌داده‌است. ناسازگاری درونی و دوگانگی مناسبات روحی چندان شدت می‌یابند که بحق گفته شده‌است که رومانتیکها ـ لااقل رومانتیکهای آلمانی ـ می‌کوشیدند که خود «رومانتیك» را از خودشان جدا نگه‌دارند[۱۸۴]. در هر حال، فریدریش شلگل و نووالیس کوشیدند بر حساسیت درون غلبه کنند و، به‌رغم همهٔ ذهن‌گرایی و حساسیتشان، جهان‌نگری خود را بر چیزی استوار کنند که ارزش و اعتبار عام داشته‌باشد. اختلاف اساسی بین جنبش ماقبل رومانیتك و رومانتیسیسم این بود که حساسیتی شدید و «تأثر شدید قلب و روح» جانشین احساساتیگری سدهٔ هجدهم گردید، و، هر چند هنوز اشکهای زیادی افشانده‌می‌شد، واکنشهای عاطفی بتدریج ارزش اخلاقی خود را ازدست‌دادند و در لایه‌های فرهنگی هر چه پایین‌تری رسوب کردند.

نزاع درونی روح رومانتیك آن‌قدر که در سیمای «خودِ ثانوی» منعکس می‌شود در هیچ جا به‌طرزی چنین مستقیم و مؤثر تجلی نمی‌کند، این خود ثانوی همیشه در ذهن رومانتیك حضور دارد و به‌دفعات بیشمار و به‌صور مختلف در ادبیات رومانتیك ظاهر می‌شود. سرچشمهٔ این «فکر ثابت» محل اشتباه نیست: میل مقاومت‌ناپذیر به‌درون‌نگری، میل جنون‌آسا به‌مشاهدهٔ نفس، و اجبار به‌ملاحظهٔ مکرر خویش در مقام

بیگانه‌ای ناشناخته و دور از ذهن. البته، اندیشهٔ این «خود ثانوی» باز کوششی است که برای گریز از واقعیت صورت می‌گیرد و مبین ناتوانی رومانتیکها به‌تمکین در برابر موقعیت تاریخی و اجتماعی خویش است. شخص رومانتیك، بی‌تأمل، به‌درون این «همزاد» خود می‌جهد، همان‌گونه که بی‌تأمل خویشتن را به‌درون آنچه تیره و مبهم، آشفته و جذبه‌انگیز، وهم‌آمیز و سکرآور است می‌افکند، و در برابر واقعیتی که وی قادر نیست به‌یاری وسایل عقلی آن را مهار کند و بر آن چیره شود در آن پناه می‌جوید. او، در این گریز از واقعیت، ناخودآگاه را، یعنی این منبع تحقق رؤیاها و سرچشمهٔ راه‌حلهای نامعقول مسائل را، که در جایی مأمون از خطر ذهن معقول مخفی شده‌است، کشف می‌کند و درمی‌یابد که «دو روح در دلش مأوی کرده‌اند»، و چیزی در درون وی احساس می‌کند و می‌اندیشد که با خودش یکی نیست، و فرشتهٔ شر و داورش را با خویشتن دارد ـ به‌سخن کوتاه، او حقایق اساسی روانکاوی را کشف می‌کند. برایش، امور غیرعقلی این مزیت فوق‌العاده را دارند که در معرض نظارت آگاهانه نیستند، و به‌همین سبب است که غرایز ناآگاه و مبهم، و حالات رؤیاگونه و جذبه‌آمیز روح را می‌ستاید، و برای ترضیهٔ خاطری که تأمینش از عهدهٔ خرد سرد و نکته‌بین خارج است چشم امید بدانها دارد. زمانی نویسنده‌ای مانند دیدرو می‌گفت: «حساسیت به‌هیچ روی خصلت یك نابغهٔ بزرگ نیست... این نه‌قلب بلکه مغز او است که اعجاز می‌کند[۱۸۵].» حال آنکه اکنون همه چیز را از «کرختی عقل[1]» انتظار دارند. عقیده به‌تجربه‌ها و حالات مستقیم، و خویشتن را به‌لحظات و تأثرات گذرا سپردن، و ستودن «رویدادهای تصادفی» که نووالیس از آن سخن می‌گوید، از همین‌جا نشأت می‌کند. آشفتگی هر قدر گیج‌کننده‌تر باشد، ستاره‌ای که امید می‌رود از درونش سربرآورد فروزانتر است. به این ترتیب کیش پرستش و بزرگداشت امور مبهم و اسرارآمیز، عجیب و دلهره‌آور، شبح‌گونه و منحرف، بیمارگونه و فاسد از این میان سر بلند می‌کند. مسلماً بدور از انصاف خواهدبود اگر بخواهیم، مانند گوته،

1. salto mortale

رومانتیسیسم را به‌عنوان «شعر بیمارستانی» توصیف کنیم، اما به‌هر حال این بی‌انصافی امری است که به‌روشن‌شدن وضع کمك می‌کند، حتی اگر در این عمل به‌نوواليس و کلمات قصارش نیندیشیم که طی آن زندگی را به‌منزلهٔ بیماری ذهن و مرضی توصیف می‌کند که آدمی را از نباتات و جانوران متمایز می‌سازد. برای رومانتیك، بیماری باز، گریزی است از غلبهٔ منطقی بر مسائل و مشکلات زندگی، و بیماربودن صرفاً بهانه و دستاویزی است که با توسل بدان از وظایف زندگی روزمره شانه خالی کند. اگر قائل به‌این باشیم که رومانتیکها «بیمار» بوده‌اند، در این صورت مطلب چندانی نگفته‌ایم؛ اما اظهار این مطلب که فلسفهٔ بیماری یکی از عناصر اساسی جهان‌بینی آنها را تشکیل می‌دهد متضمن حقایق بیشتری است. در نظر آنها بیماری معرف نفی و انکار امور عادی، بهنجار، و معقول، و متضمن ثنویت مرگ و زندگی، طبیعت و غیر طبیعت، تداوم و انحلالی بود که بر سرتاسر ادراکشان از زندگی چیره بود. معنی آن همانا تحقیر کلیهٔ چیزهایی بود که تعریف روشنی داشتند و پایدار و مستمر بودند، و مؤید نفرتی بود که آنان از همهٔ محدودیتها و هر شکل ثابت و استوار و مشخصی داشتند.

می‌دانیم که گوته از کذب‌بودن و نارسابودن قالبها، سخن گفته بود، و اگر گفته‌اش را بیاد آوریم، نیك درمی‌یابیم که چرا فرانسویان وی را از زمرهٔ رومانتیکها بشمار آورده‌اند. اما گوته احساس می‌کرد که قالبهای محدود هنری تنها وقتی غیرحقیقیند که با غنای عینی و ملموس زندگی سنجیده‌شوند؛ از سوی دیگر، رومانتیکها هر چیز مشخص و معینی را ذاتاً کم بهاتر از امکان تحقق‌نیافته‌ای می‌دانستند که هنوز در قید قالب کشیده‌نشده‌بود، و آنان به‌چنین امکانی خصایص رشد نامحدود، جنبش ابدی، و تحول و باروری زندگی را نسبت می‌دادند. اینان همهٔ شکلهای استوار، همهٔ اندیشه‌های بی‌ابهام، و همهٔ اظهارات معلوم و خالی از ابهام را چیزهایی مرده و دروغین می‌انگاشتند؛ بنا بر این، به‌رغم توجهی که به زیبایی‌شناسی داشتند، بی‌میل نبودند اثر هنری را به‌عنوان شکلی مقید و «خودبسنده» بی‌قدر کنند. زیاده‌رویها و هوسبازیهایشان، شیوه‌ای که در آن هنرها را به‌هم می‌آمیزند و ترکیب می‌کنند، و طبیعت بدیهه‌گونه و

پاره‌پارهٔ اسلوب کارشان، همه صرفاً نشانهایی از این رهیافت پویایی است که به‌زندگی دارند، و بدیهی است که همهٔ نبوغ و حساسیت شدید و روشن‌بینی تاریخی خود را مدیون همین رهیافت هستند. از انقلاب به‌این سو، فرد کلیهٔ تکیه‌گاههای خارجی خود را ازدست‌داده‌بود؛ او جز خود تکیه‌گاهی نداشت، می‌بایست برای یاری و مساعدت به‌درون خویش مراجعه کند، و در نظر خویش همچون موجودی جالب توجه و بسیار مهم جلوه می‌کرد. به‌این ترتیب مشاهدهٔ نفس را هرچه بیشتر جانشین مشاهدهٔ جهان ساخت و سرانجام به‌این احساس رسید که فعالیت روحی، جریان افکار و احساسات، و راهی که از حالتی روحانی به‌حالت دیگر منتهی می‌شود، واقعی‌تر از واقعیت خارجی است. وی جهان را صرفاً به‌مثابهٔ مواد و مصالح خام و زمینهٔ تجارب خویش می‌دانست و از آن به‌صورت دستاویزی برای سخن گفتن دربارهٔ خود استفاده می‌کرد. نووالیس می‌گفت: «کلیهٔ حوادث زندگی ما مواد و مصالحی هستند که با آنها هنر آنچه را بخواهیم می‌سازیم؛ هر چیز در این زنجیر بی‌انتها حلقه‌ای است.» این گفته حکایت از آن دارد که هم آغاز و هم پایان جریان تجربه، و هم محتوا و هم قالب اثری که از زیر دست هنرمند بیرون می‌آید بی‌قدر و ارزش است. جهان به صورت «مورد و موقعیتی» محض برای جنبش روحانی درمی‌آید، و هنر به ظرفی بدل می‌گردد که در آن محتویات تجربه برای لحظه‌ای به‌تعریف درمی‌آیند. بدین ترتیب شیوهٔ تفکری بروز می‌کند که «موقعیت‌گرایی»[1] رومانتیسیسم خوانده شده‌است[۱۸۶] ـ و این رهیافتی است که واقعیت را به‌رشته‌ای از موقعیتهای ناچیز، که ذاتاً قابل تعریف نیستند، و به انگیزه‌هایی محض برای آفرینش فکری و معنوی، و سرانجام به‌اوضاع و احوالی تجزیه می‌کند که ظاهراً تنها به‌این منظور وجود دارند که عامل شناسایی از واقعیت وجود و مادیت خود مطمئن گردد. این انگیزه‌ها هر قدر نامعین و نامشخص و رنگ به‌رنگ‌ترشونده و اثیری و «موسیقایی» باشند، واکنش کسی که آنها را تجربه می‌کند شدیدتر است؛ وجلوهٔ جهان هر اندازه ناملموس‌تر، ناپایدارتر و غیرمادی‌تر باشد، احساس فردی که در

1. occasionalism

راه کسب اقتدار پیکار می‌کند نیرومندتر و آزادتر و مستقل‌تر خواهد بود. چنین نگرشی تنها در چنان وضع و موقعی تاریخی می‌توانست بروز کند که فرد در عین حال که آزاد بود هنوز احساس خطر می‌کرد. همهٔ این ذهن‌گرایی پرطنطنه، و تمایل مقاومت‌ناپذیر به‌انبساط روحانی، و تغزل سیری‌ناپذیر و بی‌حد و مرزی که در هنر جدید جلوه داشت، از همین شقاق و پارگی «نفس» نشأت می‌کرد. و تنها بر پایهٔ این افتراق و شقاق و جبرانهای بیش از حدی که از خصوصیات بارز مردم آزاد و در عین حال سرخوردهٔ دوران پس از انقلاب است، می‌توان رومانتیسیسم را ادراک کرد.

چرخش سیاسی رومانتیسیسم در آلمان از لیبرالیسم به‌موضع سلطنت‌طلبانه‌ـمحافظه‌کارانه، و نیز گرایش مخالفی که در انگلستان و فرانسه به‌شیوهٔ پیچیده‌تری درکارآمد، بین انقلاب و بازگشت سلطنت در نوسان بود، اما در مجموع با جریان اوضاع در فرانسه هماهنگی داشت، و تنها به‌این علت امکان‌پذیر بود که رومانتیسیسم مناسبات دوپهلویی با انقلاب داشت و همیشه آماده بود که از این موضع به‌موضع مخالف قبلی تغییر جهت دهد. کلاسیسیسم آلمانی با افکار و عقاید انقلاب فرانسه اظهار موافقت و همدلی کرده‌بود؛ این موافقت در رومانتیسیسم آلمانی عمیق‌تر نیز شد، و، چنانکه هایم[1] و دیلتای[2] اظهار داشته‌اند، هرگز از سیاست بدور نبود[۱۸۷]. تنها در طی جنگهای ناپلئون بود که طبقات حاکم موفق شدند رومانتیکها را به‌جبههٔ ارتجاع جلب کنند. تا زمانی که ناپلئون بر آلمان هجوم نبرد نیروهای محافظه‌کار احساس امنیت کامل می‌کردند و به شیوهٔ خود «روشنفکر» و اهل تساهل و گذشت بودند؛ اما همین که با ورود ارتش پیروزمند فرانسه خطر نشر نهادهای انقلابی احساس شد، این نیروها دست‌بکارشدند و هرگونه لیبرالیسمی را سرکوب کردند و با ناپلئون، در مقام نمایندهٔ انقلاب فرانسه، به‌ستیز برخاستند. کسانی، چون گوته، که افکار مترقی و مستقل داشتند، گول این تبلیغات ضدناپلئونی را نخوردند؛ اما اینها اقلیت ناچیزی از طبقهٔ متوسط و روشنفکران را

1. Haym 2. Dilthey

تشکیل می‌دادند، و عده‌شان روزبروز در کاهش بود. روحیهٔ انقلابی در آلمان همواره با آنچه در فرانسه بود فرق داشت. عشق و علاقهٔ شاعران آلمانی به‌انقلاب چیزی انتزاعی و قلب‌کنندهٔ حقایق بود و همچون مساهلهٔ بیفکرانهٔ طبقهٔ حاکم با استنباط درستی از مفهوم و اهمیت حوادث همراه نبود. شعرا انقلاب را به‌منزلهٔ بحثی فلسفی می‌انگاشتند، و طبقات حاکم آن را به‌چشم بازیچه‌ای می‌نگریستند که، به‌عقیدهٔ ایشان، هرگز در آلمان تحقق‌پذیر نبود. همین ادراك نادرست از انقلاب، تحولی را که ملت آلمان پس از «جنگ آزادیبخش» از سر گذراند بروشنی توضیح می‌دهد. تغییر موضع و جبههٔ فیخته، این جمهوریخواه و پیرو عقل، که ناگهان دورهٔ انقلاب را به‌چشم عصر «معصیت مطلق» می‌بیند، مثال بارز این تحول است. آراستن انقلاب به‌جامهٔ خیال‌انگیز تنها به‌نفی و طرد شدید انقلاب می‌انجامد و موجب می‌شود که رومانتیسیسم با «اعادهٔ سلطنت» یکی انگاشته‌شود. در زمانی که جنبش رومانتیك در غرب به‌مرحلهٔ واقعاً خلاق و انقلابی خود رسید، در آلمان حتی یك رومانتیك هم نبود که به اردوی محافظه‌کاران و سلطنت‌طلبان نپیوسته باشد[۱۸۸].

رومانتیسیسم فرانسه، که در بدو امر «ادبیات مهاجران» بود،[۱۸۹] تا پس از سال ۱۸۲۰ همچنان به‌صورت سخنگوی «بازگشت سلطنت» باقی ماند. تنها در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۸۲۰ است که به‌نهضتی آزادیخواهانه بدل می‌گردد که هدفهای هنری خود را با توجه به‌نمونهٔ انقلاب سیاسی در قالب قواعد و احکام می‌ریزد. در انگلستان نیز، مانند آلمان، رومانتیسیسم در بدو امر موافق انقلاب است، و تنها طی دوران جنگ با ناپلئون است که به‌اردوی محافظه‌کار می‌پیوندد؛ لیکن پس از سالهای جنگ چرخشی تازه پیدا می‌کند، و بار دیگر به‌آرمانهای انقلابی اولیه‌اش نزدیك می‌شود. به این ترتیب، رومانتیسیسم سرانجام هم در انگلستان و هم در فرانسه علیه «بازگشت سلطنت» و ارتجاع سربلندمی‌کند ـ و، در واقع، حتی از جریان وقایع سیاسی بسیار جلو می‌افتد. زیرا، هر چند اندیشهٔ آزادیخواهانه ظاهراً در قوانین اساسی و نهادهای غرب غلبه و سلطه می‌یابد، اروپای جدید ـ با سیاست متمایل به‌سرمایه‌داری و حکومتهای سلطنتی خود، که در آنها نظامیان نقش چیره‌ای دارند و در صدد دست‌اندازی به‌قلمروهای دیگرانند،

و سرانجام با دستگاه اداری متمرکزش و کلیساهایی که تجدید سازمان شده‌اند ـ همان‌قدر که مخلوق دورهٔ روشنگری است مولود بازگشت سلطنت نیز هست، و لذا توصیف سدهٔ نوزدهم به‌صورت دوره‌ای که با روح انقلاب به‌عنوان پیروزی اندیشهٔ آزادی و ترقی به‌معارضه برخاسته ناموجه نیست.[۱۹۰] اگر هدف و منظور امپراتوری ناپلئون انحلال آرمانهای فردگرایانهٔ انقلاب بود، پیروزی متفقین بر ناپلئون، «اتحاد مقدس»، و بازگشت بوربونها به‌سلطنت نیز سرانجام منتهی به‌قطع تماس با سدهٔ هجدهم و فکر تأسیس حکومت و جامعه بر اساس فردگردید. اما روح فردگرایی را دیگر نمی‌شد از شیوهٔ تفکر و تجربهٔ نسل جدید جدا کرد ـ و همین خود تناقض بین سیاستهای ضدلیبرالی و گرایشهای هنری لیبرالی عصر را توضیح می‌دهد.

از لحاظ دورهٔ «بازگشت سلطنت»، ماجراجوییهای نظامی ناپلئون چیزی نبود جز نسخهٔ بدل جنایت سیاسی سال ۱۷۸۹، و امپراتوری اول تنها ادامهٔ حکومت نامشروع و آشفتگی و هرج و مرج بود. سلطنت‌طلبان همهٔ عصر انقلاب و دورهٔ حکومت ناپلئون را به‌چشم مجموعه‌ای واحد و جدایی‌ناپذیر و ادامهٔ جریانی می‌نگریستند که منجر به‌انحلال نظم سابق و ازبین‌رفتن مراتب و حقوق سابق مالکیت گردید. و امپراتوری، به‌رغم گرایشهای ارتجاعی خود، از همه خطرناکتر بود، زیرا که در ظاهر می‌کوشید دستاوردهای انقلاب را تثبیت و تحکیم کند و حالت جدیدی از تعادل بوجودآورد. بر خلاف همهٔ این عصر انقلابی، دورهٔ بازگشت سلطنت به‌معنی آغاز عصری جدید بود، چیزی را نجات داد که می‌بایست نجات داده‌شود، و کوشید بین آن عده از نهادهای قدیم که بازگرداندنشان میسر نبود و آن بخش از نهادهای جدیدی که تغییردادنشان مقدور نبود تعادل و توافقی ایجاد کند. اما بازگشت سلطنت، از این حیث، در حقیقت تنها ادامهٔ دورهٔ ناپلئونی و معرف همان خصومت و تضاد موجود بین اصول انقلاب و اندیشه‌های «نظام سابق» بود ـ با این تفاوت که ناپلئون می‌خواست تا آنجا که ممکن است دستاوردهای انقلاب را حفظ کند، حال آنکه بازگشت سلطنت در صدد بود تا آنجا که مقدور است این دستاوردها را ازبین‌ببرد. در هر حال این تفاوت را نباید دست‌کم گرفت، هر چند

بازگشت سلطنت با تخفیف اعمال زور آغاز شد، زوری که هم انقلاب، که همواره در معرض خطر ازدست‌دادن موجودیتش بود، و هم امپراتوری، که از چپ و راست تهدید می‌شد، مجبور به‌استفاده از آن بودند. البته، در قبال دیکتاتوری نظامی ناپلئون، مسألهٔ تجدید حیات آزادی طبقهٔ متوسط مطرح نبود؛ صورت ظاهری از این آزادی در میان آمد، بدین ترتیب که اکنون، به‌عوض اشخاص منفرد، همهٔ طبقات و گروهها گرفتار تعذیب و تعقیب بودند، اما آزادی قانونی در چارچوب این حکومت طبقاتی تا حدی رعایت می‌شد. دورهٔ بازگشت سلطنت می‌توانست بیش از اسلاف خود به‌این تفنن تساهل و گذشت تن‌دردهد. ارتجاع در سرتاسر اروپا پیروز شده‌بود و افکار آزادیخواهانه خطرشان را ازدست‌می‌دادند؛ ملتهای اروپا از جنگ و انقلاب خسته شده‌بودند و خواستار صلح و آرامش بودند. اکنون تبادل آزادانهٔ افکاری در میان آمد که پیش از آن سابقه نداشت و، هر چند به‌زمینهٔ سیاسی رهیافتهای مختلف هنری سخت توجه می‌شد، با اینهمه به‌پیروی از جریانهای خاصی که مستلزم تجویز و تأیید ویژه‌ای باشد نیاز نبود.

در فرانسه رومانتیکها صریحاً خود را هواخواه اصول سلطنت و روحانیت اعلام می‌دارند، در حالی که نمایندگان راه و رسم کلاسیك در ادبیات را به‌طور عمده لیبرالها تشکیل‌می‌دهند. البته همهٔ کلاسیك‌مآبها لیبرال نیستند، اما همهٔ لیبرالها کلاسیك‌مآب هستند.[۱۹۱] شاید در تاریخ هنر نمونه و مورد دیگری نباشد که با این وضوح نشان‌دهد که حالت و مشرب محافظه‌کارانه در عرصهٔ سیاست با بینش مترقی هنری کاملاً سازگار است؛ در حقیقت، محافظه‌کاری و ترقیخواهی را در این دو عرصه نمی‌توان با یکدیگر قیاس کرد، زیرا فاقد اندازه و معیار مشترکند. بین لیبرالهایی که ذهن کلاسیك‌مآب و رومانتیکهایی که نظریات افراطی دارند تفاهم و توافقی ممکن نیست، اما در میان هواخواهان اصول سلطنت هستند گروهی که در عرصهٔ هنر به‌کلاسیسیسم اعتقاد دارند، هر چند آنها، بر خلاف لیبرالها، نه کلاسیسیسم سدهٔ هجدهم بلکه کلاسیسیسم عهد لوئی چهاردهم را در مد نظر داشتند. لیکن لیبرالها و محافظه‌کاران کلاسیك‌مآب در جنگ علیه رومانتیسیسم با هم اتفاق نظر دارند؛ به‌همین دلیل است که

فرهنگستان از پذیرفتن لامارتین، به‌رغم اینکه محافظه‌کار نیز هست، خودداری می‌کند. تصادفاً فرهنگستان نیز دیگر نمایندهٔ ذوق رایج جامعهٔ ادب نیست؛ بخش بزرگی از مردم کتابخوان از رومانتیکها حمایت می‌کند، و در این حمایت شور و شوق بیسابقه‌ای هم نشان‌می‌دهد. البته موفقیت اثر شاتوبریان به‌نام نبوغ مسیحیت برای نوشته‌ای از این دست چیزی بیسابقه بود، اما هرگز بیش از این، یا حتی پس از آن، جامعه از مجموعه‌ای اشعار غنایی با شور و شوقی بیش از تفکرات[1] لامارتین استقبال نکرد. پس از رکود و سکون ممتدی که بر بازار ادب چیره شده بود، دورانی پر از جنب و جوش و بس بارور و سرشار از استعدادهای غیرعادی و آثار موفق در رسید. مسلماً جامعهٔ کتابخوان چندان بزرگ نیست، اما جامعه‌ای است حق‌شناس که علاقه و رغبتی تمام به‌ادبیات دارد.[۱۹۲] شمار نسبتاً زیادی کتاب خریداری می‌شود، مطبوعات وقایع ادبی را با منتهای دقت تعقیب می‌کنند، «سالنها» از نو گشوده می‌شوند و از قهرمانان فکری روز تجلیل می‌کنند. در نتیجهٔ آزادی تقریباً زیادی که حاکم است، در زمینهٔ کوششهای ادبی فروپاشی و تجزیه‌ای روی‌می‌دهد و فرهنگ همگون «قرن بزرگ» بتدریج در کام اوهام گذشته‌ای افسانه‌ای فرومی‌رود. راست است که پیش از این، یعنی در سدهٔ هفدهم، نزاعی بین «قدما» و «متجددان» و کشمکشی بین جریان فرهنگستانی لوبرن و ادراك تصویریی که معارضانش از هنر داشتند درگرفته‌بود؛ این هم درست است که در سدهٔ هجدهم نیز تعارض بین روکوکوی درباری و جنبش ماقبل رومانتیك از این هم شدیدتر بود، اما در تمام دوران «نظام سابق» ذوقی اساساً همگون بر عرصهٔ هنر حکم رانده‌بود؛ و آن نوعی سنت‌گرایی بود که دشمنانش همواره به‌عنوان جدایی‌خواه و بیگانه نگریسته شده‌بودند. خلاصه، بین گرایشهای هنری در واقع هرگز رقابت و همچشمی وجود نداشت. اما اینك دو گروه نیرومند وجود دارند، یا دست‌کم دو گروه وجود دارند که از حیثیت و نفوذ یکسانی بهره‌مندند. هیچ یك از جریانهای موجود دارای سرشتی مسلط نیست و بتنهایی یا به‌نحوی قاطع بر ذوق

1. *Meditations*

برگزیدگان فکری جامعه چیره نیست؛ و حتی پس از پیروزی رومانتیسیسم نیز، به‌آن معنا که از ذوق متعارف کلاسیك سخن به‌میان می‌آمد، از معیار «ذوق رومانتیك» سخنی نیست. البته، کسی از تأثیر و نفوذش بر کنار نیست، اما همه هم آن را به‌رسمیت نمی‌شناسند، و تقریباً مقارن با پیروزی آن در اردوگاه نمایندگانش جنگی علیه این ذوق آغاز می‌شود. کشمکش و نزاعی که اکنون بین گرایشهای زیباجویی که با یکدیگر رقابت می‌کنند درگرفته از اختصاصات حیات هنری است و در این عرصه از حیث شاخص‌بودنش با بی‌گذشتی و عدم تساهلی که جامعه نسبت به‌جنبشهای جدید نشان‌می‌دهد برابری می‌کند. بورژوازی از هر چیزی که نمی‌فهمد بوی تحقیر و تخفیف استشمام می‌کند و سرانجام نوآوریها را بر اساس قیود اخلاقی رد می‌کند. خط فاصلی که در عرصهٔ زیباشناخت میان سنت‌گرایی و سنت‌گریزی وجوددارد بتدریج محو می‌شود و این تمایز نهایتاً معنا و مفهوم خود را پاك ازدست‌می‌دهد. چندی بعد فقط «گروههای» ادبی وجوددارند و چیزی شبیه به‌دموکراسی حیات ادبی بوجود می‌آید. ابداعی که رومانتیسیسم در عرصهٔ جامعه‌شناسی در کار می آورد همانا سیاسی کردن هنر است، و این هم صرفاً نه بدان مفهوم است که نویسندگان و هنرمندان به‌احزاب سیاسی می‌پیوندند بلکه به‌این معنا است که سیاستهای حزبی را در محدودهٔ حیات هنری اعمال‌می‌کنند. یکی از التقاطیون همین دوره با لحنی انبوهناك می‌گوید: «خواهیدید که سرانجام کار منتهی به‌این خواهدشد که باید عقیده‌ای را بپذیرید»،[۱۹۲] و بالزاك همین وضع را در آزادیهای بربادفته به‌این نحو بیان می‌کند: «سلطنت‌طلبان رومانتیکند و لیبرالها کلاسیك‌مآبند... اگر التقاطی باشید هواخواهی نخواهیدداشت». بالزاك ضرورت این جانبگیری را در این کشمکش بخوبی می‌دید، با این تفاوت که وضع بسیار پیچیده‌تر از آن بود که وی در این عبارت توصیف می‌کرد.

مهمترین نمایندهٔ «ادبیات مهاجران» شاتوبریان است که، مانند روسو و بایرون، یکی از بانفوذترین نیروهایی است که در شکل‌بندی

---

1. *Illusions Perdues*

رومانتیك نوع جدید سهمی بسزا دارد و، در این مقام، نقشی بمراتب مهمتر از آنچه بر اساس ارزش ذاتی آثارش قابل توجیه باشد ایفا می‌کند. وی نیز، مانند سلف و خلف خود، تنها نمایندهٔ نهضتی فکری است و نگه‌دارنده و بوجودآورندهٔ آن نیست، و آن را نه با یك محتوای تجربی تازه بلکه تنها با شکل جدیدی از بیان غنی می‌سازد. «سن‌پرو[1]» روسو و «ورتر» گوته نخستین مظاهر سرخوردگیی بودند که در عصر رومانتیك بر اذهان چیره بودند، حال آنکه «رنه[2]» شاتوبریان بیان نومیدیی است که این سرخوردگی در آن رشدمی‌کند. احساساتیگری و مالیخولیای دورهٔ ماقبل رومانتیك با اوضاع و احوال بورژوازی پیش از انقلاب سازگار بود؛ بدبینی و ملالت زندگی «ادب مهاجران» با خلق و خوی اشرافیت پس از انقلاب منطبق است. پس از سقوط ناپلئون، این خلق و خو در اروپا به‌پدیده‌ای عام بدل می‌گردد و احساسات طبقات بالای جامعه را بیان می‌کند. روسو هنوز می‌دانست چرا ناشاد است؛ دردها و کسالتهایی که از آنها رنج می‌برد همانا فرهنگ جدید و ناتوانی شکلهای اجتماعی و قراردادی در برآوردن نیازهای روحی او بود. وی در عالم خیال موقعیتی مشخص، هر چند تحقق‌ناپذیر، را می‌دید که در آن می‌توانست دمی از این رنجها و ناراحتیها بیاساید. حال آنکه افسردگی و ملالت «رنه» در تعریف نمی‌گنجد: زندگی برای او معنای خود را بکلی از دست داده‌است؛ علاقهٔ شدید و بی‌پایانی نسبت به‌عشق و رفاقت در خود احساس می‌کند، و آرزومند است که همه چیز را بفهمد، و همه او را بفهمند؛ لیکن می‌داند که این آرزو تحقق‌پذیر نیست و اگر هم تحقق پذیرد، روحش همچنان ارضانشده و ناخرسند خواهدبود. بنا بر این هیچ چیز ارزش خواستن ندارد، و هر کوشش و مبارزه‌ای بیفایده است؛ تنها عمل معقول خودکشی است. و جدایی مطلق جهان درون و برون، جدایی مطلق شعر و نثر زندگی، تنهایی و عزلت، تحقیر جهان و مردم‌گریزی، هستی غیرواقعی و انتزاعی که بر حب نفس و خودمداری تکیه دارد، و مخصوص طبایع رومانتیك قرن جدید است، نیز نوعی خودکشی است.

1. Saint-Preux 2. René

شاتوبریان، مادام دو استال، سنانکور، کونستان، و نودیه[1] همه در کنار روسو جای دارند و از ولتر سخت متنفرند. اما بیشترشان تنها نسبت به‌خردگرایی سدهٔ هجدهم احساس خصومت می‌کنند، و نسبت به‌خردگرایی سدهٔ هفدهم چنین نیستند. تنها به‌علت همین تبعیض و تمایز است که شاتوبریان می‌تواند دیدگاه مترقیش دربارهٔ هنر را با محافظه‌کاری سیاسیش، یعنی علاقه‌اش به‌سلطنت و روحانیت، و شیفتگیش به‌تخت و منبر تلفیق کند. و تنها به‌سبب آنکه رومانتیسیسم پیوند با گذشتهٔ دور را با شدتی بیش از پیوند با گذشتهٔ نزدیك احساس می‌کند، می‌توان دلیل وفادار-ماندن طولانی لامارتین و وینیی و هوگو را به‌سلطنت و هواخواهی از آن توضیح داد. تا حوالی سال ۱۸۲۹ هیچ نشانی از تغییر افکار سیاسی ایشان بروز نمی‌کند. در این هنگام است که نخستین محفل[2] رومانتیك بوجود می‌آید، و این همان محفل مشهوری است که بر گرد شارل نودیه در «آرسنال[3]» تشکیل می‌شود، و تا چنین محفلی بوجود نیاید جنبش رومانتیك در چیزی شبیه به‌مکتبی ادبی شکل نمی‌بندد. چارچوب اجتماعیی که ادبیات سدهٔ هجدهم فرانسه در محدودهٔ آن بسط یافته‌بود «سالنها» بودند، یعنی گردهماییهای منظم نویسندگان و هنرمندان و منتقدان با اعضای طبقات بالا در خانه‌های اشراف و مردم لایه‌های فوقانی طبقهٔ متوسط. این اجتماعات محافل دربسته‌ای بودند که در آنها رفتار و آداب جامعهٔ فرهیخته رواج داشت و، هر چند در آنها گذشتهایی نسبت به‌شیوهٔ زندگی «ستارگان» آسمان ادب و هنر می‌شد، با این همه خصلت «اجتماعی» خود را همچنان حفظ می‌کردند. اما، با همهٔ تأثیری که این «سالنها» در تشویق نویسندگان زمان داشتند، نفوذشان بر ادبیات چیزی نبود که مستقیماً به‌خلاقیت آن مساعدت کند. این سالنها در حقیقت محل تجمع داورانی بودند که همگان بی‌چون و چرا به‌حکمشان گردن می‌نهادند؛ مکتبی از حسن ذوق و محکمه‌ای بودند که از ایشان خواسته می‌شد سرنوشت اسلوبهای ادبی را تعیین‌کنند، اما به‌هیچ روی برای همکاری خلاقهٔ گروهها محل مناسبی نبودند. «محافل» رومانتیك، برخلاف

1. Charles Nodier 2. cénacles 3. Arsenal

این سالنها، اجتماعات هنری دوستانه‌ای هستند که در آنها عنصر «اجتماعی» نمودی ندارد، خاصه بدان سبب که در هر مورد برگرد هنرمند بخصوصی تشکیل می‌شوند و از آزادمنش‌ترین سالنهای گذشته آزادترند و ورود بدانها تابع قید و محدودیتی نیست. در اینجا نه تنها از مقدم هر نویسنده و هنرمند و منتقدی که مایل به‌شرکت در انجمن است استقبال می‌شود، بلکه برای ورود مردم علاقه‌مند نیز مانعی وجودندارد. راست است که این آزاداندیشی و به‌هم‌آمیختگی به‌خصلت مکتبی‌بودن این جنبش صدمه می‌زند، اما به‌هیچ وجه مانع از پیدایش درکی همگون از هنر و اتخاذ یك سیاست مشترك هنری نمی‌گردد. برخلاف گروه‌بندیهای سابق، محافلی که اکنون حیات ادبی در آنها نشو و نما می‌کند نه، مانند فرانسهٔ سدهٔ هجدهم، یك جمع نامتمرکز است و نه، مانند انگلستان، یك باشگاه یا قهوه‌خانه، بلکه گروهی است که بر گرد شخصیتی اجتماع می‌کند که او را به‌چشم استاد خود می‌نگرد و صلاحیت و اهلیتش را بی‌قید و شرط می‌پذیرد، هر چند هم که این تصدیق و پذیرش همیشه در چارچوب معین روابط شاگردی و استادی نباشد. در تاریخ ادبیات جدید این نخستین بار است که شکل یك مکتب، نفوذی قاطع بر جریان حوادث اعمال می‌کند. این شکل نه برای سدهٔ هفدهم شناخته شده‌است و نه برای سدهٔ هجدهم، هر چند که با خصلت هنجاری ادبیات کلاسیك توافق بیشتری دارد. از سوی دیگر، رومانتیسیسم، به‌رغم مشکوك‌بودن اعتبار اصول هنریش یا شاید به‌همین علت، مکتبی را بوجودمی‌آورد که تعالیمش را می‌توان به‌قاعده درآورد و تعلیم داد. در عهد کلاسیسیسم، تمامی ادبیات فرانسه یك مکتب بزرگ را تشکیل می‌داد و یك ذوق و سلیقهٔ واحد بر سر تا سر فرانسه چیره بود؛ عدهٔ ناراضیان و شورشیان آن‌قدر نبود که در محدودهٔ برنامهٔ مشترکی با یکدیگر توحید مساعی کنند. اما اکنون که ادبیات فرانسه به‌رزمگاه دو گروه بزرگ، که از حیث عده تقریباً با هم برابرند، تبدیل شده‌است، اینك که نمونه و سرمشق زندگی سیاسی، نویسندگان را به‌تنظیم برنامهٔ سیاسی و حزبی واداشته و آرزوی رهبرشدن را در آنها برانگیخته‌است، و سرانجام اکنون که هدفهای هنری جریان جدید هنوز به‌اندازه‌ای نامشخص و ضد و نقیضند که باید آنها را تلخیص و طبقه‌بندی

کرد... باری، اکنون زمان تأسیس مکتب‌های ادبی فرارسیده‌است.

در فرانسه جنبش رومانتیك بیشتر رنگ یك مکتب ادبی را داشت تا در آلمان، زیرا در آلمان آرمان کلاسیك در هنر هرگز به‌حد کمال تحقق نپذیرفته‌بود و رومانتیکها هنوز همچنان از آرمانهای فرهنگی کلاسیسیسم پیروی می‌کردند و چشم‌انداز کلاسیسیسم تا حدی خصلت رومانتیك داشت. به‌هر حال، ساختار حزب‌گونهٔ حیات ادبی در فرانسه چندان بارز نبود و، در نتیجه، گروه‌بندی نویسندگان بر طبق «مکتب‌های ادبی» کمتر چشمگیر بود. در انگلستان، که تمایز بین کلاسیسیسم و رومانتیسیسم از نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم مفهوم خود را ازدست‌داده‌بود ـ زیرا جز ادبیات رومانتیك چیز دیگری موجود نبود ـ هیچ نوع مکتب ادبی تشکیل نشد و هیچ شخصیتی‌که نفوذ یك استاد معتبر را داشته‌باشد بر صحنه پدیدار نگردید[۱۹۴]. حتی «محافل» ادبی فرانسه نیز غالباً چیزی نیستند جز جرگه‌های ادبی کوچکی که حلقهٔ پیوندشان زبانی مجفلی است که بکار-می‌برند و از خارج به‌هیأت جمعی جلوه می‌کنند که با هم به‌توطئه مشغولند و از داخل گروهی را تشکیل می‌دهند که همچون بازیگرانی حسود رفتار می‌کنند. اینها، در حقیقت، اغلب دسته‌هایی جنگجو یا انجمنهای جدلیی هستند که به‌حرف بیشتر از عمل اهمیت می‌دهند و فرق‌داشتن با یکدیگر برایشان جالب توجه‌تر است تا سازگاری متقابل. با این حال، یکی از مشخصات بارز جنبش رومانتیك، هم در آلمان و هم در فرانسه، احساس اشتراك و گرایش به‌اصول حیات اشتراکی و جمعی است. رومانتیکها زندگی خود را به‌بحثهای فلسفی، نگارش، انتقاد، و بحث مشترك می‌گذرانند، و ژرف‌ترین معنی زندگی را در مناسبات عاشقانه و دوستانه جستجو می‌کنند؛ مجلات ادواری بنیاد می‌نهند، سالنامه‌ها و گلچینهای ادبی انتشار می‌دهند، نطق می‌کنند و دوره‌های درسی راه می‌اندازند، برای خود و یکدیگر تبلیغ می‌کنند؛ خلاصه، می‌کوشند به اشتراك کار کنند، هر چند که این زندگی تعاونی و این همزیستی جنبهٔ دیگر فردگرایی و جبران تنهایی و بی‌ریشگی آنها است.

امتزاج و اختلاط رومانتیکهای فرانسوی با یکدیگر و درآمدن آنها به‌صورت گروهی متجانس در همان زمانی روی‌می‌دهد که چرخشی در

افکار عامه در جهت لیبرالیسم صورت‌می‌پذیرد. در حوالی سال ۱۸۲۴ مجلهٔ گلوب[1] نغمهٔ تازه‌ای ساز می‌کند، و این واقعه نیز منطبق با تاریخ نخستین جلساتی است که در «آرسنال» به‌شکلی منظم تشکیل‌می‌شود. درست است که رهبران رومانتیك، بخصوص لامارتین و هوگو، هنوز از حامیان پروپاقرص کلیسا و سلطنت بشمار می‌روند، اما رومانتیسیسم خود دیگر منحصراً یك جنبش هواخواه کلیسا و دستگاه سلطنت نیست. لیکن تحول واقعی تا سال ۱۸۲۷ روی‌نمی‌دهد، و این زمانی است که هوگو مقدمهٔ مشهور بر اثر خویش به‌نام کرامول[2] را می‌نگارد و طی آن رومانتیسیسم را در مقام لیبرالیسم ادبیات تعریف می‌کند. در همین سال تابلوهای کار نقاشان مهم رومانتیك برای نخستین‌بار به‌تعداد بسیار در «سالن» به‌نمایش گذارده‌می‌شوند؛ علاوه بر دوازده تابلو اثر دولاکروا، نمونه‌هایی از آثار دووریا[3] و بولانژه[4] نیز به‌معرض تماشا نهاده‌می‌شوند. جامعهٔ ادب‌دوست با جنبش وسیع و فشرده‌ای مواجه می‌شود که بنظر می‌رسد همهٔ حیات فکری کشور را دربرگرفته و پیروزی نهایی رومانتیسیسم را تأمین کرده‌است. تشکیل «محفل» جدید بر گرد ویکتور هوگو با این کیفیت جامع‌بودن انطباق دارد و او از این لحظه به بعد به‌چشم استاد مکتب رومانتیك نگریسته‌می‌شود. نویسندگانی چون دشان[5]، وینیی، سنت‌بوو[6]، دوما، موسه، بالزاك، و نقاشانی چون دولاکروا، دووریا، بولانژه، و طراحانی چون ژوانو[7]، ژیگو[8]، نانتوی[9]، و پیکرتراشانی نظیر داوید دانگر[10] در میان میهمانان خانهٔ واقع در کوچهٔ نوتردام دشان[11] جای دارند. هوگو نمایشنامه‌های ماریون دلورم[12] و هرنانی[13] را در سال ۱۸۲۹ برای این جمع با صدای بلند می‌خواند. راست است که این جمع در همین سال منحل می‌شود، اما مکتب همچنان بر دوام می‌ماند. جنبش حتی متمرکزتر و مشخص‌تر و ریشه‌دارتر و شسته‌روفته‌تر می‌گردد. از دومین «محفل» در خانهٔ نودیه، که در ۱۸۲۹ شکل می‌گیرد،

---

1. *Globe* 2. *Cromwell* 3. Devéria 4. Boulanger
5. Deschamps 6. Sainte-Beuve 7. Johannot 8. Gigoux
9. Nanteuil 10. David d'Angers 11. Notre-Dame-des-Champs
12. *Marion Delorme* 13. *Hernani*

با ظهور فرانسهٔ جوان[1] ـ که شورشیان اینك خویشتن را به‌این نام می‌خوانند ـ همه چیز بر گرد نفرت آنان از بی‌فرهنگی، و بر گرد تحقیر زندگی منظم و بی‌روح بورژوایی، و پیکار علیه هر چیز سنتی و قراردادی، و هر چیز که بتوان تعلیم‌داد و آموخت، و سرانجام هر چیز پخته و جاافتاده و آرام می‌چرخد. مقولهٔ تازه‌ای نظام ارزشهای فکری را غنا می‌بخشد، و آن موضوع خلاقیت هر چه بیشتر فکر جوان نسبت به‌فکر پیر است. این اندیشه چیز تازه‌ای بود که از همه بیشتر با کلاسیسیسم و تا حدی با کلیهٔ فرهنگهای سابق بیگانه بود. البته در اعصار پیش نیز بین نسلهای جوان و پیر همیشه رقابت موجود بود و نسل پیروزمند جوان نیروی نگه‌دارندهٔ جریانهای هنری بود. اما موفقیت جوانان صرفاً به‌علت «جوانی» نبود؛ رفتار با جوانان آن‌قدر که مبتنی بر احتیاط بود متکی بر اعتماد نبود؛ و تا جنبش رومانتیك درنرسید، این اندیشه که بر جوانان به‌چشم نمایندگان طبیعی ترقی و پیشرفت نگریسته‌شود رواج و رونقی نیافت؛ و تا رومانتیسیسم برکلاسیسیسم پیروز نشد، نامی از ستمی که از ناحیهٔ نسل قدیم بر جوانان رفته‌بود به‌میان نیامد[۱۹۵]. ضمناً، تأکید بر وحدت هنرها نیز، مانند همبستگی جوانان، خود نشانی از کناره‌گیری رومانتیسیسم از جهان مردم بی‌فرهنگ بیش نیست. در حالی‌که در سدهٔ هجدهم بر رابطهٔ ادبیات با فلسفه تأکید می‌شد، اکنون ادبیات پیوسته به‌عنوان «هنر» توصیف می‌شود[۱۹۶]. تا زمانی که هنرمند هنرهای تجسمی آرزومند آن بود که از زمرهٔ مردم متعلق به‌قشر بالای طبقهٔ متوسط بشمار آید، بیشتر بر مشابهت حرفهٔ خویش با پیشهٔ ادبیات تأکید می‌کرد، اما اینك که نویسندگان خواستار آنند که خویشتن را از بورژوازی متمایز سازند بر قرابت و مشابهت پیشهٔ خود با هنرهایی‌که جنبهٔ صنعتگری دارند تأکید می‌کنند.

خودبینی و سبکسری رومانتیکها به‌درجه‌ای می‌رسد که، برخلاف شور جمالپرستی پیشینیان، که شاعر را به‌خدا بدل می‌کرد، اکنون خدا را به‌شاعر بدل می‌سازند. گوتیه می‌گوید: «خدا شاید چیزی

1, *Jeune-France*

جز نخستین شاعر جهان نباشد.» حتی نظریهٔ «هنر برای هنر»، که به‌هر حال پدیده‌ای بسیار پیچیده است، و، از یك سو، در نگرشی لیبرالی و، از سوی دیگر، در طرز فکری تسلیم‌طلبانه-محافظه‌کارانه متجلی می‌شود، در اعتراض به‌ارزشهای بورژوایی ریشه دارد. وقتی که گوتیه بر شکل‌گرایی (فرمالیسم) ناب و خصلت نمایشی هنر تأکید می‌کند، و وقتی‌که می‌خواهد آن را از قید همهٔ عقاید و آرمانها آزاد سازد، در حقیقت منتهای آرزوی او این است که آن را از قید سلطهٔ نظم زندگی بورژوایی برهاند. گفته‌می‌شود که وقتی تن[1] از موسه در مقایسه با هوگو به‌ستایش پرداخت، گوتیه خطاب به‌او گفت: «تن، مثل اینکه دچار حماقت بورژوایی شده‌ای. عجب، که از شعر طلب احساس می‌کنی! مطلب عمده این نیست. شعر یعنی الفاظ درخشان، الفاظ فروزان، و سرشار از هماهنگی و موسیقی.»[۱۹۷] مخالفت با جهان بورژوایی، در «هنر برای هنر» گوتیه و استاندال و مریمه[2]، در رهایی اینان از قید اندیشه‌ها و عقاید زمان، در برنامه‌ای که برای تعقیب هنر به‌عنوان بازیی فاخر ترتیب داده‌اند و از آن به‌منزلهٔ بهشتی اسرارآمیز که ورود بدان برای مردم عادی ممنوع است لذت‌می‌برند، حتی نقشی بمراتب مهمتر از «هنر برای هنر» دورهٔ بعد بازی می‌کند؛ و بورژوازی نوکیسه از این روحیهٔ ترك‌دنیا و کناره‌جویی از فعالیت سیاسی و اجتماعی کاملاً حسن استقبال می‌کند. گوتیه و همرزمانش از کمك به‌بورژوازی در انقیاد اخلاقی جامعه سرباززدند؛ از سوی دیگر، فلوبر و لوکنت دو لیل[3] و بودلر[4] با عزلت‌گزیدن در برج عاج و بی‌اعتنایی به‌جهان و امور آن به‌منافع بورژوازی خدمت کردند.

مبارزهٔ رومانتیکها به‌منظور تسلط بر تئاتر، بویژه کوششی که در راه تأمین موفقیت ۱۸۳۰ آلفانی ویکتور هوگو به‌عمل‌آوردند، جنگی بود که توسط مقیمان کوچهٔ دو دوانیه، یعنی قلندران و جوانان، به‌انجام رسید. این جنگ به‌هیچ روی با پیروزی چشمگیر رومانتیکها پایان نیافت؛ جناح مخالف یك‌شبه ناپدید نشد و مدتها طول‌کشید تا سلطهٔ خود را بر

1. Taine 2. Mérimée 3. Leconte de Lisle 4. Baudelaire

تئاترهای مهم پاریس ازدست‌داد. اما سرنوشت جنبش دیگر بستگی به اقبال یك نمایشنامه نداشت؛ رومانتیسیسم، به‌عنوان یك سبك، دیری بود که جهان را مسخرکرده‌بود. دورهٔ حوالی سال ۱۸۲۰ تا آنجا موجب تحول می‌شود که رومانتیسیسم کاملاً به‌رنگ سیاست آلوده می‌گردد و دست اتحاد به‌لیبرالیسم می‌دهد. پس از انقلاب ژوئیه، رهبران فکری زمان بی‌اعتنایی را به‌کناری می‌نهند و بسیاری از ایشان کار سیاسی را جانشین کار ادبی می‌کنند. اما حتی نویسندگانی که، مانند لامارتین و هوگو، به حرفهٔ ادبی خود وفادار می‌مانند، نقشی فعالتر و مستقیم‌تر از گذشته در رویدادهای سیاسی ایفا می‌کنند. ویکتور هوگو نه شورشی است نه هم کولی، و در این پیکاری که علیه بورژواها درگرفته‌است دخالت مستقیمی ندارد. از لحاظ سیاسی هم چه بسا که در راه بورژوازی فرانسه گام برمی‌دارد؛ زیرا اولاً یکی از هواخواهان پروپاقرص بوربونها است، ثانیاً در انقلاب ژوئیه مشارکت دارد و یکی از خدمتگزاران مخلص دستگاه سلطنتی است که پس از انقلاب مستقر شد، و سرانجام از آمال و آرزوهای لوئی ناپلئون حمایت می‌کند و تنها زمانی هواخواه سرسخت جمهوری می‌گردد که بخش اعظم بورژوازی فرانسه مدتها است لیبرال و مخالف سلطنت شده‌است. رابطه‌اش با ناپلئون نیز همگام با تحولاتی است که در افکار عامه روی‌می‌دهد؛ در سال ۱۸۲۵ هنوز یکی از دشمنان سرسخت ناپلئون است و خاطره و یادش را منفور می‌دارد؛ تنها در حوالی سال ۱۸۲۷ است که تغییر رفتار می‌دهد و کم‌کم از افتخاراتی سخن می‌راند که برای فرانسه با نام ناپلئون گره‌خورده‌اند. سرانجام، به‌جنجالی‌ترین سخنگوی دستگاهی بوناپارتی بدل می‌گردد که آمیزهٔ غریبی از قهرمان‌پرستی ساده‌لوحانه و ملت‌پرستی آمیخته به‌احساسات و لیبرالیسم ناب و بی‌پیرایه‌است، هر چند که این لیبرالیسم اغلب مبتنی بر فکر و تأمل درست هم نیست. پیچیدگی انگیزه‌های این جنبش را از اینجا می‌توان دریافت که اشخاصی چون هاینه و برانژه، که تقریباً وجه مشترکی با هم ندارند، از جملهٔ هواخواهان آنند؛ مضافاً اینکه این نهضت، از سویی، متکی بر طرفداران پروپاقرص ولتر و وارثان روشنگری و، از سوی دیگر، مبتنی بر خرده‌بورژوازیی است که صبغه‌ای ولتری دارد و ضد

کلیسا و ضدسلطنت است اما، در عین حال، احساساتی و متمایل به‌افسانه‌پردازی نیز هست. همین واقعیت که تنها یك ناشر، یعنی توکهٔ[1] معروف، در فاصلهٔ بین سالهای ۱۸۱۷ و ۱۸۲۴ سی و یك هزار دوره، یعنی یك میلیون و ششصد هزار نسخه، از آثار ولتر را می‌فروشد[۱۹۸]، خود بارزترین نشان تجدید حیات روشنگری و دلیل بر این است که طبقهٔ متوسط مهمترین سهم را در خرید کتاب دارد. از خصوصیات جالب توجه این طبقه آن است که مجموعهٔ آثار ولتر را می‌خرد و تصنیفهای آزادیخواهانهٔ برانژه[2] را، که از لحاظ هنری و فکری در سطح چندان بالایی هم نیستند، می‌خواند. صدای این تصنیفها همه‌جا به‌گوش می‌خورد و ترجیع‌بندشان در هر گوشی طنین می‌افکند و، به‌طوری که گفته‌شده‌است، بیش از تمام محصولات فکری عصر در زوال حیثیت و نفوذ خاندان بوربون مؤثر بوده‌اند. البته طبقهٔ متوسط در اعصار گذشته تصنیفهایی خاص خود داشت: تصنیفهایی که در سرمیز ناهار و شام خوانده‌می‌شدند، تصنیفهایی که هنگام رقص می‌خواندند، تصنیفهای میهنی و سیاسی، ابیات مربوط به موضوعهای روز، و سرانجام تصنیفهای خیابانی؛ اما این تصنیفها از هیچ حیث به‌پای تصنیفهای برانژه نمی‌رسیدند. وانگهی این تصنیفها در خارج از دایرهٔ «ادبیات» به‌حیات خویش ادامه‌می‌دادند و تأثیری که بر شاعران مردم طبقات مهذب داشتند سطحی و ناچیز بود. انقلاب نه تنها انواع بهتری از این گونهٔ ادبی را در میان آورد، بلکه ذوقی را نیز که این «گونه» معرف آن بود در ادبیات محافل سختگیر و مشکل‌پسند تنفیذ کرد. جریان نشو و نمای ویکتور هوگو به‌عنوان شاعر بهترین نمونهٔ فرایندی است که به‌یاری آن ادبیات این «جریان» را با تمام وجود می‌گیرد و مزایا و معایبی را که در بر دارد با منتهای روشنی نشان‌می‌دهد. همان طور که ظهور درام رومانتیك بی‌وجود تئاتر عامه امکان‌پذیر نبود، بدون تصنیفهای برانژه نیز وجود اشعاری ملی و میهنی که از مرحلهٔ بعدی رومانتیسیسم نتیجه شد تصورناپذیر است. ویکتور هوگو حتی در مقام شاعر نیز راه بورژوازی را پیمود؛ سبك غنایی و تغزلی وی بین ذوق عامهٔ

1. Touquet 2. Béranger

دورهٔ انقلاب و شیوهٔ فاخر و پرطنطنه و نیمه‌باروك عهد «امپراتوری دوم» در نوسان بود. وی، به‌رغم جنجالهایی که درباره‌اش براه‌افتاده بود، به‌هیچ وجه یك فرد انقلابی نبود. حتی تعریف رومانتیسیسم به‌عنوان لیبرالیسم ادبیات، به‌نحوی که وی تنظیم و تدوین کرد، دیگر تازگی نداشت؛ این اندیشه، پیش از او، در آثار استاندال عنوان شده‌بود. توافق بین استنباط هوگو از هنر، از یك سو، و ذوق طبقهٔ متوسط حاکم، از سوی دیگر، روز به‌روز بارزتر و کاملتر می‌شد. این دو، سرانجام، در عشق و علاقهٔ به‌طنطنه و فخامت کلام، که در حقیقت هر دو از آن بسیار دور بودند، و نیز در عشق و علاقهٔ به‌اسلوب فاخر و مطنطن و شورانگیز و عاطفی، که طنین آن هنوز در نوشته‌های روستان[1] به‌گوش می‌رسد، بر هم منطبق گشتند.

مهمترین عمل انقلاب رومانتیك تجدید حیات کلام شاعرانه بود. زبان ادبی فرانسه طی سده‌های هفدهم و هجدهم، به‌سبب رعایت دقیق وجوه بیان و تعابیری که از لحاظ ادبی «درست» و مجاز شمرده‌می‌شدند، ناتوان و بی‌رنگ گشته‌بود. آنچه پیش‌پاافتاده بنظر می‌رسید، آنچه به کار و حرفه‌ای مربوط می‌شد، و آنچه رنگ قدیمی یا محلی داشت، ممنوع بشمارمی‌آمد. الفاظ و عبارات طبیعی و ساده‌ای که در محاورات روزمره بکارمی‌رفتند می‌بایست جایشان را به‌الفاظ و عبارات گزیده و «شاعرانه» و فاخر یا تعابیر هنری بدهند. آوردن لفظ «جنگجو» یا «اسب» در سخن جایز نبود؛ به‌جای آن می‌بایست از الفاظ «قهرمان» و «توسن» استفاده شود، و به‌جای لفظ «آب» و «توفان» از عبارات «عنصر نمناك» و «خشم عناصر» استفاده می‌شد. اختلاف و کشمکشی که بر سر ۱۸۱۰ در گرفت، چنان که می‌دانیم، بر سر این دو جمله بود: «نیمه شب است»؟ ـ «چیزی به‌نیمه شب نمانده»[2]. این عبارت ظاهراً بسیار پیش‌پاافتاده، بسیار مستقیم، و بسیار بیحال می‌نمود. استاندال معتقد بود که پاسخ بدین سؤال باید چنین باشد:

«... وقت بزودی به‌آخرین منزلگه

1. Rostand 2. 'Est-il minuit?'—'Minuit bientôt'

خود خواهدرسید».[1]

اما هواخواهان سبك کلاسیك مسألهٔ اساسی کشمکش را نیك درمی یافتند. زبانی که ویکتور هوگو بکارمی‌برد در حقیقت چیز تازه‌ای نبود؛ در واقع، زبان تئاترهای کوچه و خیابان بود. اما هواداران کلاسیك تنها به «خلوص» تئاتر ادبی توجه داشتند و نگران کوچه و خیابان و سرگرمی و تفریح توده‌ها نبودند. تا زمانی که تئاتر عالی و نوشتهٔ مهذبی وجود داشت، می‌شد با فراغت خیال و اطمینان خاطر آنچه در کوچه‌ها و خیابانها می‌گذشت از نظر دور داشت، اما به‌محض آنکه نوشته‌ای اجازه می‌یافت بر صحنهٔ «تئاتر فرانسه»[2] بیاید، آنگاه دیگر تفاوت محسوس و مشهودی بین قشرهای مختلف فرهنگی و اجتماعی موجود نبود. از زمان کورنی به‌بعد، تراژدی، نمونه و مثال عالی کار ادبی بود، و هر ادیبی فعالیت خود را با تراژدی آغاز می‌کرد و در مقام شاعر تراژیك به‌اوج شهرت می‌رسید. تراژدی و تئاتر ادبی قلمرو نخبگان فکر و ادب بود؛ تا زمانی که این خطه از تعرض مصون مانده‌بود، مردم خویشتن را همچنان به‌چشم وارثان «عصر بزرگ» می‌دیدند. اکنون خطر در این بود که درامی که بر اساس تئاتر عامه استوار بود قلمرو تئاتر ادبی را مورد تاخت و تاز قرارمی‌داد، و این تئاتر به‌مسائل روانی و اخلاقی تراژدی کلاسیك اعتنایی نداشت و، به‌عوض توجه به‌این مسائل، در جستجوی وقایع هیجان‌انگیز و چشم‌اندازهای بدیع و خیال‌انگیز و اشخاص جالب توجه و توصیفهای پر آب و رنگ احساسات بود. سرنوشت تئاتر موضوع گفتگوی روز بود؛ مخالفان و معارضان هر دو اردوگاه، نیك می‌دانستند که در راه وصول به‌موضعی اساسی پیکار می‌کنند. ویکتور هوگو، به‌سبب عشق و علاقهٔ وافرش به‌تئاتر، و طبیعت جنجالی و خودنما و احساس موافقی که نسبت به‌چیزهای عامیانه و سبك و بسیار مؤثر و هیجان‌آمیز داشت، نمایندهٔ فطری چنین تئاتری بود، هر چند در این مبارزه‌ای که برای نیل به چنین موضعی درگرفته‌بود نیروی محرکه و پیش‌برندهٔ جنبش نبود.

1. l'heure Atteindra bientôt sa dernière demeure
2. Théâtre-Français

چون این تئاتر بر صحنه آمد، رومانتیسیسم با وضع بسیار پیچیده‌ای در تئاتر روبرو شد. تئاتر ادبی سده‌های هفدهم و هجدهم تئاتر عامه را، که در حکم وارث «میم»های قدیم و نمایشهای تقلیدی قرون وسطی و کمدیا دل آرته[1] بودند، از میدان بدر کرده‌بود. لیکن، در طی انقلاب، نمایشهای عامه رونقی تازه یافتند و از نو با قالبهایی که هنوز مقادیر زیادی از درام ادبی متأثر بودند بر بعضی از تئاترهای پاریس چیره شدند. حقیقت این است که «کمدی فرانسز»[2] و «اودئون»[3] هنوز تراژدیها و کمدیهای کورنی، راسین، مولیر، و آثار نویسندگانی را نمایش می‌دادند که یا خود را با راه و رسم کلاسیك و ذوق دربار وفق داده یا همچنان به اصول درام خانگی وفادار مانده‌بودند. از طرف دیگر، در تئاترهای کوچه و خیابان ـ یعنی در ژیمناز[4]، ودویل[5]، آمبیگ کمیك[6]، واریته[7]، و نووته[8] ـ نمایشهایی اجرا می‌شدند که با ذوق و سطوح فرهنگ توده‌های وسیع انطباق داشتند. اسناد و مدارکی که از این روزگار بازمانده‌اند تحولی را که طی انقلاب و دورهٔ بلافاصله پس از آن در جامعهٔ تماشاخانه‌رو روی داده بتفصیل بازمی‌گویند و بر فقدان جلوه‌های هنر و فرهنگ در مردمی که اکنون تئاترهای پاریس را انباشته‌اند اشاره می‌کنند. جماعت جدید تماشاخانه‌رو اینك به‌طور عمده مرکب از سربازان و کارگران و شاگردان مغازه‌ها و جوانانی است که، به‌قول یکی از همین منابع، حتی یك ثلث از ایشان سواد خواندن و نوشتن ندارند.[۱۹۹] و این مردم تماشاخانه‌رو نه تنها بر تئاترهای عامیانهٔ کوچه و خیابان چیره‌اند بلکه، در عین حال، با جذب تماشاخانه‌روان مهذب، حیات تئاترهای ادبی و ممتاز را نیز تهدید می‌کنند، چندان که هنرپیشگان «کمدی فرانسز» و «اودئون» در سالنهای خالی و بی‌تماشاچی بازی می‌کنند.[۲۰۰]

در عهد امپراتوری اول، و دورهٔ «بازگشت» و ایام سلطنتی که متعاقب انقلاب ژوئیه در کار آمد نمایشنامه‌هایی که در تئاترهای پاریس بر صحنه آمدند از این قرارند: (۱) کمدی در پنج پرده و به‌نظم[9]، که

1. *Commedia dell'arte* 2. Comedie-Française 3. Odéon
4. Gymnase 5. Vaudeville 6. Ambigu-Comique
7. Variétés 8. Nouveautés 9. *Comédie en 5 actes et en vers*

نمایندهٔ تئاتر ادبی به‌تمام معنی است و، در این مقام، به «کمدی فرانسز» و «اودئون» تعلق دارد (برای مثال، اتلو، نوشتهٔ دوسیس)[1]. (۲) کمدی خلقیات، به‌نثر، یعنی نمایشنامه‌ای که به‌آداب و رفتار می‌پردازد، و در مقام وارث درام خانگی محل و موقع نازلتری دارد، اما هنوز از حیثیت و حرمتی برخوردار است که در تئاترهای درجهٔ اول نمایش داده‌شود (برای مثال، ازدواج پول[2]، نوشتهٔ اسکریب)[4]. (۳) درام منثور[5]، یعنی درام احساساتی که آن نیز از درام خانگی نشأت می‌کند، اما از حیث ذوق در سطحی فروتر از «کمدی خلقیات» جای دارد (برای مثال، «اسقف و شمشیر»[6]، نوشتهٔ بویی)[7]. (۴) کمدی تاریخی، که وقایع و شخصیتهای تاریخی را به‌نحوی که سرمشق قرارگیرند مورد مطالعه قرارنمی‌دهد، بلکه ایشان را در مقام مردمی غریب عرضه می‌کند و بیشتر به‌ارائهٔ صحنه‌های طرفه و بدیع توجه دارد تا به‌بسط وقایع یکدست و متجانس و دراماتیك (نمونه‌های عدیده‌ای از این نوع کمدی می‌توان ذکر کرد، که از کراموِل، نوشتهٔ مریمه، تا موانع[8]، اثر ویته[9]، را شامل می‌شوند، یعنی تمام تجاربی که آنرا سوم، اثر دوما، را بارمی‌آورند). (۵) ودویل[10]، یا کمدی موزیکال، یا به‌سخن دقیقتر کمدیی که هر چندگاه تصنیفهایی جریان داستانش را قطع می‌کنند، و باید آن را از زمرهٔ اسلاف مستقیم «اپرتا»[11] محسوب داشت (و بیشتر نمایشنامه‌های اسکریب و همکارانش به‌این مقوله تعلق دارند). (۶) ملودرام[12]، که شکل آمیخته‌ای است، و از آنجا که با موسیقی همراه است، وجوه اشتراکی با کمدی موزیکال دارد، اما از این حیث که طرحی جدی و اغلب تراژیك دارد شبیه سایر انواع فروتر، بخصوص درام احساساتی و قطعات نمایش گونهٔ تاریخی، است.

باروری فوق‌العادهٔ انواع عامه‌پسند، بخصوص دو نوع آخری که از آنها سخن داشتیم، و سقوط تدریجی درامی را که از لحاظ ادبی طنطنه و شکوه بیشتری دارد باید در پیوند با این امر توضیح داد که انقلاب درهای

1. Ducis 2. *Comédie de moeurs en prose* 3. *Mariage d'argent*
4. Scribe 5. *drame en prose* 6. *L'Abbé et l'épée*
7. Bouilly 8. *Barricades* 9. Vitet 10. *vaudeville*
11. operetta 12. *Mélodrame*

تئاترها را بر روی توده‌های وسیع مردم گشود، و این طبقات بودند که موفقیت نمایشنامه‌هایی را که به‌اجرا درمی‌آمد تضمین می‌کردند، و نفوذ دستگاه سانسور نیز در این میان نقش تعیین‌کننده‌ای داشت. سانسوری که حکومت ناپلئون و دورهٔ «بازگشت سلطنت» بر این تئاترها اعمال کرد مانع از طرح مسائل روز و بحث در رفتار و آداب طبقهٔ حاکم در درام جدی ادبی بود. از سوی دیگر، نمایشهای مضحک و کمدی موزیکال و ملودرام از آزادی بیشتری برخوردار بود، زیرا آنها را قابل نمی‌دانستند و از بابتشان ناراحتی خیال به‌خود راه نمی‌دادند. در تئاترهای کوچه و خیابان مانعی بر سر راه توصیف رفتار و آداب و اوضاع و احوالی نبود که توصیفشان در «کمدی فرانسز» ممنوع بود ـ و این خود منشأ جاذبه و لطف این گونه تئاترها، هم برای مردم و هم برای نمایشنامه‌نویس، بود.[۲۰۱] از لحاظ تاریخ که بنگریم، مهمترین و جالب توجه‌ترین شکلهای درام این عصر را کمدی موزیکال و ملودارم تشکیل می‌دهند؛ اینها نمایندهٔ نقطهٔ عطفی در تاریخ تئاتر جدید بشمار می‌روند و مرحلهٔ تحولی را بین گونه‌های دراماتیك کلاسیسیسم و رومانتیسیسم تشکیل می‌دهند. با واسطهٔ آنها است که تئاتر خصلت اساسی خود، یعنی تأمین سرگرمی، شلوغی و سر و صدا، توسل مستقیم به‌حواس، و سرانجام روشنی خود را بازمی‌یابد. از این دو، ملودرام ساختاری پیچیده‌تر و شجره و دودمانی متنوع‌تر دارد. یکی از اسلاف عدیدهٔ آن تك‌گفتاری است که با موسیقی همراه بود، و شکل اولیهٔ نوع آمیخته‌ای است که هنوز هم در اجراهای تفننی بدان برمی‌خوریم و اولین نمونهٔ معروف آن پیگمالیون[1] (۱۷۷۵) روسو است. این، نقطهٔ آغاز تجدید حیات گفتارهای نمایشی است که به‌همراه موسیقی خوانده‌می‌شود ـ و اساساً شکلی است بسیار قدیمی. منشأ دیگر ملودرام، که از لحاظ فنی بسیار بارورتر است، درام خانگی دولا شوسه[2]، دیدرو، مرسیه، و سدن[3] است که در دورهٔ انقلاب، به‌سبب کیفیت احساساتی و اخلاقی خود، مورد عنایت و لطف طبقات فرودست بود. اما الگوی اصلی ملودرام، «پانتومیم»[4] است. این پانتومیمها، که «پانتومیمهای تاریخی و رومانسك»[5] خوانده‌می‌شوند،

1. *Pygmalion* 2. de la Chaussée 3. Sedaine
4. pantomime 5. *pantomimes historiques et romanesques*

نخست در ثلث آخر سدهٔ هجدهم ظهور می‌کنند و به‌موضوعات اساطیری و قصص افسانه‌ای نظیر هرکول و اومفاله[1]، زیبای خفته و نقاب آهنین[2] می پردازند، اما اندکی بعد موضوعات معاصر نظیر نبرد ژنرال هوش[3] را اساس کار خود قرارمی‌دهند. این پانتومیمها معمولاً مرکب از صحنه‌های هیجان‌انگیز و متلاطمی هستند که به‌صورت پرده‌های نمایشی، و بی‌هیچ ربط و پیوستگی منطقی، جریانی دراماتیك را ارائه می‌کنند، و غرض از نشان‌دادن آنها ایجاد موقعیتهایی است که در آنها عنصر یا عناصر اسرارآمیز یا اعجاب‌انگیز، نظیر ارواح و اشباح، سیاهچال و گور، نقش مهمی دارند. با مرور زمان نکات توضیحی و گفتگوهایی در لابلای این صحنه‌های منفرد جای داده‌می‌شوند و به‌این ترتیب در دورهٔ انقلاب در گونهٔ غربی‌که به پانتومیم آمیخته به‌گفتگو[4] معروف است بسط می‌یابد و، سرانجام، در ملودرام با شکوه شکل می‌بندد، اما بتدریج خصلت نمایشی و عنصر موسیقایی خود را ازدست‌می‌دهد، و به‌نمایشنامهٔ پر از توطئه و دسیسه‌ای که در تاریخ تئاتر سدهٔ هجدهم واجد اهمیت اساسی است بدل می‌گردد. چیزی که در این تغییر و تبدیل بیش از همه بر ملودرام تأثیر می‌کند نفوذ داستانهای پلیسی و جنایی خانم رد کلیف[6] و مقلدان فرانسوی او است ـ و این نه تنها منشأ کیفیاتی است که قیافهٔ «تئاتر عروسکی» بدان می‌دهد بلکه منشأ کیفیات جنایی آن نیز هست.

باری، همهٔ این تأثیرها منتهی به‌تهذیب و بسط و توسعهٔ هستهٔ فکری ملودرام می‌گردند ـ و این هسته خود چیزی جز تعارض و کشمکش درام کلاسیك نیست؛ به‌عبارت دیگر، ملودرام چیزی جز تراژدیی نیست که صورت عامه‌پسند یافته‌باشد؛ و، اگر بخواهیم، می‌توانیم گفت که تراژدیی است که به‌فساد گراییده‌است. پیکسرکور[7]، که از اجلهٔ نمایندگان این گونهٔ هنری است، از قرابت هنر خویش با تئاتر عامه نیك آگاه است، و اشتباهش در این است که بین ملودرام و میم قائل به‌تداوم تاریخی و تشابه اساسی

1. *Hercules and Omphale*
2. *The Iron mask*
3. *Bataille du General Hoche*
4. *Pantomimes dialoguées*
5. *Mélodrame à grand spectacle*
6. Mrs. Radcliffe
7. Plxerécourt

است.[۲۰۲] وی وجود تداوم واقعی بین نمایشهای اسرارآمیز قرون وسطایی، نمایشهای شبانی (پاستورال)، هنر مولیر، و میم را می‌پذیرد، لیکن تفاوت اساسی بین کیفیت حقیقتاً مردمی «میم» و خصلت مأخوذ تئاتر ادبی را که تا سطح لایه‌های وسیع جامعهٔ شهری تنزل کرده‌است از نظر دور می‌دارد. ملودرام از سادگی و خودجوشی بسیار بدور است، و بیشتر از اصول صوری و پیچیدهٔ تراژدی، که در جریان تکاملی طولانی تحصیل شده‌اند، پیروی می‌کند، هر چند که این اصول را به‌شیوه‌ای خام و نابهنجار و عاری از ظرافتها و تفصیلات روانی و زیباییهای شاعرانهٔ قالب کلاسیك منعکس می‌سازد. ملودرام، در سطح مطلقاً صوری، قراردادی‌ترین و طرح‌واره‌ترین و مصنوع‌ترین گونهٔ ادبی است، و قلمروی است که ابداعات طبیعی و خود به‌خودی و عناصر طبیعی‌نما و ساده و پیش‌پاافتاده در آن راهی و جایی ندارند. از لحاظ ساختار سه وجه یا سه جزء دارد: اول، خصومتی که موقعیت اساسی آن را تشکیل‌می‌دهد؛ سپس برخوردی شدید، و بعد گره‌گشایی، که پیروزی فضیلت و کیفر شرارت را ارائه می کند؛ خلاصه، واجد طرحی است که بسهولت قابل درك و بسط و توسعه است، و در آن بر اولویت طرح و توطئه بر اشخاص داستانی تأکید شده است؛ اشخاص داستانی این گونهٔ هنری بسیار مشخص و متمایزند: قهرمان داستان، معصومیتی که مورد آزار است؛ تبه‌کار داستان، و، سرانجام، شخصیتی که سیمای مضحك داستان است؛[۲۰۳] در این طرح، سیر حوادث کورکورانه و مقدر است، دارای نکتهٔ اخلاقی قوی و مؤکدی است که، به‌سبب کیفیت استمالت‌آمیز و تکراری و پیش‌پاافتاده‌ای که دارد و مبتنی بر پاداش و کیفر است، با خصلت اخلاقی تراژدی تطبیق نمی‌کند، اما از شکوه و هیبت آن، هر چند به‌شیوه‌ای اغراق‌آمیز، بهره‌ای دارد. ملودرام بخصوص از این حیث که وحدتها را رعایت می‌کند، یا لااقل میلی به رعایت آنها دارد، وابستگی خود به‌تراژدی را نشان‌می‌دهد. پیکسرکور گاه صحنه را بین دو پرده تغییرمی‌دهد،اما این جهش هرگز جهشی ناراحت‌کننده نیست، و تغییر صحنهٔ ضمن یك پرده را تا زمان شادل بی‌پرو[۱]

1. *Charles-le-Téméraire*

(۱۸۱۴) بمیان نمی‌آورد. اما طی یادداشتی که بوضوح از مشرب و خلق کلاسیك‌مآب او پرده بر می‌گیرد از این بابت پوزش می‌طلبد. در این یادداشت می‌گوید: «این نخستین باری است که به‌خود اجازه داده‌ام که قواعد مقرر را نقض کنم». پیکسرکور، روی‌هم‌رفته، حتی وحدت زمان را نیز حفظ می‌کند؛ در نمایشنامه‌هایی که می‌نویسد معمولاً وقایع داستان، ظرف بیست و چهار ساعت روی‌می‌دهد. تا سال ۱۸۱۸ که طی آن شیوهٔ جدیدی را در اثر خود به‌نام دختر مرد تبعیدی یا هشت ماه در دو ساعت[1] در کار می‌آورد این روش را همچنان ادامه می‌دهد، اما، در اینجا هم، از این بابت پوزش می‌خواهد.[۲۰۴] بر خلاف ملودرام، با این مشخصاتی که ذکر کردیم، میم، که مشتمل بر یك صحنهٔ ناتورالیستی عادی و پیش‌پاافتاده یا یك رشته صحنه‌هایی است که توالی و پیوستگی چندانی ندارند، دارای طرح کلیشه‌گونه و قالبی و از پیش ساخته‌ای نیست که قابل تحویل به‌الگوی ثابتی باشد، و فاقد شخصیتهایی است که نمونهٔ نوعی یا مردمی فوق‌العاده باشند؛ نکتهٔ اخلاقی سخت و انعطاف‌ناپذیری در آن نیست، و زبان آن با زبان گفتاری تفاوتی ندارد. وجوه مشترکی که ملودرام با «میم» دارد جنبش صحنه‌ها و خامی و نابهنجاری تأثیرات و فقدان تمایز در انتخاب وسیله و خصلت عامیانهٔ مضمونهایی است که بکار می‌گیرد. ناگفته پیدا است که قراردادی‌بودن یك قالب خاص به‌خودی خود به‌هیچ وجه نشان یك منظور عالیتر نیست.

نوع جدید «میم» نه ملودرام بلکه کمدی موزیکال است، که با طرحی که مشتمل بر حوادث فرعی و ضمنی است و به‌صحنه‌های جداگانه تقسیم شده‌است ـ با تصنیفها و آوازهایی که در بین صحنه‌ها می‌آید، و نمونه‌های عادی و معمولیی که از زندگی روزمره می‌گیرد، و زبان تر و تازه و گزنده و بظاهر بدیهه‌گونه‌ای که بکار می‌برد ـ بیش از ملودرام به تئاتر قدیم عامه نزدیك است؛ و این قرابت، به‌رغم تأثیرات ادبی که میم نیز به‌هیچ وجه فاقد آن نیست، آشکارا به‌چشم می‌خورد. دورهٔ بین سالهای ۱۸۱۵ و ۱۸۴۸ دورهٔ باروری بیسابقهٔ این گونهٔ هنری است، که، گذشته

1. *Fille de l'exile ou huit mois en deux heures*

از کمدیهای عدیدهٔ اسکریب، شمار زیادی از نمایشنامه‌های کوچك و سبك و سرگرم‌کننده بدان تعلق دارند. کافی است واکنشی را که پیشرفت موفقیت‌آمیز فیلم بیارآورد بیاد آوریم تا گوشه‌ای از احساس خطری را دریابیم که ادبای عصر از رونق گرفتن این نوع هنر احساس کردند. در دورهٔ انقلاب و دورهٔ «بازگشت سلطنت»، کمدی نیز مانند تراژدی، که یکچند عقیم شده‌بود، از توش و توان افتاد؛ و همان‌طور که ملودرام شکل تباه و نابهنجاری از تراژدی را ارائه می‌کرد، کمدی موزیکال نیز در مقام شکل تباه و نابهنجاری از کمدی بر صحنه آمد. اما ظهور ملودرام و کمدی موزیکال نه به‌مفهوم پایان درام بلکه به‌معنای تجدید حیات آن بود، زیرا درام رومانتیك در شکل «دانی هوگو و آنتونی[1] دوما چیزی جز «ملودرام نوخاسته» نبود، و ملودرام اوژیه[2]، ساردو[3]، و دومای پسر، که به‌اطوار و رفتار مردم می‌پرداخت، جز نوعی از کمدی موزیکال نبود[۲۰۵].

بین سالهای ۱۷۹۸ و ۱۸۱۴ پیکسرکور قریب صد و بیست نمایشنامه نوشت، که بعضی از آنها هزاران بار بر صحنه آمدند. ملودرام به‌مدت سی سال بر حیات تئاتر چیره بود و محبوبیت آن تا پس از سال ۱۸۳۰ در سراشیب سقوط نیفتاد، یعنی تا هنگامی که سطح ذوق عامه کم‌کم بالا رفت و خامی و نابهنجاری نمایشها و نابهم‌پیوستگی اجزای آنها و نارسایی انگیزه‌ها و زبان غیرطبیعی آنها بیش از پیش دل‌آزار گردید. باری، رومانتیکها علاقه‌ای به‌ملودرام داشتند، و این علاقه تنها به‌سبب خصومتی نبود که نسبت به‌لایه‌های محافظه‌کار جامعهٔ تربیت‌شده و مهذب در خویشتن احساس می‌کردند، بلکه چون تعصب کمتری به‌این‌گونه مسائل داشتند تفاهم بیشتری نسبت به‌نکات غیرادبی و تئاتری ناب این نوع هنر نشان‌می‌دادند. شارل نودیه بی‌درنگ خویشتن را حامی و هواخواه پر شور ملودرام اعلام کرد و آن را به‌عنوان «تنها تراژدی عامه که با ذوق عصر سازگار است» توصیف نمود؛[۲۰۶] و پل لاکروا[4] پیکسرکور را به‌عنوان نخستین دراماتیستی توصیف کرد که توانسته‌است

1. *Antony* 2. Augier 3. Sardou 4. Paul Lacroix

جریانی را که با بومارشه، دیدرو، سدن، و مرسیه آغاز شده‌بود به سرانجام برساند.[۲۰۷] این موفقیت بیسابقه و مخالفت محافل رسمی، و نیز علاقهٔ رومانتیکها به‌تأثیرات ملودراماتیک و رنگهای تند و موقعیتهای شورانگیز و متلاطم و زبان تند و گزنده،... باری، این چیزها همه به حفظ و بقای بسیاری از خصوصیات اساسی تئاتر عامه در درام رومانتیک مساعدت کردند. اما رومانتیسیسم تنها همان چیزهایی را از ملودرام پس گرفت که از بدو امر به‌خود وی تعلق داشتند، یعنی چیزهایی که در بطن جنبش ماقبل رومانتیک و «طغیان و توفان» بودند، و تئاتر بعضاً آنها را از افسانه‌های هولناک انگلیسی و بعضاً از داستانهای «دوپولی» آلمان و داستانهای راهزنان و قصه‌های شوالیه‌ای اخذ کرده‌بود. عناصر مشترک بین تئاتر رومانتیک و ملودرام را بویژه این چیزها تشکیل‌می‌دهند: تعارضهای شدید و برخوردهای تند؛ طرح پر از ماجرا و حوادث خشن و خون‌آلود؛ غلبهٔ معجزه و بخت؛ پیچها و چرخشهای ناگهانی که معمولاً علت متقاعدکننده‌ای ندارند؛ برخوردها و بازشناسیهای نامنتظر؛ بالاگرفتن و فرونشستن مستمر هیجان؛ شوخیها و شیطنتهای خشن؛ سیل وقایع دلهره‌آور و مطالب ساده و خالی از تزویر و حیله‌های شیطانی که به‌سوی تماشاچیان جاری است؛ گسترش قالبی و ماشینی طرح داستان؛ تغییر هیأتها و فریبها؛ توطئه‌هایی که علیه اشخاص چیده‌می‌شوند و دامهایی که فراراهشان می‌نهند؛ و سرانجام، چرخش تندی که در سیر وقایع داستان روی‌می‌دهد، و اعمال درون صحنه‌ای که بی وجود آن تئاتر رومانتیک تصورپذیر نیست: یعنی تمام بازداشتها و اغواها، آدم‌دزدیها و عملیات نجات، اقدام به‌فرار و قتل، جسد و تابوت، دخمه و گور، برج قلعه و سیاهچال، خنجر، شمشیر، و شیشه‌های سم، انگشتری، تعویذ، و اثاثهٔ خانوادگی، نامه‌هایی که به‌مقصد نرسیده به‌دست دیگران می‌افتند، وصیتنامه‌های گمشده، و قراردادهای مخفی و سرقت‌شده، اینها همه از عناصر این گونه درام بشمارمی‌روند. رومانتیسیسم بیگمان زیاد سختگیر نبود، اما برای اینکه دریابیم که معیارهای آن تا چه مایه محدود شد و سرانجام از اهمیت افتاد کافی است به‌بالزاك بیندیشیم که بزرگترین و، از لحاظ ذوق، مهمترین نویسنده‌ای است که پرداختن به‌مسائل و مشکلات

عصر را وجههٔ کوشش خود قرارداده‌است.

اما، مسیری را کـه این تئاتر در جهت ذوق عامه پیمود باید بیشتر نه در وجود ملودرام بلکـه در حسن عقیدتی دیـد که پیکسرکور با واسطهٔ آن، آثار خود را بـرای فروش عـرضه می‌کـرد. وی خـود نمایشنامه‌های رومانتیك را چیزهایی بد، دروغین، خلاف اخلاق، و خطرناك می‌دانست، و عمیقاً معتقد بـود کـه رقیبـان و مـدعیـان وی دل و جـرأت و احساس مسؤولیت اخـلاقی او را فـاقدند[۲۰۸]. در همین خصوص است کـه فاگه[1] کاملاً بحق می‌گوید آدم برای اینکه چیز جفنگ و بیمایه‌ای را عرضه کند، و انتظار موفقیت داشته‌باشد، باید خود بـه‌آن مؤمن و معتقد باشد. مثلاً دنری[2] نویسنده‌ای بهتر و هوشمندتر از پیکسرکـور بود، اما ملودرامهای خود را بی‌اعتقاد و ایمان و صرفاً برای پول می‌نوشت، و به‌همین علت هم در نـوشتن ملودرام خـوب مـوفقیتی نداشت[۲۰۹]، حـال آنکه پیکسرکور مؤمـن بـه‌رسالت خـود بود و می گفت که وی علاقه و کاری به‌ارتقاء و اعتلای درام رومانتیك ندارد. با ایـن همه، رومانتیکها مخصوصاً توجه به نیازمندیهای صحنه و تماس بـا توده‌های وسیع را به‌وی مدیونند، و نقشی را کـه در گسترش «نمـایش خـوش‌ساخت» ایفـا کردنـد از او دارنـد؛ سدهٔ نوزدهم تجدید حیات تئاتر عامه را، که بیگمان عاری از تمایز و اغلب در مقایسه با سده‌های هفدهم و هجدهم بیمایه و مبتذل نیز بود، و اما مانع از آن گردید که درام بـه‌ادبیات محض بدل گردد، بـه‌او مدیون است. این هم جزئـی از سرنوشت این قرن بود کـه هرگاه عنصر شاعـرانه در درام جانی می‌گرفت، ارزش تفریحـی و وجـه نمایشی و مستقیم‌بودن تأثیر آن، رنگ می‌باخت. حتی در جنبش رومانتیك این دو عنصر با هم برخورد پیدا کردند و این خصومت یا مانع از موفقیت نمایش یا مانع از اکمال کیفیت شاعرانهٔ درام می‌گردید. آلکساندر دوما علاقه‌مند بـه‌نمایشنامه‌های خوب و محکم بود، حال آنکه ویکتور هوگو تمایل به‌شعر دراماتیك با زبان فاخر و فخیم داشت، و اخلافشان مـدام بـا همین دوگـانگی انتخاب مواجـه بودند؛ تا زمان ایبسن این دوگـرایش مخالف بـه‌شیوهٔ مناسبی با هم تلفیق نشدند، و

1. Faguet 2. D'Ennery

تازه آن هم جز مدتی کوتاه نپایید.

انگلستان انقلاب سیاسی خود را در سدهٔ هفدهم، و انقلاب صنعتی و هنری خود را در سدهٔ پس از آن به‌انجام رساند؛ در حالی که جنگ بزرگی بین کلاسیسیسم و رومانتیسیسم در فرانسه درگرفته‌بود، از راه و رسم کلاسیسیسم چیزی در انگلستان باقی نمانده‌بود. رومانتیسیسم انگلستان به‌شیوه‌ای متداوم‌تر و پیوسته‌تر از رومانتیسیسم فرانسه بسط و توسعه یافت و در مسیر تکامل خود با مقاومت چندانی روبرو نشد؛ تکامل سیاسی آن نیز به‌شیوه‌ای متجانس‌تر از جنبش مشابه آن در فرانسه صورت گرفت. نخست آنکه انگلستان جامعه‌ای بود کاملاً آزاداندیش و نسبت به انقلاب حسن ظن داشت؛ تنها جنگ علیه ناپلئون بود که منتهی به‌تفاهم بین رومانتیکها و عناصر محافظه‌کار گردید و پس از سقوط لیبرالیسم از نو در ادبیات رومانتیك جنبهٔ غالب و مسلط را یافت. اما وحدت و یکپارچگی سابق هرگز تکرار نشد، مردم نمی‌خواستند به‌این زودی «درسهایی» را که از انقلاب و حکومت ناپلئون گرفته‌بودند فراموش کنند و بسیاری از لیبرالهای سابق، از جمله اعضای «مکتب دریاچه»[1]، همچنان ضدانقلابی باقی‌ماندند. والتر اسکات[2] محافظه‌کار بود و محافظه‌کار هم باقی‌ماند؛ از سوی دیگر، گادوین[3]، شلی، لی هانت[4]، و بایرون نمایندگان رادیکالیسمی بودند که در میان نسل جوان شایع و رایج بود. رومانتیسیسم انگلیس به‌طور عمده در واکنشی ریشه داشت که عناصر لیبرال در قبال «انقلاب صنعتی» ابراز کردند، حال آنکه رومانتیسیسم فرانسه از واکنش طبقات محافظه‌کار در قبال انقلاب سیاسی نتیجه شد. رابطهٔ بین رومانتیسیسم و جنبش ماقبل رومانتیك در انگلستان نزدیکتر از فرانسه بود، چرا که در فرانسه تداوم بین این دو جنبش در اثر کلاسیسیسم دورهٔ انقلاب بکلی منقطع شد. در انگلستان عیناً همان رابطه‌ای که بین جنبش ماقبل رومانتیك و مراحل مقدماتی صنعتی‌شدن جامعه موجودبود بین رومانتیسیسم و انجام موفقیت‌آمیز انقلاب صنعتی هم وجودداشت.

---

۱. اشاره به‌مکتب شاعرانی چون وردزورث، کولریج، و ساوثی که در Lake District می‌زیستند. - م.

2. Walter Scott 3. Godwin 4. Leigh Hunt

دهکدهٔ متروک[1] گلداسمیث[2]، «کارخانه‌های شیطانی[3]» بلیك، و «عصر نومیدی[4]» شلی همه بیان یك حالند. علاقهٔ وافری که رومانتیکها به‌طبیعت نشان می‌دهند بدون جدایی و انفراد شهر از روستا متصور نیست، همان‌طور که بدبینی ایشان بدون سردی و ماتمباری و فقر شهرهای صنعتی تصورپذیر نیست. اینها آنچه می‌گذرد بکمال درمی‌یابند و از اهمیت تبدیل کار انسانی به‌کالا نیك آگاهند. ساوثی و کولریج در وجود بیکاری ادواری نتیجهٔ محتوم تولید غیرقابل کنترول سرمایه‌داری را تشخیص‌می‌دهند و کولریج حتی بر این نکته تأکید می‌کند که، بر طبق مفهوم جدید کار، کارفرما چیزی را می‌خرد و کارگر چیزی را می‌فروشد که هیچ‌یك از آن دو حق خرید و فروشش را ندارد: یعنی «سلامت کارگر و زندگی و رفاه او» را[۲۰].

پس از پایان مبارزه با ناپلئون، انگلستان خویشتن را، اگر هم درمانده نمی‌یابد، دست‌کم ضعیف و از نظر معنوی آشفته احساس می‌کند ـ و خویشتن را در وضعی می‌یابد که مخصوصاً چنان فراهم آمده‌است که طبقهٔ متوسط را متوجه پایه‌های سست و لرزان حیات خود سازد. رومانتیکهای جوان، یعنی نسل شلی و کیتس و بایرون، عناصر متنفذ این جریان را تشکیل‌می‌دهند. اومانیسم سخت و گذشت‌ناپذیرشان اعتراضی است که علیه سیاست استثمار و اعمال فشار نشان‌می‌دهند؛ شیوهٔ زندگی غیرمرسوم و الحاد پرخاشجویانه و فارغ‌بودنشان از تعصبات اخلاقی، وجوه مختلف مبارزه و پیکار با طبقه‌ای است که وسیلهٔ استثمار و کاربرد فشار را در اختیار دارد. جنبش رومانتیك انگلیس، حتی در وجود نمایندگان محافظه‌کار خود، کسانی چون وردزورث و اسکات، تا حدی جنبهٔ دموکراتیك دارد، یعنی می‌خواهد که ادبیات را در میان عامهٔ مردم اشاعه دهد. کوشش وردزورث در این باره که زبان شعر را به‌زبان روزمره نزدیك کند نشانی از این گرایشی است که به‌همگانی‌کردن ادبیات وجود دارد، هر چند زبانی که او بکارمی‌برد، در حقیقت، ساده‌تر و «طبیعی»‌تر از زبان ادبی سابق نیست، که وی به‌سبب مصنوع‌بودنش از آن چشم

1. *Deserted Villagb* 2. *Goldsmith* 3. Satanic Mills
4. Age of Despair

می‌پوشد. این زبان اگر زیاد فاضلانه نیست، در عوض ترکیبات روانی و ذهنی آن سخت پیچیده‌است. و اما قطعه شعر بلندی که در وسعت با حماسه‌های هومری پهلو می‌زند، و شاعر در آن خود و تکامل ذهن خویش را توصیف می‌کند، بیگمان در مقایسه با عینیت گرایی ادبیات قدیم تجربه‌ای انقلابی است و از حیث ذهن‌گرایی جدید نمونه است و با شعر و حقیقت گوته برابری می‌کند، اما در اینکه کاری از این قبیل بر دل بنشیند و طبیعی جلوه کند و مورد پسند عامه واقع شود تردید وجوددارد. متیو آرنلد[2]، در مقاله‌ای که در بارهٔ وردزورث نوشت، در سخن از نارساییهای شاعر می‌گوید که حاجت به‌گفتن نیست که حتی شکسپیر نیز قطعات ضعیفی دارد، اما اگر کسی از این بابت از او بازخواست می‌کرد، بیگمان پاسخ می‌داد که آری وی خود نیز از این امر آگاه است؛ و لبخند-زنان می‌افزود: «با این همه، چه ضرری دارد که آدم گاه عنان خیال را رها کند!» بر خلاف این امر، توجهی که شاعر نوگرا به«نفس» خویش دارد مستلزم ارزیابی بیش از اندازه‌ای است که از گفته‌های خویش می‌کند، و چون کمترین اجزا و دقایق امر را بر حسب ارزش بیان آن می‌سنجد طبعاً آن سهولت و جزالتی را که شاعر پیش از او ابیات خود را در آن می‌نگاشت ازدست‌می‌دهد.

برای سدهٔ هجدهم، شعر به‌معنای بیان تصورات، و غایت خیال شاعرانه به‌مفهوم توضیح و تصویر محتوایی کمال مطلوب بود. از سوی دیگر، در شعر رومانتیك تصویر و خیال شاعرانه نه نتیجه بلکه منشأ اندیشه‌ها است.[۲۱۱] استعاره و مجاز سخت شکوفا می‌شود و احساس می‌کنیم که گویی زبان در راه استقلال گام برمی‌دارد و بدلخواه خود شکل می‌بندد. رومانتیکها بی‌هیچ گونه مقاومتی خویشتن را به‌جریان زبان می‌سپارند و به‌همین نحو هم استنباط ضدراسیونالیستی خود را از هنر بیان می‌دارند. منشأ قوبلای قاآن کولریج شاید که موردی فوق‌العاده باشد؛ اما، در هر حال، نشانی از این امر بود. رومانتیکها معتقد به‌جوهری ماوراء احساس بودند که در سرتاسر جهان جاری و ساری بود ومنشأ

1. *Dichtung und Wahrheit* 2. Mathew Arnold

الهامهای شاعرانه بود، و همین کسان این جوهر را با نیروی خلاقه و خودجوش زبان یگانه می‌انگاشتند. به‌گمان ایشان، خویشتن را به‌اختیار این نیرو سپردن نشان عالیترین درجهٔ نبوغ هنری بود. افلاطون قبلاً از «جذبه» و الهامات ربانی شاعران سخن رانده‌بود، و اعتقاد به‌الهام همیشه هنگامی بر صحنه می‌آمد که شاعر یا هنرمند می‌خواست وانمود سازد که به گروه کاهنان و غیب‌گویان تعلق‌دارد. اما این نخستین بار بود که الهام به چشم شعله‌ای «خودسوز» و در مقام نوری که از روح شاعر نشأت‌می‌کند نگریسته‌می‌شد. به‌این ترتیب، منشأ یزدانی الهام دیگر نه یك چیز مادی بلکه امری کاملاً صوری بود، و به‌روحی که خود مایه‌ای از آن نداشت چیزی نمی‌بخشید. به‌این ترتیب هر دو اصل الهام، یعنی الهام یزدانی و فردی، محفوظ ماند ـ و شاعر خدای خود شد.

عقیده به‌وحدت وجود خلسه‌آمیز شلی نمونه‌ای کلاسیك از این «خداانگاری خویش» است، که از هرگونه اخلاق آمیخته به‌ترك نفس و شائبهٔ آمادگی به‌امحاء خویش در قبال وجودی برتر، بری است. استغراق در کائنات اکنون بیان آرزویی است که شاعر به‌تسلط بر کائنات دارد، و نشان خواست او به‌تمکین و تسلیم نیست. جهانی که شعر و شاعر بر آن حکومت می‌کنند جهانی پاکتر و یزدانی‌تر است و خود «کیفیت یزدانی» ظاهراً ملاکی جز آنچه از شعر نشأت‌می‌کند ندارد. راست است که جهان‌بینی شلی، که به‌تمام و کمال منطبق با جهان‌بینی فریدریش شلگل و رومانتیسیسم آلمانی است، بر اساطیر استوار است؛ اما خود شاعر هم به این اساطیر اعتقاد ندارد. اکنون، برخلاف آنچه در میان یونانیان شایع بود، استعاره و مجاز به‌اسطوره بدل می‌گردد. استغراق در عالم وهم و افسانه باز وسیله‌ای برای گریز از واقعیت معمولی، عادی، و بیجان است، و پلی است که به‌سوی اعماق روح و حساسیت شاعر زده‌می‌شود، و وسیله‌ای است که به‌یاری آن شاعر خویشتن را درمی‌یابد. اسطوره‌های عهد کلاسیك باستانی از همدلی و رابطهٔ حقیقی و بی‌شائبه‌ای که با واقعیت موجودبود و احساس می‌شد، مایه می‌گرفت؛ اما اساطیر رومانتیکها از میان خرابه‌های واقعیت سربرمی‌آورند و در حقیقت تا حدی جانشین آنند. نگرش گیهانی شلی برگرد اندیشهٔ تعارض بزرگ و

جامع بین خیر و شر می‌چرخد و خصومت و کشمکش سیاسی را که عمیق‌ترین و قطعی‌ترین تجربهٔ ذهن شاعر را تشکیل می‌دهد به‌وجهی غول‌آسا تصویر می‌کند. الحاد او، چنانکه گفته‌اند، بیشتر طغیان علیه خدا است تا انکار وجود او؛ پیکاری است علیه ستمگری شقی و مستبد.[۲۱۲] شلی ذاتاً شورشی است، و در وجود هر آنچه مشروع و مشروط و قراردادی و سنتی است اثر انگشت و ارادهٔ مستبدی را باز می‌بیند و در نظر او ستم و استثمار، تجاوز و حماقت، زشتی، دروغ شاهان، و طبقات حاکم و کلیسا، همه، با خدای کتاب مقدس، نیروی واحد متمرکزی را تشکیل می‌دهند. خصلت انتزاعی و نامعین این استنباط وجه تشابه شاعران انگلیسی و آلمانی را بروشنی نشان می‌دهد. ضدیت با انقلاب، که صورت جنون یافته‌بود، محیط فکریی را که نویسندگان سدهٔ هجدهم انگلستان در آن آزادانه استعدادهای خود را پرورش داده‌بودند مسموم کرد؛ تجلیات فکری این دوره کیفیتی جهان‌گریز و تارك دنیا یافت که با ادبیات انگلیسی دوره‌های پیشتر بیگانه بود. مردم قدر شاعران مستعد نسل شلی را نمی‌شناسند[۲۱۳]؛ این شاعران احساس بیخانمانی می کنند و در خارج پناه می‌جویند. این نسل از شاعران در انگلستان، همچنان که در آلمان یا روسیه، محکوم به‌فنا هستند؛ شلی و کیتس با همان شدتی که هولدرین و کلایست یا پوشکین و لرمانتف از عصر و زمان خود احساس کسالت و ملالت می‌کنند از دست مردم روزگار خود می‌نالند. از لحاظ عقیدتی، نیز، نتیجه همه جا یکی است: ایدئالیسم در آلمان، «هنر برای هنر» در فرانسه، توجه به‌زیبایی‌شناسی در انگلستان. همه جا مبارزه با روی‌گرداندن از واقعیت و ترك هرگونه کوشش و مجاهده در تغییر ساختار جامعه پایان می‌پذیرد. در کیتس این توجه به‌زیبایی‌شناسی با افسردگی و ملالتی عمیق، و با ندبه‌ای برای زیبایی، که نه زندگی بلکه در حقیقت نفی زندگی است، یعنی نفی زندگی و واقعیتی که برای همیشه از شاعر شیفتهٔ زیبایی جدا شده‌است، و مانند هر چیز ساده و طبیعی و غریزی ناب همچنان از دسترسش بدور است، همراه می‌باشد. این احساس، طلیعهٔ ترك نفس و تسلیم فلوبر است، که آخرین رومانتیك بزرگ عصر بود، و نیك می‌دانست که بهای شعر همانا نفس زندگی است.

در میان همهٔ رومانتیکهای مشهور، بایرون عمیق‌ترین و وسیع‌ترین تأثیر را بر معاصران خود می‌گذارد. اما وی به‌هیچ روی مبتکرترین معاصران خود نیست، لیکن در تنظیم و تدوین این آرمانی که از شخصیت ساخته و پرداخته‌است از همه موفق‌تر است. نه «بیماری قرن» و نه قهرمان سر فراز و تنهای برگزیدهٔ سرنوشت، به‌عبارت دیگر، هیچ یك از عناصر اساسی شعرش، در اصل ازان خود او نیست. سرچشمهٔ درد و غمی که بایرون از گردش امور جهان احساس می‌کند آثار شاتوبریان و ادبیات مهاجران فرانسوی است، و قهرمان کمال مطلوبش از «سن پرو» و «ورتر» نشأت‌می‌کند. ناسازگاری دعاوی اخلاقی فرد با قراردادهای اجتماعی جزئی از مفهوم جدیدی بود که روسو و گوته از آدمی بدست دادند و تصویرش را از قهرمان، در مقام فردی که تا ابد آواره و بیخانمان است، و سرشت بیحال و مردم گریزش مایه و موجب تباهی او است، در آثار سنانکور و کونستان بروشنی می‌توان دید، با این تفاوت که نویسندگان مزبور بیگانگی قهرمان را به‌احساسی از گناه می‌آلایند که در روابط پیچیده و نااستواری که با جامعه دارد تجلی می‌کند؛ تنها در نوشته‌های بایرون است که این امر به‌شورشی آشکار و ناپایبند به‌اخلاق و به‌ادعانامهٔ انسانی که سخت رنج می‌برد و بر خود دل می‌سوزاند و به‌خویشتن حق می‌دهد، بدل می‌گردد. بایرون به‌مسألهٔ روحی رومانتیسیسم صورت خارجی می بخشد و آن را ناچیز می‌کند، و از تجزیه و تلاشی روحی زمان خود اسلوبی اجتماعی می‌سازد. با واسطهٔ او بیقراری و بی‌هدفی رومانتیك صورت مرض مسری و «بیماری قرن» به‌خود می‌گیرد و احساس تنهایی در کیش دل‌آزار عزلت‌پرستی شکل می‌بندد، و بی‌اعتقادی به‌آرمانهای قدیم به‌فردگرایی آشفته بدل می‌گردد، و کسالت و ملالت فرهنگی به‌لاس‌زدن با مرگ و زندگی می‌انجامد. بایرون آنچه را مایهٔ درد و بیچارگی نسل است به‌جامه‌ای خیال‌انگیز می‌آراید و قهرمانانش را بر آن‌می‌دارد که آشکارا و باصراحت هرچه تمامتر جراحات و آلام خود را ارائه کنند، و آنها را به‌مازوخیستهایی بدل می‌کند که عمداً ننگ و گناه بر خود می‌خرند، و سرانجام ایشان را به‌هیأت مردمی خودآزار جلوه‌می‌دهد که با متهم‌کردن خویش و احساس درد و ناراحتی وجدان خود را می‌آزارند و با غرور و

سرفرازی مالکی که از مایملك خویش سخن می‌گوید به‌اعمال نیك و بد خود اعتراف می‌کنند.

قهرمان ساخته و پرداختهٔ بایرون، این خلف دیرآیندهٔ شوالیهٔ سرگردان، که در وجاهت و بی‌پروایی با قهرمانان داستانهای شوالیه‌ای برابری می‌کند، بر سرتاسر ادب سدهٔ نوزدهم چیره است و فیلمهای جنایی و گانگستری زمان ما هنوز جولانگاه روح او است. برخی از ویژگیهای این قهرمان بسیار قدیمند، و از حیث قدمت دست‌کم با داستانهای پیکارسك پهلو می‌زنند. زیرا فردی که از حقوق و حمایت قانون بی‌بهره است، و از شهر و دیار خود رانده‌شده و به‌جامعه اعلان جنگ داده و دشمن بی‌پروای قدرتمندان و یار و مددکار ضعیفان و درماندگان است، در این گونه داستانها سیمایی است آشنا؛ او مردی است بظاهر بسیار خشن اما در باطن مهربان و پاکدل و بخشنده و بلندنظر؛ مردی است که جامعه وی را به‌این صورت که هست درآورده‌است. قهرمان ساخته و پرداختهٔ بایرون، در سفر از لاساریلیو دی تورمس[1] به هامفری بوگارت[2]، در حکم منزلگه نیمهٔ راه است. مدتها پیش از بایرون، این آدمی که به‌نام «ناکس»، یا بی اصل و تبار، خوانده‌می‌شد آواره و دربدر و سرگردان به‌جانب قله‌های بلند روان بود؛ او بیگانه‌ای ابدی در میان مردم بود، که در طلب سعادت آواره بود، لیکن این سعادت گمگشته را بر این زمین نمی‌جست؛ مردم گریز تلخکامی بود که سرنوشت خویش را با سرفرازی و غرور فرشته‌ای ساقط‌شده تحمل می‌کرد. همهٔ این ویژگیها در آثار روسو و شاتوبریان موجود بود ـ تنها ویژگی جدیدی که در تصویر ساخته و پرداختهٔ بایرون به‌چشم می‌خورد خودستایی و دیوخویی است. قهرمان رومانتیکی که بایرون وارد ادبیات کرد مردی است مرموز؛ در زندگی گذشته‌اش رازی سر به‌مهر، گناهی عظیم، خطایی نابخشودنی یا سهوی جبران‌ناپذیر وجود دارد. آدمی است رانده ـ و همه این را احساس می‌کنند، اما هیچ‌کس از این راز پس پرده آگاه نیست و کسی هم این پرده را کنار نمی‌زند. این شخص در آغوش راز گذشته‌اش، انگار در ردایی شاهانه، به‌این سو و آن سو می

1. Lazarillo di Tormes 2. Humphrey Bogart

رود؛ تنها و خاموش و گوشه‌گیر است؛ هلاکت و تباهی از او به‌اطراف می‌تراود؛ به‌خود رحم نمی‌کند و نسبت به‌دیگران هم رحم و شفقت نمی شناسد. با عفو و گذشت آشنا نیست و از کسی، خواه آدمی یا خدا، طلب عفو نمی‌کند. به‌رغم زندگی توأم با ادباری که دارد، تأسف چیزی را نمی خورد، آرزوی چیزی متفاوت از آنچه داشته‌است ندارد، و نمی‌خواهد که غیر از آنچه کرده عملی انجام‌دهد یا چیزی متفاوت از آنچه تا کنون برایش پیش آمده‌است پیش آید. او مردی است تند و شوریده، اما والا تبار؛ خطوط سیمایش سخت و سرد و نفوذناپذیر اما نجیب و زیبا است؛ زیبایی و افسون عجیبی از او می‌تراود که هیچ زنی را در برابر آن تاب مقاومت نیست و واکنش هر مردی در برابر آن دوستانه یا دشمنانه است. مردی است در تعقیب سرنوشت، که خود صورت سرنوشت دیگران را می یابد، و نه تنها به‌نسخهٔ اصل کلیهٔ قهرمانان عشق محتوم و مقاومت‌ناپذیر ادبیات جدید، بلکه تا حدی، به‌الگوی کلیهٔ زنان دیوخوی ـ از کارمن[1] مریمه گرفته تا دلبران هالیوود ـ بدل می گردد.

باری، اگر هم بایرون کاشف این «قهرمان دیوخوی» سرخورده‌ای نبود که شیطان در وجودش مأوا کرده‌بود و خود و همهٔ کسانی را که با او تماس می‌یافتند تباه می‌کرد، به‌هر حال همو بود که این قهرمان را به‌آدم بس «جالب توجهی» بدل کرد و وی را به‌اختصاصات خیال‌انگیز و فریبنده‌ای آراست که از آن پس جزء لاینفك خلق و خوی او گردید و شخصیت بی‌اخلاقی از او پرداخت که، نه به‌رغم این بی‌اخلاقی بلکه دقیقاً به‌همان علت، نفوذش مقاومت‌ناپذیر بود. موضوع «فرشتهٔ ساقط‌شده» برای دنیای سرخوردهٔ رومانتیسیسم، که در راه وصول به‌ایمانی جدید می‌کوشید، جاذبه‌ای فوق‌العاده داشت، چه در این جهان احساس گناه و دوری از خدا امری عام و عالمگیر بود، و، در عین حال، برای کسی که خویشتن را نفرین‌شده می‌پنداشت آرزوی چیزی شبیه به ابلیس‌بودن نیز موجود بود. سرانجام حتی شاعران ملکوتی، کسانی چون لامارتین و وینیی، به‌صفوف هواخواهان ابلیس پیوستند و به‌شلی و

1. Carmen

بایرون، گوتیه و موسه، لئوپاردی و هاینه اقتدا جستند.[۲۱۴] این هواخواهی از ابلیس ناشی از برخورد دوگانه‌ای بود که رومانتیکها با زندگی داشتند و بیگمان از احساس نارضایی مذهبی نتیجه شد، اما، خاصه در بایرون، به‌تحقیر مقدسات مورد احترام طبقهٔ متوسط بدل گردید. تنها تفاوت موجود بین نفرت قلندران فرانسه از بورژوازی و رفتار بایرون در این بود که ضدیت با سنتها و قراردادها از ناحیهٔ گوتیه و دوستانش جمله‌ای از پایین بود، در حالی که زشت‌رفتاری بایرون جمله‌ای بود که از بالا صورت می‌گرفت. هر اظهار بیش و کم مهم بایرون حاکی از تفرعنی است که با اندیشه‌های آزادیخواهانهٔ وی درآمیخته، و هر حرکتش نشان‌دهندهٔ وجود اشرافزده‌ای است که پایگاه اجتماعیش متزلزل شده لیکن هیأت و حرکات طبقهٔ خویش را همچنان حفظ کرده‌است. بخصوص شور و حرارت شدیدی که، در نوشته‌های بعدی خود، نسبت به‌این اشرافیتی که وی را از خود رانده‌است ابراز می‌کند احساس بستگی عمیقی را که نسبت به‌این طبقه دارد و نیز جاذبه‌ای را که این طبقه هنوز، به‌رغم همه چیز، برای او دارد نشان‌می‌دهد.[۲۱۵] هبل در جایی می‌گوید: «مرگ که استدلال نشد». در هر حال، بایرون با مرگ قهرمانانهٔ خود چیزی را اثبات نکرد. و این مرگ، به‌رغم اعتقادات انقلابی شاعر، مرگ شایسته و در خوری نبود. بایرون خودکشی کرد، «در حالی که تعادل ذهنش برهم‌خورده بود»، و، چنان مرد که هدا گابلر[1] می‌خواست: «شوالیه‌آسا با مرگ دیدار کرد».

اینکه بایرون در عرصهٔ هنر به‌نظرگاه کلاسیك‌مآب خود وفادار بود و پوپ شاعر مورد علاقه‌اش بشمارمی‌رفت، با تمایلات اشرافی او سازگار است. علاقه‌ای به‌وردزورث نداشت و علت این امر لحن فخیم و در عین حال نرم و هموار و عاری از متانت کلام او بود، و کیتس را به‌علت «مبتذل»بودنش حقیر می‌شمرد. لحن پر از غرور و تمسخرآمیز نوشته‌هایش، بویژه لحن ساده و گفتارمانند دون ژوان، تنها جنبه‌ای از آرمان کلاسیکی بود که از هنر داشت. با این حال، بین روانی و سهولت

1. Hedda Gabler

گفتار او و لحن «طبیعی» شعر وردزورث پیوندی آشکار به‌چشم می‌خورد؛ هر دو نشانه‌هایی از واکنشی هستند که در برابر شعر مطنطن و فخیم سده‌های هفدهم و هجدهم ابراز می‌شود. هدف مشترك عبارت بود از روانی و انعطاف هر چه بیشتر زبان، و دقیقاً در مقام استاد چنین سبك روان و دقیق و بظاهر بدیهه‌گونه‌ای بود که بایرون بزرگترین تأثیر را بر معاصران خود گذاشت. بی این لحن و سبك جدید نه روانی و وقر و زیبایی شعر پوشکین و نه ظرافت نوشته‌های موسه هیچ‌یك قابل تصور نبود. دون ژوان نه تنها به‌نمونهٔ طنز آمیخته به‌خوشدلی و گستاخی بلکه، در عین حال، به منشأ «نوشته‌های سادهٔ انتقادی و انبساط‌آور»[1] جدید بدل گردید[۲۱۶]. شاید که نخستین خوانندگان آثار بایرون از اشراف یا مردم قشرهای بالای طبقهٔ متوسط بودند، اما وی سرانجام هواداران خویش را در میان آن دسته از مردم ناراضی و مردم‌گریز و رومانتیك‌مشرب طبقهٔ متوسط یافت که اعضای ناموفقش خویشتن را ناپلئونهای گمنام می‌شمردند. قهرمان آفریدهٔ بایرون چنان ساخته و پرداخته شده‌بود که هر جوان سرخورده و هر دختر بیمار عشقی می‌توانست خود را با او تطبیق دهد. همین تشویق خواننده یا مؤانست و آشنایی گرم با قهرمان داستان مهمترین دلیل موفقیتش بود، و وی البته در این کار تمایلی را تعقیب می‌کرد که بیشتر در آثار روسو و ریچاردسن آشکار بود. با ایجاد رابطهٔ بیشتر بین خواننده و قهرمان داستان، علاقهٔ خواننده به‌خود نویسنده نیز فزونی می‌گرفت. این گرایش نیز بیشتر در عهد روسو و ریچاردسن موجود بود، اما تا ظهور جنبش رومانتیك زندگی خصوصی شاعر، به‌طور کلی، بر خواننده شناخته نبود. تنها پس از تبلیغی که بایرون در مورد خود بعمل‌آورد شاعر مورد التفات و لطف عامهٔ مردم واقع شد و تنها از این پس بود که خوانندگان آثارش، خاصه زنان، با وی وارد مناسباتی شدند که بی‌شباهت به‌مناسبات بین پزشك روانکاو و بیمارانش، از یك سو، و هنرپیشه درجهٔ اول فیلم و بینندگان آثار سینمایی، از سوی دیگر، نبود.

بایرون نخستین شاعر انگلیسی بود که در ادبیات اروپا نقش

1. Feuilletonism

پیشگامانه‌ای ایفا کرد؛ والتر اسکات دومین شاعر انگلیسی از این گونه بود. با واسطهٔ این دو بود که آنچه گوته از «ادبیات جهانی» اراده می‌کرد تحقق پذیرفت. مکتب این دو شاعر تمامی جهان ادب را دربرگرفت، عالیترین نفوذ را کسب کرد، شکلها و ارزشهای تازه‌ای را وارد ادبیات کرد، و جریانی از داد و ستد معنوی را بنیاد نهاد که بین ممالك اروپایی مدام در سیلان بود، و هر دم استعدادهای تازه‌ای را با خود به‌همراه می آورد و گاه آنها را از سطح استادانشان فراتر می‌برد. برای درك وسعت و اهمیت این مکتب کافی است پوشکین و بالزاك را در نظر آوریم. وجهه و محبوبیتی که بایرون داشت شاید بسیار گرم‌تر و چشمگیرتر و فراگیرنده‌تر بود، اما نفوذ والتر اسکات، که وی را «موفق‌ترین نویسندهٔ جهان» خوانده‌اند[۲۱۷]، استوارتر بود. به‌یمن آثار او بود که داستان ناتورالیستی، که گونهٔ جدید ادب زمان بود، تجدید حیات یافت و به‌دگرگونی جامعهٔ کتابخوان عصر جدید انجامید. عدهٔ کتابخوانان در انگلستان از اوایل سدهٔ هجدهم به‌بعد مدام در افزایش بود. سه مرحله را می‌توان در این جریان تشخیص داد: مرحله‌ای که از حوالی سال ۱۷۱۰ آغاز می‌شود و طی آن مجلات ادواری در کار می‌آیند و در اواسط قرن با ظهور رمان کامل می‌شود؛ دوم مرحلهٔ داستانهای اسرارآمیز شبه‌تاریخی که بتقریب از ۱۷۷۰ تا ۱۸۰۰ را شامل می‌شود؛ و بالاخره مرحلهٔ ظهور داستان رومانتیك و طبیعت‌گرای جدید که با والتر اسکات آغاز می‌گردد. هر یك از این دوره‌ها عدهٔ مردم کتابخوان را به‌میزان قابل ملاحظه‌ای افزایش داد. در مرحلهٔ اول، تنها بخش نسبتاً کوچکی از مردم طبقهٔ متوسط بودند که به‌ادبیات غیردینی علاقه‌ای نشان‌می‌دادند؛ و اینها مردمی بودند که تا آن وقت یا کتابی نخوانده‌بودند یا اگر خوانده‌بودند از حدود کتب ادعیه و مناسك و آداب دینی تجاوز نمی‌کرد؛ در مرحلهٔ دوم، این جماعت کتابخوان وسعتی یافت و بخشهای بیشتری از بورژوازی ثروتمند را شامل شد، بخشی که بیشترش را زنان تشکیل‌می‌دادند؛ در مرحلهٔ سوم، عناصری که بعضاً متعلق به‌لایه‌های فوقانی طبقهٔ متوسط، و بعضاً متعلق به لایه‌های فروتر آن بودند، و داستان را، هم به‌چشم وسیلهٔ سرگرمی، و هم به‌عنوان منبع اطلاعات می‌نگریستند بر این دو گروه افزوده‌شدند. والتر

اسکات به‌یاری شیوه‌های دقیق و ظریفی که داستان‌نویسان بزرگ سدهٔ هجدهم در نوشته‌های خویش بکارمی‌بستند به‌عنوان نویسنده‌ای هیجان‌انگیز شهرت و محبوبیت یافت. وی تصویر و توصیف دوران فئودالی گذشته را که مطالعه‌اش تا کنون مخصوص به‌مردم طبقات بالای جامعه بود متداول کرد[۲۱۸]، و، در عین حال، رمان شبه‌تاریخی و هیجان‌انگیز را به‌سطحی واقعاً ادبی برکشید.

اسمالت[1] آخرین نویسندهٔ بزرگ سدهٔ هجدهم بود. پیشرفت شگفت‌انگیز در داستان‌نویسی انگلیسی که با موفقیتهای بزرگ اجتماعی و سیاسی طبقهٔ متوسط همگام و هماهنگ بود در حوالی سال ۱۷۷۰ متوقف می‌شود. افزایش ناگهانی که در تعداد مردم کتابخوان پدیدمی‌آید منجر به‌سقوط شدید معیارهای عمومی هنر می‌گردد؛ تقاضا زیاد است، لیکن عدهٔ نویسندگان خوب آن‌قدر نیست که بتوانند این همه تقاضا را برآورده سازند، و چون نگارش داستان از لحاظ مادی مأجور است، لذا سیل داستان است که به‌بازار سرازیر می‌شود. احتیاجات کتابخانه‌هایی که کتاب به‌مردم وام می‌دهند بر این آهنگ رشد و نیز بر کیفیت بازده کار، تأثیر می کند. گذشته از رمانهای هیجان‌انگیز، سایر موضوعهای مورد تقاضا عبارتند از داستان رسواییهای روز، «دعاوی» حقوقی مشهور، زندگینامه‌های ساختگی و نیم‌ساختگی، سفرنامه‌ها و یادداشتهای محرمانه، و خلاصه انواع عادی ادبیات احساساتی و هیجان‌انگیز. نتیجه آن می‌شود که محافل تربیت‌شده و مهذب کم‌کم با سردی و تحقیری که تا کنون سابقه نداشته از رمان سخن‌می‌رانند.[۲۱۹] اولین کسی که حیثیت رومان را به‌آن بازمی‌گرداند والتر اسکات است، و او این کار را بخصوص با پرداختن رمان به‌شیوه‌ای که با تاریخ گرایی و دیدگاه علمی افراد برگزیده و تربیت‌شده سازگار است به‌انجام می‌رساند. وی نه تنها می کوشد تصویری درست از موقعیتی تاریخی بدست‌دهد، بلکه، برای اثبات ارزش علمی توصیفات خود، مقدمه‌ها و حواشی و تعلیقاتی بر آنها منضم می‌کند. هر چند والتر اسکات را نمی‌توان آفرینندهٔ واقعی رمان تاریخی

1. Smollett

محسوب داشت، بی‌هیچ شکی می‌توان وی را پایه‌گذار رمانی دانست که با تاریخ اجتماعی سر و کار دارد، و این نوعی است که پیش از او اثری از آن نیست. رمان‌نویسان سدهٔ هجدهم فرانسه، یعنی کسانی چون ماریوو، پره‌وو، لاکلو[1]، و شاتوبریان، رمان روانی را تا حد زیادی توسعه دادند، اما با این حال شخصیتهای داستانیشان را از لحاظ جامعه‌شناسی در خلأ یا در محیطی اجتماعی مستقر می‌کردند که سهمی در تکامل اجتماعی ایشان نداشت. حتی رمان انگلیسی سدهٔ هجدهم را می‌توان تنها از این لحاظ به‌عنوان «رمان اجتماعی» توصیف کرد که بر روابط بشری تأکید بیشتری می‌کند؛ اما این رمان هیچ توجه خاصی به‌تفاوتهای طبقاتی یا روابط علت و معلولی ندارد که از لحاظ اجتماعی بر شکل‌گیری صفات و خصوصیات اشخاص داستان حاکم است. از سوی دیگر، شخصیتهای ساخته و پرداختهٔ والتر اسکات همیشه نشانهایی از منشأ و خاستگاه اجتماعی خود را بر پیشانی دارند.[۲۲۰] و از آنجا که اسکات، روی‌هم‌رفته، زمینهٔ اجتماعی داستانهایش را با دقت توصیف و تشریح می‌کند، به‌رغم دیدگاه محافظه‌کارانه‌ای که در عرصهٔ سیاست دارد، به‌پیشرو لیبرالیسم و پیشرفت بدل می‌گردد.[۲۲۱] او هرقدر هم که از لحاظ سیاسی از انقلاب انتقاد می‌کرد، باز روش وی از لحاظ جامعه‌شناسی بی‌وجود انقلاب و تحولی که در وضع امور پدیدآورد قابل تصور نمی‌بود. زیرا انقلاب بود که برای اولین بار توجه را به‌اختلافات طبقاتی جلب کرد و هنرمندان درستکار را ملزم ساخت به‌این که واقعیت را با توجه به‌این تفاوتها توصیف کنند. در هر حال، پیوندی که اسکات محافظه‌کار، در مقام نویسنده، با انقلاب دارد بسیار بیشتر و عمیق‌تر از پیوندهایی است که بایرون تندرو با همین انقلاب دارد. از طرف دیگر، این «پیروزی واقع‌گرایی» را نباید بیش از حد واقع ارزیابی کرد، زیرا، به قول انگلس، این نیرنگ هنر است که اغلب اذهان محافظه‌کار را به‌ابزار مفید پیشرفت بدل می‌سازد. قدردانی از «مردم» و احساس علاقه نسبت بدانها از ناحیهٔ اسکات معمولاً حالتی است که تعهد و الزامی در پشت سر

1. Laclos

ندارد و توصیفی که از طبقات فرودست می‌کند، به‌طور کلی، چیزی است قراردادی. اما محافظه‌کاری اسکات، دست‌کم، آن خشونت و گستاخی احساس ضدانقلابی وردزورث و کولریج را ندارد، و بدیهی است که احساس این دو بیان سرخوردگی و تلخکامی است که از تغییر ناگهانی ذهن نتیجه شده‌است. راست است که اسکات نیز، مانند رومانتیکهایی که به گذشته نظر دارند، سخت شیفتهٔ شوالیه‌گری قرون وسطایی است و بر سقوط و انهدام آن سخت تأسف می‌خورد، اما او نیز، مانند پوشکین و هاینه، از توجه بیش از اندازهٔ رومانتیکها به‌احساس، انتقاد می‌کند. وی، با همان روشن‌بینی و بصیرتی که پوشکین کذب‌بودن شخصیت اونگین[1] را درمی‌یابد، از «شخصیت درخشان اما بیفایدهٔ شوالیهٔ داستان عاشقانه» در ریچارد شیردل نیك آگاه است،[۲۲۲]. و تشویشی را که از این بابت دارد به‌هیچ روی پنهان نمی‌کند.

دولا کروا، که نخستین نمایندهٔ بزرگ و، در عین حال، بزرگترین نمایندهٔ نقاشی رومانتیك است، یکی از دشمنان و فاتحان رومانتیسیسم نیز هست. وی در حقیقت نمایندهٔ سدهٔ نوزدهم است، حال آنکه رومانتیسیسم هنوز به‌طور عمده جنبشی است متعلق به‌سدهٔ هجدهم، آنهم نه تنها به‌این علت که ادامهٔ جنبش ماقبل رومانتیك است، بلکه همچنین بدان سبب که، اگر چه مشحون از تضاد و تناقض است، به‌هیچ وجه به‌اندازهٔ سدهٔ نوزدهم با شقاق و افتراق روبرو نیست. سدهٔ هجدهم جزم‌اندیش و متعصب است ـ رگه‌ای جزم‌اندیشانه حتی در رومانتیسیسم آن نیز وجود دارد ـ حال آنکه سدهٔ نوزدهم گرفتار شك و منکر پی‌بردن به‌حقایق است. انسان سدهٔ هجدهم می‌کوشد که از هر چیز، حتی از عاطفه‌گرایی و خردگریزی خود، آیین و اصول و جهان‌بینی قابل تعریفی استخراج کند؛ مردم این قرن مردمی هستند قاعده‌ساز و اسلوب‌پرداز و فیلسوف و مصلح، و بر آنند که یا بر ضد امری قیام کنند یا به‌نفع آن اقدام نمایند، و در این مخالفت و موافقت، اغلب تغییر موضع می‌دهند، اما از موقع خود آگاهند و از

1. Onegin

اصولی پیروی می‌کنند و راهنمای ایشان نقشه‌ای است که برای بهبود زندگی و جهان دارند، حال آنکه نمایندگان فکری سدهٔ نوزدهم اعتقاد و ایمان خود را به‌اصول و دستگاههای فکری و برنامه‌ها ازدست‌داده‌اند و معنی و منظور هنر را در تسلیم بی‌اراده به‌زندگی، در گرفتن نبض خود زندگی، و در حفظ حال و هوای آن می‌جویند؛ ایمانشان عبارت است از تأیید غیرعقلایی و غریزی زندگی، و اخلاقشان قبول توأم با تسلیم واقعیت است. نه می‌خواهند نظمی در این واقعیت ایجاد کنند و نه هم بر آن چیره شوند و حکم برانند؛ می‌خواهند آن را بیازمایند و این تجربه را با منتهای دقت و امانت بازسازی کنند. همیشه در پنجهٔ احساس تند و سرکشی هستند حاکی از اینکه زندگی حالشان، جهان معاصر و پیرامونشان، زمان و مکانشان، و سرانجام تجارب و تأثیراتشان، هر روز و هر ساعت از ایشان دور می‌شود و برای همیشه محو و ناپدید می‌گردد. برای این مردم، هنر به‌صورت جستجوی «زمان گمشده» و جستجوی زندگی درمی‌آید که همواره تبخیر می‌شود و از دسترس دور می‌گردد. دوره‌های طبیعت‌گرایی مطلق قرنهایی نیستند که در آنها آدمیان خویشتن را مالك بی‌معارض واقعیت احساس می‌کنند، بلکه اعصاری هستند که در جریان آنها آدمیان بیم از آن دارند که واقعیت را ازدست دهند ـ و به‌همین سبب سدهٔ نوزدهم عصر کلاسیك طبیعت‌گرایی است.

دولاکروا و کانستبل[1] در آستانهٔ عصر جدید قراردارند. اینان تا اندازه‌ای اکسپرسیونیستهای رومانتیکی هستند که می‌کوشند اندیشه‌ها و افکار را بیان کنند، اما تا اندازه‌ای امپرسیونیستهایی هستند که سعی دارند موضوعات گذرا را ضبط کنند و دیگر عقیده‌ای به‌چیزی ندارند که معادل کامل واقعیت باشد. از این دو، دولاکروا رومانتیك‌تر است. آنچه کلاسیسیسم و رومانتیسیسم را در وحدتی تاریخی به‌هم می‌پیوندد، و آن دو را از طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) متمایز می‌سازد، در مقایسهٔ این دو، یعنی دولاکروا و کانستبل، کاملاً واضح جلوه می‌کند. دوگرایشی که سابقاً در مورد سبك وجود داشت، در مقابل طبیعت‌گرایی، این

1. Constable

وجه مشترك را دارند که زندگی و آدمی را در ابعادی بزرگتر از واقع ارائه می‌کنند و صورت تراژدی-قهرمانی و بیانی شدیداً عاطفی بدان می دهند، و این چیزی است که هنوز در دولاکروا وجود دارد، لیکن به‌تمامی از آثار کانستبل و طبیعت‌گرایی سدهٔ نوزدهم رخت‌برسته‌است. مفهوم دیگری که در آثار دولاکروا بیان شده این است که آدمی هنوز همچنان در مرکز عالم جای دارد، حال آنکه در ساخته‌های کانستبل به‌چیزی در میان سایر اشیا بدل گشته، و جذب محیط مادی خود شده‌است. به همین دلیل کانستبل، اگر بزرگترین هنرمند زمان خویش نباشد، مترقی‌ترین هنرمند عصر خویش است. با کناررفتن آدمی از مرکز هنر و اشغال جای او توسط عالم مادی، نقاشی نه تنها محتوایی تازه می‌یابد، بلکه بیش از پیش به‌حل مسائل فنی و صرفاً صوری کشانیده‌می‌شود. موضوع تصاویر بتدریج همهٔ ارزش زیبایی‌شناختی و همهٔ کیفیت هنری خود را ازدست می‌دهد، و هنر تا حد بی‌سابقه‌ای جنبهٔ شکل‌گرایی پیدا می‌کند. آنچه موضوع نقاشی قرار می‌گیرد اهمیتی ندارد؛ مهم این است که این تابلو یا تصویر چگونه نقاشی شده‌است. حتی سبکسرانه‌ترین ماتریسم نیز این چنین بی‌اعتنایی و بی‌توجهی به‌عنصر اصلی هنر نشان‌نداده‌است. اکنون کلهٔ کلم و سر مریم به‌عنوان موضوعات هنری از ارزشی متساوی برخوردارند، و این چیزی است که پیش از این هرگز سابقه نداشته‌است. و تنها اینك، که محتوای واقعی نقاشی را کیفیت تصویر تشکیل می‌دهد، تمایزات و تفاوتهای نظریی که سابقاً بین گونه‌های مختلف موجود بود پایان می‌پذیرد. حتی در آثار دولاکروا، به‌رغم عشق و علاقهٔ رومانتیکی که به‌شعر دارد، مضمونهای ادبی صرفاً انگیزه و موجب خلق تابلوهای او هستند و نه محتوای آنها. وی اندیشهٔ ادبی را به‌منزلهٔ هدف نقاشی نمی پذیرد و، به‌عوض بیان اندیشه‌های ادبی، می‌کوشد که چیزی مخصوص به‌خود، چیزی نه در بند منطق و شبیه به‌موسیقی، را بیان‌کند[۲۲۳].

منشأ انتقال توجه در تصویرسازی از آدمی به‌طبیعت، گذشته از تزلزلی که در اعتماد نسل جدید نسبت به‌خود پدید آمده، بیش از همه در پیروزی فلسفه‌ای از علوم طبیعی است که از خصلت بشری عاری گشته است. کانستبل با سهولتی بیش از دولاکروا بر «اومانیسم» رومانتیك ـ

کلاسیك غلبه می‌کند و به‌نخستین نقاش دورنماساز و نوجو بدل می‌گردد، حال آنکه دولاکروا همچنان اساساً و به‌طور عمده در مقام نقاش «صحنه‌های گزارشی و روایتی» باقی‌می‌ماند. اما این هر دو، با برخوردی علمی که با مسائل مربوط به‌نقاشی دارند، و اهمیت و اولویتی که در قبال پندار برای دید و نور قائلند، به‌یك اندازه تجسم روح قرن جدیدند. باری، دولاکروا رشتهٔ جریان سبك «تصویری» را، که در فرانسه با واتو شروع شد و توسط کلاسیسیسم سدهٔ هجدهم منقطع گردید، از نو بدست می‌گیرد و ادامه می‌دهد. روبنس برای دومین بار انقلابی در نقاشی فرانسه پدید می‌آورد؛ برای دومین بار احساس‌گرایی غیرمعقول و ضد-کلاسیك را انتشار می‌دهد. اظهار نظر دولاکروا نیز مشعر بر اینکه تصویر، بخصوص و پیش از هر چیز، باید نوازشگر چشم باشد[۲۲۴]، پیامی از واتو بود و تا پایان دورهٔ امپرسیونیسم همچنان در مقام انجیل نقاشی باقی ماند. حرکات مرتعش و پرنوسان تصویر، جنبش خط و شکل، پیچ و تاب بدنها به‌اسلوب باروك، و انحلال رنگهای موضعی در عناصر و اجزای آنها ـ باری، اینها همه ابزار «احساس‌گرایی»ی هستند که اکنون ترکیب رومانتیسیسم و طبیعت‌گرایی و مخالفت این دو با کلاسیسیسم را امکان‌پذیر ساخته‌است.

دولاکروا خود تا حدی مبتلا به«بیماری رومانتیك قرن» بود. وی دستخوش حملات جدی افسردگی بود؛ احساس بی‌هدفی و تهی‌بودن را می‌شناخت، و با ملالت و کسالتی نامشخص و علاج‌ناپذیر دست‌به‌گریبان بود. در پنجهٔ مالیخولیا و نارضایی دست‌وپامی‌زد و هیچ‌گاه کار خود را کامل نمی‌پنداشت. همان حالتی که در لندن بر ژریکو[1] مستولی بود و دربارهٔ آن به‌خانه نوشت: «هرکاری که می‌کنم آرزو دارم که کاش جز آن کرده‌بودم»، در تمام مدت عمر وی را معذب می‌داشت[۲۲۵]. دیدگاه او دربارهٔ زندگی هنوز چنان ریشه‌های عمیقی در رومانتیسیسم دارد که وسوسه‌های آن هرگز حتی در آشفته‌ترین وجه آن بر او بیگانه نیست. کافی است اثری نظیر «آشوربانیپال[2]»(۱۸۲۹)را از نظر بگذرانیم تا

1. Géricault 2. Sardanapal

دریابیم که «دیوگرایی» و «مولوکیزم[۱]» رومانتیکها چه جایی را در ذهنش اشغال می‌کرده‌است. اما وی همیشه علیه رومانتیسیسم به‌عنوان یکی از شیوه‌های نگرش به‌زندگی مبارزه می‌کرد، و با احتیاط به‌وجود و نفوذ نمایندگان آن اعتراف می‌نمود، و بویژه آن را بدین لحاظ به‌منزلهٔ روندی هنری می‌پذیرفت که دامنه و میدان عمل موضوعاتش وسیع بود. دولاکروا، درست همان‌طور که به‌جای سفر به‌روم، که مرسوم هنرمندان زمان بود، به‌شرق سفر کرد، به‌جای استفاده از کلاسیکهای عهد باستان، نیز از شاعران اوایل و اواخر دورهٔ رومانتیسیسم به‌عنوان منابع آثار خود استفاده کرد: از کسانی چون دانته و شکسپیر، بایرون و گوته. این علاقه به‌مضمون تنها عنصر مشترك بین او و هنرمندانی چون آری شفر[۲] و لوئی بولانژه، دکان[۳] و دولاروش[۴] بود. وی از رومانتیسیسم پر از لفاظی و یاوه‌سرایی خیال‌پردازان اصلاح‌ناپذیر نظیر شاتوبریان، لامارتین، و شوبرت[۵] نفرت داشت ـ این نامها را از گفته‌های خود او نقل کردیم[۲۲۶] و کمترین تمایلی نداشت به‌اینکه او را رومانتیك بخوانند، و به‌اینکه وی را استاد مکتب رومانتیك می‌دانستند سخت معترض بود. ضمناً میلی هم به‌تعلیم نقاشان نداشت، و کارگاهی نگشود که در دسترس همگان باشد؛ دست بالا، سه چهار دستیار گرفت، لیکن هیچ شاگردی نداشت[۲۲۷]. دیگر در عرصهٔ نقاشی فرانسه چیزی وجود نداشت که با مکتب داوید متناظر باشد؛ جای این استاد خالی ماند. شخصی و خصوصی‌شدن هدفهای هنری و تنوع معیارهای حاکم بر کیفیت کار به‌اندازه‌ای بود که امکان ظهور هیچ مکتبی، به‌مفهوم سابق کلمه، موجود نبود[۲۲۸].

نفرتی که دولاکروا از قلندری دارد با تنفرش از رومانتیسیسم جوردرمی‌آید. روبنس نه تنها از لحاظ هنری بلکه از نظر انسانی هم نمونه و سرمشق او است، و وی خود در حقیقت، چنانکه گفته‌شده‌است، تنها نقاش پس از روبنس و شخصیتهای بزرگ رنسانس است که عالیترین

---

۱. Molochism (مولوك: بت کنعانی، که مردم بچه‌هایشان را برایش قربانی می‌کردند؛ قربانی اصول انسانی).

2. Ary Scheffer 3. Decamps 4. Delaroche 5. Schubert
6. seigneur

فرهنگ فکری را با شیوهٔ زندگی «سینیور»ی بزرگ به‌هم می‌آمیزد[۲۲۹]. تمایلات فوق‌بورژوایی و آقامنشانه‌ای که دارد هرگونه خودنمایی را در نظرش زشت و نفرت‌انگیز می‌سازد. از میراث فکری و معنوی قلندری تنها یك خصیصه را حفظ می‌کند، و آن حس تحقیری است که نسبت به عامهٔ مردم دارد. در بیست و شش سالگی نقاش سرشناسی است؛ با این همه یك نسل بعد می‌نویسد: «سی سال است که با جانوران سرمی‌کنم.» وی دوستان و ستایندگان و حامیان و سفارشهای حکومتی خاص خود را داشت، لیکن عامهٔ مردم هرگز وی را درنیافت و به‌وی مهر نورزید؛ و آن کسان هم که وی را به‌چشم استاد می‌نگریستند و به‌وجودش در این مقام اعتراف داشتند ذره‌ای از گرمی محبت را با این احساس درنمی‌آمیختند. دولاکروا فردی است تنها و منزوی، و این تنهایی و انزوا در مفهوم دقیق خود بیش از تنهایی و انزوای قاطبهٔ رومانتیکها است. از معاصران تنها یك تن مورد علاقه و احترام بی‌قید و شرط او است، و آن شوپن است. نه هوگو و موسه، نه استاندال و مریمه، هیچ یك، به‌او نزدیك نیست؛ ارج و منزلتی برای ژرژ ساند[۱] قائل نیست، از گوتیهٔ لاقید بیزار است، و بالزاك آرامش اعصابش را مختل می‌کند[۲۳۰]. اهمیت خاصی که دولاکروا برای موسیقی قائل است ـ و همین امر علت بیشتر ستایش و تحسینی است که نسبت به‌شوپن دارد ـ نشان بروز سلسله‌مراتب جدیدی در هنرها و محل والایی است که موسیقی در این سلسله‌مراتب اشغال می‌کند. موسیقی در حقیقت هنری است در حد اعلا رومانتیك، و شوپن رومانتیك‌تر از تمام رومانتیکها است؛ مناسبات نزدیکی که دولاکروا با رومانتیسیسم دارد در همین پیوند با شوپن بروشنی جلوه می‌کند. اما داوری او دربارهٔ سایر استادان موسیقی حکایت از سستی و نااستواری مناسباتش با رومانتیسیسم دارد. وی همیشه با احترام از موتسارت یاد می‌کند، اما بتهوون در نظرش اغلب بیش از اندازه مستبد و فوق‌العاده رومانتیك می‌نماید. ذوق دولاکروا در عرصهٔ موسیقی ذوقی کلاسیك‌مآب است[۲۳۱]؛ احساساتیگری کلیشه‌گونهٔ شوپن مایهٔ ناراحتی خاطرش نیست

۱. George Sand نام مستعار آماندین اورور لوسی دوپن، رومان‌نویس فرانسوی (۱۸۰۴-۷۶).

اما «استبداد» بتهوون، که آدم تصور می‌کند می‌بایست کشش و جاذبهٔ بیشتری برای او به‌عنوان هنرمند داشته‌باشد، برایش ناراحت‌کننده است.

رومانتیسیسم در موسیقی نه تنها حاوی تضاد با کلاسیسیسم است بلکه متضمن تضاد با جنبش ماقبل رومانتیک نیز هست، زیرا که این دو معرف اصل وحدت صوری و پیوستگی اندیشه‌هایی هستند که در قالب موسیقی بسط می‌یابند. ساختار متمرکز قالب موسیقی، که مبتنی بر اوجهای دراماتیک است، در رومانتیسیسم بتدریج به‌تجزیه و انحلال می‌گراید و باز جای خود را به‌تصنیف تجمعی یا چندپارچه‌ای موسیقی سابق می‌دهد. شکلهای سونات خرد و متلاشی می‌گردند و روز به‌روز بیشتر جا به‌شکلهای دیگری می‌دهند که چندان جدی نیستند و قالب درستی ندارند ـ یعنی به‌گونه‌های غنایی و توصیفی کوچك، نظیر فانتزی[1] و راپسودی[2]، آرابسك[3] و اتود[4]، اینترمتسو[5] و بدیهه‌پردازی[6]، بدیهه‌نوازی[7] و واریاسیون. حتی آثار مفصل نیز اغلب از همین شکلهای خرد و مینیاتورگونه‌ای فراهم می‌آیند که دیگر از حیث ساختار پرده‌هایی از درام واحدی را تشکیل‌نمی‌دهند، و به‌ارائهٔ صحنه‌هایی از یك جریان کلی اکتفا می‌کنند. هر سونات کلاسیك یا هر سمفونی خود عالمی صغیر بود. رشته‌ای متوالی از تصاویر موسیقایی، نظیر کارناوال[8] شومان یا سالهای زیارت[9] ساختهٔ لیست[10]، چیزی است مانند دفترچهٔ سیاه مشق یك نقاش، که ممکن است حاوی جزئیات غنایی و امپرسیونیستی جالب توجهی باشد اما از همان بدو امر در صدد نیست که تأثیر کلی واحدی در بیننده و وحدتی منطقی و طبیعی در اثر ایجاد کند. حتی علاقه به‌شعر سمفونیك[11]، که در آثار برلیوز[12]، لیست، ریمسکی‌ـکورساکف[13]، اسمتانا[14] و دیگران جا بر سمفونی تنگ می‌کند، بخصوص حکایت از این دارد که آهنگسازان نمی‌توانند یا مرددند که جهان را به‌عنوان یك کل زنده نمایش دهند. این تغییر شکل با تمایلات ادبی مصنفان و گرایشی که نسبت به‌موسیقی مبتنی بر برنامه

1. Fantasy 2. Rhapsody 3. Arabesque 4. Étude
5. Intermezzo 6. Impromptu 7. Improvisation
8. *Carnaval* 9. *Années de Pèlerinage* 10. Liszt
11. Symphonic Poem 12. Berlioz 13. Rimsky-Korsakov
۱۴. Smetana موسیقیدان چك (۸۴-۱۸۲۴).

دارند همراه است. به‌هم‌آمیختگی شکلها در موسیقی نیز محسوس است و به‌نحو بسیار بارزی در این حقیقت جلوه دارد که آهنگسازان رومانتیك را اغلب نویسندگانی مهم و با ذوق و مستعد تشکیل می‌دهند. در عرصهٔ نقاشی و شعر این دوره، فروپاشی شکل به‌این سرعت روی‌نمی‌دهد، و وقتی هم که روی‌می‌دهد دامنه‌اش به‌وسعت دامنه‌ای نیست که در موسیقی می‌بینیم. توضیح این تفاوت تا اندازه‌ای این است که ساختار دوره‌ای «قرون وسطایی» مدتها قبل در سایر هنرها از میدان خارج شده بود، حال آنکه تا اواسط سدهٔ هجدهم در عرصه موسیقی در مقام عنصری چیره بردوام بود، و تنها پس از مرگ باخ بود که کم‌کم در برابر وحدت صوری تسلیم شد. بنا بر این عطف به‌آن در عرصهٔ موسیقی بمراتب ساده‌تر از، مثلاً، نقاشی بود که در عرصهٔ آن کاملاً منسوخ و مهجور گشته‌بود. باری، علاقهٔ تاریخی رومانتیکها به‌موسیقی قدیم و تجدید حیات حیثیت و نفوذ باخ جز نقشی فرعی و تبعی در انحلال شکل سونات نداشت، و دلیل واقعی امر را باید در تغییر ذوقی جست که به‌طور عمده ناشی از تغییر وضع جامعه بود.

رومانتیسیسم اوج جریانی است که در نیمهٔ دوم سدهٔ هجدهم آغاز شد: موسیقی به‌مایملك انحصاری طبقهٔ متوسط بدل می‌گردد؛ نه تنها دسته‌های نوازندگان از تالارهای کاخها و قصرها به‌سالنهای کنسرتی که از افراد طبقهٔ متوسط انباشته‌است نقل مکان می‌کنند، بلکه موسیقی مجلسی نیز، نه در سالنهای اشراف بلکه در اطاقهای پذیرایی خانهٔ بورژواها، مسکن و مأوایی می‌یابد. لیکن توده‌های وسیع مردم، که علاقهٔ روزافزونی به برنامه‌های موسیقی نشان‌می‌دهند، خواستار موسیقی سبك و ساده و توده‌پسند هستند. این تقاضا به‌خودی خود به‌ابداع شکلهای کوتاهتر و سرگرم‌کننده‌تر و متنوع‌تری مساعدت می‌کند و، در عین حال، منجر به تقسیم تصنیفات موسیقی به‌قطعات سبك و سنگین می‌گردد. تا این لحظه قطعاتی که برای سرگرمی و انبساط خاطر تصنیف می‌شدند از حیث کیفیت فرقی با بقیه نداشتند؛ بدیهی است که بین هر قطعه با قطعهٔ دیگر تفاوت کیفی موجود بود، اما این تفاوت به‌هیچ‌وجه متناظر با تفاوتی نبود که در مقاصد خاص این قطعات وجود داشت. چنانکه می‌دانیم، نسل بلافصل باخ

و هندل[1] چندی بود بین آنچه آهنگساز به‌خواهش دل می‌پرداخت و آنچه برای عامه می‌ساخت، تمایز و تفاوتی قائل شده‌بود؛ اما اکنون بین طبقات مختلف مردم نیز فرق گذاشته‌می‌شود. در آثار شوبرت و شومان[2] چنین تمایزی را می‌توان تشخیص داد[۲۳۲]؛ در آثار شوپن و لیست توجه به‌آن بخش از جامعه که در عرصهٔ موسیقی ادعایی ندارد هویدا است؛ و در ساخته‌های برلیوز و واگنر این توجه اغلب منتهی به‌نوعی لاس‌زدن می شود. وقتی شوبرت اعلام می‌کند که چیزی به‌نام موسیقی «نشاط‌انگیز» نمی‌شناسد، چنان بنظرمی‌آید که گویی او از همان ابتدا از اتهام جلافت و سبکسریی که ممکن است به‌وی وارد آورند از خویشتن دفاع می‌کند؛ زیرا از ظهور رومانتیسیسم به‌این سو هرگونه انبساط خاطری به‌هیأت نوعی سبکسری و سبکی جلوه می‌کند. ترکیب خوشدلی و بیغمی با متانت و سنگینی و تلفیق فوران و فیضان احساس خوشدلانه و بازیچه‌گونه با عالیترین و ناب‌ترین کیفیات و حالاتی که سرتاسر وجود را مشتعل می‌سازد و برمی‌افروزد، و هنوز در آثار موتسارت وجود دارند، کاملاً نابود می‌شود؛ از این لحظه به‌بعد آنچه متین و سنگین و متعالی است هیأت افسرده و غمزده می‌یابد. برای اینکه بدانیم سدهٔ هجدهم در این رهگذر چه از دست داده‌است کافی است کیفیت آرام و متین و انسانی و بی‌ابهام آثار موتسارت را، که فارغ از هرگونه شائبهٔ بدگمانی نسبت به‌درستی آدمی و خالی از هرگونه احساسات آشفته‌ای است، با تندی و خشونت موسیقی رومانتیك مقایسه کنیم.

با امتیازهایی که به‌عامهٔ مردم داده‌می‌شود، در عین حال، نوعی بی‌پروایی و کیفیت دلبخواهی در شیوهٔ بیان نفوذ می‌کند. ترکیب تصنیفات بدشواری می‌گراید، و قطعات، دیگر بدین منظور ساخته نمی‌شوند که به توسط نوازندگانی از طبقهٔ متوسط که به‌صرف تبعیت از ذوق می‌نوازند باجرا درآیند. حتی آثاری را که چندی بعد بتهوون برای پیانو و موسیقی مجلسی تصنیف کرد تنها هنرمندانی حرفه‌ای می‌توانستند اجرا کنند و تنها مردمی که در موسیقی تربیت یافته‌بودند می‌توانستند از آنها لذت ببرند.

---

4. Handel 2. Shumann

رومانتیکها بخصوص بر دشواریهای فنی امر افزودند. وبر[1]، شومان، شوپن، و لیست تصنیفات خود را برای خبرگان تالارهای کنسرت می‌سازند. اجرای درخشانی که این قطعات از نوازنده طلب می‌کنند دو نتیجه ببارمی‌آورد: پرداختن به‌موسیقی را به‌قلمرو کارشناسان فن محدود می‌کند، و شنوندهٔ عادی را سرخورده می‌سازد. مصنفی که نظر به‌سالنهای کنسرت دارد، و نمونه و مثال عالی آن پاگانینی[2] است، می‌خواهد با قطعه‌ای که ساخته‌است شنونده را در بهت و حیرت فروبرد، اما در مورد استادان واقعی موسیقی اشکال کار صرفاً بیان دشواری و پیچیدگی درون است. این هر دو گرایش، یعنی ازدیاد فاصله بین مصنفی که به‌پیروی از ذوق قطعه‌ای می‌سازد و مصنفی که نظر به‌کارشناسان موسیقی دارد و نیز وسعت گرفتن شکاف بین موسیقی سبك و سنگین، به‌تجزیه و انحلال گونه‌های کلاسیك منجر می‌گردد. شیوهٔ تصنیفی که نظر بر کارشناسان موسیقی دارد ناچار شکلهای حجیم و بزرگ را به‌اجزا و ذرات متعدد منقسم می‌کند؛ قطعهٔ درخشانی که اجرای آن کمال مهارت را از اجراکننده طلب می‌کند چیزی است نسبتاً کوتاه و برجسته. اما اسلوبی هم که فی‌حدذاته دشوار است، و خود به‌مراتب و مقامهای گوناگون منقسم گردیده و بنای آن بر اعتلای فکر و احساس نهاده شده‌است، به‌نوبهٔ خود به‌تجزیه و انحلال شکلهای کلیشه‌گونه و درازنفسی که اعتبار عام دارند مساعدت می‌کند.

این تمایل ذاتی که موسیقی را به‌انحلال شکل سوق می‌دهد، نامعقول‌بودن محتوا و استقلال وسایل بیان آن، علت اهمیت و جایگاه والایی را که اینك در میان هنرها اشغال می‌کند روشن می‌سازد. از نظر کلاسیسیسم، شعر هنر درجهٔ اول بود؛ رومانتیسیسم آغازین تا حدی بر نقاشی استوار بود، حال آنکه اتکای رومانتیسیسم در اواخر کار بتمام و کمال بر موسیقی است. از نظر گوتیه، نقاشی کمال هنر بود، و برای دولاکروا موسیقی منبع و سرچشمهٔ عمیق‌ترین تجربهٔ هنری است[۲۳۳]. این جریان در فلسفهٔ شوپنهاور[3] و پیام واگنر به‌اوج خود می‌رسد.

1. Weber 2. Paganini 3. Schopenhauer

رومانتیسیسم بزرگترین پیروزی خود را با موسیقی جشن می‌گیرد: شهرت و آوازهٔ وبر، مایربیر[1]، شوپن، لیست، و واگنر تمام اروپا را از خود می‌آکند و از شهرت پرآوازه‌ترین شاعران درمی‌گذرد. موسیقی تا آخر سدهٔ نوزدهم همچنان رومانتیك باقی‌ماند، و این کیفیت بسیار کاملتر و بی‌پرده‌تر از آن بود که در سایر عرصه‌های هنر مشهود بود؛ و همین امر که این قرن ماهیت هنر را بیش از هر چیز در موسیقی تجربه کرد، خود نشان‌دهندهٔ آن است که تا چه حد مجذوب و مفتون این رومانتیسیسم بود. اعتراف توماس‌مان به‌اینکه موسیقی واگنر بود که نخستین بار مفهوم هنر را بر وی عرضه کرد نشان بارزی از این امر است. حتی تا پایان قرن، تخدیر حواس و «کشتن عقل» جوهر و جانمایهٔ هنر را تشکیل می‌داد. مبارزهٔ سدهٔ نوزدهم با روح رومانتیسیسم بی‌نتیجه ماند؛ در قرن بعد بود که کار یکسره شد.

1. Meyerbeer

یادداشتها

روکوکو، کلاسیسیسم و رومانتیسیسم

1. Paul Hazard: *La Crise de la conscience européenne, 1935,* I, pp. i-v.

2. CF. Bédier-Hazard: *Hist. de la litt. franç.,* II, *1924,* pp. *31–2.*

3. Germain Martin: *La Grande industrie en France sous le règne de Louis XV, 1900,* p. *15.*

4. F. Funck-Brentano: *L'Ancien régime, 1926,* pp. *299–300.*

5. Alexis de Tocqueville: *L'Ancien régime et la Révolution, 1859,* 4th edit., p. *171.*

6. Henri Sée: *La France écon. et soc. au 18e siècle, 1933,* p. *83.*

7. Albert Mathiez: *La Révolution franç.,* I, *1922,* p. *8.*

8. Karl Kautsky: *Die Klassengegensaetze im Zeitalter der franz. Rev., 1923,* p. *14.*

9. Franz Schnabel: 'Das XVIII. Jahrh. in Europa'. In *Propylaeen Weltgesch.,* VI, *1931,* p. *277.*

10. Joseph Aynard: *La Bourgeoisie française, 1934,* p. *462.*

11. F. Strowski: *La Sagesse française, 1925,* p. *20.*

12. J. Aynard, op. cit., p. *350.*

13. Ibid., p. *422.*

14. André Fontaine: *Les Doctrines d'art en France, 1909,* p. *170.*

15. Pierre Marcel: *La Peinture franç. au début du 18e siècle, 1906,* pp. *25–6.*

16. Louis Réau: *Hist. de la peint. franç. au 18e siècle,* I, *1925,* p. x.

17. Louis Hourticq: *La Peinture franç. au 18e siècle, 1939,* p. *15.*

18. Wilhelm v. Christ: 'Gesch. d. griech. Lit.' In I. v. Mueller's *Handbuch d. klass. Altertumswiss.,* VII *2/1, 1920,* p. *183.*

19. Francesco Macrì-Leone: *La bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV, 1889,* p. *15.*—Walter W. Greg: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama, 1906,* pp. *13–14.*

20 T. R. Glover: *Virgil, 1942,* 7th edit., pp. *3–4.*

21. M. Schanz-C. Hosius: 'Gesch. d. roem. Lit.' In I. v. Mueller's *Handbuch d. klass. Altertumswiss.*, II, *1935*, p. *285.*

22. W. W. Greg, op. cit., p. *66.*

23. J. Huizinga: *The Waning of the Middle Ages, 1924*, p. *120.*

24. M. Fauriel: *Hist. de la poésie provençale, 1846*, II, pp. *91–2.*

25. Mussia Eisenstadt: *Watteau's Fêtes galantes, 1930*, p. *98.*

26. G. Lanson: *Hist. de la litt. franç., 1909*, 11th edit., pp. *373–4.*

27. Cf. Albert Dresdner: 'Von Giorgione zum Rokoko'. *Preussische Jahrbuecher, 1910*, vol. *140.*—Werner Weisbach: 'Et in Arcadia ego'. *Die Antike*, VI, *1930*, p. *140.*

28. Boileau: *L'Art poétique*, III, vv. *119* ff.

29. P. Marcel, op. cit., p. *299.*

30. Nikolaus Pevsner: *Academies of Art, 1940*, p. *108.*

31. G. Lanson, op. cit., p. *374.*

32. Cf. Petit de Julleville: *Hist. de la litt. franç.*, IV, *1897*, p. *419.*

33. Ibid., IV, p. *459*; V, *1898*, p. *550.*

34. Emile Faguet: *Dixhuitième siècle, 1890*, p. *123.*

35. Arthur Eloesser: *Das buergerliche Drama, 1898*, p. *65.*

36. Diderot: *Oeuvres, 1821*, VIII, p. *243.*

37. Paul Mantoux: *La Révolution industrielle au 18e siècle, 1906*, p. *78.*

38. The English Revolution, 1640. Three essays, edited by Christopher Hill, *1940*, p. *9.*

39. R. H. Gretton: *The English Middle class, 1917*, p. *209.*

40. W. Warde Fowler: *Social Life at Rome in the Age of Cicero, 1922*, pp. *26* ff.—J. L. and B. Hammond: *The Village Labourer (1760–1832), 1920*, pp. *306–7.*

41. A. de Tocqueville, op. cit., p. *146.*—J. Aynard, op. cit., p. *341.*

42. G. Lefèbvre, G. Guyot, Ph. Sagnac: *La Révolution française, 1930*, p. *21.*

43. A. de Tocqueville, op. cit., pp. *174–5.*

44. Herbert Schoeffler: *Protestantismus und Literatur, 1922*, p. *181.*

45. Alexandre Beljame: *Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au 18e siècle, 1881*, p. *122.*

46. H. Schoeffler, op. cit., pp. *187–8.*

47. Ibid., p. *192.*

48. Ibid., pp. *59*, *151* ff. and passim.

49. A. S. Collins: *The Profession of Letters, 1928*, p. *38.*

50. G. M. Trevelyan: *English Social History, 1944*, p. *338*.

51. A. Beljame, op. cit., pp. *236, 350*.

52. Leslie Stephen: *Engl. Lit. and Soc. in the 18th Cent., 1940*, p. *42*.

53. A. Beljame, op. cit., pp. *229–32*.

54. Ibid., p. *368*.

55. A. S. Collins: *Authorship in the Days of Johnson, 1927*, p. *161*.

56. Levin L. Schuecking: *The Sociology of Literary Taste, 1944*, p. *14*.

57. A. S. Collins: *Authorship*, etc., pp. *269–70*.

58. Leslie Stephen, op. cit., p. *148*.–George Sampson: *The Concise Cambridge Hist. of Lit., 1942*, p. *508*.

59. Quoted by F. Gaiffe: *Le Drame en France au 18e siècle, 1910*, p. *80*.

60. L. L. Schuecking, op. cit., pp. *62*ff.

61. J. L. and B. Hammond: *The Rise of Modern Industry, 1944*, 6th edit., p. *39*.

62. J. L. and B. Hammond: *The Town Labourer (1760–1832), 1925*, pp. *37* ff.

63. Paul Mantoux, op. cit., pp. *376*ff.–John A. Hobson: *The Evolution of Modern Capitalism, 1930*, p. *62*.

64. Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus*, II/*1, 1924*; 6th edit. –Cf. Otto Hintze: 'Der mod. Kapitalismus als hist. Individuum'. *Hist. Zschr., 1929*, vol. *139*, p. *478*.

65. Cf. Lewis Mumford: *Technics and Civil., 1934*, pp. *176–7*.

66. Arnold Toynbee: *Lectures on the Industrial Revolution of the 18*th *Cent. in Engl., 1908*, p. *64*.

67. Leo Balet-E. Gerhard: *Die Verbuergerlichung der deutschen Kunst, Lit. u. Musik im 18. Jahrh., 1936*, pp. *116–17*.

68. Daniel Mornet: *La Nouvelle Héloise de J.-J. Rousseau, 1943*, pp. *43–4*.

69. Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*, I, *1918*, pp. *362–3*.

70. Geoffrey Webb: 'Architecture and Garden'. In *Johnson's England*, edited by A. S. Turberville, *1933*, p. *118*.

71. W. L. Phelps: *The Beginnings of the English Romantic Movement, 1893*, pp. *110–11*.

72. Cf. Joseph Texte: *J.-J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Lit., 1899*, p. *152*.

73. H. Schoeffler, op. cit., p. *180*.

74. W. L. Cross: *The Development of the English Novel, 1899,* p. *38.*—H. Schoeffler, op. cit., p. *168.*

75. Cf. Q. D. Leavis: *Fiction and the Reading Public, 1932,* p. *138.*

76. W. L. Cross, op. cit., p. *33.*

77. Diderot: 'De la poésie dramat.' In *Oeuvres compl.*, edited J. Assézat, *1875–7,* VII, p. *371.*

78. Cf. Irving Babbitt: *Rousseau and Romanticism, 1919,* pp. *75*ff.

79. Cf. Jean Luc: *Diderot, 1938,* pp. *34–5.*

80. J. S. Petri: *Anleitung zur praktischen Musik., 1782,* p. *104.*—Quoted in Hans Joachim Moser: *Gesch. d. deutschen Musik,* II/*1, 1922,* p. *309.*

81. On the uniformity of theme and mood in a movement: Hugo Riemann: *Handb. d. Musikgesch.*, II/*3,* pp. *132–3.*

82. On the antithesis of the 'sequential type' and the 'song type': Wilhelm Fischer: 'Zur Entwicklung des Wiener klass. Stils'. In *Beihefte der Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich,* III, *1915,* pp. *29*ff.—On the antithesis of fugal and sonata form, cf. August Halm: *Von zwei Welten der Musik, 1920.*

83. H. J. Moser, op. cit., pp. *314–15.*

84. L. Balet–E. Gerhard, op. cit., p. *403.*

85. H. J. Moser, op. cit., p. *312.*

86. George Lillo: *The London Merchant or the History of George Barnwell; 1731,* IV/*2.*

87. L. Stephen, op. cit., p. *66.*

88. Mercier: *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique, 1773.*—Quoted by F. Gaiffe, loc. cit., p. *91.*

89. Clara Stockmeyer: *Soziale Probleme im Drama des Sturmes und Dranges, 1922,* p. *68.*

90. Beaumarchais: *Essai sur le genre dramatique sérieux, 1767.*

91. Rousseau: *La Nouvelle Héloise,* II, Lettre *17.*

92. Diderot: 'Entretiens sur le Fils naturel'. *Oeuvres, 1875–7,* VII, p. *150.*

93. Georg Lukács: 'Zur Soziologie des Dramas'. *Archiv f. Sozialwiss. u. Sozialpolit., 1914,* vol. *38,* pp. *330* f.

94. A. Eloesser, op. cit., p. *13.*—Paul Ernst: *Ein Credo, 1912,* I, p. *102.*

95. Cf. G. Lukács, loc. cit., p. *343.*

96. A. Eloesser, op. cit., p. *215.*

97. Fritz Brueggemann: 'Der Kampf um die buergerliche Welt- und

Lebensanschauung i.d. deutschen Lit. d. *18.* Jahrh.' *Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, III/*1*, *1925*.

98. Karl Biedermann: *Deutschland im 18. Jahrh.*, *1880*, 2nd edit., I, pp. *276* ff.

99. Werner Sombart: *Der Bourgeois*, *1913*, pp. *183–4*.

100. Jacques Bainville: *Hist. de deux peuples*, *1933*, p. *35*.

101. Cf. G. Barraclough: *Factors in German Hist.*, *1946*, p. *68*.

102. Count Mantaeuffel in a letter to the philosopher Wolf. Quoted by K. Biedermann, loc. cit., II/*1*, p. *140*.

103. Ibid,, p. *23*.

104. Ibid., p. *134*.

105. W. H. Bruford: *Germany in the 18th Cent.*, *1935*, pp. *310–11*.

106. Wilhelm Dilthey: *Leben Schleiermachers*, I, *1870*, pp. *183* ff.—The same, *Das Erlebnis und die Dichtung*, *1910*, p. *29*.

107. Ibid., p. *30*.

108. Johann Goldfriedrich: *Gesch. des deutschen Buchhandels*, *1908–9*, III, pp. *118* ff.

109. Cf. Georg Lukács: 'Fortschritt u. Reaktion i.d. deutschen Lit.' *Internationale Literatur*, *1945*, XV, No. *8/9*, p. *89*.

110. Franz Mehring: *Die Lessing-Legende; 1893*, p. *371*.

111. Cf. Karl Mannheim: 'Das konservative Denken'. *Archiv f. Sozialwiss. u. Sozialpolit.*, *1927*. vol. *57*, p. *91*.

112. A. de Tocqueville, op. cit., pp. *247-8*.—Cf. K. Mannheim, loc. cit.

113. Christian Friedr. Weiser: *Shaftesbury u. d. deutsche Geistesleben*, *1916*, pp. ix, xii.

114. Cf. Rudolf Unger: *Hamann u. d. Aufklaerung*, *1925*, 2nd edit., I, pp. *327–8*.

115. Cf. B. Schweitzer: *Der bildende Kuenstler u. der Begriff des Kuenstlerischen in der Antike*, *1925*. p. *130*.— Alfred Stange: 'Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus fuer die europaeische Kunst von *1750–1850*.' *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, vol. IX, No. *1*, p. *94*.

116. L. Balet-E. Gerhard, op. cit., p. *228*.

117. Hamann's *Leben u. Schriften von C. H. Gildemeister*, *1857–73*, vol. V, p. *228*.

118. K. Mannheim, loc. cit., p. *470*.

119. Friedrich Meusel: *Edmund Burke u. d. franz. Revol., 1913,* pp. *127–8.*

120. Hans Weil: *Die Entstehung des deutschen Bildungsprinzips, 1930,* p. *75.*

121. Julius Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, 1926,* p. *59.*

122. H. A. Korff: 'Die erste Generation der Goethezeit'. *Zeitschr. f. Deutschkunde, 1928,* vol. *42,* p. *641.*

123. Viktor Hehn: *Gedanken ueber Goethe, 1887,* p. *65.*

124. Ibid.; p. *74.*

125. Ibid., p. *89.*

126. Heine: *Die romantische Schule,* I, *1833.*

127. Thomas Mann: *Goethe als Repraesentant des Buergertums, 1932,* p. *46.*

128. Cf. Alfred Nollau: *Das lit. Publikum des jungen Goethe, 1935,* p. *4.*

129. Georg Keferstein: *Buergertum und Buergerlichkeit bei Goethe, 1933,* pp. *90–91.*

130. Ibid., pp. *174–5.*

131. Cf. H. A. Korff: *Geist der Goethezeit,* II, *1930,* p. *353.*—Ludwig W. Kahn: *Social Ideals in German Lit. (1770–1830), 1938,* pp. *32–4.*

132. Cf. Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur, 1946,* p. *44.*

133. As in Wilhelm Hausenstein: *Der nackte Mensch, 1913,* p. *151,* and F. Antal: 'Reflections on Classicism and Romanticism'. *The Burlington Magazine, 1935,* vol. *66,* p. *161.*

134. Pope: *Essay on Man,* I, v. *233* ff.

135. Heinrich Woelfflin: *Kunstgeschtliche Grundbegriffe, 1927,* 7th edit., p. *252.*—Hans Rose: *Spaetbarock, 1922,* p. *13.*

136. Cf. H. Woelfflin, op. cit., p. *35.*

137. Carl Justi: *Winckelmann u. seine Zeitgenossen, 1923,* 3rd edit., III, p. *272.*

138. Maurice Dreyfous: *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire, 1906,* p. *152.*

139. Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik, 1915,* pp. *229–30.*

140. Walter Friedlaender: *Hauptstroemungen der franz. Mal. von David bis Cézanne,* I, *1930,* p. *8.*

141. François Benoit: *L'Art franç. sous la Révol. et l'Empire, 1897,* p. *3.*

142. Ibid., pp. *4–5.*

143. Jules David: *Le Peintre David, 1880,* p. *117.*

144. Edmond and Jules Goncourt: *Hist. de la société franç. pendant la Révol., 1880,* p. *346.*

145. Louis Madelin: *La Révolution, 1911,* pp. *490* ff.

146. George Plekhánov: *Art and Society, 1937,* p. *20.*—Louis Hourticq: *La Peinture franç. au 18e siècle, 1939,* pp. *145* ff.—Albert Thibaudet: *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours. (1936),* p. *5.*

147. Jules David, op. cit., p. *57.*

148. Karl Marx: *Der 18. Brumaire des Louis Napoleon, 1852.*

149. Louis Hautecoeur: 'Les Origines du Romantisme'. In *Le Romantisme et l'art, 1928,* p. *18.*

150. Léon Rosenthal: *La Peinture romantique (1903),* pp. *25–6.*

151. F. Benoit, op. cit., p. *171.*

152. Louis Madelin: *La Contre-Révolution et la Révolution, 1935,* p. *329.*

153. Ibid., pp. *162, 175.*

154. Jules Renouvier: *Hist. de l'art pendant la Révol., 1836,* p. *31.*

155. Joseph Aynard: *La Bourgeoisie franç., 1934,* p. *396.*

156. Cf. Etienne Fajon: 'The Working Class in the Revolution of *1789*'. In *Essays on the French Revolution,* edited by T. A. Jackson, *1945,* p. *121.*

157. Petit de Julleville, op. cit., VII, p. *110.*

158. Henri Peyre: *Le Classicisme franç., 1942,* p. *37.*

159. A. Dresdner, op. cit., p. *128.*

160. Ibid., pp. *128–9.*

161. André Fontaine: *Les Doctrines d'art en France, 1909,* p. *186.*—F. Benoit, op. cit., p. *133.*

162. A. Dresdner, op. cit., p. *180.*

163. Ibid., p. *150.*

164. Joseph Billiet: 'The French Revol. and the Fine Arts'. In *Essays on the French Revolution,* edited by T. A. Jackson, *1945,* p. *203.*

165. F. Benoit, op. cit., p. *180.*

166. M. Dreyfous, op. cit., p. *155.*

167. F. Benoit, op. cit., p. *132.*

168. Ibid., p. *134.*

169. Quoted from F. L. Lucas: *The Decline and Fall of the Romantic*

Ideal, 1937, p. *36*.

170. Cf. on the concept of the 'epochal consciousness', Karl Jaspers: *Die geistige Situation der Zeit, 1932*, 3rd edit., pp. *7* ff.

171. G. Lanson, op. cit., p. *943*.

172. Marcel Proust: *Pastiches et mélanges, 1919*, p. *267*.

173. Joseph Aynard: 'Comment définir le romantisme?' *Revue de litt. comparée, 1925*, vol. V, p. *653*.

174. F. Benoit, op. cit., pp. *62–3*.

175. Cf. Albert Poetzsch: *Studien zur fruehromant. Politik u. Geschichtsauffassung, 1907*, pp. *62–3*.

176. Ortega y Gasset: 'History as a System'. In *Philosophy and History*. Essays presented to Ernst Cassirer, edited by R. Klibansky and J. H. Paton, *1936*, p. *313*.

177. Emil Lask: *Fichtes Idealismus u. die Geschichte, 1902*, pp. *56* ff., *83* ff.—Cf. Erich Rothacker: *Eienleitung i. d. Geisteswissenschaften, 1920*, pp. *116–18*.

178. Arnold Ruge: *Die wahre Romantik. Ges. Schriften*, III, p. *134*.—Quoted from Carl Schmitt: *Politische Romantik, 1925*, 2nd edit., p. *35*.

179. Konrad Lange: *Das Wesen der Kunst, 1901*.

180. Coleridge: *Biographia Literaria*, chap. XIV.

181. Cf. Albert Salomon: 'Buergerlicher u. kapitalistischer Geist'. *Die Gesellschaft., 1927*, IV, p. *552*.

182. Louis Maigron: *Le Romantisme et les moeurs, 1910*, p. v.

183. Quoted from Ricarda Huch: *Ausbreitung u. Verfall der Romantik, 1908*, 2nd edit., p. *349*.

184. Erwin Kirchner: *Die Philosophie der Romantik, 1906*, pp. *42–3*.

185. Diderot: *Paradoxe sur le comédien*.

186. C. Schmitt, op. cit., pp. *24* ff., *120* ff., pp. *148–9*.

187. A. Poetzsch, op. cit., p. *17*.

188. Fritz Strich: 'Die Romantik als europaeische Bewegung'. *Woelfflin-Festschrift, 1924*, p. *54*.

189. Georg Brandes: *Hauptstroemungen der Lit. des 19. Jahrhunderts, 1924*, I, pp. *13* ff.

190. Cf. Ernst Troeltsch: 'Die Restaurationsepoche am Anfang des *19*. Jahrhunderts'. *Vortraege der Baltischen Lit. Ges., 1913*, p. *49*.

191. Charles-Marc des Granges: *La Presse litt. sous la Restauration, 1907*, p. *44*.

192. A. Thibaudet, op. cit., p. *107.*

193. Pierre Moreau: *Le Classicisme des romantiques, 1932,* p. *132.*

194. Henry A. Beers: *A Hist. of Engl. Romanticism in the 19th Cent., 1902,* p. *173.*

195. A. Thibaudet, op. cit., p. *121.*

196. G. Brandes, op. cit., III, p. *9.*

197. Ibid., p. *225.*

198. Ibid., II, p. *224.*

199. Grimrod de la Reynière in *Le Censeur dramatique,* I, *1797.*

200. Maurice Albert: *Les Théâtres des Boulevards (1789–1848), 1902.*

201. Ch.-M. des Granges: *La Comédie et les moeurs sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, 1904,* pp. *35–41, 43–6, 53–4.*

202. W. J. Hartog: *Guilbert de Pixerécourt, 1913,* pp. *52–4.*

203. Paul Ginisty: *Le Mélodrame, 1910,* p. *14.*

204. Alexander Lacey: *Pixerécourt and the French Romantic Drama, 1928,* pp. *22–3.*

205. Emile Faguet: *Propos de théâtre,* II, *1905,* pp. *299* ff.

206. W. J. Hartog, op. cit., p. *51.*

207. Ibid.

208. Pixerécourt: *Dernières réflexions sur le mélodrame, 1843,* quoted by Hartog, op. cit., pp. *231–2.*

209. Faguet, loc. cit., p. *318.*

210. Alfred Cobban: *Edmund Burke and the Revolt against the 18th Cent., 1929,* pp. *208–9, 215.*

211. C. Day Lewis: *The Poetic Image, 1947,* p. *54.*

212. H. N. Brailsford: *Shelley, Godwin and their Circle, 1913,* p. *226.*

213. Francis Thompson: *Shelley, 1909,* p. *41.*

214. Cf. F. Strich: *Die Romantik als europ. Bewegung,* p. *54.*

215. H. Y. C. Grierson: *The Background of Engl. Lit., 1925,* pp. *167–8.*

216. Julius Bab: *Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik, 1914,* p. *38.*

217. W. P. Ker: *Collected Essays, 1925.* I, p. *164.*

218. H. A. Beers, op. cit., p. *2.*

219. J. M. S. Tompkins: *The Popular Novel in England (1770–1800), 1932,* pp. *3–4.*

220. Louis Maigron: *Le Roman historique à l'époque du romantisme, 1898,* p. *90.*

221. Georg Lukács: 'Walter Scott and the Historical Novel'. *International Literature, 1938*, No. *12*, p. *80.*

222. Ivanhoe, chap. XLI.

223. Léon Rosenthal, op. cit., pp. *205–6.*

224. 'Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'oeil.'

225. Delacroix: *Journal*, i.a. the entry of 26th April *1824.*

226. Ibid., 14th February *1850.*

227. L. Rosenthal, op. cit., pp. *202–3.*

228. Paul Jamot: 'Delacroix'. In *Le Romantisme et l'art, 1928*, p. *116.*

229. Ibid., p. *120.*

230. Ibid., pp. *100–1.*

231. André Joubin: *Journal de Delacroix, 1932*, I, pp. *284–5.*

232. Alfred Einstein: *Music in the Romantic Era, 1947*, p. *39.*

233. Delacroix: *Journal;* passim, i.a. the entry of 30th January *1855.*

فهرست راهنما

آ

آدولف (اثر بنژامن کونستان)، ۷۱۱
آرکادیا، ۶۴۳، ۶۵۰، ۷۰۹
آرزوهای بربادرفته (اثر بالزاک)، ۸۴۰
آرستال، ۸۴۲
آرنلد، متیو، ۸۶۵
آرنیم، فون، ۸۲۸
آریوستو، ۶۴۷
آستره، (اثر دورفه)، ۶۴۹
آسنفراتس، ۷۹۴
"آشور بانیپال"، ۸۷۹
آفرودیت، ۶۵۰
آلتدورفر، ۷۴۷
آلکساندر دوما (پسر)، ۸۶۰
آلکساندرینیسم، ۶۶۴، ۷۲۷
آمادیس، ۶۵۴، ۶۵۵
آمانـدیـن اورور لوسی دوپن (ژورژ ساند) ← لوسی دوپن، آمانـدین اورور
آمبیگ کمیک، ۸۵۴
آمینتا (اثر تاسو)، ۶۴۹
آنتونی، ۷۳۶، ۸۶۰
آنری سوم، ۸۵۵
آنری چهارم، ۶۴۹، ۷۷۶
آوگوستوس، ۶۴۶، ۶۴۷
آیخندرف، فون، ۸۲۸
آیشندورف، ۷۵۲

ا

اپیکور، ۶۶۳، ۷۹۵
"اتحاد مقدس"، ۸۱۳
"اتحادیهٔ هانس"، ۷۴۱
اتللو (نوشتهٔ دوسیس)، ۸۵۵
ادیسن (مدیـر نشریهٔ نـاظر)، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۱ تا ۶۸۳
ارباب پاتلن (کمدی قرون وسطایی از نویسنده‌ای ناشناس)، ۷۲۳
ارنانی (نمایشنامه)، ۸۴۵، ۸۶۰
ارویکا، ۷۲۰
ازدواج پول (نوشتهٔ اسکریب)، ۸۵۵
اسپنسر، ۶۴۶
استال، مادام دو ← مادام دو استال
استانـدال، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۶۵، ۷۰۸، ۷۱۲، ۸۴۹، ۸۵۲، ۸۸۱
استرابری هیل (نام کاخ)، ۷۰۰
استرن، ۶۸۹، ۷۰۶، ۸۲۸
استوارت، ۶۶۹
استیل، (نـاشر "چرنـد و پرنـد")، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۲، ۶۸۳
اسقف و شمشیر (نوشتهٔ بویی)، ۸۵۵
اسکات، والتـر، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۷۳ تا

۸۷۶
اسکریب، ۸۵۵، ۸۶۰
اسکودری، مادموازل دو، ۶۵۴
اسمالت، ۶۸۶، ۸۷۴
اسمیث ادم، ۶۹۴
اشپنگلر، ۶۹۸، ۷۶۷
اشپه، فون فریدریش ← فریدریش فون اشپه
اشلایسهایم (کاخ)، ۷۴۴
افلاطون، ۸۶۶
افلاطونی، ۷۵۹، ۸۲۰
اندیشه‌های شبانگاهی (اثر یانگ)، ۶۸۹
اندیشه‌هایی دربارهٔ زیبایی و ذوق (اثر منگس)، ۸۰۸
انگلس، ۸۷۵
اوبرمان، ۷۱۱، ۸۲۵
اودئون (نام تئاتر)، ۸۵۴، ۸۵۵
اودون، ۸۱۰
اورتگا ای گاست، خوزه، ۸۱۹
اورتیس، یاکوپو، ۷۱۱
اوزیه، ۸۶۰
اوسیان، ۸۰۲
اومفاله، ۸۵۷
اونگین، ۸۷۶
ایبسن، ۷۳۷، ۷۳۹
ایزابه، ۸۰۹

ب

باتلر، ۸۱۳
باتونی، ۷۸۶، ۷۹۱
باخ، فیلیپ امانوئل، ۷۱۹
باخ یوهان زباستیان، ۷۱۵، ۷۱۶، ۸۸۳
بارتا، ۷۷۸
بارون فون کانیتس، ۷۴۹
بازی عشق و خطر (اثر ماریوو)، ۶۶۰
بالزاک، ۶۵۶، ۷۰۵، ۷۰۸، ۷۱۲، ۷۲۶، ۸۴۰، ۸۴۵، ۸۶۱، ۸۷۳
بانیئن (نام کتاب)، ۷۰۳
بایرون، ۸۲۸، ۸۴۰، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۸ تا ۸۷۲، ۸۷۵، ۸۸۰
بتهوون، ۶۶۵، ۷۲۰، ۷۲۱، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۴
برانژه، ۸۵۱
برتون، رستیف دو لا ← رستیف دو لا برتون
برزره، ۶۳۷
برک، ۷۶۷
برلیوز، ۸۸۲، ۸۸۴
بروتوس، ۷۹۲
بروخزال (کاخ)، ۷۴۴
برومر، ۷۹۵
برونسویک، دوک، ۷۵۱
بل، ۶۳۰
بلانژ، ژاک، ۷۷۸
بلیک، ۸۱۴، ۸۶۴
بنجمین وست ← وست، بنجمین
بوالو، ۶۳۰، ۶۵۴، ۸۲۹
بودلر، ۷۰۸، ۸۴۹
بوربون، ۸۱۱، ۸۳۷، ۸۵۱
بورگونی، دوک، ۶۴۱
بوسوئه، ۶۳۰، ۶۳۵
بوشه، ۶۲۷، ۶۵۲، ۶۶۶، ۷۸۴
بوکانچو، ۶۴۶، ۶۴۷
بولانژه، ۸۴۵، ۸۸۰

واتو: عزیمت باکشتی. موزهٔ لوور، پاریس. بین سالهای ۱۷۱۶ و ۱۷۱۸ میلادی. ــ هنر واتو شکلی به«مدینهٔ فاضلهٔ» آزادی داد، اما نه از درون بلکه از بیرون و ظاهر. عنصر غالب در آثار او صحنه‌های روستایی است، آن هم به‌صورت آرمانی آن، یعنی سازگاری کامل با قراردادهای جامعه‌ای نیکو: همه چیز زیبا، همه جا خوش.

۱. بوشه: مارکیز دو پومپادور. لوور، پاریس. — «زن‌نوازی» به‌صورتهای مختلف در کار بوشه جلوه‌ای خاص دارد. جلوه‌دادن حامیان هنر و ادب به‌صورت ادیب و هنرمند یکی از صورتهای هنر عشق‌ورزیدن بوده‌است، همان طور که جلوه‌دادن زندگی روستایی هیجان عاری از حصول.

۲. بوشه: چاشت. موزهٔ لوور، پاریس. ۱۷۳۸ میلادی. — بوشه استاد مسلم شیوهٔ روکوکو است. گرچه هنوز دوران فرا - نرسیده، عناصر بورژوازی در هنر او جلوه‌گر شده جایی خاص دارند. «چاشت» بیننده را به‌یاد آثار شاردن و صمیمیت نهفته در آنها می‌اندازد.

۱. شاردن: خرید روزانه. موزهٔ لوور، پاریس. ۱۷۳۹ میلادی. ـــ در سدهٔ هجدهم مورد بی‌اعتنایی بود، حتی «دیدرو» هم ارزش کارش را درنیافت. صمیمت او در دوران زرق و برق خریداری نداشت.

۲. گروز: پسر تنبیه‌شده. موزهٔ لوور، پاریس. در حدود ۱۷۶۱ میلادی. ـــ گروز و شاردن نقاشی را به‌طور رسمی وارد جهان بورژوازی کردند. «دیدرو» در بیان این آثار صمیمیت هنر بورژوازی را می‌بیند. زمانی که همه زن را برهنه تصویر می‌کنند، پوشیدگی در آثار گروز کشش خاصی دارد. صحنه‌های خانوادگی: پدرانی که فرزندان را دعا یا نفرین می‌کنند جلوهٔ زیباشناختی اخلاق در نقاشی شده‌است.

۱. داوید: سوگند برادران هوراتی. موزهٔ لوور، پاریس. ۱۷۸۴ میلادی. ـــ اثری بسیار مهم به‌شیوهٔ کلاسیک از دوران انقلاب کبیر فرانسه. زنان به‌نگون‌بختی خود می‌نالند، چون سلحشوری پهلوانان جز رنج تحفه‌ای برای آنان ندارد. این اثر «زیباترین نقاشی قرن» خوانده‌شد.

۲. کانستبل. مطالعه برای (پرداختِ) ارابهٔ یونجه. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت. حدود سال ۱۸۲۱ میلادی. ـــ کانستبل نخستین نقاش دورنماساز است که نوجویی، او را، از دیگران چون دلاکروا، دور می‌سازد. طبیعت‌گراییش به‌شیوه‌ای جدید است.

۱. داوید: تصویر خانوادگی. (بخشی از اثر) موزهٔ مان Mans (جنوب غربی فرانسه) ــ داوید نقاش دوران انقلاب کبیر فرانسه و بعد از آن است. در سیاستِ هنر زمان خود تأثیر فراوان داشته‌است و سخنگوی هنری حکومت انقلابی بوده‌است. به‌همین دلیل شیوهٔ کارش در حقیقت مثال مکتب کلاسیسیسم اروپا در این دوران است. پس از پشت‌سرنهادن دوران تبعید و رنج... «نقاش‌باشی» ناپلئون شد.

۲. داوید: مادام سریزیه Mme Seriziat موزهٔ لوور، پاریس. نمونه‌ای عالی از تولیدهای کارگاهیِ استاد. خانواده‌های ثروتمند که می‌توانستند دستمزد «نقاش‌باشی» را بپردازند، می‌کوشیدند خود را در زیر قلم استاد جاویدان سازند. این آثار از آنچه جنبهٔ سیاسی و اجتماعی دارد چون «مرگ مارا» متفاوت است.

۱. کوربه: سنگ‌شکنان. گمانلده گالری، در سدن. ۱۸۴۹ میلادی. ــ یکی از آثار مهم به‌سبک ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی) از اواسط قرن نوزدهم. چنان است که گویی هیچ حرمتی برای بورژوازی قائل نیست.

۲. دومیه: زن رختشو. موزهٔ لوور، پاریس. حوالی سال ۱۸۶۳ . اونوره دومیه همانند کوربه و میله ستایندهٔ کارِ یدی است. تردید نیست که این مضامین بیشتر به‌سبب ملاحظات سیاسی است تا هنری.

۱. تئودور روسو Theodore Rousseau : درختان بلوط. موزهٔ لوور، پاریس. یکی از موفق‌ترین آفرینش‌های هنری در دورنماسازی. نمونه‌ای برجسته به‌سبک طبیعت‌گرایی جدید.

۲. تروبون Troyon : سحرگاه، ورزاها (زه‌گاوان) به‌سر کار می‌روند. موزهٔ لوور، پاریس. ـــ تئودور روسو را «گوشه‌نشین باربیزون» می‌خواندند. و به‌تریون «آلبرت گویپ Albert Guyp باربیزون» لقب داده‌بودند. اعضای مکتب باربیزون، پردازندگان مناظر طبیعی بودند و تروبون یکی از شاخص‌ترین آنها بود.

۱. داوید: مرگ مارا، موزهٔ هنرهای نو، بروکسل. ــ زندگی هنری داوید اهمیتی خاص برای جامعه‌شناسی هنر دارد. آثار هنری او هر چه به‌سیاست و هدفهای اجتماعی آمیخته‌می‌شد ارزش هنری بیشتری می‌یافت. بهره‌گرفتن از حوادث تاریخی برای کار تبلیغاتی، هدفی است که «هنر برای هنر» را رد می‌کند. بیشتر این گونه آثار داوید هنگام تبعید به‌بروکسل پدیدآمده‌اند.

۲. روستی دنتی گیبریل D. G. Rossetti: رؤیا، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن. روستی نقاش و شاعر بود و پدرش ایتالیایی. یکی از پایه‌گذاران انجمن «پیش‌رافائلیان» در انگلستان. ــ این اثر آرمان زیبایی را در ذهن یکی از اعضای انجمن «پیش‌رافائلی» نشان‌می‌دهد.

بولونیا، ۶۴۷
بولینگ بروک، ۶۸۱
بومارشه، ۷۸۵، ۸۶۱
بومه، یاکوب، ۷۴۷
بونال، دو، ۸۲۸
بویی، ۸۵۵

پ

پاته، ۶۵۲
پارمنیدس، ۸۱۷
پاساکالیا (رقص)، ۷۱۶
پاستور فیدو (اثر گوئارینی)، ۶۴۹
پاستورل، ۶۴۸، ۶۴۹
پاگانینی، ۸۸۵
پالادیو، ۷۰۰
پاله روایال، ۶۳۲، ۶۴۱
پاملا، ۷۰۴، ۷۰۵
پترارک، ۶۴۶
پرایر، ۶۸۲، ۶۸۳
پرودون، ۸۰۲، ۸۰۹
پروست، مارسل، ۷۰۹، ۷۱۲، ۸۱۵
پسره‌وو، ۶۵۳، ۶۵۶ تا ۶۵۸، ۸۲۸، ۸۷۵
پسران مسرف (قصه‌ای در کتاب مقدس)، ۶۵۸، ۶۶۷
پل لاکروا، ۸۶۰
پلوتینوس (فلوطین)، ۷۵۷
پله‌ئیاد، ۷۷۷
پمپادور، مادام دو، ۷۸۶
پوپ، ۶۷۷، ۶۸۳، ۶۸۴، ۷۸۱، ۷۸۲، ۸۲۸
پوزا، ۷۳۶، ۷۳۸
پوسن، ۶۵۰، ۷۷۸
پوشکین، ۸۲۸، ۸۶۷، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۶
پومپئی، ۷۸۷
پومرس‌فلدن (کاخ)، ۷۴۴
پیاتستا، ۶۶۲
پیرانسی، ۷۸۶
پیسانلو، ۷۸۳
پیکارسک، ۶۵۵، ۶۵۶، ۷۰۲، ۷۲۱
پیکسرکور، ۸۵۷ تا ۸۶۰، ۸۶۲
پیگمالیون (اثر روسو)، ۸۵۶
پیوریتانیسم، ۶۸۰، ۷۲۴
پی‌یر (رئیس فرهنگستان)، ۷۹۹

ت

تئوفیل دو ویو، ۷۷۸
تئوکریتوس، ۶۴۳، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۹، ۶۵۱
تاجر لندنی (اثر لیلو)، ۷۲۵
تاریخ انگلستان (اثر اسمالت)، ۶۸۶
تاریخ بریتانیای کبیر (اثر هیوم)، ۶۸۶
تاسو، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۹، ۷۳۲، ۷۶۹
تالران، ۶۶۳
تالستوی، ۷۱۲
تامس مور، ۶۸۱
تامسن، ۶۸۳، ۶۸۹
تسوینگر (کاخ)، ۷۴۴
تنیه، ۶۵۲
تودر (خاندان)، ۶۷۰
توری، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۸، ۶۸۰، ۶۸۲
توطئه و عشق (اثر شیلر)، ۷۳۸
"توفان و طغیان"، ۷۳۹، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۵، ۷۵۹ تا ۷۶۴، ۷۶۶،

۷۶۷، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۳
توک‌ویل، ۶۳۱، ۶۳۳، ۶۷۰، ۷۵۵
توکه (ناشر)، ۸۵۱
توماس مان، ۷۱۲، ۷۵۵، ۸۸۶
تویلری (کاخ)، ۶۳۲
تیپولو، ۶۶۱
تیشباین، ویلهلم، ۷۹۱

ج

جانسن، ۶۸۳ تا ۶۸۶، ۶۸۹
جوتو، ۷۷۵، ۷۷۶
جورجونه، ۶۵۰
جیمز دوم، ۶۷۰
جین اوستین، ۶۷۶

چ

چارلز اول، ۶۷۰، ۷۲۴
چارلز دوم، ۸۱۱
"چرند و پرند" (نشریه)، ۶۷۸
چسترفیلد، لرد، ۶۸۴

ح

حدسهایی دربارهٔ تألیف ابتکاری (اثر ادوارد یانگ)، ۶۸۷، ۷۶۱

د

داستایفسکی، فئودور، ۷۰۸، ۷۱۵
دالامبر، ۶۳۴، ۶۳۷، ۷۰۳، ۸۰۴
دام او کاملیا، ۶۵۸
دانتون، ۸۱۳
دانته، ۶۴۶، ۶۴۷، ۸۸۰
دانگر دوما، ۸۴۵
داوید، ۶۲۸، ۶۶۴، ۷۷۴، ۷۸۳، ۷۸۷، ۷۸۹ تا ۷۹۲، ۷۹۴ تا ۷۹۹، ۸۰۱ تا ۸۰۳، ۸۰۸ تا ۸۱۰، ۸۸۰
"درام منثور"، ۸۵۵
درایدن، ۶۷۵
دفو، دانیل، ۶۷۶، ۶۷۹ تا ۶۸۲، ۶۸۶
دکان، ۸۸۰
دگریو، ۶۵۴، ۶۵۵ .
دنری، ۸۶۲
دوانیه ۸۴۹
دو بینیه، ۷۷۸
دورا، ۶۸۷
دورر، ۷۴۷
دورفه، اونوره، ۶۴۶، ۶۴۹، ۶۵۴، ۶۵۵
دوشس دو من (کاخ)، ۶۳۲، ۶۳۳
دوفن، ۶۴۱
دولاروش، ۸۸۰
دولاشوسه، ۸۵۶
دولاکروا، ۶۶۴، ۶۶۵، ۷۹۶، ۸۴۵، ۸۷۶ تا ۸۸۱، ۸۸۵
دو لامنه، ۸۲۸
دوما، آلکساندر، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۵۵، ۸۶۰، ۸۶۲
دو مستر، ۸۱۳، ۸۲۸
دو منتنون (مادام) ← منتنون دو مادام
دون ژوان، ۸۷۱، ۸۷۲
دون کارلوس، ۷۳۸، ۷۶۹
دون کیشوت، ۶۸۱، ۶۸۶
دوروریا، ۸۴۵
دو ویمی، ۸۲۸، ۸۴۲، ۸۴۵، ۸۷۰
دهکدهٔ متروک (اثر گلداسمیث)، ۸۶۴
دیانا (اثر مونتمایور)، ۶۴۹

دیـــدرو، ۶۳۰، ۶۵۲، ۶۵۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۷۰۸، ۷۱۴، ۷۲۶ تا ۷۲۸، ۷۷۳، ۸۰۴، ۸۳۲، ۸۵۶، ۸۶۱
دیلتای، ۸۳۵
دیرکتوار، ۶۶۳، ۷۹۵، ۷۹۷
"دیوگرایی"، ۸۸۰

ر

رابینسن کروسو، ۶۷۹ تا ۶۸۱، ۶۸۶
راسیـــن، ۶۳۰، ۶۵۷، ۷۲۶، ۷۷۵، ۷۸۰، ۸۵۴
رامو، ۶۶۵
ردکلیف، ۸۵۷
رستیف دو لا پرتون، ۶۵۳
رمان بورژوا (اثر فورتیئر)، ۶۵۶
رنلدز، ۷۸۱
رنه، ۶۵۵، ۷۱۱، ۸۴۱
روبسپیر، ۸۱۳
روبنس، ۶۴۲، ۸۰۶، ۸۷۹، ۸۸۰
روســو، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۷ تـا ۶۳۹، ۶۴۳، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۸۸، ۶۹۷، ۶۹۹، ۷۰۹ تا ۷۱۵، ۷۵۹، ۷۶۵، ۷۶۷، ۷۷۳، ۷۸۴، ۷۸۸، ۸۰۲، ۸۴۰ تا ۸۴۲، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۲
روستان، ۸۵۲
روکوکو، ۸۳۹
رونسار، ۶۴۶
ریچـــاردسن، ۶۲۸، ۶۷۶، ۶۸۹، ۶۹۷، ۷۰۱ تا ۷۰۶، ۷۰۹، ۷۷۳، ۸۷۲
ریشلیو، ۶۳۱، ۷۷۷
ریگل، ۸۲۰، ۸۲۱
ریمسکی، ۸۸۲

ز

زاکس، هانس، ۷۴۷
زانسوسی (کاخ)، ۷۴۴
"زنان سابینی" (اثر داوید)، ۷۹۵ تا ۷۹۷
زندگانی ماریان (اثر ماریوو)، ۶۵۹
زیبای خفته، ۸۵۷

ژ

ژاک بلانژ ← بلانژ، ژاک
ژان کوزن ← کوزن، ژان
ژرار، ۸۰۲، ۸۰۹، ۸۱۰
ژریکو، ۶۶۴، ۸۷۹
ژوانو، ۸۴۵
ژوفرن (مادام)، ۶۳۴
ژولین، ۶۵۲
ژولین سورل، ۷۱۲
ژولی یا سویسی نو، ۷۱۲
ژیرودە، ۸۰۱
ژیگو، ۸۴۵
ژیل‌بلاس، ۶۵۶
ژیمناز، ۸۵۴

س

ساردو، ۸۶۰
سالهای زیارت (ساختهٔ لیست)، ۸۸۲
ساناتسارو، ۶۴۶
ساند ژرژ، ۸۸۱
ساوئی، ۸۶۳، ۸۶۴
ستمبرینی، ۷۵۵
سدن، ۸۵۶، ۸۶۱
سمپسن، سارا، ۷۳۶
سمتانا، ۸۸۲

سنافکور، ۸۲۵، ۸۴۲، ۸۶۸
سن پرو، ۶۵۵، ۷۱۱، ۸۴۱، ۸۶۸
سنت‌بوو، ۶۶۰، ۸۴۵
سوفلو، ۷۸۱، ۷۸۶
"سوگند برادران هوراتی" (نقاشی داوید)، ۷۸۹ تا ۷۹۲، ۷۹۹
"سوگند در میدان تنیس" (نقاشی داوید)، ۷۹۷، ۷۹۸
سویفت، ۶۷۹ تا ۶۸۱، ۶۸۳، ۸۲۸
سیرانو دو برژراک، ۶۸۱

ش

شاتوبریان، ۸۰۳، ۸۱۳، ۸۲۸، ۸۳۹ تا ۸۴۲، ۸۴۶، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۵، ۸۸۰
"شادخواران" (تابلو واتو)، ۶۵۰
شاردن، ۶۷۲، ۶۵۳، ۶۶۵ تا ۶۶۷، ۷۸۹
شارل بی‌پروا، ۸۵۸
شارل پنجم، ۷۴۳
شارل دهم، ۸۴۶، ۸۴۷
شافتسبری، ۷۵۹
شامیسو، فون، ۸۲۸
شاهزاده خانم کلو (اثر مادام دو لافایت)، ۶۵۵
شعر و حقیقت (گوته)، ۸۶۵
شکسپیر، ۷۳۱، ۷۳۵، ۷۳۶، ۸۲۰، ۸۶۵، ۸۸۰
"شکسپیر و باز هم" (مقالهٔ گوته)، ۷۳۳
شلایرماخر، ۷۵۲
شلگل آ. و، ۷۵۲
شلگل فریدریش، ۷۶۶، ۸۱۳، ۸۱۸، ۸۳۱، ۸۶۶
شلی، ۶۴۶، ۸۲۸، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۷، ۸۷۰
شلینگ، ۷۵۲، ۸۳۰
شنیه، ۷۸۲، ۷۸۳
شوبرت، ۸۸۰، ۸۸۴
شوپن، ۸۸۱، ۸۸۴، ۸۸۶
شوپنهاور، ۸۸۵
شوردلو دو لاکلو، ۶۵۳، ۶۵۶، ۸۷۵
شوفلر، ۶۷۶
شومان، ۸۸۲، ۸۸۴
شونمان، ۷۷۱
شیطان لنگ، ۶۵۶
شیلر، ۶۴۵، ۷۱۲، ۷۳۶، ۷۳۸، ۷۵۲، ۷۵۹، ۷۶۶ تا ۷۶۹، ۸۲۵

ص

صبحانه (تابلو)، ۶۶۶

ع

عصر نومیدی (شلی)، ۸۶۴

ف

فاگه، ۸۶۲
فالکونه، ۷۸۶
فراگونار، ۶۳۷، ۶۵۳، ۶۶۱، ۶۶۵، ۶۶۶، ۷۸۴، ۷۸۹
فرانسز (نام تئاتر)، ۸۵۴ تا ۸۵۶
فردریک دوم، ۷۵۰
فردریک کبیر، ۶۳۴
فردریک مورو، ۷۱۲
فردیناند، ۷۳۶، ۷۳۸
فروید، ۷۱۲

فریدریش فون اشپه، ۷۴۹
فریدریش فون لوگاو، ۷۴۹
فلشیه، ۶۳۵
فلوبر، گوستاو ← گوستاو فلوبر
فلوطین (پلوتینوس)، ۷۵۷
فنلون، ۶۳۰
فورتیش، ۶۵۶
فون آرنیم ← آرنیم، فون
فون آیخندرف ← آیخندرف، فون
فون اشپه ← فریدریش فون اشپه
فون اشتاین، ۷۶۸
فونتنل، ۶۳۴
فون شامیسو ← شامیسو، فون
فون کلایست ← کلایست، فون
فون لوگاو ← فریدریش فون لوگاو
فیختـــه، ۷۵۲، ۷۶۶، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۳۶
فیلدینگ، ۶۷۶، ۶۸۴، ۶۸۹، ۷۰۹
فیلیپ امانـوئل باخ ← باخ، فیلیپ امانوئل
فیلیپ اورلئان، ۶۳۰، ۶۳۳
فیلیپ (فیلیپ دوم پـادشاه اسپانیـا، یکـی از قهـرمـانـان "دون کارلوس")، ۷۳۸

ق

قلعهٔ آترانتو (اثر والپول)، ۷۰۰

ک

کارخانه‌های شیطانی (بلیک)، ۸۶۴
کارمن، ۸۷۰
کارناوال، ۸۸۲
کاستیلیونه، ۶۴۷
کامپلانلا، ۶۸۱
کانت، ۷۲۲، ۷۵۲، ۷۵۴، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۶، ۸۲۸
کانستبل، ۸۷۷، ۸۷۸
کانیتس ← بارون فون کانیتس
کاوفمان، آنگلیکا، ۷۹۱
کرامول، (نـوشتـهٔ مـریمـه)، ۸۴۵، ۸۵۵
کربیون، ۶۵۳
کروزا، ۶۳۷، ۶۵۲
کلاریسا هارلو، ۷۰۵
کلایست (هنریخ فـون)، ۷۱۲، ۸۲۸، ۸۶۷
کلوپشتوک، ۷۵۰
کمدیا دل آرته، ۸۵۴
"کمدی خلقیات به‌نثر"، ۸۵۵
کنبل، ۷۶۸
کنتس پـالاتین الیزابت شارلـوت ← شارلوت، کنتس پالاتین الیزابت
کوایل، آنتوان، ۶۴۰، ۶۴۱، ۷۸۶
کوتسبو، ۷۶۹
کـورنـی، ۶۵۵، ۷۲۶، ۷۳۶، ۷۷۸، ۷۷۹، ۸۵۳، ۸۵۴
کورساکف، ۸۸۲
کِوزن، ژان، ۷۷۸
"کولجا موزیکا"، ۷۱۷
کولریج، ۸۲۶، ۸۶۳ تا ۸۶۵، ۸۷۶
کـونستان، بنـژامـن، ۸۰۵، ۸۴۲، ۸۶۸
کوه جادو، (اثـر تـومـاس مـان)، ۷۵۵
کیتس، ۸۶۴، ۸۶۷، ۸۷۱
کیلوس کنت، ۶۵۲، ۷۸۶

گ

گابلر، هدا، ۸۷۱
گادوین، ۸۶۳
گالیور، ۶۷۹، ۶۸۱
گرن، ۸۰۱
گرنویل، ۶۸۲
گرو، ۸۰۱، ۸۰۲
گروز، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۶۴، ۶۶۶، ۶۶۷، ۷۲۷، ۷۸۴، ۷۸۹
گریم، ۶۳۴، ۷۵۲
گسنر، ۷۶۹
گلداسمیث، ۶۸۵، ۶۹۹، ۸۶۴
گلرت، ۷۵۱
"گلوب" (نشریه)، ۸۴۵
گوئاردی، ۷۸۳
گوئارینی، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۹، ۶۶۵
گوتشت، ۷۴۹، ۷۵۲
گوته، ۷۱۱، ۷۱۵، ۷۲۱، ۷۳۲ تا ۷۳۴، ۷۳۸، ۷۵۰، ۷۵۳، ۷۵۶، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۲، ۷۶۶ تا ۷۷۴، ۷۸۷، ۷۸۸، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۵، ۸۴۱، ۸۶۵، ۸۶۸، ۸۷۳، ۸۸۰
گوته تئوفیل، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۷۱، ۸۸۱، ۸۸۵
گورس، ۷۵۲، ۸۱۳
گوستاو فلوبر، ۷۱۲، ۸۴۹، ۸۶۷
گیبن، ۸۱۸

ل

لئوپاردی، ۸۲۸، ۸۷۱
لئونیداس، ۷۹۷
لاپلاس، ۶۳۷
لاتور، ۶۶۱
لارژیلیئر، ۶۲۷، ۶۴۱
لاروشفوکو، ۶۵۷
لاساریلیو دی تورمس، ۹۶۹
لافاتر، ۷۵۱، ۷۶۱
لافایت، مادام دو، ۶۵۵
لاک، جان، ۶۸۲، ۷۷۳
لاکالپرند، ۶۵۴، ۶۵۵
لاکلو، شودرلو دو ← شودرلو دو لاکلو
لامارتین، ۸۲۸، ۸۳۹، ۸۴۲، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۵۰، ۸۷۰، ۸۸۰
لرمانتف، ۸۲۸، ۸۶۷
لسینگ، ۶۲۸، ۶۵۹، ۷۲۶، ۷۳۳، ۷۳۶، ۷۴۰، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۳، ۷۵۹، ۷۶۶، ۷۸۸
لنتس، ۷۵۱
لوئی پانزدهم، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۵، ۶۶۳
لوئی چهاردهم، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۳، ۶۳۵، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۵۴، ۶۶۳، ۷۷۷، ۷۸۱، ۷۹۴، ۸۳۸
لوئی سیزدهم، ۷۷۷، ۷۸۴
لوئی شانزدهم، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۵، ۶۳۷
لوئی، لونن ← لونن، لوئی
لوبرن، ۶۳۰، ۶۴۲، ۶۶۶، ۷۸۰، ۷۹۴، ۸۳۹
لوتر، ۷۴۴
لورن، کلود، ۷۷۵
لوساژ، ۶۵۶، ۶۵۷
لوسی دوپن، آماندین اورور، (ژورژ ساند)، ۸۸۱

لوسین دو روبامپره، ۷۱۲
لوگاو، فریدریش فون ← فریدریش فون لوگاو
لونن، لوئی، ۷۷۸
لیست، ۸۸۲، ۸۸۶
لیلو، ۷۲۳، ۷۲۵

م

مادام بوواری، ۷۱۲
مادام دو استال، ۷۰۹، ۷۵۶، ۸۰۵، ۸۴۲
مادام دو پمپادور ← پمپادور، مادام دو
مادام دو لافایت ← لافایت، مادام دو
"مارا"، ۷۹۸
مارکس، ۷۱۲، ۷۹۹
مارو، ۶۴۶
مارینیی، ۷۸۶
مارینو، ۶۴۷
ماریون دلورم (نمایشنامه)، ۸۴۵
ماریوو، ۶۵۳، ۶۵۷ تا ۶۶۱، ۶۶۵، ۸۲۸، ۸۷۵
مالبرانش، ۶۳۰
مانتسونی، ۸۲۸
مان، توماس ← توماس مان
مانون لسکو (اثر پره‌وو)، ۶۵۸
مایربیر، ۸۸۶
مایستر، ویلهلم، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۳، ۸۱۲، ۸۱۳
مترنیخ، ۸۱۳
مدیچی، لورنتسو دی، ۶۴۷
مرسیه، ۷۲۳، ۷۲۵، ۸۵۶، ۸۶۱
"مرکور دو فرانس"، ۸۰۶
مره، ۷۷۸
مریمه (پروسپه)، ۸۴۹، ۸۵۵، ۸۵۷، ۸۸۱
مک‌فرسن، ۶۸۹
ملودرام، ۸۵۵
مناژو، ۷۹۱
منتنون، دو مادام، ۶۳۰، ۶۴۱
منگس، ۶۲۸، ۷۸۶، ۸۰۸
موانع (اثر ویته)، ۸۵۵
موتسارت، ۶۵۵، ۷۱۹، ۷۲۰، ۸۸۱، ۸۸۴
مور، تامس ← تامس مور
موسه، آلفرد دو، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۴۵، ۸۴۹، ۸۷۱، ۸۸۱
مولر، آدام، ۸۱۳
مولوک (بت کنعانی)، ۸۸۰
"مولوکیزم"، ۸۸۰
مولیر، ۶۳۰، ۶۵۴، ۶۵۹، ۷۲۳، ۷۲۵، ۸۵۴، ۸۵۸
مونتسکیو، ۸۱۸
مونتمایور، ۶۴۶، ۶۴۹
میلتن، ۶۴۶، ۶۷۵
میم، ۸۵۸، ۸۵۹

ن

ناپلئون، ۶۶۳، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۸، ۸۰۱ تا ۸۰۴، ۸۱۱، ۸۳۵ تا ۸۳۸، ۸۴۱، ۸۵۰، ۸۵۶، ۸۶۳، ۸۶۴
ناتان خردمند، (اثر لسینگ)، ۷۳۳
"ناظر" (نشریهٔ ادیسن)، ۶۷۸
نانتوی، ۸۴۵
نبرد ژنرال هوش، ۸۵۷

نبوغ مسیحیت (اثر شاتوبریان)، ۸۳۹
"ندبه‌های اوسیانی" (اثر مک فرسن)، ۶۸۹
نوافلاطونی، ۷۵۷، ۷۵۹
نروال، ژرار دو، ۸۴۶
نقاب آهنین، ۸۵۷
نودیه، شارل، ۸۴۲، ۸۴۵
نومفن‌بورگ (کاخ)، ۷۴۴
نووالیس، ۷۵۲، ۸۱۸، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۸، ۸۳۱ تا ۸۳۴
نووته، ۸۵۴
نیچه، ۸۱۴
نیوتن، ۷۵۹

و

واتو، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۵۰ تا ۶۵۳، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۷۹
واریته، ۸۵۴
واکن‌رودر، ۸۳۰
واگنر، ۷۰۸، ۸۱۴، ۸۸۴ تا ۸۸۶
والپول هارس، ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۸۲، ۶۸۴، ۷۰۰، ۷۰۳
والتر، اسکات ← اسکات والتر
وبر، ۸۸۵، ۸۸۶
ودویل، ۸۵۴، ۸۵۵
ورتر، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۹، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۵، ۷۵۳، ۷۶۸، ۷۷۰، ۷۷۱، ۸۴۱، ۸۶۸
وردزورث، ۸۱۴، ۸۶۳ تا ۸۶۵، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۶
ورنه، ۸۰۲
وست، پنجمین، ۷۸۶
وسلی، جان، ۷۰۳
ولتر، ۶۳۷ تا ۶۳۹، ۶۵۶، ۶۸۰، ۶۸۴، ۶۸۶، ۶۸۸، ۷۰۳، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۴، ۷۵۹، ۷۷۳، ۷۸۴، ۸۰۶، ۸۲۸، ۸۴۲، ۸۵۰، ۸۵۱
ونبرا، ۶۸۲
وولفلین، ۷۸۳، ۸۲۱
وولفن بوتل، ۷۵۱
ویرژیل، ۶۴۶، ۶۴۷
ویژه‌لوبرن (مادام)، ۸۱۰
ویکو، ۸۱۸
ویگ، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۸ تا ۶۸۰، ۶۸۲
ویلانت، ۷۶۶، ۷۶۸
ویلیام آرنج، ۶۷۰
ویلیام سوم، ۶۷۸
وینکلمان، ۶۲۸، ۷۵۱، ۷۸۶، ۷۸۸، ۸۱۸

ه

هاردی، ۷۷۸
هارلی، ۶۸۱
هامان، ۷۵۱، ۷۶۲، ۷۶۶
هامفری بوگارت، ۸۶۹
هانت، لی، ۸۶۳
هانس کاستورپ، ۷۱۲
هاوپتمان، گرهارت، ۷۲۳
هایدن، ۷۱۹ تا ۷۲۱
هاینه، ۸۳۰، ۸۷۱، ۸۷۶
هایم، ۸۳۵
هبل، ۷۱۲، ۷۳۱، ۷۳۵، ۸۷۱
هدا گابلر ← گابلر
هراکلیتوس، ۸۱۷
هردر، ۷۵۱، ۷۵۹، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۸۸،

۸۱۸
هرکول، ۸۵۷
هرکولانوم، ۷۸۷
هلوئیز جدید، ۷۱۲
هلوسیوس، ۷۷۳
هلیفکس، ۶۸۳
هملت، ۷۳۶
همیلتن، ویلیام، ۷۸۶
هندل، ۸۸۴
هوفمان ا. ت. آ، ۷۵۲
هوگارث، ۶۲۸، ۷۰۴
هوگو، ویکتور، ۸۴۲، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۹ تا ۸۵۳، ۸۶۰، ۸۶۲، ۸۸۱
هولدرلین، ۷۵۱، ۸۶۷
هیوم، ۶۸۶، ۶۸۹، ۸۱۸

ی

یاکوبی، ۷۶۶
یاکوپو ساناتسارو، ۶۴۷
یاگوئاردی، ۶۶۲
یانگ، ادوارد، ۶۸۷، ۷۶۱
یوهان زباستیان باخ ← باخ یوهان زباستیان