# تحلیل ادبیات انگلیس در عصر رمانتیک

**دکتر جلال سخنور**

**عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی**

**چکیده:**

نهضت رمانتیک در انگلستان در سال ۱۷۹۸ از طریق نشر کتاب ترانه‌های غنایی، کار مشترک وردزورث و کلریج، موجودیت خود را اعلام کرد. رمانتیک‌های انگلیسی گرچه در زبان اشتراک داشتند اما در ملیت مشترک نبودند و کسانی که راه را برای این نهضت آماده و هموار کردند از قبیل تامس گری، رابرت برنز، ویلیام کوپر، ویلیام بلیک، برادران کالینز و ... به دورهٔ پیش رمانتیک تعلق داشتند. هنرمندان عصر رمانتیک انگلستان داوری‌های قرن هجدهم دربارهٔ ادبیات قرون وسطی و عصر الیزابت را به کلی رد کردند و به همراه آن نظر عصر نسبت به خویشتن دگرگون شد. منتقدان و هنرمندان این دوره، چون هزلیت و لمب و ... ، رو به گذشته بردند اما آن را احیا نکردند بلکه از آن مطالب جدیدی بیرون کشیدند و به توصیف عهدی جدید وروح و بینش نو پرداختند. دورهٔ رمانتیک عصر استقلال فردی بود که نویسندگان جبهه سیاسی واحدی نداشتند و اختلاف آرا و تمایلاتشان زیاد بود. آنان فرزندان زمان خویش بودند و این مقاله نیز به بررسی این دوره از ادبیات درخشان انگلستان و برخی از چهره ها و آثار شاخص آن دوره می پردازد.

**واژگان کلیدی:** انگلستان، دورهٔ رمانتیک، ادبیات، ویلیام بلیک، رابرت برنز، وردزورث، کلریج، ترانه های غنایی، قرون وسطی، عهد الیزابت، خردگرایی، روسو.

***

رمانتیک‌های انگلیسی در زبان اشتراک داشتند نه در ملیت. کسانی چون تامس گری، رابرت برنز، ویلیام کوپر، ویلیام بلیک، برادران کالینز و تعدادی دیگر که راه را برای نهضت رمانتیک انگلستان هموار کردند، همگی به دورهٔ پیش رمانتیک تعلق دارند که از میان آنان رابرت برنز و ویلیام بلیک را نمی‌توان نادیده گرفت.

رابرت برنز نه تنها اسکاتلندی بود بلکه تقریبا همهٔ اشعار بلند خویش را به لهجهٔ اسکاتلندی سرود. در این اشعار برنز با حرارت تمام احساس و اندیشهٔ اسکاتلندی‌ها را بیان می‌کند. تعصب و دینداری خشک، عشق مفرط به علم، میل شدید به می و زن و موسیقی را هیچ شاعری پر شورتر از برنز وصف نکرده است. برنز نماینده و معرف مردم صراحت و رغبت، در سرودهایی که لبریز از طنز و زیبائی غنائی‌اند، با آمیزه‌ای از همدردی و تعادل عناصر کلاسیک و رمانتیک، روح و احساس اسکاتلندی را باز می‌گوید.

شاعر دیگر پیش رمانتیک، ویلیام بلیک، نقاش و نویسندهٔ عارف و فرانگر است. او در زمان حیاتش ناشناخته بود. منتقدان اندکی که در قرن نوزدهم به او توجه کردند وی را شوریده و دیوانه نامیدند. از اواسط قرن بیستم شهرت جنون او را مرتبط با غرابت و ابهام اشعاری دانستند که ناشی از تلاش شاعر برای تبدیل تجربهٔ شخصی به ترکیب هنری بدیع و کامل بود. او اعلام کرد:

من باید نظامی را ابداع کنم و یا خود گوش بفرمان
نظام دیگری باشم. من اهل تعقل و قیاس نیستم کار من آفریدن است.

(Bloom & Erdman.P.107.)

او که در جای دیگر گفته است: "من ویلیام بلیک فرمانروای فکرم"، تقلید برده وار را در شأن هنرمند نمی‌داند و در مورد ابهام اشعارش گفته است:

می‌گوئید ویراستار و مترجمی لازمست تا افکار مرا روشن سازد
ولی باید بدانید که هر آنچه متعالی است الزاما برای افراد ضعیف مبهم است.
آنچه میتواند برای آدم ابله واضح باشد در خور توجه من نیست .

(Bloom & Erdman.P.109.)

این گفته نشان می‌دهد که تلاش منتقدان برای بررسی دقیق آثار بلیک پیشاپیش نقش بر آب شده است. دشواری دیگر این بود که بلیک خود را "عارف" می‌نامید؛ یعنی نوعی رده بندی طبقاتی که ذهن فرد عادی را سر درگم می‌کند. در چهار سالگی ادعا می کرد که خداوند را دیده است که از پنجره ای به او می‌نگرد و در نوجوانی درختی مملو از فرشتگان را می‌دید که "بالهای پولک مانندشان از لا بلای شاخه‌ها همچون ستارگان پر تلالو بود." در توضیح یکی از اشعارش گفته است: "بدون تعارف و تظاهر من کاتبی بیش نیستم نویسندگان در عالم غیب‌اند." (Bloom & Erdman.P.217. )

بلیک در همه عمر با فقر زیست. همسرش خواندن و نوشتن نمی‌دانست و بلیک به او خواندن آموخت. آنان به رغم زندگی فقیرانه یکدیگر را بسیار دوست می‌داشتند. همین زن به دوستی گفته است که در واقع چندان شوهر خود را نمی‌بیند، چون او همواره در "بهشت" است. شاهدی که لحظاتی پیش از فوت بلیک او را دیده بود گفته است: "چشمانش برق می زد ناگهان آنچه در بهشت می‌دید او را به آواز خواندن واداشت."

(Bloom & Erdman.P.279)

به هر نسبت که در خصوص پیشرفت تمدن ماشینی تردید حاصل می‌شود، قدر و منزلت بلیک، هم به عنوان شاعر و هم در مقام متفکر، فزونی می یابد. بلیک در سال ۱۷۵۷ دیده به جهان گشود؛ با این همه، نه تنها باورهای قرن هجدهم را با قاطعیت رد کرد بلکه از ژان ژاک روسوی عصیانگر نیز نفرت داشت. او مسافتی به گذشته بر می‌گردد و متوجه توهم و تیرگی‌های عجیب و ناشناختهٔ آلمان قرن شانزدهم و انگلستان اواسط قرن هفدهم می‌شود و بالاخره فرانگری می‌کند و به قرن بیستم و روانشناسی تحلیلی

یونگ چشم می‌دوزد. از معاصرانش که شاید وجوه مشترکی با او داشته باشند، سویدنبورگ، حکیم الهی و عارف شهیر، از مردم شبه جزیرهٔ اسکاندیناوی است که مردی غریب، بسیار هوشمند، با افکاری بدیع بود. آنها هر دو دلیرانه خیالات خویش را بیان کردند. لیکن بلیک چون هم نقاش و هم شاعر بود در بیان هنری تواناتر از همتای خود بود. از خلال غزلیات بلیک به رغم عدم انسجام برخی ترکیبات و تنافر الفاظ بارقهٔ نبوغ جلوه‌گر است. یادداشتهای انتقادی و کلمات قصارش عمیق و پر معنی و همواره زنده و با روح‌اند. Prophetic Books یا دفترهای نبوی او سراپا رمز و اشاره و سخت پیچیده و بسیار ملال انگیزند. در سرودهای سادگی که از کارهای اولیه اوست گوئی به از او چنین موفقیتی کسب نکرده است.

اشعاری هم ـ سخت مبهم و پر از تعقید ـ در فاصلهٔ این سرودها و دفترهای نبوی به سبک غنائی سرود که به لحاظ نیرومندی، تازگی لفظ و زیبائی تصاویر نمادین در خور توجه‌اند. نقل کردیم که می‌گفت: "من باید نظامی را ابداع کنم." در مرکز نظام یا اسلوب ابداعی او تخیل خلاقه‌ای هست که با مسیح مرتبط است. در برابر عیسای متعلق به کلیسا و مراتب کلیسایی و در برابر مسیحیان و داوران معاصری، بلیک [illegible] مسیحی‌ترین [illegible] با درگیری با مجرمات بی جان خود را سردرگم کرده و تعادل طبیعی و مناسبات و اعمال درونی و متقابل بین خود آگاه و ناخود آگاه را تباه ساخته بود. یکی از بهترین قطعاتش موسوم به وصلت بهشت و دوزخ (The Marriage of Heaven and Hell) نه تنها برکشفیات روانشناسی سبقت می‌گیرد بلکه نشان می‌دهد که افکارش چقدر به فلسفهٔ شرق ـ که در آن زمان در اروپا ناشناخته بود ـ نزدیک شده است.

تلقی و برداشت بلیک از مسئلهٔ جنسی، بی اعتمادیش نسبت به تقاضاهای روزافزون نهادهای اجتماعی از افراد، نفرت و بیزاریش از انقلاب صنعتی، همسنگ پنداشتن کلیهٔ فنون جدی با برداشت و تلقی مذهبی، نشان می‌دهد که چرا این هنرمند که در قرن نوزدهم در بهترین وضع شوریده‌ای با نبوغ بیش نمی‌نمود، از نیمهٔ قرن بیستم شمار

خوانندگان آثارش فزونی یافته است. علاقهٔ وافر خوانندگان به مطالعهٔ آثارش نشان توانمندی اوست. ضعفش این است که مبانی و ساختار مذهبی‌اش پرداختهٔ خود اوست؛ در نتیجهٔ ابداع رمزها و نمادهای ویژه، آثارش کیفیت بغرنج و پیچیده‌ای یافته که انگار به زبان ویژه‌ای سروده است. نقاشی‌هایش هم که برای تفسیر اشعار به کار می‌رود، از اساطیرِ (میتولوژی) خاص خود او مایه گرفته‌اند. و به هر حال نبوغی که از لابلای اشعارش می‌تراود فراتر از حدود قرون هجدهم و نوزدهم بود. هنرمندان عصر رمانتیک انگلستان، داوری‌های قرنِ هجدهم دربارهٔ ادبیات قرون وسطی و عهد الیزابت را به کلی رد کردند و به همراه آن، نظر عصر نسبت به خویشتن دگرگون شد.

منتقدان و هنرمندانی چون ویلیام هزلیت، چارلز لمب و لیهونت رو به سوی اعصار گذشته بردند. از اعماق گذشته مطالب بسیاری را کشف کرده و بیرون کشیدند ولی گذشته را احیا نکردند بلکه آگاهانه به توصیف عهدی جدید و روح و بینش نو پرداختند.

آنان فرزند زمان خویش بودند و همانند همهٔ انگلیسی‌های تک رو، استقلال خود را حفظ کردند و از آنجا که هفته نامه‌ها و ناشران و فیلسوفان و خطابه‌ها و سخنرانی‌های دانشگاهی که پشتوانهٔ نهضت معین و مشخصی باشد، در کار نبود و از آنجا که حتی عنوان رمانتیک هم در آن زمان هنوز به کار نمی‌رفت و از آنجا که این هنرمندان با خونسردی و بی اعتنائی جامعه مواجه بودند، رمانتیسم در انگلیس چیزی جز گرایش به نوشتن به شیوهٔ رمانتیک نبود. در عین حال، در عصر رمانتیک، آثار ادبی بزرگی تولید شد؛ اگر چه در زمرهٔ بزرگترین آثار ادب انگلیس نبودند. مثلاً به لحاظ قالب، این دوره در زمینهٔ درام، تاریخ نویسی و تذکره نویسی موفقیتی نداشت. گذشته از جین آستن که هیچ پیوندی با رمانتیک‌ها نداشت، در قلمرو رمان هم دورهٔ ناموفقی بود؛ لیکن در حوزهٔ شعر و انواع نثر و مقاله نویسی و نقدهای اتفاقی و بسیار شخصی موفقیتی بسزا داشت. دورهٔ رمانتیک، عصر استقلال فردی بود که نویسندگان جبههٔ سیاسی واحد نداشتند و اختلاف آرا و تمایلاتشان زیاد بود: هزلیت (منتقد ادبی) مدافع سرسخت آثار وردزورث و کلریج بود، حال آن که در سایر موارد به خاطر انحراف از اصول انقلاب

کبیر فرانسه به ایشان سخت می‌تاخت. (Albercht,P.29) بایرون و اسکات با آن که از تاثیر گزارترین چهره‌های رمانتیک اروپا بودند، به لحاظ سیاسی در دو قطب مخالف جای داشتند.(Hilles and Bloom, p.111) شلی به دلیل افراط فراوان خود را از حمایت خویش و بیگانه محروم ساخته بود. در این دورهٔ پر تناقض، اشراف در سلک انقلابیون درآمدند و جوانان نیازمند، به تدریج به محافظه‌کاران (یعنی اعضای حزب توری) بدل شدند.(Hilles and Bloom, p.113)

یکی از عجایب این عصر این است که بایرون و اسکات که سالیان دراز بر رمانتیک غرب تسلط داشتند، در اعماق قلب و احساس به جنبش روسو تعلق نداشتند. نخست والتر اسکات را در نظر بگیریم که اشعار روایی و به سلیقه‌های تاریخی او روزگاری پر فروش بود. اشعارش قطعات کوتاهی است که به شیوهٔ حماسی بینابینی (انگلیسی ـ اسکاتلندی) سروده شده است. رمان‌های ویورلی و رمانس‌های تاریخی او را به شهرت رساند. اسکات را یکی از عجایب عصر دانسته‌اند. موفقیت رمانهایش که مورد تقلید قرار گرفتند، شگرف بود. بی تردید قرن نوزدهم درباره‌اش غلو کرده و باز مسلم است که بعدها نیز عده‌ای او را کمتر از واقع ارزیابی نموده‌اند. اسکات هنرمندی شریف و درستکار بود که برای پرداخت قروض موسسهٔ نشر ورشکسته‌ای که در آن سهیم بود، به ناچار زیاد و شتابزده می‌نوشت؛ لذا آثار این دورهٔ او با لغزش و بی دقتی همراه است. اسکات همواره تند می‌نوشت و جز در مواقعی که از شور و اشتیاق درونی برخوردار بود، نتیجهٔ کار او ملال آور و ناخوشایند بود. از نظر منتقد امروزین، شیوهٔ پرداختن اسکات به مناسبات اشخاص داستان، بسیار سرسری، فکرش محدود، و برداشتش تلقی معمول زمانه است. با آن که اسکات حس درک تاریخ و نیروی تخیل کافی دارد، قادر نیست با غور در تاریخ گذشته تصویر دقیق و زنده‌ای از آن را در پیش روی خواننده نهد. اسکات به رغم نفوذی که در مقام رمانتیک دارد، در حقیقت نویسنده‌ای برونگرا است؛ با شور و احساس ناب و کودکانه‌ای که نسبت به وقایع بدیع و چشمگیر تاریخی و شخصیتهای بزرگ ابراز می‌کند، سلامت قضاوتش همانند یک وکیل اسکاتلندی است،

ولی دینی به روسو ندارد. رمان نویس خیال پردازی است که به رمانتیسم روسو تعلقی ندارد.

اعلام موجودیت نهضت رمانتیک در سال ۱۷۹۸ از طریق نشر کتاب ترانه‌های غنائی (The Lyrical Ballads)، کار مشترک وردزورث و کلریج، انجام پذیرفت. دیباچه‌ای که وردزورث در ۱۸۰۰ بر چاپ دوم این کتاب افزود دفاعیه‌ای است از کاربرد تکنیک‌های شعری اثر؛ اگر چه وردزورث عمدتاً به توجیه روش خود علاقمند بود. در چاپ دوم، شعر معروف صومعه تینترن (Tintern Abbey) به این مجموعه افزوده شد. این شعر تفکراتی در سه بخش است: توصیف منظره، شرح پختگی تدریجی در برداشت طبیعت و ارتباط شاعر با طبیعت و بالاخره ابیاتی خطاب به خواهرش دوروتی. چنین کتابی از دیدگاه خوانندهٔ امروزین، چه از نظر فکر و چه به لحاظ تکنیک، به هیچ وجه انقلابی نیست. برای ارزیابی درست ارزش چنین شعری، می‌باید سنت شعری حاکم بر قرن هجدهم - که مورد اعتراض وردزورث بود - و نیز برخی از اصول مطروحه در نسخهٔ چاپ ۱۸۰۰ را یادآوری کنیم (Hartman, P.69-72.).

هدف وردزورث که در آگهی مربوط به چاپ اول ذکر شده بود، سرودن به "زبان محاوره طبقات متوسط و پائین جامعه" بود نه به آنچه "زبان شاعرانه تزئینی قرن هجدهم" می‌نامید یا زبانی که عصر خردگرایی معمولاً در شعر توصیفی و شبانی از آن سود می‌جست. بحث خود وردزورث مربوط به رده بندی شعر نشان می‌دهد که صومعه تینترن از اشکال سنتی شعر دوری جسته است:

> من نخواستم این شعر را قصیده بنامم. بدان امید آن را سرودم که در گذر از عروض سنتی و موسیقی آرام شعر نیازهای اصلی این نوع شعر حاصل شود. تصنیف این اثر که آمیزه احساسات حال با خاطرات گذشته است شاهدی است بر تعریف وردزورث از شعر به مثابهٔ "هیجان بیاد آمده در آرامش." ( Owen,P.27 )

ولی به رغم واژگان ساده و تلاش آشکار برای سرودن در قالب شعر آزاد شبیه به نثر، منتقدان در مشابهت واقعی سبک این شعر با زبان محاوره‌ای مردم عادی و روستائی

تردید نشان داده‌اند.

آنچه در اشعاری از این دست در خور اعتناست، احساس وحدت وجود است؛ یعنی حلول روح کل در کلیهٔ اجزا طبیعت. شعر یاد شده تصویری مینیاتوری است از شعر بلند او به نام دیباچه (۱۸۰۵-۱۷۹۸)(Prelude) که مضمون آن پی‌گیری پختگی ذهنی شاعر است از ساده لوحی کودکی - که ارتباطش با طبیعت صرفاً مبتنی بر هیجانات جسمی است - تا پختگی، بصیرت و بینش نهائی که در آن روان آدمی و "موسیقی غم انگیز و آرام انسانیت" با اشکال و تظاهرات خارجی اتحاد می‌یابند. از نظر وردزورث "احساس متعالی / آنچه در اعماق حلول می‌کند"(sense sublime/of somethiny for more interfused) صرفاً مناسبتی مختوم به تجربهٔ شاعرانه نیست بلکه باز هم باور وحدت‌وجوداست. قصیده‌ای درصمیمیت جاودانگی (ode intimation of immortality) بسیاری از برداشت‌های شاعر در صومعه تینترن را تکرار می‌کند. در عین حال، طرح بحران روحی و هنری که توضیحی به همراه دارد و به تسلایی می‌انجامد، به این قصیده نیرومندی خاصی می‌بخشد که خوانندگان امروزین آن را در شعر قبل نمی‌یابند. وردزورث از باور افلاطونی زندگی پیش از تولد، به احساس اعجاب در نوزاد و کودک سیر می‌کند. کودکان - و همین طور شاعر - برخلاف بزرگسالان روح و روانشان با منشأ وجود یا خدا اتحاد دارد. کاربرد مکرر صور خیالی که به نور اشاره دارند، معنی دار است. آنچه شاعر با قوت بیان می‌کند، موضوع تداوم "پرتو بصیرت... شکوه و رویا" است؛ زیرا فقدان این بصیرت برای وردزورث و برای بسیاری از شاعران رمانتیک، نه فقط به مفهوم مرگ شعر، بلکه به مثابهٔ از دست رفتن ارتباط با روح جهان هستی بود. رمانتیک‌ها در ارتباط شعر با متافیزیک و ارتقای آن به سطح شبه مذهبی و شبه عرفانی، حتی به شعر غنائی الزامی تازه و وقاری نو بخشیدند؛ ولی در عین حال نشان دادند که نیل به لحظهٔ الهام شاعرانه و حفظ آن چقدر دشوار است.

کلریج همانند وردزورث به جایگاه رفیع و هدف بلند شاعر معتقد بود ولی سبک و تکنیک متفاوتی را در پیش گرفت و برخی از جنبه‌های کار او کاملا با کار وردزورث

فرق داشت. کلریج هم مانند وردزورث در برابر شعر تصنعی قرن هجدهم طغیان کرده بود، ولی علاقه چندانی به باز آفرینی زبان واقعی مردم نداشت بلکه به بالاد یا نغمهٔ عامیانه (ballad and folksong)، یعنی شعر قدیمی‌تر مردم بی ادعا، باز می‌گردد؛ به علاوه، احساس می‌کرد که شعر باید احساس کهن تحسین و شگفتی را که انسانهای بدوی در برابر جهان هستی بروز می‌دادند احیا کند. در کاربرد عناصر بیگانه و مافوق طبیعی می‌کوشید تعدادی نمادهای شاعرانه خلق کند که شعر را از حالت سرگرمی محض خارج و به ابزار دانش متافیزیکی بدل کند. مطالعات او در آثار فیلسوفان آرمان‌گرای آلمانی همچون کانت، شلینگ و فیخته کشش روحی او را به نظریات عقلی تشدید کرد. اعتقاد کلریج به قدرت تخیل برای غور در کار جهان موجب شد که باور او به شعر به مثابهٔ یکی از اشکال حقیقت ـ و این که هنر می تواند میانجی آدمی و طبیعت باشد ـ تقویت گردد. برای کلریج، همچون بلیک، نماد شاعرانه، بیان واقعیت بود. شعر کوبلاکان تجسم آفرینشگری تخیل شاعرانه است که جوهرهٔ نظریهٔ ادبی او را تشکیل می‌دهد.

بر خلاف وردزورث که هرگز نتوانست به طور جدی با مسئلهٔ قافیه و وزن روبرو شود، زیرا می‌پرسید که آیا این ها متعلق به زبان واقعی مردم است، کلریج دریافت که این جنبه‌های فنی برای ارتقای زبان به بالاترین ظرفیت ضرورت دارد. در این ظرفیت بالا، شعر همچون کلامی جادویی عمل می‌کند. از این نظر، کلریج، بر شاعر نمادگرای فرانسوی، بودلر، که تعبیر فراخوانی جادو (evocative magie) از اوست، تقدم دارد.

و اما لرد بایرون را تجسم قهرمان رمانتیک می‌دانند و هر کسی را که تعدادی از عناصر رمانتیک را دارا باشد (همچون آقای راچستر در رمان جین ایر) قهرمان بایرونی (Byronic hero) می‌نامند. به گفتهٔ خود بایرون در سال ۱۸۱۲، هنگامی که دو بخش اول چایلد هرولد با اقبال عموم مواجه شد، این شاعر جوان به ناگاه خود را مشهور یافت.

برای خوانندهٔ امروزین دشوار است که زندگی بایرون، آثار او و افسانه‌ای را که از این دو نشأت می‌گیرد، از هم تفکیک کند. این اشراف زادهٔ انگلیسی که در زیبائی به آپولو[1] همانند می‌شد، از جامعه‌ای که آن را تحقیر می‌کرد طرد شد. وی در سی و شش سالگی با

شکوه هنرپیشه‌ای موفق از شعر خود به عنوان نمایش قلب خونبارش سخن می‌گفت که با ذوق آن عصر برای ادبیات اعترافی سازگار بود. نقش او به مثابهٔ قهرمان شیطانی یا فرشتهٔ مطرود، آوازهٔ او را به سراسر اروپا کشاند. نسل جوان آن زمان، بعد از پیامبر نهضت، یعنی روسو، این شاعر پر شور را به عنوان سیمای برجسته‌ای که واحد کلیه ویژگی‌های لازم برای ایفای نقش قهرمان اول عصر رمانس بود پذیرفت. مواقعی که خمار عشق و ملال سرمستی بر وجود این شاعر رند و عاشق پیشه چیره می‌شد، همچون آدمی رانده از شهر و یار و دیار رو به جایی که طبیعت شکوهمند داشت می‌نهاد. در آن جا در حالی که ردایی بر خود پیچیده بود و چهره خوشتراش و زیبایش ته رنگ ملال دلشت دل افسرده به کنجی می‌نشست و سقلمه اقیانوس و شکوه کوهسار و هیبت رعد و برق را می سرود. بایرون دلباختهٔ شکوه طبیعت و زیبائی زنان و سوخته آزادی انسان بود و در یونان در راه نیل به آزادی جنگید و جان داد. تنها گوته بود که عظمتش از شکوه بایرون در می‌گذشت و گوته چهل سال بزرگتر از او بود. بایرون به قیافه و کردار شاعری رمانتیک بود که هر خواننده‌ای می‌پسندید. تمام حیثیت و اعتبار یک لرد انگلیسی را پشت سر داشت و از اعتباری دیگر برخوردار بود و آن ستیزه با اعیان انگلیس بود. بایرون در صحنهٔ جهانی از دو نظر مرکز توجه بود: از یک سو در هالهٔ شکوه و عظمت ادبی قرار داشت و از سوی دیگر در حلقهٔ ننگ و رسوایی. برای فهم اثر معروف او، دون ژوان(۱۸۲۴ـ۱۸۱۹)، ابتدا لازمست از برخی جنبه‌های شعر قرن هجدهم یاد کنیم. قرن هجدهم دوستدار انسان اجتماعی معیارگونه بود و نه قهرمانی با ویژگی‌های خاص، و به همین دلیل، هجو، نوع ادبی دلخواه آن زمان بود؛ زیرا به کار اصلاح انحراف از معیارهای فکری و رفتاری می‌آمد؛ به همین دلیل، شعر غنائی که نیازمند صمیمیت شخصیت و برای نمودن احساسات منحصربفرد خصوصی بود و نه تجلی حقایق جهانی، در سلسله مراتب انواع شعر در مرتبهٔ پائین قرار داشت؛ ولی رمانتیسیسم که برای بیان عواطف بر تخیل و احساسات و جنبه‌های شخصی زندگی تأکید داشت طبعاً به شعر غنائی روی آورد.

شعر دون ژوان آمیزه‌ای است از هر دو نگرش: از یک سو داستان نیرومند ژوان هائیدی که بازتابی است از ماجراهای عشقی خود بایرون؛ یعنی بیان شعری مردی که می‌توانست این سطور را به کنتس گیکیولی بنویسد:

تو که اولین و آخرین عشق منی
تنها دلخوشی و نشاط حیات منی
تو که تنها امید منی
تو که دست کم برای لحظه ای مال من بودی
از اینجا رفته ای، من مانده ام تنها و بینوا.

(Gleckner, P.123)

عشق ژوان هائیدی در فضا و مکانی غریب و بیگانه که دلخواه رمانتیک‌ها بود وصف می‌شد، رمانتیک‌ها دوست داشتند از ابتذال و هیاهوی روزمرگی فرار کنند. چنین ماجرایی از طریق شعری که گویای شور و هیجان خاص بایرون در بیان هنری است، به خواننده منتقل می‌شود. عشاق این ماجرا، تجلی اعتراض ساده دلان و خوبی و زیبایی طبیعی در برابر توقعات جامعه‌ای بدبین، دنیوی و مادی بودند. این عشاق، رویای رمانتیک انسان بدوی را که در شرایط طبیعی سعادتمند است بر آورده می‌کردند.

تنها بودند اما نه چونان کسانی که با بستن درها خود را تنها می‌پندارند
اقیانوس خموش، خلیج روشن از پرتو ستارگان،
فروغ شامگاهی که به تدریج کم فروغ می‌شد
ساحل آرام، امواج بی‌حرکت که آنان را احاطه کرده بود،
وادارشان می‌کرد تا یکدیگر را محکم در آغوش گیرند.

(Gleckner, p.149)

از سوی دیگر، با تمایل بایرون به شعر قرن هجدهم و تشابه میان او و شعرای عهد

آگوستن، به ویژه الکساندر پوپ مواجه می‌شویم. بایرون به رغم دینی که به سایر شعرای رمانتیک انگلیسی داشت، همواره می‌خواست از آنان انتقاد کند. از ابتذال آثار سبک کاکنی کیتز[۲] (Cockney) افاضات خالی از فرم و احساسات ساوزی و وردزورث، و راجی متافیزیکی کلریج و نمادگرایی [illegible] متأسف بود. البته آثار این [illegible] چیره دست ابیات موجز، جامع و مانع نئوکلاسیک بودند. اگر چه پوپ را طرفدار تلخکام ملکه آن می‌نامید، از همین پوپ بود که قدرت صناعاتی چون آنتی تز، ضد اوج عمدی و بیتاث (یا افت حساب شده را که نتیجه هنر فرود آمدن است) فراگرفت. [illegible] تفکر انتقادی بس از بیان شورانگیز احساسات. پی بردن به تشابهات دیگر با ادبیات سرایندگان پیشین [illegible] خود، جوزف اندرو، گفت شعرحماسی منثور و کمیک (a comic epic poem in prose) در شعر بایرون نیز که به فرم حماسه روی می آورد، جنبهٔ پهلوانی به هزل قهرمانی بدل می‌شود. در عین حال، غیر ممکن است پیچیدگی خاص هنر بایرون را صرفاً به صورت ترکیب رمانتیسیسم و کلاسیسیسم تعریف کنیم. توضیح این پیچیدگی در شخصیت خود او و تا حدودی در رمانتیسیسم نهفته است. آمیزهٔ دلیری و کلبی مشربی در بخش دوم دون ژوان، تقابل همدردی و خونسردی و بی تفاوتی صرفاً بخشی از تضاد ملی درونی شاعر است. او هرگز [illegible] خاطرات دوران کودکی از تعالیم خشک کالوین را از ذهن خود بزداید؛ عاشق تابلوهای خود زندگینامه و هنرمندی است با احساس و دارای گوشت و خون که شکوفایی را همواره در عشق می‌جوید و خیلی زود هم احساس ملال می‌کند مدافع دلخسته آزادی و برابری است که اصولی در حال از دست رفتن می‌باشند و اعیان زاده‌ای است آگاه از شأن و عنوان خود. خلاصهٔ کلام آن که بایرون آنچه را که اکنون طعنهٔ رمانتیک (romantic irony) نامیده می‌شود به نمایش می‌گذارد. در طعنهٔ کلامی (verbal irony)، هدف عبارت با آنچه بیان می شود متفاوت است ولی طعنهٔ رمانتیک حاصل تمایز ذووجهین گوینده است؛ به طوری که من متفکر به طور عینی من احساسی را می‌نگرد و آدمی به دو جزء عنصر و

ناظر تجزیه می‌شود و میل فرو رفتن در زندگی را همراه با نیاز شدید به فاصله گرفتن از آن تجربه می‌کند. هارس والپول یکی از اخلاف او گفته بود: جهان برای کسانی که می‌اندیشند کمدی و برای آنان که احساس می‌کنند تراژدی است. مثل این است که برخی از رمانتیک‌ها پی برده بودند که آدمی می‌تواند هر دو وجه را دارا باشد و در نتیجه محکوم است که در وضع تعادل ناپایدار باقی بماند.

وردزورث و کولریج موجودیت نهضت رمانتیک را در ترانه‌های غنائی (۱۸۰۰-۱۷۹۸) اعلام داشتند. شلی و کیتز شعر رمانتیک را به سر حد سنت شعری دوران خود ارتقا دادند. برخی از ویژگی‌های این سنت شهری عبارت است از جنبهٔ موسیقایی شعر با تأکید بر لفظ به جای معنی، کاربرد ماهرانهٔ اوزان عروضی، هوشمندی در نگاه به ظرائف طبیعت و به‌کارگیری فرم‌های موجود شعری همراه با تجربه زبانی به منظور نیل به تأثیرات خاص. در شعر باد غرب (Ode to the west Wind)(۱۸۲۰) می‌توان گفت که شلی از شعر وردزورث انشعاب کرده است. البته روش آنان در تداعی طبیعت مشابه است (اگر چه در اینجا منظره به مراتب وحشی‌تر و تماشائی‌تر است از آنچه وردزورث توان توصیف آن را داشته باشد) و حتی تأسف مشابهی برای از دست رفتن نیروهای متعلق به کودکی در دوران پختگی ابراز می‌شود: "اگر همانند دوران کودکی می‌توانستم شریک سرگردانی‌های تو در آسمان باشم." از سوی دیگر می‌بینیم که واژگان شعر در شلی پیشرفت کرده است. این واژگان معمول قرن هجدهم نیست بلکه کاربردی از زبان است که دارای اسلوب است: صور خیال، انتخاب واژگان، تغییر حالت از شور و هیجان شدید به نومیدی تأسف انگیز همگی فرسنگ‌ها از تلاش وردزورث برای نگارش به زبان مردم معمولی فاصله دارد. درواقع شلی از پیش‌کسوتان خود انتقاد می‌کند که نمی‌توانند تفاوت میان سادگی فکر و حماقت ابلهانه را درک کنند و بیم آن دارد که شعری نازل - که بیش از حد به نثر نزدیک شود - اصلاً شعر نباشد. از این تفاوت‌ها نتیجه می‌گیریم که فکر بیان شده در چکامهٔ باد غرب، بیانگر حدت افکار شلی باشد؛ مثلاً خواننده احساس می‌کند که باد چیزی فراتر از وجه معمول طبیعت است که شاعر

می‌خواهد هویت خود را در آن بیازد. باد نماد قدرت دریافت شهودی است که زعم شلی - هنرمند در اختیار دارد: قدرتی حافظ و در عین حال ویرانگر. [illegible] بخش و وحشتناک، شادی آور و غمناک؛ از این رو، بخش آخر آن [illegible] است برای شور اصلاح طلبی شلی و نیز باور فزایندهٔ شاعران رمانتیک که به نقل از شلی قانونگذاران ناشناخته جهان (unaknowledged legislators of the world) بودند.

اندیشه‌هایی که برگزیتی وزیده خواهند شد

[illegible]

(Jordan,p.113)

یعنی تواند بهار یا به عبارت دیگر [illegible] و اصلاحات اخلاقی را به عنوان پیش زمینهٔ لازم تحولات سیاسی و اجتماعی از آنان می‌خواست (او پیام‌ها را همراه بالون‌هایی از بالکن هتل به هوا می‌فرستاد و یا داخل شیشه می‌نهاد و در آب می‌افکند) - و چه زمانی که از راه نمادها و تمثیل‌های پیچیده بینشی تازه از جهانی کامل در آینده [illegible] در اثر پرومته رست از زنجیر (۱۸۲۰) می‌نویسد این [illegible] مأیانه هرگز او را رها نمی‌کرد.

آخرین بحث من مربوط به جان کیتز و شعر قصیده‌ای برای بلبل (۱۸۲۰) است که در آن باز هم تأثیر ترانه‌های غنائی محسوس است. آغاز شعر لحنی نومیدانه دارد و آرزوی فرار شعر را در طبقهٔ ادبیات رمانتیک تفننی قرار می‌دهد. ولی جادویی مرموز نوعی سرمستی که از نغمهٔ پرنده نشأت می‌گیرد موجد توسعه بسیار پیچیده افکار و هیجانات می‌شود که فراتر از چیزی است که میل صرف بتواند ایجاد کند. ناپایداری زندگی غم هستی که از آن آدمیان می‌نالند. بی‌ثباتی عشق، زیبائی و حال همگی در تقابل با حقیقت پایدار اسطوره و تاریخ قرار می‌گیرد و نیز با جاودانگی مرگ:

صدایی را که در این شب گذرا میشنوم
در روزگاران کهن امپراطور و دلقکش هم شنیدند
( Allison, P.662 )

وقتی شباهنگ با سه بار تکرار خداحافظ (adieu) پر می‌کشد، سوالی که مطرح می‌شود این است که واقعیت کدام است: پندار بصری رویا و خواب یا زندگی واقعی که شاعر بدان بر می‌گردد: آن موسیقی پر کشید / من خوابم یا بیدار؟

خلاصه این که چکامه‌ای برای بلبل تجسم دو نظریه است که برای فهم شعر کیتز و فهم آنچه بسیاری از رمانتیک‌ها می‌کوشیدند به ثمر رسانند ضرورت و اهمیت دارد. کیتز آن را قابلیت سلبی (negative capability) می‌نامید؛ یعنی لحظهٔ الهام پذیری هنری که شاعر با محو خود یا جذب کامل در آنچه مشاهده می‌کند به کشف و شهود زیبایی نایل می‌شود. چنین لحظه‌ای صرفاً موقعیتم خلق شاعرانه نیست. برای کیتز در آن لحظه حجاب مابین خود فردی و جهان ماورا این دنیا فرو می‌افتد و او طعم مشارکت در جوهره حیات را می‌چشد. باز هم این مثالی بود از تلاش هنرمند رمانتیک برای سود جستن از شعر ـ حتی شعر کوتاه غنائی ـ به مثابهٔ ابزار کاوش واقعیت. اگر نتوانیم شریک باور غائی رمانتیک‌ها شویم و اگر نتوانیم اعتقادات راسخ ولی عجیب آن‌ها را درک کنیم، دست کم شهامت آنان را در این جستجو تحسین می‌کنیم.

**توضیحات:**

۱ ـ در افسانه‌های یونانی آپولو رب النوع جوانی و زیبایی مردانه و شعر موسیقی است

۲ ـ نام طبقهٔ کارگر و عوام شهر لندن

**منابع و مآخذ:**

Albert, W.C. *Hazlit and the Creative Imagination* . Newyork .Pa Sinetti,1973.

*Allison*, A.W. and *Barrows*, Herbert, eds. 3rd editio. *Norton Anthology of*

*Poetry*.New York, 1983.

Bloom,H. & Erdman D.V., eds. *The Poetry and Prose of William Blade* New Jersey: Princeton University Press, 1965.

Fisher, P.F. *The Valley of Vision: Blake as Prophet and Revolutionary*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1961.

Gleckner,R. *Byron and the Ruins of Paradise*. Oxford: Clarendon Press, 1970.

Hartman, J.H.Poetry of Wordsworth,.London and Newyok:Routledge, 1982.

Hilles and H.Bloom (eds), *From Sensibility to Romanticism*. NewYork: O.U.P.1965.

Jordan, J.E.(ed.). *Shelley's "A Defence of Poetry"*. NewYork:Bobbs-Merrill,1965.

Owen, W.J.B. *Wordsworth as Critic*. London: O.U.P.,1969.

Paley, M.D. *Energy and the Imagination^ A Study of the Development of Blake's Though*. Oxford Clarendon Press, 1970.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی