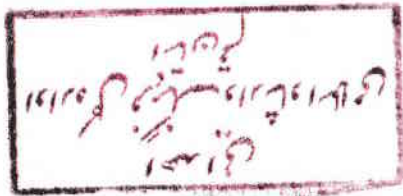


# ریشه‌های رومانتیسم

آیزایا برلین

ویراسته‌ی هنری هاردی

ترجمه‌ی عبدالله کوثری



  
تسراما  
تهران  
۱۳۸۷

*The Roots of Romanticism*  
Isaiah Berlin  
Edited by Henry Hardy  
Princeton University Press  
Princeton, New Jersey, 1999

برلین، آیزایا، ۱۹۰۹-۱۹۹۷ م.  
ریشه‌های رومانتیسم / آیزایا برلین؛ ترجمه‌ی عبدالله کوثری. - تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۵.  
۲۳۴ ص.

ISBN: 978-964-9971-06-3

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا (فهرست‌نویسی پیش از انتشار).  
عنوان اصلی:  
*The Roots of Romanticism*, 1999.

نمایه: ص. ۲۳۵-۲۴۰  
۱- رومانتیسم در هنر، ۲- هنر نوین - قرن ۱۸ م. الف. کوثری، عبدالله، ۱۳۲۵ - مترجم.

ب. عنوان

۱۴۱/۶

ب۹ر / NX ۴۵۲/۵

۱۳۸۵

۳۸۵-۳۲۰۸

کتابخانه‌ی ملی ایران

هستم. جدا از آنان که مرا در تهیه‌ی مآخذ یاری کرده‌اند باید از کسانی تشکر کنم که سخاوتمندانه منابع مالی فعالیت در کالج وولفسن را فراهم کردند و نیز لرد بالوک<sup>۱</sup> که مرا از وجود حامیان مالی مطمئن کرد، همچنین کالج وولفسن که مکانی برای اقامت در اختیارم گذاشت و نیز پت آتچین<sup>۲</sup>، منشی برلین که بیست و پنج سال دوست و حامی شکیبای من بوده، و نیز راجر هاشیر<sup>۳</sup> و زنده‌یاد پاتریک گاردینر برای خواندن این متن و ارائه‌ی توصیه‌های سودمند و بسیار کمک‌های باارزش دیگر، نیز جانی استین‌برگ<sup>۴</sup> که در کار ویرایش از پیشنهادهای سودمندش برخوردار شدم، همچنین ناشران کتاب که نیازهای فراوان و زحمت‌افزای مرا برآورده کردند، از جمله ویل سالکین<sup>۵</sup> و رونا اسکلتن-والاس<sup>۶</sup> در چاتواند ویندوس<sup>۷</sup> و دبورا تیگاردن<sup>۸</sup> در انتشارات دانشگاه پرینستن و سرانجام از خانواده‌ام (که لایق‌دانه از یاد برده بودمشان) برای شکیبایی در برابر سرسختی غیرمعمول من در کاری که بر عهده می‌گیرم. بی‌گمان نیاز به گفتن ندارد که بیش از هر کس دیگر وامدار خود آیزایا برلین هستم که خشنودکننده‌ترین کاری را که هر ویراستار آرزومند آن است به من سپرد و نیز دست مرا در این کار یکسره باز گذاشت.

هنری هاردی

کالج وولفسن، آکسفورد

مهی ۱۹۹۸

1. Lord Bullock
2. Utechin, Pat
3. Hausheer, Roger
4. Steinberg, Jonny
5. Sulkin, Will
6. Skelton-Wallace, Rowena
7. Chatto and Windus
8. Tegarden, Deborah

## در جست‌وجوی تعریف

شاید از من انتظار داشته باشید سخن را با تعریفی از رومانتیسم آغاز کنم یا دست‌کم تصویری کلی به دست دهم تا روشن شود که مراد من از این واژه چیست. اما من قصد ندارم پا به این تله بگذارم. نورتروپ فرای استاد گرانقدر و خردمند می‌گوید هرگونه کلی‌گویی درباره‌ی رومانتیسم نابجا و بی‌فایده است، زیرا حتی اگر به این گفته‌ی کلی بی‌خطر بسنده کنیم که رومانتیسم نگرشی جدید به طبیعت بود که بعضی شاعران انگلیسی - مثلاً ووردزورث<sup>۱</sup> و کالریج<sup>۲</sup> در مقابل راسین و پوپ - در پیش گرفتند، همواره کسی پیدا می‌شود که در پاسخ این گفته‌ی ما نمونه‌هایی از نوشته‌های هومر<sup>۳</sup>، کالیداس، رجزهای اعراب قبل از اسلام و اشعار اسپانیایی قرون وسطی، و حتی از خود راسین و پوپ، نقل کند. از این‌روست که من از هر تعریف کلی چشم می‌پوشم و می‌کوشم تا به راهی دیگر بیان کنم که رومانتیسم از نظر من کدام است.

در واقع آنچه درباره‌ی رومانتیسم نوشته‌اند از کل آثار رومانتیک بیشتر است و باز، نوشته‌های موجود در توضیح آنچه درباره‌ی رومانتیسم نوشته شده به نوبه‌ی خود بسیار مفصل است. می‌توان گفت اینجا هر می‌واژگونه داریم. این مبحثی پرخطر و گمراه‌کننده است،

۱. Wordsworth, William (1770-1850) از نامدارترین شاعران رومانتیسم انگلستان. م.

۲. Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834) شاعر و نویسنده‌ی انگلیسی. م.

۳. Homer

مقصودی که بسیاری از راهبان آن، اگر نه همه‌ی حواس خود، دست‌کم حس جهت‌یابی خود را از دست داده‌اند. چیزی است همچون غار تاریکی که ویرژیل<sup>۱</sup> توصیف می‌کند، غاری که در آن همه‌ی ردپاها به یک جهت می‌انجامد، یا شبیه غار پولوفموس<sup>۲</sup> که هر کس پا در آن نهد دیگر بیرون نمی‌آید. بنابراین پرداختن به این موضوع به ناگزیر با دلهره همراه است.

اهمیت رومانتیسم در این است که در چند قرن اخیر بزرگ‌ترین جنبشی بوده که زندگی و اندیشه‌ی دنیای غرب را دگرگون کرده. به گمان من جنبش رومانتیسم عامل بزرگ‌ترین تغییری است که تاکنون در آگاهی مردم غرب پدید آمده و همه‌ی تغییرات دیگر که در قرن نوزدهم و بیستم روی داده اهمیتی کمتر از آن داشته و در هر حال سخت تحت تأثیر آن بوده است.

تنها نه تاریخ اندیشه، که تاریخ آگاهی، عقاید و کنش انسانی و نیز تاریخ اخلاق، سیاست، و زیبایی‌شناسی تا حد زیادی تاریخ الگوهای غالب است. به هر تمدنی که بنگرید خواهید دید که گویاترین نوشته‌ها و سایر فرآورده‌های فرهنگی آن نمایانگر الگوی زندگی خاصی است که پدیدآورندگان آن نوشته‌ها - یا آن نقاشی‌ها و آن موسیقی‌ها - تابع آن بوده‌اند. همچنین، برای شناخت هر تمدنی، برای توضیح این‌که آن تمدن از چه نوع است، برای درک دنیایی که در آن مردمانی از آن دست، اندیشیده‌اند و احساس کرده‌اند و عمل کرده‌اند، ضروری است که تا حد امکان الگوی غالبی را که بر آن فرهنگ مسلط است از سایر الگوها جدا کنیم. برای مثال فلسفه‌ی یونان یا ادبیات یونان را در دوران کلاسیک در نظر بگیرید. اگر، مثلاً، فلسفه‌ی افلاطون را بخوانید درمی‌یابید که این

۱. Virgil

۲. Polyphemus؛ یکی از سیکلوپ‌ها، اودوسئوس و یارانش را در غار زندانی کردند، اما سرانجام اودوسئوس او را کور کرد و با یارانش از آنجا گریخت. م.

فیلسوف تابع الگویی هندسی یا ریاضی است. بدیهی است که اندیشه‌ی او در مسیری همساز با این فکر عمل می‌کند که حقایق بدیهی، بی‌انعطاف و خدشه‌ناپذیر وجود دارد که می‌توان به یاری منطق استوار نتایجی خطاناپذیر از آنها استخراج کرد و نیز این‌که رسیدن به این خرد مطلق با روش‌هایی که فیلسوف پیشنهاد می‌کند امکان‌پذیر است، و همچنین چیزی به نام دانش مطلق وجود دارد که در این عالم دست‌یافتنی است و تنها در صورت دست‌یافتن به این دانش، که هندسه و به‌طور کلی ریاضیات مثال بارز و کامل‌ترین نمونه‌ی آن است، ما می‌توانیم زندگی خود را متناسب با این دانش، و همساز با آن حقایق سامان دهیم، سامانی همیشگی، ثابت و بی‌نیاز از هر تغییر بعدی. و آنگاه می‌توان امیدوار بود که همه‌ی مصائب، همه‌ی تردیدها، همه‌ی نادانی‌ها و شرارت‌ها و حماقت‌های آدمی از چهره‌ی خاک زدوده شود.

این تصور که بصیرتی کامل در جایی وجود دارد و نیز این‌که رسیدن به این حقیقت، که شبیه حقایق خشک و انتزاعی ریاضی است تنها مستلزم انضباطی سخت و روشی خاص است، بر بسیار متفکران بعد از افلاطون نیز تأثیر نهاده است. خاصه متفکران دوران رنسانس که افکاری مشابه داشتند و نیز بی‌گمان اندیشمندانی چون اسپینوزا<sup>۱</sup> و متفکران قرن هجدهم و نیز متفکرانی در قرن نوزدهم که رسیدن به نوعی دانش - اگر نه دانش مطلق، دانش کم و بیش مطلق - را میسر می‌دانستند و بر پایه‌ی همین باور سامان‌دادن به عالم و ایجاد نوعی نظم عقلانی را ممکن می‌شمردند، نظمی که در آن با بهره‌گیری از اطلاعات در دسترس، که با معیارهای عقل جهان‌شمول سنجیده شده، می‌توان از فاجعه و شرارت و حماقت که مسبب آن همه تباهی گذشته بوده، پرهیز کرد. این یک نوع الگوست که من برای نمونه یاد کردم. این الگوها

۱. Spinoza, Baruch

بدون استثنا، کارشان را با نجات مردم از خطا و سردرگمی و از دنیایی غیرعقلانی آغاز می‌کنند و می‌کوشند این دنیا را به یاری همان الگوها برای خود تبیین کنند، اما کم و بیش همه‌ی آنها سرانجام به اسارت همان مردم می‌انجامند، چرا که قادر نیستند کل آن تجربه را توضیح دهند. این الگوها در آغاز آزادی‌بخش‌اند و در انجام کار به نوعی خودکامگی می‌رسند.

حال نگاهی به نمونه‌ای دیگر بیندازیم، یعنی فرهنگی متناظر با فرهنگ یونان، فرهنگ کتاب مقدس، فرهنگ قوم یهود در دورانی مشابه. در اینجا الگوی غالب یکسره متفاوت است، مجموعه‌ی افکار کاملاً متفاوت است، افکاری است که برای یونانیان مطلقاً درک ناشدنی بوده است. مفهومی که یهودیت و مسیحیت از آن سرچشمه گرفته‌اند، مفهوم زندگی خانوادگی است، رابطه‌ی پدر و پسر، شاید رابطه‌ی افراد یک قبیله با هم. روابط بنیانی - که معیارهایی برای تبیین زندگی و طبیعت هستند - همچون محبت فرزندان به پدر، برادری میان مردان، عفو و بخشایش، فرمان بالادست به زیردست، وظیفه‌شناسی، خطا و گناه و ضرورت کفاره‌دادن به خاطر آن گناه، کل مجموعه‌ی این کیفیات که آفرینندگان کتاب مقدس و کسانی که بیش و کم از این کتاب تأثیر پذیرفته بودند، عالم را برحسب آنها توضیح می‌دادند، برای یونانیان یکسره درک ناشدنی بود.

مزموری بسیار مشهور را در نظر بگیرید که در آن مزمورسرا چنین می‌گوید: «وقتی که اسرائیل از مصر بیرون آمدند... دریا این را بدید و بگریخت. و اردن به عقب برگشت. کوه‌ها مثل قوچ‌ها به جستن درآمدند و تل‌ها مثل بره‌های گله» و زمین فرمان می‌یابد که: «ای زمین از حضور خدا متزلزل شو.» این سخنان برای افلاطون و ارسطو مطلقاً

در نیافتنی بود، زیرا تصور دنیایی که شخصاً به فرمان خداوند به کش درمی‌آید و این فکر که همه‌ی روابط، از جاندار و جماد، باید برحسب روابط آدمیان، یا به هر تقدیر، برحسب روابط شخصیت‌ها تفسیر شود، که در یک مورد آسمانی و در مورد دیگر انسانی است، با مفهوم خدا و رابطه‌ی خدا با آدمیان در نزد یونانیان بسیار تفاوت دارد. از همین روست که در میان یونانیان مفهوم تکلیف و نیز مفهوم وظیفه وجود ندارد، و درک این نکته برای کسانی که آثار یونانیان را با ذهنی تأثیرگرفته از تعلیمات یهود می‌خوانند دشوار است.

در اینجا می‌کوشم تا نشان دهم الگوهای متفاوت تا چه حد ممکن است عجیب باشند، زیرا دریافت این نکته در ردگیری تاریخ تحولات آگاهی انسان اهمیت بسیار دارد. انقلاب‌هایی عظیم در نگرش کلی آدمی روی داده که پی‌بردن به آنها گاه دشوار می‌شود، چرا که ما این رخدادها را همچون پدیده‌ای آشنا بی‌گفت‌وگو می‌پذیریم. جامباتیستا ویکو<sup>۱</sup> متفکر ایتالیایی که در اوایل قرن هجدهم شهرت و اعتباری یافت - البته اگر بتوان کسی را که به معنای واقعی مستمند و فراموش شده بود صاحب شهرت و اعتبار دانست - شاید نخستین کسی بود که توجه ما را به غرابت فرهنگ‌های باستانی جلب کرد. برای مثال، ویکو می‌گوید در این گفته: «Jovis Omnia Plena» («همه چیز آکنده از یهوه است») که سطر آخر چکامه‌ی لاتینی مشهوری است، چیزی بیان می‌شود که برای ما کاملاً درک‌شدنی نیست. از یک سو زو پترو<sup>۲</sup> یا یهوه [در تصور ما] موجود آسمانی عظیم‌الجثه‌ی ریشویی است که رعد و برق را نازل می‌کند. از سوی دیگر بنا بر این گفته همه چیز - Omnia - «آکنده از» این موجود ریشو است، و این کلام در معنای ظاهری‌اش درک‌ناشدنی است. آنگاه ویکو با تخیلی نیرومند



و منسجم به این نتیجه می‌رسد که بی‌گمان نگرش این مردمان باستان با نگرش ما بسیار تفاوت داشته که به آنها امکان می‌داده خدا را نه تنها به صورت غولی ریشو که بر خدایان و آدمیان فرمان می‌راند تصویر کنند، بلکه در عین حال او را چیزی به شمار آرند که سرتاسر افلاک می‌تواند آکنده از او باشد.

بهتر است مثالی آشناتر بیاورم. ارسطو آنگاه که در اخلاق نیکوماخوس<sup>۱</sup> از دوستی سخن می‌گوید، به شیوه‌ای که در نظر ما کم‌وبیش شگفت‌آور می‌نماید، برای دوستی انواع گوناگونی قائل می‌شود. مثلاً نوعی دوستی است که عبارتست از شیفتگی شورمندانه‌ی یک انسان به انسان دیگر؛ و نیز دوستی داریم که عبارتست از روابط تجاری، خرید و فروش. ارسطو چیز عجیبی در این گفته نمی‌بیند که دو نوع دوست وجود دارد، و هستند کسانی که زندگی‌شان را بر سر عشق می‌گذارند، یا عواطف ایشان از جان و دل نثار عشق شده، و از سوی دیگر هستند کسانی که پای‌افزار به هم می‌فروشند، و این دو انواعی از یک جنس واحدند، اما این چیزی است که ما شاید در نتیجه‌ی تعالیم مسیحیت یا جنبش رومانتیسم یا هر چیز دیگر، دشوار می‌توانیم به آن خو کنیم.

این مثال‌ها را تنها از آن روی آوردم تا نشان بدهم فرهنگ‌های باستانی از آنچه ما می‌اندیشیم عجیب‌ترند و نیز تحولات روی داده در تاریخ آگاهی انسان عظیم‌تر از آن است که مطالعه‌ی ساده و غیرانتقادی متون کلاسیک آشکار می‌کند. بی‌گمان بسیار مثال‌های دیگر نیز هست. جهان را می‌توان همچون اورگانیکسمی تصور کرد، مثل درخت، که در آن هر پاره‌ای برای پاره‌ی دیگر و به واسطه‌ی پاره‌ی دیگر، می‌زید، و نیز می‌توان جهان را به گونه‌ای مکانیکی در تصور

۱. *Nicomachean Ethics*

آورد، و این شاید نتیجه‌ی برخی الگوهای علمی باشد، باری در این جهان پاره‌ها موجودیتی جدا از هم دارند، و دولت یا هر نهاد ساخته‌ی انسان دستگاه یا ابزاری است برای فراهم‌آوردن سعادت یا بازداشتن مردم از آسیب‌رساندن به یکدیگر. اینها نگرش‌هایی بسیار متفاوت به زندگی هستند و به اقالیم فکری متفاوت تعلق دارند و از تأملاتی متفاوت تأثیر پذیرفته‌اند.

پس در اصل آنچه روی می‌دهد این است که موضوعی - مثلاً فیزیک یا شیمی - بر موضوعات دیگر غلبه می‌کند و به سبب سیطره بر تخیل یک نسل بر عرصه‌های دیگر نیز تسری می‌یابد. این چیزی است که برای جامعه‌شناسی در قرن نوزدهم پیش آمد و در قرن بیستم برای روان‌شناسی. من بر این عقیده‌ام که جنبش رومانتیک چنان تحول عظیم و بنیانی بود که بعد از وقوع آن دیگر هیچ چیز به حال خود باقی نماند. این ادعا کانون گفتار من است.

جنبش رومانتیک از کجا سرچشمه گرفت؟ بی‌تردید این خاستگاه انگلستان نبود، اگرچه از حیث فنی، بی‌گفت‌وگو چنین بود و این چیزی است که همه‌ی تاریخ‌نگاران به شما می‌گویند. در هر حال عرصه‌ی ظهور رومانتیسم در نمایان‌ترین صورت آن، انگلستان نبود. در اینجا پرسشی پیش می‌آید: وقتی از رومانتیسم حرف می‌زنم آیا مرادم، چنان‌که از نحوه‌ی گفتارم برمی‌آید، چیزی است که در مرحله‌ای از تاریخ به وقوع پیوسته، یا، شاید، این نوعی وضعیت ذهنی همیشگی است که منحصر به دوران خاصی نیست؟ هربرت رید<sup>۱</sup> و کنت کلارک بر این عقیده‌اند که رومانتیسم وضعیت دائمی ذهن است که در هر کجا یافت می‌شود. کنت کلارک رومانتیسم را در هر هابی از آثار هادریانوس می‌یابد و هربرت رید بسیار مثال‌های

۱. Read, Herbert

دیگر می‌آورد. بارون سه‌یر که نوشته‌های فراوان در این باره دارد، از افلاطون و پلوتینوس<sup>۱</sup> و داستان‌سرای یونانی هلیودوروس نمونه‌هایی می‌آورد و از بسیاری نویسندگان دیگر که به عقیده‌ی او نویسندگانی رومانتیک بوده‌اند. من قصد ورود به این بحث را ندارم، شاید چنین باشد که او می‌گوید. اما موضوعی که می‌خواهم به آن بپردازم محدود به دوره‌ای خاص است. آنچه در نظر دارم یک نگرش دائمی بشری نیست، تحول خاصی است که در مرحله‌ای از تاریخ رخ نموده و امروز بر ما تأثیر می‌نهد. بنابراین توجه من معطوف به آن چیزی است که در ثلث دوم قرن هجدهم روی داد. مکان این رویداد نه انگلستان، نه فرانسه، که تا حدود زیادی، آلمان بود.

نگاهی کلی به تاریخ و تحولات تاریخی ما را با این روند آشنا می‌کند. از قرن dix-huitième (هجدهم) فرانسه آغاز می‌کنیم. قرنی آراسته و فاخر که همه چیز در آن به آرامی و همواری آغاز می‌شود، زندگی و هنر تابع قوانین است، خرد، به‌طور کلی، رونق بازاری دارد، عقلانیت روی به پیشرفت نهاده، کلیسا عقب می‌نشیند، هرآنچه غیرعقلانی است در برابر حملات فیلسوفان فرانسوی سپر می‌اندازد. دوران، دوران صلح و آرامش است، دوران بناهای فاخر و مجلل، دوران اعتقاد به این‌که می‌توان امور انسانی، فعالیت هنری، اخلاقیات، سیاست و فلسفه را تابع خردی جهان شمول کرد. و آنگاه، یورش ناگهانی، که ظاهراً توضیح بر نمی‌دارد. به‌ناگاه جوشش و فورانی طوفانی در عواطف و احساسات. مردم به بناهای گوتیک علاقه‌مند می‌شوند، هوای خودکامی به سرشان می‌افتد. مردم به‌ناگهان پریشان و مالخولیایی می‌شوند، رفته‌رفته زبان به ستایش پرواز تبیین‌ناپذیر نبوغ خودانگیخته می‌گشایند. در واقع گریزی همگانی از این وضعیت

1. Plotinus

مقارن، آراسته و صاف و صیقلی به چشم می‌خورد. در همان احوال تغییراتی دیگر نیز رخ می‌نماید. انقلابی عظیم فرا می‌رسد، مردم ناراضی‌اند، سر پادشاه بر خاک می‌غلند، دوران وحشت آغاز می‌شود. رابطه‌ی میان این دو انقلاب کاملاً روشن نشده است. تاریخ را که می‌خوانیم احساس می‌کنیم در اواخر قرن هجدهم چیزی فاجعه‌وار روی داده. در آغاز چنین می‌نمود که همه چیز به آرامی و همواری جریان دارد، اما به‌ناگاه گسستی در این روند آرام پدیدار شد. برخی آن را خوشامد می‌گویند و برخی دیگر نامبارکش می‌شمرند. آنان که در برابر این رویداد روی دژ می‌کنند بر این تصورند که آن دوران [قرن هجدهم] دورانی آرام و پرشکوه بوده و آنان که این را نمی‌دانستند از آنچه تالیران<sup>۱</sup> لذت حیات<sup>۲</sup> می‌نامیدش خبر نداشتند. دیگران بر این باورند که آن دوران، دورانی ساختگی و ریاکار بوده و انقلاب آغازگر دورانی بود قرین عدالت بیشتر، انسانیت بیشتر، آزادی بیشتر، و تفاهم بیشتر میان انسان‌ها. واقعیت هرچه باشد، پرسشی که پیش می‌آید چنین است: چه رابطه‌ای میان جنبش موسوم به انقلاب رومانتیک – یورش ناگهانی این نگرش جدید آشوب‌زده به قلمرو هنر و اخلاق – و انقلابی که اغلب انقلاب فرانسه نامیده می‌شود، وجود دارد؟ آیا مردمی که بر ویرانه‌های باستیل<sup>۳</sup> پایکوبی کردند و مردمی که سر از تن او<sup>۴</sup> شانزدهم جدا کردند، همان مردمی بودند که از کیش نوظهور سانس نبوغ، یا از سیلان ناگهانی احساسات، که وصفش را شنیده‌ایم، و با از آشوب و اغتشاشی که سراسر دنیای غرب را درنوردید، تأثیر پذیرفته بودند؟ ظاهراً چنین نبوده. بی‌تردید آن اصولی که الهام‌بخش هواداران انقلاب فرانسه بود اصولی برخاسته از خرد جهان‌شمول، نظام و عدالت بود و به هیچ‌روی با حس یکتایی، خودکامی عمیق

1. Talleyrand, Charles M. de 2. Plaisir de vivre 3. Bastille 4. Louis XVI

عاطفی، حس تفاوت چیزها، عدم شباهت به جای شباهت، یعنی کیفیاتی که ملازم با جنبش رومانتیک است، پیوند نداشت.

پس روسو<sup>۱</sup> چه می‌شود؟ روسو را به درستی با جنبش رومانتیک پیوند می‌دهند و به یک معنی، از پدران این جنبش به شمار می‌آورند. اما آن روسویی که الهام‌بخش افکار روبسپیر<sup>۲</sup> بود، آن روسویی که الهام‌بخش افکار ژاکوبین‌های<sup>۳</sup> فرانسوی بود، به گمان من همان روسویی نیست که رابطه‌ای آشکار با رومانتیسم داشت. آن روسو، روسویی است که قرارداد اجتماعی<sup>۴</sup> را نوشت، که رساله‌ای کلاسیک و نمونه است، رساله‌ای که از بازگشت به اصول آغازین و اصیل سخن می‌گوید، اصولی که همه‌ی انسان‌ها در آنها مشترکند، حکمفرمایی خرد جهان‌شمول که مایه‌ی وحدت انسان‌هاست، در تقابل با عواطف و احساسات که آدمیان را جدا می‌کند، فرمانروایی عدالت همگانی و صلح همگانی، در تقابل با ستیز و آشوب و اغتشاش که دل آدمی را از عقل او جدا می‌کند و انسان‌ها را به رویارویی با یکدیگر می‌کشاند.

پس می‌بینیم که یافتن رابطه‌ای میان این آشوب عظیم رومانتیک و آن انقلاب سیاسی دشوار است. اما جدا از اینها، انقلاب صنعتی را نیز داریم که نمی‌توانیم آن را یکسره بی‌ارتباط با آن دو رویداد بدانیم. آخر، گذشته از هر چیز، فکر از فکر به بار نمی‌آید. بی‌تردید برخی عوامل اجتماعی و اقتصادی در زیر و زیر شدن آگاهی آدمی تأثیر قاطع دارند. باری، مشکلی روی دست ما مانده. هم انقلاب صنعتی را داریم و هم انقلاب سیاسی کبیر فرانسه را در سایه‌ی فرهنگ کلاسیک، و هم انقلاب رومانتیک را. هنر پرشکوه انقلاب فرانسه را در نظر بگیریم. اگر، مثلاً، به نقاشی‌های انقلابی و پرشکوه داویده<sup>۵</sup> نگاه کنیم مشکل می‌توانیم او را به طور اخص با انقلاب رومانتیک پیوند بدهیم.

۱. Rousseau, Jean Jacques 2. Robespierre, Maximilien 3. Jacobins  
4. *The Social Contract* 5. David, Jacques-Louis

نقاشی‌های داوید از نوعی فصاحت برخوردارند، همان فصاحت خشک و مرتاض وار ژاکوبین که از بازگشت به اسپارت<sup>۱</sup>، بازگشت به رم خبر می‌دهد، این نقاشی‌ها بیانگر اعتراضی هستند علیه جلالت و تصنعی بودن زندگی که با موعظه‌های مردانی چون ماکیاوولی<sup>۲</sup>، ساوونارولا<sup>۳</sup> و یا مابلی<sup>۴</sup> پیوند دارد، و اینان کسانی بودند که به نام آرمان‌های جاودانی کلی، سبکسری و جلالت دوران خود را محکوم می‌کردند، حال آن‌که مورخان رومانتیسم به ما می‌گویند این جنبش اعتراضی پرشور علیه هر نوع کلیت<sup>۵</sup> بود. پس می‌توان گفت ظاهراً مشکلی در دریافت آنچه روی داد وجود دارد.

بهرتر است مثالی بیاورم تا نشان بدهم این تحول بزرگ را چگونه می‌بینم و چرا بر این عقیده‌ام که در آن سال‌ها، مثلاً از ۱۷۶۰ تا ۱۸۳۰ چیزی دگرگون‌کننده روی داد و گسستی عظیم در آگاهی مردم اروپا پدید آمد. این مثال شاید نمونه‌ای باشد از مواردی که مرا به این باور کشانده است. فرض کنید در سال ۱۸۲۰ در اروپای غربی سفر می‌کردید و در فرانسه با جوانان نواندیشی که از دوستان ویکتور هوگو<sup>۶</sup> بودند گفت‌وگو می‌کردید. بعد هم به آلمان می‌رفتید و با آدم‌هایی آشنا می‌شدید که زمانی با مادام دو استال<sup>۷</sup> که روحیه‌ی آلمانی را برای فرانسوی‌ها تفسیر کرد، آمد و شد داشتند. فرض کنید با برادران شلگل<sup>۸</sup> هم دیدار می‌کردید که از نظریه‌پردازان عمده‌ی رومانتیسم بودند، یا با یکی دو تن از دوستان گوته<sup>۹</sup> در وایمار<sup>۱۰</sup> آشنا می‌شدید،

1. Sparta 2. Machiavelli, Niccolò

۳. Savonarola, Girolamo (۱۴۵۲-۱۴۹۸) اصلاح‌طلب ایتالیایی. به جرم داشتن افکار الحادآمیز محاکمه شد و دادگاه به شکنجه و سوزاندن او حکم داد. م.

4. Mably, Gabriel 5. universality 6. Hugo, Victor

۷. Staël, Madame de (۱۷۶۶-۱۸۱۷) نویسنده‌ی فرانسوی. م.

8. Schlegel, Friedrich / August Wilhelm 9. Goethe, Johann Wolfgang von

10. Weimar



مثلاً با تی یک<sup>۱</sup> شاعر و افسانه‌پرداز، یا با آدم‌های دیگری که با جنبش رومانسیک رابطه داشتند و همچنین با پیروان این آدم‌ها در دانشگاه‌ها، یعنی دانشجویان، جوانان، نقاشان و مجسمه‌سازانی که سخت تحت تأثیر آثار این شاعران، نمایش‌نامه‌نویسان و منتقدان بودند. باز فرض کنید که در انگلستان با فردی حرف می‌زدید که تحت تأثیر، مثلاً، کالریج، و از همه مهم‌تر، بایرن<sup>۲</sup> بود - در واقع هر آدم تحت تأثیر بایرن، خواه در انگلستان و فرانسه و ایتالیا و خواه در آن طرف راین یا آن سوی الب<sup>۳</sup>. فرض کنید با همه‌ی این آدم‌ها حرف می‌زدید. آن وقت می‌دیدید که زندگی آرمانی آنها کم و بیش یک چنین زندگی است: ارزش‌هایی که برای این آدم‌ها بیشترین اهمیت را داشت چیزهایی بود مثل صداقت، صمیمیت، آمادگی برای فداکردن جان خود در راه نوعی اشراق درونی، دل سپردن به آرمانی که ارزش فداکردن کل وجود آدم را دارد، چیزی که می‌ارزد برایش زندگی کنی یا بمیری. متوجه می‌شدید که آنها چندان علاقه‌ای به دانش یا پیشرفت علم ندارند، مسئله‌ی اصلی‌شان قدرت سیاسی نیست، علاقه‌ای به خوشبختی نشان نمی‌دهند و از همه مهم‌تر، علاقه‌ای به سازگار شدن با زندگی، یا یافتن جایگاه خود در جامعه، رفتار مسالمت‌آمیز با حکومت و حتی وفاداری به پادشاه یا به جمهوری ندارند. به این نتیجه می‌رسیدید که عقل سلیم و میانه‌روی اصلاً در اندیشه‌ی آنها جایی ندارد. می‌دیدید که این آدم‌ها به ضرورت جنگیدن در راه عقیده تا آخرین نفس اعتقاد دارند، آدم‌هایی هستند معتقد به ارزش شهادت، حالا، شهادت در راه چه، این دیگر اهمیتی نداشت. و باز می‌دیدید که این آدم‌ها معتقدند تقدس اقلیت‌ها از اکثریت‌ها بیشتر است، شکست شرافتمندانه‌تر از

۱. Tieck, Ludwig (۱۸۵۳-۱۷۷۳) نویسنده‌ی آلمانی، از جمله آثار ادبی فراوان او ترجمه‌ی دن‌کیشوت به آلمانی است. م.

۲. Byron, George Gordon 3. Elbe

پیروزی است که چیزی زنده، چیزی مبتذل همراه آن است. نوعی ایدئالیسم خالص، نه به معنای فلسفی کلمه، بلکه به همان معنای رایجی که همه‌مان به کار می‌بریم، یعنی نوعی وضعیت ذهنی در آدمی که آماده است بسیار چیزها را فدای اصول یا اعتقاداتش کند، حاضر نیست به اعتقاداتش پشت‌پا بزند و آماده است به خاطر معتقداتش پای چوبه‌ی دار برود، چرا که به آن چیز معتقد است. باری این نگرش کم و بیش تازه بود. آنچه برای مردم ستوده بود، پاکبختگی، صداقت، صفای دل و توان و آمادگی فداکاری در راه آرمان بود، حال هر آرمانی که می‌خواست باشد.

هر آرمانی که می‌خواست باشد، و نکته مهم در اینجاست. فرض کنید در قرن شانزدهم با آدمی صحبت می‌کردید که در جنگ‌های مذهبی که اروپا را تکه‌تکه کرد شرکت کرده بود، و فرض کنید به فرد کاتولیکی که در آن کشت و کشتارها دستی داشت می‌گفتید «بحثی نیست که این پروتستان‌ها به چیز کاذبی ایمان دارند، بدیهی است که پذیرش اعتقادات آنها جز ملعنت و تباهی نیست، این آدم‌ها وجودشان برای رستگاری روح انسان خطرناک است؛ و چیزی مهم‌تر از رستگاری روح نیست؛ اما، از حق نگذریم، اینها آدم‌های صادقی هستند، راحت و آسوده برای آرمانشان جان می‌دهند، در شرافتشان تردیدی نباید داشت، شرافت اخلاقی و بزرگواری آدم‌هایی که آماده‌ی این فداکاری‌ها هستند، در حال شایسته‌ی ستایش است.» چنین احساساتی اصولاً قابل درک نبود. هر کس که حقیقت را می‌دانست، هر کس که خیال می‌کرد حقیقت را می‌داند، مثلاً کاتولیکی که به حقیقت موعظه‌های کلیسا اعتقاد داشت، این را هم می‌دانست که آدم‌هایی که قادرند خودشان را در گفتار و در عمل وقف چیز کاذبی کنند، در یک کلام آدم‌هایی خطرناک هستند، و هر چه صادق‌تر باشند خطرناک‌تر و دیوانه‌تر.



آن شهسوار مسیحی که با مسلمانان می‌جنگید تصورش را هم نمی‌کرد که از او بخواهند صداقت و صفای آن کافر را در اعتقاد به تعالیم مهمل‌شان ستایش کند. بی‌تردید اگر انسان شریفی می‌بودید و دشمن دلیری را از پای درمی‌آوردید، ناچار نبودید آب‌دهان بر جسدش بیندازید. کار شایسته این بود که دریغ بگویید بر آن‌همه شجاعت (که صفتی ستوده‌ی همگان بود) و آن‌همه توان و از خودگذشتگی که خرج آرمانی چنان یاوه و خطرناک شده بود. اما دیگر نمی‌گفتید «مهم نیست که این مردم به چه چیزی اعتقاد دارند، مهم وضعیت ذهنی آنهاست در این ایمان‌ورزیدن. مهم این است که ایمانشان را نمی‌فروشند، آدم‌های صادقی هستند. جا دارد به این آدم‌ها احترام بگذارم. اگر فقط برای حفظ جانشان به صف ما می‌پیوستند، کاری خودخواهانه و ذلت‌بار می‌بود.» این آن وضعیت ذهنی است که افراد را وامی‌دارد بگویند «اگر من به چیزی معتقد باشم و تو به چیز دیگر، لازم است که با هم بجنگیم. شاید راه درست این باشد که تو مرا بکشی، یا من تو را بکشم، شاید بهتر باشد که در نبرد تن‌به‌تن همدیگر را بکشیم، اما بدتر از هر چیز سازش است، چون سازش به این معناست که ما هر دو به آن آرمانی که در دل داریم خیانت کرده‌ایم.»

بدیهی است که شهادت همواره ستوده بود، اما شهادت در راه حقیقت. مسیحیان شهادت را می‌ستودند از آن روی که شاهدان حقیقت بودند. آنان اگر شاهدان دروغ بودند چیزی درخور ستایش نداشتند. شاید سزاوار دلسوزی بودند اما درخور ستایش هرگز. ولی در دهه‌ی ۱۸۲۰ شما جهان‌بینی خاصی را می‌یابید که در چارچوب آن، وضعیت ذهنی و انگیزه‌ها، اهمیتی بیشتر از پیامد دارد، نیت اهمیتش بیشتر از نتیجه است. صفای دل، شرافت، از خودگذشتگی، همه‌ی این صفات که ما خود با خیالی آسوده ستایش می‌کنیم و در

تاروپود باورهای اخلاقی ما جای گرفته، کم‌وبیش بدل به چیزی پیش‌یافتاده شد، نخست در میان برخی اقلیت‌ها، و سپس به تدریج گسترشی همگانی یافت.

بهتر است با مثالی مراد خود از این تغییر را بیان کنم. نمایش‌نامه‌ی ولتر<sup>۱</sup> درباره‌ی یکی از پیامبران را در نظر بگیرید. ولتر نظر خاصی به این پیامبر نداشت، آن نمایش‌نامه هم در واقع قرار بود حمله به کلیسا باشد. با این‌همه در این نمایش‌نامه آن پیامبر همچون هیولایی خرافاتی، سنگدل و متعصب ظاهر می‌شود که هر تلاشی در راه رسیدن به آزادی، عدالت و خرد را در هم می‌شکند و بنابراین باید دشمن همه‌ی چیزهایی شناخته شود که برای ولتر بیشترین اهمیت را حائز بوده یعنی تساهل و مدارا، عدالت، حقیقت و تمدن. آنگاه گفته‌ی کارلایل<sup>۲</sup> را، مدت‌ها بعد از ولتر، در نظر بگیرید. کارلایل - که اگرچه تا حدودی اغراق‌آمیز، نماینده‌ی بارز جنبش رومانتیک است - همان پیامبر را در کتاب درباره‌ی قهرمانان، قهرمان‌پرستی و کنش قهرمانی در تاریخ<sup>۳</sup> توصیف می‌کند، یعنی در کتابی که بسیاری از قهرمانان نام برده می‌شوند و تحلیل می‌شوند. توصیف او از آن پیامبر چنین است «توده‌ای آتشین از زندگی که از ژرفای آغوش طبیعت بیرون جسته است.» او مردی است سرشار از صداقتی تابناک، و سرشار از قدرت، بنابراین درخور ستایش. چیزی که پیامبر یادشده با آن قیاس می‌شود، چیزی که مطلوب نویسنده نیست، قرن هجدهم است، که افسرده است و بی‌فایده، قرنی که به گفته‌ی خود کارلایل کژ و کورژ و دست دوم است. کارلایل به هیچ‌روی علاقه‌ای به حقایق کتاب مقدس آن پیامبر ندارد، هرگز بر این تصور نیست که آن کتاب حاوی چیزی است که از

1. Voltaire

2. Carlyle, Thomas (1795-1881) فیلسوف و نویسنده‌ی اسکاتلندی، م.

3. On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History

او، یعنی از کارلایل آدمی، انتظار می‌رود به آن باور آورد. اگر او آن پیامبر را می‌ستاید از آن‌روست که وی نیرویی فوران‌کننده است، زندگی سراسر جوشش و کوشش دارد، و پیروان بسیار در پی اویند؛ و نیز از آن‌روی که چیزی زیر و زبرکننده روی داده، پدیده‌ای عظیم و هول‌انگیز، ماجرای سترگ و تکان‌دهنده در زندگی انسان، و آن پیامبر نماینده‌ی آن.

اهمیت آن پیامبر در شخصیت اوست نه در اعتقاداتش. این پرسش که آنچه او باور داشت درست بود یا نادرست از نظر کارلایل پرسشی کاملاً نامربوط بود. او در همان رساله می‌گوید «ایمان کاتولیکی والای دانته<sup>۱</sup> می‌بایست به دست لوتر<sup>۲</sup> پاره‌پاره شود؛ فئودالیزم نجیب شکسپیر<sup>۳</sup>... می‌بایست در انقلاب فرانسه به پایان برسد.» اینان چرا باید چنین کنند؟ چون این مسئله که ایمان کاتولیکی والای دانته درست است یا نادرست، اهمیتی ندارد. نکته در این است که این ایمان جنبشی عظیم است، چندان‌که سزاوار بوده دوام آورده، و حالا چیزی به همان اندازه نیرومند، و به همان اندازه صادقانه و صمیمی و به همان ژرفا و با همان قدرت زلزله‌آسا، باید جای آن را بگیرد. اهمیت انقلاب فرانسه در این است که ضربه‌ای سخت بر وجدان آدمی وارد کرد؛ انسان‌هایی که انقلاب فرانسه را برپا کردند به معنای واقعی صادق بودند و نه (همچون ولتر در نظر کارلایل) ریاکارانی لبخند بر لب. این نگرش که اگر بگویم کاملاً جدید بود حرفی خطرناک زده‌ام، دست‌کم آن‌قدر تازه بود که شایسته‌ی توجه باشد و آن چیزی که علت پیدایش آن بود، به گمان من، در زمانی بین ۱۷۶۰ و ۱۸۳۰ اتفاق افتاد. این حرکت در آلمان آغاز شد و به سرعت گسترش یافت.

1. Dante 2. Luther 3. Shakespeare, William

حال برای بیان منظور خود مثالی دیگر می‌آورم و آن نگرش به تراژدی است. نسل‌های پیشین بر این تصور بودند که تراژدی همواره پیامد نوعی خطا بوده است. کسی چیزی را نادرست فهمیده، و کسی خطایی کرده است. خواه این خطایی اخلاقی بوده باشد یا خطایی فکری. این خطا یا اجتناب‌پذیر بوده یا اجتناب‌ناپذیر. در چشم یونانیان تراژدی [نتیجه‌ی] خطایی بود که خداوند بر تو نازل می‌کرد، و شاید هیچ انسانی قادر به پرهیز از آن نبود؛ اما، در عالم نظر می‌توان گفت اگر این انسان‌ها همه چیزدان می‌بودند، آن خطاهای عظیم را مرتکب نمی‌شدند و بنابراین خود را گرفتار شوربختی نمی‌کردند. اگر اودپوس<sup>۱</sup> می‌دانست لائیوس<sup>۲</sup> پدر اوست، آن مرد را نمی‌کشت. این حتی در مورد تراژدی‌های شکسپیر نیز تا حدودی راست می‌آید. اگر اثللو<sup>۳</sup> می‌دانست دسدמוنا<sup>۴</sup> بی‌گناه است، نمایش‌نامه چنان پایانی نمی‌داشت. بنابراین تراژدی بر فقدان - اجتناب‌ناپذیر، یا شاید هم قابل اجتناب - چیزی در انسان استوار شده، مثلاً فقدان دانش، مهارت، شجاعت اخلاقی، توان زیستن، واکنش درست در برابر هر چیز، و نظایر آن. انسان‌های بهتر - با قدرت اخلاقی بیشتر، توانایی فکری بیشتر و فراتر از همه انسان‌های همه چیزدان که احتمالاً قدرت لازم را نیز دارند - همواره می‌توانند از آن چیزی که جوهر تراژدی است اجتناب کنند.

چنین برداشتی در اوایل قرن نوزدهم یا حتی اواخر قرن هجدهم وجود نداشت. اگر تراژدی راهزنان<sup>۵</sup> اثر شیلر<sup>۶</sup> را، که من باز هم به آن رجوع خواهم کرد، بخوانید، می‌بینید که کارل مور<sup>۷</sup>، قهرمان شرور راهزنان برای انتقام گرفتن از جامعه‌ای منفور، راهزن می‌شود و دست به

1. Oedipus 2. Laius 3. Othello 4. Desdemona 5. *The Robbers*

6. Schiller, Friedrich (1759-1805) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی. م.

7. Moor, Karl

کشتارهایی هول‌انگیز می‌زند. او سرانجام مکافات کرده‌های خود را می‌بیند، اما اگر برسید «تقصیر کیست؟ آیا تقصیر آن بخشی از جامعه که او متعلق به آن است؟ آیا ارزش‌های این بخش سراسر فاسد یا سراسر احمقانه است؟ در این جدال حق با کدام طرف است؟» در این تراژدی پاسخی به این پرسش نمی‌یابید و اصولاً چنین پرسشی در نظر شیلر بی‌معنی و نامربوط است.

در اینجا شاهد برخورد، و شاید برخورد اجتناب‌ناپذیر، میان مجموعه‌هایی از ارزش‌های ناسازگار هستیم. نسل‌های پیشین بر این تصور بودند که همه‌ی چیزهای خوب را می‌توان با هم آشتی داد. اما دیگر چنین نیست. اگر تراژدی مرگ دانتون<sup>۱</sup> اثر بوشنر<sup>۲</sup> را بخوانید، در این نمایش‌نامه روبسپیر در جریان انقلاب اسباب مرگ دانتون<sup>۳</sup> و دمولن<sup>۴</sup> را فراهم می‌کند و شما می‌پرسید «آیا روبسپیر در این کار بر خطا بود؟» پاسخ نه است. تراژدی به ما می‌گوید که دانتون، هرچند انقلابی صادقی بود که خطاهایی هم از او سر زد، سزاوار مرگ نبود، با این‌همه روبسپیر کاملاً حق داشت او را به کشتن بدهد. در اینجا برخوردی پیش می‌آید که هگل<sup>۵</sup> بعدها آن را «تصادم نیک با نیک» نامید. این دیگر نتیجه‌ی این یا آن اشتباه نیست، بلکه پیامد برخوردی اجتناب‌ناپذیر است، برخورد عناصری سرگردان بر خاک، برخورد ارزش‌هایی که آشتی‌پذیر نیستند. مهم آن است که مردم از جان و دل خود را وقف این ارزش‌ها بکنند. اگر چنین کنند قهرمانانی مناسب تراژدی خواهند بود. و اگر چنین نکنند، آنگاه موجوداتی بی‌مایه و حقیرند، افرادی بورژوا و بد که ارزش ندارند چیزی درباره‌شان بنویسی.

1. *The Death of Danton*

۲. Büchner, Georg (۱۸۱۳-۱۸۳۷) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی. م.

3. Danton, Georges Jacques

۴. Desmoulin, Camille (۱۷۶۰-۱۷۹۴) روزنامه‌نگار فرانسوی، از رهبران انقلاب فرانسه. م.

5. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

سیمای مسلط بر قرن نوزدهم، تصویر بتهوون<sup>۱</sup> ژولیده در اتاقت زیر شیروانی است. بتهوون انسانی است که آنچه را در درون دارد به عمل درمی‌آورد. بتهوون فقیر است، ناآموخته است، زمخت است. رفتاری ناخوشایند دارد، و دانشی اندک، شاید هم جدا از الهامی که او را به جلو می‌کشاند چیز جذابی در او نیست. اما او تباه نشده، توانش را از دست نداده، در اتاقت زیر شیروانی می‌نشیند و می‌آفریند. او به پیروی از پرتوی که در جان خود دارد می‌آفریند و این همان کاری است که آدمی باید بکند، این همان کاری است که انسان را قهرمان می‌کند. انسان، حتی اگر چون بتهوون نابغه نباشد، حتی اگر مثل قهرمان شاهکار ناشناخته<sup>۲</sup> اثر بالزاک<sup>۳</sup> دیوانه باشد و پرده‌ی نقاشی را چنان با رنگ ببوشاند که هیچ‌کس از آن سردر نیآورد، باری حتی چنین فردی سزاوار چیزی بیش از دلسوزی است، او انسانی است که خود را وقف آرمانی کرده، دنیا را به کناری انداخته، قهرمان وار، از خود گذشته و نماینده‌ی همه‌ی صفات باشکوهی است که آدمی باید داشته باشد. گوته<sup>۴</sup> در مقدمه‌ی مشهور دوشیزه دُمپن<sup>۵</sup> که در سال ۱۸۳۵ نوشت، در دفاع از مفهوم هنر به خاطر هنر، خطاب به منتقدان و مردم می‌گوید «نه، احمق‌ها، نه! آدم‌های کودن بی‌شعور! کتاب قرار نیست کاسه‌ی آبگوش باشد، رمان قرار نیست یک جفت پوتین باشد، غزل قرار نیست سُرنگ باشد، نمایش‌نامه راه‌آهن نیست... نه، دوهزار بار نه.» حرف گوته این است که آن دفاعیه‌ی سابق هنر (جدا از مکتبی بخصوص، یعنی مکتب سودمندی اجتماعی که آماج حمله‌ی اوست... سن سیمون<sup>۶</sup> و فایده‌گرایان و سوسیالیست‌ها) یعنی این تصور که «حایت هنر لذت‌بخشیدن به شمار زیادی از مردم، یا حتی شمار اندکی

1. Beethoven, Ludwig van 2. *Le Chef d'oeuvre inconnu* 3. Balzac, Honoré de

۴. Gautier, Théophile (۱۸۱۱-۱۸۷۲) ادیب فرانسوی، مرشد گروه پارناسیان. م.

5. *Mademoiselle de Maupin* 6. Saint-Simon



از خبرگان آموزش دیده است، دیگر اعتباری ندارد. هدف هنر آفرینش زیبایی است و حتی اگر فقط شخص هنرمند آفریده‌ی خود را زیبا بینگارد، این غایت زندگی او تواند بود.

بدیهی است چیزی روی داده که آگاهی آدمی را تا این حد تغییر داده و آن را دور کرده از این تصور که حقایقی کلی و معیارهایی کلی برای هنر وجود دارد و همه‌ی کنش‌های آدمی قرار است به اصلاح چیزها ختم شود و معیار اصلاح چیزها عمومی و نشان‌دانی است، و همه‌ی آدم‌های عاقل می‌توانند با استفاده از عقل خود این معیارها را کشف کنند. باری، حاصل این تغییر، نگرشی یکسره متفاوت به زندگی و کنش انسانی بوده است. بی‌گمان چیزی روی داده بود. وقتی می‌پرسیم چه چیزی روی داده بود پاسخ این است که چرخشی سریع به سوی احساسات، توجهی ناگهانی به هر چیز بدوی و پرت‌افتاده - پرت‌افتاده در زمان و در مکان - و اشتیاقی ناگهانی برای نامتناهی. چیزهایی درباره‌ی «بازایی احساسات در آرامش» می‌گویند، چیزهایی - بدون رابطه‌ی روشن با آنچه در بالا یاد کردیم - درباره‌ی رمان‌های اسکات<sup>۱</sup>، موسیقی شوپرت<sup>۲</sup>، نقاشی دلاکروا<sup>۳</sup>، پیدایش [کیش] دولت‌ستایی<sup>۴</sup> و تبلیغات آلمان به نفع خودبستگی اقتصادی می‌گویند و نیز درباره‌ی صفات آبرانسانی، ستایش نبوغ تربیت‌ناشده، شورشگران، قهرمانان، اصالت زیبایی و خود-ویرانگری.

وجه مشترک این چیزها کدام است؟ اگر در پی کشف این وجه مشترک برآیم نمایی حیرت‌آور پیش چشم خواهیم دید. در اینجا چند تعریف از رومانتیسم می‌آورم که همه را از نوشته‌های نامدارترین نویسندگان صاحب صلاحیت در این عرصه برگرفته‌ام. این تعریف‌ها خود نشان می‌دهد که مسئله به هیچ روی ساده نیست.

1. Scott, Sir Walter 2. Schubert, Franz Peter 3. Delacroix, Eugene  
4. state-worship

استاندال<sup>۱</sup> می‌گوید رومانتیسم هر چیز مدرن و جالب است و کلاسیسیسم هر چیز کهنه و کسالت‌بار. این گفته چندان که می‌نماید ساده نیست. منظور استاندال این است که رومانتیسم مسئله‌ی درک نیروهایی است که در زندگی شخص شما تحرک دارند، و این در تقابل با گریز به سوی چیزهای کهنه و منسوخ معنی می‌یابد. اما آنچه خود استاندال در کتابی درباره‌ی راسین و شکسپیر می‌گوید، همان است که من پیش‌تر بیان کردم. اما گویا، از معاصران استاندال، می‌گوید رومانتیسم بیماری است، چیزی ناتوان و بیمارگون، رجزخوانی فرقه‌ای از شاعران وحشی و مرتجعان کاتولیک است، حال آن‌که کلاسیسیسم نیرومند، سرسبز و شادمان و سالم است، همچون آثار هومر و سرود نیبلونگ‌ها<sup>۲</sup>. نیچه<sup>۳</sup> معتقد است رومانتیسم بیماری نیست، درمانی برای بیماری است. سیسموندی<sup>۴</sup>، آن منتقد سوییسی صاحب‌تخیل که اگرچه دوست مادام دو استال بود، شاید چندان میانه‌ی خوبی با رومانتیسم نداشت، می‌گوید رومانتیسم حاصل پیوند عشق، مذهب و آیین پهلوانی است. اما فریدریش فون گتس<sup>۵</sup>، کارگزار عمده‌ی مترنخ<sup>۶</sup> در آن زمان و معاصر تیزبین سیسموندی، بر این عقیده است که رومانتیسم یک سر از سرهای سه‌گانه‌ی «هیدرا»<sup>۷</sup> است و آن دو سر دیگر یکی اصلاحات<sup>۸</sup> است و دیگر انقلاب<sup>۹</sup>؛ «روان رومانتیسم بلایی از جناح چپ است، بلایی برای مذهب، برای سنت و بلایی برای گذشته که باید ریشه‌کن شود. رومانتیک‌های جوان فرانسوی یا «فرانسه‌ی جوان» همین نظر را این چنین بیان می‌کنند: «Le romantisme c'est la révolution» («رومانتیسم

1. Stendhal

2. *Song of the Nibelungs*: حماسه‌ی معروف آلمانی، م.

3. Nietzsche, Friedrich Wilhelm 4. Sismondi, Simond 5. Goetz, Friedrich von  
6. Metternich 7. Hydra 8. reform 9. revolution



یعنی انقلاب»). اما انقلاب علیه چه چیزی؟ ظاهراً علیه همه چیز. هاینه<sup>۱</sup> می‌گوید رومانتیسم گلی است روئیده از خون مسیح، بیداری دوباره‌ی شعری است که در خوابگردی قرون وسطی جریان داشت، مناره‌هایی سر در رؤیا برده که با چشمان ژرف و اندوهناک اشباحی نیشخند به لب به ما نگاه می‌کنند. مارکسیست‌ها این را هم می‌افزودند که رومانتیسم گریز از هول و هراس انقلاب صنعتی بوده و راسکین<sup>۲</sup> این گفته را تأیید می‌کرد و می‌گفت رومانتیسم تقابلی بود میان گذشته‌ی زیبا و اکنون یکنواخت و هراس‌انگیز؛ و این عقیده در واقع تعدیل حرف هاینه است، اما چندان تفاوتی با آن ندارد. اما تن<sup>۳</sup> عقیده دارد رومانتیسم عصیان بورژوازی است در برابر اشرافیت بعد از سال ۱۷۸۹؛ رومانتیسم فوران نیروی مدعیان جدید نام و کام است - و این دقیقاً در تقابل با حرف هاینه است. رومانتیسم تجلی قدرت عظیم و پیش‌برنده‌ی بورژوازی نوپا در مقابل ارزش‌های کهنه، موقر و محافظه‌کارانه‌ی جامعه و تاریخ است. رومانتیسم بازتاب ضعف و درماندگی نیست، تجلی خوشبینی عنان‌گسیخته است.

فریدریش شلگل نامورترین پیشاهنگ و پیام‌آور رومانتیسم تا عصر حاضر، می‌گوید اشتیاقی عظیم و برآورده‌ناشده برای غوطه‌خوردن در بی‌نهایت و آرزویی سرکش برای در هم شکستن مرزهای محدود فردیت در وجود انسان نهفته است. احساساتی نه چندان مغایر با این را می‌توان در کالریج و حتی در شلی<sup>۴</sup> سراغ کرد. اما فردینان برنتیه<sup>۵</sup>، در اواخر قرن نوزدهم، بر این عقیده است که رومانتیسم خودبینی ادبی است، تأکید بر فردیت با چشم‌پوشی از

۱. Heine, Heinrich (۱۷۹۷-۱۸۵۶) شاعر و منتقد آلمانی. از بزرگ‌ترین شاعران تغزلی آلمان م.  
۲. Ruskin, John

۳. Taine, Hippolyte (۱۸۲۸-۱۸۹۳) فیلسوف فرانسوی. م.

۴. Shelley, Percy Bysshe (۱۷۹۲-۱۸۲۲) شاعر انگلیسی. م.

۵. Brunetiere, Ferdinand (۱۸۴۹-۱۹۰۶) نویسنده و منتقد فرانسوی. استاد سوربن. م.

فراخنای عالم بیرون، چیزی درست در تقابل با فرا رفتن از خویش است، خودنمایی محض است؛ و بارون سه‌یر هم می‌گوید درست است و اضافه می‌کند رومانتیسم خودشیفتگی و بدویت است؛ و ایروینگ بابت<sup>۱</sup> هم حرف او را تکرار می‌کند.

اوگوست ویلهلم شلگل، برادر فریدریش شلگل، و مادام دو استال بر این عقیده‌اند که رومانتیسم از ملت‌های رومیایی<sup>۲</sup>، یا دست‌کم از زبان‌های رومیایی برخاسته است و در واقع حاصل تعدیل شعرهای شاعران دوره‌گرد پرووانس<sup>۳</sup> است؛ اما رنان<sup>۴</sup> رومانتیسم را از ریشه‌ی سلتی می‌داند. گاستون پاریس<sup>۵</sup> رومانتیسم را برخاسته از برتانی می‌داند؛ سه‌یر عقیده دارد رومانتیسم آمیزه‌ای از آرای افلاطون و دیونوسوس آریوپاگوسی<sup>۶</sup> است. یوزف نادلر<sup>۷</sup>، منتقد فرهیخته‌ی آلمانی معتقد است رومانتیسم در واقع نتیجه‌ی غربت‌زدگی آلمانی‌هایی است که بین الب و نیمن<sup>۸</sup> می‌زیستند - دلتنگی برای آلمان مرکزی قدیم که روزگاری از آن رخت بر بسته بودند و رومانتیسم در واقع حاصل خیال‌پردازی‌های این تبعیدیان و مهاجران بود. آیشندورف<sup>۹</sup> می‌گوید رومانتیسم زائیده‌ی دلتنگی پروتستان‌ها برای کلیسای کاتولیک است. اما شاتوبریان<sup>۱۰</sup> که بین الب و نیمن هم زندگی نمی‌کرد و بنابراین از آن‌گونه احساسات برکنار بود، معتقد است رومانتیسم لذت و سرخوشی پنهان و توصیف‌ناپذیر جان است که با خود بازی می‌کند: «من تا ابدالابد از خود حرف می‌زنم». یوزف آینارد<sup>۱۱</sup> می‌گوید رومانتیسم اراده‌ی دوست‌داشتن چیزی است،

۱. Babbitt, Irving (۱۸۵۶-۱۹۳۳) محقق امریکایی. بنیانگذار جنبش اومانستی جدید. م.

۲. Romance 3. Provençal 4. Renan, Ernest 5. Paris, Gaston

6. Pseudo-Dionysius of Areopagite 7. Nadler, Josef 8. Niemen

۹. Eichendorff, Joseph von (۱۷۸۸-۱۸۵۷) شاعر کاتولیک و غزلسرای آلمانی. م.

۱۰. Chateaubriand, Francois Rene (۱۷۶۸-۱۸۴۸) نویسنده و دولتمرد فرانسوی. م.

۱۱. Aynard, Josef

گرایش یا احساسی معطوف به دیگران و نه معطوف به خود، یعنی دقیقاً در تقابل با طلب قدرت. میدلتن موری<sup>۱</sup> عقیده دارد شکسپیر اساساً نویسنده‌ای رومانتیک بود و می‌افزاید همه‌ی نویسندگان بزرگ بعد از روسو رومانتیک بوده‌اند. اما منتقد نامدار مارکسیست جورج لوکاج<sup>۲</sup> می‌گوید هیچ‌یک از نویسندگان بزرگ رومانتیک نیستند، بخصوص اسکات، هوگو و استاندال.

با دقت در گفته‌های این افراد که در بسیاری مسائل دیگر ژرف‌اندیشی کرده‌اند و هوشمندی نشان داده‌اند، این نکته بر ما روشن می‌شود که یافتن عنصری مشترک در این کلی‌گویی‌ها به‌راستی دشوار است. از همین‌روست که نورتروپ فرای هشیارانه ما را از این کلی‌گویی‌ها برحذر می‌دارد. تا آنجا که می‌دانم این کلی‌گویی‌های متناقض تاکنون اعتراض کسی را برنینگیخته و هیچ‌یک از این نویسندگان آماج طوفان خشم و ملامتی نشده که اغلب دامنگیر کسانی می‌شود که تعاریف یا تعمیم‌هایی عرضه کرده‌اند که همگان آنها را بی‌معنی و نامربوط دانسته‌اند.

گام بعدی این است که ببینیم چه کیفیاتی از نظر نویسندگان و منتقدان این عرصه رومانتیک شمرده می‌شود. در اینجا هم به نتیجه‌ای به‌راستی عجیب می‌رسیم. تفاوت میان نمونه‌هایی که من گرد آورده‌ام چندان زیاد است که دشواری این موضوع که من به خطا خود را گرفتارش کرده‌ام به‌راستی به حد افراط می‌رسد.

رومانتیسم بدوی است، تعلیم‌ناپذیر است، جوانی است، زندگی است، احساس پرشور و شور زندگی انسان طبیعی است، اما در عین حال افسردگی است، بیماری است، انحطاط است، ناخوشی قرن است و زیبایی سنگدل، رقص مرگ است یا به‌راستی خود مرگ. رومانتیسم

1. Murry, Middleton 2. Lukács, Georg

گنبد شیشه‌ای رنگارنگ شلی است و نیز همان پرتو سپید جاودانگی که او می‌گفت. رومانتیسم کمال و غنای زندگی است با همه هیاهویش، کثرت بی‌پایان است، جوش و خروش و قهر و تعارض است و آشفتگی، و در عین حال آرامش است و صفا، یکی بودن با کلام اعظم «من هستم»، هماهنگی با نظم طبیعی است، موسیقی افلاک است، نیست‌شدن در روح فراگیر جاودانه است. رومانتیسم آن چیز غریب، نامألوف و رازآمیز است، مافوق طبیعی است، ویرانه است و مهتاب است، قصر جادوست و شیپور شکار است، جن و غول و ازما بهتران، ظلمات است و قدرت ظلمات، شبخ است و خون‌آشام است، هراسی بی‌نام است، نامعقول است، ناگفتنی است. همچنین آن چیز آشناست، احساس سنت یگانه‌ی فرد است، شادی نهفته در سیمای خندان طبیعت هرروزه است و چشم‌اندازها و صداها‌ی آشنا برای روستاییان خرسند و ساده‌دل است - همان خرد سالم معقول و شادمانه‌ی فرزندان گلگون‌رخسار خاک. رومانتیسم باستانی است، تاریخی است، کلیسای گوتیک است، غبار دوران کهن است، ریشه‌های عتیق است و نظم دیرین است که چند و چونش به تحلیل در نمی‌آید، نظمی که تعلق و دلبستگی‌اش ژرف است و به بیان در نمی‌گنجد. رومانتیسم آن چیز ناملموس است، آن چیز درنیافتنی است، همچنین رومانتیسم جست‌وجوی هر چیز بدیع است، تحول انقلابی است، توجه به اکنون، گریز پای است، اشتیاق زیستن در دم، انکار دانش، گذشته و آینده، شادمانه‌ی سرخوشی لحظه‌ای گذرا و احساس بی‌زمانی است. رومانتیسم نوستالژی است، آویختن به دامان خیال است، رؤیای مستی‌بخش است، ماخولیای شیرین است و ماخولیای آلم، تنهایی است و رنج تبعید، احساس بیگانگی است و پرسه‌زدن در جاهای پرت‌افتاده، خاصه در شرق، و در اعصاری دور، خاصه در دوران و سده‌ی هجدهم. همچنین رومانتیسم همکاری پر نشاطی است در تلاش

سازنده‌ی همگانی، احساس وابستگی به کلیسایی، طبقه‌ای، حزبی، سنتی، و نیز جای داشتن در سلسله‌مراتبی عظیم، فراگیر و متقارن، شهسواران و خادمان، سلسله‌مراتب کلیسا، پیوندهای انداموار اجتماعی، وحدتی رازآمیز، ایمانی واحد، سرزمینی واحد، خونی واحد، همچنان‌که بارس<sup>۱</sup> گفته «خاک و مرگ»، جامعه‌ی بزرگ مردگان و زندگان و نازادگان. رومانتیسم توریسیم<sup>۲</sup> اسکات و ساوتی<sup>۳</sup> و ووردزورث است و رادیکالیسم شلی، بوشنر و استاندال. همچنین، ستایش قرون وسطی است از زبان شاتوبریان و نیز نفرت میشله<sup>۴</sup> است از قرون وسطی. نیایش اقتدار است از زبان کارلایل و نفرت از اقتدار است در سخن هوگو. رومانتیسم عرفان شورمندانه‌ی طبیعت‌گرا و نیز زیبایی‌شناسی ضد طبیعت است در شکل افراطی آن. رومانتیسم توان و قدرت و اراده، جوانی، حیات و عرضه کردن خویش است، نیز شکنجه‌ی خویش است و نیست‌کردن خویش و خودکشی. رومانتیسم بدوی و ساده و یکرویه است، آغوش طبیعت، کشتزارهای سبز، زنگوله‌ی گاوان و جویبارهای زمزمه‌گر و آسمان آبی بیکران است و به همان اندازه، ظاهرسازی و جلالت است، اشتیاق به لباس پسند روز است، جلیقه‌ی قرمز و کلاه‌گیس سبز و موی آبی، همان لباس پیروان پارسی آدمی چون ژرار دُ نروال<sup>۵</sup> در دوره‌ای خاص. خرچنگی است که نروال نخعی به آن بسته و در خیابان‌های پاریس می‌گرداندش. رومانتیسم خودنمایی گستاخانه است و اوج غرابت، نبرد ارنانی<sup>۶</sup>

۱. Barrès, Auguste Maurice (۱۸۶۲-۱۹۲۳) نویسنده و سیاستمدار فرانسوی. م.

۲. Toryism؛ سنت محافظه‌کاری انگلستان و نام حزب محافظه‌کار. م.

۳. Southey, Robert (۱۷۷۴-۱۷۴۳) شاعر و ادیب انگلیسی از اعضای حزب محافظه‌کار توری. م.

۴. Michelet, Jules (۱۷۹۸-۱۸۷۴) مورخ فرانسوی. مقدمه‌ای بر تاریخ جهان، تاریخ ژم از اوست. م.

۵. Nerval, Gérard de نام اصلی اش Gerard Labrunie (۱۸۰۸-۱۸۵۵) شاعر فرانسوی با عقاید و رفتار نامتعارف و افراطی که در اواخر عمر دیوانه شد. م.

۶. Ermani؛ ارنانی، نمایش‌نامه‌ای از ویکتور هوگو به سبک رومانتیک که در سال ۱۸۳۰ به اجرا درآمد.

و مایه‌ی اختلاف شدید میان رومانتیک‌ها و هواداران کلاسیسیسم شد. م.

است، دلزدگی و بیزاری از زندگی است، مرگ سارداناپولیس<sup>۱</sup> است، خواه در پرده‌ی نقاشی دلاکروا و خواه در موسیقی برلیوز<sup>۲</sup> و کلام بایرن. رومانتیسم آشوب‌زدگی امپراتوری‌های بزرگ، جنگ‌ها و کشتارها و تعارض دنیاهاست. قهرمان رومانتیک عاصی، فتنه‌ی دوران، جان دوزخی و همه‌ی چهره‌هایی است که در اشعار پهلوانی بایرن حضور دارند. رومانتیسم همه‌ی رانندگان و جفادیدگان است، و نیز آن دلبران گشاده‌دست، و داغ‌خوردگان شریف داستان‌های قرن نوزدهم. رومانتیسم شراب‌نوشیدن در کاسه‌ی سر آدمی است و برلیوز است که می‌گفت خوش دارد از کوه وزو<sup>۳</sup> بالا برود تا آنجا با جانی درآشنا راز دل بگوید. رومانتیسم عیش و نوش اهریمنی است، طنز و طیب بددلانه است، خنده‌های شیطانی است و قهرمانانی شوم، اما در عین حال رخ‌نمودن خداوند و فرشتگان اوست در چشم بلیک<sup>۴</sup>، اجتماع بزرگ مسیحی است، نظم جاودانی است و «آسمان پرستاره است که گوشه‌ای از جان بی‌کرانه و جاودانه‌ی مسیحی را بازمی‌نماید.» کوتاه سخن، رومانتیسم وحدت و کثرت است، وفاداری به جزئیات است، مثلاً در نقاشی طبیعت، و در عین حال تعهدی استوار است در قبال ابهام و سوسه‌انگیز و رمزآمیز نمای کلی. رومانتیسم زیبایی و زشتی است، هنر به خاطر هنر است و هنر همچون ابزاری برای رستگاری اجتماعی. توانایی است و ناتوانی، اصالت فرد است و اصالت جمع، پاکدامنی است و فساد، انقلاب است و ارتجاع، صلح است و جنگ، عشق به زندگی است و عشق به مرگ. پس شاید چندان جای شگفتی نباشد که ای. او. لاجوی<sup>۵</sup>، که

۱. Sardanapalus؛ صورت یونانی نام آشوربانیپال پادشاه آشور. م.

۲. Berlioz, Louis Hector 3. Vesuvius 4. Blake, William

۵. Lovejoy, Arthur Olin (۱۸۷۳-۱۹۶۳) مورخ اندیشه‌ها و فیلسوف آلمانی. م.



تاریخ عقاید دو قرن اخیر سروکار داشته، در برابر این پدیده کم و بیش در مانده شد. او رشته‌های بسیار از کلاف سردرگم روماتیسم باز کرد و به درستی، به این نتیجه رسید که بسیاری از این رشته‌ها با هم تعارض دارند، و نیز برخی از آنها یکسره با رشته‌های دیگری ارتباطند. اما به همین بسنده نکرد و جلو تر رفت. پس دو نمونه برگزید که هیچ‌کس در ماهیت روماتیک آنها تردید نداشت، مثلاً گرایش به بدویت و گرایش به غرابت - دندی‌ایسم<sup>۱</sup> - و این پرسش را پیش کشید که وجه مشترک این دو گرایش چیست. گرایش به بدویت، که در شعر انگلیس و تا حدودی در نثر انگلیس در اوایل قرن هجدهم آغاز شد، ستایشگر وحشی نجیب، زندگی ساده، الگوهای بی‌قاعده‌ی کنش خودانگیخته، در مقابل پیچیدگی فاسد و شعر آکساندرین خاص جامعه‌ی پیچیده بود. این گرایش کوششی بود برای اثبات این‌که قانونی طبیعی وجود دارد که جای آن در دل‌های تعلیم‌ناده‌ی بومیان فاسد نشده، یا کودک فاسد نشده است. لاجوی آنگاه این پرسش بجا را مطرح می‌کند که این گرایش چه وجه مشترکی با جلیقه‌ی قرمز، موی آبی، کلاه گیس سبز، مشروب افسینت<sup>۲</sup>، مرگ، خودکشی و غرابت‌پسندی پیروان ژرار دُ نروال و گوتیه دارد؟ او خود اعتراف می‌کند که هیچ وجه مشترکی میان اینها نمی‌بیند و بجاست اگر حق را به او بدهیم. شاید بگویید در هر دو اینها هوای عصیان است، هر دو بر نوعی تمدن عصیان می‌کنند، یکی به هوای رفتن به جایی چون جزیره‌ی رابینسن کروزوئه<sup>۳</sup>، تا در آنجا با طبیعت یکی شود و با مردمان ساده‌ی فاسد نشده زندگی کند، و دیگری به جست‌وجوی نوعی زیبایی‌شناسی و دندی‌ایسم پشرو شور و خشونت‌بار. اما عصیان محض و انکار فساد به خودی خود، نمی‌تواند روماتیک باشد. ما پیامبران یهود یا ساوونارولا یا حتی واعظان

1. dandyism 2. absinthe 3. Crusoe, Robinson

متدیست را به طور اخص روماتیک نمی‌دانیم. این چارچوب بیش از حد وسیع است. پس حق داریم اگر در این درماندگی با لاجوی همدردی کنیم. در اینجا بجاست اگر نوشته‌ای از جورج بوآس<sup>۱</sup>، شاگرد لاجوی نقل کنیم.

بعد از آن‌که لاجوی مشخصات روماتیسم را بازشناخت، دیگر نباید در این باره که روماتیسم به‌راستی چه بود، بحثی بشنوم. در آن زمان، آموزه‌های زیبایی‌شناسی گوناگونی مطرح شده بود که برخی رابطه‌ای منطقی با آموزه‌های دیگر داشته‌اند و برخی نه، هر چند همه‌ی آنها به یک نام خوانده شده‌اند. اما این بدان معنی نیست که همه‌ی این آموزه‌ها جوهری مشترک داشته‌اند، درست به همان‌گونه که همه‌ی کسانی که جان اسمیت نام دارند از یک پدر و مادر نیستند. این شاید رایج‌ترین خطایی باشد که از اختلاط افکار و کلمات پدید می‌آید. می‌توان در این باره ساعت‌ها حرف زد و شاید این کار ضروری نیز باشد.

همین‌جا خیالتان را راحت کنم که من چنین قصدی ندارم. اما این را باید اضافه کنم که لاجوی و بوآس، اگرچه پژوهندگانی ارجمند هستند و سهمی عمده در روشن کردن تاریخ فکر دارند، در این مورد به خطا رفته‌اند. جنبش روماتیک به‌راستی وجود داشت، و این جنبش چیزهایی داشت که کانون و هسته‌ی آن به شمار می‌رفتند، و به‌راستی انقلابی عظیم در آگاهی انسان برپا کرد و برای ما مهم است کشف کنیم این جنبش چیست.

1. Boas, George



البته می‌توانیم کل مسئله را نادیده بگیریم. می‌توانیم مثل والری<sup>۱</sup> بگوییم کلماتی مثل رومانتیسم، کلاسیسیسم، اومانیسیم و ناتورالیسم، اصولاً نام‌هایی نیستند که به کاری بیایند. «آدم با برچسب بطری‌ها نه می‌تواند مست کند و نه تشنگی‌اش را چاره کند.» در فواید این دیدگاه بسیار سخن می‌توان گفت. اما در عین حال، ما نمی‌توانیم مسیر تاریخ انسان را بدون توسل به برخی کلی‌گویی‌ها دنبال کنیم. بنابراین، اگرچه کاری دشوار است، باید بکوشیم تا دریابیم علت آن انقلاب عظیم در آگاهی انسان در آن قرن‌ها چه بود. هستند افرادی که با وجود این همه شواهدی که من جمع کرده‌ام، خوش دارند با سیر آرتور کیلر-کوچ<sup>۲</sup> فقید هم‌زبان بشوند که با آن بی‌خیالی خاص انگلیسی‌ها گفت «کل این جار و جنجال [تفاوت میان کلاسیسیسم و رومانتیسم] این قدر ارزش ندارد که آدم عاقل خودش را به دردرس بیندازد.»

باید بگوییم با این دیدگاه موافق نیستم. این به نظر من منتهای بی‌عملی است. پس در حد توان خود می‌کوشم تا روشن کنم در نظر من جنبش رومانتیسم اساساً چه پیامدهایی داشت. تنها راه معقول برای پرداختن به این موضوع، یا دست‌کم تنها راهی که به نظر من عملی و مؤثر می‌آید، این است که از روش تاریخی که آهسته و پرشکیب است، بهره بگیریم، به آغاز قرن هجدهم نگاهی اندازیم و ببینیم وضعیت در آن ایام چگونه بود، و آنگاه بجوییم کدام عوامل آن وضعیت را برهم زدند و آنها را یک‌به‌یک بشناسیم و نیز بکوشیم تا دریابیم چه ترکیب یا تلاقی خاصی از آن عوامل در نیمه‌ی دوم این قرن پدید آمد که به پیدایش چیزی انجامید که به اعتقاد من بزرگ‌ترین تحول در آگاهی انسان غربی تا روزگار ما بوده است.

1. Valéry, Paul 2. Quiller-Couch, Sir Arthur



## نخستین حمله به روشنگری

روشنگری اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم نیاز به تعریف دارد. سه گزاره داریم که اگر چکیده‌ی آنها را بگیریم می‌توان گفت سه پایه‌ای را تشکیل می‌دهند که کل سنت غربی بر آنها استوار شده. این سه گزاره به روشنگری محدود نمی‌شوند، هرچند روشنگری نمایی خاص به آنها بخشید و به شیوه‌ای خاص دگرگونشان کرد. این سه اصل را می‌توان به گونه‌ای اجمالی چنین برشمرد. نخست این که همه‌ی پرسش‌های اصیل را می‌توان پاسخ گفت و اگر پرسشی پاسخ نداشته باشد اصولاً پرسش نیست. شاید ما پاسخ را ندانیم، اما کسی دیگر پاسخ را خواهد دانست. ما شاید چندان ضعیف، نادان و ابله هستیم که خود نمی‌توانیم آن پاسخ را بیابیم. در این صورت پاسخ در نزد کسانی عاقل‌تر از ماست، یعنی در نزد خبرگان و کارشناسان. ما شاید موجوداتی گنهکار باشیم و بنابراین ناتوان از این که خود به حقیقت برسیم. در این صورت در این دنیا به حقیقت نخواهیم رسید، شاید در آن دنیا برسیم. شاید هم آن پاسخ در عصری طلایی، به زمانی پیش از آن که هبوط آدم و طوفان نوح ما را این‌گونه در مانده و گناهکار بر خاک‌ها کند، دانسته بوده است. یا شاید عصر طلایی نه در گذشته که در آینده است، و ما بعدها به حقیقت پی خواهیم برد. اگر نه در این گوشه‌ی عالم، در گوشه‌ای دیگر، اگر نه در این زمان، به زمانی دیگر. بارش، اصل این است که پاسخ باید روشن باشد، اگر نه برای آدمیان، برای موجودی همه‌چیزدان، برای خدا. اگر پاسخ به هیچ‌روی دانستنی

نیست، اگر پاسخ به گونه‌ای اصولاً از چشم ما پنهان است، در این صورت خود پرسش لابد اشکالی دارد. این گزاره را هم مسیحیان می‌پذیرند و هم مدرسیان، هم در روشنگری پذیرفته است و هم در سنت پوزیتیویستی قرن بیستم. این گزاره در واقع ستون فقرات سنت عمده‌ی غرب است و رومانیسم بر همین ستون ترک انداخت.

گزاره‌ی دوم این است که همه‌ی این پاسخ‌ها دانستنی است، همه‌ی این پاسخ‌ها را می‌توان به یاری ابزارها و روش‌هایی کشف کرد و این روش‌ها خود آموختنی است و می‌توان آنها را به دیگران نیز آموخت. روش‌ها و فنونی وجود دارد که به یاری آنها می‌توانیم راه‌هایی برای کشف اجزای تشکیل‌دهنده‌ی عالم و جایگاه ما در این عالم و رابطه‌ی ما با مردم و رابطه‌ی ما با چیزها و این را که ارزش‌های واقعی کدامند و نیز پاسخ هر پرسش جدی و پاسخ‌دانی دیگر را بیاموزیم و به دیگران نیز تعلیم دهیم.

گزاره‌ی سوم این است که همه‌ی پاسخ‌ها باید با هم سازگار باشند، زیرا اگر سازگار نباشند، حاصل آشوب و آشفتگی خواهد بود. بدیهی است که پاسخ درست به یک پرسش نمی‌تواند با پاسخ درست به پرسش دیگر ناسازگار باشد. این حقیقتی منطقی است که یک گزاره‌ی درست نمی‌تواند با گزاره‌ی درست دیگر ناسازگار باشد. اگر قرار باشد همه‌ی پاسخ‌ها به همه‌ی پرسش‌ها را به شکل گزاره درآوریم و اگر همه‌ی گزاره‌های درست اصولاً کشف‌شدنی باشند، آنگاه نتیجه می‌گیریم که توصیفی از دنیایی آرمانی - یا اگر خوش دارید، ناکجاآباد - وجود دارد و آن همان توصیفی است که در همه‌ی پاسخ‌های درست به همه‌ی پرسش‌های جدی یافت می‌شود. این ناکجاآباد که شاید در رسیدن به آن ناتوان باشیم، به هر تقدیر همان آرمانی است که ما نقصان‌های کنونی خود را با معیار آن می‌سنجیم.

آنچه بر شمردم پیش فرض‌های کلی سنت خردگرایی غرب است،

خواه مسیحی و خواه کافر، خواه خداشناس و خواه بی‌خدا. روشنگری چرخشی خاص به این سنت داد و آن این بود که گفت بسیاری از شیوه‌های سنتی موجود به آن پاسخ‌ها نمی‌رسند - و من لازم نیست در این مورد توضیح بیشتری بدهم، چرا که مسئله‌ای شناخته‌شده است. رسیدن به پاسخ با الهام و وحی میسر نیست، چرا که ظاهراً الهام افراد مختلف با هم تناقض دارد. رسیدن به پاسخ به یاری سنت میسر نیست. چرا که سنت در بسیاری موارد گمراه‌کننده و نادرست است. رسیدن به پاسخ با اتکا به اصول اعتقادی هم میسر نیست و نیز با اتکا به خودکاوای مردانی سرآمد میسر نیست، زیرا بوده‌اند شیادانی که این جایگاه را غصب کرده‌اند. این فهرست را می‌توان باز هم ادامه داد. پس، تنها یک راه برای یافتن پاسخ وجود دارد و آن کاربرد درست عقل است، به روش قیاس، آنچنان‌که در علم ریاضی می‌بینیم و به روش استقرا، آنچنان‌که در علوم طبیعی. این تنها راه رسیدن به کل پاسخ‌ها - پاسخ درست به پرسش‌های جدی - است. پس چرا نتوانیم این پاسخ‌ها را که در دنیای فیزیک و شیمی به نتایجی موفقیت‌آمیز رسیده، در زمینه‌هایی پیچیده‌تر همچون سیاست، اخلاق و زیبایی‌شناسی به کار بگیریم؟

باید تأکید کنم که الگوی کلی این تصور این است که زندگی، یا طبیعت نوعی یازل تکه‌تکه است. ما در میان تکه‌های پراکنده‌ی این پازل نشستیم. باید وسیله‌ای برای چیدن این تکه‌ها باشد. آن انسان عقل کل، آن موجود همه‌چیزدان، خواه خدا باشد و خواه موجود خاکی همه‌چیزدان - هر جور که می‌خواهید تصورش کنید -، اصولاً قادر است این تکه‌ها را چنان جفت و جور کند که به ترکیبی منسجم

۱. وقتی نویسندگان قرن‌های هفدهم و هجدهم می‌گویند «طبیعت» ما به‌راحتی می‌توانیم آن را به زندگی ترجمه کنیم، کلمه‌ی «طبیعت» در قرن هجدهم همان قدر عادی و معمولی بود که امروز کلمه‌ی «اخلاق» برای ما عادی است و معنایش هم تقریباً به اندازه‌ی معنای این کلمه دقیق بود.

برسد. هرکس که به این کار توانا باشد باخبر است که عالم چگونه چیزی است: چیزها چیستند، چه بوده‌اند، چه خواهند بود، چه قوانینی بر آنها حاکم است، انسان چیست، رابطه‌ی انسان با چیزها چیست، و بنابراین انسان به چه چیزهایی نیازمند است، تمنای چه چیزهایی در دل دارد و چگونه باید به آن چیزها برسد. همه‌ی پرسش‌ها، خواه پرسش‌هایی عینی<sup>۱</sup> باشد و خواه آنچه هنجاری<sup>۲</sup> می‌خوانیم - پرسش‌هایی چون «چه باید بکنم؟» یا «چه بایست می‌کردم؟» یا «کار درست یا شایسته برای من کدام است؟» - پاسخ همه‌ی این پرسش‌ها در نزد کسی است که قادر است تکه‌های آن پازل را به درستی کنار هم بچیند. این کار همچون جست‌وجوی گنجی پنهان است. تنها مشکل یافتن راه رسیدن به گنج است. بدیهی است که نظریه‌پردازان بر سر همین نکته با هم اختلاف دارند. اما در قرن هجدهم بسیاری بر این نکته توافق داشتند که بی‌گمان می‌توان دستاورد نیوتن<sup>۳</sup> در قلمرو فیزیک را در زمینه‌ی اخلاق و سیاست نیز به کار گرفت.

قلمرو سیاست و اخلاق دستخوش آشفتگی کم‌نظیری بود. آن روز همچون امروز به‌روشنی می‌دانستند که مردم از پاسخ این پرسش‌ها باخبر نیستند. انسان باید چگونه زندگی کند؟ آیا جمهوری بهتر از سلطنت است؟ کدام کار درست است، رفتن در پی کامجویی یا تلاش برای انجام وظیفه، و آیا این دو شیوه آشتی‌پذیرند؟ آیا زهد و پارسایی شایسته است یا عیش و کامرانی؟ آیا پیروی از سرآمدان و کارشناسان آگاه به حقیقت درست است، یا هرکس حق دارد بنا بر تشخیص خود عمل کند؟ آیا ضروری است که عقیده‌ی اکثریت را پاسخ درست به حیات سیاسی بگیریم؟ آیا خیر کیفیتی برون‌ی است،

1. factual 2. normative 3. Newton, Isaac

چیزی در فلان جای خاص است، چیزی جاودانی، عینی، صادق برای همه‌ی انسان‌ها در همه‌ی احوال و در همه‌جاست، یا خیر صرفاً چیزی است که دست بر قضا فلان آدم در موقعیتی خاص آن را خوش داشته یا به‌سوی آن گرایش یافته است؟

این پرسش‌ها، آن روز هم مثل امروز، مایه‌ی سرگردانی بود. به‌راستی طبیعی بود که مردم به نیوتن متوسل شوند که وقتی به‌سراغ فیزیک رفت این علم در وضعیتی کاملاً مشابه قرار داشت، یعنی دستخوش بسیاری فرضیه‌های متناقض بود و استوار بر بسیاری خطاهای کلاسیک و مدرسی. نیوتن با چند حرکت استادانه توانست آن آشفتگی عظیم را به‌نظمی نسبی بدل کند. او توانست به یاری چند گزاره‌ی روشن ریاضی-فیزیکی موقعیت و شتاب هر ذره‌ی عالم را استنتاج کند؛ و اگر خود به این نتایج نرسید ابزاری به دست مردم داد تا به یاری آن به آن نتایج برسند، ابزاری که هر انسان عاقل می‌توانست خود آنها را به کار گیرد. پس اگر برقراری چنین نظمی در عالم فیزیک میسر می‌بود، بی‌گمان همان روش‌ها به همان نتایج والا و پایا در عوالم دیگر نیز منتهی می‌شد، یعنی در عالم اخلاق، سیاست، زیبایی‌شناسی و در سایر قلمروهای پرآشوب باورهای آدمی، آنجا که مردم با یکدیگر کشاکش داشتند، یکدیگر را می‌کشتند و نابود می‌کردند، تحقیر می‌کردند و این‌همه به نام اصولی که با هم سازگاری نداشت. پس آن امید کاملاً عقلایی می‌نمود و نیز آرمانی انسانی و ارزشمند بود، و این، هرچه بود، باری، بی‌تردید آرمان روشنگری بود.

روشنگری، برخلاف تصور بعضی‌ها، نوعی جنبش همگون نبود. همه‌ی فعالان آن کم‌وبیش به یک چیز معتقد باشند. برای مثال، در مورد ماهیت انسان بسیار گونه‌گون بود. فونتنل<sup>۱</sup> و سن

1. Fontenelle, Bernard (1657-1757): ادیب فرانسوی-م.



اوپرمون<sup>۱</sup>، ولتر و لامتری<sup>۲</sup> عقیده داشتند آدمی به گونه‌ای درمان‌ناپذیر حسود و شرور و فاسد و ناتوان است، بنابراین برای آن‌که بتواند روی پایابستد به سختگیرانه‌ترین انضباط ممکن نیاز دارد. انسان برای رو در رو شدن با زندگی به این انضباط خشک محتاج است. دیگران تا این حد سیاه‌بین نبودند؛ می‌گفتند انسان اصولاً خمیره‌ای نرمش‌پذیر دارد، مشت‌گلی است که هر آموزگار با کفایت و هر قانونگذار روشن‌بین می‌تواند آن را به شکلی مناسب و معقول درآورد. دیگرانی نیز بودند که همچون روسو فکر می‌کردند انسان بالفطره نه خستی بوده و نه شرور، انسان موجود خوبی بوده و فقط نهادهایی که ساخته‌ی خودش بودند او را خراب کردند. اگر می‌توانستیم این نهادها را تغییر بدهیم یا به شکلی اساسی اصلاح کنیم آنگاه خوبی بالفطره‌ی انسان دوباره رخ می‌نمود و فرمانروایی عشق دیگر بار بر خاک برقرار می‌شد.

همچنین برخی نظریه‌پردازان نامدار روشنگری به نامیرایی روح باور داشتند. دیگران بر این عقیده بودند که «مفهوم روح اصولاً خرافی است و چنین چیزی وجود ندارد.» برخی به نخبگان و به ضرورت حاکمیت خردمندان معتقد بودند و این‌که توده‌ی مردم هیچ‌گاه چیزی یاد نخواهند گرفت، و نابرابری استعدادها میان انسان‌ها وجود دارد و همیشگی است و تا زمانی که آدم‌ها این را نیاموخته‌اند که - درست مثل آموزش فنونی چون دریانوردی و اقتصاد که نیاز به اهل تخصص دارد - در سایر زمینه‌ها هم باید از آنان که می‌دانند اطاعت کنند، زندگی بر کوه‌ی خاکی همان جنگلی که بوده خواهد بود. اما دیگران بر این عقیده بودند که در عرصه‌هایی چون اخلاق و سیاست هر انسانی برای خود خبره است، و اگرچه هر کسی نمی‌تواند ریاضی‌دان خوبی

۱. Saint-Évremond, Charles de (۱۶۱۰-۱۷۰۳) ادیب و سیاستمدار فرانسوی. م.

۲. La Mettrie, Julien (۱۷۰۹-۱۷۵۱) دانشمند فرانسوی، در عرصه‌ی فیزیک، ریاضی، فلسفه، به سبب آموزش‌های ماتریالیستی تحت تعقیب قرار گرفت و از فرانسه گریخت. م.

باشد، همگان قادرند با کاوش در ضمیر خود تفاوت میان نیک و بد و درست و نادرست را بشناسند و اگر تاکنون به این آگاهی نرسیده‌اند از آن‌روست که در گذشته مشتی فرومایه یا ابله گمراهشان کرده‌اند، یا حاکمان خودخواه، جنگ‌طلبان شرور، روحانیان فاسد و دیگر دشمنان آدمی، ایشان را به راهی دیگر کشانده‌اند. اگر می‌شد به طریقی این دشمنان انسان را از میان برداریم، آنگاه به قول روسو هرکسی می‌توانست پاسخ‌های روشن را که با حروفی جاودانه بر ضمیرش حک شده، کشف کند.

اختلافات دیگری نیز در میان بود که نیازی نیست به آنها اشاره کنم. اما وجه مشترک همه‌ی این متفکران این عقیده بود که فضیلت در نهایت خود همان دانش است و ما اگر بدانیم چیستیم و اگر بدانیم به چه چیز نیاز داریم و اگر بدانیم آن چیز را در کجا باید جست‌وجو کنیم و آن را با بهترین وسیله‌ای که در اختیار داریم به دست آوریم، آنگاه به زندگی سعادت‌آمیز، بافضیلت، عادلانه، آزاد و رضایت‌آمیز دست می‌یابیم؛ همه‌ی فضایل با هم سازگارند و محال است که ما در وضعی قرار بگیریم که در آن پاسخ این پرسش که «آیا باید طالب عدالت باشیم»، «آری» باشد و پاسخ این پرسش که «آیا باید طالب شفقت باشیم» نیز «آری» باشد و آنگاه دریابیم که این دو پاسخ با هم سازگارند. برابری، آزادی و برادری باید با هم سازگار باشند. همچنین عدالت و شفقت. اگر فردی بگوید که ممکن است کسی با عدالت به حقیقت دچار فلاکت شود، باید به هر طریق که شده بتوانیم ثابت این ادعا را ثابت کنیم. اگر کسی به طریقی ثابت کرد که آزادی کامل با برابری کامل ناسازگار است، بی‌گمان سوء تفاهمی در این بحث پیش آمده، و از این قبیل. این عقیده‌ای بود که همه‌ی این مردان به آن باور داشتند. مهم‌تر آن‌که آنان معتقد بودند این گزاره‌های کلی با روش‌هایی قابل اعتماد به دست می‌آید، یعنی همان روش‌هایی که



دانشمندان علوم طبیعی در رسیدن به پیروزی بزرگ قرن هجدهم به کارگرفتند - که منظور همان علوم طبیعی است.

حال می‌خواهیم ببینیم حمله به روشنگری به چه شکل خاصی تجلی کرد، اما پیش از آن لازم است توضیح بدهم که این جهان‌بینی همان قدر که در قلمرو هنرها رسوخ کرد، بر علوم و اخلاق نیز تأثیر گذاشت. برای مثال نظریه‌ی غالب زیبایی‌شناسی در اوایل قرن هجدهم این بود که انسان باید آینه‌ای در برابر طبیعت بگذارد. این گفته به این صورت که هست خام و گمراه‌کننده، و در واقع باطل می‌نماید. آینه‌گرفتن در برابر طبیعت صرفاً به معنای نسخه‌برداری از چیزی است که هم‌اکنون وجود دارد. اما مراد آن نظریه‌پردازان از این گفته چنین نبود. مراد ایشان از طبیعت زندگی بود و مراد از زندگی نه آنچه آدمی می‌بیند، بلکه آن چیزی است که به تصور ایشان زندگی در جهت رسیدن به آن می‌کوشد، یعنی شکل‌هایی آرمانی که تمامی زندگی به‌سوی آن کشیده می‌شود. بی‌تردید زئوکسیس<sup>۱</sup> نقاش آتنی که خوشه‌های انگور را چنان طبیعی نقاشی کرده بود که پرندگان می‌آمدند و بر آن نوک می‌زدند، هوش بسیار از خود نشان داده بود. همچنین منتهای مهارت رافائل<sup>۲</sup> بود که سکه‌های طلا را چنان دقیق کشید که مهمانخانه‌دار آنها را به‌جای سکه‌های واقعی گرفت و گذاشت تا نقاش بی‌آن‌که حساب خود را بپردازد برود. اما اینها بالاترین اوج پرواز نبوغ هنری انسان نبود. والاترین نبوغ هنری در این بود که آن آرمان درونی عینی را که طبیعت و آدمی به‌سویش می‌گرایند تجسم بخشد و آن را به گونه‌ای در نقاشی اصیل جای دهد. این بدان معنی است که نوعی الگوی عام وجود دارد و نقاش می‌تواند آن را در تصاویر بگنجانند، همچنان‌که فیلسوف یا دانشمند می‌تواند آن را در گزاره‌ها بگنجانند.

1. Xeuix 2. Raphael

در اینجا مناسب است گفته‌ای نمونه‌وار از فونتئل نقل کنم که بیشتر از هر کس دیگر نماینده‌ی جنبش روشنگری بود و خود چنان زندگی سنجیده و عاقلانه‌ای داشت که صد سال عمر کرد. فونتئل می‌گوید: «هر اثر سیاسی، اخلاقی، انتقادی و حتی شاید هنری، چیزی بهتر می‌بود اگر، با توجه به همه‌ی جوانب، به دست هندسه‌دانی آفریده می‌شد.» این از آن‌روست که هندسه‌دانان افرادی هستند که روابط منطقی میان چیزها را درک می‌کنند. هر کس الگوی سرمشق طبیعت را بشناسد - آخر طبیعت بی‌گمان وجودی عقلانی است، وگرنه انسان به هیچ‌روی قادر به تصور یا ادراک آن نبود (استدلال این بود) - بی‌گمان قادر است از آشفتگی و درهم‌ریختگی ظاهری طبیعت آن اصول جاودانی، آن روابط ضروری را استخراج کند، اصول و روابطی که مایه‌ی پیوند عناصر عینی و جاودانه‌ای است که تشکیل‌دهنده‌ی این عالم‌اند. رنه راپن<sup>۱</sup> در قرن هفدهم می‌گفت بوطیق‌ای ارسطو صرفاً «طبیعت است فروکاسته به روش، و عقل سلیم است فروکاسته به قاعده» و پوپ همین عقیده را در این شعر مشهور تکرار کرده:

از قواعد آنچه پیدا کرده‌اند  
بس قدیم است آن، نه خود آورده‌اند  
جز طبیعت نیست هرچه جُسته‌اند  
لیک بر آن این روش‌ها بسته‌اند

این کم‌وبیش همان آموزه‌ی رسمی قرن هجدهم است، که می‌گوید انسان می‌تواند روش‌ها را در خود طبیعت کشف کند. رینولدز<sup>۲</sup> که احتمالاً بهترین نماینده‌ی نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم،

1. Rapin, Rene

2. Reynolds, Joshua: (1722-1792) نقاش چهره‌پرداز انگلیسی. م.

و بی‌تردید مهم‌ترین نظریه‌پرداز در انگلستان است، می‌گوید نقاش طبیعت را به دست خود طبیعت اصلاح می‌کند، نقصان آن را با کمال آن تصحیح می‌کند، او تصویری انتزاعی از اشکال در ذهن دارد که کامل‌تر از هر نسخه‌ی اصیل واقعی است. رینولدز معتقد است این همان زیبایی آرمانی مشهور است که مایه‌ی شهرت جاودانی فیدياس<sup>۱</sup> شد. پس لازم است بدانیم عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن آرمان کدام است. کل آن نگرش از این قرار است. در این عالم افرادی وجود دارند که از دیگران برترند. اسکندر کبیر سیمایی شکوهمندتر از فلان گدای چلاق یا نابینا دارد، بنابراین بیشتر از آن گدا که فقط عارضه‌ای در طبیعت به شمار می‌رود، شایسته‌ی توجه هنرمند است. طبیعت میل به کمال دارد. ما به کمک حسی درونی کمال را می‌شناسیم، این حس به ما می‌گوید هنجار چیست و نابهنجار کدام است، و آرمان چیست و انحراف از آرمان کدام است. رینولدز با تأکید بسیار می‌گوید، حال که چنین است اگر اسکندر از قضای روزگار قامتی خرد و ناموزون داشت، ما نایست او را با آن قامت تصویر کنیم. برنینی<sup>۲</sup> به هیچ‌روی مجاز نبود بگذارد داوود لب زیرین خود را به دندان بگذرد، چرا که این حرکتی سخیف است و شایسته‌ی شاهان نیست. اگر پولوس قدیس<sup>۳</sup>، چنان‌که می‌گویند، سر و سیمایی مفلوک داشت، به عقیده‌ی رینولدز، رافائل حق داشت او را بدان‌گونه تصویر نکند. پرو<sup>۴</sup> که در اواخر قرن هجدهم می‌زیست، می‌گوید جای دریغ است که هومر رضایت می‌دهد پهلوانانش آن‌طور با خوک چران‌ها دمخور باشند. فکر می‌کنم این نویسنده قصد انکار این را ندارد که شاید پهلوانان هومر، یا آن کسانی

۱. Phidias: پیکر تراش یونانی قرن پنجم پیش از میلاد. تندیس‌های ساخته‌ی او زینت بخش پانتئون بود. م.  
 ۲. Bernini, Giovanni Lorenzo (۱۶۹۸-۱۶۸۰): نقاش و پیکر تراش ایتالیایی، بر هنر مجسمه‌سازی اروپا تأثیر بسیار گذاشت. م.

۳. St Paul

۴. Perrault, Charles (۱۶۲۸-۱۷۰۳): نویسنده و متفکر فرانسوی. م.

که الهام‌بخش هومر در خلق این پهلوانان بودند، خود به‌راستی تا همین حد با خوک چران‌ها رفاقت داشتند؛ اما می‌گوید حتی اگر هم چنین باشد، آنان نباید بدین‌گونه بوده باشند. کار نقاش صرفاً این نیست که چیزی را که هست با واقع‌بینی بازآفریند - این کاری است که اغلب نقاشان هلندی می‌کنند، و حاصل کارشان این است که عالم پر از نسخه‌بدل موجوداتی می‌شود که نسخه‌ی اصلی‌شان اصلاً نمی‌بایست وجود می‌داشته.

غایت نقاشی این است که به عقل جست‌وجوگر یا به روح جست‌وجوگر نشان بدهد طبیعت به دنبال چه چیزی است. طبیعت به دنبال زیبایی و کمال است. همه‌ی آن آدم‌هایی که برشمردم این نکته را باور داشتند. طبیعت شاید به این آرمان‌ها نرسیده باشد؛ انسان هم، بدیهی است که به آنها نرسیده است. اما با دقت در طبیعت می‌توانیم مسیرهایی را که طبیعت معمولاً می‌پیماید تشخیص بدهیم. همچنین می‌توانیم بینیم طبیعت برای تولید چه چیزی تلاش می‌کند. ما از تفاوت میان درختی رشدناکرده و درختی کامل و بالیده آگاهیم و وقتی به آن درخت رشدنکرده می‌گوییم می‌دانیم که آن درختی است که نتوانسته چیزی بشود که خود قصد داشته یا طبیعت می‌خواسته. به همین ترتیب تصوراتی آرمانی و عینی از زیبایی، شکوه، عظمت و هنر وجود دارد که نویسنده، فیلسوف، واعظ، نقاش، پیکر تراش و نیز آهنگساز، وظیفه دارد به هر طریق که شده آنها را به ما نشان بدهد. این همان نگرش کلی است که گفتیم.

پوهان یواخیم وینکلمان<sup>۱</sup>، اصیل‌ترین نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی در قرن هجدهم که شور و شوقی حسرت‌آمیز برای هنر کلاسیک داشت از «سادگی نجیب» و «شکوه آرام» حرف می‌زند. چرا سادگی نجیب؟

۱. Winckelmann, Johann Joachim (۱۷۱۷-۱۷۶۸): باستان‌شناس و منتقد هنری آلمانی. م.

و چرا شکوه آرام؟ وینکلیمان در این تصور که همه‌ی مردم باستان نجیب‌وار ساده بوده‌اند و آرامشی پرشکوه داشته‌اند از دیگران متعصب‌تر نبود، هرچند معتقد بود این مفهوم آرمانی آن چیزی است که انسان باید بشود. اما او بی‌گمان اعتقاد داشت که سناتورهای رومی بودن یا خطیبی یونانی بودن - یا هر چیز که خودش آن را کمال انسان می‌پنداشت و هر چیز که آلمانی‌های همزمانش کامل‌ترین صورت آدمی می‌دانستند - به معنای آن است که انسان به این نجیب‌ترین آرمان‌های انسانی گرایش داشته باشد، و آن پیکر تراشی که این ویژگی‌ها را در اثر خود جاودانه می‌کند، صورت آرمانی چیزی را که انسان باید بشود پیش چشم ما می‌گذارد و با این کار نه تنها ما را به تقلید از این آرمان‌ها برمی‌انگیزد بلکه غایت درونی طبیعت را بر ما آشکار می‌کند، واقعیت را بر ما آشکار می‌کند. واقعیت، زندگی، طبیعت، آرمان - در نگاه این متفکران این چیزها یکی هستند.

همچنان‌که ریاضیات با دایره‌ی کامل سروکار دارد، پیکر تراش و نقاش هم باید با صورت‌های آرمانی کار کنند. این نگرش عقلانی بیشتر زیبایی‌شناسان قرن هجدهم بود. غفلت نسبی از تاریخ هم از این‌روی بود. درست است که ولتر نخستین کسی بود که از نوشتن تاریخ شخصی شاهان، فاتحان، ناخدایان و ماجراجویان دست برداشت و به اخلاق مردم، لباس مردم، عادات مردم و نهادهای قضایی مردم توجه کرد؛ و اگرچه توجه به تاریخ عمومی آداب و رسوم مردم و نیز تاریخ تک‌تک فتوحات و پیمان‌ها از قرن هجدهم کم و بیش آغاز شده بود، با این همه تردیدی در این نداریم که بولینگ بروک<sup>۱</sup> آنگاه که اعلام می‌کرد تاریخ چیزی نیست مگر «فلسفه که با ذکر مثال آموزش داده شود» در واقع عقیده‌ای بسیار رایج را بیان می‌کرد.

۱. Bolingbroke, Henry (۱۶۷۸-۱۷۵۱) سیاستمدار و خطیب انگلیسی. م.

ولتر اگر به تاریخ توجه داشت از آن‌روی بود که می‌خواست نشان بدهد انسان‌ها در بیشتر اعصار یکسان بوده‌اند، و نیز این‌که چگونه علل یکسان معلول‌های یکسان در پی داشته است. مراد ولتر از مطالعه‌ی تاریخ این بود که نشان دهد ما از حیث جامعه‌شناختی چگونه بوده‌ایم، چه هدف‌هایی را دنبال کرده‌ایم، چه ابزاری در تحقق این اهداف در مانده‌اند و چه ابزاری آنها را تحقق بخشیده‌اند، تا از این طریق نوعی علم خوب‌زیستن تدوین کند. این گفته درباره‌ی هیوم<sup>۱</sup> نیز راست می‌آید که کم و بیش به همین شیوه سخن می‌گفت. هیوم می‌گفت بیشتر انسان‌ها در اغلب «موقعیت‌ها»، تابع «علت‌ها»یی یکسان بوده‌اند و رفتاری کم و بیش یکسان داشته‌اند. هدف تاریخ صرفاً کنجکاوای درباره‌ی رویدادهای گذشته، یا اشتیاق به زنده کردن گذشته نیست، و نه از آن‌روست که شور و شوق داریم تا بدانیم نیاکانمان چگونه بوده‌اند، یا مشتاقیم که به هر طریق پیوندی میان گذشته و خودمان برقرار کنیم، یا می‌خواهیم ببینیم چه بوده‌ایم که به اینجا رسیده‌ایم. اینها علت اصلی توجه آن مردان به تاریخ نبود. هدف اصلی آنان صرفاً اثبات داده‌هایی بود تا گزاره‌های کلی خود را براساس آن تدوین کنند و براساس این گزاره‌ها به انسان بگویند چه کار کند، چگونه زندگی کند و چه باشد. این شاید غیرتاریخی‌ترین نگرش ممکن به تاریخ باشد، و همین بارزترین نگرش رایج در قرن هجدهم است. از جمله نگرش تاریخ‌نگارانی که به‌رغم این باور خود، تاریخ‌سنگی نوشته‌اند، همچون گیبون<sup>۲</sup> که آرمان‌هایش بسیار فراتر از دستاوردهای واقعی او بود.

بازی، تصورات کلی در عصر روشنگری چنین بود و بدیهی است که این تصورات در عرصه‌ی هنر به هر چیز رسمی، اصیل، متعارف،

۱. Hume, David

۲. Gibbon, Edward (۱۷۳۷-۱۷۹۴) مورخ انگلیسی. نویسنده‌ی ظهور و سقوط امپراتوری روم. م.



متناسب و سنجیده و معقول می‌گرایید. البته استثنائاتی هم در میان بود. حرف من این نیست که همه یک‌جور فکر می‌کردند؛ این تصور در هر عصری که بگیریم نامعقول است. حتی در فرانسه‌ی دوران کلاسیک انحرافات از هنجار اصلی وجود داشت، مثلاً گروهی بودند اهل تسلیم و رضا و دامن‌فراچیده از عالم و در مقابل گروهی اهل جذب و شور و حال. کسانی چون وونارگ<sup>۱</sup> بودند که از تهی‌بودن هولناک زندگی شکوه داشتند. و نیز کسی چون مادام دُلاپولینیه<sup>۲</sup> که می‌گفت دلش می‌خواهد خود را از پنجره پرت کند چون احساس می‌کند زندگی نه معنایی دارد و نه غایتی. اما این‌گونه آدم‌ها به نسبت در اقلیت بودند. به‌طور کلی می‌توان گفت ولتر و یارانش، کسانی چون الوسیوس<sup>۳</sup>، کسانی چون فونتئل، نماینده‌ی نگرش عمده‌ی عصر خود بودند و این نگرش بر این اساس بود که انسان در حال پیشرفت است، پیوسته کشف می‌کند، تعصب و خرافات و جهل و قساوت باستانی را از میان برمی‌دارد و در راه تأسیس و تثبیت علمی پیش می‌رود که مردم را سعادت‌مند، آزاد، پاکدامن و عادل خواهد کرد. این همان چیزی بود که آماج حمله‌ی کسانی شد که قصد دارم به ایشان پردازم.

این دیوار خوش‌نمای پرغرور پیش‌تر با ضربه‌های خود روشنگری ترک‌هایی برداشته بود. برای مثال، مونتسکیو<sup>۴</sup> که از نمایندگان شاخص روشنگری بود، این مسئله را پیش کشید که انسان‌ها در همه‌جا یکسان نیستند و این گزاره که پیش‌ترها از زبان سوفسطاییان یونانی بیان شده، اما در طول زمان فراموش شده بود، خدشه‌ای بر آن تصویر کلی وارد آورد، هرچند تأثیرش چندان ژرف

۱. Vauvenargues marquis de (۱۷۱۵-۱۷۴۷) سپاه‌مرد و عالم اخلاق فرانسوی. م.

۲. Madame de la Popelinière

۳. Helvétius, Claude (۱۷۱۵-۱۷۷۱) فیلسوف فرانسوی. کتاب او، درباره‌ی روح، به حکم دانشگاه

سوربن پیش چشم مردم سوزانده شد. م.

۴. Montesquieu

نبود. حرف مونتسکیو این بود که شما اگر ایرانی باشید و در محیط ایران بزرگ شده باشید به احتمال زیاد خواسته‌هاتان با فرد پارسی بزرگ‌شده در پاریس یکی نخواهد بود. همه‌ی انسان‌ها با چیزهایی یکسان سعادت‌مند نمی‌شوند و اگر بکوشیم آنچه را که مایه‌ی خشنودی فرانسوی است بر چینی تحمیل کنیم و آنچه را که پسند چینی است به خورد فرانسوی بدهیم حاصل در هر دو مورد ناگوار خواهد بود. پس اگر دولتمرد یا سیاستمدار هستیم باید در تغییر قوانین و در اصلاح امور، و به‌طور کلی در رفتار با مردم بسیار محتاط باشیم و حتی در روابط شخصی، در دوستی و در زندگی خانوادگی باید دقت کنیم که نیازهای واقعی مردم چیست، روند مناسب رشد ایشان کدام است و وضعیت مناسب برای بالیدن گروهی خاص از مردم چیست. مونتسکیو اهمیت بسیار برای خاک، آب و هوا و نهادهای سیاسی قائل بود. دیگران عواملی دیگر را مهم می‌شمردند، اما از هر سو که بنگریم، نگرش اساسی مبتنی بر نسبیّت عمومی بود، و اعتقاد به این‌که آنچه برای مردم بیرمنگام خوب است به کار مردم بخارا نمی‌آید.

این نگرش، البته به یک اعتبار، در تضاد با این گزاره بود که حقایق عینی، یکسان، جاودان و ثابت وجود دارد، مثلاً نوعی لذت که همگان را در همه‌جا خوش می‌آید؛ و نیز در تضاد بود با این نظر که گزاره‌هایی درست وجود دارد که هر انسانی در هر زمان می‌تواند آنها را کشف کند، و اگر تاکنون نتوانسته از آن‌روست که یا بسیار ابله بوده یا در موقعیتی نامناسب قرار گرفته؛ و باز در تضاد بود با این عقیده که شکل یکتایی از زندگی هست که وقتی برای عالمیان شناخته شد، تا ابد تثبیت می‌شود و نیازی به تغییر ندارد چرا که کامل است و جاودان است و علایق جاودانه‌ی آدمیان را پاسخ خواهد گفت. عقایدی چون عقیده‌ی مونتسکیو با این گزاره‌ها در تضاد بود، اما نه تضادی که سر تا ته حرف مونتسکیو این بود که اگرچه همه‌ی انسان‌ها

در واقع به دنبال چیزهایی واحد هستند، یعنی خوشبختی، رضایت، هماهنگی، عدالت و آزادی - و او هیچ‌یک از اینها را انکار نمی‌کرد - با این همه مقتضیات متفاوت سبب می‌شود که ابزار رسیدن به این اهداف متفاوت باشند. این حرفی منطقی بود و در اصل با مبانی روشنگری تضادی نداشت.

اما مونتسکیو حرف دیگری هم داشت که مردم را به راستی تکان داد. او می‌گفت وقتی مونتسوما<sup>۱</sup> به کورتس<sup>۲</sup> گفت مذهب مسیح تمام و کمال درخور اسپانیاست، اما برای مردم آزتک<sup>۳</sup> همان مذهب خودشان خوب است، حرف یاوه‌ای نمی‌زد. این حرف، ناگفته پیداست که هر دو جناح آن زمان را برآشفست. هم کلیسای رم را تکان داد و هم جناح چپ را. دلیل برآشفستگی کلیسای رم روشن بود. اما دلیل خشم جناح چپ این بود که آنها هم این را می‌دانستند که چون آنچه کلیسای کاتولیک می‌گوید نادرست است، پس خلاف آن باید درست باشد، و از آنجا که آنچه مذهب آزتک می‌گوید نادرست است، پس خلاف آن باید درست باشد. بنابراین این تصور که گزاره‌هایی که در نظر ما درست نمی‌آید ممکن است در فرهنگ دیگر درست شمرده شود، و نیز این که انسان باید ارزش حقایق مذهبی را نه برحسب ضوابطی عینی، که با توجه به ابزار عملی تر و نرمش‌پذیرتر به سنجش درآورد - مثلاً با این پرسش که آیا این حقایق مایه‌ی بهروزی مردم باورمند به آنها می‌شود، با شیوه‌ی زندگی‌شان مناسب هست، آیا آرمان‌هایی خاص در آنها پدید آورده و در بافت کلی زندگی و تجربه‌شان جا افتاده یا نه - باری این نوع نگرش هم برای کلیسای کاتولیک و هم برای ماتریالیست‌های

۱. Montezuma؛ (مقتول به سال ۱۵۲۰) آخرین امپراتور آزتک که به فرمان ارنان کورتس فاتح مکزیک کشته شد. نام او را مونتسوما نیز نوشته‌اند. م.

۲. Cortes, Hernando؛ (۱۴۸۵-۱۵۴۷) سردار اسپانیایی، فاتح مکزیک. م.

۳. Aztec

بی‌خدا، نوعی خیانت به شمار می‌آمد. انتقاد مونتسکیو از این‌گونه بود و چنان‌که گفتم این انتقاد آن تصویر را تا حدودی تعدیل کرد. انتقاد او این گزاره را نیز تعدیل بخشید که حقایق جاودانی، نهادهایی جاودانی، ارزش‌هایی جاودانی، درخور هر کس و هر جا وجود دارند. دیگر می‌بایست نرمش بیشتری از خود نشان می‌دادی. بهتر بود چنین بگویی: «خُب، شاید جاودانی و مناسب برای هر جا نباشند، می‌شود گفت برای بیشتر مردم، در بیشتر جاها، آن هم با تعدیلات لازم، با توجه به زمان و مکان.» اما اگر چنین هم می‌گفتی باز می‌توانستی به مبانی نگرش روشنگری وفادار بمانی.

متفکری که رخنه‌ای عمیق‌تر بر این بنیاد افکند هیوم بود. کارل بکر<sup>۱</sup> در کتاب بسیار هوشمندانه، جالب و خواندنی خود، شهر آسمانی فیلسوفان قرن هجدهم<sup>۲</sup> می‌گوید هیوم با اثبات این که ضروریات مورد اعتقاد این فیلسوفان، یعنی آن شبکه‌ی روابط منطقی استوار که عالم را تشکیل می‌دهند و عقل قادر است به آنها برسد و هماهنگ با آنها زندگی کند، اصولاً وجود ندارد، کل پایگاه روشنگری را از هم پاشید، بنابراین می‌توانیم بگوییم هیوم شالوده‌ی نگرش کلی استوار بر یکدستی و هماهنگی میان روابط ضروری را در هم ریخت.

من با این گفته‌ی بکر موافق نیستم، اما قصد ندارم در این باره به تفصیل حرف بزنم. مهم‌ترین خدمت هیوم در حمله به روشنگری - که یقین دارم خود از این حمله آگاه نبود - شک آوردن به دو گزاره بود. در وهله‌ی نخست هیوم در این موضوع که روابط علی چیزی است که ما می‌توانیم مستقیماً ادراک کنیم یا اصولاً از وجودش باخبر باشیم، تردید کرد. او می‌گفت هیچ چیز وجود چیز دیگر را الزامی نمی‌کند، هر چه صرفاً در مسیری قاعده‌مند از پی هم می‌آیند بی‌آن که الزامی

1. Becker, Carl 2. *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*

داشته باشند. پس به جای این که بگوییم این علت‌ها ضرورتاً آن معلول‌ها را موجب می‌شود یا این رویداد ضرورتاً آن رویداد را ایجاد می‌کند یا این وضعیت به ناچار از آن وضعیت پدید می‌آید، کافی است بگوییم: این وضعیت معمولاً در پی آن وضعیت می‌آید؛ این چیز اغلب بعد از، یا همزمان با، یا قبل از آن چیز پدید می‌آید - و این تعبیرهای متفاوت از حیث علمی چندان تفاوتی با هم ندارند.

گزاره‌ی دومی که هیوم به آن شک آورد، برای بحث ما مهم‌تر است. هیوم وقتی از خود می‌پرسید اصولاً چگونه از وجود عالم خارج باخبر شده، می‌گفت این آگاهی حاصل استنتاج منطقی نبوده. هیچ راهی برای اثبات وجود میز نداریم. هیچ راهی برای اثبات این که من الان دارم تخم مرغی می‌خورم یا لیوانی آب می‌نوشم وجود ندارد. اثبات چیزها در هندسه ممکن می‌شود. اثبات چیزها در حساب میسر است. اثبات چیزها در منطق میسر است. گیرم که بتوانیم چیزها را در علم انساب یا شطرنج یا در علوم دیگر که از قواعد ساختگی حاصل می‌شوند و قراردادی هستند، اثبات کنیم. اما قادر نیستیم با یقین ریاضی وجود چیزی را ثابت کنیم. از ما فقط این برمی‌آید که بگوییم اگر چیزی را نادیده انگارم، بعد پشیمان می‌شوم. اگر فرض کنم میزی جلوی من وجود ندارد و بعد سر راه خود به میز بخورم احتمالاً صدمه می‌بینم. اما اثبات میز، آن گونه که گزاره‌های ریاضی را اثبات می‌کنم، و اثبات میز به آن معنی که می‌توانم گزاره‌ای در منطق را اثبات کنم، یعنی در آنجا که خلاف آن گزاره نه فقط نادرست، که بی‌معنی است، کاری است که از من ساخته نیست. بنابراین باید عالم را چون چیزی که به آن باور دارم یا اعتماد دارم بپذیرم. اعتقاد با یقین قیاسی یکی نیست. در حقیقت قیاس در عرصه‌ی امور واقع جایی ندارد.

نیازی نیست که در اینجا به پیامدهای گسترده‌ی این نگرش در تاریخ عمومی منطق و فلسفه اشاره کنیم، تا همین حد به‌نیکی

در می‌یابیم که این نگرش مایه‌ی تضعیف دیدگاهی شد که براساس آن عالم کلیتی معقول و منطقی است، هر پاره‌ی آن هست چون ضروری است که باشد - چرا که پاره‌های دیگر عالم به وجود آن ضرورت می‌بخشد - و کل این عالم زیبا و منطقی شکل گرفته، زیرا هیچ‌یک از چیزهای درون آن نمی‌تواند جز به آن صورت که هست باشد. اعتقاد دیرین این بود که هر چیز که حقیقت دارد بنا بر ضرورت حقیقت دارد، و چیزها نمی‌توانند جز بدان صورت که هستند باشند، و از همین روست که اسپینوزا (و همفکران او) می‌گوید آنگاه که در یابیم چیزها اجتناب‌ناپذیرند، آنها را با تمایل بیشتر پذیرا می‌شوم. هیچ‌کس نمی‌خواهد معتقد باشد که دو بعلاوه‌ی دو می‌شود پنج. هر کس بگوید: «دو بعلاوه‌ی دو همیشه برابر چهار است، اما این حقیقتی حقیقتان‌آور است، مگر نمی‌شد گاهی اوقات دو بعلاوه‌ی دو چهار و نیم یا هفده بشود؟» هر کس که بخواهد از زندان هولناک جدول ضرب خلاص شود، بی‌گمان مردم در سلامت عقلش تردید می‌کنند. این گزاره که دو بعلاوه‌ی دو می‌شود چهار یا این گزاره که اگر A بزرگ‌تر از B باشد و B بزرگ‌تر از C، در این صورت A بزرگ‌تر از C است، و گزاره‌هایی شبیه آن، گزاره‌هایی هستند که ما آنها را همچون بخشی از فرایند عمومی و عقلانی فکر، یعنی بخشی از آنچه سلامت عقل یا عقلانیت می‌خوانیم، می‌پذیریم. اگر می‌شد همه‌ی واقعیات عالم را تا این سطح ساده کنیم، آنگاه دیگر نبایست با آنها مخالفت می‌ورزیدیم. این همان پیش‌فرض مهم عقل‌گرایان است. اگر می‌شد همه‌ی چیزهایی را که در حال حاضر مایه‌ی نفرت و هراس شما هستند به صورت ساده‌ناگزیر زنجیره‌ای منطقی از چیزهای دیگر عرضه کنیم، آنگاه همان آن چیزها را همچون چیزهایی نه تنها ناگزیر بلکه منطقی و عقلانی بدانند بخش پذیرا می‌شدید و بدین ترتیب اینها، درست مثل «دو بعلاوه‌ی دو برابر است با چهار» و هر حقیقت



منطقی دیگر که زندگی خود را براساس آن نهاده‌اید و فکر خود را براساس آن نهاده‌اید، برای شما لذت بخش می‌شد. تردیدی نیست که هیوم این آرمان عقل‌گرایی را در هم شکست.

اگرچه مونتسکیو و هیوم رخنه‌هایی ناچیز در بنیان جهان‌بینی روشننگری پدید آوردند - یکی با نشان دادن این که چیزها در همه جا همسان نیستند، و دیگری با اعلام این که ضرورتی در میان نیست و آنچه هست احتمال است - اما تأثیرشان چندان عظیم نبود. هیوم بی تردید معتقد بود که عالم تا حد زیادی به همان راهی که تاکنون رفته ادامه خواهد داد. او بی‌گمان فکر می‌کرد کنش آدمی مسیرهایی عقلانی و غیرعقلانی دارد، و انسان می‌تواند با روش عقلانی سعادت‌مند شود. او به علم اعتقاد داشت، به خرد اعتقاد داشت، به داوری واقع‌بینانه، به همه‌ی گزاره‌های شناخته‌شده‌ی قرن هجدهم اعتقاد داشت. اعتقاد او به هنر دقیقاً همان اعتقاد رینولدز و دکتر جانسن<sup>۱</sup> بود. پیامدهای منطقی عقاید او تا اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم چنان که باید شناخته نشد. اما حمله‌ای که می‌خواهم از آن سخن بگویم از جایی دیگر، از جانب آلمانی‌ها، آغاز شد.

واقعیت این است که آلمانی‌ها در قرن هفدهم و هجدهم ساکنان ولایتی کم و بیش عقب‌افتاده بودند. آنان خوش ندارند خود را این‌گونه ببینند، اما توصیفی که از ایشان کردم همچنان به اعتبار خود باقی است. در قرن شانزدهم آلمانی‌ها به اندازه‌ی هر ملت دیگر پیشرفته و پویا بودند و سهم ایشان در فرهنگ اروپا تفاوتی با دیگران نداشت. بی‌گمان آلبرشت دورر<sup>۲</sup> از هیچ‌یک از نقاشان اروپایی آن دوران کهنتر نبود. و باز بی‌گمان لوتر چندان عظمت داشت که هر شخصیت مذهبی دیگر در تاریخ اروپا. اما وقتی به آلمان قرن هفدهم

۱. Johnson, Samuel (1709-1784) معروف به دکتر جانسن، ادیب و فرهنگ‌نویس انگلیسی، م.

۲. Dürer, Albrecht (1471-1528) پیشوای جنبش مکتب رنسانس در نقاشی آلمان، م.

و اوایل قرن هجدهم می‌نگریم، به‌استثنای سیمای درخشان لایب‌نیتس<sup>۱</sup> که بی‌تردید فیلسوفی جهانی است، به هر دلیل که باشد، مشکل می‌توان در میان آلمانی‌های آن زمان کسی را نام برد که بر اندیشه یا حتی هنر جهان تأثیری نمایان نهاده باشد، و این گفته بخصوص در مورد اواخر قرن هفدهم راست می‌آید.

یافتن دلیل برای این وضع دشوار است. من از آنجا که مورخی توانا نیستم، قصد خطرکردن در این عرصه ندارم. اما به هر دلیل که باشد، آلمانی‌ها نتوانستند به شیوه‌ی انگلیسی‌ها یا فرانسوی‌ها و حتی هلندی‌ها، دولت مرکزی را در کشور خود تحقق بخشند. در قرن هجدهم، و البته در قرن هفدهم، تعداد سیصد امیر و هزار و دویست خرده-امیر بر آلمان فرمان می‌راندند. امپراتور منافی در ایتالیا و جاهای دیگر داشت و این، شاید، او را از توجه کافی به قلمرو آلمانی‌اش باز می‌داشت. از همه مهم‌تر آشوب و خونریزی در دوران جنگ‌های سی ساله<sup>۲</sup> بود، یعنی آنگاه که سپاهیان لویی چهاردهم<sup>۳</sup> و دیگران بخش بسیار بزرگی از جمعیت آلمان را کشتار کردند و آنچه را که درخور نام پیشرفت فرهنگی بود در دریای خون فروبردند. این فاجعه در تاریخ اروپا همانند ندارد. از زمان چنگیزخان تا آن زمان هرگز آن‌همه انسان کشته نشده بود. سنگینی این فاجعه برای آلمانی‌ها به‌راستی خردکننده بود. این تباهی و ویرانی روحیه‌ی آلمان را سخت در هم شکست، چنان‌که فرهنگ این کشور فرهنگی پرت‌افتاده و بسته شد و در حصار بسته‌ی دربارهای ولایتی از سایر فرهنگ‌ها پیوند برید.

1. Leibniz, Gottfried (1646-1716) فیلسوف و ریاضی‌دان آلمانی، م.

2. Thirty Years War (1618-1648) جنگی میان کشورهای اروپایی که میدان اصلی آن آلمان بود و بر سر اختلافات ارضی و مذهبی و نیز اختلافات خاندان‌های سلطنتی، با سرپیچی اشراف و پادشاهان از فرمان‌های امپراتور فردیناند دوم آغاز شد. در اثر این جنگ آلمان ویران و امپراتوری مقدس روم از هم پاشیده شد. حریف برنده فرانسه بود که قدرتمندترین دولت اروپا شد. م.

3. Louis XIV

در آنجا نه پارسی بود و نه مرکزی، نه شور زندگی و نه غروری، نه حس بالیدن، نه پویایی و نه قدرت. فرهنگ آلمان یا به تعلیم و تعلیمی پر تکلف به شیوهی لوتری - یعنی تحقیقاتی موشکافانه اما خشک و بی‌روح - کشیده شد و یا در برابر این‌گونه تحقیقات عصیان کرد و به زندگی درونی جان انسان روی آورد. بی‌گمان آیین لوتری این گرایش را نیرو می‌بخشید، اما از آن مهم‌تر عقده‌ی حقارت ملی بود که در آن دوران در برابر دولت‌های مترقی غرب، خاصه در برابر فرانسه پدید آمده بود، و فرانسه آن دولت سرافراز بود که توانسته بود آلمانی‌ها را در هم بکوبد و به خواری بکشاند، کشور بزرگی بود که بر هنر و علم و همه‌ی عرصه‌های حیات آدمی فرمان می‌راند و چنان نخوت و شوکتی یافته بود که تا آن زمان همتایی نداشت. بدین‌سان آلمان گرفتار اندوه و حس حقارتی همیشگی شد که در ادبیات کم و بیش محزون عاشقانه و نیز در ادبیات مردم‌پسند اوایل قرن هفدهم تجلی می‌یابد و نیز در هنرهایی که قلمرو بی‌رقیب آلمانی‌ها بود، حتی در موسیقی که در این دوران به نوعی موسیقی محلی، مذهبی، شورمندانه و درون‌نگر تبدیل شده بود که با هنر پرجاذبه‌ی درباری و دستاوردهای زمینی و پرشکوه آهنگسازانی چون رامو<sup>۱</sup> و کوپرن<sup>۲</sup> تفاوت بسیار داشت. بی‌گمان اگر آهنگسازانی چون باخ<sup>۳</sup> و معاصران او و نیز تلمان<sup>۴</sup> را با آهنگسازان فرانسوی آن روزگار مقایسه کنید، اگرچه نبوغ باخ چندان عظیم می‌نماید که با آنها قابل قیاس نیست، کل فضا و لحن موسیقی او، اگر نگوئیم ولایتی و بسته بود، دست‌کم به حیات درونی و مذهبی شهر لایپزیگ (یا هر کجا که اقامتگاه باخ بود) محدود می‌شد و برای عرضه

۱. Rameau, Jean Philippe: (۱۶۸۳-۱۷۶۴) آهنگساز فرانسوی با ابراهام و باله‌های مشهور، م.

۲. Couperin, Francois: (۱۶۶۸-۱۷۳۳) نوازنده‌ی ارگ و آهنگساز فرانسوی، م.

۳. Bach, Johann Sebastian

۴. Telemann, Georg: (۱۶۸۱-۱۷۶۷) موسیقی‌دان و آهنگساز آلمانی. ابراهامش شهرت دارد، م.

در دربارهای پرزرق و برق اروپا ساخته نشده بود و نیز در پی آن نبود که ستایش عموم آدم‌ها را برانگیزد، حال آن‌که نقاشی‌ها و آهنگ‌های هنرمندان انگلیسی، هلندی و فرانسوی و سایر ملت‌های پیشتاز جهان، بی‌تردید به این نیت ساخته شده بود.<sup>۱</sup>

بر چنین زمینه‌ای بود که جنبش زهدورزی<sup>۲</sup>، که در واقع ریشه‌ی رومانسیسم بود، در آلمان ریشه دواند. زهدورزی شاخه‌ای از آیین لوتری بود و درونمایه‌ی آن مطالعه‌ی دقیق کتاب مقدس و احترام‌نهادن به روابط شخصی انسان با خدا. بنابراین بر حیات معنوی تأکید می‌نهاد، آموختن را خوار می‌داشت، شعائر و قوالب ظاهری و نیز

۱. در اکتبر ۱۹۶۷ برلین نامه‌ای از ای. برتس (I. Berz) دریافت کرد که بر این گفته‌ها درباره‌ی باخ ایراد گرفته بود. برلین در پاسخ این نامه به تاریخ ۳۰ اکتبر ۱۹۶۷، چنین نوشت: «البته حرف‌هایی که زدم بسیار کلی و سرسری بود، و این در این‌گونه سخنرانی‌ها پیش می‌آید، اما نباید آن را به همین صورت به چاپ می‌سپردم... باخ، همان‌طور که شما به درستی اشاره کرده‌اید، در وایمار، کوخن و جاهای دیگر موسیقی درباری هم تألیف کرد و خوشحال شد وقتی پادشاه او را به برلین دعوت کرد و قطعه‌ی درباری او را، که بعدها باخ و اریاسیون‌های مختلفی از آن پرداخت، ارج نهاد... حتی اریاسیون‌های گولدربرگ را هم نمی‌توان موسیقی درون‌گرا و جان‌کاوانه دانست. همه‌ی این حرف‌ها درست است.»

«اما نکته‌ای که می‌خواستم روشن کنم این است که بخش عمده‌ی آثار باخ در فضایی زهدآمیز ساخته شده و اصولاً یک سنت درون‌گرایی مذهبی در میان بوده که آلمانی‌ها در پناه آن خود را از ظواهرات و تصنعات دنیوی، از زرق و برق و آرزوی شهرت دنیوی که در فرانسه و ایتالیا می‌بینیم تا حد زیادی دور نگه می‌داشتند، همچنین باخ هرگز چنان رفتار نمی‌کرد که گویی خود را شخصیتی بزرگ در موسیقی جهان می‌پندارد، و یا احتمال می‌دهد که آثارش در سال‌های آینده در دربارهای فرانسه و ایتالیا اجرا شود، حال آن‌که رامو بی‌گمان چنان تصویری از خود داشت. علاوه بر این، باخ، برخلاف رامو، خود را پیشگام و نوآور و قانون‌گذار برای دیگران نمی‌دید و به همین خرسند بود که آثارش در شهر خودش و در دربار امیران آلمانی اجرا شود. به عبارت دیگر، دنیای باخ از حیث اجتماعی (و نه از حیث عاطفی یا هنری) محدود بود، حال آن‌که دنیای هنرمندان پارسی از این حیث محدودیتی نداشت. این هم از آن بازی‌های عجیب تقدیر است، زیرا، همان‌طور که شما اشاره کرده‌اید، این نبوغ سر به فلک کشیده، که با شکسپیر و دانته قابل قیاس است، به‌راستی از دوران خود فراتر رفت و یکی از چهره‌های تابان تمدن انسان شد، حال آن‌که همه‌ی فرانسوی‌های هم‌روزگار او چنین بودند. خلاصه کنم، منظور من این بود که باخ، مثل سایر آلمانی‌های معاصرش، چندان بلند پرواز نبود، و همین خصلت، علت و معلول روی آوردن به درون بود و سبب شد که حقارت و تنگ‌نظری آلمانی و بی‌اعتنایی به کسب اعتبار جهانی، در قرن هجدهم، پیامدهای معنوی عظیمی داشته باشد.»

2. pietist

مراسم و آیین‌های پرشکوه را تحقیر می‌کرد و اهمیت بسیار برای رابطه‌ی جان دردمند آدمی با آفریدگارش قائل بود. اسپنر<sup>۱</sup>، فرانکه<sup>۲</sup>، تسیتسندورف<sup>۳</sup> و آرنولد<sup>۴</sup>، که جملگی از بنیان‌گذاران جنبش زهدورزی بودند، توانستند آرامش و رستگاری را به خیل عظیمی از آدمیان ارمغان کنند که از حیث اجتماعی مقهور و درهم شکسته بودند و در عرصه‌ی سیاسی درمانده و ناتوان. آنچه روی داد نوعی عقب‌نشستن به ژرفای درون بود. در تاریخ حیات انسان گاه پیش می‌آید - البته باید از شبیه‌یابی پرهیز کرد - که چون مسیر طبیعی به سوی تحقق اهداف آدمی بسته است، انسان‌ها به درون خود پس می‌نشینند، با خود درگیر می‌شوند، و می‌کوشند آن دنیایی را که تقدیر ناخجسته در عالم بیرون از ایشان دریغ داشته، در درون خود تحقق بخشند. این به یقین همان وضعی است که در یونان باستان پیش آمد، آنگاه که اسکندر کبیر دست به نابودی دولت-شهرها گشود و رواقیون<sup>۵</sup> و اپیکوریان<sup>۶</sup> به موعظی اخلاق جدیدی بر مبنای رستگاری فردی پرداختند، و چارچوب مواعظ ایشان این بود که می‌گفتند سیاست به چیزی نمی‌ارزد، زندگی مدنی ارزشی ندارد، همه‌ی آرمان‌های والایی که پریکلز<sup>۷</sup> و دموستنس<sup>۸</sup> و افلاطون و ارسطو ارجمند می‌شمردند، در قیاس با نیاز مبرم به رستگاری فردی پیش‌پاافتاده و ناچیز است. این به راستی همان حکایت گربه و بونیاک خواندن گوشت بود. اگر در این دنیا دستت به آنچه می‌خواهی نمی‌رسد باید نخواستن را

۱. Spener, Philipp Jakob (۱۷۰۵-۱۶۳۵) متأله پروتستان آلمانی. م.

۲. Francke, August Hermann (۱۷۲۷-۱۶۶۳) از بنیانگذاران جنبش زهدورزی در آلمان. م.

۳. Zinzendorf, Nikolaus Ludwig (۱۷۶۰-۱۷۰۰) از پیشوایان مذهبی آلمان. م.

۴. Arnold, Gottfried (۱۷۱۴-۱۶۶۶) متأله پروتستان آلمانی. م.

۵. Stoics 6. Epicureans

۷. Pericles (درگذشته به سال ۴۲۹ ق.م.) دولتمرد آتنی. دوران او، دوران شکوفایی هنر و فرهنگ

آتن بود. م.

۸. Demosthenes (درگذشته به سال ۴۱۳ ق.م.) دولتمرد و خطیب بزرگ یونان. م.

بیاموزی. اگر به آنچه می‌خواهی دسترسی نداری باید یاد بگیری چیزی را بخواهی که در دسترس توست. این همان شیوه‌ی رایج گریز به درون است، گریز به دژی استوار که در آن می‌نشینی و در بر همه‌ی مفاسد و مصائب عالم می‌بندی. امیر ولایت زمین مرا مصادره کرده، من اصلاً زمینی نمی‌خواهم. امیر قصد ندارد منصب و مقامی به من عطا کند، مقام به چیزی نمی‌ارزد، پادشاه همه‌ی دارایی مرا چاپیده، دارایی به چه کارم می‌آید. کودکانم از بی‌غذایی و بیماری مردند؛ تعلقات دنیوی، حتی عشق به فرزند، در برابر عشق به خداوند هیچ است. بدین‌گونه رفته‌رفته حصارى تنگ گرداگرد خود می‌کشی، چرا که می‌خواهی وجود آسیب‌پذیرت را هرچه کمتر در معرض هجوم بگذاری، می‌خواهی تا حد امکان کمتر زخم بخوری، زخم‌های گونه‌گون چندان رنجه‌ات کرده که خود را تا حد امکان مجاله می‌کنی تا هرچه کمتر آماج زخم‌های تازه باشی.

این شیوه‌ی عمل زهدورزان آلمانی بود و حاصل آن نوعی زندگی درونی افراطی و حجم عظیمی از نوشته‌های بسیار جذاب و برانگیزنده، اما بسیار شخصی و آمیخته به عواطف پرشور، نفرت از عقل و مهم‌تر از همه، بی‌زاری از فرانسه، از کلاه‌گیس، از جوراب ابریشمی، از محافل ادبی و هنری، از فساد، از ژنرال‌ها، از امپراتورها، و از همه‌ی شخصیت‌های بزرگ و شکوهمند این عالم، که فقط و فقط تجسم ثروت، شرارت و شیطنت‌اند. این واکنش طبیعی جماعتی مددین و خوار شده است و در جاهای دیگر نیز شاهد آن بوده‌ایم. شکل خاصی از فرهنگ‌ستیزی، عقل‌ستیزی و بیگانگی‌ستیزی است که آلمانی‌ها، در آن لحظه‌ی تاریخی، بسیار مستعد آن بودند. این همان نگاه نظری و کوته‌بینی ولایتی است که بعضی از متفکران آلمانی در قرن هجدهم می‌ستودند و به آن پروبال می‌دادند و گوته و شیلر سراسر عمر خود با آن درافتادند.



تسینتسندورف مرشد فرقه‌ی هرن‌هوتر<sup>۱</sup>، که شاخه‌ای از فرقه‌ی اخوت موراویایی، یکی از فرقه‌های بزرگ زهدورزان بود، گفته‌ی رسایی دارد. می‌گوید «هر کس که بخواهد به یاری عقل به خدا برسد، کافر می‌شود.» این دقیقاً تکرار حرف لوتر است که می‌گفت عقل روسپی است و باید از آن کناره جست. در اینجا باید به واقعیتی اجتماعی در مورد این آلمانی‌ها اشاره کنیم که چندان بی‌مناسبت نیست. اگر از من بپرسید این آلمانی‌های قرن هجدهم چه کسانی بودند و از آن متفکران که می‌شناسیم، چه کسانی بیشتر از دیگران بر آلمان تأثیر نهادند، باید بگویم در مورد ایشان واقعیتی جامعه‌شناختی وجود دارد که مؤید نظریه‌ای است که می‌خواهم مطرح کنم، و آن این است که کل این وضعیت پیامد غرور ملی زخم‌خورده و حس هولناک حقارت ملی بود، و همین ریشه‌ی جنبش رومانتیک در میان آلمانی‌هاست. اگر بپرسید این متفکران چه کسانی بودند، خواهید دید که برخلاف متفکران فرانسوی، آنان از اقشار بسیار متفاوت اجتماعی برخاسته بودند.

لسینگ<sup>۲</sup>، کانت<sup>۳</sup>، هردر<sup>۴</sup> و فیشته<sup>۵</sup>، جملگی تباری تنگدست داشتند. هگل، شلینگ<sup>۶</sup>، شیلر و هولدرلین<sup>۷</sup> از قشر پایین طبقه‌ی متوسط بودند. گوته بورژوازی ثروتمند بود، اما مدت‌ها بعد صاحب‌عنوانی درخور خود شد. کلايست<sup>۸</sup> و نووالیس<sup>۹</sup> تنها کسانی بودند که

۱. Herrnhüter

۲. Lessing, Gotthold Ephraim: (۱۷۲۹-۱۷۸۱) نمایش‌نامه‌نویس و منتقد آلمانی. م.

۳. Kant, Immanuel

۴. Herder, Johann Gottfried: (۱۷۴۴-۱۸۰۳) فیلسوف و ادیب آلمانی. م.

۵. Fichte, Johann Gottlieb: (۱۷۶۲-۱۸۱۴) فیلسوف آلمانی. م.

۶. Schelling, Friedrich: (۱۷۷۵-۱۸۵۴) فیلسوف آلمانی. م.

۷. Hölderlin, Johann Christian Friedrich: (۱۷۷۰-۱۸۴۳) شاعر و نویسنده‌ی آلمانی. م.

۸. Kleist, Christian Ewald: (۱۷۱۵-۱۷۵۹) نمایش‌نامه‌نویس، شاعر و رمان‌نویس آلمانی. م.

۹. Novalis نام اصلی اش Friedrich von Hardenberg: (۱۷۷۲-۱۸۰۱) شاعر غنایی آلمان. م.

در رده‌ای که آن روز نجیب‌زادگان روستایی خوانده می‌شد جای می‌گرفتند. تنها کسانی که تا حدودی با اشرافیت پیوند داشتند و می‌توان گفت در ادبیات آلمان، زندگی آلمان، نقاشی آلمان و هر نوع جلوه‌ی تمدن آلمان شرکت می‌جستند، تا آنجا که من یافته‌ام، دو برادر کنت کریستیان و کنت فریدریش لئوپولد اشتولبرگ<sup>۱</sup>، و عارف آلمانی بارون کارل فون اکر تسهاوزن<sup>۲</sup> بودند، و اینان نه چهره‌هایی درجه یک به شمار می‌آمدند و نه در صف اول جای می‌گرفتند.

حال اگر متفکران فرانسوی را در همین دوره در نظر بگیریم، جملگی رادیکال، از جناح چپ، و از سرسخت‌ترین مخالفان جزم‌اندیشی، کلیسا، سلطنت و از مخالفان وضع موجود بودند و خاستگاهشان دنیایی بسیار متفاوت بود. موتسکیو لقب بارون داشت، کندورسه<sup>۳</sup> مارکی بود، مابلی و کوندیاک<sup>۴</sup> لقب آبه<sup>۵</sup> داشتند، بوفون<sup>۶</sup> لقب کنت گرفت و وُلنی<sup>۷</sup> از خاندانی توانگر بود. دالامبر<sup>۸</sup> پسر نامشروع یکی از اشراف بود، الوسیوس از اشراف نبود اما پدرش طبیب ملکه، مردی توانگر و مقاطعه‌کار مالیات بود و با دربار آمد و شد داشت. بارون گریم<sup>۹</sup> و بارون داولباک<sup>۱۰</sup> دو آلمانی بودند که یکی شان از حومه‌ی بوهمیا<sup>۱۱</sup> و دیگری از راین‌لند<sup>۱۲</sup> به پاریس رخت کشیده بود.

1. Stolberg, Count Christian / Count Friedrich Leopold

2. Eckertshausen, Baron Carl von

۳. Condorcet, Marie Jean: (۱۷۴۳-۱۷۹۴) سیاستمدار، ریاضی‌دان و فیلسوف فرانسوی. م.

۴. Condillac, Etienne: (۱۷۱۵-۱۷۸۰) فیلسوف فرانسوی. م.

۵. abbé مقامی والا در کلیسا. م.

۶. Buffon, Georges Louis Leclerc de: (۱۷۰۷-۱۷۸۸) دانشمند فرانسوی در علوم طبیعی. م.

۷. Volney, Constantin Francois: (۱۷۵۷-۱۸۲۰) پژوهشگر فرانسوی. م.

۸. D'Alembert, Jean Le Rond: (۱۷۱۷-۱۷۸۳) ریاضی‌دان و فیلسوف فرانسوی. م.

9. Baron Grimm

۱۰. Holbach, Baron d': (۱۷۲۳-۱۷۹۸) فیلسوف ماتریالیست فرانسوی. م.

11. Bohemia

12. Rhineland

آبه‌های دیگر نیز بودند: آبه گالیانی<sup>۱</sup> منشی سفارتخانه‌ی ناپل بود، آبه مورله<sup>۲</sup> و آبه رینال<sup>۳</sup> از تباری توانگر بودند. حتی ولتر هم از نجیب‌زادگان خرده‌پا بود. تنها روسو و دیدرو<sup>۴</sup> از عامه‌ی مردم و به‌راستی از عوام بودند. دیدرو از خاندانی تنگدست بود. روسو سویسی بود، بنابراین در این چارچوب نمی‌گنجد. نتیجه این‌که این افراد به زبانی متفاوت سخن می‌گفتند. اینان بی‌تردید موضع اپوزیسیون داشتند، اما اپوزیسیون در برابر کسانی که با خودشان هم‌طبقه بودند. اینان به سالن‌های باب روز رفت‌وآمد داشتند، سر و وضع‌شان آراسته بود، بسیار آداب‌دان و تحصیل‌کرده بودند، نثری فاخر داشتند و به زندگی خوشبین بودند و خوش می‌گذراندند.

وجود این‌گونه افراد به خودی خود مایه‌ی پریشانی و تحقیر آلمانی‌ها بود و آنان را به خشم می‌آورد. هر در که در اوایل دهه‌ی ۱۷۷۰ به پاریس رفت دستش به هیچ‌یک از این آدم‌ها نرسید. پس چنین پنداشت که اینها مثنی آدم متظاهر، بسیار پرتکلف، خودپسند و خشک و بی‌روح هستند که فقط رقصیدن در تالارها را بلدند و چیزی از حیات درونی انسان نمی‌دانند، افرادی که یا به سبب آموزه‌های نادرست یا به سبب خاستگاه کاذبی که دارند از دریافت غایت واقعی انسان بر روی خاک و استعدادهای حقیقی فراوانی که خداوند به آدمی عطا کرده محروم مانده‌اند. این نوع نگرش نیز خود فاصله‌ی میان آلمانی‌ها و فرانسوی‌ها را بیشتر می‌کرد. صرف فکرکردن به این آدم‌های عاصی، صرف فکرکردن به این اپوزیسیون، حتی برای کسانی که خود دشمن کلیسای رم و دشمن پادشاه فرانسه بودند، تهوع‌آور

۱. abbé Galiani

۲. Morellet, Andre (۱۷۲۷-۱۸۱۹) فیلسوف فرانسوی. م.

۳. Raynal, Guillaume (۱۷۱۳-۱۷۹۶) مورخ و فیلسوف فرانسوی. م.

۴. Diderot, Denis

بود و حس انزجار، خواری و کهنتری در ایشان بیدار می‌کرد و به نوبه‌ی خود گودالی ژرف میان آلمانی‌ها و فرانسوی‌ها پدید می‌آورد که حتی تمام مبادلات فرهنگی که پژوهندگان نشانه‌های آن را یافته‌اند، آن را از میان بر نمی‌داشت. این شاید یکی از ریشه‌های مخالفت آلمانی‌ها با فرانسویان بود که رومانیسم از آن سرچشمه گرفت.

به گمان من یک نفر هست که سخت‌ترین ضربه را بر روشنگری زد و فرایند رومانتیک را آغاز کرد، یعنی فرایند عصیان بر آن جهان‌بینی که من کوشیدم توصیف کنم. این مرد چهره‌ای بی‌نام و نشان است، اما این چهره‌های بی‌نام و نشان گاه به کارهایی سترگ برمی‌خیزند. (فراموش نکنیم که هیتلر<sup>۱</sup> هم در بخشی از زندگی بی‌نام و نشان بود.) یوهان گئورگ هامان پسر خانواده‌ای به‌راستی گمنام بود. پدرش حمام‌داری در شهر کونیگسبرگ<sup>۲</sup> بود و او خود در پیروس شرقی در محیط زهد و ورع پرورش یافت. هامان آدم بی‌دست و پایبی بود، نمی‌توانست شغلی برای خود دست و پا کند، گاه شعری می‌سرود، گاه نقدی می‌نوشت، هر دو را هم خوب می‌نوشت، اما نه آنچنان خوب که اسباب گذران زندگی‌اش باشد؛ کسی که یاریش می‌کرد دوست و همسایه‌اش ایمانوئل کانت بود که در همان شهر می‌زیست و هامان بقیه‌ی عمرش را به جنگ و جدل با او گذراند. انگاه بازرگانی ثروتمند اهل بالتیک، او را به لندن فرستاد تا معامله‌ای را به انجام برساند، اما هامان در این کار کوتاهی کرد و به جای آن با او شوی و قمار پیش گرفت و قرضی گزاف بار آورد.

در اثر این زیاده‌روی‌ها چیزی نمانده بود که خودکشی کند اما درست در همان احوال حالتی مذهبی بر او رفت که به مطالعه‌ی عهد عتیق<sup>۳</sup> کشاندش و این همان کتابی بود که پدر و مادر و جد و جدوی

۱. Hitler, Adolf 2. Königsberg 3. Old Testament

زه‌دپیشه‌اش به آن سوگند خورده بودند. بدین‌سان تحولی روحی ناگهان بر او حادث شد. او دریافت که داستان یهودیان داستان همه‌ی انسان‌هاست، دریافت که چون کتاب روث<sup>۱</sup> یا کتاب ایوب را می‌خواند، یا آنگاه که مصائب ابراهیم را مطالعه می‌کند خداوند بی‌هیچ واسطه با جانش حرف می‌زند و می‌گوید که برخی حادثات روحانی هستند که بی‌نهایت معنا و مفهوم دارند و از آنچه در ظاهر می‌نمایند بسیار فراتر می‌روند.

هامان با این روحیه‌ی مذهبی جدید به کونیگسبرگ بازگشت و دست به نوشتن زد. بی‌نام و نشان می‌نوشت، چند نام مستعار داشت و سبک نوشته‌اش چنان بود که از آن روز تا به امروز دشوار و غیر قابل فهم به شمار آمده است. در عین حال، هامان تأثیر فراوان و ماندگار بر برخی نویسندگان دیگر نهاد و اینان نیز به نوبه‌ی خود تأثیر نمایان بر حیات اروپا نهادند. هر در که به یقین می‌توان گفت روش نوشتن تاریخ را دگرگون کرد و باز بی‌تردید آغازگر نگرشی به هنرها بود که امروزه هم رواج دارد، هامان را می‌ستود. هامان بر گوتته نیز تأثیر نهاد، و گوتته آرزو داشت کارهای او را ویرایش کند و او را از مستعدترین و ژرف‌ترین طبایع دوران خود می‌شمرد و در برابر حریفان احتمالی حمایتش می‌کرد. هامان همچنین بر کرکه‌گور<sup>۲</sup>، که بعد از مرگ او به دنیا آمد، تأثیر نهاد. کرکه‌گور معتقد بود این مرد از ژرف‌نگرترین نویسنده‌هایی است که می‌شناسد، اگرچه نوشته‌هایش همیشه فهمیدنی نیست، حتی برای خود کرکه‌گور. با این همه، اگرچه هامان سبکی ناروشن دارد، شاید بتوان با تأمل و دقت خارق‌العاده (که من به هیچ‌روی توصیه نمی‌کنم) از درون آن همه استعاره‌های درهم‌پیچیده، شگردهای پرتکلف و اشارت و تمثیل و سایر صناعت‌های نامفهوم شاعرانه که

1. Ruth 2. Kierkegaard, Soren

در نوشته‌های پراکنده‌ی او - که هرگز نوشته‌ای را به پایان نبرد - می‌یابیم، به خرده‌هایی از معنی دست یافت. آموزه‌ای که هامان بیان می‌کرد کم و بیش چنین بود.

او از هیوم شروع می‌کرد و می‌گفت حق با هیوم بوده است، یعنی اگر از خود بپرسید که چگونه به شناخت عالم رسیده‌اید، پاسخ این است که شما عالم را نه با عقل که با ایمان می‌شناسید. اگر هیوم می‌گفت بدون کنشی ایمانی که منطقی آن را تأیید نمی‌کند قادر نیست حتی تخم مرغی بخورد یا لیوانی آب بنوشد، پس این گفته درباره‌ی تقریباً همه‌ی تجربیات دیگر ما بسیار بیشتر صدق می‌کند. هامان در واقع می‌خواست بگوید اعتقاد او به خداوند و به آفرینش دقیقاً بر همان استدلالی استوار است که اعتقاد هیوم به تخم مرغ و لیوان آب او. فرانسویان با گزاره‌های کلی علوم سروکار داشتند، اما این گزاره‌های کلی هیچ ارتباطی با نفس زیستن و واقعیت تبندگی حیات نداشت، اگر با آدمی آشنا بشوید و بخواهید بدانید او چگونه آدمی است، از این که مشتی کلی‌گویی‌های روانشناختی و جامعه‌شناختی برآمده از آثار مونتسکیو و کوندورسه را به این آدم بچسبانید، چیزی نباید شما نخواهد شد. تنها راه برای پی‌بردن به چگونگی آدم‌ها، حرف زدن با آنها و برقراری ارتباط با آنهاست. و ارتباط یعنی دیدار واقعی دو انسان با هم، نظردوختن به چهره‌ی انسان، تماشای بیخ و تاب اندامش و حرکاتش و شنیدن حرف‌هایش. باری به این طریق و از بسیار راه‌های دیگر که بعدها خود شما هم قادر به تحلیل آنها نیستید، رفته‌رفته یقین می‌یابید و براساس داده‌هایی که دریافت کرده‌اید آگاه می‌شوید که با چگونه آدمی حرف می‌زنید. بدین ترتیب ارتباط برقرار می‌شود.

تلاش برای تحلیل این ارتباط در چارچوب گزاره‌های کلی علمی، به‌ناچار بی‌ثمر خواهد بود. گزاره‌های کلی مجموعه‌هایی بس



خام و ناپالوده‌اند. این گزاره‌ها مفاهیم و مقولاتی هستند برای متمایز کردن آنچه وجه مشترک بسیار چیزهاست، وجه مشترک انسان‌هایی گوناگون است، وجه مشترک چیزهایی گوناگون است و وجه مشترک دوران‌هایی گوناگون است. آنچه به ناگزیر و به سبب کلی بودن، از این گزاره‌ها بیرون می‌ماند، آن چیز بی‌همتا، آن چیز خاص است، چیزی که صفت خاص انسانی بخصوص است، یا صفت چیزی بخصوص. و در نظر هامان فقط همین چیز است که اهمیت دارد و شایان توجه است. اگر کتابی می‌خوانید به وجوه مشترک این کتاب با کتاب‌های دیگر علاقه‌ای ندارید. اگر به تابلویی نگاه می‌کنید، برای شناخت اصولی نیست که در آفرینش این تابلو به کار رفته، یعنی همان اصولی که در آفرینش هزاران تابلوی دیگر در هزاران دوره‌ی دیگر و به دست هزاران نقاش دیگر به کار گرفته شده. شما در پی آنید که واکنشی مستقیم نشان بدهید در برابر پیام خاص و در برابر واقعیت خاص، و این همان چیزی است که با تماشای فلان تابلو، خواندن فلان کتاب، حرف زدن با فلان آدم و دعا کردن به پیشگاه خدایی خاص، به شما منتقل می‌شود.

هامان از این مقدمات به نتیجه‌ای برگسونی<sup>۱</sup> می‌رسید و آن این‌که جریانی از حیات وجود دارد و تلاش برای تکه‌تکه کردن این جریان به معنای کشتن آن است. علوم برای مقاصد خودشان بسیار خوبند. اگر می‌خواهید بدانید چگونه گیاهان را پرورش می‌دهند (حتی این هم همیشه درست نیست)، اگر می‌خواهید از بعضی قواعد کلی آگاه شوید، اگر می‌خواهید از صفات اجرام فیزیکی یا شیمیایی، به طور کلی چیزی بدانید، اگر می‌خواهید بدانید کدام آب و هوا برای پرورش کدام گیاه مناسب است، و از این قبیل، بی‌تردید باید به سراغ علوم بروید. اما این

۱. Bergson, Henri (۱۸۵۹-۱۹۴۱) فیلسوف فرانسوی. برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات در ۱۹۲۷ م.

غایت جست‌وجوی انسان نیست. اگر از خود پرسید انسان‌ها به دنبال چه چیزی بودند، به‌راستی چه چیزی می‌خواستند، آنگاه درمی‌یابید که آنچه انسان‌ها می‌طلبیدند به هیچ‌روی آن چیزی نبود که ولتر فکر می‌کرد. ولتر فکر می‌کرد آدم‌ها طالب سعادت، رضایت و صلح هستند اما این درست نیست. آنچه انسان‌ها می‌خواستند این بود که تمام استعدادها و توانایی‌هایشان را به کامل‌ترین و خشونت‌بارترین شیوه به کار گیرند. آنچه انسان‌ها می‌خواستند آفرینش بود و ساختن، و اگر این سازندگی به تنازع، به جنگ، به مبارزه می‌کشید، این هم بخشی از تقدیر آدمی بود. انسانی پرورش یافته در باغ آراسته و پیراسته‌ی ولتر که چند فیلسوف عاقل به او فیزیک و شیمی و ریاضیات و همه‌ی علوم توصیه‌شده در دایرة‌المعارف را آموخته باشند، در واقع تجسم مرگ در زندگی است.

هامان معتقد بود اگر علوم را در جامعه‌ی انسانی به کار بندیم، آنچه حاصل می‌شود دیوان‌سالاری<sup>۱</sup> هولناکی است. او با هرچه دانشمند و دیوانی دشمنی می‌ورزید، با کسانی که هر چیزی را شسته و رفته و صاف و صیقلی می‌کنند، با روحانیان لوتری، با دئیست‌ها، با هرکس که خوش دارد هر چیز را در چارچوبی بگذارد، و هرکس که خوش دارد چیزی را به چیز دیگر تشبیه کند، هرکس که خوش دارد، مثلاً ثابت کند که آفرینش همانا گردآوردن برخی داده‌های موجود در طبیعت و آرایش دوباره‌ی آنها به اشکالی دلپذیر است - حال آن‌که در نظر هامان آفرینش توصیف‌ناپذیرترین و تحلیل‌ناشدنی‌ترین عمل شخصی است که آدمی با این عمل مُهر خود را بر طبیعت می‌زند و بند از اراده‌ی خود برمی‌دارد، تا حرف خود را بزند، و چیزی را که در درون دارد و هیچ مانعی را برنمی‌تابد به زبان آورد. بنابراین کل

1. bureaucratisation 2. deist

آموزه‌ی روشنگری در چشم هامان چیزی بود برای کشتن آنچه در درون آدمی زنده است. این آموزه جانشینی بی‌نای و نفس برای توان آفرینش انسان و دنیای رنگارنگ حواس عرضه می‌کند، دنیایی که بدون آن انسان قادر نیست زندگی کند، بخورد، بیاشامد، شاد باشد، با دیگران بیامیزد، و در هزار و یک کنش دیگر که فقدان آنها سبب افسردگی و مرگ اوست، شرکت جوید. هامان معتقد بود روشنگری توجهی به این دنیا ندارد، و انسان، بدان‌گونه که متفکران روشنگری تصویرش می‌کنند، اگر نه «انسان اقتصادی»، لعبتکی ساختگی است و آدمکی بی‌بهره از حیات، که با آن انسان‌هایی که هامان خود دیدار می‌کرد و خوش داشت هر روز از عمر خود را با ایشان بگذرانند، هیچ ارتباطی نداشت.

گوته همین حرف را درباره‌ی موزس مندلسون<sup>۱</sup> می‌زند. می‌گوید مندلسون به زیبایی چنان می‌نگرد که حشره‌شناسان به پروانه‌ها. جانور بیچاره را می‌گیرد، با سنجاق می‌خکوبش می‌کند و وقتی آن رنگ‌های دلنشین از بال‌هایش ریخت، آنچه بر جا می‌ماند جسدی بی‌جان زیر سنجاق است. این یعنی زیبایی‌شناسی! این واکنش گویایی است که گوته‌ی جوان و رومانتیک دهه‌ی ۱۷۷۰، تحت تأثیر هامان در برابر فرانسوی‌ها نشان داد که گرایش فراوان به تعمیم، طبقه‌بندی، سنجاق‌کوبی، چیدن در آلبوم و تلاش برای ایجاد نوعی نظم منطقی در تجربیات انسانی داشتند و آن شور و سرزندگی، سیلان، فردیت، میل به آفرینش، و حتی میل به مبارزه، آن عنصر نهفته در آدمی که موجب برخورد سازنده‌ی عقاید میان افرادی با نگرش‌های متفاوت است از چشمشان پنهان می‌ماند. در عوض این فرانسوی‌ها – به عقیده‌ی هامان و پیروانش – خواهان هماهنگی و آرامشی مرگبار بودند.

۱. Mendelssohn, Moses (۱۷۲۹-۱۷۸۶) فیلسوف یهودی آلمانی. م.

باری، هامان این‌گونه آغاز کرد. در اینجا بد نیست برای روشن شدن نگرش او نمونه‌ای گویا از حرف‌هایش را نقل کنم. هامان می‌گوید بهروزی جان آدمی، به هیچ‌روی آن چیزی که ولتر می‌پندارد، یعنی سعادت، نیست. بهروزی جان آدمی ریشه در تحقق آزادانه‌ی قدرت‌های او دارد. انسان خلقتی خدای‌گونه دارد، پس جسم تصویری از جان است. این نگرشی به‌راستی جذاب است. جسم تصویری از جان است، زیرا وقتی فردی را می‌بینید می‌گویید «این چطور آدمی است؟» برای داوری به سیمایش نگاه می‌کنید. شما با نگاه به جسم او داوری می‌کنید، و این عقیده که جانی هست و جسمی هست که می‌توان آنها را تفکیک کرد، و روحی هست و کالبدی که با هم تفاوت دارند، و جسم یک چیز است، اما چیزی دیگر درون انسان هست، چیزی چون روح که درون این ماشین می‌تپد و این چیز با کلیت وجود انسان و یکپارچگی او بسیار تفاوت دارد، این عقیده نمودار نگرش تفکیک‌گرای فرانسوی است. «این عقل که چنین ستایش می‌شود، با آن شمول همگانی، خطاناپذیری، نخوت، قطعیت و بداهت‌اش، اصلاً چیست؟ این عقل، لعبتکی گاه‌آکند است که خرافه‌ی پرهیاهوی مثنی بی‌خرد صفاتی الهی بر آن بسته است.» آبه دوبو<sup>۱</sup> در اوایل قرن هجدهم چنین می‌گفت: «انسان، هر چیز را که در یک زبان احساس کرده و اندیشیده می‌تواند به همان شیوایی به زبان دیگر بیان کند.» این به عقیده‌ی هامان چون مطلق بود. زبان چیزی است که ما با آن خود را بیان می‌کنیم. چنین نیست که در یک طرف زبان را داشته باشیم و در طرف دیگر اندیشه را. زبان دستکشی نیست که بر افکارمان بیوشیم. وقتی فکر می‌کنیم، با نمادها، با کلمات فکر می‌کنیم، بنابراین هر ترجمه‌ای اساساً نام‌کن است. آن که فکر می‌کند، با نمادهایی خاص فکر می‌کند، و

۱. abbé Dubos

این نمادها نمادهایی هستند که بر حواس و تخیل مخاطبان ما اثر می‌گذارند. انتقال تقریبی این نمادها به زبان‌های دیگر امکان‌پذیر است، اما اگر می‌خواهید به‌راستی با آدم‌ها پیوند برقرار کنید، اگر می‌خواهید بدانید چه فکری دارند، چه احساسی دارند و چه هستند، آنگاه باید هر حرکت آنها و هر اشارت آنها را بفهمید، باید در چشمانشان بنگرید، به جنبش لب‌هاشان چشم بدوزید، حرف‌هاشان را بشنوید، دستخطشان را بشناسید، آن وقت است که می‌توانید مستقیماً با سرچشمه‌های واقعی زندگی آشنا بشوید. هر چیز کمتر از این، تلاش برای ترجمه‌ی زبان انسانی به زبان دیگر، تلاش برای طبقه‌بندی حرکات گوناگون او براساس معیارهای علم تشریح یا قیافه‌شناسی، تلاش برای قراردادن آن انسان در چارچوبی همراه با بسیار آدم‌های دیگر و تدوین کتابی فاضلانه که این انسان را همچون فردی از یک نوع، فردی از یک گونه طبقه‌بندی می‌کند، باری این راهی است برای کل دانش، راهی برای کشتن، راهی برای تحمیل مفاهیم و مقولات پوک بر ذات تپنده، یکتا و نامتقارن تجربیات انسان زنده که در هیچ رده‌بندی جای نمی‌گیرد.

این شرحی مجمل از آموزه‌ی اصلی هامان است و این همان آموزه‌ای است که او برای پیروانش به میراث گذاشت. او می‌گفت حذف تمنا و تخیل از هنر، همچون کار آدم‌کشی است که هنر و جان و شرف انسانی را با هم تباہ می‌کند. شور و شر چیزی نهفته در هنر است، چیزی که نه به توصیف درمی‌آید و نه رده‌بندی می‌پذیرد. و این همان چیزی است که موزس مندلسون - آن موسای زیبایی‌شناسی، موسای قانونگذار زیبایی‌شناسی - می‌کوشد با فرامین زیبایی‌شناختی خود مختم‌نش کند: تو نباید متعرض این بشوی، تو را نشاید که از آن بچشی. هامان می‌گوید در دولتی آزاد، آنجا که برگ‌های کتاب آسمانی شکسپیر آسمانی، در طوفان‌های زمان به هرسو پراکنده

می‌شود، انسان چگونه جرأت چنین کاری را به خود می‌دهد؟  
 گوته درباره‌ی هامان چنین می‌گوید «او برای دست‌یافتن به ناممکن دست به‌سوی همه‌ی عناصر دراز می‌کند.» و جهان‌بینی هامان را بدین‌گونه خلاصه می‌کند: «همه‌ی آنچه آدمی بر عهده می‌گیرد... باید از نیروهای وحدت‌یافته‌ی او سرچشمه بگیرد، هرگونه تفکیکی را باید رد کنیم.»





### پدران واقعی رومانسیسم

اگر سیمایی ناشناخته چون یوهان گئورگ هامان را در فصل پیش معرفی کردم از آن روی بود که به گمان من او نخستین کسی است که با روشنگری درافتاد و در این کار صریح تر و پرخاشجو تر و آشتی ناپذیرتر از هر کس دیگر بود. اما هامان، حتی در دوران حیاتش، در این نبرد تنها نبود. حال بینیم چرا چنین می گویم.

قرن هجدهم، چنان که همه می دانند - این هم از آن حرف های قالبی است - دوران پیروزی های نمایان علم بود. پیروزی های بزرگ علم مهم ترین رویداد آن دوران است و ژرف ترین انقلاب در حس و شعور آدمی که در آن عصر روی داد، پیامد فروریختن قالب های کهن بود، یعنی نتیجه ی یورش علم طبیعی مدون به مذهب رایج و نیز حمله ی دولت غیر مذهبی جدید به سلسله مراتب قدیمی قرون وسطایی.

در عین حال تردیدی نیست که عقل گرایی، چندان بی پروا پیش ناخت که حس و شعور آدمی، آنچنان که در این گونه موارد پیش می آید، آن را چون دیواری رودر روی خود دید و به ناچار کوشید تا گر بزگانهایی دیگر بیابد. آنگاه که خدایان اولمپ یکسره رام و معقول و معارف گردند، طبیعی است که مردم به خدایانی رعب آورتر و اسرار آمیز تر می گرایند. این ماجرای است که در قرن سوم پیش از میلاد در یونان روی داد و در قرن هجدهم نیز رفته رفته رخ می نمود. در این تردیدی نیست که مذهب رایج کم کم عقب می نشست.

برای مثال، آن مذهب عقلانی را در نظر بگیرید که شاگردان لایب‌نیتس در آلمان موعظه می‌کردند، یعنی در آنجا که فیلسوف نامداری چون وولف<sup>۱</sup> که بر همه‌ی دانشگاه‌های آلمان حکم می‌راند، می‌کوشید مذهب را با خرد آشتی دهد. هر چیز که با خرد سازگاری نداشت منسوخ شمرده می‌شد، بنابراین برای نجات مذهب می‌بایست سازگاری آن را با خرد اثبات می‌کردند. وولف برای نجات مذهب می‌گفت معجزات را می‌توان با تفسیری عقلانی از عالم سازگار کرد، یعنی، مثلاً با این فرض که اگر یوشع در اریحاء آفتاب را از حرکت بازداشت، از آن روی بود که او اخترشناسی بود با دانشی ژرف‌تر از همه‌ی اخترشناسان همروزگارش، و این مایه از دانش اخترشناسی و نفوذ حکم که او از خود نشان داد به‌راستی معجزآسا بوده است. به همین ترتیب، اگر مسیح آب را بدل به شراب کرد از آن روی بود که او در قیاس با کسانی که از موهبت وحی بی‌بهره‌اند، شناختی بس ژرف‌تر از علم شیمی داشت.

می‌بینید که عقل‌گرایی تا کجا فروافتاده بود و مذهب برای آن‌که پذیرفته آید به‌ناچار به چه سازش‌هایی تن می‌داد؛ پس شاید چندان جای شگفتی نباشد که مردم برای فرونشاندن عطش روحانی و اخلاقی خود به جاهای دیگر روی آوردند. شاید فلسفه‌ی علمی جدید سعادت و سامانی برای مردم فراهم آورد، اما تردیدی نیست که خواست‌های غیرعقلانی انسان، و سرتاسر قلمرو انگیزه‌های ناخودآگاه که قرن بیستم ما را با فراز و فرود آنها عمیقاً آشنا کرده، به شیوه‌ی خاص خود عطش انسان را فرومی‌نشانند. پس کسانی که قرن هجدهم را قرن‌ی هماهنگ، متقارن، بی‌نهایت عقلانی، باوقار و شفاف

1. Wolff, Christian

۲. آنگاه یوشع... گفت ای آفتاب بر جَبَعُونَ بایست و تو ای ماه بر وادی ایلون، پس آفتاب ایستاد و ما توقف نمود تا قوم از دشمنان خود انتقام گرفتند. عهد عتیق، کتاب یوشع، م.

می‌دانند که همچون آینه‌ای تابناک خرد و زیبایی انسان را بازتاب می‌داد و چیزی ورای این خرد و زیبایی نبود تا زنگاری بر آن اندازد، شاید تعجب خواهند کرد اگر بگوییم در هیچ زمانی از تاریخ اروپا آن همه افراد غیرمنطقی بر خاک این قاره پرسه نمی‌زدند و دیگران را به پیروی از خود نمی‌خواندند. در همین قرن هجدهم بود که فرقه‌های ماسونی<sup>۱</sup> و روسی‌کروس<sup>۲</sup> گرمی بازار یافتند. در همین دوران، خاصه در نیمه‌ی دوم این قرن بود که هر شباد و هر پرسه‌گرد آسمان‌جلی برای خود بساطی گسترده در همین ایام بود که سر و کله‌ی کالیوسترو<sup>۳</sup> در پاریس پیدا شد و همه‌ی محافل اشرافی پذیرایش شدند. در همین دوران بود که مسمر<sup>۴</sup> سخن‌گفتن از روح حیوانات را آغاز کرد. این قرن، دوران دلخواه انواع مدعیان احضار روح، کف‌بینی و تاس‌بینی بود، که شعبده و نیرنگشان توجه و حتی اعتقاد بسیاری از آدم‌هایی را جلب کرد که، جز در این مورد، افرادی معقول و منطقی می‌نمودند. بی‌تردید تجربه‌آموزی شاهان سوئد و دانمارک و دوشس دوون‌شایر<sup>۵</sup> و کاردینال روثان<sup>۶</sup> در علوم خفیه در قرن هفدهم مایه‌ی شگفتی و در قرن نوزدهم باورنکردنی می‌بود. این چیزها فقط در قرن هجدهم رواج یافت.

این گرایش‌های ضدعقلانی البته جلوه‌های دلپذیرتر و آبرومندتری هم داشت. مثلاً لاواته<sup>۷</sup> که به معنایی یونگ<sup>۸</sup> دوران خود بود، در

1. Masonic

۲. Rosierucian؛ یا فرقه‌ی برادران صلیب گلگون. در قرن هفدهم پدید آمد. شاعر رمزآمیزشان با نوشته‌هایی مرموز درآمیخته بود، م.

۳. Cagliostro, Alessandro (۱۷۴۳-۱۷۹۵) شیاد ایتالیایی. دانشی اندک درباره‌ی داروسازی و شیمی داشت. سفرهای بسیار در افریقا و اروپا کرد. انجمنی مشابه انجمن فراماسون بنیان نهاد. سرانجام به حبس ابد محکوم شد، م.

۴. Mesmer, Franz (۱۷۳۴-۱۸۱۵) فیزیکی‌دان اتریشی، م.

5. Duchess of Devonshire 6. Cardinal de Rohan

۷. Lavater, Johann Kaspar (۱۷۴۱-۱۸۰۱) شاعر عارف سوییسی، م.

۸. Jung, Karl Gustav (۱۸۷۵-۱۹۶۱) روان‌شناس و روان‌کاو سوییسی. از همکاران فروید، م.

زوربخ علمی ابداع کرد که خود آن را سیماشناسی<sup>۱</sup> نامید. او کوشید با تأمل در ویژگی‌های چهره‌ی افراد به خصوصیات روانی آنها پی ببرد، زیرا اعتقاد داشت ویژگی‌های روانی و جسمانی انسان تجزیه‌ناپذیر است. با همه‌ی اینها، او تلاشی برای تخته‌کردن دکان افرادی بس مشکوک‌تر از خود نکرد، یعنی آن‌همه جمجمه‌شناس و مدعیان جوراجور احضار روح، و نیز آن‌همه منجیان عجیب و غریب که این‌سوی و آن‌سوی پرسه می‌زدند و گاه دستشان به جنایت آلوده می‌شد و در دیگر موارد به تحمیق مردم می‌کوشیدند، بعضی‌هاشان به سبب جنایاتشان دستگیر می‌شدند و برخی دیگر آزاد و آسوده می‌گشتند و بخش‌های بدوی‌تر و عقب‌مانده‌تر امپراتوری آلمان پرسه‌گاه ایشان بود.

باری ما در چنین فضایی گام می‌زنیم. زیر رویه‌ی این قرن به ظاهر منسجم و به‌ظاهر برازنده، انواع نیروهای ظلمانی در جنب و جوش‌اند. هامان صرفاً شاعرترین، جذاب‌ترین و - در الهیات - ژرفکاوترین نماینده‌ی این عصیان قهرآمیز است، که می‌توان آن را عصیان کیفیت در برابر کمیت و عصیان همه‌ی تمایلات و تمناهای ضد علمی آدمی نام نهاد. آموزه‌ی بنیانی هامان که من کوشیدم فشرده‌ای از آن را بیان کنم، این است که خداوند نه مهندس و نه ریاضی‌دان، بلکه شاعر است؛ و تلاش ما در این‌که تمهیدات انسانی، منطقی و عجزآمیز خود را به او نسبت دهیم چیزی جز کفرگویی نیست. وقتی دوست هامان، کانت، به او گفت که علم نجوم سرانجام به پایان خط رسیده و ستاره‌شناسان دیگر هر چیز دانستی را می‌دانند و مایه‌ی خشنودی است که می‌توان این علم کامل‌شده را بست و به کناری نهاد، هامان چنان برافروخته شد که گویی می‌خواست کل علم نجوم را نابود

کند. انگار دیگر معجزه‌ای در عالم روی نمی‌داد! انگار از آن پس می‌توانستی بگویی کلی تلاش انسان به آخر رسیده، تمام شده! اصولاً تصور این‌که آدمی متناهی است، و موضوعاتی در این عالم هست که می‌توان به همه رمز و راز آنها پی برد، و این دعوی که تکه‌ای از طبیعت وجود دارد که می‌توان آن را تمام و کمال بررسی کرد، و پرسش‌هایی هست که می‌توان در نهایت به آنها پاسخ گفت در چشم هامان بهت‌آور، غیرواقعی و آشکارا ابلهانه می‌نمود.

این جوهر آموزه‌ی هامان است. این آموزه نوعی حیات‌باوری عرفانی<sup>۱</sup> است که صدای خدا را در طبیعت و تاریخ می‌شنود. این‌که صدای خدا به واسطه‌ی طبیعت با ما سخن می‌گوید باوری عرفانی و کهن است. هامان به این آموزه دیگری افزود و آن این‌که تاریخ نیز با ما سخن می‌گوید و رویدادهای گوناگون تاریخی که در چشم مورخان کوردل چیزی جز رویدادهای تجربی عادی نبوده‌اند، در واقع محمل‌هایی هستند برای سخن‌گفتن خداوند با ما. هر یک از این رویدادها معنایی پوشیده یا عرفانی دارد که دیدن آن با دیده‌ی جان‌بین میسر می‌شود. او از نخستین متفکرانی بود - البته بعد از ویکو، اما در آن زمان کسی آثار ویکو را مطالعه نکرده بود - که می‌گفتند اساطیر نه افسانه‌هایی دروغین درباره‌ی عالم است و نه ساخته‌های شیطنت‌آمیز مشتی افراد غیراصولی که خواسته‌اند خاک در چشم مردمان پاشند؛ و نه آرایه‌های دلفریبی که شاعران آفریده‌اند تا کالای خود را به آن بیاریند. اسطوره راهی است که آدمیان برگزیدند تا دریافت خود را از اسرار بیان‌ناشدنی و توصیف‌ناپذیر طبیعت بر زبان آرند و بیان آن دریافت جز بدین راه میسر نمی‌بود. اگر کلمات را به کار می‌گرفتند کلمات چنان‌که بایست از عهده‌ی این کار



بر نمی‌آمدند. کلمات هر چیز را بیش از حد تکه‌تکه می‌کنند. کلمات هر چیز را رده‌بندی می‌کنند و بیش از حد عقلانی هستند. تلاش برای بسته‌بندی چیزها و آراستن آنها با نظم تحلیلی جذاب، وحدت، تداوم و جوشش و تپش موضوع مورد بحث را - که همانا زندگی و عالم هستی است - از بین می‌برد. اسطوره این رمز و راز را با تصاویر هنری و نمادهای هنری به ما منتقل می‌کند و فارغ از کلمات انسان را با اسرار طبیعت پیوند می‌دهد. این شرحی مجمل از آموزه‌ی هامان است.

کل این آموزه در واقع اعتراضی شدید به فرانسویان بود و چیزی نگذشته فراتر از مرزهای آلمان پراکنده شد. پدیده‌هایی از این دست در انگلستان نیز به چشم می‌آید و در آنجا شیواترین زبان در حمایت از این نگرش، شاعر عارف انگلیسی ویلیام بلیک بود که کمی بعد از هامان به میدان آمد. دشمنان بلیک که خود آنان را تبهکاران سرتاسر دوران مدرن می‌شمرد، لاک<sup>۱</sup> و نیوتن بودند. بلیک اینان را شیاطینی می‌دانست که واقعیت را برش می‌دهند و به صورت قطعاتی با تقارن ریاضی درمی‌آورند و بدین سان روح را می‌کشند، حال آن‌که واقعیت کلیتی جاندار است که شناخت آن تنها به راه‌های غیر ریاضی میسر می‌شود. بلیک نمونه‌ی گویای متفکری پیرو سودنبرگ<sup>۲</sup> بود، و پیروان سودنبرگ نمونه‌ی گویای جنبش مخفی نهم‌گرایان<sup>۳</sup> در قرن هجدهم که به آن اشاره کردم.

آنچه بلیک مانند همه‌ی عرفای هم‌مسلكش، طلب می‌کرد، مهار دوباره‌ی عنصر روحانی بود، عنصری که در اثر تباهی جان انسانی و اعمال شریانه‌ی کشندگان روح آدمی - آدم‌هایی غیر خلاق - مثل ریاضی‌دانان و دانشمندان، بدل به سنگ شده بود. این را می‌توانیم در

1. Locke, John 2. Swedenborg, Emanuel 3. occult movement

پاره‌هایی از اشعار او بیابیم. بلیک می‌گوید قوانین را ساخته‌اند تا انسان‌ها را دست به سر کنند:

و فرزندان‌شان می‌گریستند و گور‌هایی  
در زمین‌هایی متروک می‌کنند  
و قوانینی خردمندانه می‌نوشتند و آن را  
قوانین ابدی خداوند می‌خواندند

این حمله‌ای مستقیم به عقل‌گرایان قرن هجدهم و به کل مفهوم نظم مقارنی است که بر پایه‌ی استدلال تجربی یا منطقی غیر عرفانی بنا شده بود. در این شعر بسیار مشهور بلیک:

سینه‌سرخ‌ی که در قفس باشد  
آسمان را به خشم می‌آرد

قفس همان روشنگری است، و این همان قفسی است که گویی سراسر زندگی او و همگنانش در نیمه‌ی دوم قرن هجدهم به خفقان در حصار آن گذشت.

شما‌ی فرزندان دوران آینده  
که این اوراق سرشار از نفرت را می‌خوانید  
بدانید که به روزگاران پیشین  
عشق، عشق نازنین، گناه شمرده می‌شد.

برای بلیک عشق با هنر یکی است. او عیسی را هنرمند می‌خواند و وارپون عیسی را نیز هنرمند می‌شمرد. «هنر شجره‌ی حیات است

و علم شجره‌ی ممتات. « این اخگر را آزاد کن - این فریاد بلند همه‌ی کسانی است که در چنبره‌ی نظم علمی جدید دچار خفقان شده‌اند، نظمی که برای مشکلات ژرف‌تری که جان آدمی را برمی‌آشوبد چاره‌ای پیش نمی‌نهند.

آلمانی‌ها اغلب بر این تصور بودند که در فرانسه هیچ‌کس از ماهیت این مشکلات ژرف‌تر باخبر نیست و اصولاً پروای دانستن ندارد، همچنین فکر می‌کردند فرانسوی‌ها میمون‌هایی کودن و بی‌حس هستند که هیچ تصویری از آنچه آدمیان، یعنی آدمیان صاحب روح و آدمیان دارای نیازهای معنوی را برمی‌انگیزد، ندارند. این تصور به‌تمامی درست نبود. برای مثال، در آثار شاخص‌ترین متفکران روشنگری مثل دیدرو که در چشم آلمانی‌ها یکی از زیانبارترین نمایندگان ماتریالیسم جدید، علم جدید و هجوم ویرانگر جدید به هر چیز معنوی و مذهبی در زندگی بود، چیزهایی می‌یابیم که چندان بی‌شبهت به عقاید آلمانی‌هایی که توصیف کردم نیست. دیدرو نیک آگاه است که عنصری غیر عقلانی در وجود انسان هست، می‌داند که در ژرفای ناخودآگاه آدمی انواع نیروهای ظلمانی در جنبش و جوشش‌اند، و این را نیز می‌داند که نبوغ آدمی از این نیروها توش و توان می‌گیرد و نیروهای روشنائی به‌تنهایی برای آفرینش آن آثار هنری والا که خود ستایش می‌کرد، بسنده نیست. دیدرو اغلب بالحنی پرشور از هنر سخن می‌گوید، و می‌گوید در نبوغ عظیم و در هنرمندان بزرگ چیزی هست که 'je ne sais quoi' (کلامی رایج در قرن هفدهم)، چیزی که به هنرمند امکان می‌دهد به نرمی و چالاک‌ی و با نگرشی ژرف و با شجاعت فکری - یعنی پذیرش خطر فکری عظیم - اثر هنری را در تخیل خود بیافریند، و این همان چیزی است که نوابغ و

۱. من از آن سر در نمی‌آورم. م.

هنرمندان را شبیه جنایتکاران قهار می‌کند. دیدرو در قطعه‌ای از نوشته‌های خود درباره‌ی قرابت جنایتکاران و هنرمندان تأمل می‌کند، قرابت از آن‌روی که این دو منکر قوانین هستند، هر دو افرادی شیفته‌ی قدرت و شکوه و افتخارند، و هر دو از مسیر زندگی بهنجار و از راه و رسم هستی بی‌شرو و شور انسان بیش از حد متمدن، کناره می‌جویند. دیدرو از نخستین متفکرانی است که وجود دو نوع انسان را پیش کشیدند. یکی انسان ساختگی است که در جامعه جای دارد و خود را با کردارهای جامعه سازگار می‌کند و در پی جلب رضایت آن است. این انسان نمونه‌ی بارز آن لعبتک‌های مصنوعی اطواری است که کاریکاتور است‌های قرن هجدهم تصویر می‌کردند. اما در درون این انسان غریزه‌ی پرخاشجو، گستاخ و ظلمانی جنایت نهفته است، غریزه‌ی انسانی که می‌خواهد بند بگسلد و بیرون بجهد. این همان انسانی است که اگر به‌درستی مهار شود، عامل اصلی در آفرینش آثار پرشکوه نبوغ آدمی تواند بود. چنین نبوغی رام‌شدنی نیست، این‌گونه نبوغ هیچ رابطه‌ای با قواعدی که این یا آن کشیش وضع کرده‌اند ندارد، قواعدی که خود آن را میثاق‌هایی عقلانی و اصولی منطقی قلمداد کرده‌اند که اثر هنری خوب تنها با پیروی از آنهاست که پدید می‌آید. دیدرو در سال ۱۷۶۵ در بخشی از سالن<sup>۱</sup> که از نخستین نقدهای هنری است و به حق مایه‌ی شهرت نویسنده شد، می‌نویسد:

برحذر باش از آدم‌هایی که جیب‌شان پر از نکته‌های بامزه و طنز و لطیفه است، و اینها را در هر کجا و در هر فرصت به اسراف خرج می‌کنند. این آدم‌ها شیطانی در درون ندارند، غمزده و عبوس یا ماخولیایی یا ساکت نیستند. اینان نه کودن‌اند و نه ابله. اینان

1. Salon

چکاوک، سینه‌سرخ و سهره و قناری‌اند، تمام روز چهچه می‌زنند و جیک‌جیک می‌کنند و غروب که رسید سر زیر بال می‌برند و می‌خوابند. آن وقت است که نبوغ چراغش را برمی‌دارد و روشن می‌کند. آنگاه این پرنده‌ی مرموز تنهای وحشی، این موجود رام‌ناشدنی با آن پروبال غمزده‌ی وهم‌انگیز، حنجره می‌گشاید و آوازش را سر می‌دهد، پژواک صدایش در بیشه‌ها می‌پیچد و ظلمت و سکوت شب را در هم می‌شکند.

این ستایش نبوغ است در تقابل با توانایی، در تقابل با قواعد، در تقابل با آن فضیلت‌های بسیار ستوده‌ی قرن هجدهم - سلامت نفس، عقلانیت، سنجیدگی، تناسب و از این قبیل. این نشان می‌دهد که حتی در شهر مفلوک و بی‌حس و حال پاریس، در آنجا که به گمان آلمانی‌ها هیچ‌کس هیچ‌گاه زندگی نکرده، هیچ‌کس هیچ‌گاه چشمش به رنگی نیفتاده یا هیچ‌کس از تلاطم جان انسان خبر ندارد، هیچ‌کس نمی‌داند عذاب روح چیست، خدا چیست، یا دگرسانی<sup>۱</sup> انسان چه معنایی دارد، باری حتی در این شهر بوده‌اند کسانی که از فرار رفتن از خود، از نیروهای غیرعقلانی و از چیزی بی‌گمان مشابه آنچه ورد زبان هامان بود خبر داشته‌اند.

در اینجا باز این پرسش پیش می‌آید که: روسو را چه می‌گویی؟ نکته‌ی خوبی است. ابلهانه است اگر انکار کنیم که آموزه‌ی روسو و سخنان روسو، از جمله عواملی بود که بر جنبش رومانتیک اثر گذاشت. با این همه باید تکرار کنم که درباره‌ی نقش روسو گزاره‌ی خوبی شده است. اگر به این نکته توجه کنیم که روسو به راستی چه می‌گفت و به شیوه‌ی بیان آن سخنان توجه نداشته باشیم - حال آن‌که آنچه

۱. transfiguration

اهمیت دارد همانا شیوه و زندگی است - آنگاه در می‌یابیم که آنچه او می‌گفت در واقع چکیده‌ی ناب کلام عقلانی است. سر تا ته سخن روسو این است: ما در جامعه‌ای فاسد زندگی می‌کنیم، در جامعه‌ای ناشایست و ریاکار زندگی می‌کنیم که در آن آدم‌ها به یکدیگر دروغ می‌گویند، یکدیگر را می‌کشند و با هم ریا می‌ورزند. کشف حقیقت ممکن است. این حقیقت را نه با سفسطه‌گری یا منطق دکارتی، بلکه با نظرکردن در ژرفای دل انسان ساده‌ی فاسد نشده، انسان وحشی نجیب، یا کودک یا هرکس دیگر از این دست، کشف می‌کنیم. این حقیقت آنگاه که یافته شد حقیقت جاودانی است، در مورد همه‌ی آدمیان صدق می‌کند، در هر کجا، در هر اقلیم و در هر فصل، و آنگاه که این حقیقت را یافتیم آنچه ضروری است زیستن هماهنگ با این حقیقت است. این گفته با آنچه پیامبران عبرانی می‌گفتند و آنچه هر مبلغ مسیحی علیه سفسطه‌گری شهرهای بزرگ و دورشدن از خدا در این‌گونه شهرها می‌گفت تفاوتی ندارد.

آموزه‌ی واقعی روسو چندان تفاوتی با آموزه‌ی اصحاب دائرةالمعارف ندارد. او این متفکران را دوست نمی‌داشت چرا که خلق و خوی‌اش چون دراویش بیابانگرد بود. آدمی بدگمان به دیگران، وحشی‌صفت و از بعضی جهات افسرده‌حال، یا به زبان امروزی روان‌نژند بود. پس با آنان که در مهمانی‌های لابلالی‌وار اولپاک یا در ضیافت‌های پرتجمل ولتر در فرنی<sup>۱</sup> شرکت می‌کردند وجه مشترکی نداشت. اما این کم و بیش مسئله‌ای فردی یا عاطفی بود. جوهر واقعی سخن روسو چندان تفاوتی با آموزه‌ی رسمی روشنگری قرن هجدهم نداشت. تفاوت در شیوه بود و در منش. روسو آنگاه که در توصیف وضعیت خاص ذهنی و روحی خود سخن می‌گوید، آنگاه که از

۱. Ferney



عواطفی سخن می‌گوید که وجودش را پاره‌پاره می‌کند و از تب و تاب خشم یا شادایی که بر او می‌گذرد حرف می‌زند، در این وقت لحنی را به کار می‌گیرد که با شیوه‌ی گفتار قرن هجدهم تفاوت بسیار دارد. اما این آن آموزه‌ی روسو نیست که میراثش به ژاکوبن‌ها رسید یا به شکل‌های گونه‌گون به آموزه‌های قرن نوزدهم راه یافت.

در نوشته‌های روسو قطعاتی هست که او را در زمهری پدران رومانتیسم جای می‌دهد. برای مثال: «من استدلال نکردم، فلسفه‌پردازی نکردم... شیفته‌وار خود را به آشوب این افکار والا سپردم... چنبره‌ی این عالم مرا خفه می‌کرد، می‌خواستم از آنجا به بی‌نهایت جست بزنم... روح من خود را به آن جذبه‌ی فزاینده سپرد.» چنین نوشته‌ای چندان شباهتی به نوشته‌های موقرانه و معقولانه‌ی اصحاب دائرةالمعارف ندارد، اِلوسوس یا اولپاک یا ولتر یا حتی دیدرو، اعتنایی به آن نمی‌کردند. جان کلام روسو این بود که هیچ‌کس نمی‌تواند چون روسو دوست داشته باشد، هیچ‌کس نمی‌تواند چون روسو نفرت بورزد، هیچ‌کس نمی‌تواند چون روسو رنج ببرد و تنها روسو می‌تواند روسو را درک کند. او بی‌همتا بود. هیچ‌کس او را درک نمی‌کرد، ادراک نابغه تنها از نابغه ساخته است. این آموزه در تعارض با این نظر بود که دست‌رسی به حقیقت برای هر آدم معقول که پرده‌ای از عواطف غیرلازم و جهالت غیرلازم بر ادراک خود نکشیده، میسر است. کار روسو این است که آن منطق خشک و سرد را که پیوسته از آن شکوه می‌کرد با اشک سوزان شرم یا شادی یا بینوایی یا عشق یا درماندگی یا سرافکنندگی یا عذاب روح یا مکاشفه‌ای جذبه‌آسا در تقابل بگذارد و از این‌روست که هامان او را بهترین سوفسطایی، اما درهرحال سوفسطایی، می‌نامید. هامان سقراط<sup>۱</sup> بود و روسو

1. Socrates

سوفسطایی، او بهترین سوفسطایی بود از آن‌روی که سخنانش نشان از درک این نکته داشت که این شهر آراسته‌ی منطقی و معقول، یعنی پاریس، کاملاً بی‌عیب نیست.

روسو درهرحال سوفسطایی بود از آن‌روی که آموزه‌های او باز هم به خرد متوسل می‌شد، باز هم به این اصل متوسل می‌شد که نوعی سامان‌مندی، نوعی زندگی خوب انسانی، نوعی انسان خوب وجود دارد. آدم‌ها اگر می‌توانستند آن‌همه اباطیل را که در گذر قرون برهم انباشته شده بود از ریشه بکنند و به دور اندازند، اگر می‌توانستند جامعه‌ی ناشایستی را که مایه‌ی فساد ایشان بود نابود کنند، آنگاه قادر می‌بودند تا ابد زندگی خوبی داشته باشند، زندگی سازگار با قواعد ازلی و ابدی. این دقیقاً همان چیزی است که آلمانی‌ها رد می‌کردند، دقیقاً همان چیزی است که روسو را به حق، به باور داشتن آن متهم می‌کردند. تنها تفاوت روسو با سایر اصحاب دائرةالمعارف این بود که آنان معتقد بودند این همه را می‌توان با اصلاحات و به تدریج به دست آورد، از طریق واداشتن فرمانروایان به پذیرش دیدگاه خود، و نیز از طریق تأثیر نهادن بر فرمانروای مستبد روشن‌اندیش، به گونه‌ای که اگر این فرمانروا چنان‌که بایست روشن‌اندیش باشد می‌تواند زندگی بهتری بر خاک بنیان گذارد. روسو معتقد بود که کلی این روبنای تقرین شده می‌بایست تا بن ویران شود و جامعه‌ی شرور انسانی چنان بسوزد که جز خاکستری از آن بر جا نماند؛ آنگاه ققنوسی جدید از دل این خاکستر برمی‌خاست، ققنوسی که او و پیروانش سازنده‌ی آن بودند. اما آنچه روسو و سایر اصحاب دائرةالمعارف در سر داشتند در اصل یکی بود، هرچند شاید روش مناسب از نظر این دو متفاوت بود.

اگر این‌گونه سخنان را با گفته‌های آلمانی‌ها در همان زمان مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که تلقی آلمانی‌ها از آن وضع بسیار خصمانه‌تر بود.

لنتس<sup>۱</sup> شاعر آلمانی که خودکشی کرد، نوشته‌ای بس گویا دارد. او کم و بیش معاصر با روسو بود. می‌گوید:

عمل، عمل روح عالم است، نه لذت، نه وانهادن خود به احساس، نه تن‌دادن به استدلال. عمل و تنها عمل؛ تنها با عمل است که آدمی تصویر خداوند می‌شود، خدایی که پیوسته می‌آفریند و پیوسته از کار خود شادمان می‌شود. بدون عمل، همه‌ی لذت‌ها، همه‌ی احساس‌ها و سرتاسر دانش چیزی نیست مگر مرگ معوق. مبادا که از تلاش دست برداریم مگر آنگاه که فراخنایی پدید آورده باشیم، حتی اگر این فراخنا شورستانی هول‌انگیز و تهی‌جایی خوف‌آور باشد، و آنگاه باید بر این فراخنا به تأمل بنشینیم، همچنان‌که خداوند پیش از خلق عالم، بر آن شورستان و بر آن تهی‌جای به تأمل نشست، و آنگاه چیزی پدید خواهد آمد. خوشا، خوشا این احساس خدای‌گون!

این چیزی کاملاً متفاوت حتی با تندترین شبانه‌ها و شورمندانه‌ترین فریادهای روسو است و نشان از تفکری کاملاً متفاوت دارد. این اشتیاق ناگهانی به عمل، این نفرت از هر نظم مستقر، نفرت از هر تفکری که قائل به ساختاری برای عالم باشد، ساختاری که ادراک قرین آرامش (یا حتی ادراک آشوبزده) قادر به شناخت آن، تأمل در آن و رده‌بندی، توصیف و سرانجام استفاده از آن است، باری این تفکر منحصر به آلمانی‌هاست.

و اما درباره‌ی دلایل چنین تفکری، تنها می‌توانم حدس پیشین خود را تکرار کنم و بگویم، این تفکر بیش از هر چیز نتیجه‌ی کیفیت

۱: Lenz, Jakob Michael Reinhold (۱۷۵۱-۱۷۹۲) شاعر غنایی آلمان. م.

شدیداً معنوی آن مکتب زهدورزی بود که خاستگاه اینان به شمار می‌رفت و نیز پیامد هجوم ویرانگر علم که پایه‌های ایمان زهدورزانه‌ی ایشان را سست کرد و اگرچه خلق و خوی زهدورزانه را در ایشان بر جا گذاشت، یقین و قطعیت مذهبی جنبش آنان را از میان برداشت. اگر به نمایش‌نامه‌ها، یعنی نمایش‌نامه‌های درجه‌ی چهارم و پنجم و ششم که حاصل جنبش معروف به طوفان و تنش<sup>۱</sup> در آلمان دهه‌های ۱۷۶۰ و ۱۷۷۰ بود، نگاهی بیندازید لحنی در آنها می‌یابید که با لحن ادبیات رایج در اروپای آن زمان متفاوت است. برای مثال کلینگر<sup>۲</sup> را در نظر بگیرید، نمایش‌نامه‌نویس آلمانی که نمایش‌نامه‌ای با عنوان طوفان و تنش<sup>۳</sup> نوشت و آن جنبش هم نام خود را از عنوان همین نمایش‌نامه برگرفت. کلینگر نمایش‌نامه‌ای با عنوان دو قلوها<sup>۴</sup> دارد که در آن یکی از این دو برادر که نیرومندتر، خلاق‌تر و رومانتیکی متعصب است، برادر ضعیف و از خودراضی و ناخواستنی‌اش را می‌کشد، زیرا مدعی است که برادرش نمی‌گذاشته تا او فطرت و طبیعت خود را هماهنگ با نیازهای شیطانی و هیولوار خود تکامل بخشد. در همه‌ی تراژدی‌های پیشین فرض بر این بود که در جامعه‌ای متفاوت این‌گونه امور هول‌آور روی نمی‌دهد. جامعه بد است، پس باید اصلاح شود. انسان‌ها در دست جامعه به حقارت می‌افتند، بسیار خوب، پس آدمی باید بتواند جامعه‌ای بهتر را به خیال آورد، همچنان‌که روسو قادر به این تخیل بود، جامعه‌ای که در آن مردم خفقان نمی‌گیرند، جامعه‌ای که در آن مردم با هم نمی‌جنگند، جامعه‌ای که در آن بدان صدرگزین و خوبان خاک‌نشین نیستند، جامعه‌ای که در آن پدر و مادر فرزندان خود را شکنجه نمی‌کنند، و زنان به اجبار همسر مردانی که دوست ندارند

۱. Storm and Stress

Klinger, Friedrich Maximilian (۱۷۵۲-۱۸۳۱) نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس آلمانی. م.

۳. Sturm und Drang 4. The Twins

نمی‌شوند. ساختن دنیایی بهتر باید میسر باشد. اما در تراژدی کلینگر و نیز در یولیوس فون تارنت<sup>۱</sup> نوشته‌ی لایزه ویتس<sup>۲</sup> چنین نیست. در اینجا قصد ندارم باز هم از این نام‌های به‌حق فراموش شده برشمارم، اما به‌طور کلی باید گفت چکیده‌ی همه‌ی این نمایش‌نامه‌ها این است که تعارضی حل‌ناشدنی در عالم و در خود طبیعت وجود دارد که در نتیجه‌ی آن قوی نمی‌تواند با ضعیف زندگی کند و شیر قادر به زندگی در کنار بره نیست. قوی باید جایی برای نفس کشیدن داشته باشد و در نتیجه به مخمصه می‌افتد. اگر ضعیف از این بابت آزاری ببیند، طبعاً مقاومت خواهد کرد، و این مقاومت بجاست، همچنین بجاست اگر قوی او را سرکوب کند. بدین‌سان این عالم به‌ناگزیر عرصه‌ی برخوردها، تضادها، تراژدی، مرگ و همه‌نوع مصائب دیگر خواهد بود. پس، این نگرشی قدری و بدبینانه است نه علمی و خوشبینانه و نه حتی معنوی و خوشبینانه، به هر معنایی که بگیریم.

این نگرش نوعی قرابت طبیعی با این عقیده‌ی هامان دارد که خداوند به هر چیز ناهنجار نزدیک‌تر از چیزهای بهنجار است. او آشکارا می‌گوید: بهنجار به‌درستی در نمی‌یابد ماجرا از چه قرار است. این همان دقیقه‌ی اصیلی است که کل عقده‌ی داستایفسکی<sup>۳</sup> از آن زاده می‌شود. به یک معنی، این بی‌گمان اقتباس از مسیحیت است، اما اقتباسی جدید، زیرا بسیار صادقانه و ژرف‌نگرانه مطرح شده است. بنابر این نگرش، خداوند به دزدان و روسپیان، به گناهکاران و می‌فروشان نزدیک‌تر است تا (به قول هامان) به فیلسوفان زبان‌باز

1. Julius von Tarent 2. Leisewitz, Johann Anton

۳. Dostoevski Complex؛ اشاره است به نگرش داستایفسکی به مطرودان جامعه که، مثلاً در جنایت و مکافات شاهد آن هستیم. در آنجا که راسکولنیکوف در برابر آن دختر خودفروش (سونیا) زانو می‌زند و پای او را می‌بوسد و به سبب رنجی که دخترک می‌کشد تقدیس‌اش می‌کند. م.

پاریس یا روحانیون چرب‌زبان برلینی که می‌کوشند مذهب را با عقل، که مایه‌ی تباهی و خواری همه‌ی چیزهای ارجمند است، آشتی دهند. هامان می‌گوید همه‌ی آن بزرگانی که در عرصه‌ی تلاش انسانی به جایگاهی والا رسیده‌اند، انسان‌هایی بیمار و زخم‌خورده بوده‌اند - هرکولس<sup>۱</sup>، آژاکس<sup>۲</sup>، سقراط<sup>۳</sup>، پولوس قدیس<sup>۴</sup>، سولون<sup>۵</sup>، پیامبران یهود، پیروان باکوس<sup>۶</sup> و برخی شخصیت‌های اهریمنی - هیچ‌یک از این آدم‌ها از عقل سلیم برخوردار نبودند. به گمان من این هسته‌ی اصلی آموزه‌ی خشونت‌بار تشخیص‌طلبی [ابراز وجود]<sup>۷</sup> است که خود کانون جنبش طوفان و تنش است.

اما این نمایش‌نامه‌نویسان همگی آدم‌هایی اندک‌مایه بودند. اگر از ایشان نام می‌برم تنها از آن‌روست که نشان دهم هامان که فکر می‌کنم سزاوار است تا از ظلمت فراموشی به‌در آورده شود یکسره تنها نبوده است. تنها کار باارزشی که جنبش طوفان و تنش پدید آورد، و رتر<sup>۶</sup> اثر گوته بود که خود وصف حال نویسنده است. در این اثر نیز نشانی از چاره و درمان نمی‌یابیم. هیچ راهی برای پرهیز و رتر<sup>۷</sup> از خودکشی وجود ندارد. و رتر عاشق بانویی شوهردار شده، یعنی در اینجا پیمان ازدواج مطرح است که هم و رتر و هم آن بانو آن را چنان‌که هست باور دارند، پس راه‌حلی برای مشکل این دو وجود ندارد. اگر عشق مردی با عشق مردی دیگر رود در رو شود، درد دردی بی‌درمان است و عاقبتی ناخوش دارد. این چکیده‌ی اخلاق نهفته در و رتر است و از این‌روست که در آن ایام بسیاری از جوانان آلمان تحت تأثیر این اثر خودکشی می‌کردند، و این نه‌بدان سبب که در آلمان قرن هجدهم یا در جامعه‌ی روسوس<sup>۸</sup> آنان هیچ راه‌حلی برای مشکل ایشان یافت نمی‌شد، بلکه از آن‌روست که از این عالم نومید بودند و آن را جایی بی‌بهره از عقل و

1. Hercules 2. Ajax 3. Solon 4. Bacchantes 5. self assertion  
6. Werther 7. Werther



منطق می‌شمردند، جایی که چاره و درمان اصولاً کشف‌ناشدنی بود. باری، حال و هوای آلمان در دهه‌های ۱۷۶۰ و ۱۷۷۰ چنین بود. اما در این میان دو نفر بودند که به نظر من پدران واقعی رومانیسم‌اند. این دو بی‌گمان آدم‌هایی جامع‌تر از کسانی بودند که تا اینجا از ایشان نام برده‌ام و در پیدایش جنبش رومانیسم مؤثر دانسته‌ام. حال وقت آن است که به این دو بپردازم. هر دو اینان از درون این جنبش سر برآوردند، یکی هوادار آن بود و دیگری دشمن سرسخت آن، اما از خلاف‌آمد عادت، نوشته‌هایش نقشی عظیم در پیشبرد آرمان‌های این جنبش داشت. اولی هرِدِر است و دومی کانت و می‌خواهم کمی از این دو بگویم.

در اینجا قصد من توصیف و تشریح افکار کلی و مفاهیم جدیدی نیست که هرِدِر مطرح کرد و به یاری آنها، مثلاً، تصور ما از تاریخ و جامعه را دگرگون کرد. تأثیر این متفکرِ خارق‌العاده بسیار وسیع بوده است. او نیز در شمار زهدورزان بود و پروسی بود، و چون دیگران بر امپراتوری خوش‌نقش و نگار فردریک کبیر<sup>۱</sup> شورید. همین استبداد آراسته و روشن‌اندیش – و به‌راستی روشن‌اندیش – که روشنفکران و دیوانسالاران فرانسوی به رهبری این خودکامه‌ی بسیار خوش‌فکر، پرتوان و قدرتمند سامان داده بودند، مایه‌ی خفقان این مردان نیک، از جمله کانت، شده بود، تا چه رسد به هرِدِر که فطرتاً آتشین مزاج بود و خلق و خوئی نامتعادل داشت. آموزه‌های هرِدِر که می‌خواهم در آنها تأمل کنم سه تاست. این آموزه‌ها سهمی عظیم و مؤثر در جنبش رومانیسم داشتند و طبعاً از درون محیطی برآمدند که پیش از این توصیف کردم. از این سه آموزه یکی مفهومی است که من اکسپرسیونیسم<sup>۲</sup> می‌خوانم؛ دوم مفهوم تعلق<sup>۳</sup> است، یعنی معنای

1. Frederick the Great 2. Expressionism 3. belonging

تعلق به یک گروه، و سوم این‌که آرمان‌ها – آرمان‌های راستین – اغلب با هم ناسازگار و آشتی‌ناپذیرند. این سه آموزه در روزگار خود تأثیری انقلابی داشتند و ارزش تأملی گذرا دارند چرا که تاکنون حق آنها به‌درستی ادا نشده، حتی در کتاب‌هایی که به مبانی تاریخ تفکر پرداخته‌اند.

مفهوم نخست، یعنی اکسپرسیونیسم بدین قرار است. هرِدِر معتقد بود یکی از کارکردهای بنیادین آدمی بیان و سخن گفتن است، بنابراین آنچه آدمی می‌کند بیانگر کل ماهیت اوست، و اگر این کرده‌ها کل ماهیت او را بیان نمی‌کنند، از آن‌روست که او خود خویشتن را علیل کرده، یا بر خود مهار زده، یا بندی بر توان خود نهاده است. این فکر را هرِدِر از استادش هامان آموخته بود. هرِدِر به‌راستی مرید بلافصل و وفادار آن مرد شگفت بود، مردی که مجوس شمال<sup>۱</sup> نام گرفته بود، دقیقاً به همان معنایی که از «سه مجوس»<sup>۲</sup> مراد می‌کنیم.

در زیبایی‌شناسی قرن هجدهم – حتی در زیبایی‌شناسی بسیار شورمندانه‌تر متفکری چون دیدرو، در قیاس با زیبایی‌شناسی خشک و متعارف آبه باتو<sup>۳</sup> – به‌طور کلی ارزش اثر هنری در این بود که همان باشد که هست. پس ارزش یک پرده از نقاشی این است که زیباست. می‌توانستی درباره‌ی این‌که چه چیزی آن پرده را زیبا کرده بحث کنی، مثلاً بگویی زیباست از آن‌روی که لذتی می‌بخشد، یا از آن‌روی که مایه‌ی ارضای عقل و شعور می‌شود، یا از آن‌روی که رابطه‌ی خاصی با هماهنگی‌های افلاک آسمانی دارد و نسخه‌بدلی از یک نسخه‌ی اصیل افلاطونی است که هنرمند در لحظه‌ی الهام بدان دست یافته –

1. Der Magus in Norden

۲. The Three Magi؛ سه مرد پارسایی که به راهنمایی ستاره‌ای به بیت لحم آمدند و شاهد تولد عیسی مسیح بودند و هدایایی نثار نوزاد کردند. عهد جدید نیز ایشان را مجوس خوانده است. م. abbé Batteux: (۱۷۱۳-۱۷۸۰) روحانی فرانسوی، منتقد ادبی. م.

همچنین، می‌توانستی با این دلایل مخالفت کنی. اما آنچه مورد توافق همگان بود این بود که ارزش اثر هنری در کیفیات آن نهفته و در آن چیزی که هست - زیبا، متقارن، خوش‌قواره، یا هر چه که هست. جامی نقره‌ای زیبا بود به آن دلیل که جامی زیبا بود، زیرا کیفیات زیبای بودن را دارا بود، حال تعریف آن کیفیات هر چه بود، این ربطی به سازنده‌ی آن و ربطی به دلیل ساخته‌شدن آن نداشت. هنرمند کم و بیش موقعیت دلالی را می‌گرفت که می‌گفت: زندگی خصوصی من به آدمی که فلان اثر هنری را می‌خرد مربوط نیست. تو از من جامی نقره‌ای خواستی، بفرما، برایت تهیه کردم. دیگر به تو مربوط نیست که من شوهر خوبی هستم یا نه، شهروند خوبی هستم یا نه، آدم خوبی هستم یا نه یا به خدا اعتقاد دارم یا ندارم. تو می‌خواستی، این هم از من، یک میز محکم و خوش‌قواره، همان که به دردت می‌خورد، دیگر چه جای شکوه و شکایت؟ تو تابلوی نقاشی خواستی، نقاشی چهره خواستی، این هم یک نقاشی چهره‌ی خوب، بفرما. من موتسارت<sup>۱</sup> هستم، هایدن<sup>۲</sup> هستم، امیدوارم بتوانم موسیقی زیبایی بسازم که دیگران هم آن را همان‌قدر زیبا بدانند، من برای این اثر دستمزد خوبی می‌گیرم، شاید این اثر نام مرا جاودان بکند. این شیوه‌ی نگرش رایج در قرن هجدهم بود، شیوه‌ی نگرش بسیاری از مردم و شاید هم اکثریت مردم.

اما آلمانی‌های مورد بحث ما چنین نگرشی نداشتند، بخصوص هامان و باز بخصوص هردر. در چشم آنان اثر هنری بیانگر کسی است، همواره صدایی است که سخن می‌گوید. اثر هنری صدای انسانی است که خود را به دیگران می‌نمایاند. آن اثر خواه جامی نقره‌ای باشد، یا قطعه‌ای موسیقی یا شعری یا حتی مجموعه‌ای از

1. Mozart, Wolfgang Amadeus 2. Hayden, Franz Joseph

قوانین؛ هر دست‌ساخت انسان، به نوعی بیانگر نگرش سازنده‌ی آن به زندگی است، خواه خودآگاه و خواه ناخودآگاه. وقتی اثری هنری را ارزیابی می‌کنیم، به گونه‌ای با انسان سازنده‌ی آن رابطه برقرار می‌کنیم، و آن اثر با ما سخن می‌گوید؛ کل مضمون این آموزه چنین است. بنابراین، این تصور که هنرمند می‌تواند بگوید: «من که هنرمندم چنین می‌کنم، و در مقام رأی‌دهنده یا شوهر چنان می‌کنم، نفس این تصور که من می‌توانم خود را به تکه‌های مجزا تقسیم کنم و بگویم با یک دست فلان کار را می‌کنم و این ربطی به کاری که دست دیگر می‌کند ندارد، یا اعتقادات شخصی من ربطی به سخنانی که در دهان شخصیت‌های تراژدی خود می‌گذارم ندارد، یا این که من دلال هستم و بس و آنچه به داوری نهاده می‌شود باید اثر هنری باشد نه سازنده‌ی آن و زندگی‌نامه، وضع روانی، مقصود، و کل وجود هنرمند هیچ ربطی به اثر هنری ندارد - باری این آموزه را هردر و پیروانش با قهر و غضب رد می‌کردند. برای مثال ترانه‌های عامیانه را در نظر بگیرد. این آلمانی‌ها می‌گفتند اگر ترانه‌ای با شما حرف می‌زند، از آن روست که سراینده‌گان آن مثل شما آلمانی بوده‌اند و با شما که از همان جامعه هستید حرف می‌زنند، و از آنجا که آلمانی هستند بار معنایی خاصی به کلمات می‌دهند، از رشته‌ای صداهای خاص استفاده می‌کنند، کلمات خاصی را به کار می‌برند که چون پیوندی با هم دارند و بر موج عظیمی از واژه‌ها و نمادها شناورند که همه‌ی آلمانی‌ها در آن شنا می‌کنند، چیز خاصی برای گفتن به افرادی خاص دارند، چیزی که نمی‌توانند به آدم‌های دیگر بگویندش. پرتغالی‌ها نمی‌توانند به خوبی آلمانی‌ها صدای نهفته در ترانه‌ی آلمانی را درک کنند و آلمانی‌ها هم از درک مفهوم درونی ترانه‌ای پرتغالی ناتوانند، و از آنجا که چیزی به نام مفهوم درونی در همه‌ی ترانه‌ها وجود دارد، می‌توان گفت این ترانه‌ها چیزی مثل اشیای موجود در طبیعت نیستند، اشیایی که حرف

نمی‌زنند؛ این ترانه‌ها مصنوع هستند، یعنی انسانی آنها را به قصد برقراری ارتباط با انسان‌های دیگر ساخته است.

این آموزه‌ی هنر است، آنگاه که هنر را نوعی بیان می‌گیریم و آموزه‌ی هنر، آنگاه که آن را نوعی وسیله برای برقراری ارتباط می‌گیریم. هر در از این آموزه آغاز می‌کند تا تز خود را به شاعرانه‌ترین و خلاق‌ترین شیوه تدوین کند. او می‌گوید بعضی چیزها ساخته‌ی افرادند و بعضی دیگر ساخته‌ی گروه‌ها. برخی چیزها آگاهانه ساخته شده‌اند و برخی دیگر ناآگاهانه. اگر بپرسید چه کسی ترانه‌های عامیانه‌ی آلمانی، رقص‌های محلی، قوانین آلمانی، اخلاق آلمانی و نهادهایی را که در سایه‌ی آنها زندگی می‌کنیم، ساخته است، این پرسش پاسخی ندارد؛ زیرا پاسخ آن پیچیده در غبار گذشته‌ای غیرشخصی است؛ با این همه در این تردیدی نیست که این همه را انسان ساخته است. عالم آن چیزی است که آدم‌ها از عالم ساخته‌اند، دنیای ما، دنیای آلمانی ما، ساخته‌ی آلمانی‌های دیگر است، و بدین دلیل بوی آن، حس آن، صدای آن و شکل آن چنین است که می‌بینیم و می‌شنویم و احساس می‌کنیم. از این نکته هر در به مفهوم تعلق می‌رسد، یعنی این که هر انسانی می‌کوشد تا به گروهی تعلق یابد، و در واقع تعلق دارد، و اگر از این گروه بیرون افتد، خود را بیگانه و غریب می‌یابد. کل مفهوم احساس ایمنی و آسایش، یا برعکس بریده شدن از اصل طبیعی، کل فکر ریشه و اصل، کل مفهوم تعلق به گروه، فرقه و جنبش به طور عمده ابداع هر در است. البته نشانه‌هایی از این مفهوم را در کتاب شگفت‌انگیز ویکو، علم جدید<sup>۱</sup> می‌بینیم، اما (تکرار می‌کنم) این نوشته فراموش شده بود و هر در احتمالاً آن را در اواخر دهه‌ی ۱۷۷۰ دیده بوده و چنین که پیداست بیشتر افکار خود را

۱. *New Science*

به زمانی پیش از آن که با کتاب این ایتالیایی بزرگ آشنا شود، سر و سامان داده بود.

عقیده‌ی بنیادین هر در کم و بیش چنین بود. هر انسانی که می‌خواهد خود را بیان کند از کلمات بهره می‌جوید. این کلمات ساخته‌ی خود او نیستند، همراه با جریانی از تصاویر سنتی موروثی به او رسیده‌اند. این جریان به نوبه‌ی خود از دیگر انسان‌هایی که خود را بیان کرده‌اند مایه گرفته است. وجه مشترک - چیزهای نامحسوس مشترک - انسان با کسانی که طبیعت او را با ایشان هم‌جوار کرده، بیشتر است تا با کسانی که از او دور افتاده‌اند. هر در در اینجا نه خون را معیار قرابت می‌گیرد و نه نژاد را. او واژه‌ی Nation را به کار می‌گیرد، اما بار معنایی این واژه در آلمان قرن هجدهم با مفهوم آن در قرن نوزدهم تفاوت داشت. او از زبان همچون رشته‌ی پیوند سخن می‌گوید و از خاک همچون رشته‌ی پیوند سخن می‌گوید و تزی که مطرح می‌کند به اجمال چنین است: وجه مشترک انسان‌های متعلق به یک گروه در چیستی و چگونگی این آدم‌ها تأثیری بیشتر و مستقیم‌تر دارد تا وجه مشترک آنها با انسان‌هایی در جاهای دیگر. به سخن دیگر نحوه‌ی نشستن و برخاستن آدم، شیوه‌ی رقص آدم، روش قانونگذاری آدم، دستخط او و شعر او و موسیقی او، شیوه‌ی شانه‌زدن بر موی و شیوه‌ی فلسفه‌ورزی او یک گشتالت<sup>۱</sup> مشترک نامحسوس دارند. همگی کیفیتی الگووار دارند که به واسطه‌ی آن الگوی رفتار آلمانی مشخص می‌شود، هم برای این فرد و هم برای دیگران، و در همین جاست که رفتار آلمانی‌ها با رفتار مثلاً چینی‌ها متفاوت می‌شود. چینی‌ها هم سرشان را شانه می‌زنند، شعر می‌سرایند، آنها هم قوانینی دارند، به شکار می‌روند و به شیوه‌های مختلف خوراکیشان را تهیه

۱. Gestalt: واژه‌ی آلمانی به معنای کلیتی سامان‌مند که چیزی فراتر از اجزای تشکیل‌دهنده‌ی آن کل است.



می‌کنند و لباس می‌دوزند. البته چیزهای مشترکی نیز در نوع واکنش همه‌ی آدم‌ها در برابر انگیزه‌های طبیعی مشابه وجود دارد. با این‌همه کیفیت گشتالتی خاصی هست که به گروه‌های انسانی خاص هویت می‌بخشد - گروه‌هایی غیر از ملیت‌ها که شاید گروه‌هایی کوچک‌تر باشند. هرِدِر بی‌گمان ناسیونالیست به این معنی نبود که معتقد باشد نوعی جوهر نامحسوس هست که به خون و نژاد مربوط می‌شود، چکیده‌ی اعتقاد او این بود که گروه‌های انسانی رشدی گیاه‌وار یا جانوروار دارند و استفاده از تشبیهات اورگانیک یا گیاه‌شناختی، و خلاصه زیست‌شناختی، در توصیف رشد این گروه‌ها مناسب‌تر است تا تشبیهات شیمیایی یا ریاضی که آن فرانسوی‌های قرن هجدهم که می‌خواستند علم را همه‌فهم کنند به کار می‌بردند.

از این سخنان نتایجی می‌توان گرفت که باب طبع رومانتیک‌ها است، این نتایج بر گرایش‌های ضد عقل‌گرایی، دست‌کم به معنایی که در قرن هجدهم داشت، تأثیر می‌نهاد. نتیجه‌ی عمده، برای منظور فعلی ما، بدین قرار است: اگر آنچه هرِدِر می‌گوید درست باشد، پس به روشنی آشکار است که توصیف شیء بدون اشاره به مقصود سازنده‌ی آن ناممکن است. ارزش اثر هنری باید برحسب گروه خاصی از افراد که مخاطب آن هستند و انگیزه‌ی کسی که سخن می‌گوید و تأثیر این سخن بر مخاطبانش و پیوندی که این اثر خودبه‌خود میان گوینده و مخاطبان برقرار می‌کند، سنجیده شود. این اثر نوعی ابزار ارتباط است و اگر ابزار ارتباط است، دیگر نباید ارزشی غیرفردی یا ابدی داشته باشد. اگر می‌خواهید کاری هنری را که به دست یونانیان باستان ساخته شده درک کنید لازم نیست معیارهایی ابدی و ازلی برای تشخیص زیبایی همه‌ی کارهای هنری ابداع کنید و آنگاه بسنجید که آیا آن کار یونانی بنا بر آن معیارها زیبا هست یا نیست. شما تا درنیابید یونانیان چگونه بوده‌اند، چه می‌خواستند و

چگونه زندگی می‌کرده‌اند، تا (به گفته‌ی هرِدِر که سخن ویکو را تکرار می‌کرد) با کوششی بس طاقت‌فرسا و به یاری بالاترین حد تخیل خود به دنیای احساسات آن مردم بسیار عجیب که در زمان و مکانی دور از شما می‌زیسته‌اند راه نیابید و باز به یاری تخیل، شکل زندگی آن مردم، چگونگی قوانین و اصول اخلاقی‌شان، نمای خیابان‌هاشان و ارزش‌های گوناگون‌شان را در ذهن خود بازسازی نکنید، به عبارت دیگر تا زندگی خود را به شیوه‌ی زندگی آنان درنیاوید - این همه گرچه امروز پیش‌پاافتاده می‌نماید، اما در دهه‌های ۱۷۶۰ و ۱۷۷۰ که نخستین‌بار بیان می‌شد چیزی پیش‌پاافتاده نبود - باری تا چنین نکنید این بخت را ندارید که نوشته‌ها و هنرهای ایشان را به درستی درک کنید و دریابید که افلاطون چه می‌گفت و سقراط که بود. در چشم هرِدِر سقراط نه مرشد جاودان روشنگری فرانسه بود و نه حکیمی خردگرا و نه چنان‌که هامان می‌پنداشت، فرزانه‌ای که با طنز و طبیعت آدم‌های همه‌چیزدان متفرعن را بر جای خود می‌نشاند. سقراط آتنی مرد قرن پنجم بود که در قرن پنجم - نه قرن چهارم و نه قرن دوم، نه در آلمان، نه در فرانسه بلکه در یونان می‌زیست، در آن زمان و فقط در آن زمان. برای درک فلسفه‌ی یونان باید هنر یونان را درک کنید و برای درک هنر یونان باید تاریخ یونان را درک کنید و یونانی‌ها می‌دیدند، باید خاکی را درک کنید که آنان بر آن می‌زیستند و به همین ترتیب.

پس این آغازی است بر پیدایش مفهوم تاریخ‌گرایی<sup>۱</sup> و تکامل‌گرایی<sup>۲</sup>، مفهومی که به موجب آن شما تنها در صورتی می‌توانید انسان‌های دیگر را درک کنید که محیط زیست ایشان را که کاملاً بی‌شبهت به محیط زیست شماست بشناسید. این، همچنین بنیان

1. historicism 2. evolutionism

مفهوم تعلق است. این مفهوم را اول بار هردِر به روشنی بیان کرد و از این‌روست که فکر انسان جهان‌وطن، یعنی انسانی که پاریس یا کپنهاگ یا ایسلند یا هند را به یک‌سان‌خانه‌ی خود ببیند، برای هردِر نفرت‌آور بود. انسان به جایی تعلق دارد که در آن می‌زید، مردم ریشه‌هایی دارند، و تنها در پیوند با نمادهایی که بستر پرورش ایشان بوده قادر به آفرینش‌اند. آدم‌ها با مقتضیات جامعه‌ی بسته‌ای پرورش یافته‌اند که به زبانی با ایشان سخن می‌گوید که درک آن منحصر به ایشان است. هر انسانی که بخت آن نداشته باشد تا این بار را بر دوش گیرد، انسانی که بی‌ریشه بار آمده، در جزیره‌ای پرت‌افتاده، تک و تنها، در تبعید، یا چون انسانی مهاجر نشو و نما یافته به همین سبب انسانی ضعیف خواهد بود، و قدرت خلاقه‌اش به‌ناچار کمتر. این آموزه برای متفکران خردگرا، عینی‌نگر و جهان‌وطن فرانسوی قرن هجدهم نه قابل درک بود و نه بی‌گمان پذیرفتنی.

اما از این آموزه نتیجه‌ای بس بهت‌آورتر زاده می‌شود که خود هردِر شاید بر آن تأکید نمی‌ورزید، و آن بدین قرار است. اگر ارزش هر فرهنگ در چیزی است که آن فرهنگ جست‌وجو می‌کند - از نظر هردِر هر فرهنگ گرانیگاهی دارد - در این صورت باید مشخص کنیم که این گرانیگاه که هردِر آن را *Schwerpunkt* می‌خواند چیست و این کاری است حتی مقدم بر درک این‌که آن مردمان چه می‌کرده‌اند و در چه کار بوده‌اند. پس داور درباری این چیزها از دیدگاه قرنی دیگر و فرهنگی دیگر سودمند نخواهد بود. اگر به این شیوه رفتار کنید آنگاه درمی‌یابید که هر دورانی آرمان‌های متفاوت دارد و این آرمان‌ها هر یک به شیوه‌ی خود در زمان و مکان خودش معتبر است و ما امروز می‌توانیم آنها را بستاییم و قدر بشناسیم.

حال به این نکته توجه کنید: در آغاز این بحث کوشیدم این نکته را روشن کنم که یکی از اصول بنیادین روشنگری قرن هجدهم که

رومانتیسم آمد تا آن را از میان بردارد این بود که برای همه‌ی پرسش‌های اساسی که آدمی را به خود مشغول داشته - مثلاً چگونه زیستن، چه بودن، چه خوب است، چه بد است، چه درست است، چه نادرست است، زیبایی چیست، زشتی چیست، چرا چنین می‌کنیم و چنان نمی‌کنیم - پاسخی معتبر و عینی می‌توان یافت، و این پاسخ‌ها را می‌توان به فلان روش خاص که فلان متفکر پیشنهاد کرده به دست آورد. و همه‌ی این پاسخ‌ها را می‌توان در قالب گزاره‌هایی بیان کرد و همه‌ی این گزاره‌ها، اگر درست باشند، با یکدیگر سازگارند - حتی شاید چیزی بیش از سازگار، شاید بتوان گفت هر یک دیگری را از پی می‌آورد - و این گزاره‌ها بر روی هم آن وضعیت آرمانی بی‌نقص را می‌سازند که به این دلیل یا آن دلیل خوش داریم شاهد تحقق آن باشیم، خواه این وضعیت عملی و دست‌یافتنی باشد و خواه نباشد.

اما فعلاً فرض می‌کنیم هردِر درست می‌گوید، فرض می‌کنیم یونانی‌های قرن پنجم تنها می‌توانستند پی‌جوی آرمان‌هایی باشند یکسره متفاوت با آرمان‌های مردم بابل؛ و نیز این‌که دریافت مصریان از زندگی - از آنجا که این مردم در مصر می‌زیستند که جغرافیا و اقلیمی متفاوت با یونان داشت و نیز از آنجا که مصریان زادگان مردمی بودند که ایدئولوژی کاملاً متفاوتی با یونانیان داشتند - چیزی متفاوت با دریافت مردم یونان بود، و آنچه مصریان می‌خواستند با آنچه یونانیان در طلبش بودند تفاوت داشت، اما به همان اندازه معتبر، به همان اندازه ثمربخش بود - و هردِر یکی از کم‌شمار متفکران جهان است که صادقانه و به‌تأکید، هر چیز را به خاطر آنچه هست ستایش می‌کند، و آن را به این سبب که چیز دیگر نیست محکوم نمی‌شمارد. در چشم هردِر همه چیز دلپذیر و دوست‌داشتنی است. او از بابل لذت می‌برد و از آشور لذت می‌برد، مصر را دلپذیر می‌داند و هند را نیز دلپذیر می‌بیند. یونانیان را نیک می‌شمارد و مردم قرون وسطی را نیز

نیک می‌شمارد و قرن هجدهم را نیز نیک می‌شمارد، کم و بیش همه چیز را نیک می‌شمارد مگر زمان و مکانی را که در آن زندگی می‌کند. اگر چیزی باشد که هر در آن را خوش نمی‌دارد، آن حذف یک فرهنگ به دست فرهنگ دیگر است. اگر یولیوس قيصر<sup>۱</sup> را دوست نمی‌دارد از آن روست که قيصر بسیاری از فرهنگ‌های آسیایی را نابود کرد و امروز ما خبر نداریم که مردم کاپادوکیه<sup>۲</sup> به راستی در پی چه چیزهایی بودند. او صلیبیون را دوست ندارد از آن روی که اینان آسیب بسیار بر امپراتوری بیزانس<sup>۳</sup> یا اعراب زدند، حال آن‌که فرهنگ این مردم کاملاً حق داشت خود را به تمامی جلوه‌گر کند و از گزند شهسواران قدرت طلب و ویرانگر در امان بماند. هر در از هر جلوه‌ی قهر و خشونت و از فرورفتن فرهنگی در کام فرهنگی دیگر بیزار است، زیرا می‌خواهد هر چیز تا آنجا که ممکن است همان باشد که هست. هر در بنیان‌گذار و ابداع‌کننده‌ی ناسیونالیسم نیست، هر چند که گاه او را چنین خوانده‌اند، و هر چند بی‌گمان برخی از اندیشه‌های او به ناسیونالیسم راه یافته؛ اما او بنیان‌گذار چیزی دیگر است - که من به درستی نمی‌دانم به چه نام بخوانمش - چیزی بسیار شبیه پوپولیسم. به سخن دیگر (و با تأکید بر جنبه‌های مضحک‌تر مسئله) او مرشد پیشگام همه‌ی عتیقه‌بازانی است که خوش دارند مردم بومی تا حد امکان بومی بمانند، و آنان که [تنوع] هنرها و پیشه‌ها را دوست دارند و از یکسان‌سازی بیزارند؛ کسانی که شیفته‌ی غرابت‌اند، مردمی که می‌خواهند عجیب‌ترین آفریده‌های ولایتی را به دور از تأثیر یکنواختی هول‌انگیز کلان‌شهرها حفظ کنند. هر در پدر و نیای همه‌ی آن سیاحان، همه‌ی آن افراد غیرحرفه‌ای است که گرد جهان می‌گردند و

۱. Julius Ceaser

۲. Cappadocians؛ کشوری باستانی در شرق آسیای صغیر. بعدها بخشی از امپراتوری رم شد. م.

۳. Byzantines؛ امپراتوری بیزانس یا رم شرقی، پایتخت آن قسطنطنیه بود. م.

شیوه‌های فراموش‌شده‌ی زندگی را از هر پسغوله‌ای بیرون می‌کشند و از هر چیز خاص، هر چیز غریب، هر چیز بومی و هر چیز دست‌ناخورده لذت می‌برند. از این حیث هر در به راستی جریان احساسات تند و تیز انسانی را تا حد زیادی تقویت کرد. باری این همه زاده‌ی خلق و خوی هر در است، و از آنجا که او می‌خواهد هر چیز تا حد امکان همان باشد که هست، یا به عبارت دیگر هر چیز تا حد امکان خود را غنی‌تر و کامل‌تر کند، این تصور که همه‌ی آدمیان در هر کجا که هستند می‌توانند آرمانی واحد داشته باشند، برای او یکسره ادراک‌ناشدنی است. اگر یونانیان آرمانی داشتند که برای ایشان کامل بود، اگر رومیان آرمانی داشتند که کمال کمتر داشت اما در حد امکان سزاوار مردمی بود که از بخت بد رومی زاده شده بودند و، دست‌کم در نظر هر در، استعدادی کمتر از یونانیان داشتند، اگر سال‌های نخست قرون وسطی شاهد آفرینش آثاری پرشکوه مثل سرود نیلونگ‌ها (که هر در بسیار می‌ستود) یا سایر حماسه‌های اولیه بود که هر در آنها را ابزار بیان ساده و حماسی مردمان دست‌ناخورده و فاسدنشده‌ای می‌شمرد که هنوز در جنگل‌ها می‌گشتند و به دست همسایگان مخوف و حسود که فرهنگ ایشان را پایمال قهر و خشونت می‌کردند، در هم نشکسته بودند؛ باری اگر این همه راست است، پس ما نمی‌توانیم این همه را یک جا و با هم داشته باشیم.

شکل آرمانی زندگی کدام است؟ ما نمی‌توانیم هم یونانی باشیم و هم فنیقی و قرون وسطایی، هم شرقی باشیم و هم غربی، هم شمالی باشیم و هم جنوبی. نمی‌توانیم در آن واحد به والاترین آرمان‌های همه‌ی اعصار و همه‌ی مکان‌ها دست یابیم. پس، از آنجا که نمی‌توانیم چنین کنیم، کل تصور زندگی کامل باطل می‌شود - کل این تصور که آرمانی انسانی وجود دارد که همه‌ی آدمیان باید در پی آن تلاش کنند، و این که پاسخی برای این‌گونه پرسش‌ها وجود دارد، درست به



همان‌گونه که در شیمی یا فیزیک و ریاضی پاسخ‌هایی برای پرسش‌هایی یافت می‌شود که، دست‌کم بنا بر اصل، پاسخی نهایی برای آنها وجود دارد؛ یا اگر پاسخی نهایی ندارند، دست‌کم پاسخی نزدیک به نهایی دارند که نهایی‌تر از پاسخ‌هایی است که تاکنون یافته‌ایم، و امید داریم یا دست‌کم احتمال می‌دهیم که هرچه در این مسیر پیش‌تر برویم به پاسخ نهایی نزدیک‌تر شویم. اگر این گفته درباره‌ی فیزیک و شیمی و ریاضی و، چنان‌که در قرن هجدهم فکر می‌کردند، درباره‌ی اخلاق، سیاست و زیبایی‌شناسی نیز راست می‌آید؛ اگر امکان آن هست که معیارهایی ابداع کنیم که به ما بگوید چه چیز سبب کمال اثر هنری می‌شود، چه چیز مایه‌ی کمال زندگی می‌شود، چه چیز باعث کمال شخصیت می‌شود، چه چیز مایه‌ی کمال ساختاری سیاسی می‌شود، باری اگر پاسخ‌دادن به این پرسش‌ها ممکن باشد، این پاسخ‌ها تنها در صورتی به دست می‌آیند که فرض کنیم همه‌ی پاسخ‌های دیگر، هر قدر جالب و هر قدر فریبنده، نادرست هستند. اما اگر هر در برحق باشد، اگر یونانی‌ها حق داشته باشند در مسیری یونانی پیش بروند، و هندیان حق داشته باشند در مسیری هندی پیش بروند، اگر آرمان‌های یونانی و هندی کاملاً ناسازگار با هم باشند، و این چیزی است که هر در نه تنها به آن معترف بود بلکه شادمانه بر آن تأکید می‌کرد، اگر تنوع و تفاوت نه فقط واقعیت، که واقعیتی خجسته باشد و هر در چنین می‌پنداشت که هست، و به همین دلیل از تنوع تخیل خالق و شکوه قدرت آفرینش انسان سخن می‌گفت و از امکانات بی‌نهایت فرا روی انسان، و از نافرجام‌ماندن بلندپروازی‌های آدمی و شور و هیجان زیستن در دنیایی که هیچ چیزش به تمامی ته نمی‌کشد، باری اگر تصویر جهان چنین باشد، آنگاه این تصور که پاسخی نهایی برای چگونگی زیستن وجود دارد، مطلقاً بی‌معنی می‌شود. این تصور به هیچ‌روی معنایی نخواهد داشت.

زیرا همه‌ی این پاسخ‌ها، قاعداً، با یکدیگر ناسازگار خواهند بود. از آنچه گفتیم هر در چنین نتیجه می‌گیرد که هر گروه انسانی باید در پی چیزی بکوشد که در گُنه وجودش نهفته است، چیزی که پاره‌ای از سنت آن گروه است. هر انسانی متعلق به گروهی است که به آن تعلق دارد و وظیفه‌ی او در مقام انسان این است که از حقیقت، چنان‌که خود می‌بیند، سخن بگوید؛ حقیقت، چنان‌که در چشم او تجلی می‌کند، همان قدر معتبر است که حقیقت در چشم دیگران. از این تنوع گسترده‌ی رنگ، فرشینه‌ای بدیع و رنگارنگ پدید می‌آید، اما هیچ‌کس قادر به دیدن تمامی این فرشینه نیست، هیچ‌کس قادر به دیدن تمامی درختان نیست، تنها خداست که سرتاسر عالم را می‌تواند ببیند. آدمیان از آن روی که متعلق به جایی هستند که به آن تعلق دارند و در آنجا می‌زیند که زیستگاه ایشان است، در این کار ناتوانند. هر عصری آرمانی در درون خود دارد، پس هر نوع حسرت و دل‌تنگی در طلب گذشته — مثلاً «چرا ما نمی‌توانیم مثل یونانی‌ها باشیم؟ چرا ما نمی‌توانیم مثل رومیان باشیم؟» یعنی همان پرسشی که قاعداً فیلسوفان سیاسی فرانسه یا نقاشان فرانسوی یا پیکر تراشان فرانسوی قرن هجدهم از خود می‌پرسیدند — کل مفهوم تجدید حیات، کل تصور بازگشت به قرون وسطی، بازگشت به فضایل رومیان، بازگشت به اسپارت، به آتن و یا هر نوع جهان‌وطنی — «چرا نمی‌توانیم دولتی جهانی بسازیم، دولتی که هر فرد به‌آسانی و آسودگی مثل آجری ساخته و پرداخته در آن جایفتد و بنایی را بسازد که تا ابد برپا می‌ماند، چرا که اساس آن طرحی ویران‌ناشدنی است و آن همانا حقیقتی است که با روش‌هایی خطاناپذیر حاصل شده — باری همه‌ی این تصورات باید بی‌معنی، بی‌مفهوم و فی‌نفسه متناقض باشد؛ و هر در با برکشیدن این آموزه به‌راستی دشته‌ای مرگبار بر پیکر عقل‌گرایی اروپا نشانند که هرگز از زخم آن بهبود نیافت.

بدین معنی هردر بی‌گمان یکی از پدران جنبش رومانتیسم است. به سخن دیگر او از پدران جنبشی است که از جمله ویژگی‌های بنیادین آن نفی وحدت، نفی هماهنگی، نفی سازگاری آرمان‌ها، خواه در قلمرو عمل و خواه در قلمرو فکر است. آن اصل مورد تأکید لنتس درباره‌ی عمل که پیش از این نقل کردم — عمل، همواره عمل، جا برای عمل باز کنید، ما فقط به عمل زنده‌ایم، وگرنه هیچ چیز ارزش تملک ندارد — با کل دیدگاه هردر سازگار است، زیرا در نظر هردر زندگی عبارتست از بیان تجربه در همان حال که حاصل می‌شود، انتقال آن به دیگران با تمامی شخصیت تقسیم‌ناشده‌ی انسان. و اما این‌که انسان در دو‌یست سال، پانصد سال یا دوهزار سال دیگر با آن تجربه چه خواهد کرد اهمیتی ندارد، هردر نگران این نیست، و دلیلی هم ندارد که نگرانش باشد. این همان نکته‌ی جدید و بسیار بسیار انقلابی و برآشوبنده در چیزی است که در دوهزار سال اخیر فلسفه‌ی جاودان<sup>۱</sup> غرب بوده و به موجب آن همه‌ی پرسش‌ها پاسخی حقیقی دارند، همه‌ی پاسخ‌ها در اصل یافتنی هستند و همه‌ی پاسخ‌ها در اصل با هم سازگارند یا مثل تکه‌های پازل در چارچوب یک کلیت هماهنگ با هم ترکیب می‌شوند. اگر حرف هردر درست باشد، این نگرش نادرست است و بر سر همین نکته است که مردمان در طول صد و هفتاد سال بعد از او همچنان بحث و جدل می‌کنند، هم در نظر هم در عمل، هم در جریان جنگ‌های انقلاب ملی و هم در هنگامه‌ی برخورد خشونت‌بار آموزه و عمل، هم در قلمرو هنر و هم در قلمرو فکر.



## رومانتیک‌های میانه‌رو

حال به سه متفکر آلمانی می‌پردازم، دو فیلسوف و یک هنرمند — نمایش‌نامه‌نویس — که تأثیری بس ژرف بر کل جنبش رومانتیک نهادند، هم در آلمان و هم فراتر از مرزهای آلمان. این رومانتیک‌ها را می‌توان به‌درستی «رومانتیک‌های میانه‌رو» خواند. سپس از رومانتیک‌های تندرو سخن خواهیم گفت که این جنبش در نهایت به ایشان می‌انجامد.

روسو در جایی گفته است: «آنچه ما را برآشفته می‌کند ماهیت چیزها نیست، نیت بد است.» این شاید در مورد اکثریت آدمیان راست باشد. اما در قرن هجدهم آلمانی‌هایی بودند که حرف روسو در موردشان صدق نمی‌کند. اینان نه فقط از نیت بد انسان‌ها، که از ماهیت چیزها نیز برآشفته می‌شدند. یکی از ایشان ایمانوئل کانت فیلسوف بود. کانت از رومانتیسم بیزار بود. از هر شکل گرافگویی، خیال‌پردازی، از آنچه خود Schwärmerei می‌خواند و از هر نوع زیاده‌روی، عرفان، ابهام و آشفتگی و سردرگمی‌گریزان بود. با این همه، او را به‌درستی از پدران رومانتیسم می‌شمرند — و در این نکته البته طنزی نیز نهفته است. او نیز چون هامان و هردر، که آشنایش بودند، در محیط زهدورزی به دنیا آمد. اما هامان را عارفی مسکین و پریشان‌گوی می‌شمرند و از نوشته‌های هردر به سبب تعمیمات بسیار که پایه‌ی استوار نداشت و نیز رنگ‌وبوی شدیداً تخیلی که آن را درافتادن با هنر می‌شمرند، بدش می‌آمد.

1. philosophia perennis

کانت ستایشگر علم بود. ذهنی دقیق و بسیار روشن داشت. نوشته‌هایش پیچیده هست، اما به‌ندرت غیردقیق می‌نویسد. او خود دانشمندی (کیهان‌شناسی) ممتاز بود؛ شاید بیش از هر چیز دیگر به اصول علمی اعتقاد داشت و توضیح و تشریح مبانی علمی و روش علمی را وظیفه‌ی خود می‌شمرد. از هر چیز که به‌نوعی احساساتی یا بی‌نظم و ترتیب بود بدش می‌آمد. منطق و دقت را خوش می‌داشت. کسانی را که به این دو خصلت ایراد می‌گرفتند کاهل می‌خواند. می‌گفت پایبندی به منطق و دقت از کارهای دشوار ذهن است و کسانی که این کار را بیش از حد دشوار می‌یابند عادت دارند هر بار ایرادهایی دیگر از خود درآورند. بی‌گمان در این حرف نکته‌ها نهفته است. اما اگر کانت را از هر حیث پدر رومانیسم می‌خوانیم، نه از آن‌روست که او به نقد علم می‌پرداخت یا خود دانشمند بود، بلکه به‌طور اخص به فلسفه‌ی اخلاق او مربوط می‌شود.

کانت از فکر آزادی انسان سرمست می‌شد. پرورش زهدورزانه‌ی او، برخلاف هامان و دیگران، به انزوای شورمندانه نینجامید، بلکه سرانجامش نوعی اشتغال مدام به زندگی درونی و اخلاقی انسان بود. یکی از گزاره‌هایی که کانت سخت به آن باور داشت این بود که هر انسانی به تفاوت میان دو چیز آگاه است، یکی تمایل، تمنا و شور و شهوت است که از بیرون گریبانش را گرفته و می‌کشد و پاره‌ای از ماهیت عاطفی، حسی و تجربی اوست؛ و دیگر مفهوم وظیفه یا تکلیف راست‌کرداری که اغلب در تعارض با تمنا و لذت و تمایل قرار می‌گیرد. او به‌خطا گرفتن این دو با هم را اشتباهی ابتدایی می‌شمرد. کانت می‌توانست سخن مشهور شفتزبری<sup>۱</sup> را شاهد بیاورد که در مخالفت با این عقیده بیان شده بود که [ماهیت] انسان با عوامل

۱. Shaftesbury, Anthony Ashley (۱۶۷۱-۱۷۱۳) فیلسوف انگلیسی. م.

بیرونی تعیین می‌شود و یا مشروط به این عوامل است. شفتزبری در آغاز قرن هجدهم گفته بود: «انسان بیری بسته به زنجیرهای گران» یا «بوزینه‌ای تربیت‌یافته با شلاق» نیست، و منظور او ببری بسته به زنجیر ترس از مکافات، یا بوزینه‌ای فرمانبر شلاقِ تمنا یا پاداش یا، باز، ترس از مکافات بود.

به عقیده‌ی شفتزبری انسان آزاد است، انسان در اصل و در نفس خود آزاد است، و این آزادی ما را از موهبت خویشتن‌مان برخوردار می‌کند و ما را از آن خودمان می‌کند. این عقیده، برای شفتزبری، صرفاً اشارتی تصادفی و گذرا بود که چندان ربطی با بقیه‌ی فلسفه‌ی او نداشت. اما همین عقیده برای کانت بدل به اصل کانونی و سواس‌آوری شد. در نظر کانت انسان تنها از آن‌روی انسان است که انتخاب می‌کند. تفاوت میان انسان و بقیه‌ی موجودات، خواه جانور و خواه جماد و نبات، در این است که آن موجودات دیگر سخت تابع قانون علیت هستند، موجودات دیگر موبه‌مو از نوعی الگوی علت و معلول تعیین شده از پیش پیروی می‌کنند، حال آن‌که انسان آزاد است تا آنچه را که می‌پسندد انتخاب کند. این اراده همان چیزی است که آدمی را از سایر چیزهای طبیعت متمایز می‌کند. اراده همان چیزی است که به انسان امکان می‌دهد نیک و بد یا درست و نادرست را انتخاب کند. گزینش درست هیچ امتیازی ندارد مگر آنگاه که گزینش نادرست نیز ممکن باشد. موجوداتی که بنا بر هر علتی، تقدیرشان این است که پیوسته درست و زیبا و حقیقی را انتخاب کنند، نمی‌توانند از این بابت مدعی امتیازی باشند، زیرا نتیجه‌ی گزینش آنها هر قدر هم که والا باشد، باز هم عمل‌شان عملی خودبه‌خودی است. بنابراین کانت معتقد بود که کل مفهوم فضیلت اخلاقی، کل مفهوم شایستگی اخلاقی، کل مفهوم زاینده از این واقعیت که ما ستایش می‌کنیم و سرزنش می‌کنیم، و انسان را به خاطر عملی درخور ستایش می‌دانیم



یا محکوم می‌شمیریم، مستلزم آن است که این آدم‌ها در گزینش آزاد باشند. به همین دلیل، یکی از چیزهایی که لابد کانت - دست‌کم در سیاست - سخت ناخوش می‌داشته مفهوم پدرسالاری<sup>۱</sup> است. دو مانع عمده کانت را در سراسر عمرش به خود مشغول داشته بود. نخست مانع ساخته‌ی انسان است و دیگر مانع ساخته‌ی چیزها. مانع‌تراشی انسان موضوعی آشناست. کانت در رساله‌ی کوتاهی با عنوان «پاسخ به پرسش: "روشنگری چیست؟"» تصریح می‌کند که روشنگری همانا توان انسان‌هاست در تعیین زندگی خودشان و آزادکردن خود از قید افسار دیگران، و این واقعیت که انسان‌ها به بلوغ می‌رسند و خود آنچه را که می‌کنند، خواه نیک و خواه بد، برمی‌گزینند، بی‌آن‌که اتکای زیادی بر نوعی اقتدار یا حاکمیت، بر دولت، بر پدر و مادر، بر پرستاران و بر سنت داشته باشند یا بر هر نوع ارزش تثبیت‌شده که تمامی وزن مسئولیت اخلاقی بر آن نهاده می‌شود. انسان مسئول اعمال خویش است. اگر این مسئولیت را نادیده بگیرد، یا چندان ناپخته باشد که آن را درک نکند، آنگاه، به همان نسبت، وحشی، نامتمدن، یا کودک است. تمدن بلوغ است و بلوغ تعیین سرنوشت خویش است - یعنی تعیین سرنوشت بنابر ملاحظات عقلانی و نه به هر سو کشیده‌شدن تحت تأثیر چیزی که هیچ تسلطی بر آن نداریم، و بخصوص تحت تأثیر آدم‌های دیگر. کانت آنگاه که به فردریک کبیر فکر می‌کند - و بی‌گمان برای او که استاد دانشگاه کونیگسبرگ بود بیان این‌گونه حرف‌ها خطرناک داشت - می‌گوید «حکومت پدرسالار» که بر مراحم فرمانروایی استوار است که با اتباع خود چون «کودکانی نابالغ» رفتار می‌کند، بیشترین استبدادی است که در تصور می‌گنجد، این حکومت «همه‌ی

1. paternalism

آزادی‌ها را از میان برمی‌دارد.» همچنین در جایی دیگر می‌نویسد: «انسانی که وجودش قائم به دیگری است، دیگر به هیچ‌روی انسان نیست، اعتبار خود را از دست داده و چیزی نیست مگر مایملک آن دیگری.»

بنابراین کانت در فلسفه‌ی اخلاق خود با هر شکل از سلطه‌ی انسان بر انسان دیگر مخالف است. او نخستین کسی است که بهره‌کشی را همچون عملی شرورانه مطرح می‌کند. فکر نمی‌کنم پیش از اواخر قرن هجدهم و بخصوص قبل از کانت، بتوانیم چیز زیادی درباره‌ی بهره‌کشی همچون عملی شرورانه پیدا کنیم. به‌راستی چرا باید استفاده‌ی آدمی از آدم دیگر برای مقاصد خود و نه مقاصد آن آدم دیگر، عملی این‌چنین شرورانه تلقی شود؟ شاید مفاسد بزرگ‌تری نیز وجود داشته باشد، شاید قساوت چیزی بدتر از بهره‌کشی باشد، شاید چنان‌که متفکران روشنگری می‌گفتند، جهل چیزی بدتر باشد، یا کاهلی و تن‌پروری، یا چیزهایی از این دست. اما در نظر کانت چنین نبود. به عقیده‌ی کانت هرگونه استفاده از دیگران در پی مقاصد خود و نه مقاصد آن دیگران، نوعی تباهی و خوارداشت است که انسانی بر انسان دیگر تحمیل می‌کند، نوعی مثله‌کردن آدم‌های دیگر است و محروم‌کردن ایشان از آنچه وجه تمایز آدمی است، یعنی آزادی ایشان در تعیین سرنوشت خود. از این‌روست که در آثار کانت سخنانی چنین پرشور در مخالفت با بهره‌کشی و تحقیر و رفتار غیرانسانی می‌بینیم، یعنی همه‌ی آنچه بعدها دستمایه‌ی همه‌ی نویسندگان لیبرال و سوسیالیست قرن نوزدهم و بیستم شد - کل مفهوم تحقیر و خوارداشت آدمی و شیوه‌واره‌کردن او، ماشینی‌کردن زندگی، بیگانه‌شدن آدمی از دیگران و از اهداف شایسته‌ی خود، استفاده از انسان همچون اشیا، استفاده از انسان‌ها همچون ماده‌ی خامی برای ارضای خواست‌های خود، نگاه به انسان‌ها همچون موجوداتی که می‌توان آنها را برخلاف اراده‌ی

خودشان به این سو و آن سو کشید، آموزش داد و سرنوشتشان را رقم زد. تأکید بر غیرانسانی بودن این نگرش، و آن را بدترین رفتار انسان با انسان دیگر قلمداد کردن از همین سخنان پرشور کانت سرچشمه می‌گیرد. بی‌گمان این‌گونه موعظه‌ها را می‌توانیم در آثار نویسندگان دیگر، خاصه نویسندگان مسیحی پیش از کانت بیابیم، اما کسی که به این نگرش جنبه‌ی دنیوی بخشید و آن را به زبان رایج اروپا بیان کرد او بود. *شرع انسانی بودن این کانت*

این به‌راستی مفهومی اساسی است. چرا کانت چنین می‌اندیشید؟ چون فکر می‌کرد ارزش‌ها چیزهایی هستند که انسان‌ها خود می‌آفرینند. جان کلام کانت چنین است: اگر انسان‌ها برای اعمال خود به چیزی بیرون از خودشان و بیرون از اختیارشان وابسته باشند، به سخن دیگر اگر سرچشمه‌ی رفتار ایشان نه در درون خودشان، که در چیزی دیگر باشد، آنگاه نمی‌توان آنان را مسئول شمرد. و اگر کاملاً مسئول نباشند موجودات اخلاقی کاملی نیستند. اما اگر ما موجودات اخلاقی نباشیم، آنگاه تمایز نهادن ما میان درست و نادرست، آزاد و ناآزاد، وظیفه و لذت، یکسره توهمات است، و این چیزی است که کانت حاضر به پذیرش آن نبود. او این مسئله را که برخی اعمال وجود دارند که ما درباره‌ی آنها می‌توانیم بگوییم این اعمال را انجام می‌دهیم یا از آنها اجتناب می‌کنیم، از داده‌های اولیه و اساسی آگاهی ما می‌دانست. دست‌کم همان قدر اساسی که دیدن میز و صندلی و درختان و اشیای موجود در مکان یا ادراک چیزهای دیگر طبیعت اساسی است. این داده‌ای اساسی است. اگر چنین باشد، پس دیگر امکان ندارد که ارزش‌ها، یعنی اهداف و غایاتی که آدمی در طلب آنها می‌کوشد، بیرون از ما باشد، خواه در طبیعت و خواه در خدا، زیرا اگر اینها بیرون از ما باشد و اگر شدت و حدت آنها اعمال ما را تعیین کند، آنگاه ما برده‌ی آن ارزش‌ها ایم. البته این بردگی بسیار بسیار والایی

است، اما به‌هرحال بردگی است. پس برده‌وار نبودن و آزادبودن آن است که ما آزادانه به برخی ارزش‌های اخلاقی پایبند شویم. ما می‌توانیم خود را به ارزشی پایبند بکنیم یا نکنیم، اما آزادی در پایبندی ماست نه در چگونگی آن ارزش. مثلاً عقلانی بودن یا نبودن آن - آزادی در این است که ما خود را پایبند می‌کنیم یا نمی‌کنیم، می‌توانیم پایبند کنیم اما ناچار نیستیم. چیزی که پایبندش می‌شویم مسئله‌ی دیگری است. ممکن است با ابزار عقلانی کشف‌شدنی باشد - اما تنها پایبندشدن یا پایبندنشدن است که آن را بدل به ارزشی برای ما می‌کند. به سخن دیگر عملی را خوب یا بد، درست یا نادرست خواندن به معنای آن است که بگوییم اعمالی وجود دارد که ما آزادانه به آن پایبند می‌شویم. و این چیزی است که در مرحله‌ی بعد رفتار متعهد، رفتار جانبدارانه‌ی آدمی خوانده شد.

باری، کانت آنگاه که می‌گوید انسان غایت بالذات است، چنین منظوری دارد. چه چیز دیگری می‌تواند غایت باشد؟ انسان‌ها برگزینده‌ی اعمال‌اند. اگر بخواهید انسانی را قربانی بکنید باید برای چیزی والاتر از خودش باشد. هیچ چیز گرانبه‌تر از آنچه والاترین ارزش اخلاقی می‌شمیریم نیست. اما وقتی می‌گوییم فلان چیز ارزش اخلاقی والایی است، بدان معنی است که این یا آن انسان حاضر است به خاطر آن زندگی کند یا بمیرد؛ اگر کسی حاضر نباشد به خاطر آن زندگی کند یا بمیرد، دیگر آن «چیز» به معنای ارزش اخلاقی وجود ندارد. آنچه ارزشی را ارزش می‌کند گزینش انسان است و نه کیفیتی ذاتی در درون چیزها و بیرون از انسان‌ها - دست‌کم وظیفه یا هدفی که از سخن میل و هوس نیست از این راه تبدیل به ارزش می‌شود. ارزش‌ها ستارگان آسمان اخلاق نیستند، چیزهایی درونی‌اند، چیزهایی که انسان آزادانه انتخاب می‌کند تا برای آنها زندگی کند، یا بمیرد. این موعظه‌ی اصلی کانت است. او در این باره چندان

بحثی نمی‌کند، صرفاً چون حقیقتی بدیهی در انواع گزاره‌ها که کم و بیش تکرار یکدیگرند، بیان می‌کندش.

اما در نظر کانت آنچه بسیار شوم‌تر و پلیدتر از موانع ساخته‌ی انسان، یا برده کردن انسان، یا بازی کردن با انسان یا مجادله‌ی انسان‌ها با هم است، فکر کابوس وار جبرآیینی<sup>۱</sup> و بردگی انسان به دست طبیعت است. کانت می‌گوید اگر آنچه در مورد طبیعت بی جان، صدق می‌کند، یعنی قانون علیت، در مورد همه‌ی جنبه‌های زندگی آدمی نیز صادق باشد، آنگاه دیگر اخلاقی وجود نخواهد داشت. زیرا در آن صورت انسان‌ها یکسره مشروط به عوامل بیرونی می‌شدند، و هرچند می‌توانستند خود را به این دلخوش کنند که آزادند، در واقع تابع جبر آن عوامل می‌بودند. به سخن دیگر به عقیده‌ی کانت جبرآیینی، خاصه جبرآیینی مکانیکی، با هر نوع آزادی و با هر نوع اخلاق ناسازگار است، بنابراین باید تصویری نادرست باشد. منظور او از جبرآیینی، [اعتقاد به] قدرت تعیین‌کننده‌ی عوامل برونی است، خواه این عوامل مادی - فیزیکی یا شیمیایی - باشند، که مردم قرن هجدهم از آن حرف می‌زدند، یا عواملی چون شور و شهوت که به گمان انسان مقاومت ناپذیرند. اگر در مورد نوعی شور و شهوت بگویید از من قوی‌تر است، چاره‌ای برایش ندارم، تسلیمش شدم، مجبور شدم، زورم به‌اش نمی‌رسید، مقهورم کرد، در واقع به نوعی درماندگی و بردگی اعتراف کرده‌اید.

اما در نظر کانت انسان نباید چنین بگوید. مسئله‌ی اختیار، معمایی کهن است؛ نخستین بار رواقیون آن را پیش کشیدند، و از آن زمان فکر و خیال آدمیان را پریشان کرده است. اما کانت این مسئله را معمایی کابوس وار می‌شمرد، و آنگاه که راه حل رسمی و جاافتاده را به

1. determinism

او عرضه می‌کردند، یعنی می‌گفتند البته درست است که ما چیزی را که انتخاب می‌کنیم برمی‌گزینیم (ما می‌توانیم از دو چیز یکی را انتخاب کنیم، و این را هیچ‌کس انکار نمی‌کند) با این همه آن چیزهایی که باید از میان آنها انتخاب کنیم، و راه محتمل انتخاب ما، تعیین شده است - به سخن دیگر وقتی بدیل‌ها در میان‌اند، اگرچه برای ما ممکن است چنین یا چنان کنیم، این واقعیت که ما در وضعیتی قرار می‌گیریم که اینها بدیل‌های ما می‌شوند، و علاوه بر این، این که اراده‌ی ما در جهت‌ی خاص هدایت می‌شود، بدین معناست که ما کاری را که می‌خواهیم می‌کنیم، اما اراده‌ی ما خود آزاد نیست - باری، کانت این را دوز و کلکی مذبح‌خانه می‌شمرد که هیچ‌کس را نمی‌تواند فریب بدهد. پس، کانت همه‌ی راه‌های گریز را می‌بندد - یعنی همه‌ی آن راه‌های رسمی را که دیگر فلاسفه در هراس از این معما، پیش پا گذاشته بودند. این مسئله، برای کانت اهمیتی خاص داشت، اما از آن زمان بر اندیشه‌ی اروپا، و در واقع تا حدودی بر عمل اروپا نیز، سایه انداخته است.

این مسئله‌ای است که فکر فلاسفه و تاریخ‌نویسان قرن نوزدهم و قرن بیستم را به خود مشغول داشته است. این مسئله با شدت و ضعف متفاوت و به شکل‌های گوناگون جلوه می‌کند، مثلاً به شکل بحث میان تاریخ‌نگاران درباره‌ی نقش نسبی افراد و نیروهای غیرفردی، اجتماعی یا اقتصادی یا روانی، در تاریخ. همچنین به صورت نظریه‌های سیاسی گوناگون درآمده است: کسانی معتقدند که [ماهیت] انسان را موقعیت هنجاری او در یک ساختار، مثلاً ساختار طبقاتی، تعیین می‌کند، و نیز کسانی هستند که می‌گویند [ماهیت] انسان به این شکل تعیین نمی‌شود، یا دست‌کم به‌طور کامل تعیین نمی‌شود. جلوه‌ی دیگر این مسئله در نظریه‌های حقوقی است و مایه‌ی اختلاف میان دو گروه می‌شود، یعنی کسانی که معتقدند جنایت بیماری است و باید به شیوه‌های پزشکی درمان شود، زیرا چیزی است که نمی‌توان جنایتکار



را مسئول آن دانست، و کسانی که می‌گویند جنایتکار می‌تواند آنچه را که می‌کند برگزیند، بنابراین معالجه‌ی او یا استفاده از درمان‌های پزشکی، اهانتی به حیثیت ذاتی اوست. این دقیقاً عقیده‌ی کانت بود. او معتقد به مجازات تلافی‌جویانه<sup>۱</sup> بود (و این را امروز دیدگاه قهقرایی<sup>۲</sup> می‌خوانند و شاید به‌راستی چنین باشد) زیرا معتقد بود انسان رفتن به زندان را بر بیمارستان ترجیح می‌دهد، چون معتقد بود اگر انسان کاری کرده باشد و مستحق ملامت باشد، و سخت سرزنش یا حتی مجازات بشود، به این دلیل که می‌توانسته از آن کار اجتناب کند، این تأییدی است بر این‌که این فرد انسانی قدرت انتخاب داشته (حتی اگرچه شر را انتخاب کرده) و دیگر نباید به فکر معالجه‌ی او باشیم با این تصور که او شرطی‌شده‌ی نیروهایی خارج از اختیار خود، مثلاً ضمیر ناخودآگاه، محیط زندگی و یا مثلاً تربیت پدر و مادر یا هزاران عامل دیگر - مثل جهالت یا بیماری جسمانی خاصی - بوده که مانع شده‌اند او به گونه‌ای دیگر عمل کند؛ کانت معتقد بود این اهانتی سخت‌تر به این فرد است، چرا که سبب می‌شود با او چنان رفتار کنیم که گویی حیوان یا شیء است و نه انسان.

کانت در این مورد بسیار پر شور سخن می‌گوید و من می‌خواهم چکیده‌ی عقایدش را در این باره بیان کنم. برای مثال در نظر کانت گشاده‌دستی صفت ناپسندی است، چرا که در نهایت شکلی از منت‌نهادن و حمایت است. در نهایت چیزی است که «دارا» به «ندار» می‌دهد. در دنیایی عادلانه به گشاده‌دستی نیازی نمی‌بود. کانت ترحم را نفرت‌انگیز می‌شمرد. بهتر می‌دانست نادیده‌انگاشته شود، توهین و تحقیر بشنود، اما ترحم نبیند، زیرا نتیجه‌ی ترحم برتری ترحم‌کننده بر ترحم‌دیده است و کانت این برتری را مطلقاً انکار می‌کرد. همه‌ی

1. retributive punishment 2. retrograde

انسان‌ها برابرند، همه‌ی انسان‌ها می‌توانند [ماهیت] خود را تعیین کنند و اگر کسی بر دیگری ترحم کند با این کار او را تا حد حیوان یا شیء تنزل می‌دهد، یا دست‌کم تا حد چیزی قابل ترحم پایین می‌آورد، و این در نظر کانت زشت‌ترین اهانت به حیثیت و اخلاق انسان است. دیدگاه اخلاقی کانت چنین بود. چیزی که او را به هراس می‌افکند تصور دنیای برون همچون نوعی کارگاه عصاره‌ی بود. او می‌گفت اگر اسپینوزا و سایر جبرگرایان قرن هجدهم - مثلاً الوسیوس یا اولباک یا دانشمندان - درست بگویند، اگر انسان صرفاً شینی در طبیعت باشد، صرفاً توده‌ای از گوشت و استخوان و خون و رگ و پی باشد که نیروهای بیرونی درست همچون حیوانات یا اشیا بر آن اثر می‌گذارند، آنگاه انسان چیزی جز گاو عصاره‌ی نیست. حرکت می‌کند اما نه به اختیار خود. انسان چیزی جز ساعتی کوکی نیست. کوکش می‌کنند، به تیک‌تاک می‌افتد، اما نه به اختیار خود. این‌گونه آزادی، به هیچ‌روی آزادی نیست و هیچ ارزش اخلاقی ندارد. بدین‌سان، کانت کل جبرآیینی را رد می‌کرد و بر اراده‌ی آدمی تأکید می‌نهاد. کانت برخوردار از این اراده‌ی آزاد را خودسالاری<sup>۱</sup> می‌نامید و حرکت تحت تأثیر نیروهای خارجی را، خواه نیروهای مادی و خواه عاطفی، دگرسالاری<sup>۲</sup> می‌خواند، یعنی قوانینی که منشأ آنها جایی غیر از وجود آدمی است.

این باورها نگرشی نو و تا حدی انقلابی به طبیعت را از پی دارد که به نوبه‌ی خود عاملی بنیانی در آگاهی اروپا می‌شود. تا آن زمان نگاه به طبیعت به هر معنای این کلمه - به گفته‌ی پژوهشگران تنها در قرن هجدهم چیزی در حدود دویست معنی برای واژه‌ی «طبیعت» وجود داشته - به‌طور کلی نگاهی خیرخواهانه و احترام‌آمیز بود. طبیعت

1. autonomy 2. heteronomy

نظامی هماهنگ یا دست‌کم نظامی متقارن و بسامان محسوب می‌شد، به گونه‌ای که انسان آنگاه که از مدار آن بیرون بیفتد کارش مشکل می‌شود. بنابراین راه معالجه‌ی انسان جنایتکار و ناشاد این بود که او را به آنجایی که می‌بایست باشد، یعنی به آغوش طبیعت بازگردانند. هرچند، چنان‌که پیش از این اشاره کردم، نگرش به طبیعت بسیار متنوع بوده - نگرش مکانیکی، نگرش زیست‌شناختی، نگرش اورگانیک و فیزیکی (با استفاده از انواع استعارات) - کلام ترجیع همواره یکی است: مادرِ دهر، بانوی طبیعت، افسار طبیعت، که نباید خود را از قید آن رها کنیم. حتی هیوم، که کمتر از همه‌ی متفکران ماوراءالطبیعی بود، اعتقاد داشت که وقتی آدمی از حال خود خارج می‌شود - یعنی مثلاً اندوهگین یا دیوانه می‌شود - طبیعت حضور خود را آشکار می‌کند. یعنی برخی عادات ثابت ابراز وجود می‌کنند و جریان بهبود آغاز می‌شود، زخم التیام می‌یابد و انسان دوباره به جریان یا نظام هماهنگ بازمی‌گردد، و این بستگی به آن دارد که طبیعت را چیزی ثابت بگیریم یا متحرک. باری، انسان به این محیط وسیع و آرام‌بخش که هرگز نباید از آن بیرون بیاید، بازمی‌گردد.

کانت آشکارا این نگرش را رد می‌کرد. مفهوم مادر دهر، بانوی طبیعت، چیزی نیکخواه آدمی، چیزی که ستایشش می‌کنیم، چیزی که هنرها باید از آن تقلید کنند، چیزی که اخلاق باید از آن برگرفته شود، چیزی که - به گفته‌ی مونتسکیو - سیاست بر آن استوار می‌شود، این همه مایه‌ی خوارداشت آزادی انتخاب ذاتی انسان می‌شود، چرا که طبیعت مکانیکی است و حتی اگر مکانیکی نباشد، حتی اگر اورگانیک باشد، باز هم هر رویدادی در طبیعت بنا بر ضرورتی قاطع از رویدادی دیگر پدید می‌آید؛ بنابراین اگر آدمی پاره‌ای از طبیعت باشد، در این صورت [ماهیت] او تعیین شده است و آنگاه اخلاق توهمی هولناک می‌شود. پس طبیعت در نظام اندیشه‌ی کانت در بدترین حالت دشمن

و در بهترین حالت چیزی خنثی است که فرد آن را شکل می‌دهد. انسان تا اندازه‌ای همچون چیزی طبیعی تصور می‌شود، جسم او آشکارا در طبیعت جای دارد، عواطف او در طبیعت است، و همه‌ی چیزهای گوناگونی که قادرند او را دگر سالار، یا وابسته به چیزی غیر از خویشتن راستین او کنند، طبیعی هستند؛ اما آنگاه که انسان بیشترین آزادی را دارد، آنگاه که در انسانی‌ترین وضع خود قرار می‌گیرد، آنگاه که به والاترین اوج خود می‌رسد، آنگاه بر طبیعت چیره می‌شود، یعنی آن را شکل می‌دهد، در هم می‌شکندش، شخصیت خود را بر آن تحمیل می‌کند، به عملی دست می‌زند که خود انتخاب می‌کند؛ چرا که به برخی آرمان‌ها پایبند است، و با متعهد کردن خود به این آرمان‌ها مهر خود را بر طبیعت می‌زند و بدین‌سان طبیعت بدل به چیزی شکل‌پذیر می‌شود. برخی تکه‌های طبیعت شکل‌پذیرتر از پاره‌های دیگرند، اما تمامی طبیعت باید همچون چیزی به انسان عرضه شود که او می‌تواند با آن یا بر آن کاری بکند، نه آن چیزی که انسان - البته نه به تمامی - به آن تعلق دارد.

این تصور که طبیعت دشمن خو یا از خمیره‌ای خنثی است، چیز کم و بیش تازه‌ای است. از این‌روی کانت از قانون اساسی ۱۷۹۰ فرانسه استقبال کرد. او می‌گفت، در این قانون سرانجام به شکلی از حکومت رسیده‌ایم که در آن همه‌ی انسان‌ها، دست‌کم در عالم نظر، قادرند آزادانه رأی بدهند و از عقاید خود سخن بگویند؛ دیگر ناچار نیستند از حکومت اطاعت کنند، هر قدر هم که خیرخواه ایشان باشد، دیگر ناچار نیستند از کلیسا اطاعت بکنند، هر قدر هم که کلیسا بزرگوار باشد، دیگر ناچار نیستند از اصولی اطاعت بکنند که ساخته و پرداخته‌ی خود ایشان نیست، هر قدر هم که آن اصول دیرینه باشد. آنگاه که انسان تشویق شود - همچنان‌که قانون اساسی فرانسه او را تشویق می‌کرد - که آزادانه و بنا بر تصمیم شخصی

خود - نمی‌گویم بنابر انگیزه‌های آنی خود، چون خود کانت چنین نمی‌گفت -، بنابر اراده‌ی درونی‌اش رأی بدهد، بدین واسطه آزاد شده است و از نظر کانت، خواه تفسیر او درست باشد یا نادرست، انقلاب فرانسه یک حرکت بزرگ آزادی‌بخش بود، چرا که بر ارزش تک‌تک افراد تأکید می‌کرد. او همین سخن را در مورد انقلاب امریکا نیز تکرار می‌کرد. وقتی همکارانش از دوران ترور [در انقلاب فرانسه] شکوه می‌کردند و همه‌ی رویدادهای آن دوره‌ی فرانسه مایه‌ی هول و هراس آشکار ایشان شده بود، کانت اگرچه آن رویدادها را صریحاً تأیید نمی‌کرد، هرگز از این عقیده دست برنداشت که انقلاب فرانسه در هر حال تجربه‌ای در مسیری درست بوده، اگرچه به بیراهه افتاده باشد. این نشانه‌ی شور و شوقی است که این استاد دانشگاه بسیار آداب‌دان و موقر و سربراه و این شهرستانی اهل پروس شرقی، در برابر آن رویداد بزرگ آزادی‌بخش در تاریخ حیات آدمی از خود نشان می‌داد، رویدادی که از نظر او تأکیدی بر حضور انسان در برابر بت‌های اعظم و مقابله با این بت‌ها بود. سنت، اصول نقض‌ناشدنی دیرینه، پادشاهان، حکومت‌ها، پدر و مادر، خلاصه همه‌ی مظاهر اقتدار که صرفاً به دلیل اقتدارشان پذیرفته شده بودند، او را از کوره به در می‌کردند. ما اغلب کانت را از این دیدگاه نمی‌نگریم، اما تردیدی نیست که فلسفه‌ی اخلاق او بر این اصل اقتدارستیز استوار شده است.

این همه، بی‌گمان برای تأکید بر اولویت اراده بود. کانت به یک معنی، باز هم فرزند روشنگری قرن هجدهم بود، زیرا عقیده داشت همه‌ی انسان‌ها، اگر دل و جان‌شان پاک و پالوده باشد، آنگاه که از خود می‌پرسند کدام کار درست است، در شرایطی مشابه به نتایجی مشابه می‌رسند، زیرا خرد باید به همه‌ی پرسش‌های مشابه انسان‌ها پاسخی مشابه بدهد. روسو نیز چنین فکر می‌کرد. کانت زمانی اعتقاد داشت که

تنها اقلیتی از آدمیان چندان روشن‌بین و چندان مجرب‌اند یا چندان تعالی اخلاقی یافته‌اند که قادر به یافتن پاسخ درست باشند. اما با خواندن امیل<sup>۱</sup> اثر روسو که آن را بسیار می‌ستود - و در واقع تصویر روسو تنها نشانه‌ای از آدمیان بود که او بالای میز تحریر خود آویخته بود - به این باور رسید که همه‌ی انسان‌ها این توانایی را دارند. هر انسانی، با همه‌ی نقصان‌هایش - مثلاً اگر جاهل باشد، یا از شیمی چیزی نداند، یا از منطق بی‌خبر باشد، یا تاریخ را نخوانده باشد - قادر است پاسخ معقول این پرسش را بیابد: من چگونه باید رفتار کنم؟ و همه‌ی پاسخ‌های معقول به این پرسش باید با هم مطابق باشند.<sup>۲</sup> باز تکرار می‌کنم: انسانی که تنها بنابر انگیزه‌هایش، هر قدر هم که بی‌کخواهانه باشند، عمل می‌کند، انسانی که بنابر فطرت طبیعی‌اش عمل می‌کند، هر قدر هم که شریف باشد، انسانی که تحت تأثیر فشاری چاره‌ناپذیر عمل می‌کند، خواه این فشار از برون باشد و خواه از فطرت درونی خودش، این انسان دست‌کم همچون عاملی اخلاقی عمل نمی‌کند. تنها چیزی که ارزش تملک دارد اراده‌ی رها از بند است. این آن گزاره‌ی کانونی است که کانت بدان اعتبار بخشید و نقد پرش این بود که پیامدهایی بس انقلابی و ویرانگر داشته باشد، پیامدهایی که بعید بود خود کانت هم بتواند پیش‌بینی کند.

روایت‌های گوناگون این آموزه در اواخر قرن هجدهم انتشار یافت، اما پرشورترین و جذاب‌ترین این روایت‌ها از دیدگاه ما، شاید روایت مرید وفادار کانت، فریدریش شیلر، نمایش‌نامه‌نویس، شاعر و مورخ باشد. شیلر درست همچون کانت سرمست فکر اراده، آزادی، خودسالاری و انسان مختار بود. برخلاف متفکران پیشین، همچون

1. *Émile*

۲. در اینجا قصد ندارم به اشتباهات این آموزه بپردازم، زیرا مرا به عرصه‌ای دور از بحث خودم می‌کشاند؛ اما این تنها ریشه‌ی نازکی است که هنوز هم کانت را به عقل‌گرایی قرن هجدهم پیوند می‌دهد.



الوسیسوس و برخلاف اولباک که صرفاً معتقد بودند پاسخ‌های درستی برای همه‌ی پرسش‌های اجتماعی و اخلاقی و هنری و اقتصادی و نیز برای انواع پرسش‌های مربوط به جهان خارج وجود دارد، و مسئله‌ی مهم واداشتن انسان به درک این پاسخ‌ها و عمل کردن هماهنگ با آنهاست. این‌که چگونه آنها را واداریم، چندان اهمیتی ندارد. باری شیلر برخلاف اینان و در مخالفت با اینان یکسر از این واقعیت سخن می‌گوید که یگانه چیزی که آدم را آدم می‌کند این است که می‌تواند از طبیعت فراتر برود و آن را شکل بدهد، در هم بشکند و آن را تابع اراده‌ی خود کند، اراده‌ای که زیبا، نامقید و دارای جهت‌گیری اخلاقی است.

شیلر برخی عبارات خاص خود را در نوشته‌هایش به کار می‌گیرد، نه فقط در رسالات فلسفی، که نیز در نمایش‌نامه‌هایش. او پیوسته از آزادی معنوی حرف می‌زند: آزادی خرد، قلمرو آزادی، خویشتن آزاد ما، آزادی درونی، آزادی ذهن، آزادی اخلاق، شعور آزاد. که بسیار به کار می‌برد. آزادی مقدس، دژ تسخیرناپذیر آزادی. همچنین عباراتی هست که شیلر در آنها به جای کلمه‌ی آزادی کلمه‌ی «استقلال» را به کار می‌برد. نظریه‌ی تراژدی شیلر بر همین مفهوم آزادی بنا شده. کل فعالیت او در مقام نویسنده‌ی تراژدی و شعر از این مفهوم تأثیر پذیرفته است؛ و به همین دلیل این نوشته‌ها، شاید بیشتر از مطالعه‌ی بی‌واسطه‌ی آثار کانت، بر هنر رومانتیک، هم هنرهای تجسمی و هم شعر، تأثیری نمایان نهاده است. تراژدی صرفاً نمایش رنج و عذاب انسان نیست. انسان اگر ذهنی پالوده و ناب می‌بود اصولاً رنجی نمی‌برد. رنج ناگزیر، رنجی که آدمی را توان پرهیز از آن نیست و انسانی خردشده در ورطه‌ی شوربختی، موضوع تراژدی نیست. اینها فقط می‌تواند مضمون و حشت، ترحم و شاید نفرت باشد. تنها چیزی که می‌تواند به معنای واقعی تراژیک باشد، مقاومت است.

مقاومت انسان در برابر هر چیز سرکوبگر و ستمگر؛ لائوکوئون<sup>۱</sup> که در برابر انگیزه‌ی طبیعی فرار مقاومت می‌کند و نمی‌خواهد هماهنگ با حقیقتی که می‌داند رفتار کند؛ رگولوس<sup>۲</sup> که خود را به کارتاژیان<sup>۳</sup> تسلیم می‌کند، هرچند که اگر در رم می‌ماند بی‌گمان زندگی آسوده‌تری می‌داشت. اگرچه شاید رسوایی‌اش کمتر نمی‌بود؛ شیطان میلتن<sup>۴</sup>، که بعد از تماشای چشم‌انداز خوف‌آور دوزخ، باز هم نقشه‌های شوم خود را پی می‌گیرد. اینها چهره‌هایی تراژیک هستند، چرا که ابراز وجود می‌کنند، حاضر نیستند دنباله‌رو باشند، به وسوسه تن نمی‌دهند، خواه در لباس لذت جلوه‌گر شود و خواه در کسوت عذاب، خواه وسوسه‌ی مادی باشد و خواه وسوسه‌ی اخلاقی، چرا که اینان از هر راه دیگر چشم پوشیده‌اند، طبیعت را به مبارزه می‌خوانند، و این گستاخی و ستیزه‌جویی. در مورد شیلر ستیزه‌جویی اخلاقی، نه هر ستیزه‌جویی، ستیزه‌جویی زیر لوای آرمانی که آدمی جداً به آن متعهد است. چیزی است که تراژدی را می‌سازد، زیرا تعارضی پدید می‌آورد، تعارضی که در آن آدمی با نیروهایی درمی‌افتد که در برخی موارد بسیار از او نیرومندترند و در برخی موارد هم چنین نیستند.

در نظر شیلر، ریچارد سوم<sup>۵</sup> و یاگو<sup>۶</sup> چهره‌هایی تراژیک نیستند،

۱. Laocoon؛ در اساطیر یونان، کاهن معبد آپولون که مردم تروا را از پذیرش هدیه‌ی یونانیان که همان اسب چوبی بود بر حذر داشت. آنتابرا او خشم گرفت و دو مار را به عذاب او فرستاد که گرد او دراز پسرش پیچیدند و آنان را کشتند. م.

۲. Regulus؛ مارکوس آنیلوس رگولوس (درگذشته به سال ۲۵۰ ق. م) سردار رمی، در جنگ نخست با کارتاژ پیروز شد، اما در افریقا از کارتاژیان شکست خورد. اگرچه به رم بازگشت، اما به امرت قرنی که به کارتاژیان داده بود به کارتاژ بازگشت و زیر شکنجه جان سپرد. م.

3. Carthaginians

۴. Milton, John (۱۶۰۸-۱۶۷۴)؛ شاعر انگلیسی. مهم‌ترین اثر او بهشت گمشده است که داستان عصیان شیطان و سرگذشت آدم و حوا است. م.

۵. Richard III (۱۴۵۲-۱۴۸۵)؛ پادشاه انگلستان (۱۴۸۳-۱۴۸۵). ادوارد پنجم و برادر او را در برج لندن کشت و خود به تخت نشست. شکسپیر نمایش‌نامه‌ی ریچارد سوم را در شرح احوال او نوشت. م.

۶. Iago؛ از شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی اتللو، مردی بدسرشت و فتنه‌گر که در هوس مقام و مکتب از شاه‌های جدید که سرانجامش قتل دسدومونا و جنون اتللو بود. م.

زیرا همچون حیوانات رفتار می‌کنند، رفتارشان هماهنگ با انگیزه‌ی شور و شهوت است؛ بنابراین، شیلر می‌گوید، از آنجا که ما این دو را آدمیزاد نمی‌شماریم و از چارچوب اخلاقی بیرون می‌گذاریم، شیفته‌ی رفتار بسیار بدیع این حیوانات انسان‌نمای توطئه‌گر می‌شویم، که شیوه‌ی رفتارشان به‌راستی تماشایی است؛ نبوغ شکسپیر و قدرت تخیل او اینان را از پیچ و خم‌هایی شگفت عبور می‌دهد که از برخی جهات بر فراز و نشیب زندگی آدمی میان‌مایه، برتری دارد. اما شما وقتی در آنچه روی می‌دهد تأمل می‌کنید درمی‌یابید که اینان تحت تأثیر شور و شهوت خود، که از آن‌گریزی ندارند، عمل می‌کنند. آنگاه که این نکته بر ما روشن شد، دیگر این افراد در چشم ما آدمی نیستند و وجودشان مایه‌ی شرم و بیزاری می‌شود. ما به این فکر می‌رسیم که چون این افراد مانند انسان عمل نمی‌کنند، و چون انسانیت خود را وانهادند، موجوداتی نفرت‌انگیز و غیرانسانی هستند، پس نمی‌توانند چهره‌هایی تراژیک باشند. متأسفانه باید بگویم شخصیتی چون *لاولیس*<sup>۱</sup> در *رمان کلاریسا*<sup>۲</sup> نوشته‌ی ریچاردسن<sup>۳</sup> نیز چهره‌ای تراژیک نیست. او تنها عاشق پیشه‌ای است که تحت فشار شور و شهوتی مهارناشدنی در پی بانوان زیبا می‌رود؛ و اگر این شور و شهوت به‌راستی مهارناشدنی باشد، دیگر تراژیدی در کار نیست، ماجرا هر چه هست، باشد.

شیلر فکر می‌کند نمایش‌نامه می‌تواند چون نوعی واکنس تلقیح عمل کند. ما اگر خودمان در موقعیت *لائوکونون* یا در موقعیت *اودیپوس* یا هرکس دیگر می‌بودیم و با تقدیر درمی‌افتادیم، شاید به زانو درمی‌آمدیم. همچنین هراس از بودن در این موقعیت، شاید چنان عظیم می‌بود که حواس ما را کرخ می‌کرد، یا حتی شاید دیوانه‌مان می‌کرد. ما نمی‌توانیم بگویم می‌بایست چگونه رفتار می‌کردیم، اما با

1. Lovelace 2. Clarissa 3. Richardson, Samuel

تماشای این چیزها بر صحنه، به نسبت خونسرد و دور می‌مانیم، پس این تجربه نوعی کارکرد آموزشی و اقلناعی دارد. ما بر صحنه می‌بینیم که رفتارکردن همچون انسان برای انسان چه معنایی دارد، و غایت هنر، خاصه هنر دراماتیک، که با انسان سروکار دارد، این است که انسان‌ها را با انسانی‌ترین شیوه‌ی رفتار آشنا کند. این آموزه‌ی شیلر است که مستقیماً از کانت برگرفته است.

طبیعت به خودی خود اعتنایی به انسان ندارد، طبیعت به خودی خود ضداخلاق است، طبیعت به خودی خود ما را بی‌رحمانه و به‌گونه‌ای هول‌انگیز در هم می‌کوبد، و همین چشم ما را به این واقعیت باز می‌کند که ما بخشی از طبیعت نیستیم. بهتر است سخنی گویا از خود شیلر نقل کنم:

این واقعیت که طبیعت، در کلیت خود، همه‌ی قواعدی را که ادراک ما برای او تجویز می‌کند به مسخره می‌گیرد، این که طبیعت همچنان آزادانه هوسکاری‌های خود را ادامه می‌دهد و سبکسرانه آفریده‌های خیزد را زیر پا لگدمال می‌کند، این که طبیعت بر هر چیز ارجمند و هر چیز ناچیز، بر هر چیز والا و هر چیز پیش‌پاافتاده چنگ می‌اندازد و جملگی را به کام فاجعه‌ای هولناک و یکسان می‌فرستد، این که طبیعت عالم مورچگان را حفاظت می‌کند و آدمی، این پرشکوه‌ترین آفریده‌اش، را در پنجه‌های هولناک خود می‌گیرد و خرد می‌کند، این که طبیعت اغلب سخت‌یاب‌ترین دستاوردهای انسان و در واقع سخت‌یاب‌ترین دستاوردهای خود را سبکسرانه به ساعتی بر باد می‌دهد و آنگاه چند قرن را صرف حماقتی غیرضروری می‌کند...

بسیار این همه را خصلت بارز طبیعت می‌شمرد، و این نوشته تأکیدی مکرر است بر این که آنچه مورد نظر اوست طبیعت است نه هنر،

طبیعت است نه انسان، طبیعت است نه اخلاق. بدین‌سان شیلر طبیعت را که قاهر و هوسباز است و شاید ذاتی علی، یا تصادفی باشد، در تقابل شدید با انسان قرار می‌دهد که دارای اخلاق است و میان تمنا و اراده، وظیفه و منفعت، و درست و نادرست تمایز می‌نهد و بنابراین همین تشخیص عمل می‌کند، حتی اگر در تقابل با طبیعت باشد.

این آموزه‌ی اصلی شیلر است و در اغلب تراژدی‌هایش نمودار می‌شود. مثالی می‌آورم تا ببینید او تا کجا پیش می‌رود. شیلر راه‌حل پیشنهادی کانت را رد می‌کند، بخصوص از آن‌روی که در نظر او اگرچه اراده‌ی مورد نظر کانت ما را از قید طبیعت رها می‌کند، اما کانت ما را در مسیر بسیار باریک اخلاق می‌اندازد و در دنیای کالونیستی بسیار اندوهناک و محدودکننده‌ای قرار می‌دهد که در آن تنها دو بدیل وجود دارد، یا بازیچه‌ی طبیعت‌شدن و یا برگزیدن طریقت اندوهناک و وظیفه‌ی لوتری که کانت در چارچوب آن می‌اندیشید و این طریقتی است که فطرت انسان را مثله می‌کند و مقید می‌کند و به نابودی می‌کشد. اگر قرار است انسان آزاد باشد، این آزادی نباید صرفاً آزادی در انجام وظیفه باشد؛ انسان باید بتواند آزادانه میان پیروی از طبیعت یا انجام وظیفه یکی را انتخاب کند. انسان باید هم بالاتر از وظیفه و هم بالاتر از طبیعت بایستد و آزادانه یکی از آن دو را برگزیند. شیلر در بحث از *مِدِئا*<sup>۱</sup> نوشته‌ی کورنی<sup>۲</sup>، به این نکته اشاره می‌کند. در نمایش نامه‌ی کورنی، *مِدِئا*<sup>۳</sup> شاهدخت کولخیس<sup>۴</sup>، به سبب خشم از

۱. *Medea* 2. Corneille

۳. *Medea*؛ در اساطیر یونان، دختر آتینس پادشاه کولخیس، یاسون را در به‌دست‌آوردن پشم زرین کمک کرد و در یونان به همسری او درآمد. آن‌گاه که یاسون دل به کزنوسا باخت، *مِدِئا* جامه‌ای افسون‌شده برای عروس فرستاد که چون آن را پوشید سراپا آتش گرفت و سوخت. سپس *مِدِئا* فرزندان را که از یاسون داشت کشت و به آتن رفت و با آیگنوس ازدواج کرد. م.

۴. *Colchis*؛ در اساطیر یونان، کشوری در دریای سیاه، مکان آن مطابق با غرب گرجستان فعلی. یاسون به همراه یارانش (آرگونات‌ها) برای به‌دست‌آوردن پشم زرین به آنجا رفت. م.

یاسون<sup>۱</sup> که نخست او را از کولخیس ربوده و آنگاه رهایش کرده، فرزندان را که از یاسون دارد می‌کشد – در واقع آنها را زنده‌زنده در آب جوشان می‌اندازد. شیلر البته این عمل را تأیید نمی‌کند، اما عقیده دارد *مِدِئا* سیمایی قهرمانی است اما یاسون چنین نیست. چرا که *مِدِئا* طبیعت را به ستیز می‌خواند، طبیعت درون خود را به ستیز می‌خواند، غریزه‌ی مادری خود را به ستیز می‌خواند، محبت به فرزندان را به ستیز می‌خواند، و پا بر فراز طبیعت می‌گذارد و آزادانه دست به عمل می‌زند، کرده‌ی او شاید شنیع و نفرت‌انگیز باشد، اما این زن اصولاً کسی است که می‌تواند به جایگاهی والا برسد، از آن‌روی که آزاد است و در قید خواست‌های طبیعت نیست، برخلاف یاسون ناتوان بی‌فرهنگ که آتنی‌مردی شایسته‌ی روزگار و نسل خویش است و زندگی کاملاً عادی دارد، نه یکسره از سرزنش بری است و نه به‌گونه‌ای تراژیک بدنهاد و شرور است، انسانی است که به‌آسانی دستخوش امواج احساسات متعارف می‌شود – و این چیزی است که به‌راستی بی‌ارزش است. *مِدِئا* دست‌کم برای خود کسی است، و می‌توانسته به‌آسانی به اوج عظمت اخلاقی برسد. اما یاسون کسی نیست.

این همان مقوله‌ای است که شیلر در نمایش‌نامه‌های خود نیز به کار می‌گیرد. در *فیسکو*<sup>۲</sup> که از نمایش‌نامه‌های اولیه‌ی اوست، قهرمان داستان که نمایش‌نامه نام او را بر خود دارد، *جَبّار جنوا*<sup>۳</sup> است و تردیدی در بدکاری او نیست، چرا که بر مردم جنوا ستم می‌کند. اما با همه‌ی بدکاری، این مرد بر فرومایگان و ابلهان و جاهلان و اوباش جنوا که به اربابی نیاز دارند و به همین دلیل سلطه‌ی او را پذیرفته‌اند، برتری دارد، و باز بی‌تردید *ورینا*<sup>۴</sup> رهبر جمهوری‌خواهان حق دارد این *جَبّار* را در آب غرق کند و در پایان نمایش نیز چنین می‌کند. با

1. Jason 2. *Fiesco* 3. Genoa 4. Verrina



این همه در فیسکو<sup>۱</sup> چیزی هست که ما در دیگران نمی‌بینیم. این مرد در قیاس با کسانی که می‌کشندش و در این کار برحق هستند، صفاتی برتر دارد. باری، این شرحی مختصر از آموزه‌ی شیلر است، و همین آموزه مقدمه‌ای است بر آموزه‌ی مشهور گناهکار بزرگ و آدم زیادی<sup>۲</sup> که بر هنر قرن نوزدهم تأثیر داشت.

ورتر مرگی کاملاً بی‌ثمر دارد. رنه<sup>۳</sup>، در داستانی از شاتوبریان با همین عنوان، مرگی کاملاً بی‌ثمر دارد. اینان به مرگی بی‌فایده می‌میرند، زیرا در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که قادر نیست فایده‌ای از ایشان ببرد و استفاده‌ای از ایشان بکند؛ اینان آدم‌هایی زیادی‌اند، زیادی از آن‌روی که اخلاق آنها، که ما درمی‌یابیم بر اخلاق جامعه‌ی دور و برشان برتری دارد، فرصتی برای ابراز وجود نمی‌یابد، ابراز وجود در برابر عداوت هولناک مردم بی‌فرهنگ، بردگان، موجودات دگرسالار جامعه‌ای که در آن می‌زیند. این آغاز صافی دراز از آدم‌های زیادی است که بخصوص در ادبیات روسیه جایگاهی خاص یافته‌اند، آدم‌هایی چون چاتسکی<sup>۴</sup> در کتابی از گریبایدوف<sup>۵</sup>، یوگنی اونگین<sup>۶</sup> در اثری از پوشکین<sup>۷</sup> به همین نام، شخصیت‌های زیادی آثار تورگنیف<sup>۸</sup>، ابلوموف<sup>۹</sup> و انواع شخصیت‌هایی که در رمان‌های روسی می‌یابیم و آخرین آنها دکتر ژیواگو<sup>۱۰</sup> است. این سرچشمه‌ی آن سنت است.

اما صف دیگری از آدم‌ها نیز داریم، یعنی کسانی که می‌گویند اگر جامعه بد است، اگر رسیدن به اخلاق شایسته ممکن نیست، اگر هر کار ما با مانعی روبه‌رو می‌شود، اگر کاری از دست ما بر نمی‌آید، پس مرگ بر جامعه - بگذار ویران شود، بگذار گورش را گم کند، برود - هر جنایتی مجاز است. این هم مقدمه‌ای است بر حضور گناهکار

1. Fiesco 2. Superfluous 3. René 4. Chatsky 5. Griboedov, Alexander  
6. Evgeny Onegin 7. Pushkin, Aleksandr 8. Turgenev, Ivan 9. Oblomov  
10. Dr Zhivago

بزرگ در آثار داستایفسکی، و آن شخصیت نیچه‌ای که آرزوی ویرانی جامعه‌ای را دارد که نظام ارزش‌هایش چنان است که انسان برتر که به‌راستی می‌داند آزادبودن به چه معنی است قادر نیست هماهنگ با این آگاهی خود عمل کند، بنابراین بهتر آن می‌بیند که این جامعه را نابود کند، ترجیح می‌دهد اصولی را که خود گاه هماهنگ با آنها عمل می‌کند نابود کند، ترجیح می‌دهد خود را نابود کند، خودکشی کند، اما همچون شیئی بازپچه‌ی تندآبی مهارناشدنی نباشد. سرچشمه‌ی این همه در آثار شیلر است و شگفت آن‌که، تحت تأثیر کانت، یعنی کسی که از تصور چنین پیامدهایی برای آموزه‌ی کاملاً ارتدوکسی، نیمه‌زهدورزانه و نیمه‌رواقتی خود به هراس می‌افتاد.

این یکی از مضامین عمده‌ی جنبش رومانتیک است و اگر پرسیس زمان مطرح شدن آن کی بوده، پاسخ چندان دشوار نیست. در اواخر دهه‌ی ۱۷۶۰ لسینگ نمایش‌نامه‌ای با عنوان مینا فون بارنهلیم<sup>۱</sup> نوشت. قصد ندارم مضمون این نمایش‌نامه‌ی نه‌چندان جذاب را در اینجا خلاصه کنم، تنها به این بسنده می‌کنم که قهرمان ماجرا مردی است به نام سرگرد تلهایم<sup>۲</sup>، مردی شرافتمند که مردم رفتار بدی با او داشته‌اند - در حواش بیداد کرده‌اند - و او از آنجا که سخت نگران شرافت خویش است، از دیدار با زنی که دوست می‌دارد و او نیز دلپسته‌ی اوست پرهیز می‌کند. این مرد فکر می‌کند که آن زن ممکن است فکر کند که او دست به عملی غیرشرافتمندانه زده، در حالی که به‌راستی آدم معصومی است، و از آنجا که آن زن احتمال دارد چنین فکر کند، و به‌روشنی با او برای این مرد ناممکن است، مگر آنگاه که این واقعیت کاملاً روشن شده باشد که به‌راستی بی‌گناه است، و سزاوار و عادلانی که ممکن است نتیجه‌ی دریافت نادرست و در عین حال

1. Minna von Barnhelm 2. Major Teilheim

قابل تصور عمل او باشد، نیست. پس بسیار شرافتمندانه، اما کم و بیش ابلهانه عمل می‌کند. حرف اصلی لسینگ این است که این مرد اگرچه آدم خوبی است، حتی آدم نازنینی است، اما خیلی آدم معقولی نیست - کم و بیش مثل آلسسته<sup>۱</sup>، شخصیت مردم‌گریز مولیر<sup>۲</sup> - و سرانجام نمایش‌نامه به خوبی و خوشی تمام می‌شود چون معلوم می‌شود که آن بانو به مراتب معقول‌تر از مرد است (باز هم کم و بیش مثل دوست آلسسته در نمایش‌نامه‌ی مولیر) و صحنه‌ای ترتیب می‌دهد تا پیروزمندانه معصومیت مرد آشکار شود؛ و بعد نویسنده به ما می‌فهماند که آن دو با هم پیمان زناشویی می‌بندند و به خوبی و خوشی زندگی می‌کنند. این زن قهرمان داستان است و با آن عقل سلیم، تساهل، پختگی و دریافت انسانی و شفقت‌آمیز واقعیت، در واقع حرف نویسنده را می‌زند. تلهایم آدمی است که جامعه با او بد تا کرده، مردی که شورمندان در پی آرمان‌های خویش است - شرافت، صداقت در حد افراط - مردی که به‌طور کامل متعهد است، و در واقع همان چیزی است که شیلر از انسان انتظار دارد.

در اوایل دهه‌ی ۱۷۸۰ شیلر راهزنان را نوشت، نمایش‌نامه‌ای که، چنان‌که قبلاً گفتم، قهرمانی به نام کارل مور دارد. این مرد هم از جامعه رفتاری نه درخور خود دیده، و به همین دلیل سرکرده‌ی راهزنان می‌شود، می‌کشد، غارت می‌کند، خانه‌ها را آتش می‌زند، و سرانجام خود را تسلیم عدالت می‌کند و اسباب اعدام خود را فراهم می‌آورد. کارل مور همان سرگرد تلهایم است که به مقام قهرمان ارتقا یافته. بنابراین اگر می‌خواهیم زمان پیدایش قهرمان رومانتیک را بدانیم، باید گفت این قهرمان - دست‌کم در آلمان که ظاهراً زادگاه این شخصیت بوده - در زمانی میان اواخر دهه‌ی ۱۷۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۷۸۰ زاده

1. Alceste 2. Molière

شد، و پیدایش او دلایلی جامعه‌شناختی دارد که من قصد توضیح آنها را ندارم.

برای مثال در مردم‌گریز<sup>۱</sup> مولیر، آلسسته کسی است که سخت از دنیا نومید و سرخورده شده، دنیایی که قادر به تحمل آن نیست، قادر به سازگاری با ارزش‌های کاذب، بی‌مایه و نفرت‌انگیز آن نیست. اما این مرد قهرمان نمایش‌نامه نیست. افراد معقول‌تری در نمایش‌نامه حضور دارند که سرانجام می‌کوشند این مرد را سر عقل آورند و موفق هم می‌شوند. آلسسته آدم ناخوشایندی نیست، قابل تحقیر نیست، اما قهرمان هم نیست. او، دست‌بالا، آدم مضحکی است - همچنان‌که تلهایم هم کم و بیش مضحک است - آدمی است آرامش‌بخش، پذیرفتنی و حتی دوست‌داشتنی، جذابیت اخلاقی دارد، اما بفهمی نفهمی مضحک است. در اواخر دهه‌ی ۱۷۸۰ چنین آدمی دیگر بفهمی نفهمی مضحک نیست، اهریمنی است؛ و این آن تغییری است که رخ داده، همان شکاف میان دو سنت است، نخست سنتی که آن را سنت عقل‌گرایی یا روشنگری می‌خوانیم و قائل به این است که چیزها ماهیتی دارند که باید آموخته شود، باید درک شود، باید شناخته شود و مردمان باید خود را با آن سازگار کنند، و هزینه‌ی این سازگاری یا نابودی خویش است یا مفتضح کردن خود، و دیگر سنتی که برعکس سنت نخست، قائل به این است که انسان خود را به ارزش‌هایی پایبند می‌کند که در قبال آنها متعهد است، و در صورت لزوم در دفاع از این ارزش‌ها قهرمانانه تن به نابودی می‌دهد. به سخن دیگر مفهوم شهادت و رفتار قهرمان‌وار، همچون صفتی که به خودی خود ستودنی است، کم و بیش در همین ایام که گفتیم پدید آمد.

مقیده‌ی بنیانی شیلر چنین است که انسان از سه مرحله عبور

1. *Le Misanthrope*

می‌کند: نخست آنچه او Notstaat می‌نامد، و آن وضعیتی است تابع ضرورت، که به صورت آنچه شیلر Stofftrieb می‌نامد تجلی می‌کند، و معنای تحت‌اللفظی آن ماده-انگیزه<sup>۱</sup> است و «انگیزه» به آن معنی که در روانشناسی مدرن به کار می‌رود. یعنی در این مرحله عامل تحرک انسان ماهیت ماده است. در واقع نوعی جنگل‌هابزی<sup>۲</sup> که در آن انسان‌ها مقهور شهوت و تمناوند، جنگلی که در آن انسان‌ها آرمانی ندارند، صرفاً با هم تصادم می‌کنند و گاه لازم می‌آید که آنها را از هم جدا کنند. این مرحله‌ای است که شیلر توحش می‌خواند. سپس وضعیتی است که توحش نیست، بلکه برعکس در این مرحله انسان‌ها برای بهبود وضع خود قواعد و اصولی سخت و نرمش‌ناپذیر وضع می‌کنند و این قواعد و اصول را به صورت بتی درمی‌آرند؛ این مرحله را شیلر بربریت می‌خواند و این نام جالبی است. وحشی در نظر شیلر کسی است که انگیزه‌ی حرکتش شور و شهوتی مهارناشدنی است. بربرها کسانی هستند که بت می‌پرستند، مثلاً قواعدی مطلق را پرستش می‌کنند، بی‌آن‌که دلیلش را بدانند - از آن روی که این قواعد تابو هستند، از آن روی که وضع شده‌اند، از آن روی که اینها ده فرمان‌اند، از آن روی که کسی به ایشان گفته که مطلق هستند، و از آن روی که سرچشمه‌ی این قواعد اقتداری ناشناخته و تردیدناپذیر است. این وضعیت را شیلر بربریت می‌خواند. از آنجا که این تابوها دعوی اقتداری عقلانی دارند، شیلر این مرحله را Vernunftstaat، مرحله یا وضعیت عقلانی می‌خواند، و این یادآور کانت و فرمان‌های اوست. اما اینها که گفتیم هنوز کافی نیست، مرحله‌ی سومی هم در میان است، و این همان وضعیتی است که شیلر آرزو می‌کند. شیلر نیز مانند همه‌ی نویسندگان آرمانگرای معاصر خود، خیال می‌کند روزی

1. stoff-drive 2. Hobbes, Thomas

روزگاری وحدتی کامل میان انسان‌ها برقرار بود، عصری طلایی که در آن شور و شهوت از عقل، و آزادی از ضرورت جدا نشده بود. آنگاه چیزی هولناک پیش آمد و آن تقسیم کار، نابرابری و تمدن بود - به عبارت دیگر، فرهنگ پدید آمد (یعنی کم‌وبیش همان چیزی که روسو می‌گوید) و در نتیجه‌ی آن، خواست‌های مهارناشدنی، حسادت، حرص و آز، تفرقه میان انسان‌ها، و تفرقه در وجود خود انسان، دروغ، بینوایی و بیگانگی در عالم افتاد. ما چگونه می‌توانیم به آن وضعیت آغازین بازگردیم بی‌آن‌که در سیری فقهقاری به ورطه‌ی معصومیت و عالم کودکانه‌ای درافتیم که بی‌تردید نه دسترس‌پذیر است و نه مطلوب. به عقیده‌ی شیلر این کار از عهده‌ی هنر برمی‌آید، یعنی آزادشدن به دست هنر. منظور شیلر چیست؟

شیلر از Spieltrieb، «بازی-انگیزه»، سخن می‌گوید. می‌گوید تنها راه برای آزادکردن انسان اتخاذ نگرش و رفتار بازیکنان است. معنای این حرف چیست؟ هنر در چشم شیلر نوعی بازی است و توضیح می‌دهد که مشکل او آشتی دادن دو چیز است، از یک سو ضرورت‌های طبیعت که گریزناپذیر است و سبب اضطراب و تنش می‌شود و از سوی دیگر این فرمان‌های سختگیرانه و دقیق که عرصه‌ی حیات را بر ما تنگ می‌کند. تنها راه این است که خود را به جای کسانی بگذاریم که آزادانه تخیل می‌کنند و آزادانه ابداع می‌کنند. اگر همچون کودکانی باشیم که دارند بازی می‌کنند - مثالی بسیار ساده که البته از شیلر نیست - می‌توانیم خود را جای سرخپوست‌ها بگذاریم، و اگر خود را سرخپوست خیال کنیم، در محدوده‌ی بازی‌مان سرخپوست هستیم و از قوانین سرخپوست‌ها اطاعت می‌کنیم بی‌آن‌که فشاری بر ما وارد شود؛ فشاری بر ما وارد نمی‌شود، از آن روی که آن قوانین و نقش خودمان را خود ابداع کرده‌ایم. هرچه می‌سازیم از آن ماست و هیچ‌کدام از چیزهایی که



می‌سازیم عرصه را بر ما تنگ نمی‌کند. بنابراین ما در صورتی نجات می‌یابیم که بتوانیم خود را بدل به موجوداتی بکنیم که اگر از قوانین اطاعت می‌کنند نه از آن‌روست که این قوانین را دیگران نوشته‌اند، یا از آن‌روی که از این دیگران می‌ترسند، یا بدان سبب که این قوانین را خدایی عبوس یا انسان‌هایی رعب‌آور یا کانت یا خود طبیعت وضع کرده‌اند، ما اگر بتوانیم از این قوانین پیروی کنیم صرفاً به این دلیل که خود آزادانه اطاعت را برگزیده‌ایم و از آن‌روی که این قوانین نماینده‌ی آن زندگی آرمانی است که ما، یعنی کسانی که از تاریخ عبرت می‌گیریم و از خرد خردمندان می‌آموزیم، پیش چشم داریم، یعنی تنها در صورتی که درست مثل بازیکنانی باشیم که بازی خود را ابداع می‌کنند و آنگاه با شور و شوق و لذت به قواعدش گردن می‌نهند، چرا که این اثری هنری است که خود آفریده‌اند، باری تنها در این صورت است که نجات می‌یابیم. به سخن دیگر تنها راه نجات ما آن است که ضرورت اطاعت از قوانین را به چیزی غریزی، کاملاً آزادانه، هماهنگ، خودبه‌خودی و نوعی کنش طبیعی تبدیل کنیم.

انسان‌ها را چگونه می‌توان با هم آشتی داد؟ انسان‌ها شاید بازی‌های بسیار متفاوتی برگزینند و این بازی‌ها ایشان را به فجایعی عظیم بکشاند. شیلر به گونه‌ای نه‌چندان مؤثر و اقناع‌کننده، به این اصل کانت رجوع می‌کند که، اگر پیرو عقل باشیم، اگر مثل یونانی‌ها باشیم، اگر هماهنگ باشیم، اگر خودمان را درک کنیم، اگر دریابیم آزادی چیست، اگر دریابیم اخلاق چیست، اگر دریابیم لذت کدام و شادمانی متعالی آفرینش هنری کدام است، آنگاه بی‌گمان می‌توانیم رابطه‌ای هماهنگ با دیگر آفرینندگان، با دیگر هنرمندان برقرار کنیم، یعنی با کسانی که به اندازه‌ی ما از فکر دروکردن آدم‌ها و خردکردن آدم‌ها به دورند و تنها می‌خواهند در دنیایی شادمان، وحدت‌یافته و خلاق با آنها زندگی کنند. اندیشه‌ی شیلر کم‌وبیش به چنین ناکجاآبادی

می‌انجامد. آنچه او تصویر می‌کند چندان اقناع‌کننده نیست اما سمت و سوی آن به‌خوبی روشن است، و آن این است که هنرمندان کسانی هستند که از قواعد خودنوشته اطاعت می‌کنند، آنان این قواعد را ابداع می‌کنند و چیزهایی را که می‌آفرینند نیز ابداع می‌کنند. مصالح کارشان را شاید طبیعت به ایشان بدهد، اما جز این هر چیز دیگر ساخته‌ی خودشان است.

این نگرش برای نخستین‌بار چیزی را به میان کشید که به گمان من نکته‌ای اساسی در تاریخ تفکر انسان بود، و آن این است که آرمان‌ها و اهداف با الهام و شهود، با ابزار علمی، با مطالعه‌ی متون مقدس، با گوش سپردن به اهل تخصص یا اشخاص موثق کشف نمی‌شود، آرمان‌ها اصولاً کشف‌شدنی نیستند، آرمان‌ها را باید ابداع کرد، آرمان‌ها یافتنی نیستند، آنها را باید خلق کرد، همچنان‌که هنرها را خلق می‌کنیم. شیلر می‌گوید پرندگان ما را شیفته‌ی خود می‌کنند از آن‌روی که، به درست یا غلط، فکر می‌کنیم این موجودات بر نیروی جاذبه چیره شده‌اند، پرواز می‌کنند، از ضرورت فراتر می‌روند و این کاری است که از ما بر نمی‌آید. فلان گلدان ما را به شوق می‌آرد، از آن‌روی که وجودش پیروزی بر ماده‌ی زمخت بی‌شعور است، یا اگر خوش دارید، پیروزی شکل است، اما شکلی آزادانه ابداع‌شده، نه آن شکل‌هایی که کالونیست‌ها<sup>۱</sup> و لوتری‌ها و دیگر فرقه‌های مذهبی با چهاران دنیوی تحمیل کرده‌اند. باری، شور و شوق آدمی برای شکل‌های ابداع‌شده، یعنی آرمان‌هایی که انسان ساخته، از همین بر می‌خیزد. روزی روزگاری ما کلی کاملی بودیم، یونانی بودیم. (این همان اسطوره‌ی بزرگ یونانیان است، که به لحاظ تاریخی بی‌گمان پایه‌ی آن است، اما در دوران درماندگی سیاسی آلمانی‌ها بر ذهن ایشان

۱. Calvinist | پروان جان کالوین | ژان کالون | حکیم متاله پروتستان فرانسوی از مخالفان قدرت پاپ و به‌طور کلی مخالف کلیسای کاتولیک بود. م.

چیره شده بود، از شیلر و هولدرلین گرفته تا هگل و شلگل و مارکس<sup>۱</sup>! کودکانی بودیم گرم بازی در آفتاب، میان آزادی و ضرورت تمایزی نمی‌نهادیم، میان تمنا و عقل تمایز نمی‌نهادیم، و آن روزگار، روزگاری شادمانه و معصوم بود. اما آن دوران گذشته است، آن معصومیت سپری شده است، زندگی دیگر آن چیزها را ارمغان ما نمی‌کند، تصویری که امروز از عالم داریم کارگاه عصاره غم‌زده‌ای است بناشده بر علیت؛ پس باید بار دیگر انسانیت خود را آشکار کنیم، آرمان‌های خود را ابداع کنیم، و این آرمان‌ها، از آنجا که ابداع شده‌اند، در تقابل با طبیعت هستند، پاره‌ای از طبیعت نیستند بلکه سمت و سویی متضاد با آن دارند، بنابراین آرمانگرایی - ابداع اهداف و غایات - گسستن از طبیعت است و وظیفه‌ی ما تغییر طبیعت است. وظیفه‌ی ما آموزش دادن به خویش است تا طبیعتی را که به ما داده شده و چندان هم نرمش‌پذیر نیست، را داریم تا به ما این امکان را بدهد که آرمان خود را به صورتی زیبا و بری از تعارض دنبال کنیم و آن را تحقق بخشیم.

شیلر مطلب را همین جا رها می‌کند. این میراث اوست که بعدها تا ژرفای جان رومانتیک‌ها ریشه دواند که مفهوم هماهنگی و مفهوم خرد را یک‌سو نهادند و، چنان‌که گفتم خود را از قید و بندها رها کردند. سومین متفکری که باید چند کلامی درباره‌ی او بگویم فیثسته است که فیلسوف و مرید کانت بود و به نوبه‌ی خود تفسیری پرشور بر مفهوم آزادی افزود. این گفته‌ی فیثسته بیانگر همان تفسیر است: «همین‌که نام آزادی را می‌شنوم دلم باز می‌شود و می‌شکفتد حال آن‌که با شنیدن نام ضرورت به گونه‌ای دردناک می‌گرید و تنگی می‌کند.» این گفته خلق و خوی فیثسته را آشکار می‌کند. او خودش می‌گفت:

1. Marx, Karl

«فلسفه‌ی انسان چنان است که فطرت او، نه فطرت او چنان‌که فلسفه‌اش.» هگل به این نکته اشاره می‌کند که حتی تصور قوانین ازلی طبیعت و ضرورت قاطع این قوانین مایه‌ی دل‌تنگی، وحشت و نفرت فیثسته می‌شد. هستند مردمانی که فکر این نظم نرمش‌ناپذیر، این تقارن ناگسستگی، این دنیای گریزناپذیر که در آن هر چیز به گونه‌ای محتمل، منظم و تغییرناپذیر از پی چیز دیگر فرا می‌رسد، ایشان را پریشان می‌کند و فیثسته از این‌گونه مردمان بود.

سهم فیثسته در اندیشه‌ی رومانتیک همین است. او می‌گوید: اگر آدمی اندیشه‌ورز باشید و پاسخ پرسش‌هایی مثل چه باید کرد یا چگونه باید زیست را در قلمرو دانش جست‌وجو کنید، هرگز پاسخی نخواهید یافت. هرگز به پاسخ نمی‌رسید از آن روی که دانش همواره مستلزم دانشی گسترده‌تر است. به گزاره‌ای می‌رسید و برای آن به دنبال مرجعی می‌گردید، و سپس دانسته‌ای دیگر و گزاره‌ای دیگر به میان می‌آید تا گزاره‌ی اول را اثبات کند. آنگاه آن گزاره‌ی دوم نیز باید اثبات شود، برای تأیید آن فکر به تعمیم گسترده‌تری نیاز داریم و به همین ترتیب تا بی‌نهایت. پس این جست‌وجو پایانی ندارد و سرانجام به نوعی نظام اسپینوزایی می‌رسیم که در بهترین حالت وحدت منطقی اطمینان‌ناپذیری است که در آن جایی برای حرکت نیست.

فیثسته می‌گوید این درست نیست. زندگی ما وابسته به شناخت اندیشه‌ورزانه نیست. زندگی با اندیشیدن بی‌طرفانه درباره‌ی طبیعت با اشیا آغاز نمی‌شود. زندگی با عمل آغاز می‌شود. دانش ابزار است؛ همان‌که بعدها ویلیام جیمز<sup>۲</sup> و برگسون و بسیاری متفکران دیگر همین نظر را تکرار کردند؛ دانش صرفاً ابزاری است که طبیعت فراهم

1. contemplative knowledge

2. James, William (1842-1910) فیلسوف و روان‌شناس آمریکایی. از بنیان‌گذاران مکتب پراگماتیسم. استاد هاروارد. م.

می‌کند برای رسیدن به زندگی اثربخش و برای رسیدن به عمل؛ دانش دانستن این است که چگونه زنده بمانیم، دانستن این است که چه کار باید بکنیم، دانستن این است که چگونه باید باشیم، دانستن این است که چیزها را چگونه به خدمت خود بگیریم، به سخن دیگر دانستن این‌که چگونه زندگی کنیم (و چه کنیم تا نابود نشویم) و این همه به‌گونه‌ای شبه‌غریزی و چشم‌بسته روی می‌دهد. این دانش عبارت از پذیرش خواهی‌نخواهی بعضی چیزهای جهان است، از آن روی که چاره‌ای جز پذیرش نداریم، از آن روی که ویژگی‌های زیست‌شناختی و ضرورت زیستن ما را به پذیرش وامی‌دارد، باری این دانش در نظر فیثته نوعی عمل ایمانی است. می‌گوید «عمل ما به سبب دانستن نیست، ما می‌دانیم بدان سبب که به عمل فراخوانده شده‌ایم.» دانش وضعیتی انفعالی نیست. طبیعت بیرونی بر ما اثر می‌گذارد و راهمان را می‌بندد، اما این طبیعت بیرونی توده‌ی گلی است آماده برای آفرینش ما، اگر بیافرینیم دوباره آزاد می‌شویم. آنگاه فیثته گزاره‌ای مهم را مطرح می‌کند: چیزها چنانند که هستند، نه از آن روی که مستقل از من‌اند، بلکه بدان سبب که من چنان ساختمشان، چیزها وابسته به شیوه‌ی رفتار من با آنهایند، و وابسته به این‌که به چه کار من می‌آیند. این نوعی عمل‌گرایی<sup>۱</sup> اولیه، اما فوق‌العاده پر دامنه است. فیثته می‌گوید خوراک چیزی نیست که من گرسنه‌ی آنم، گرسنگی من آن را خوراک کرده است. «من اگر گرسنه می‌شوم به این دلیل نیست که خوراک کنار دست من است؛ چون من گرسنه‌ام آن چیز خوراک می‌شود.» «من اگر چیزی را که طبیعت عرضه می‌کند می‌پذیرم بدان سبب نیست که باید بپذیرم؛ این کاری است که حیوانات می‌کنند. من صرفاً مثل ماشین آنچه را که روی می‌دهد ثبت نمی‌کنم - لاک و

۱. pragmatism

دکارت<sup>۱</sup> می‌گفتند آدم چنین می‌کند، اما این عقیده نادرست است. «من اگر آنچه را طبیعت عرضه می‌کند می‌پذیرم بدان سبب نیست که باید بپذیرم، آن را می‌پذیرم چون چنین اراده می‌کنم.»

ارباب کیست، طبیعت یا من؟ «غایات مرا تعیین نمی‌کنند، من غایات را تعیین می‌کنم.» یکی از مفسران چنین می‌گوید «عالم شعری است که بدین‌گونه در زندگی درونی به تخیل درآمده است.» این شیوه‌ای بسیار دراماتیک و شاعرانه است برای گفتن این‌که تجربه چیزی است که من [ماهیت آن را] تعیین می‌کنم از آن روی که من عمل می‌کنم. از آنجا که من به فلان شیوه زندگی می‌کنم چیزها به فلان شکل بر من ظاهر می‌شوند. دنیای آهنگساز با دنیای قصاب متفاوت است، دنیای انسان قرن هفدهم با دنیای انسان قرن دوازدهم تفاوت دارد. چیزهای مشترکی وجود دارد، اما برای فیثته چیزهایی بیشتر، یا مهم‌تر، نیز وجود دارد که مشترک نیست. پس شلگل می‌گوید: راهزنان رومانتیک هستند از آن روی که من آنان را رومانتیک می‌کنم، هیچ چیز بنا بر طبیعت خود رومانتیک نیست. آزادی نوعی عمل است نه وضعیت اندیشه‌ورزانه. فیثته می‌گوید «آزادبودن، چیزی نیست، آزادشدن است که آفرین دارد.» من دنیای خود را می‌سازم، آنچنان‌که شعری را می‌سازم. با این همه آزادی تیغی دولبه است: من از آن روی که آزادم دیگران را قلع و قمع کنم؛ آزادی، آزادی در شرارت است. فیثته، کم و بیش پیشگویانه، می‌گوید، مردم وحشی یکدیگر را می‌کشند و ملت‌های متمدن هم با استفاده از قدرت قانون، وحدت و فرهنگ همچنان یکدیگر را قلع و قمع خواهند کرد. فرهنگ مانع خشونت نیست. این عقیده‌ای بود که در سراسر قرن هجدهم (با برخی استثنائات) انکار می‌شد. در نظر متفکران قرن هجدهم فرهنگ

۱. Descartes, René



راه بر خشونت می‌بندد، زیرا فرهنگ دانش است و دانش ناپسند بودن خشونت را ثابت می‌کند.<sup>۱</sup> اما فیثته چنین نمی‌بیند: تنها چیزی که راه بر خشونت می‌بندد فرهنگ نیست، بلکه نوعی تجدید حیات اخلاقی است - «و انسان باید چیزی باشد و کاری بکند.»

چکیده‌ی سخن فیثته این است که انسان نوعی عمل مداوم است - و نه حتی عامل. انسان برای آن‌که به اوج خود برسد باید پیوسته در زایش و آفرینش باشد. انسانی که نمی‌آفریند، انسانی که به آنچه زندگی یا طبیعت به او عرضه می‌کنند خرسند است، مرده است. این تنها نه در مورد انسان‌ها، که در مورد ملت‌ها نیز صدق می‌کند (در اینجا قصد ندارم به پیامدهای سیاسی آموزه‌ی فیثته بپردازم). فیثته سخن را از افراد آغاز کرد و آنگاه از خود پرسید فرد چیست و چگونه انسان می‌تواند فردی کاملاً آزاد باشد. بدیهی است که انسان نمی‌تواند کاملاً آزاد باشد، چرا که انسان چیزی سه‌بعدی در فضا است و طبیعت به هزار طریق او را محدود می‌کند. پس تنها موجود کاملاً آزاد چیزی بزرگ‌تر از انسان است، چیزی درونی است - من نمی‌توانم به جسم خود زور بگویم، اما به روح خود می‌توانم. روح در نظر فیثته روح یک فرد نیست، چیزی است مشترک میان بسیاری انسان‌ها و از آن‌روی مشترک است که روح تک‌تک افراد کامل نیست، زیرا این روح تا حدودی در جسمی که مأوای آن است محبوس و محدود شده است. اما اگر پرسید روح ناب چیست، روح ناب نوعی ذات متعالی است (کم‌وبیش مثل خدا)، آتشی کانونی است که ما افراد اخگرهایی از آنیم؛ و این نگرشی عرفانی است که پیشینه‌اش دست‌کم به بومه<sup>۲</sup> می‌رسد.

۱. فرگوسن (Ferguson) نویسنده‌ی اسکاتلندی، و شاید برک (Burke)، این عقیده را رد می‌کردند، اما جز این دو دیگر چه کسی؟

۲. Boehme, Jakob (1624-1575): عارف و متأله‌ی آلمانی. فلسفه‌ی او بیشتر به مسئله‌ی شر و ضرورت آن می‌پردازد. م.

بعد از حمله‌ی ناپلئون<sup>۱</sup> و بالاگرفتن احساسات ناسیونالیستی در سراسر آلمان، فیثته رفته‌رفته به این فکر افتاد که شاید سخن هردر درباره‌ی آدمی درست باشد، و آن این‌که انسان به واسطه‌ی انسان‌های دیگر انسان می‌شود، انسان با آموزش، با زبان انسان می‌شود. زبان را من ابداع نکردم، دیگران ابداع کردند و من بخشی از آن جریان عام هستم که عنصری از آنم. سنت من، عرف من، نگرش من و هر چیز من تا اندازه‌ای آفریده‌ی انسان‌های دیگری است که من با آنها وحدتی انداموار برقرار می‌کنم. بدین‌سان فیثته رفته‌رفته از مفهوم فرد همچون موجود انسانی تجربی واقع در مکان به‌سوی مفهوم فرد به‌مثابه‌ی چیزی بزرگ‌تر، مثلاً ملت، یا طبقه یا فرقه، حرکت کرد. آنگاه که به این تفکر رسیدید دیگر عمل کردن مربوط به آن می‌شود، آزادبودن مربوط به آن می‌شود و برای ملت آزادبودن یعنی آزادبودن از دیگر ملت‌ها، و اگر دیگر ملت‌ها راه بر آن ببندند، باید به جنگ دست یازد.

بدین ترتیب فیثته آخر کار بدل به یک آلمانی ناسیونالیست و مهن‌پرست متعصب می‌شود. اگر ما ملتی آزاد هستیم، اگر ما آفرینشگری سترگ هستیم و ارزش‌هایی والا می‌آفرینیم که در واقع تاریخ بر عهده‌ی ما نهاده، از آن‌روی که انحطاط عظیمی که دامنگیر ملت‌های لاتینی شده، ما را ضایع نکرده است، اگر ما جوان‌تر، نادرست‌تر، پرتوان‌تر از آن مردم فاسد (باز همان احساس بی‌زاری از فرانسویان) هستیم که دیگر چیزی جز پس‌مانده‌ی تمدن پرشکوه رم هستند، باری، اگر ما چنین هستیم، پس باید به هر قیمتی که شده آزاد باشیم و از آنجا که دنیا نمی‌تواند نیمی برده و نیمی آزاد باشد، ما باید کشورهای دیگر را بگشاییم و آنان را در وجود خود تحلیل بریم. آزادبودن یعنی آزادبودن از موانع، آزادبودن یعنی آسوده‌بودن،

آزادبودن یعنی توانایی اعمال انگیزه‌ی خلاقیت رها از هر مانع. این سرآغاز مفهوم انگیزه‌های جمعی ناسیونالیستی یا طبقاتی برای حرکت به جلو است، نگرشی عرفانی به انسان خلاق که به پیش می‌تازد از آن روی که نمی‌خواهد خشک و منجمد باشد، مرده باشد و نیز نمی‌خواهد مقهور هیچ چیز ایستا باشد، خواه طبیعت ایستا یا نهادهایی ایستا و اصول اخلاقی ایستا، اصول سیاسی ایستا و اصول هنری ایستا یا هر چیز دیگری که ساخته‌ی خود آدمی نیست و مشمول فرایند تغییر و تحول مداوم نمی‌شود. این سرآغاز همان انگیزه‌ی عظیم پیشروی در افراد خلاق یا ملت‌های خلاق است که همواره در کار بازآفرینی خویش‌اند، همواره در اشتیاق پالایش خویش‌اند، و آرزومند رسیدن به آن بلندای دور از دست، یعنی دگرسازی مداوم خود و آفرینش مداوم خویش‌اند، آثاری هنری که پیوسته در کار آفریدن خویش‌اند و پیوسته به پیش می‌روند، پیش می‌روند، همچون منظومه‌ی عظیم کیهانی که پیوسته خود را تجدید می‌کند. این مفهوم نیمه‌مابعدالطبیعی و نیمه‌مذهبی که از نوشته‌های خشک و عبوس کانت سر برمی‌آورد و این مفهومی که کانت با شدت و نفرت هرچه تمام‌تر انکارش می‌کند، مقدر بود که تأثیری بسیار قاطع بر سیاست و اخلاق آلمان و نیز بر هنر و نثر و شعر آلمان بگذارد. تأثیر این مفهوم در جریانی طبیعی به فرانسه و همچنین انگلستان منتقل شد.



## رومانتیک‌های تندرو

حال وقت آن است که به جنبش نهایی رومانتیک‌های تندرو بپردازیم. اوگوست ویلهلم شلگل که معتبرترین اسناد مربوط به این جنبش نوشته‌ی اوست و خود بخشی از این جنبش بوده، می‌گوید سه عامل ژرف‌ترین تأثیر را بر این جنبش نهادند و این تأثیر نه فقط در عرصه‌ی زیباشناسی، که در عرصه‌ی اخلاق و سیاست نیز نمود یافت. این سه عامل به ترتیب اهمیت عبارتند از: نظریه‌ی فیشته درباره‌ی شناخت، انقلاب فرانسه و رمان مشهور گوته با عنوان ویلهلم مایستر<sup>۱</sup>. این گفته احتمالاً درست است، و من می‌کوشم تا نشان بدهم چرا چنین بوده و حرف شلگل به چه معنی درست است.

در صحبت از فیشته به این نکته اشاره کردم که او خویشتن فعال، بویا و خلاق را ستایش می‌کرد. این، به گونه‌ای مجمل، چکیده‌ی نوآوری فیشته است، در فلسفه‌ی نظری و نظریه‌ی هنر و نیز در نظریه‌ی زندگی. فیشته این عقیده‌ی تجربه‌گرایان<sup>۲</sup> قرن هجدهم را پذیرفته بود که ما در مورد معنای سخن گفتن از خود، مشکلی داریم. هیوم گفته بود وقتی، مثل سایر افراد، به درون خود می‌نگرد و خود را می‌کاود، بسیار بسیار احساسات، عواطف، پاره‌هایی از خاطرات، و پاره‌هایی از امید و بیم — واحدهای روانی کوچک از همه نوع — کشف می‌کند، اما قادر به تصور چیزی<sup>۳</sup> نیست که بتوان آن را به درستی «خویشتن» نامید،

1. Wilhelm Meister 2. empiricists 3. entity

بنابراین نتیجه می‌گیرد که خویشتن چیز نیست، شیئی نیست که مستقیماً قابل درک باشد، بلکه شاید صرفاً نامی است که ما بر رشته‌ی پیوسته‌ای از تجربیات خود می‌نهمیم، تجربیاتی که شخصیت انسانی و تاریخ انسان براساس آن شکل گرفته است، چیزی چون ریسمانی که به دور دسته‌ای پیازچه می‌بندیم، با این تفاوت که اینجا ریسمانی در کار نیست. کانت این گزاره را پذیرفت و آنگاه کوشش بسیار کرد تا معنایی برای «خویشتن» بیابد، اما از کانت مشتاق‌تر رومانیک‌های آلمانی بودند و بخصوص فیشته که این آموزه را پیش کشید که اگر «خویشتن» به شناخت درنیاید کاملاً طبیعی است. شما وقتی کاملاً مجذوب چیزی می‌شوید، خواه زمانی که به شیئی مادی در طبیعت نگاه می‌کنید یا به صداهایی - موسیقی یا چیز دیگر - گوش می‌سپارید، یا مجذوب فرایندی می‌شوید که در طی آن چیزی فراروی شماست و غرق تأمل در آن هستید، آنگاه، متناسب با این مجذوبیت، از خود، یعنی از مجذوب، غافل می‌مانید. شما تنها زمانی از «خویشتن» باخبر می‌شوید که نوعی مقاومت در کار باشد. شما از خودتان نه همچون شیئی، بلکه همچون چیزی که واقعیتی نادلخواه بر آن تحمیل شده است باخبر می‌شوید. [مثلاً] وقتی به چیزی نگاه می‌کنید و چیزی دیگر مانع دیدن شما می‌شود، وقتی به چیزی گوش می‌دهید و چیز دیگر مانع شنیدن شما می‌شود، در واقع تأثیر همان مانع است که سبب می‌شود شما از خویشتن خود باخبر شوید، خویشتن همچون وجودی متفاوت با ناخویشتنی که می‌کوشیدید آن را درک کنید یا حس کنید، یا بر آن مسلط شوید، غلبه کنید، تغییرش دهید یا شکلی به آن ببخشید - یعنی در هر حال تأثیری بر آن بگذارید. بنابراین آموزه‌ی فیشته، که از آن پس آموزه‌ای معتبر نه فقط برای جنبش رومانیک، که نیز برای روانشناسی می‌شود، این است که «من» [I - فاعلی]، «خویشتن» به این معنی، با «من» [me - مفعولی]

یکی نیست. «من» [مفعولی] چیزی است که بی تردید قابل درون‌کاوی است، چیزی است که روانشناسان از آن حرف می‌زنند، چیزی است که رسالات علمی درباره‌اش نوشته می‌شود، چیزی است که موضوع بررسی، موضوع مطالعه، موضوع روانشناسی، جامعه‌شناسی و امثال آن تواند بود. اما نوعی «من» غیر مفعولی، یعنی «من» فاعلی نیز هست که شما از آن باخبر می‌شوید، اما نه در عمل شناخت، بلکه صرفاً بدان سبب که تحت تأثیر قرار می‌گیرد. فیشته این را Anstoß، «تأثیر»، می‌خواند و آن را مقوله‌ای بنیانی می‌داند که بر کل تجربه حاکم است. به عبارت دیگر وقتی از خود می‌پرسید چه دلیلی دارم تا فرض کنم دنیا وجود دارد، چه دلیلی دارم تا فرض کنم فریب نخورده‌ام، چه دلیلی دارم تا فرض کنم من آیینی<sup>۱</sup> درست نیست، و فرض کنم همه چیز مخلوق تخیل من نیست، یا سراسر فریبنده و اغواگر نیست، پاسخ این است که شما نمی‌توانید در این تردید کنید که میان شما و آنچه می‌خواهید، میان شما و آنچه آرزو می‌کنید باشید، میان شما و آن چیزی که می‌خواهید شخصیت خود را بر آن تحمیل کنید و به همین دلیل در برابر شما مقاومت می‌کند، نوعی تصادم و تعارض روی می‌دهد. در این مقاومت است که خویشتن و ناخویشتن پدید می‌آید. اگر ناخویشتن نباشد، حس خویشتن وجود ندارد و اگر حس خویشتن وجود نداشته باشد، حس ناخویشتن در میان نخواهد بود. این فرضی اولیه بود، فرضی بس رادیکال‌تر و بنیانی‌تر از هر چیز که بعدها از آن حاصل شد یا می‌توانست از آن استنتاج شود. در قیاس با این فرض مطلقاً ابتدایی، تقلیل‌ناپذیر و بنیادین حاکم بر تجربه و حتی بر کل هستی، دنیای توصیف‌شده در علوم ساختاری مصنوعی بیش نیست. این شرحی مجمل از آموزه‌ی فیشته است.

1. solipsism



فیخته براساس این آموزه نگرشی جامع را بسط داد که بعدها بر تخیل رومانتیک‌ها حاکم شد. بنابر این نگرش، چنان‌که سعی کردم توضیح دهم، تنها چیزی که به زحمتش می‌ارزد، گسترش خویشتنی خاص است و گسترش فعالیت خلاق خویشتن، از جمله تحمیل شکل بر ماده، رسوخ در چیزهای دیگر، آفرینش ارزش‌ها و سرسپردگی به این ارزش‌ها. چنان‌که قبلاً اشاره کردم این نگرش ممکن است پیامدهایی سیاسی نیز داشته باشد، البته در صورتی که خویشتن را دیگر با فرد یکی نگیریم و آن را به وجودی فراتر از فرد اطلاق کنیم، مثلاً اجتماع، یا کلیسا یا دولت یا طبقه که در این صورت بدل به اراده‌ی عظیم متجاوز می‌شود که میل به پیشروی دارد و شخصیت خاص خود را، هم بر جهان بیرون و هم بر عناصر تشکیل دهنده‌ی خودش تحمیل می‌کند، و این عناصر ممکن است آدمیانی باشند که بدین ترتیب تا حد اجزا یا پاره‌های شخصیتی تقلیل می‌یابند که بس بزرگ‌تر، چشمگیرتر و از حیث تاریخی پایدارتر از آنهاست.

بجاست که در اینجا تکه‌ای از خطابه‌ی مشهور فیخته را که به هنگام فتح پروس به دست ناپلئون خطاب به مردم آلمان ایراد کرد نقل کنم. این خطابه و چند خطابه‌ی دیگر او مخاطبان فراوان نداشت و تأثیر آنی آنها چندان نمایان نبود. با این‌همه مطالعه‌ی آنها در چند سال بعد موجی از احساسات ناسیونالیستی پدید آورد و آلمانی‌ها در سراسر قرن نوزدهم آنها را مطالعه می‌کردند و بعد از سال ۱۹۱۸ کتاب مقدس ایشان شد. کافی است که از کتاب کوچک مجموعه‌ی خطابه‌ها، چند سطر نقل کنم تا با لحن آنها، یعنی شیوه‌ی تبلیغی که فیخته در آن سال‌ها به کار می‌گرفت آشنا شوید. می‌گوید:

شما یا به اصل آغازین نهفته در انسان - آزادی، کمال‌پذیری و پیشرفت بی‌نهایت نوع ما - باور دارید یا به هیچ‌یک از اینها معتقد

نیستید. حتی شاید نوعی احساس شهودی داشته باشید که کاملاً مغایر با این اصل باشد. همه‌ی آنان که در درون خود انگیزه‌ی خلاق حیات نهفته دارند و یا چنین می‌پندارند که آن موهبت از ایشان دریغ داشته شده، دست‌کم چشم‌انتظار دمی هستند که تندآب شکوهمند حیات آغازین ایشان را دریابد، یا شاید تمنای گنگ این آزادی در دلشان خانه کرده است، و این پدیده را نه مایه‌ی نفرت و نه مایه‌ی ترس، بلکه چیزی شایسته‌ی عشق می‌دانند؛ باری اینان پاره‌ای از آن انسانیت آغازین‌اند. اینان را می‌توان آدمیان راستین نامید، اینان همان Urvolk، یا آدمیان آغازین یعنی آلمانیان‌اند. از سوی دیگر، همه‌ی کسانی که تن به ریزه‌خواری از خوان دیگران داده‌اند و به جامه‌ی نیم‌مدار این و آن خرسند مانده‌اند، کسانی که خود را چنین می‌بینند سرانجام چنین خواهند شد و سزای این باور خود را خواهند دید. اینان هیچ نیستند مگر زایده‌ای بر زندگی. آن چشمه‌های نابی که پیش از ایشان جوشیده و بسا که هنوز بر گردشان بجوشد، از آن اینان نیست. اینان تنها پژواک صدایی هستند که از صخره‌ای در دور دست برمی‌خیزد، پژواک صدایی هستند که دیگر خاموش شده است. اینان از جمع Urvolk رانده شده‌اند، اینان بیگانگان‌اند، غریبه‌اند. ملتی که تا امروز نام «ژرمن» را پاس داشته هنوز هم می‌تواند نشانه‌های تلاشی خلاق و اصیل در عرصه‌های گوناگون را به دیگران بنمایاند.

انگاه چنین ادامه می‌دهد:

و این است آن اصل تفکیک که من پذیرفته‌ام. همه‌ی کسانی که به واقعیت معنوی باور دارند، کسانی که به آزادبودن حیات روح

باور دارند، کسانی که به پیشرفت جاودان روح با بهره‌گیری از آزادی باور دارند، از هر مرز و بوم که باشند و به هر زبان که سخن بگویند، آنان از نژاد مایند، پاره‌ای از مردم مایند، دیر یا زود به ما خواهند پیوست. همه‌ی کسانی که معتقد به هستی مقید هستند، کسانی که به سیر قهقرایی، به چرخه‌های جاودانی باور دارند، و حتی آنان که طبیعت را فاقد حیات می‌دانند و آن را ساکناندار عالم می‌شمرند، اینان از هر مرز و بوم که باشند و به هر زبان که سخن بگویند، ژرمن نیستند، با ما بیگانه‌اند و امیدوارم که زمانی یکسره از مردم ما جدا شوند.

اگر به انصاف بنگریم این خطابه‌ی فیثته برخاسته از شوونیسیم آلمانی نیست، چرا که او، همچون هگل، وقتی از ژرمن سخن می‌گفت همه‌ی مردمان ژرمنی را در نظر داشت؛ این البته وضع این خطابه را نه خیلی بهتر، که کمی بهتر می‌کند. در واقع مقوله‌ی ژرمنی شامل فرانسوی‌ها، انگلیسی‌ها، همه‌ی ملت‌های شمال اروپا، و برخی از ملت‌های مدیترانه‌ای نیز می‌شود. با این حال جوهر این خطابه چیز دیگریست. نه صرفاً میهن پرستانه است و نه تلاشی برای برانگیختن روحیه‌ی افسرده‌ی آلمانی‌ها که زیر چکمه‌ی ناپلئون در هم شکسته بود. اصل مطلب تمایز میان زندگان و مردگان است، میان آنان که پژواک‌اند و آنان که صدایند، آنان که زایده‌ای هستند و آنان که بدنه و بنای اصلی به شمار می‌آیند. این در نظر فیثته تمایز بنیادین بود و بسیاری از جوانان آلمان را هم در اواخر دهه‌ی ۱۷۷۰ و هم در اوایل دهه‌ی ۱۷۸۰ مسحور خود کرد.

مسئله‌ی اصلی در اینجا من فکر می‌کنم، پس هستم<sup>۱</sup> نبود، بلکه من

اراده می‌کنم، پس هستم<sup>۱</sup> بود. جالب آن‌که، روانشناس فرانسوی من دو بیران<sup>۲</sup> که در همان ایام آثار خود را می‌نوشت، در کار تدوین روانشناسی مشابهی بود، با این مضمون که شخصیت فرد تنها به واسطه‌ی تلاش و کوشش او شناخته می‌شود و به واسطه‌ی مبارزه با مانعی که سبب می‌شود فرد خود را به تمامی حس کند. به سخن دیگر، فرد تنها در برابر مقاومت یا مانع می‌تواند خود را چنان‌که بایست حس کند. این نگرش، اگر در زندگی خصوصی و اجتماعی به صورت آرمان درآید، در نهایت به سلطه‌جویی و عظمت‌طلبی می‌انجامد.

در اینجا می‌خواهم چند کلمه درباره‌ی آموزه‌ی یکی از هم‌روزگاران جوان‌تر فیثته یعنی شلینگ بگویم که در عین شباهت به آموزه‌ی فیثته تفاوت بسیار با آن داشت (اگرچه قضاوتی چنین شتابزده بی‌انصافی در حق شلینگ خواهد بود). می‌دانیم که شلینگ بیش از هر متفکر دیگر بر کالریج تأثیر نهاد و تأثیر او بر اندیشه‌ی آلمانی نیز بسیار بود، اگرچه امروزه کمتر آثار او را مطالعه می‌کنند، و این تا حدی بدان سبب است که نوشته‌های او برای امروزیان اگر نگوییم درنیافتنی، دست‌کم مبهم می‌نماید.

برخلاف فیثته که اصل استوار اراده‌ی آدمی را در تعارض با طبیعت می‌دید - و این طبیعت تا حدی همان ماده‌ی بی‌جان کانت بود که می‌بایست شکل بگیرد، و نه نوعی [نظام] هماهنگ که می‌بایست خود را با آن سازگار کنیم - شلینگ به نوعی اصالت حیات<sup>۳</sup> عرفانی معتقد بود. در نظر او طبیعت خود چیزی زنده بود، و قادر به تکامل معنوی خود. در نظر شلینگ طبیعت از وضعیت پست ناخودآگاه آغاز می‌کند و به تدریج به خودآگاهی می‌رسد. به عقیده‌ی او طبیعت آغازی

1. volo ergo sum.

2. Maine de Biran, François: (۱۷۶۶-۱۸۲۴) فیلسوف فرانسوی. عضو شورای دولتی. م.

3. vitalism

1. cogito ergo sum: گفته‌ی مشهور دکارت. م.

رمزآمیز دارد و سپس به اراده‌ای ناخودآگاه و رفته‌رفته به خودآگاهی می‌رسد. طبیعت اراده‌ی ناخودآگاه است، انسان اراده‌ای است که به خودآگاهی رسیده است. طبیعت مراحل گوناگون اراده را آشکار می‌کند. هر مرحله‌ای از طبیعت، اراده‌ی مرحله‌ای از تکامل آن است. نخست هرچه هست سنگ و خاک است، و این اراده‌ی مرحله‌ی کاملاً ناخودآگاه است. (این آموزه‌ی قدیمی رنسانس است که در نهایت به مآخذ گنوسی<sup>۱</sup> می‌رسد). آنگاه زندگی رفته‌رفته در سنگ و خاک راه می‌یابد و زندگی اولیه‌ی نخستین انواع زیستی آغاز می‌شود. سپس نوبت گیاهان است و بعد نوبت جانوران - خودآگاهی پیش‌رونده، تلاش پیش‌رونده‌ی اراده برای تحقق بخشیدن به نوعی هدف و غایت. طبیعت در پی چیزی تلاش می‌کند اما از تلاش خود آگاه نیست. انسان تلاش خود را آغاز می‌کند و از هدف این تلاش آگاه می‌شود. انسان با تلاش پیروزمندانه در پی هر چیزی که باشد، کل عالم را به خودآگاهی والاتر می‌رساند. در نظر شلینگ خداوند نوعی اصل متکامل آگاهی است. او می‌گوید خداوند «الف» و «ی» [آغاز و انجام] است. «الف» ناخودآگاه است و «ی» خودآگاهی کامل. خداوند نوعی پدیده‌ی بالنده است، نوعی تطور خلاق است - این مفهومی است که برگسون آن را تصاحب کرد، زیرا کمتر چیزی در آموزه‌ی برگسون می‌بینیم که بیش از او شلینگ آن را مطرح نکرده باشد.

این آموزه‌ای است که تأثیری بس ژرف بر فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر آلمان نهاد. زیرا، اگر همه چیز در طبیعت زنده باشد و ما صرفاً خودآگاه‌ترین نماینده‌ی طبیعت باشیم، کار هنرمند کندوکاو در خویش و فراتر از آن کندوکاو در آن نیروهای پنهان و ناخودآگاه است که در درون او جنب و جوشی دارند و نیز رساندن این نیروها به

1. gnostic

خودآگاهی از طریق دردناک‌ترین و صعب‌ترین تلاش‌های درونی. این آموزه‌ی شلینگ است. طبیعت نیز چنین می‌کند. درون طبیعت نیز کشاکشی هست. هر فوران آتشفشان، هر پدیده‌ای همچون مغناطیس و الکتریسیته در نظر شلینگ تلاش و کوشش آن نیروهای اسرارآمیز و ناآگاه بود برای ابراز وجود خود، با این تفاوت که این تلاش‌ها در انسان نیمه‌آگاهانه می‌شود. بنا بر آموزه‌ای که بعدها نه تنها بر کالریج، که بر بسیاری منتقدان دیگر تأثیر نهاد، تنها اثر هنری ارزشمند برای شلینگ اثری است که در انتقال جوشش و تپش حیاتی نه کاملاً آگاهانه، مشابه طبیعت عمل می‌کند. هر اثر هنری که کاملاً آگاهانه باشد در چشم او نوعی عکس است. هر اثر هنری که صرفاً نسخه‌بدل باشد، یا صرفاً تکه‌ای از دانش باشد یا چیزی چون علم باشد که حاصل مشاهده‌ی دقیق و آنگاه ثبت دیده‌ها با اصطلاحاتی دقیق و روشن و علمی است، چیزی جز مرگ نیست. زندگی در اثر هنری چیزی است مشابه با - کیفیتی است مشترک با - آنچه در طبیعت می‌ستاییم، یعنی او می‌قدرت، نیرو، توان، زندگی و حیات فوران‌کننده. از این روست که نقاشی‌های ممتاز، مجسمه‌های ممتاز و موسیقی ممتاز، ممتاز خوانده می‌شود، چرا که ما در آنها صرفاً رویه‌ی ظاهری را نمی‌بینیم، صناعت را نمی‌بینیم، قالبی را که هنرمند، شاید آگاهانه، بر چیزی اعمال کرده نمی‌بینیم، بلکه چیزی را می‌بینیم که شاید هنرمند کاملاً از آن آگاه نباشد، یعنی همان جوشش و تپش درون هنرمند، جوشش و تپش روحیه‌ای سرمدی که او دست بر قضا نماینده‌ی گویا و آگاه آن است. تپش این روحیه، در مرتبه‌ای فروتر، تپش طبیعت نیز هست و در این ترتیب تأثیر جانبخش اثر هنری بر آدمی که آن را تماشا می‌کند یا به آن گوش می‌کند مشابه تأثیر برخی پدیده‌های طبیعی است. آنگاه که این روحیه در میان نیست، آنگاه که اثر هنری سراسر متعارف است و بنا بر اصول و قواعد و در کمال خودآگاهی و آگاهی فرد از عمل



خویش ساخته شده است، حاصل کار بی‌گمان خوش‌نما، متقارن و بی‌روح خواهد بود.

این نظریه‌ی بنیادین رومانتیک و ضد روشنگری درباره‌ی هنر است و تأثیر فراوان بر همه‌ی منتقدانی نهاد که نقشی برای ناخودآگاه قائل‌اند، و این نقش صرفاً آن چیزی نیست که در نظریه‌های افلاطونی قدیم می‌یابیم و مبتنی بر وجود الهام آسمانی و هنرمندی مجذوب است که به آنچه می‌کند کاملاً آگاه نیست. در نظریه‌ی افلاطون، که در ایون<sup>۱</sup> بیان شده، خداوند نقشه‌ای در هنرمند می‌دمد و هنرمند خود نمی‌داند چه می‌کند، زیرا چیزی نیرومندتر از خودش از بیرون به او الهام می‌بخشد. باری این نظریه بر همه‌ی آموزه‌هایی که به عنصر ناخودآگاه یا نیم‌آگاه<sup>۲</sup> یا پیش‌آگاه<sup>۳</sup> در کار فرد هنرمند یا گروه یا ملت یا قوم یا فرهنگ علاقه دارند و بررسی آن را ارزشمند می‌شمارند تأثیر نهاد. این مستقیماً به هر در برمی‌گردد که ترانه‌های عامیانه و رقص‌های عامیانه را تجلی روحیه‌ای نه کاملاً خودآگاه در ملت می‌دانست و معتقد بود این هنرها اگر چنین نباشند ارزشی ندارند.

درست نیست اگر بگوییم شلینگ این همه را با روشنی تمام به قلم آورده است. اما با شور و هیجان فراوان می‌نوشت و بر معاصران خود تأثیر بسیار می‌نهاد. نخستین آموزه‌ی مهمی که از ترکیب آموزه‌ی اراده‌ی فیثته و آموزه‌ی ناخودآگاه شلینگ – یعنی مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده در آموزه‌ی زیبایی‌شناسی جنبش رومانتیک و آنگاه در آموزه‌های سیاسی و اخلاقی آن – حاصل شد دکترین نمادگرایی [سمبولیسم] بود. نمادگرایی کانون کل اندیشه‌ی رومانتیک است و این نکته‌ای است که همه‌ی منتقدان این جنبش به آن پی برده‌اند. حال می‌خواهم تا آنجا که می‌توانم این نکته را توضیح بدهم، هر چند مدعی

1. Ion 2. sub-conscious 3. pre-conscious

نیستم که آن را به تمامی درک می‌کنم، زیرا، همچنان‌که شلینگ به درستی می‌گوید رومانتیسم به راستی جنگلی وحشی است، هزارتویی است که تنها ریسمان راهنما در آن اراده و احوال شاعر است و بس. من، از آنجا که شاعر نیستم، نمی‌توانم مدعی ترسیم تصویری کامل از این آموزه باشم، اما چندان که می‌توانم می‌کوشم.

اگر مسئله را تا حد ممکن ساده کنیم می‌توانیم بگوییم نماد بر دو نوع است. یکی نمادهای متعارف و دیگر نمادهایی که با آنها تفاوت دارند. نمادهای متعارف مشکلی پدید نمی‌آورند. اینها نمادهایی هستند که ما ابداع می‌کنیم تا معنای چیزهایی خاص باشند و معنایی که از آنها مراد می‌کنیم تابع قواعد خاصی است. چراغ قرمز و چراغ سبز راهنمایی بنابر عرف معنایی دارند. چراغ قرمز بدان معنی است که او موبیل‌ها نمی‌توانند عبور کنند، بنابراین بدیلی است برای جمله‌ی «عبور ممنوع». «عبور ممنوع» هم خود نوعی نماد است، نمادی زبانی است و نماینده‌ی ممنوعیتی که مقامی مسئول وضع کرده و تهدیدی در آن هست که کاملاً دریافتنی است، یعنی اگر این فرمان را اطاعت نکنید پیامدهایی ناخوشایند گریبانگیرتان خواهد شد. این نماد عادی و متعارف است و نمونه‌های آن زبان‌های ساختگی، رسالات علمی و هر نوع نماد متعارفی است که برای منظوری خاص ابداع شده و معنایی که از آن نماد برمی‌آید تابع قواعدی است.

اما نمادهایی دیگر نیز داریم که در این رده جای نمی‌گیرند. قصد ندارم در اینجا کل نظریه‌ی نمادگرایی را مطرح کنم، اما این قدر باید بگویم که منظور آن آدم‌ها از نمادگرایی استفاده از نماد برای بیان چیزی بود که فقط به صورت نمادین به بیان درمی‌آید نه با الفاظی در فضای حقیقی. وضعیت عبور و مرور در خیابان چنان است که اگر به جای چراغ سبز و قرمز علامتی با نوشته‌ی «بایست» و «برو» می‌گذاشتند یا به جای این علامت‌ها شخص یا اشخاص مسئول بر

چهارراه می‌ایستادند و با بلندگو فریاد می‌زدند «بایست» یا «برو»، در هر حال مقصود ما به همان خوبی برآورده می‌شد، دست‌کم تا آنجا که به دستور زبان مربوط می‌شود. اما اگر بپرسید، مثلاً پرچم ملی که در باد به اهتزاز درمی‌آید و احساساتی در مردم برمی‌انگیزد به چه معنی نماد شمرده می‌شود، یا سرود مارسیز<sup>۱</sup> به چه معنی نماد خواننده می‌شود یا، فراتر از این، کلیسایی به سبک گوتیک که به شیوه‌ای خاص ساخته شده، جدا از کارکرد آن به صورت بنایی که مراسم مذهبی در آن اجرا می‌شود، به چه معنی نماد مذهبی خاص به شمار می‌آید، یا رقص‌های مذهبی به چه معنی نماد هستند یا فلان مراسم مذهبی به چه معنی نماد محسوب می‌شود یا حجرالاسود به چه معنی برای مسلمانان نماد به شمار می‌آید، پاسخ این است که این چیزها نماد چیزی هستند که بیان آن در قالب الفاظ میسر نمی‌شود. مثلاً اگر کسی به شما بگوید: لطفاً توضیح بدهید کلمه‌ی «انگلستان» در این جمله‌ی نلسن<sup>۲</sup> «انگلستان از هر کس انتظار دارد که وظیفه‌ی خود را به جای آورد» به چه معنایی به کار رفته و شما در پاسخ او مثلاً بگویید «انگلستان» یعنی تعدادی موجودات دویای بی‌پر صاحب عقل که در لحظه‌ای خاص از اوایل قرن نوزدهم در جزیره‌ای سکونت داشتند، بدیهی است که آن کلمه به این معنی نیست؛ آن حکم صرفاً به معنای گروهی از افراد نیست که نام و نشان‌شان برای نلسن معلوم بوده و او اگر می‌خواست و زحمتش را به جان می‌خرید می‌توانست تک‌تک‌شان را نام ببرد. بدیهی است که این معنای آن کلمه نیست، زیرا کل قدرت عاطفی کلمه‌ی «انگلستان» چیزی مبهم‌تر و ژرف‌تر را در بر می‌گیرد و شما اگر بگویید: این کلمه‌ی «انگلستان» دقیقاً نماینده‌ی چه چیزی

1. Marseillaise

2. Nelson, Horatio (1758-1805) دریاسالار انگلیسی، از قهرمانان ملی این کشور که در بندر ترافالگار نیروی دریایی فرانسه را شکست داد و خود نیز در این نبرد جان باخت. م.

است؟ ممکن است این را برای من خوب بشکافید و - اگرچه کار سخت و ملال‌آوری است - معادل کلامی آن چیزی را به من بدهید که این کلمه فشرده‌ی آن است؟ این کار ساده‌ای نخواهد بود. همچنین پاسخ به این پرسش که «حجرالاسود دقیقاً نماینده‌ی چه چیزی است؟ فلان دعا نماینده‌ی چه چیزی است؟ این کلیسا برای مردمی که برای عبادت پا به آن می‌گذارند، جدا از تداعی بعضی احساسات مبهم و جدا از بعضی مسائل حاشیه‌ای، چه معنایی دارد؟» مسئله فقط این نیست که آن کلیسا احساساتی را برمی‌انگیزد، خواندن پرندگان هم برانگیزنده‌ی احساسات تواند بود، غروب خورشید هم احساساتی را در ما بیدار می‌کند، اما غروب نماد نیست و خواندن پرندگان هم نمادین نیست. اما برای عبادت‌کنندگان کلیسا نمادی است، شعائر مذهبی نمادی است، پختن نان مقدس نیز نمادی است.

حال پرسشی که پیش می‌آید این است که اینها نماد چه چیزهایی هستند؟ آموزه‌ی روماتیک چنین بود که واقعیت و جهان گرداگرد ما در تلاشی بی‌نهایت برای حرکت به پیش است، و نیز این که چیزی بی‌نهایت، چیزی پایان‌ناپذیر وجود دارد که چیز متناهی می‌کوشد تا نماد آن باشد و بدیهی است که نمی‌تواند باشد. شما می‌کوشید چیزی را که می‌توانید منتقل بکنید با ابزاری که در اختیار دارید منتقل بکنید، اما خود می‌دانید که این ابزار نمی‌تواند کل آن چیز را منتقل کند، چرا که آن کل به معنای واقعی کلمه نامتناهی است. به همین دلیل است که از تمثیل و نماد استفاده می‌کنیم. تمثیل، خواه کلمه باشد و خواه نقاشی، نماینده‌ی چیزی است که معنای خودش را دارد اما در همین حال به معنای چیزی غیر از خود نیز هست. وقتی تمثیل به معنای چیزی غیر از خود به کار می‌رود، در نظر آنان که به‌راستی به تمثیل اعتقاد دارند و می‌گویند تنها شیوه‌ی عمیق سخن‌گفتن کلام نمادین است، یعنی افرادی مثل شلینگ و همه‌ی روماتیک‌ها - آن

چیزی که تمثیل نماینده‌ی آن شده بنا بر فرض به خودی خود بیان‌شدنی نیست. از این‌روست که استفاده از تمثیل ناگزیر می‌شود و از این‌روست که تمثیل و نماد به ناچار تنها شیوه برای انتقال چیزی می‌شوند که می‌خواهیم منتقل کنیم.

آنچه می‌خواهم منتقل کنم چیست؟ می‌خواهم آن جریانی را منتقل کنم که فیشته از آن سخن گفته. می‌خواهم چیزی غیرمادی را منتقل کنم و ناچارم برای این کار از ابزار مادی استفاده کنم. باید چیزی بیان‌شدنی را منتقل کنم و ناچارم از بیان سود بجویم. شاید بخواهم چیزی ناخودآگاه را منتقل کنم و ناچار باشم از ابزار خودآگاه استفاده کنم. پیشاپیش می‌دانم که موفق نخواهم شد و نباید هم موفق شوم، پس کاری که از من برمی‌آید این است که به گونه‌ای غیرمستقیم تا آنجا که می‌توانم به آن نزدیک شوم. تمام تلاش خود را به کار می‌برم اما این تقلایی دردناک است که اگر هنرمند باشم یا، از نظر رومانتیک‌های آلمانی، هرگونه متفکر خودآگاه باشم، سرتاسر زندگی گرفتار آن خواهم ماند. اینجاست که مفهوم «عمق» مطرح می‌شود. مفهوم عمق چیزی است که فلاسفه کمتر به آن پرداخته‌اند. با این همه، این مفهوم به‌راستی درخور بررسی است و یکی از مهم‌ترین مقولاتی است که ما به کار می‌بریم. وقتی می‌گوییم فلان اثر عمیق یا ژرف است، بدیهی است که استعاره‌ای برگرفته از چاه را که ژرف و عمیق است به کار گرفته‌ایم، وقتی می‌گوییم فلان نویسنده عمیق است یا فلان تابلوی نقاشی یا فلان قطعه‌ی موسیقی عمیق است، منظورمان چندان روشن نیست، اما بی‌گمان حاضر نیستیم این توصیف را با واژه‌ای دیگر مثل «زیبا» یا «مهم» یا «ساخته‌شده مطابق قواعد» یا حتی «نامیرا» عوض کنیم. من وقتی می‌گویم پاسکال<sup>۱</sup> عمیق‌تر از دکارت است (هرچند که دکارت

1. Pascal, Blaise

بی‌تردید نابغه بود)، یا می‌گویم داستایفسکی، که شاید دوستش داشته باشم یا نداشته باشم، عمیق‌تر است از تولستوی<sup>۱</sup>، که شاید بسیار بیشتر بپسندم، یا کافکا<sup>۲</sup> نویسنده‌ای عمیق‌تر از همینگوی<sup>۳</sup> است، با استفاده از این استعاره دقیقاً می‌خواهم چه چیزی را منتقل کنم که چون ابزار بهتری ندارم موفق نمی‌شوم و آن چیز به صورت استعاری باقی می‌ماند؟ به عقیده‌ی رومانتیک‌ها – که همین نکته یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ایشان در پرداختن به کل مقوله‌ی فهم [درک] است – منظور من از عمق، هرچند آنها آن را به همین نام مطرح نمی‌کنند، پایان‌ناپذیر بودن و احاطه‌ناپذیر بودن است. در مورد آثاری که زیبا هستند اما عمیق نیستند، یا حتی در مورد قطعه‌ای، داستان منثور یا نوشته‌ای فلسفی، من می‌توانم منظور خود را با واژه‌هایی کاملاً روشن بیان کنم، مثلاً می‌توانم برای شما توضیح بدهم که فلان قطعه‌ی موسیقی متعلق به قرن هجدهم، ساخت خوبی دارد، خوش نواست، دلنشین است و حتی شاید اثری نبوغ‌آمیز است، و چرا بدین‌گونه ساخته شده، یا حتی چرا لذت‌بخش است. می‌توانم به شما بگویم آدمی از شنیدن قطعات خوش‌آهنگ لذت خاصی می‌برد. شاید بتوانم این لذت را موبه‌مو توصیف کنم و در این توصیف انواع تهیدات درون‌کاوانه را به کار گیرم. اگر توصیف‌گری چیره‌دست باشم – اگر پروست<sup>۴</sup> یا تولستوی یا روانشناسی سخندان باشم – شاید بتوانم شرحی کامل از احساسات واقعی شما به هنگام شنیدن فلان قطعه‌ی موسیقی یا فلان متن منثور بیان کنم، شرحی کاملاً مشابه احساس و فکر شما در آن لحظه‌ی خاص که می‌توان آن را روایت منثور حالتی دانست که بر شما رفته است. شرحی علمی، حقیقی، بی‌ثبات‌شدنی. اما در مورد آثاری که عمیق می‌نامیم هرچه بیشتر

1. Tolstoy, Leo 2. Kafka, Franz 3. Hemingway, Ernest 4. Proust, Marcel



بگویم باز ناگفته بسیار است. بی تردید من هر قدر بکوشم تا چگونگی این عمیق بودن را توضیح بدهم، چندان که لب به سخن بگشایم آشکار می‌شود که هر چه بیشتر بگویم ابهاماتی بیشتر پدید می‌آید. هر چه بگویم باز ناچارم سخن را ناتمام رها کنم. هر توصیفی که پیش می‌کشم، در بر چیزی تازه می‌گشاید، چیزی شاید مبهم‌تر، و نیز چیزی که اصولاً قادر نیستم آن را تا حد نوشته‌ای دقیق، روشن و اثبات‌شدنی و عینی تقلیل دهم. با توجه به آنچه گفتم، این یکی از کاربردهای صفت «عمیق» است – یعنی اشاره به تقلیل‌ناپذیری چیزی، اشاره به این که ناچارم در بحث و در توصیف، زبانی به کار گیرم که اصولاً نه تنها امروز، بلکه همیشه در بر آوردن مراد من نابسنده است.

فرض کنید می‌خواهم فلان گزاره‌ی عمیق را توضیح بدهم. تا آنجا که می‌توانم می‌کوشم، اما می‌دانم که این توضیح پایانی ندارد و هر چه پایان‌ناپذیرتر بنماید – یعنی هر چه گستره‌ی توضیح فراخ‌تر شود و ورطه‌های بیشتر دهن باز کند و ورطه‌ها ژرف‌تر شود – من گرایش بیشتر می‌یابم به این که بگویم این گزاره‌ی خاص عمیق است و نه فقط درست یا جالب یا لذت‌بخش یا اصیل، یا هر صفت دیگر که بر زبانی می‌آید. مثلاً وقتی پاسکال می‌گوید دل هم مثل سر دلایل خودش را دارد، وقتی گوته می‌گوید هر قدر هم که بکوشیم همواره عنصری تقلیل‌ناپذیر از انسان‌انگاری<sup>۱</sup> در هر کار و هر فکر ما وجود دارد، این گفته‌ها به همین دلیل در چشم مردم عمیق می‌نمایند، زیرا در هر مورد که به کار بندیم شان چشم‌اندازی جدید بر ما می‌گشایند و این چشم‌اندازها تقلیل‌پذیر نیستند، احاطه‌پذیر نیستند، توضیح‌پذیر نیستند و در یک جا گرد نمی‌آیند؛ هیچ قاعده‌ای نیست که بر مبنای قیاس شما را به همه‌ی آنها برساند. این مفهوم بنیادین عمق در نزد

1. anthropomorphism

رومانتیک‌هاست و همه‌ی سخنان ایشان درباره‌ی متناهی در جای نامتناهی، مادی در جای غیرمادی، زندگان در جای مردگان، مکان در جای زمان، کلام در جای چیزی فاقد کلمه، تا اندازه‌ی زیادی به همین مفهوم مربوط می‌شود. فریدریش شلگل می‌پرسید «آیا می‌توانیم امر مقدس را درک کنیم؟» و خود پاسخ می‌داد «نه، امر مقدس هرگز به ادراک نمی‌آید چون صرف تحمیل شکل<sup>۱</sup> به آن، آن را از شکل می‌اندازد.» این نگرشی است که در سرتاسر نظریه‌ی ایشان درباره‌ی زندگی و هنر به چشم می‌خورد.

آنچه گفتیم به دو پدیده‌ی بسیار جالب و دیرپا می‌انجامد که بعدها به اندیشه و احساس قرن نوزدهم و قرن بیستم نیز راه یافت. نخست نوستالژی است و دیگر پارانو یا به معنایی خاص. نوستالژی از این واقعیت برمی‌خیزد که چون نامتناهی پایانی ندارد و از آنجا که ما می‌کوشیم بر آن محیط شویم، هیچ کاری نیست که ما را به تمامی ارضا کند. وقتی از نووالیس پرسیدند به کدام سو می‌رود و هنرش درباره‌ی چه چیزی است، پاسخ داد «من همیشه به سوی خانه می‌روم، همیشه به خانه‌ی پدرم می‌روم.» این به یک معنی اشارتی مذهبی است، اما منظور او این نیز بود که این همه پرداختن به هر چیز غریب، هر چیز بیگانه، هر چیز عجیب و نامألوف، این همه تلاش برای برون آمدن از تجربه‌ی تجربی زندگی روزمره، نوشتن داستان‌های تخیلی با تمهیدترین انواع تبدیل‌ها و استحاله‌ها، نوشتن داستان‌هایی که نمادین یا تمثیلی هستند یا سرشار از ارجاعات رمزآمیز و پوشیده و معماور غریب به خاص‌ترین شکل که سالیان سال منتقدان را به خود مشغول داشته، باری این همه تلاش برای بازگشت به عقب، بازگشت به خانه است و بازگشت به آنچه او را به خود می‌خواند، یعنی همان

1. form

Sehnsucht معروف روماتیک‌ها، یا به گفته‌ی نووالیس جست‌وجوی گل آبی! جست‌وجوی گل آبی یعنی تلاش برای جذب نامتناهی در خود و یکی شدن با نامتناهی، یا حل شدن در نامتناهی. این بی‌گمان صورت ناسوتی همان کوشش بی‌امان مذهبی در پی یکی شدن با خداوند، و احیای مسیح در درون خویش است، یا یکی شدن با برخی قدرت‌های خلاق طبیعت به معنایی شرک‌آمیز، که از افلاطون به آلمانی‌ها رسیده، از اکهارت<sup>۱</sup>، از بومه، از عرفان آلمانی و از سایر مآخذ به آلمانی‌ها رسیده، با این تفاوت که در اینجا صورتی ادبی و ناسوتی گرفته است.

این نوستالژی درست نقطه‌ی مقابل چیزی است که روشنگری دستاورد خاص خود می‌دانست. روشنگری، چنان‌که کوشیدم توضیح بدهم، فرض بر این می‌نهاد که زندگی الگوی محدود و کاملی دارد. شکل خاصی از زندگی و هنر و احساس و تفکر وجود دارد که درست است، برحق است و واقعی و عینی است و ما اگر دانش کافی داشته باشیم می‌توانیم آن را به مردم بیاموزیم. مشکلات ما راه‌حلی دارد و ما اگر بتوانیم ساختاری بسازیم که با این راه‌حل سازگار باشد و آنگاه - به زبان خیلی ساده می‌گویم - بکوشیم خودمان را در این ساختار بگنجانیم، در این صورت می‌توانیم پاسخ مشکلات فکری و نیز مشکلات عملی مان را پیدا کنیم. اما اگر چنین نباشد، یعنی اگر بنا بر فرض جهان در حرکت باشد و نه ساکن، اگر جهان شکلی از فعالیت باشد و نه توده‌ای از مواد بی‌جنبش، اگر نامتناهی باشد و نه متناهی، اگر همواره در تغییر باشد و نه ثابت و یکسان (این همه استعاراتی است که روماتیک‌ها پیوسته به کار می‌برند) اگر (به گفته‌ی شلگل) جهان

۱. blue flower

۲. Eckhart, Johannes (۱۲۶۰-۱۳۲۷) معروف به استاد اکهارت، عارف و متاله آلمانی. فلسفه‌اش تحت تأثیر نوافلاطونیان بود و از عرفان شرق نیز تأثیر گرفته بود. م.

موجی دائمی باشد، ما چگونه می‌توانیم آن را توصیف کنیم؟ اگر بخواهیم موج را توصیف کنیم چه کار بایدمان کرد؟ سرانجام کارمان به ساختن برکه‌ای راکد می‌گردد. وقتی می‌خواهیم روشنایی را توصیف کنیم تنها راه ممکن این است که چراغ را خاموش کنیم. پس همان بهتر که در پی توصیف آن نباشیم. اما شما نمی‌توانید روشنایی را توصیف نکنید، چون این به معنای دست‌کشیدن از بیان است و دست‌کشیدن از بیان به معنای دست‌کشیدن از زندگی است. در نظر این روماتیک‌ها زیستن یعنی دست به کاری زدن و دست به کاری زدن یعنی بیان ماهیت خود. بیان ماهیت خود یعنی بیان رابطه‌ی خود با جهان. رابطه‌ی شما با جهان بیان‌ناشدنی است اما در هر حال باید آن را بیان کنید. عذاب شما و مشکل شما در همین جاست. این همان Sehnsucht بی‌پایان، همان اشتیاق است، و به همین دلیل باید به کشورهای دوردست برویم، به همین دلیل باید در پی مثال‌های غریب باشیم، از همین روست که به شرق سفر می‌کنیم و درباره‌ی گذشته زمان می‌نویسیم، از همین روست که تن به انواع خیال‌پردازی‌ها می‌سپاریم. این دقیقاً همان نوستالژی روماتیک است. اگر آن خانه‌ای را که در جست‌وجویش هستند و آن هماهنگی و کمالی را که ورد زبان‌شان است به اینان عرضه کنید آن را پس خواهند زد. بنا بر تعریف، اصولاً این چیزی است که می‌توان به آن نزدیک شد اما دست‌یافتنی نیست، چرا که ماهیت واقعیت چنین است. آدم به یاد این داستان در باره‌ی مشهور می‌افتد که وقتی دانتو گابریل روستی<sup>۱</sup> سرگرم نوشتن در باره‌ی جام مقدس<sup>۲</sup> بود کسی از او پرسید «خب، آقای روستی، وقتی جام مقدس را پیدا کردید با آن چه می‌کنید؟» این پرسشی است که روماتیک‌ها پاسخش را خوب بلد بودند. در نظر آنان جام مقدس

۱. Rossetti, Dante Gabriel (۱۸۲۸-۱۸۸۲) شاعر و نقاش انگلیسی. م.

۲. Holy Grail در افسانه‌های قرون وسطی جام سحرآمیز، بعدها با جام مسیح در شام آخر یکی شد. م.

در اصل هم کشف ناشدنی بود و هم چنان چیزی بود که آدم چاره‌ای نداشت جز آن‌که سراسر عمر را در جست‌وجوی آن بگذراند و این به علت ماهیت جهان است، بدین صورت که هست. می‌توانست طور دیگر باشد اما نیست. واقعیت ناخوشایند جهان این است که به طور کامل بیان‌شدنی نیست، کاملاً پایان‌پذیر نیست، ساکن نیست، در جنبش است؛ این اصل بنیادین است، این همان چیزی است که ما کشف می‌کنیم وقتی که درمی‌یابیم خویشتن چیزی است که ما فقط به هنگام تلاش و کوشش از آن باخبر می‌شویم. کوشش کنش است و کنش حرکت است، حرکت پایان‌ناپذیر است - حرکت دائم. این تصویر بنیادین رومانتیک‌ها از جهان است، که من می‌کوشم با کلام به شما منتقل کنم، و بنابر فرض قادر به انتقال آن نیستم.

مفهوم دوم، یعنی پارانوویا، چیزی متفاوت است. روایتی خوشبینانه از رومانتیسم داریم و بنابر این روایت احساس رومانتیک‌ها این است که ما با حرکت به جلو، با بسط هستی خود، با برداشتن موانع موجود، هر مانعی که باشد - قواعد فرسوده‌ی فرانسه‌ی قرن هجدهم، نهادهای ویرانگر سیاسی و اقتصادی، قانون، اقتدار، و هر نوع حقیقت خشک و بی‌انعطاف، هر قاعده و نهادی که مطلق، کامل و قضاوت‌ناپذیر به شمار می‌آید - در واقع خود را هرچه بیشتر آزاد می‌کنیم، و به ماهیت نامتناهی خود امکان می‌دهیم تا به اوج‌هایی بالاتر و بالاتر پر بکشد و گسترده‌تر، ژرف‌تر، آزادتر و سرزنده‌تر شود و بیش از پیش به الوهیتی مانند گردد که در پی رسیدن به آن تلاش می‌کند. اما روایتی بدبینانه‌تر نیز داریم که قرن بیستم را تا حدودی مشغول به خود کرده است. این روایت بر این مبناست که هرچند فرد فرد ما در پی آزادی خود می‌کوشیم، جهان به این آسانی‌ها رام ما نمی‌شود. در پس پرده چیزی هست، چیزی پنهان در ژرفای تاریک ناخودآگاه، یا در ژرفای تاریک تاریخ، به‌هرحال چیزی وجود دارد که دست ما به آن

نمی‌رسد، و گرامی‌ترین خواست‌ها مان را نقش بر آب می‌کند. چیزی که می‌توان نوعی ماهیت بی‌اعتنا یا حتی خصمانه تعبیرش کرد، چیزی چون نیرنگ تاریخ که بنابر تصور خوشبینان ما را به سوی اهدافی شکوهمندتر می‌کشاند، اما متفکران بدبینی چون شوپنهاور<sup>۱</sup> آن را صرفاً چون دریای بیکران اراده‌ای لجام‌گسیخته می‌دانند که ما چون قایقی خرد بر آن سرگردانیم، نه قادریم دریایی را که در آن افتاده‌ایم بشناسیم و نه می‌توانیم جهت حرکت خود را مشخص کنیم، و این نیرویی عظیم، توانمند و در نهایت دشمن‌خوی است که پایداری در برابر آن یا حتی تلاش برای سازگار شدن با آن هیچ سودی ندارد.

این پارانوویا گاه به صورت‌هایی دیگر که بسیار خام‌تر نیز هست جلوه می‌کند. مثلاً یک صورت آن، جست‌وجوی انواع توطئه‌ها در تاریخ است. مردم کم‌کم به این فکر می‌افتند که شاید تاریخ ساخته‌ی نیرو‌هایی است که ما هیچ تسلطی بر آنها نداریم. پشت این همه کسی پنهان است: شاید یسوعیان، شاید یهودیان، شاید فراماسون‌ها. این نگرش بخصوص در برخی تلاش‌ها برای توضیح انقلاب فرانسه نمایان می‌شود. ما آدم‌های روشن‌بین، آدم‌های پاکدامن، آدم‌های خردمند، آدم‌های خوب، آدم‌های مهربان، می‌خواستیم چنین کنیم و چنان کنیم، اما تمام تلاش‌های ما نقش بر آب شد، بنابراین لابد یک نیروی هولناک دشمن‌خوی در کمین ما نشسته، نیرویی که هر وقت به حال خودمان در آستانه‌ی پیروزی بزرگی هستیم، پشت‌پایی برایمان می‌گیرد. چنان‌که گفتیم این نگرش شکل‌های خامی به خود می‌گیرد. این نظریه‌ی توطئه در تاریخ که تحت تأثیر آن شما همواره در جست‌وجوی دشمنانی پنهان هستید، گاه این دشمن چیزی عظیم‌تر و عظیم‌تر چون نیروهای اقتصادی، نیروهای تولیدکننده یا جنگ طبقاتی

1. Schopenhauer, Arthur



(مثلاً در آثار مارکس) است و گاه چیزی مبهم‌تر و ماوراءالطبیعی‌تر مثل نیرنگ عقل یا نیرنگ تاریخ (مثلاً در آثار هگل) که اهداف خود را بهتر از ما می‌شناسد و به ما کلک می‌زند. هگل می‌گوید «روح ما را فریب می‌دهد، روح توطنه می‌چیند، روح دروغ می‌گوید، روح پیروز می‌شود» او، روح را کم‌و بیش نیرویی عظیم و طنزآلود می‌داند که کارش تمسخر انسان بیچاره است که می‌کوشد خانه‌ی محقرش را بر شیب دامنه‌ای بنا کند که آن را کوهستانی سبز و خرم می‌شمارد، اما به ناگاه درمی‌یابد که اینجا آتشفشان عظیم تاریخ آدمی است که چیزی نمانده تا دوباره فوران کند، فورانی که شاید در نهایت خیر آدمی در آن باشد، شاید در نهایت به تحقق آرمانی بینجامد، اما در کوتاه‌مدت شمار انبوهی از آدمیان بی‌گناه را نابود می‌کند و رنج و تباهی بسیار بر جا می‌گذارد.

این نیز تصویری رومانتیک است، چون شما وقتی به این باور رسیدید که چیزی بزرگ‌تر، سلطه‌ناپذیر و دست‌نیافتنی بیرون از ما وجود دارد، یا چنان‌که فیثسته می‌خواست، به آن چیز عشق می‌ورزید، یا از آن می‌ترسید و اگر از آن بترسید این ترس بدل به پارانویا می‌شود. این پارانویا در قرن نوزدهم فزونی گرفت، در آثار شوپنهاور به اوج خود رسید و بر آثار واگنر<sup>۱</sup> سایه انداخت و در قرن بیستم نیز نقطه‌ی اوج آن در همه‌ی آثاری مشاهده می‌شود که دغدغه‌شان این است که، صرف‌نظر از این‌که ما چه می‌کنیم، آفتی، کرمی در جایی پنهان شده، چیزی که ما را به ناکامی و فرسایش مدام محکوم می‌کند، خواه این چیز آدم‌هایی باشند که باید نابودشان کنیم یا نیروهایی غیرانسانی که مبارزه با آنها بی‌فایده است. آثار نویسندگانی چون کافکا سرشار از حس نوعی نگرانی لجام‌گسیخته است، نوعی هراس و دلهره‌ی

<sup>۱</sup> Wagner, Richard

بنیادین که به هیچ چیز شناختنی مربوط نمی‌شود؛ این نکته در مورد نخستین آثار رومانتیک‌ها نیز صادق است. داستان‌های تی‌یک، برای مثال لاکرت موطلائی<sup>۱</sup>، سرشار از این هراس است. بی‌گمان این داستان‌ها قرار است تمثیلی باشد اما آنچه در همه‌ی آنها رخ می‌دهد این است که زندگی قهرمان به خیر و خوشی آغاز می‌شود اما در آخر واقعه‌ای هولناک همه چیز را به هم می‌زند. پرنده‌ای زرین بر قهرمان ظاهر می‌شود و ترانه‌ای درباره‌ی Waldeinsamkeit می‌خواند که دیگر مفهومی رومانتیک شده، ترانه‌ای درباره‌ی عزلت‌گرفتن در جنگل که نیمی شادمانی است و نیمی اندوه و هراس. آنگاه قهرمان پرنده را می‌کشد و انواع شوربختی‌ها از پی می‌آید، و قهرمان همچنان می‌کشد و نابود می‌کند، گرفتار دامی هولناک می‌شود که نیروهایی اسرارآمیز و شوم در راهش نهاده‌اند. او می‌کوشد خود را از این دام برهاند. پس، باز می‌کشد، تلاش می‌کند، می‌جنگد، و پایین‌تر می‌رود. این کابوس از ویژگی‌های عمده‌ی آثار رومانتیک‌های اولیه‌ی آلمانی است و دقیقاً از همان منبع سرچشمه می‌گیرد، یعنی از مفهوم اراده همچون چیزی مسلط بر زندگی - اراده، نه عقل، نه نظمی از چیزها که آموختنی و بنابراین مهارکردنی باشد، بلکه نوعی اراده. تا آنجا که اراده اراده‌ی من است و اراده‌ای معطوف به اهدافی که من خود ساختم، این اراده قاعدتاً نیکخواه است. تا آنجا که این اراده اراده‌ی خدایی خیراندیش یا اراده‌ی تاریخی است که تعهد داده تا مرا به سرانجامی نیک برساند - و این چیزی است که در آثار همه‌ی فلاسفه‌ی خوشبین تاریخ می‌بینیم - این اراده نیز چیز ترسناکی نیست. اما بعد ممکن است معلوم شود که آخر و عاقبت هولناک‌تر و ناشناختنی‌تر از چیزی است که به فکر من می‌رسد. بدین‌سان، رومانتیک‌ها اغلب میان

<sup>۱</sup> Der blonde Eckbert

خوشبینی عرفانی افراطی و بدبینی مفرط در نوسان هستند و این خود سبب نوعی کیفیت ناموزون در آثار ایشان شده است.

دومین عامل تأثیرگذار از سه عاملی که شلگل نام می‌برد، انقلاب فرانسه است. این عامل تأثیری نمایان بر آلمانی‌ها داشت، زیرا بخصوص در نتیجه‌ی جنگ‌های ناپلئون، احساسات جریحه‌دارشده‌ی ناسیونالیستی را در مقیاس وسیع شعله‌ور کرد و این احساسات جنبش رومانتیسم را نیرو بخشید، چرا که این جنبش تا حد زیادی نمودار اراده‌ی ملی بود. اما آنچه مورد تأکید من است این جنبه‌ی انقلاب فرانسه نیست؛ بلکه می‌خواهم به این نکته بپردازم که این انقلاب اگرچه نوید داده بود برای همه‌ی مصائب انسانی راه‌حلی استوار بر جهان‌گرایی صلح‌آمیز دارد - یعنی همان آموزه‌ی پیشرفت بدون مانع که هدف آن کمال به معنای کلاسیک بود، کمالی که چون به آن رسیدیم بر شالوده‌ای استوار که ساخته‌ی خرد آدمی است جاودانه بر جا خواهد ماند - با این همه (چنان‌که همگان می‌دانند) مسیر مورد نظر را در پیش نگرفت و در نتیجه چیزی که پیش چشم جهانیان نهاد به هیچ‌روی خرد، صلح، هماهنگی، آزادی همگان، برابری، رهایی و برادری - یعنی چیزهایی که دعوی تحقق آن را داشت - نبود، بلکه درست برخلاف این، خشونت بود و تغییرات پیش‌بینی‌ناپذیر و هولناک در روابط انسانی، خرد‌گریزی غوغاییان و قدرت عظیم قهرمانان منفرد و مردان بزرگ، خواه نیک و خواه بد، که می‌توانستند بر آن جماعت غوغا مسلط شوند و مسیر تاریخ را به شیوه‌های گوناگون عوض کنند. آنچه انقلاب فرانسه در ذهن و تخیل مردمان برانگیخت شعر عمل و نبرد و مرگ بود، و نه فقط در آلمان، که در هر کشور دیگر. بنابراین تأثیر این انقلاب درست خلاف چیزی بود که قرار بود باشد. از تأثیرات دیگر این انقلاب رواج مفهوم اسرارآمیز نهدهم کوه یخ بود که ما چندان چیزی از آن نمی‌دانستیم.

پس طبعاً این پرسش پیش می‌آید که چرا انقلاب فرانسه ناکام ماند، بدین معنی که همگان به چشم می‌دیدند پس از انقلاب اکثریت مردم فرانسه نه آزادند، نه با هم برابرند و نه برادری خاصی در میان ایشان برقرار است - به هر تقدیر شمار بی‌بهرگان از این مواهب چندان زیاد بود که سبب مطرح‌شدن این پرسش بشود. اگرچه وضع برخی از فرانسویان بی‌تردید بهتر شده بود، وضع برخی دیگر، بی‌تردید، خراب‌تر از پیش بود. در کشورهای همسایه‌ی فرانسه نیز هر چند برخی افراد آزاد شده بودند، برخی دیگر عقیده داشتند این آزادی به آن‌همه مزارت نمی‌ارزد.

به این پرسش پاسخ‌های گوناگون داده شد. کسانی که به اقتصاد معطوف داشتند می‌گفتند رهبران سیاسی اندیش انقلاب عوامل اقتصادی را نادیده گرفتند. آنان که به سلطنت و کلیسا معتقد بودند می‌گفتند زرف‌ترین غرایز و ژرف‌ترین اعتقادات آدمی لگدکوب ماتریالیسم الهیاتی شد و این واقعه پیامدهایی هولناک در پی داشت که شاید مکافاتی بود که خداوند یا طبیعت انسان (بسته به اعتقاد فرد) بر انسان نازل کرد. اما انقلاب فرانسه همه را به این فکر انداخت که شاید ما چندان که بایست نمی‌دانستیم. آموزه‌های فیلسوفان فرانسوی که قرار بود سرمشقی برای تغییر جامعه در هر مسیر دلخواه باشند، ایستادگی‌شان آشکار شده بود. بنابراین، هر چند بخش زبرین زندگی اجتماعی آدمی بر اقتصاددانان، روانشناسان، علمای اخلاق، نویسندگان، و هر پژوهشگر و ناظری در این زمینه‌ها، آشکار شده بود، اما آن بخش فقط رأس کوه یخی بود که قسمت عمده‌ی آن در دل اقیانوس پنهان مانده بود. این بخش ناپیدا گویی آنچنان بدیهی بود که چندان توجهی به آن نمی‌کردند، پس آن هم با انواع پیامدهای پیش‌بینی‌ناپذیر از انسان انجام می‌گرفت.

اعتماد به پیامدهای ناخواسته و این تصور که واقعیت پنهانی

هست که همه‌ی رشته‌ها را پنبه می‌کند و هرچه تغییرش بدهید باز به حال اول برمی‌گردد و به صورت شما می‌کوبد، و نیز این تصور که اگر در پی تغییر این چیزها - یعنی طبیعت و آدمی به هر معنی که بگیری - باشید چیزی به نام «فطرت یا طبیعت انسان» یا «طبیعت جامعه» یا «نیروهای ناشناخته‌ی ناخودآگاه» یا «نیروهای تولید» یا «ایده» - هر نامی که بر این ذات گسترده بگذارید - می‌کوشد ضربه‌ای به شما بزند و سرانجام هم ضربه را خواهد زد، باری، این تصور در ذهن بسیاری از اروپاییان رخنه کرده بود و اینان کسانی بودند که به یقین خود را رومانسیک نمی‌خواندند. همچنین این تصور همه‌ی جریانات الهیات استدلالی<sup>۱</sup> - الهیات استدلالی مارکسیستی، الهیات استدلالی هگلی، الهیات استدلالی اسپینگلاز، الهیات استدلالی توین بی<sup>۲</sup> و بسیاری نوشته‌های مشابه در دوران ما - را تقویت کرد. به گمان من، این مفهوم [پیامدهای ناخواسته] از اینجا سرچشمه می‌گیرد و در عین حال جریان پارانوویا را هم تقویت می‌کند، بدین معنی که بار دیگر به این تصور جان می‌بخشد که چیزی نیرومندتر از ما وجود دارد، نوعی نیروی غیرشخصی عظیم که نه شناختنی است و نه می‌توان سمت و سوی آن را دیگر کرد. بدیهی است که این تصور دنیای قرن هجدهم را بس هولناک‌تر از آنچه بود جلوه می‌داد.

عامل تأثیرگذار سوم در نظر شلگلر رمان ویلهلم مایستر نوشته‌ی گوته بود. رومانسیک‌ها این رمان را نه به پاس قدرت داستان‌گویی، که به دو دلیل دیگر ستایش می‌کردند. نخست از آن روی که این رمان شرحی از خودسازی انسانی نابغه بود، یعنی توصیف این‌که انسان چگونه می‌تواند بر خویشتن مسلط شود و با افعال آزادانه‌ی اراده‌ی اصیل و نامقید، بدل به چیزی بشود. این قاعدتاً زندگی‌نامه‌ی خود

1. theodicy 2. Spengler, Oswald 3. Toynbee, Arnold

گوته در مقام هنرمندی خلاق است. اما فراتر از این، رومانسیک‌ها به این نکته توجه داشتند که در این رمان تحولاتی سریع و نمایان روی می‌دهد. برای مثال گوته از نثری جدی یا توصیف علمی، مثلاً میزان حرارت آب یا توصیف علمی فلان باغ، ناگهان به توصیفی وجدآمیز، شاعرانه و تغزلی می‌جهد و سر از شعر درمی‌آورد و آنگاه سریعاً به همان نثر آهنگین اما جدی بازمی‌گردد. در چشم رومانسیک‌ها این جهش سریع از شعر به نثر و از وجد و حال به توصیف علمی، ابزاری مناسب برای بزرگنمایی واقعیتی به هم ریخته است. اصولاً آثار هنری را باید بدین شیوه بنویسیم. اثر هنری نباید طبق قواعدی خاص نوشته شود، نباید نسخه‌برداری از طبیعتی مشخص یا از روال طبیعی باشد یا نماید از ساختار چیزهایی که اثر هنری خود در پی توضیح آنهاست؛ و از همه بدتر این‌که اثر هنری نسخه‌بدل یا عکس آن چیزها باشد. کار اثر هنری این است که ما را آزاد کند، یعنی اثر هنری با نادیده‌گرفتن تعاریف ظاهری طبیعت و قواعد سطحی و نیز با انتقال سریع از یک شیوه به شیوه‌ی دیگر - از شعر به نثر، از الهیات به گیاه‌شناسی یا هر چیز دیگر - بسیاری از تقسیم‌بندی‌های متعارف را که ما در چهارچوب آنها محبوس مانده‌ایم در هم می‌شکند و بدین طریق ما را آزاد می‌کند.

گمان نکنم گوته بر این تفسیر رومانسیک‌ها از رمان خود ارزشی نهاده. گوته از دست این رومانسیک‌ها کلافه بود، چرا که او نیز همچون شیلر، آنان را کولی‌هایی بی‌ریشه، هنرمندانی درجه‌ی سه (که در مورد برخی‌شان به راستی صدق می‌کرد) و افرادی کم‌وبیش عقلی‌صفت و لابالی می‌شمرد، اما از آنجا که این رومانسیک‌ها بسیار شگرف او بودند، مایل نبود ایشان را یکسره تحقیر کند یا نادیده بگیرد. بدین سان رابطه‌ای دویپهلوی میان گوته و رومانسیک‌ها برقرار شد، این معنی، که رومانسیک‌ها او را در مقام بزرگ‌ترین نابغه‌ی آلمان



ستایش می‌کردند و در عین حال به جرم هنرنشناسی و کژپسندی و همچنین به سبب خوشامدگویی و چاپلوسی در برابر دوک و ایمار تحقیرش می‌کردند؛ معتقد بودند گوته خود را فروخته، می‌گفتند او در آغاز نابغه‌ای دلیر و اصیل بود، اما در انجام کار بدل به درباری نازپرورده‌ای شد. از سوی دیگر گوته آنان را هنرمندانی بی‌مایه می‌دانست که بی‌بهرگی از نبوغ خلاق را در پرده‌ای از دریدگی و درشت‌گویی بی‌جهت پنهان می‌کردند. در عین حال آنان را آلمانی و ستایشگر خود می‌دانست و تا مدتی تنها مخاطبانی که داشت همین‌ها بودند، بنابراین حاضر نبود ایشان را نادیده بگیرد و لاقیدانه از خویش براند. باری، این شرح مختصری بود از رابطه‌ی گوته با رومانتیک‌ها. این رابطه تا پایان زندگی گوته همچنان مایه‌ی آزار او بود و او هرگز دلبسته‌ی رومانتیسم نشد. در اواخر عمر چنین گفت: «رومانتیسم بیماری است و کلاسیسیسم سلامت.» و این واپسین موعظه‌ی او بود. حتی فاوست<sup>۱</sup> (که در چشم رومانتیک‌ها چندان ستودنی نبود) اگرچه قهرمانی دارد که انواع استحاله‌های رومانتیک را از سر می‌گذراند و دستخوش امواج خشمگین می‌شود - در بسیاری موارد روشن است که این قهرمان با تندآبی عنان‌گسیخته مقایسه می‌شود که از سنگی به سنگ دیگر می‌جهد و همواره تشنه‌ی تجربیات جدیدی است که مفیستوفلس<sup>۲</sup> بر سر راهش می‌نهد - در نهایت نوعی درام سازگاری<sup>۳</sup> است. مسئله‌ی عمده در مورد فاوست، بعد از کشتن گرچن<sup>۴</sup>، بعد از کشتن فیلمون<sup>۵</sup> و باکیس<sup>۶</sup>، بعد از دست‌زدن به بسیار جنایت‌ها در قسمت اول و دوم کتاب، این است که سرانجام نوعی راه‌حل هماهنگ برای رهایی از این تعارضات پیدا می‌شود، هرچند که کرده‌های او خون بسیاری را بر زمین ریخته و عذاب بسیاری دیگر را

1. *Faust* 2. *Mephistopheles* 3. drama of reconciliation 4. *Gretchen*  
5. *Philemon* 6. *Baucis*

سبب شده است. اما گوته این خون و عذاب را ناچیز می‌شمرد. او نیز چون هگل گمان می‌کرد که هماهنگی‌های الهی تنها از دل برخوردارهای شدید و ناهماهنگی‌های قهرآمیز پدید می‌آید، که اگر از دیدگاهی رفیع‌تر به آنها بنگریم عواملی هستند که ما را در رسیدن به آن هماهنگی عظیم یاری می‌کنند. اما این تفکر تفکری رومانتیک نیست، بلکه ضدرومانتیک است، زیرا گرایش کلی گوته بر این است که بگوید راه‌حلی وجود دارد، راه‌حلی دشوار که شاید تنها در چشم عارف متجلی می‌شود، اما در هر حال راه‌حلی است. همچنین، گوته در رمان‌های خود چیزی را موعظه می‌کرد که مایه‌ی بیزاری رومانتیک‌ها بود. در هرمان و دورته<sup>۱</sup> و در مشابهت‌های گزیده<sup>۲</sup>، کل موعظه‌ی او این است که هرگاه مشکلی عاطفی، مشکلی آزاردهنده، مثلاً در رابطه‌ی زنی شوهردار با عاشقش پیش بیاید، به هیچ روی نباید به راه‌حلی ساده چون طلاق و برهم‌زدن زندگی زناشویی متوسل شوند، بلکه برعکس باید راه تسلیم، رنج‌کشیدن و گردن‌نهادن به یوغ سنت و پاسداری از ستون‌های برپادارنده‌ی جامعه در پیش گیرند. این موعظه‌ای است در تبلیغ نظم، خویشتنداری، انضباط و در هم‌شکستن هر چیز آشوبگرانه و ضدقانون.

این در چشم رومانتیک‌ها به تمام معنی سم بود. از هیچ چیز بیشتر از این نفرت نداشتند. برخی از ایشان در زندگی خصوصی خود تا حدودی آشوبگر و ضدنظم بودند. سناکل<sup>۳</sup> یا محفل کوچک رومانتیک‌هایی که در ینا<sup>۴</sup> گرد می‌آمدند - برادران شلگل، تا مدتی پیشه‌مند، تا مدتی شلایرماخره<sup>۵</sup> در برلین، و شلینگ - به آزادی کامل، از جمله عشق آزاد، اعتقاد داشت و با تندترین لحن آن را تبلیغ می‌کرد.

1. *Hermann und Dorothea* 2. *Die Wahlverwandschaften* 3. *Cénacle*  
4. *Jena*

5. Schleiermacher, Friedrich (1798-1861) حکیم الهی آلمانی، م.

اوگوست ویلهلم شلگل با بانویی ازدواج کرد از آن روی که چیزی به زایمانش نمانده بود و این بانو آلمانی انقلابی بود با هوش سرشار که به جرم همکاری با فرانسوی‌های انقلابی به فرمان حکومت آلمان در ماینس<sup>۱</sup> زندانی شده بود. اما شلگل چندی بعد با بزرگواری تمام این خانم را به شلینگ وا گذاشت. همین واقعه پیش از آن برای شیلر و ژان پل<sup>۲</sup> پیش آمده بود، اما در این یکی ازدواجی تحقق نیافته بود. از این موارد بسیار بود. اما جدا از روابط خصوصی رومانتیک‌ها، رمانی که نمایانگر نگرش آنان به زندگی بود و بی‌آنکه ارزش ادبی والایی داشته باشد گوته و هگل را پاک مبهوت کرد، رمان لوسینده<sup>۳</sup> بود که فریدریش شلگل در اوایل قرن نوزدهم منتشر کرد و نوعی خانم چاترلی زمان خود بود. این، رمانی بسیار اروتیک بود که با زبانی خشن و بی‌پروا انواع شیوه‌های عشق‌بازی را توصیف می‌کرد و جدا از آن سرشار از موعظه‌های رومانتیک‌وار در ضرورت آزادی و ابراز وجود بود.

مضمون اصلی لوسینده، جدا از جنبه‌ی اروتیک آن، توصیف رابطه‌ی آزاد میان انسان‌هاست. نکته‌ی جالب در این رمان این است که نویسنده یکسر کودک نوسالی به نام ویلهلمینه<sup>۴</sup> را مثال می‌آورد که آسوده و بی‌خیال پاهایش را به هوا بلند می‌کند. قهرمان داستان فریاد برمی‌آورد که «آدم باید این جور زندگی کند. این بچه‌ی کوچک را ببینید، عریان و رها از قید و بند سنت و عرف نه لباسی می‌پوشد، نه جلوی هیچ مقامی تعظیم می‌کند، به هیچ راهنمای سنتی در زندگی معتقد نیست، و مهم‌تر از هر چیز، کاهل است، هیچ کاری ندارد که بکند. کاهلی آخرین جرقه‌ی باقی‌مانده از بهشتی است که انسان زمانی از آنجا رانده شد. آزادی، دراز کردن پای خود به هر طرف که بخواهی»

۱. Mainz

۲. Jean Paul نام اصلی‌اش Friedrich Richter (۱۷۶۳-۱۸۲۵) نویسنده‌ی آلمانی. م.

۳. Lucinde 4. Wilhelmine

دست‌زدن به هر کاری که بخواهی، این تنها امتیاز باقیمانده برای ما در این دنیای هولناک، در این کارگاه عصاره‌ی مبتنی بر علیت است وقتی که طبیعت با سببیتی هول‌انگیز ما را زیر فشار خود خرد می‌کند.» و از این قبیل حرف‌ها.

این رمان ولوله‌ای در جامعه افکند و خطیب بزرگ برلین شلایرماخر از آن دفاع کرد، این دفاع بی‌شبهت به دفاع برخی از روحانیان انگلیسی از رمان عاشق خانم چاترلی<sup>۱</sup> در دهه‌ی ۱۹۶۰ نبود. به سخن دیگر درست همان‌طور که آن روحانیان رمان لارنس<sup>۲</sup> را نه تنها نوشته‌ای ضد معنویات ندانستند، بلکه ویژگی‌های آن را دقیقاً در جهت حمایت از راست‌کیشی مسیحی قلمداد کردند، شلایرماخر وفادار نیز لوسینده را که نوعی وقیح‌نگاری (پورنوگرافی) درجه‌ی چهار بود، نوشته‌ای کاملاً معنوی معرفی کرد. او سرتاسر توصیفات جسمانی این کتاب را تمثیلی شمرد و هر چیزی را که در آن بود موعظه‌ای بلیغ و سرودی در ستایش آزادی معنوی انسان، انسانی رها از قید و بند سنت دروغین قلمداد کرد. شلایرماخر بعدها کم و بیش از این موضع عقب‌نشینی کرد، اما این موضع بیش از آن‌که نشان‌دهنده‌ی بی‌زهوشی او در مقام منتقد باشد، نمایانگر وفاداری، عطوفت و سزرگواری او بود. اما گذشته از اینها، مراد از انتشار لوسینده در هم‌شکستن هرگونه قواعد سنتی بود. در هر کجا که قادر به شکستن این قواعد بودی، می‌بایست چنین می‌کردی.

شاید جالب‌ترین و دقیق‌ترین نمونه‌ی در هم‌شکستن سنت و عرف، نمایش‌نامه‌های تی‌یک و داستان‌های قصه‌پرداز مشهور ای. تی. ای. هوفمان باشد. گزاره‌ی عمومی رایج در قرن هجدهم و در واقع همه‌ی قرون پیش از آن، چنان‌که بارها تکرار کرده‌ام، این بود که چیزها

1. *Lady Chatterley's Lover* 2. Lawrence, David Herbert

ماهیتی دارند، چیزی به نام روال طبیعی وجود دارد، و ساختاری برای هر چیز وجود دارد. در نظر رومانتیک‌ها این گزاره کاملاً باطل بود. چیزها ساختاری ندارند، زیرا این ساختار اگر وجود می‌داشت، ما را در چارچوب خود محبوس می‌کرد و راه نفس بر ما می‌بست. باید عرصه‌ای گسترده برای عمل در میان باشد. بالقوه واقعی‌تر از بالفعل است. آنچه ساخته شده مرده است. آنگاه که اثر هنری را ساختی، رهایش کن، زیرا آن اثر چندان که ساخته شد دیگر آنجا [بیرون از تو] جای دارد، کارش تمام است، تقویم پارینه است. آنچه ساخته شده، بنا شده، دریافت شده، باید به یک سو رانده شود. نگاهی گذرا، تکه‌هایی پراکنده، اشارتی، اشراقی عارفانه - این تنها راه دست یافتن به واقعیت است، چرا که هر کوششی برای محدود کردن واقعیت، هر کوششی برای ارائه‌ی توصیفی منسجم، هر کوششی برای هماهنگ‌شدن، و تعیین آغاز و میانه و انتها، اصولاً تحریف و کاریکاتور چیزی است که جوهری آشفته و بی‌شکل دارد، جریانی تپنده است، جریان عظیم اراده‌ای که خود اسباب تحقق خویش است. و هر فکری برای دربند کردن آن یاوه و کفرآمیز. این کانون سوزان ایمان رومانتیک‌هاست.

هوفمان داستانی دارد درباره‌ی آدمی محترم، معتمد شهر، صاحب مجموعه‌ی کتاب، که در خانه نشسته و طبق معمول نسخه‌های خطی قدیمی دور و برش را گرفته. در خانه‌ی این مرد محترم کوبه‌ای برنجی دارد، اما این کوبه گاه بدل به سیب‌فروشی زشت‌روی می‌شود، گاه سیب‌فروش است و گاه کوبه‌ی برنجی، کوبه‌ی برنجی گاه چون سیب‌فروش رفتار می‌کند و سیب‌فروش گاه ادای کوبه‌ی برنجی را درمی‌آورد. و اما خود عالی‌جناب، معتمد شهر، گاه بر صندلی نشسته، گاه در قلدح شربت فرومی‌رود، ناپدید می‌شود، گاه همراه با این نوشابه به هوا برمی‌خیزد، یا در آن حل می‌شود، به کام این و آن می‌رود، نوشیده می‌شود و از آن به بعد هم بسیار ماجراها از

سر می‌گذراند. این در نظر هوفمان از آن داستان‌های خیالی معمولی است که مایه‌ی شهرت او بود. هیچ داستان او نیست که خواندنش را شروع کنید و قادر به پیش‌بینی وقایع بعدی باشید. گربه‌ای در اتاق است، این گربه شاید گربه باشد، اما شاید نیز آدمیزادی باشد که به صورت گربه درآمده. خود گربه نمی‌تواند چیزی بگوید، نویسنده هم می‌گوید که نمی‌تواند چیزی بگوید، و این سبب می‌شود که کل ماجرا تماماً در حاله‌ای از عدم قطعیت فرورود. هوفمان هرگاه از پلی در برلین رد می‌شد احساس می‌کرد در بطری شیشه‌ای افتاده. مطمئن نبود آدم‌هایی که دور و بر خودش می‌بیند آدمیزادند یا عروسک. این به گمان من نمونه‌ی خوبی از توهم روانی است - هوفمان از بعضی جنبه‌های روانی کاملاً بهنجار نبود - اما در عین حال مضمون عمده‌ی داستان‌های او قابلیت تبدیل هر چیز به هر چیز است.

تی یک نمایش‌نامه‌ای دارد با عنوان گربه در چکمه! در این نمایش‌نامه پادشاه به شاهزاده که به دیدارش آمده می‌گوید: «تو که از راهی به این دور و درازی آمده‌ای، چطور زبان ما را به این خوبی بلندی؟» شاهزاده در پاسخ می‌گوید «هیس!» پادشاه می‌پرسد: «چرا می‌گویی هیس؟» و شاهزاده پاسخ می‌دهد: «اگر من نگویم و اگر تو باز هم حرف بزنی نمی‌شود نمایش را ادامه بدهیم.» بعد یکی از تماشاگران بلند می‌شود و می‌گوید «شما با این کارتان تمام قواعد را لایسم را زیر پا گذاشتید. قرار نیست شخصیت‌ها با هم درباره‌ی نمایش حرف بزنند.» این البته صحنه‌ای حساب‌شده و تعمدی است. در نمایش‌نامه‌ای دیگر از تی یک، مردی به نام اسکاراموش<sup>۱</sup> سوار بر خر می‌رود، ناگهان برقی می‌زند و باران می‌گیرد و مرد می‌گوید «توی نمایش‌نامه همچو چیزی نداشتیم. توی این قسمت قرار نبود باران

1. Puss in Boots 2. Scaramouche



ببارد. پاک خیس شدم.» بعد زنگی را به صدا درمی‌آورد و مسئول فنی صحنه می‌آید. مرد به او می‌گوید: «این باران دیگر از کجا آمده؟» مسئول فنی می‌گوید: «تماشاچی‌ها رعد و برق را دوست دارند.» اسکاراموش در جواب می‌گوید: «توی نمایش‌های تاریخی آبرومند باران نمی‌بارد.» مسئول فنی می‌گوید: «چرا، می‌بارد.» بعد چند مثال می‌آورد و آخر سر می‌گوید در هر حال به او پول داده‌اند که بارانی راه بیندازد. بعد یکی از میان تماشاگران بلند می‌شود و می‌گوید: «این دعوی احمقانه‌تان را کنار بگذارید، نمایش باید یک مقدار اوهام و خیالات داشته باشد. نمی‌شود وسط نمایش شخصیت‌ها درباره‌ی مسائل فنی‌اش حرف بزنند.» در همین نمایش‌نامه نمایش‌نامه‌ای درون نمایش‌نامه هست و درون آن نمایش‌نامه‌ای دیگر. تماشاگران هر سه نمایش‌نامه با هم حرف می‌زنند، خاصه فردی که بیرون از نمایش است و درباره‌ی روابط تماشاگران مختلف بحث می‌کند.

البته این شیوه نظایری دارد، و در واقع پیشگام پیراندلو، دادائیسیم، سوررئالیسم و تئاتر پوچی است. همه‌ی اینها از همین جا سرچشمه می‌گیرد. هدف این شیوه تلاش برای خلط کردن واقعیت و نمود [ظاهر] تا حد ممکن، و در هم شکستن موانع میان توهم و واقعیت، میان رؤیا و بیداری، میان شب و روز، میان خودآگاه و ناخودآگاه است، تا بدین طریق احساس عالمی مطلقاً بی‌مانع، عالمی بدون حصار، و احساس تغییر مداوم و تبدیل مداوم را القا کند که هر فردی با اراده‌ی استوار می‌تواند دست‌کم به طور موقت، هر چیز از این عالم را چنان‌که می‌خواهد شکل بدهد. این آموزه‌ی اصلی جنبش رومانتیک است و بدیهی است که در سیاست نیز نظایری دارد. نویسندگان سیاسی رومانتیک اولین حرفشان این است که «دولت

۱. Pirandello, Luigi (۱۸۶۷-۱۹۳۶) نویسنده‌ی ایتالیایی، م.

ماشین نیست، دولت ابزار نیست، اگر دولت ماشین بود مردم تا حالا به فکر چیز دیگری افتاده بودند، اما می‌دانیم که نیفتاده‌اند. دولت یا رشدی طبیعی است یا صدور نیروی آغازین اسرارآمیزی است که ما چیزی از آن در نمی‌یابیم و برخوردار از نوعی اقتدار الهی است. آدام مولر<sup>۱</sup> می‌گوید مسیح تنها نه برای افراد که نیز به خاطر دولت‌ها جان باخت، و این جلوه‌ی غایی سیاست الهی بود. مولر آنگاه توضیح می‌دهد که دولت نهادی رمزآمیز است که در ژرف‌ترین و دیرپاب‌ترین و نامعلوم‌ترین جنبه‌های هستی آدمی ریشه دارد و این نهاد پیوسته در مسیرهایی متقاطع حرکت کرده است. هر کوششی برای فروکاستن دولت تا حد قانون اساسی و سایر قوانین، محکوم به شکست است، زیرا هیچ نوشته‌ای دوام نمی‌آورد، هیچ قانون اساسی، آنگاه که نوشته شد، بخت بقا ندارد، زیرا نوشته مرده است. قانون اساسی می‌باید شعله‌ای فروزان در دل افرادی باشد که همچون یک خانواده‌ی سرعطف و عارف مسلک با هم زندگی می‌کنند. وقتی چنین حرف‌هایی پیش می‌آید، این آموزه رفته‌رفته به عرصه‌هایی سرایت می‌کند که شاید در اصل ربطی به آنها نداشته باشد و بدیهی است که این پیامدهایی بس خطیر دارد.

اکنون به گونه‌ای مختصر به مفهوم طنز رومانتیک می‌پردازم. طنز ابداع فریدریش شلگل است. اصل حرف او این بود که هرگاه هر فردی در ستکار را دیدی که سرشان به کار خودشان گرم است، هرگاه شعری خوب - یعنی شعری مطابق با قواعد - دیدی، هرگاه هر کسی مسالمت‌جو را دیدی که از جان و مال مردم پاسداری می‌کند، یا آن بختد و مسخره‌اش کن، به طنز و طیبت بگیرش، تحقیرش کن و با او رفتار بگویی که واقعیت خلاف این است. در نظر شلگل تنها سلاح

۱. Müller, Adam (۱۷۷۹-۱۸۲۹) سیاستمدار و اقتصاددان آلمانی. نماینده‌ی اقتصاد رومانتیک در

در برابر مرگ، در برابر تحجر و در برابر هر نوع ایستایی و انجماد جریان زندگی همان چیزی است که طنز می‌خواندش. این مفهومی مبهم است، اما منظور کلی آن این است که در برابر هر حکم که بر زبان کسی می‌آید باید دست‌کم سه حکم دیگر داشته باشیم که هر یک خلاف آن حکم باشد و هر کدام به یک اندازه حقیقت داشته باشند و نیز همه‌ی این احکام باید پذیرفته باشند، خاصه از آن روی که جملگی متضاد با هم هستند؛ زیرا این تنها راه گریز از قید و بند منطقی است، که شلگل از آن هراسان بود، خواه به صورت علیت مادی می‌بود و خواه به صورت قوانین ساخته‌ی دولت، یا قواعد زیبایی‌شناختی شعر یا قواعد پرسپکتیو یا قواعد نقاشی تاریخی یا قواعد انواع دیگر نقاشی، در یک کلام همه‌ی قواعدی که حضرات همه‌چیزدان فرانسوی در قرن هجدهم وضع کرده بودند. از این همه باید برحذر باشیم. اما این گریز صرفاً با انکار قواعد میسر نمی‌شود، زیرا این انکار خود خشک‌اندیشی دیگری را پیش می‌کشد و مجموعه‌ی دیگری از قواعد متضاد با قواعد اصلی را پدید می‌آورد. باید همه قواعد را به دور بریزیم.

این دو عنصر - یعنی اراده‌ی آزاد بی‌قید و بند و انکار این واقعیت که چیزها ماهیتی دارند، و تلاش برای ابطال این تصور که هر چیز ساختاری ثابت دارد - ژرف‌ترین و به معنایی نامعقول‌ترین عناصر این جنبش بسیار ارزشمند و مهم به شمار می‌روند.



### تأثیرات پایدار

اکنون می‌خواهم جوهر رومانتیسم را چنان‌که خود می‌بینم تعریف کنم، هر چند که این کار ممکن است شتابزده بنماید. بجاست اگر بار دیگر به موضوعی بازگردم که پیش از این مطرح کردم، یعنی به سستی قدیمی که قبل از نیمه‌ی قرن هجدهم دست‌کم در طول بیش از دو هزار سال کانون اصلی اندیشه‌ی غرب بود. آن نگرش خاص، آن باورهای خاص که به گمان من رومانتیسم بر آنها حمله برد و صدمات بسیار بر آنها زد. منظور من این گزاره‌ی قدیمی است که می‌گوید فضیلت دانش است، و این گزاره تا آنجا که می‌دانم برای نخستین بار در نوشته‌های افلاطون از زبان سقراط بیان شد و در واقع وجه مشترک او با سنت مسیحی است. این‌که مقصود چه نوع دانشی است مورد اختلاف است. این نکته‌ای است که در مورد آن این فیلسوف با فیلسوف دیگر، این مذهب با مذهب دیگر، این دانشمند با دانشمند دیگر، و همچنین مذهب و علم، مذهب و هنر، و هر نگرش و مکتب فکری با نگرش و مکتب فکری دیگر جدال داشته‌اند و این جدال همواره بر سر این پرسش بوده که دانش [شناخت] راستین واقعیت کدام است، آن دانشی که با دست‌یافتن به آن انسان می‌آموزد که چه باید بکند و چگونه خود را [با واقعیت] سازگار کند. آنچه پذیرفته است این است که چیزها ماهیتی دارند و این ماهیت چنان است که اگر آن را بشناسی و خود را در رابطه با این ماهیت بشناسی و اگر خدایی هست این خدا را بشناسی و رابطه‌ی میان هر چیز تشکیل‌دهنده‌ی

عالم را درک کنی، آنگاه اهداف تو و نیز واقعیات وجود تو باید برایت روشن بشود، و آنگاه خواهی فهمید که چه باید بکنی اگر می‌خواهی خود را به چنان شیوه‌ای تحقق بخشی که فطرت تو از تو می‌طلبد. برای این منظور لازم است بدانی که این دانش دانش فیزیک است یا روانشناسی یا الهیات، یا نوعی دانش شهودی، دانش فردی یا اجتماعی، و آیا این دانش مختص اهل تخصص است یا در دسترس هر انسانی تواند بود. بر سر هر یک از این موارد ممکن است اختلافاتی وجود داشته باشد، اما چیزی که مورد اختلاف نیست وجود چنین دانشی است و این بنیان سنت غرب است که، چنان‌که گفتم، آماج حمله‌ی رومانتیسم شد. مثالی که می‌توان آورد پازل است که باید قطعاتش را در جای مناسب بنشانی، یا گنجی پنهان که باید جست‌وجو کنی.

جوهر این نگرش این است که مجموعه‌ای از واقعیت‌ها وجود دارد که باید به آن تسلیم شویم. دانش یعنی تسلیم، دانش یعنی رهنمودگرفتن از ماهیت چیزها، نگاه موشکافانه به هر چه هست، منحرف‌نشدن از واقعیت‌ها، ادراک، شناخت و سازگار شدن. نگرش متضاد با این، چیزی است که رومانتیک‌ها تبلیغ می‌کردند و می‌توان آن را در دو گزاره خلاصه کرد. گزاره‌ی نخست که دیگر باید برای شما آشنا باشد، مفهوم اراده‌ی خلیل‌ناپذیر است: آنچه انسان به دست می‌آرد، شناخت ارزش‌ها نیست، آفرینش ارزش‌هاست. تو ارزش‌ها را می‌آفرینی، هدف‌ها را می‌آفرینی، غایت‌ها را می‌آفرینی و سرانجام تو نگاه خود به جهان را می‌آفرینی، درست به آن‌گونه که هنرمند اثر هنری را می‌آفریند - و پیش از آن‌که هنرمند اثر هنری را بیافریند، آن اثر وجود ندارد، در هیچ‌کجا یافت نمی‌شود. نسخه‌برداری و اقتباس از چیزی در کار نیست، آموزش قواعد در کار نیست، نظارت خارجی در کار نیست، ساختاری وجود ندارد که شما پیش از شروع کار بشناسید

و خود را با آن سازگار کنید. جوهر کل این فرایند ابداع و آفرینش و ساختن است، آفریدن از هیچ به معنای دقیق کلمه، یا آفریدن از مصالحی که در دسترس شماست. کانونی‌ترین جنبه‌ی این نگرش این است که جهان شما، دست‌کم تا حدودی، چنان است که خود می‌سازیدش، این فلسفه‌ی فیثته است، و تا اندازه‌ای فلسفه‌ی شلینگ، این نگرشی است که حتی در قرن بیستم روانشناسانی چون فروید آن را باور داشتند چرا که فروید عقیده داشت دنیای فردی که تحت سلطه‌ی مجموعه‌ای از اوهام و خیالات است با دنیای کسانی که در تسخیر اوهام و خیالات دیگرند، تفاوت دارد.

گزاره‌ی دوم - که با گزاره‌ی نخست پیوند دارد - این است که چیزها ساختاری ندارند. الگویی که شما باید خود را با آن سازگار کنید وجود ندارد. آنچه هست، اگر نگوییم جریان‌ی پیوسته، جریان بی‌پایان خودآفرینی جهان است. خطاست اگر جهان را، آن‌طور که فیزیک، شیمی و دیگر علوم طبیعی به ما می‌آموزند، چون مجموعه‌ای از واقعیت‌ها، یا همچون الگویی برای رویدادها، یا همچون مجموعه‌ای از اجرام پراکنده در فضا، هستی‌هایی سه‌بعدی که با پیوندهایی ناگسسته‌ی به هم پیوسته‌اند، در نظر آوریم. جهان فرایندی از حرکت مداوم به جلو است، فرایندی که خود مایه‌ی پیشرفت خود است، جهان فرایندی از خودآفرینی مداوم است که می‌توان، چون شوپنهاور و حتی کم و بیش چون نیچه، آن را خصم انسان تصور کرد، یعنی فرایندی که همه‌ی تلاش انسان را برای مهارکردن آن، سامان‌دادن به آن و سازگار شدن با آن، و نیز تلاش او را برای ساختن گوشه‌ی دنجی که بتواند در آن آرام بگیرد، بی‌نتیجه می‌کند؛ و یا می‌توان آن را دوست انسان به شمار آورد، زیرا با یکی شدن با این فرایند، با آفریدن با آن، با



افکندن خود در این فرایند عظیم و در واقع با کشف نیروهای آفریننده‌ی درون خود که در خارج نیز آنها را می‌یابد، با شناخت روح از یکسو و ماده از سوی دیگر، با دیدن کل این چیز به صورت فرایندی وسیع، خودسامان و خودآفرین، سرانجام می‌توانید آزاد شوید.

در اینجا «درک کردن» واژه‌ی مناسبی نیست. زیرا این واژه همواره مستلزم وجود درک‌کننده و درک‌شده، دانا و دانسته و مستلزم وجود فاصله‌ای میان فاعل و مفعول است، حال آن‌که در اینجا مفعولی وجود ندارد، هرچه هست فاعل است که خود را به جلو می‌راند. این فاعل ممکن است عالم باشد یا فرد یا طبقه یا ملت یا کلیسا - هر چیزی که حقیقی‌ترین واقعیت تشکیل‌دهنده‌ی عالم شناخته شده باشد. اما در هر حال، این فرایندی از آفرینش پیش‌رونده‌ی مداوم است، و هر طرحی، هر تعمیمی، هر الگویی که بر آن تحمیل کنیم، نوعی تحریف، نوعی گسست است. ووردزورث آنگاه که گفت تجزیه یعنی کشتن، کم و بیش همین مطلب را در نظر داشت؛ و او از میانه‌روترین کسانی بود که این عقیده را بر زبان می‌آوردند.

نادیده گرفتن این نکته، طفره رفتن از آن و دیدن چیزها بدان‌گونه که گویی چیزها در برابر تلاش ما برای عقلانی کردن آنها تسلیم می‌شوند، و کوشش برای ترسیم طرحی و تدوین مجموعه‌ای از قواعد یا قوانین و تنظیم فرمولی برای چیزها، نوعی ناپرهیزی است و در نهایت به حماقتی مرگ‌آور می‌انجامد. این موعظه‌ی رومان‌تیک‌ها بود. هرگاه در پی درک چیزی می‌کوشید، هر قدر هم که توانمند باشید، سرانجام، چنان‌که کوشیدم توضیح دهم، درخواهید یافت که راهی در پیش گرفته‌اید که پایانی ندارد، در طلب چیزی بوده‌اید که به دست نمی‌آید، کوشیده‌اید فرمولی بر چیزی تحمیل کنید که در فرمول شما نمی‌گنجد، زیرا هرگاه می‌خواهید آن را در جایی ثابت نگه دارید،

و رطبه‌ای در همان‌جا دهان باز می‌کند و این ورطه خود به ورطه‌های دیگر راه دارد. تنها کسانی که از واقعیت سر درآورده‌اند آنانند که دریافته‌اند تلاش برای محدود کردن چیزها، ثابت نگه داشتن چیزها و توسیع چیزها، هر قدر هم که موشکافانه باشد، تلاشی بی‌فایده است. این نه تنها در مورد علم که با دقیق‌ترین و (از نظر رومان‌تیک‌ها) سهل‌جی‌ترین و تهی‌ترین تعمیم‌ها در پی این هدف می‌کوشد صدق می‌کند، بلکه در مورد تیزبین‌ترین نویسندگان، موشکاف‌ترین نویسندگان تجربه‌های آدمی - رئالیست‌ها، ناتورالیست‌ها و آنان که به مکتب جریان آگاهی وابسته‌اند: پروست، تولستوی و تواناترین پیشگویان حرکت‌های روح آدمی - و نیز حتی در مورد کسانی که مانند نوعی توصیف عینی، خواه از طریق مشاهده‌ی بیرونی و خواه از طریق دقیق‌ترین درون‌کاوی‌ها و ژرف‌ترین نگرش‌ها به حرکات درونی روح، بوده‌اند، راست می‌آید. تا زمانی که اینان گرفتار این وهم‌اند که می‌توان، یک بار و برای همیشه، این فرایند را به قلم آورد، و صرف کرد و قطعیت بخشید، حاصل تلاش‌شان جز غیرواقعیت و خیال پردازی نخواهد بود - تلاش در پی بند نهادن بر چیزی که تن به بند نمی‌دهد، تلاش برای جست‌وجوی حقیقت در آنجا که حقیقتی نیست، تلاش برای بازداشتن سیلانی که بازداشتنی نیست، تلاش برای صید حرکت با تله‌ی سکون، صید زمان با تله‌ی مکان، صید روشنائی با تله‌ی تاریکی. این موعظه‌ی رومان‌تیک‌هاست.

رومان‌تیک‌ها آنگاه که از خود می‌پرسیدند در این صورت انسان چگونه می‌تواند واقعیت را درک کند - و این «درک کردن» در هر حال معانی برای آنان داشت - انسان چگونه می‌تواند به شناختی از واقعیت برسد بی‌آن‌که قاطعانه تمایزی میان خود در مقام فاعل و واقعیت در مقام مفعول بگذارد، و بدون آن‌که در این فرایند واقعیت را با دست‌پاسخی که دست‌کم برخی از آنان به این پرسش می‌دادند این

بود که تنها راه برای این کار توسل جستن به اسطوره است و استفاده از نمادهایی که پیش از این به آنها اشاره کردم، چرا که اسطوره در دل خود چیزی ناروشن، چیزی مبهم دارد، و در عین حال قادر است آن چیز ناشناخته، غیر عقلانی و بیان‌ناپذیر، یعنی چیزی را که الفاکننده‌ی ظلمات ژرف تمامی این فرایندها است در تصاویری بگنجانند که می‌تواند شما را به تصاویر دیگر رهنمون شود و این تصاویر نیز به تصاویر دیگر تا بی‌نهایت. باری، این فشرده‌ی سخنان آلمانی‌هایی است که در نهایت پردازنده‌ی این جهان‌بینی به شمار می‌آیند. در نظر اینان یونانیان زندگی را درک می‌کردند زیرا آپولون<sup>۱</sup> و دیونوسوس<sup>۲</sup> نمادها و اسطوره‌هایی بودند که کیفیاتی خاص را القا می‌کردند، اما اگر از خود می‌پرسیدی آپولون نماینده‌ی چه چیز است و دیونوسوس طالب چه چیز است، تلاش برای بیان آن چیز با تعداد محدودی از کلمات، یا حتی تصویرکردن آن در شمار محدودی از نقاشی‌ها، آشکارا تلاشی بی‌ثمر می‌بود. بنابراین اسطوره در آن واحد هم تصویری است که ذهن می‌تواند با آرامشی نسبی در آن تأمل کند و هم چیزی است که فناپذیر است، هر نسل از آدمیان را دنبال می‌کند، همراه با دگرگونی انسان دگرگون می‌شود و ذخیره‌ای تمام‌نشده‌ی از تصاویر مرتبط با هم است که ثابت و جاودانه‌اند.

اما این تصاویر یونانی برای ما مرده‌اند، چرا که ما یونانی نیستیم. هر در دست‌کم این را به رومانتیک‌ها آموخته بود. تصور بازگشت به دیونوسوس یا اودین<sup>۳</sup> بی‌معنی است. پس باید اسطوره‌هایی مدرن داشته باشیم و از آنجا که اسطوره‌ی مدرن وجود ندارد، بدین علت که علم اسطوره را کشته، یا دست‌کم فضای حیات آن را از میان برداشته،

۱. Apollo؛ در اساطیر یونان، خدای روشنایی و شعر و موسیقی، شهره به زیبایی. م.

۲. Dionysus؛ در اساطیر یونان، خدای بارآوری و شراب. م.

۳. Odin؛ در اساطیر یونان، خدای جنگ. م.

ما باید اسطوره‌ها را بیافرینیم. در نتیجه فرایند آگاهانه‌ی اسطوره‌سازی پدید می‌آید. در اوایل قرن نوزدهم شاهد کوشش آگاهانه و دردناکی برای ساختن اسطوره هستیم - شاید هم این فرایند چندان دردناک نباشد، شاید بخشی از آن را بتوان خودانگیخته یا خودبه‌خود توصیف کرد. باری، فایده‌ی این اسطوره‌ها برای ما همان فایده‌ی اسطوره‌های قدیم است برای یونانیان. اوگوست ویلهلم شگل می‌گفت «ریشه‌های حیات در ظلمت نهان است. جادوی حیات نهفته در رازی ناگشودنی است.» و این همان چیزی است که اسطوره باید در درون خود داشته باشد. برادر او، فریدریش، می‌گفت «هنر رومانتیک شدن مداوم است بی‌آن‌که هرگز به کمال برسد. هیچ چیز به ژرفای آن نمی‌رسد... تنها این هنر است که نامتناهی است، تنها این هنر است که آزاد است، قانون نخست آن اراده‌ی شخص آفریننده است، اراده‌ی آفریننده‌ای که هیچ قانونی نمی‌شناسد.» تمامی هنر کوششی است برای بازنمایی تصویر جهان‌ناپذیر فعلیتی بی‌وقفه که همان زندگی است با کمک نمادها. این نمادهای است که من کوشیده‌ام برای شما بیان کنم.

بدین شیوه است که مثلاً هملت<sup>۱</sup> یا دن کیشوت<sup>۲</sup> یا فاوست بدل به اسطوره می‌شوند. من نمی‌دانم شکسپیر درباره‌ی این همه مطلب که درباره‌ی هملت نوشته شده چه می‌گفت یا سروانتس<sup>۳</sup> درباره‌ی آن همه ماجراهایی که دن کیشوت از اوایل قرن نوزدهم تاکنون از سر گذرانده چه نظری می‌داشت، اما در این تردیدی نیست که این آثار بدل به منابع سرشار اسطوره شده‌اند و چه بهتر که آفرینندگان این آثار چیزی در این باره نمی‌دانند. فرض بر این بود که نویسنده خود خبر ندارد تا چه ژرفایی پیش رفته است. موتسارت نمی‌تواند به ما بگوید چه درونی الهام‌بخش او بوده؛ در واقع اگر او قادر به این کار می‌بود،

1. Hamlet 2. Don Quixote 3. Cervantes

سرچشمه‌ی نبوغش خشک می‌شد. اگر می‌خواهید تصویر روشنی از توان اسطوره‌آفرینی قرن نوزدهم، یعنی کانون پرتپش جنبش رومانتیک، داشته باشید، اگر می‌خواهید تصویری روشن از آن‌همه تلاش برای پاره‌پاره کردن واقعیت، رهاشدن از ساختار چیزها و گفتن ناگفتنی‌ها داشته باشید، سرگذشت اپرای *دُن جووانی*<sup>۱</sup> اثر موتسارت به کارتان می‌آید.

چنان‌که می‌دانیم پایان این اپرا، یا کم‌وبیش پایان آن، نابودی *دُن جووانی*<sup>۲</sup> به دست نیروهای دوزخی است. آنگاه که تلاش *دُن جووانی* در پی اصلاح و توبه ناکام می‌ماند، غرش تندری به گوش می‌رسد و نیروهای دوزخ او را به کام خویش فرومی‌برند. وقتی صحنه از دود پاک می‌شود، شخصیت‌های برجامانده‌ی نمایش جملگی سرود کوتاه زیبایی سر می‌دهند با این مضمون که چه خوب شد که *دُن جووانی* نابود شد، اما آنها زنده‌اند و شادمانند، و می‌خواهند، هر یک به شیوه‌ی خود، زندگی آرام، رضایت‌آمیز و ساده‌ای را پیش گیرند: *ماتسترو*<sup>۳</sup> می‌خواهد با تسرلینا<sup>۴</sup> ازدواج کند، الویرا<sup>۵</sup> به صومعه بازمی‌گردد، لپورلو<sup>۶</sup> ارباب تازه‌ای خواهد یافت، او تاویو<sup>۷</sup> با دونا آنا<sup>۸</sup> ازدواج می‌کند و غیره. در قرن نوزدهم این سرود کاملاً بی‌ضرر که از دلنشین‌ترین ساخته‌های موتسارت است، در نظر مردم کفرگویی می‌آمد و بنابراین هرگز به اجرا درنیامد. این قطعه تا آنجا که می‌دانم نخستین بار به همت مالر<sup>۹</sup> در اواخر قرن نوزدهم یا اوایل قرن بیستم در مجموعه‌ی اپراهای اروپا گنجانده شد و امروز همواره اجرا می‌شود.

دلیل تحریم چنین بود. در این اپرا *دُن جووانی* شخصیت نمادین نیرومند، سلطه‌طلب و شروری است که ما نمی‌دانیم نماینده‌ی چه

۱. *Don Giovanni* 2. *Don Giovanni* 3. *Mazetto* 4. *Zerlina* 5. *Elvira*  
۶. *Leporello* 7. *Ottavio* 8. *Donna Anna*

۹. Mahler, Gustav (۱۸۶۰-۱۹۱۱) موسیقی‌دان اهل بوهم، م.

چیز است، اما بی‌گمان نماینده‌ی چیزی است که به بیان در نمی‌آید. شاید نماینده‌ی هنر است در برابر زندگی، یا نماینده‌ی شرارتی پایان‌ناپذیر در برابر نوعی نیکی نافرهیخته؛ نماینده‌ی قدرت، نماینده‌ی جادو، نماینده‌ی نوعی نیروهای اهریمنی ابرانسانی. پایان اپرا با اوجی بس عظیم همراه است و در این اوج یک نیروی دوزخی نیروی دیگر را در کام خود فرومی‌برد، و این ملودرام پردامنه به اوجی پرشور و شرم‌انجامد که قرار است تماشاگران را مرعوب کند و به ایشان نشان دهد که در چه دنیای بی‌ثبات و هولناکی زندگی می‌کنند؛ و بعد، ناگهان این سرود کوتاه ساده و مبتذل از پی آن اوج فرا می‌رسد، و هر یک از شخصیت‌ها ساده و آرام آواز سر می‌دهد که اکنون مردی می‌باشد به مکافات رسیده و آدم‌های خوب از این پس زندگی آرام و ساده‌ی خود را دنبال خواهند کرد. این قطعه غیرهنری، سطحی، لغزت‌آور و مایه‌ی اُفت اثر شمرده می‌شد. پس آن را حذف کردند.

فرارفتن *دُن جووانی* تا حد اسطوره‌ای سترگ که بر ما چیره می‌شود و باید چنان تفسیر گردد که ژرف‌ترین و بیان‌ناشدنی‌ترین جنبه‌های ماهیت هولناک واقعیت را منتقل کند، بی‌گمان در فکر اپرا نویس نمی‌گنجید، و احتمالاً از اندیشه‌ی موتسارت هم بس دور بود. نویسنده‌ی این اپرا، لورنتسو دا پونته<sup>۱</sup> که یهودی مسیحی شده‌ای بود و در آغاز زندگی در ونیز می‌زیست و سرانجام به نیویورک رفت و معلم موسیقی شد، به هیچ‌روی در فکر آن نبود که اپرای درباری نمادهای هستی معنوی بر خاک بنویسد. اما در قرن نوزدهم نگرش به *دُن جووانی* چنین بود و جادوی این شخصیت همچنان پایدار ماند و حتی کرکه‌گور را هم مفتون خود کرد، و امروز نیز بسیاری را مسحور می‌کند. این نمونه‌ای گویا از وارونه‌شدن کامل ارزش‌ها و دگرگونی

۱. Da Ponte, Lorenzo



تمام عیار چیزی است که در آغاز پدیده‌ای نرمش ناپذیر، کلاسیک و متقارن بود و از همه جهت هماهنگ با عرف زمانه‌ی خود؛ و آنگاه چارچوب خود را در هم شکست و به‌ناگاه به شیوه‌ای نامألوف و هولناک به هر سو بال و پیر گشود.

اعتقاد به وجود این اشباح عظیم مسلط بر انسان - نیروهای ظلمانی، نیروهای ناخودآگاه، اهمیت آنچه بیان‌ناشدنی است و لزوم توجه به آن - به سرتاسر قلمرو و فعالیت آدمی راه یافته و به هیچ‌روی محدود به هنر نمانده است. برای مثال در قلمرو سیاست، نخست به‌گونه‌ای معتدل در آثار برک<sup>۱</sup> نمودار شد، یعنی در اشباح عظیم جامعه‌ی بزرگ مردگان و زندگان و آنان که هنوز به دنیا نیامده‌اند، و با هزاران رشته‌ی توصیف‌ناپذیر که ما به آنها وفاداریم با هم پیوند یافته‌اند، به‌گونه‌ای که هر تلاشی برای تحلیل این رشته‌ها به‌گونه‌ای عقلانی - مثلاً به صورت قرارداد اجتماعی، یا به صورت نوعی توافق فایده‌مند به منظور رسیدن به زندگی بهتر، یا جلوگیری از تصادم با انسان‌ها - تلاشی بیهوده است و به معنای نادیده‌گرفتن آن روحیه‌ی درونی بیان‌ناپذیری است که بر هر رابطه و هر تجمع انسانی فرمان می‌راند و آن را به پیش می‌برد، و وفاداری به آن و استغراق معنوی در آن، کانون زندگی راستین، اصل، ژرف و پارسایانه‌ی انسان است. این اعتقاد در آثار آدام مولر، شاگرد برک، به شیواترین زبان بیان شده است. او می‌گوید علم تنها یک دولت سیاسی بی‌روح و بی‌جان بازمی‌آفریند، مرگ نمی‌تواند نماینده‌ی زندگی باشد، همچنان که رکود و رخوت (یعنی قرارداد اجتماعی، دولت لیبرال، بخصوص دولت انگلیسی) نمی‌تواند نماینده‌ی جنبش و حرکت باشد. علم و فایده‌گرایی و استفاده از تشکیلات دولت به وجود نمی‌آورد چرا که دولت «صرفاً

۱. Burke, Edmund: (۱۷۹۷-۱۷۹۹) سیاستمدار و خطیب انگلیسی. م.

کارخانه و مزرعه و شرکت بیمه یا شرکت تجاری نیست، دولت پیوندی تنگاتنگ است میان همه‌ی نیازهای مادی و معنوی ملت و همه‌ی منابع مادی و معنوی آن و سرتاسر حیات درونی و بیرونی آن در کلیتی عظیم و توانمند و بی‌نهایت زنده و فعال.»

بعدها این واژه‌های رمزآمیز کانون برخی نظریه‌ها شد، از جمله نظریه‌ی حیات سیاسی به‌مثابه‌ی یک کل ارگانیکی، و نظریه‌ی وفاداری به دولت و نیز نظریه‌ی دولت به‌مثابه‌ی تشکیلاتی نیمه‌معنوی که نماد قدرت‌هایی معنوی و آسمانی است، و این بی‌تردید مفهوم دولت در نظر رومانتیک‌ها، خاصه رومانتیک‌های تندرو بود.

همین نگرش به قلمرو قانون نیز راه می‌یابد. در مکتب قانون‌گذاری آلمانی و سنت رویه‌ی قضایی این کشور قانون راستین چیزی نیست که مرجعی، پادشاهی یا مجلسی به شکلی اتفاقی آن را وضع کرده باشد، زیرا این نوع قانونگذاری صرفاً رویدادی تجربی است که شاید برخی ملاحظات فایده‌اندیشانه یا عواملی حقیرتر علت آن بوده است. قانون نه این است و نه چیزی ازلی و جاودانی - مثل قوانین طبیعت و قوانین الهی که بنا بر آموزش‌های کلیسای رم و رواقیون و فیلسوفان فرانسوی قرن هجدهم، هر فرد عاقلی می‌تواند آنها را برای خود کشف کند - این مراجع احتمالاً در مورد چگونگی این قوانین و روش کشف آنها با هم اختلاف داشتند، اما در این نکته متفق بودند که برخی اصول ازلی و ابدی و تغییرناپذیر وجود دارد که زندگی انسان باید بر پایه‌ی آنها بنا شود، و پیروی از آنها سبب می‌شود آدمی صاحب اخلاق، عادل و نیک بشود. سنت آلمانی این‌همه را آشکار می‌کرد. قانون فراورده‌ی نیروی تپنده‌ی نهفته در ملت است، حاصل نیروهای دیرینه‌ی ناشناخته، عصاره‌ی حیات است که چون شیره‌ی درخت در کالبد ملت جاری است، قانون فراورده‌ی چیزی است که ما نمی‌توانیم بشناسیم و تحلیل کنیم، اما هر کس که به میهن

خود وفادار است جریان آن را در رگ‌های خود احساس می‌کند. قانون رشدی سنتی است، تا اندازه‌ای زاده‌ی مقتضیات است و تا اندازه‌ای روح درونی ملت است، که امروز به صورت تک‌تک افراد متجلی می‌شود - آن روح درونی که افراد ملت در میان خود می‌پرورند. قانون راستین، قانون سنتی است، هر ملتی قانون خود را دارد، هر ملتی برای خود شکلی دارد، این شکل به گذشته‌های بسیار دور و وهم‌انگیز تعلق دارد، ریشه‌های آن در ظلمات است، و اگر ریشه‌های آن در ظلمات نبود، بَرکندن آن بسیار آسان می‌بود. ژوزف دو مستر، فیلسوف کاتولیک مترجم فرانسوی، که صرفاً اعتقادی نیم‌بند به این نگرش اورگانیکی داشت و دست‌کم در عالم نظر از هواداران تومیس<sup>۲</sup> بود، می‌گوید هر چیزی را که انسان بسازد، انسان می‌تواند ضایع کند. هر چیزی را که انسان بتواند خلق کند، انسان می‌تواند نابود کند، پس تنها چیز ازلی و ابدی این فرایند رمزآمیز ترسناک است که ژرفایی بس بیشتر از حد و مرز آگاهی دارد، و این همان چیزی است که سنت را می‌آفریند، همان چیزی است که دولت را و ملت را و قانون اساسی را می‌آفریند؛ هر چیز مکتوب، هر چیز بیان‌شده، هر چیزی که انسان‌های خردمند در آرامش به آن رسیده‌اند، چیزی کم‌مایه و سطحی است و احتمالاً آنگاه که انسان‌هایی همان‌قدر خردمند، همان‌قدر سطحی و همان‌قدر معقول آن را انکار کنند، از اعتبار خواهد افتاد، بنابراین پایگاهی واقعی در واقعیت ندارد.

این گفته در مورد نظریه‌های تاریخی نیز راست می‌آید. مکتب تاریخی بزرگ آلمان می‌کوشد تطور تاریخی را با توجه به نیروهای ناخودآگاه ناشناخته‌ای دنبال کند که به گونه‌ای توصیف‌ناپذیر در هم تنیده شده‌اند. ما حتی می‌توانیم از اقتصاد رومانتیک خاصه در آلمان

۱. Maistre, Joseph de (1753-1821)؛ فیلسوف فرانسوی از مخالفان سرسخت انقلاب فرانسه. م.  
 ۲. Thomism؛ فلسفه و الهیات توماس آکویناس. م.

سخن بگوییم، که مثلاً در قالب اقتصادیات انسان‌هایی چون فیشته و فریدریش لیست<sup>۱</sup> جلوه‌گر می‌شد؛ اینان به ضرورت ایجاد دولتی انزواطلب<sup>۲</sup> اعتقاد داشتند، دولتی که در چارچوب آن نیروی معنوی راستین ملت مجال تجلی بیابد به گونه‌ای که ملت‌های دیگر نتوانند آن را سرکوب کنند؛ به سخن دیگر دولتی که در آن هدف اقتصاد، هدف پول و تجارت رساندن انسان به کمال معنوی است و از قوانین ظاهراً خدشه‌ناپذیر اقتصاد پیروی نمی‌کند، و این چیزی بود که حتی افرادی چون برک به آن اعتقاد داشتند. برک معتقد بود، و این اعتقاد را به زبان می‌آورد که قوانین تجارت قوانین طبیعت و بنابراین قوانین خداوند است، و از این گفته نتیجه می‌گرفت که اصلاحات بنیادین ممکن نیست و فقرا باید با گرسنگی بسازند. این کم‌وبیش حاصل چنان نگرشی است. این یکی از پیامدهایی بود که به درستی مایه‌ی بدنامی مکتب اقتصاد آزاد شد. اقتصاد رومانتیک دقیقاً متضاد با این نگرش است. همه‌ی نهادهای اقتصادی باید در جهت آرمان زندگی مشترک انسان‌ها در سایه‌ی معنویتی فزاینده حرکت کنند. مهم‌تر از هر چیز این که نباید گرفتار این تصور نادرست بشویم که قوانینی بیرونی وجود دارد، قوانینی عینی و مشخص برای اقتصاد وجود دارد که از تسلط انسان خارج است. این دقیقاً بازگشت به همان روال طبیعی است. این باز بدان معناست که شما به نوعی ساختار برای چیزها باور دارید، ساختاری که قابل بررسی است و زمانی که شما به آن می‌نگرید و توصیفش می‌کنید ثابت و بی‌جنبش بر جا می‌ماند، و این تصور نادرست است. هر فرضیه‌ای با این مضمون که قوانینی عینی وجود دارد، صرفاً حاصل خیال‌پردازی آدمی، ابداع آدمی و تلاش آدمی برای توجیه کردار خویش، خاصه کردار زشت خویش است، و او بدین

۱. List, Friedrich (1789-1846)؛ دانشمند اقتصاد سیاسی آلمانی. م.

2. der geschlossene Handelsstaat

منظور به قوانین بیرونی خیالی، مانند قانون عرضه و تقاضا، متوسل می‌شود تا مسئولیت کردار خود را به دوش این قوانین بگذارد، یعنی این قانون سیاسی و آن قانون اقتصادی که بنا بر فرض تغییرناپذیرند و بنابراین فقر و فلاکت و سایر پدیده‌های ناخوشایند اجتماعی را هم تبیین و هم توجیه می‌کنند.

از این دیدگاه رومانتیک‌ها یا مترقی هستند یا مرتجع. در دولت‌هایی که می‌توان آنها را دولت انقلابی و دولت رادیکال نامید و بعد از انقلاب فرانسه پدید آمدند، رومانتیک‌ها مرتجع به شمار می‌آمدند، زیرا خواستار بازگشت به نوعی ظلمت قرون وسطایی بودند. اما در دولت‌های مرتجع، مثل دولت پروس بعد از ۱۸۱۲، آنان به افرادی مترقی بدل شدند، زیرا این دست‌پخت پادشاه پروس را تشکیلاتی ساختگی و خفقان‌آور می‌شمردند که جنبش و جوشش طبیعی زندگی آدمیانی را که در بند آن تشکیلات بودند سرکوب می‌کرد. باری، هر دو گرایش برای رومانتیک‌ها امکان‌پذیر بود و از این روست که ما هم رومانتیک‌های انقلابی داریم و هم رومانتیک‌های مرتجع. و نیز از این روست که به‌رغم تلاش‌های فراوان، قادر نیستیم رومانتیسم را به یک گرایش سیاسی مشخص محدود کنیم.

باری، پایه‌های عمده‌ی رومانتیسم بدین قرار است: اراده، یعنی این عقیده که چیزها ساختاری ندارند، و این که انسان می‌تواند چیزها را بدان‌گونه که می‌خواهد شکل بخشد - و چیزها در نتیجه‌ی همین فعالیت شکل‌بخش انسان به وجود می‌آیند - و بنابراین مخالفت با هر گرایشی که می‌کوشد تا واقعیت را چنان بنمایاند که گویی شکلی قابل مطالعه دارد و می‌توان آن را به قلم آورد، فراگرفت، به دیگران انتقال داد و به شیوه‌ی علمی بررسی کرد.

این شیوه‌ی نگرش در هیچ عرصه چنان آشکار نمی‌شود که در قلمرو موسیقی و من تاکنون از این قلمرو هیچ نگفته‌ام. اکنون بجاست

اگر نگاهی به سیر تحول نگرش به موسیقی از آغاز قرن هجدهم تا نیمه‌ی قرن نوزدهم بیندازیم. در قرن هجدهم، خاصه در فرانسه، موسیقی هنری پست به شمار می‌رفت. موسیقی همراه با کلام جایی برای خود داشت، چرا که ارزش کلام را نمایان می‌کرد، موسیقی مذهبی برای انگیزش مؤمنان سودمند شمرده می‌شد. حتی بسی پیش از قرن نوزدهم، داورفه<sup>۱</sup> می‌گفت بدیهی است که هنرهای تجسمی بسی بیشتر از گوش در برابر زندگی معنوی آدمی حساسیت دارند. فوننتل، متمدن‌ترین آدم دوران خود، و در واقع بیشتر دوران‌ها، وقتی موسیقی سازی نخستین بار به فرانسه راه یافت و رفته‌رفته سونات پیدا شد و در مقابل یگانه نوع موسیقی آشنای او، یعنی موسیقی مذهبی آمیخته به کلام یا موسیقی اپرایی که دارای طرح و توضیحی بود و ارزشی فراتر از خود موسیقی داشت، قد علم کرد، فریاد برآورد که «*Sonate, que me veux-tu?*» («ای سونات از جان من چه می‌خواهی؟») و موسیقی سازی را آمیزه‌ی بی‌معنایی از صداها توصیف کرد که برای گوش‌های حساس و متمدن نامناسب است.

این گرایش رایج در فرانسه‌ی نیمه‌ی قرن هجدهم بود و به گونه‌ای روشن در شعری که مارمونتل<sup>۲</sup>، نمایش‌نامه‌نویس و مقاله‌نویس فرانسوی در دهه‌ی ۱۷۷۰ خطاب به آهنگساز آلمانی، گلوک<sup>۳</sup>، نوشته بهان شده است. گلوک در آن سال‌ها با موسیقی خود پاریس را فتح کرده بود. او، چنان‌که می‌دانیم، با برتری دادن موسیقی بر کلام و نیز با واداشتن کلام به سازگاری با احساس واقعی و درامی که می‌خواست با کمک موسیقی بیان کند، تحولی در موسیقی پدید آورده بود، و نتیجه‌ی این تحول موسیقی دیگر صرفاً چیزی نبود که معنای

۱. Urfé, Honoré D. (۱۵۶۸-۱۶۲۵) نویسنده فرانسوی داستان‌های پهلوانی. م.

۲. Marmontel, Jean François (۱۷۲۳-۱۷۹۹) نویسنده‌ی فرانسوی نمایش‌نامه‌های تراژیک. م.

۳. Gluck, Christoph (۱۷۱۴-۱۷۸۷) آهنگساز آلمانی. از نوآوران موسیقی اروپا در عصر خود. م.



کلمات درام را همراهی کند. این کار سبب خشم مارمونتل شد که عقیده داشت درام و کل هنر سرتاسر نوعی کیفیت تقلیدی دارد، یعنی کارکرد درام تقلید از زندگی و تقلید از آرمان‌های زندگی، تقلید از موجوداتی خیالی، موجوداتی آرمانی و نه الزاماً موجودات واقعی است. با این همه، این نوعی تقلید، نوعی رابطه با رویدادهای واقعی، اشخاص واقعی و عواطف واقعی است، رابطه با چیزی که در واقع وجود دارد و وظیفه‌ی هنرمند این است که در صورت لزوم آن را جلوه‌ی آرمانی ببخشد، اما در هر حال آن را چنان که به‌راستی هست بنمایاند. موسیقی که به خودی خود معنایی ندارد و صرفاً توالی اصوات است، بدیهی است که کیفیتی غیرتقلیدی دارد. این چیزی است که همگان می‌بینند، کلمات با کلماتی که در زندگی روزمره به کار می‌روند ارتباط دارند، رنگ‌ها با رنگ‌های موجود در طبیعت ارتباط دارند، اما اصوات هیچ شباهتی به خش خش جنگل یا آوای پرندگان ندارند. نوع اصواتی که موسیقی‌دان به کار می‌برد در قیاس با مصالحی که دیگر هنرمندان به کار می‌برند، فاصله‌ی بسیار از تجربه‌های عادی انسان دارد. باری، مارمونتل با این کلمات به گلوک حمله می‌کند:

Il arriva le Jongleur de Bohême  
 Il arriva précédé de son nom;  
 Sur le débris d'un superbe poème,  
 Il fit beugler Achille, Agamemnon;  
 Il fit hurler la reine Clytemnestre;  
 Il fit ronfler l'infatigable orchestre;

اینک شیادی از بوهمیا

که آوازه‌اش پیشاپیش او به اینجا رسیده؛

شیادی که بر ویرانه‌های شعری والا  
 آخیلس<sup>۱</sup> و آگاممنون<sup>۲</sup> را به زوزه وامی‌دارد  
 شهبانو کلوتیمِنسترا<sup>۳</sup> را به ضجه می‌اندازد  
 و ارکستر خستگی‌ناپذیر را به غرش

این شعر نمونه‌ای است از حمله به افراد در آن دوران. همچنین نشاندهنده‌ی واکنش کسانی که حاضر نبودند پیوند با طبیعت یا فکر تقلید از طبیعت را کنار بگذارند، و تسلیم کسانی شوند که تنها خواستار بیان یا بازنمایی جان‌جان انسان بودند. فونتان<sup>۳</sup> نیز در ۱۷۸۵ بدین‌گونه می‌نوشت. در نظر او تنها هدف موسیقی برانگیختن برخی عواطف است؛ موسیقی اگر عواطفی را که به‌راستی وجود دارند برنیزگیزد، اگر یادآور چیزی نباشد، اگر ماجرای را تداعی نکند، ارزش ندارد. اصوات به خودی خود چیزی را بیان نمی‌کنند و لزومی ندارد آنها را به این شیوه به کار بگیریم. مادام دو استال که خود را سخت شیفته‌ی موسیقی نشان می‌داد، در اوایل قرن نوزدهم، در صحبت از این که ارزش موسیقی در کجا نهفته است، چنین می‌گفت «کدام مرد را می‌شناسید که خسته و فرسوده از زندگی پرشر و شور، با خونسردی و بی‌اعتنایی به نوایی گوش بدهد که آن رقص‌ها و بازی‌های ایام خوش جوانی را دوباره برایش زنده می‌کند؟ کدام زن بعد از آن که گذر ایام زیبایی‌اش را تباه کرد، می‌تواند بی‌هیچ شور و احساسی به ترانه‌ای گوش بسپارد که عاشقش برایش می‌خوانده؟» این حرف بی‌گمان درست است، اما این رویکرد به موسیقی با آنچه رومانتیک‌های آلمانی در آن دوران بیان می‌کردند، تفاوت بسیار دارد.

1. Achille 2. Agamemnon 3. Clytemnestre

Fontanes, Louis (1757-1821) نویسنده و سیاستمدار فرانسوی. م.

حتی استاندال که روسینی<sup>۱</sup> را با شور و جذبه‌ای کم و بیش جسمانی دوست می‌داشت، درباره‌ی موسیقی بتهوون می‌گفت ترکیب این هماهنگی فخیم و کم و بیش ریاضی‌وار را خوش نمی‌دارد و این چیزی است که شاید امروز برخی درباره‌ی شوئنبرگ<sup>۲</sup> بگویند.

این داوری تفاوت بسیار با عقیده‌ی واکن‌رودر<sup>۳</sup> دارد که در دهه‌ی ۱۷۹۰ درباره‌ی موسیقی چنین نوشت «موسیقی همه‌ی جنب و جوش روح را که از قید تن رها شده نشان می‌دهد.» همچنین متفاوت است با عقیده‌ی شوپنهاور که می‌گفت «آهنگساز جوهر درونی عالم را بر ما آشکار می‌کند، او ترجمان ژرف‌ترین خرد است و با زبانی سخن می‌گوید که عقل آن را در نمی‌یابد.» نه عقل و نه هیچ چیز دیگر. این نکته‌ی اصلی در گفته‌ی شوپنهاور است، زیرا او موسیقی را بیان اراده‌ی عریان می‌دانست و جلوه‌ی آن توان درونی که عالم را به حرکت درمی‌آورد، آن نیروی پیش‌برنده‌ی بیان‌ناشدنی که در نظر او جوهر واقعیت است و سایر هنرها می‌کوشند تا حد ممکن آن را رام کنند و نظم و سامان ببخشند و به همان اندازه که در این کار موفق می‌شوند، آن جوهر را تکه‌تکه می‌کنند، مخدوش می‌کنند و نابود می‌کنند. تی‌یک و اوگوست ویلهلم شلگل و در واقع همه‌ی رومانتیک‌ها که بعضی‌شان سخت دوستدار موسیقی بودند، چنین عقیده‌ای داشتند. هوفمان مقالات ارزشمندی نه تنها درباره‌ی بتهوون و موتسارت، که نیز درباره‌ی مفهوم کیهانی و ماوراءالطبیعی، مثلاً، نُت پایه و نت پنجم<sup>۴</sup>، نوشته و این دو نت را به غول‌هایی با سلاح‌های درخشان تشبیه کرده است. او همچنین مقاله‌ی کوتاهی درباره‌ی مفهوم واقعی

1. Rossini, Gioacchino Antonio 2. Schoenberg, Arnold  
3. Wackenroder, Wilhelm (1773-1798) نویسنده‌ی رومانتیک آلمانی. متخصص هنر و موسیقی قدیم آلمان. م.

4. the tonic and the fifth

برخی کلیدها، مثل کلید A flat مینور نوشته. و این مطلبی است که در آن دوران کمتر فردی از ملت‌های دیگر اروپا به فکر نوشتنش می‌افتاد. بنابراین موسیقی چیزی انتزاعی و جدا از زندگی تصور می‌شد، نوعی بیان مستقیم غیر تقلیدی که از هر نوع توصیف عینی فاصله‌ی بسیار داشت. با این همه، رومانتیک‌ها بر این عقیده نبودند که هنر باید مهارگسیخته باشد و آدم می‌تواند [در موسیقی] هر چیزی که به فکرش رسید بخواند، یا هر چیز که حال و حوصله‌اش می‌طلبید نقاشی کند، یا عواطف خود را فارغ از هر نظم و ترتیب بیان کند - این اتهام بی‌جایی است که ایروینگ بابیت و دیگران به رومانتیک‌ها زده‌اند. نووالیس روشن و صریح می‌گوید «هر وقت طوفان در سینه‌ی شاعر به غرش درمی‌آید و او گیج و سرگشته می‌شود، حاصل کارش پرت و پیلایی بیش نیست.» شاعر نباید سرتاسر روز و لنگارانه در جست‌وجوی احساس و تصویر پرسه بزند. البته او بی‌گمان باید این احساس‌ها و تصویرها را داشته باشد، حتماً باید رخصت غرش به طوفان بدهد - آخر چگونه می‌تواند از طوفان بپرهیزد؟ - اما سپس باید این همه را نظم و ترتیب ببخشد و آنگاه ابزاری مناسب برای بیان آنها بیابد. شوپرت می‌گفت نشانه‌ی آهنگساز بزرگ این است که در هنگامه‌ی نبرد الهام گرفتار می‌شود و در این نبرد نیروهایی لجام‌گسیخته به هر سو پورش می‌برند، اما او در این طوفان، آرام و خونسرد سپاه خود را به پیش می‌راند. آشکار است که این حرف‌ها در قیاس با اشارات آن دسته از رومانتیک‌های تندرو که خود هنرمند نبودند و به همین دلیل از ماهیت هنر خبر نداشتند، تصویری اصیل‌تر از کار هنرمند به دست می‌دهد.

چه کسانی بودند این اشخاص که این چنین اراده را بزرگ می‌داشتند و این چنین از ماهیت ثابت واقعیت نفرت داشتند. چه کسانی بودند آنان که به آن طوفان‌های رام‌ناشدنی، به آن ورطه‌های گسارناپذیر و آن جریان‌های نظم‌ناپذیر باور داشتند؟ توضیح

جامعه‌شناختی پیدایش جنبش رومانتیسم بسیار دشوار است، هرچند چنین توضیحی ضروری می‌نماید. تنها راه برای توضیح این پدیده که من یافته‌ام بی‌بردن به هویت این افراد، خاصه در آلمان است. واقعیت این است که این افراد گروهی آدم بریده از دین بودند. آدم‌هایی فقیر، محجوب، ملانقطی و ناهمخوان با جامعه. به‌آسانی می‌شد نادیده‌شان بگیرد، ناچار بودند با شغل معلم سرخانه به خدمت مردان بزرگ درآیند، همواره آماج ناسزا و قهر و غضب بودند. بدیهی است که این‌گونه افراد در عالم خود محدود می‌ماندند؛ شبیه همان شاخه‌ی کوچکی بودند که شیلر می‌گفت، شاخه‌ای که هرکس آن را خم می‌کرد، بلافاصله به حال اول برمی‌گشت و به پشت آن شخص می‌کوبید. بی‌گمان وضع این افراد تا حدودی به چگونگی امپراتوری پروس مربوط می‌شد که خاستگاه اغلب آنان بود، یعنی دولت فوق‌العاده پدرسالار فردریک کبیر که خود پیرو مکتب سوداگری<sup>۱</sup> بود و بر ثروت پروس افزود، ارتش آن کشور را گسترش داد و پروس را نیرومندترین و توانگرترین دولت در میان دولت‌های آلمان کرد، اما در عین حال کشاورزان آن کشور را به فقر و بینوایی کشاند و بیشتر شهروندان را از فرصت بایسته محروم داشت. این نیز درست است که این افراد که اغلب زادگان روحانیون و دیوانیان بودند، از آموزشی برخوردار شدند که برخی بلندپروازی‌های عاطفی و فکری را به ایشان آموخت، و از آنجا که در امپراتوری پروس بیشتر مشاغل در دست اشرافزادگان بود و تفاوت طبقاتی به سخت‌ترین روش‌ها اعمال می‌شد، این افراد قادر نبودند چنان‌که بایست بلندپروازی‌های خود را تحقق بخشند، پس کم‌وبیش سرخورده شدند و رفته‌رفته به انواع خیال‌پردازی‌ها روی آوردند.

1. mercantilist

به‌هرحال این توضیحی درخور اعتناست و به گمان من این‌که بگوییم مردانی خواری‌دیده، که انقلاب فرانسه و بسیار رویدادهای دگرگون‌کننده ایشان را برانگیخته بود، می‌بایست چنین جنبشی برپا کنند، منطقی‌تر از نظریه‌ی لویی اوتکور<sup>۱</sup> است که می‌گوید این جنبش در فرانسه و در میان خانم‌ها آغاز شد و از اثرات قهوه و چای فراوان بر اعصاب این خانم‌ها و نیز تأثیر کرس‌های بسیار تنگ و لوازم آرایش مسموم‌کننده و سایر وسایل خودآرایی بود که پیامدهای جسمانی ناگوار داشت. از نظر من این نظریه چیزی نیست که ارزش تأمل بیشتر داشته باشد.

در این تردیدی نیست که جنبش رومانتیسم در آلمان آغاز شد و خاستگاه واقعی آن آلمان بود. اما از مرزهای آلمان فراتر رفت و در هر کشوری که نوعی نارضایی اجتماعی وجود داشت رخنه کرد، خاصه کشورهایی که زیر چکمه‌ی مستی برگزیدگان خشن و سرکوبگر یا مردانی بی‌کفایت بودند، بخصوص در شرق اروپا. پرشورترین جلوه‌های رومانتیسم را شاید در انگلستان ببینیم، یعنی کشوری که در آن بایرن رهبر کل جنبش رومانتیسم شد و در اوایل قرن نوزدهم اصطلاح بایرنیسم کم‌وبیش مترادف با رومانتیسم بود.

داستان رومانتیک‌شدن بایرن ماجرای دور و دراز است که من اگر هم از آن باخبر باشم، قصد بازگفتن آن ندارم. اما بی‌تردید او از آن آدم‌هایی بود که شاتوبریان بهتر از هرکس دیگر توصیف‌شان کرده: «مردم باستان به‌ندرت از این دلهره‌ی پنهانی و از تلخی این همه شور و اشتیاق سرکوب‌شده که در هم آمیخته است، خبر داشتند. زندگی سیاسی گسترده، بازی در ورزشگاه‌ها یا در میدان‌های نبرد و رفت‌وآمد در محافل عمومی، آنچنان وقتشان را می‌گرفت که جایی

1. Hauteceur, Louis



برای ملال و افسردگی دل نمی‌گذاشت. « این به یقین وضعیت بایرن بود، و شاتوبریان که صرفاً نیمه‌رومانتیک بود، یعنی رومانتیک به این معنی که آدمی ذهن‌گرا و درون‌نگر بود و می‌کوشید اسطوره‌هایی گنگ از ارزش‌های مسیحی بسازد و آنها را جانشین اسطوره‌های بی‌اعتبار شده‌ی عهد باستان و قرون وسطی بکند، این وضعیت را با دقت تمام توصیف کرده است.

شاتوبریان هم به این جنبش احترام می‌گذارد و هم به مسخره‌اش می‌گیرد. بهترین توصیف این جنبش را شاید در شعری بیابیم که شاعر گمنام فرانسوی در نیمه‌ی قرن نوزدهم سروده:

L'obéissance est douce au vil coeur des classiques;  
Ils ont toujours quelqu'un pour modèle et pour loi.  
Un artiste ne doit écouter que son moi,  
Et l'orgueil seul emplit les âmes romantiques.

اطاعت گوارای جان بی‌مایه‌ی کلاسیک‌هاست  
که همیشه یکی را سرمشق و قانون خود می‌کنند  
هنرمند باید همیشه گوش به خود بسپارد  
و افتخار تنها نصیب جان رومانتیک‌هاست.

این بی‌گمان موضع بایرن در دنیای احساسات و نیز سیاست قرن نوزدهم بود. بایرن بیش از هر چیز بر اراده‌ی مهارناشدنی تأکید می‌کرد و کل فلسفه‌ی اصالت اراده، و کل این نگرش که دنیایی وجود دارد که باید تابع و فرمانبردار افراد برتر باشد از این شاعر سرچشمه می‌گیرد. رومانتیک‌های فرانسوی از هوگو به بعد، پیروان بایرن هستند. بایرن و گوته نام‌هایی بزرگ‌اند، اما گوته رومانتیک بسیار مشکوکی بود و

اگرچه در وجود فاوست آدمی آفرید که یکسر تکرار می‌کند « به پیش، به پیش، هرگز توقف نکنید، هرگز نایستید، هرگز از زمان نخواهید صبر کند، در برابر قتل و جنایت، در برابر هر مانع ممکن، روحیه‌ی رومانتیک باید راه خود را بگشاید»، کارهای بعدی و نیز زندگی او، مغایر با این نگرش بود. اما بایرن دقیقاً هماهنگ با اعتقادات خود عمل کرد. در اینجا چندسطری از شعر او می‌آورم که در وجدان اروپا رخنه کرد و بر کل جنبش رومانتیک تأثیر نهاد:

در رؤیایی ناشاد، راه خود را می‌رفت  
کیفور از لذت، انگار حسرت اندوه داشت  
برای تغییر ذائقه هم که شده در جست‌وجوی سایه‌های زیرین<sup>۱</sup> بود.

همه‌کس را به تحقیر می‌گرفت  
بیگانه‌ای در این عالم نای و نفس  
گاه بس فراتر و گاه بس فروتر از انسان‌هایی  
که خود را محکوم به تنفس در کنار ایشان می‌دید...

این توصیف کامل انسان مطرود، انسان تبعیدی و انسان برتر است، انسانی که نمی‌تواند با دنیای موجود کنار بیاید، از آن روی که روحش از بزرگی در این دنیا نمی‌گنجد، و از آن روی که آرمان‌هایی دارد مستلزم حرکت پرشور و مداوم به جلو، حرکتی که حماقت و دلسردگی و بی‌مایگی دنیای موجود همواره راه بر آن می‌بندد. بدین سان زندگی شخصیت‌های بایرن‌وار با تحقیر آغاز می‌شود، به شرارت می‌کشد و از آنجا به جنایت و هول و هراس و درماندگی

۱. «به‌های زیرین» به معنای مرگ است.

می انجامد. این سرگذشت همه‌ی شخصیت‌هایی است که در اشعار او می‌یابیم. ببینیم مانفرد<sup>۱</sup> چه می‌گوید:

روح من در کنار روح آدم‌ها راه نمی‌رفت  
با چشم‌های آدم به خاک نظر نمی‌کرد  
عطش بلندپروازی‌هاشان عطش من نبود  
هدف زندگی‌شان هدف من نبود  
شادی من، اندوه من، شور و شر من، قدرت من  
از من بیگانه‌ای می‌ساخت...

کل عارضه‌ی بایرنی یک نشانه دارد و آن دل‌بستگی به دو ارزش است که من کوشیدم برای شما توضیح بدهم، و این دو عبارتند از اراده و نبود ساختار برای جهانی که ما باید خود را با آن سازگار کنیم. این عارضه از بایرن به دیگران سرایت کرد، از جمله به لامارتین<sup>۲</sup>، ویکتور هوگو، نودیه<sup>۳</sup> و به‌طور کلی به رومانتیک‌های فرانسوی و از آنان نیز به افرادی چون شوپنهاور که در نظر او انسان میان زورقی کاغذین به دریای بی‌کران اراده افکنده شده، دریایی که نه غایتی دارد، نه پایانی و نه سمت و سویی، دریایی که درافتادن با آن تنها در صورتی میسر می‌شود که انسان با جان خود خطر کند، و کنار آمدن با آن تنها در صورتی میسر می‌شود که انسان خود را رها کند از دغدغه‌ی بی‌حاصل ایجاد نظم و سامان دادن به خود و ساختن گوشه‌ی دنجی در این دریای رام‌ناشدنی و پیش‌بینی‌ناپذیر. این عارضه آنگاه از شوپنهاور به

۱. Manfred؛ قهرمان شعر بلندی از بایرن با همین عنوان. م.

۲. Lamartine

۳. Nodier, Charles (۱۷۸۰-۱۸۴۴) ادیب فرانسوی. م.

واگنر سرایت می‌کند که کل سخن‌اش، برای مثال در حلقه، ماهیت هراسناک تمنای ناکام‌مانده است که لابد به هولناک‌ترین عذاب و در نهایت به قربانی شدن رقت‌بار همه‌ی کسانی می‌انجامد که اسیر تمنایی شده‌اند که نه توان پرهیز از آن دارند و نه مجال برآورده کردن آن. پیامد این همه، بی‌گمان انهدام نهایی است: آب رود راین بالا می‌آید و فرامی‌گیرد این بیماری بی‌رحم، پراشوب و بازنايستادنی، این بیماری درمان‌ناپذیر را که همه‌ی موجودات فانی گرفتارش شده‌اند. این کانون جنبش رومانتیک در اروپاست.

حال بجاست اگر به فهرست بلندی که در اوایل بحث مطرح کردم برگردیم و ببینیم در این مورد چه می‌توان گفت. در آنجا کوشیدم تا نشان دهم در ظاهر چنین می‌نماید که رومانتیسم در عین حال که همه چیز می‌گوید خلاف آن همه چیز را هم می‌گوید. اگر داوری من درست باشد شاید بتوان گفت که این دو اصل، یعنی اراده و فقدان ساختار چیزها، مطابق با بیشتر معیارهایی است که به آنها اشاره کردم، و آن تضادها که در نگاه نخست بسیار اساسی می‌نماید چندان هم اساسی نیست.

پس، از چیزی آغاز می‌کنیم که لاجوی سخت به آن اعتراض می‌کرد: مگر می‌شود واژه‌ی «رومانتیسم» در آن واحد نماینده‌ی دو چیز کاملاً متضاد باشد، یعنی از یک سو وحشی‌های نجیب، گرایش به زندگی بدوی، زندگی ساده، روستاییان گلگون‌چهره، فرار از پیچیدگی‌های هولناک شهرها، و گریز به سبزه‌زاران ایالات متحد، یا شکل‌های دیگری از زندگی بی‌تکلف در مناطقی واقعی یا خیالی در تارمی زمین؛ و از سوی دیگر کلاه‌گیس آبی، موی سبز، مشروب است و خرچنگی که زرار دُ نروال در خیابان‌های پاریس می‌گرداند

۱. آنگار. است به ابرای حلقه‌ی نیبلونگ (*Der Ring des Niebelungen*) از مشهورترین آثار واگنر. م.

تا نظر مردم را به خود جلب کند و در واقع موفق هم می‌شد؟ اگر پیرسید وجه مشترک این دو دنیا چیست - و لاجوی طبعاً متحیر است از این که یک واژه را می‌توان با خیال راحت بر هر دو اطلاق کرد - پاسخ این است که این هر دو می‌کوشند ماهیت مشخص چیزها را در هم بشکنند. در قرن هجدهم، شاهد پیچیدگی‌هایی افراطی هستیم، شکل‌ها و قوالب فراوان داریم، اصول و قواعد، قوانین، آداب و رسوم اجتماعی داریم و چارچوب مشخص و محدود برای زندگی، خواه در هنر یا در سیاست و سایر قلمروهای حیات انسان. هر چیز که این چارچوب را ویران کند و در هم بشکند مبارک است. بنابراین، خواه به جزایر بلست<sup>۱</sup> بروید یا به سرزمین سرخپوستان نجیب، خواه به دل پاک و نیالوده‌ی انسان ساده، که روسو توصیف کرده پناه ببرید و خواه، از سوی دیگر، به سراغ کلاه‌گیس سبز و جلیقه‌ی آبی و آدم‌های وحشی بیمارگون و فوق‌العاده پیچیده با زندگی کولی‌وار بروید؛ هر یک از این دو که برگزینید، روشی برای در هم شکستن و خرد کردن آن چیزی است که مشخص و معین است. وقتی در داستان هوفمان کوبه‌ی برنجی در بدل به پیرزن می‌شود و پیرزن بدل به عضو شورای شهر، و عضو شورای شهر بدل به قدح شربت، این صرفاً برای سر به سر گذاشتن با احساسات شما نیست، صرفاً بدان منظور نیست که داستانی کم و بیش عجیب روایت کند که لذتی می‌بخشد و در دم فراموش می‌شود. وقتی در داستان مشهور گوگول<sup>۲</sup> «دماغ»،<sup>۳</sup> دماغ از صورت کارمندی دون پایه جدا می‌شود و بعد ماجرای رومانتیک و پرشور و شر را در کلاهی و پالتویی از سر می‌گذرانند، صرفاً بدان منظور نیست که داستان عجیب و غریب بشود، بلکه مراد آن است که این داستان تهاجمی و حمله‌ای باشد به ماهیت هولناک هر چیز

1. Blest 2. Gogol, Nikolai Vasilievich 3. 'The Nose'

مشخص تغییرناپذیر. منظور نشان دادن این است که زیر این سطح صاف و آرام، نیروهای هولناک بیان‌نشده‌ی در جوش و خروش‌اند، هیچ چیز را نمی‌توان بدیهی گرفت، و نگاه ژرف به زندگی به ناچار مستلزم در هم شکستن این سطح آینه‌گون است. پس، به هر سو که برگردید، خواه به سوی پیچیدگی بیش از حد و خواه به سوی سادگی بی‌اندازه، نتیجه یکی خواهد بود.

البته اگر فکر کنید که می‌توانید به‌راستی بدل به وحشی نجیب بشوید، اگر فکر کنید که می‌توانید به‌راستی بدل به انسان بومی ساده‌ی سرزمینی بدوی بشوید و زندگی کاملاً ابتدایی پیش بگیرید، آنگاه جادوی این همه از میان می‌رود. اما هیچ‌یک از رومانتیک‌ها چنین فکر نمی‌کرد. نکته‌ی اصلی در تصویری که رومانتیک‌ها از وحشی نجیب داشتند این بود که آن موجود دست‌نیافتنی بود. اگر دست‌یافتنی می‌بود دیگر فایده‌ای نداشت، زیرا آن وقت موجود مشخص هولناکی می‌شد، قاعده‌ی ترسناکی برای زندگی می‌شد، و درست به اندازه‌ی چیزی که جایش را گرفته بود محدودکننده و نظم‌دهنده و باز به همان اندازه نفرت‌انگیز می‌شد. بنابراین اصل مسئله آن چیز تعریف‌ناپذیر، دست‌نیافتنی و نامتناهی است.

به همین ترتیب می‌توانیم پیرسیم چه وجه مشترکی هست میان آن جادوگران و اشباح و هیولاها و خندق‌ها و ارواح و آن شب‌پره‌های و راجی که گرد قلعه‌های قرون وسطایی پرسه می‌زنند و آن ارواحی که با دست‌های خونین و صدایی ترسناک از درون دره‌های مخوف و اسرارآمیز سر برمی‌آرند، از یک طرف و آن چشم‌انداز آرام و خوش‌سامان قرون وسطی، با مسابقات پهلوانی، جارچی‌ها و کشیش‌ها، خاندان سلطنت و اشراف، سراسر آرام، باوقار، تغییرناپذیر و اساساً در صلح و صفا با خود، از طرف دیگر؟ (از این دو گونه پدیده هر قدر بخواهید در چپته‌ی نویسندگان رومانتیک پیدا می‌شود.) پاسخ



این است که هر دو آنها، اگر در کنار واقعیت روزمره‌ی تمدن صنعتی اولیه، در لیون یا در بیرمنگام، بگذاریمشان، زشتی و بی‌مایگی این واقعیت را آشکار می‌کنند.

اکنون به نمونه‌ای فوق‌العاده، یعنی سر والتر اسکات می‌پردازیم. او نویسنده‌ای است که معمولاً رومانتیک به شمار می‌آید. شاید کسی، مثل بسیاری از منتقدان متحیر مارکسیست، بپرسد: چرا اسکات را نویسنده‌ای رومانتیک می‌دانید؟ اسکات صرفاً نویسنده‌ای خلاق و موی شکاف است که توانسته با امانت کامل و به شیوه‌ای که بر همه‌ی مورخان تأثیر نهاده، زندگی دوران‌های پیش از دوران خود، مثلاً اسکاتلند قرن هفدهم، انگلستان قرن سیزدهم یا فرانسه‌ی قرن پانزدهم را توصیف کند. چرا این سبک را رومانتیک می‌خوانیم؟ این سبک به خودی خود رومانتیک نیست. بدیهی است که اگر شما صرفاً مورخی بسیار امین و موی شکاف در قرون وسطی باشید و با دقت تمام آداب و رسوم نیاکان خود را توصیف کنید، به معنای دقیق کلمه مورخی کلاسیک به شمار می‌آید. شما در منتهای توان خود حقیقت را باز می‌گویید و این به هیچ معنی رومانتیک نیست، بلکه برعکس، فعالیت آکادمیک معتبری به شمار می‌آید. اما اسکات نویسنده‌ای رومانتیک بود. می‌پرسید: چرا؟ آیا صرفاً به این دلیل که این شیوه‌ی زندگی را خوش می‌داشت؟ این دلیل کافی نیست. نکته در اینجاست که او در عین ترسیم این تصاویر بسیار جذاب و شادای بخش و مسحورکننده، در کنار ارزش‌های ما - یعنی ارزش‌های سال ۱۸۱۰، ارزش‌های سال ۱۸۲۰، ارزش‌های اسکاتلند معاصر نویسنده، یا انگلستان یا فرانسه‌ی معاصر او، که در هر حال ارزش‌های اوایل قرن نوزدهم بودند - باری در کنار این ارزش‌ها، خواه پروتستان خواه غیر رومانتیک و صنعتی، اما در هر حال غیر قرون وسطایی، مجموعه ارزش‌های دیگری را مطرح می‌کرد که اگر نه بهتر از آنها، دست‌کم به

همان خوبی بودند و با آن ارزش‌ها رقابت می‌کردند. اسکات با این کار انحصار را در هم می‌شکست و این تصور را نفی می‌کرد که هر دورانی به همان خوبی است که می‌تواند باشد، و در واقع به سوی دورانی بهتر پیش می‌رود.

اگر در جست‌وجوی تفاوت میان مکولی<sup>۱</sup> و اسکات باشید، خواهید دید که تفاوت دقیقاً در این است که مکولی به‌راستی به پیشرفت اعتقاد دارد. او معتقد بود هر چیز درست در مکان خودش جا می‌افتد و معتقد بود که قرن هفدهم بخت‌یاری قرن هجدهم را ندارد و قرن هجدهم بختی کمتر از قرن نوزدهم دارد. هر چیز باید در همان جا که هست باشد. هر چیز را می‌توان برحسب نیروهای علی‌خودش توضیح داد. ما در حال پیشروی هستیم. همه چیز در جای خودش قرار گرفته، همه چیز در حال پیشرفت است، طبعاً این هزینه‌ای هم دارد، اما در عین حال اگر حماقت انسان، کاهلی انسان، شرارت انسان و سایر نیروهای ناشناخته و منافع شخصی انسان و چیزهایی از این دست در میان نبود، ما بسی سریع‌تر پیش می‌رفتیم. این عقیده، تا حدودی، وجه مشترک مکولی و جیمز میل<sup>۲</sup> و فایده‌گرایان بود. وجه مشترک او با بیکن<sup>۳</sup> این بود که او به مذهب رازآمیز اعتقاد نداشت، و این نکته‌ای آشکار است. این تصویری است که براساس آن می‌گویید واقعیتی وجود دارد، این واقعیت ماهیتی خاص دارد، ما آن را بررسی می‌کنیم، ما نگرش علمی داریم، امروز بیش از گذشته می‌دانیم. نیاکان ما راه و روش خوشبخت‌شدن را نمی‌دانستند، ما بیشتر از آنان می‌دانیم. البته دانش ما در این زمینه کامل نیست، اما بیشتر از گذشته

۱. Macaulay, Thomas Babington (۱۸۵۹-۱۸۰۰) نویسنده و سیاستمدار انگلیسی که آثار متعددی در تاریخ دارد. م.

۲. Mill, James (۱۸۳۶-۱۷۷۳) فیلسوف و مورخ اسکاتلندی، پدر جان استوارت میل اقتصاددان. م.

۳. Bacon, Francis (۱۶۲۶-۱۵۶۱) فیلسوف انگلیسی. م.

است، و فرزندان ما باز بیشتر از ما خواهند دانست. هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که بالاخره به هدف جامعه‌ی کامل، باثبات، تغییرناپذیر که در آن همه‌ی آرزوهای موجود یا محتمل انسان‌ها به شیوه‌ای هماهنگ برآورده می‌شود، خواهیم رسید یا نه، اما این آرمانی بیهوده نیست. این در واقع همان آرمان کنار هم چیدن تکه‌های پازل است.

اگر اسکات را برحق بدانیم، این تصور ممکن نیست درست باشد. در اینجا باز همان مسئله‌ی هر دو پیش می‌آید. اگر ارزش‌هایی متعلق به گذشته وجود داشته باشند که ارجمندتر از ارزش‌های امروزند، یا دست‌کم قادر به رقابت با این ارزش‌ها هستند، اگر تمدنی پرشکوه در جایی از بریتانیای قرن سیزدهم یا نقطه‌ای پرتافتاده از جهان باشد - در زمان یا مکانی دیگر - که اگر نه جذاب‌تر از تمدن ملال‌آور کنونی، دست‌کم برابر با آن باشد، اما (و این نکته‌ای مهم است) ما قادر به بازسازی آن نباشیم، قادر به بازگشت به آن نباشیم، این تمدن باید به صورت رؤیایی، به صورت خیالی شیرین بر جای بماند، و اگر در جست‌وجوی آن باشیم به صورت چیزی مایه‌ی ناکامی. باری اگر چنین باشد، آنگاه دیگر هیچ چیز ما را ارضانمی‌کند، زیرا در اینجا دو آرمان با هم تصادم کرده‌اند و این تصادم حل‌ناشدنی است. دست‌یافتن به وضعیتی که شامل بهترین نمونه‌های این فرهنگ‌ها باشد ناممکن است، چرا که این بهترین نمونه‌ها با هم سازگار نیستند. بنابراین مفهوم ناسازگاری و مفهوم کثرت آرمان‌هایی که هر یک برای خود اعتباری دارند، یکی از آن چماق‌هایی است که رومانتیک‌ها برای کوبیدن مفهوم نظم و مفهوم پیشرفت و مفهوم کمال و آرمان‌های کلاسیک و ساختار چیزها به کار می‌گیرند. از این رو است که اسکات به حق رومانتیک خوانده می‌شود، اگر چه مایه‌ی تعجب بسیاری از ما باشد.

نه الگویی همگانی در میان است و نه سبکی جامع. آن‌ها

راستین<sup>۱</sup> که دیدرو مطرح می‌کرد، آن سنت پنهان که تی. اس. الیوت<sup>۲</sup> مشتاق رخنه‌کردن در آن بود، اینها چیزهایی است که جنبش رومانتیک از آغاز تا پایان انکار می‌کرد و آنها را توهماتی زیانبار می‌خواند که فقط به بلاهت و کم‌مایگی کسانی می‌انجامد که به دنبال این توهمات می‌روند. این همان طبیعت روشمندشده‌ی پوپ است، همان ارسطو است، و همان چیزی است که سخت مایه‌ی بیزاری رومانتیک‌ها بود. پس باید این نظم را در هم شکست. باید با رفتن به گذشته، یا با گریز به درون خود و فراتر از جهان بیرون، این نظم را در هم بشکنیم. باید برویم و بکشیم با نوعی انگیزه‌ی معنوی نیرومند یکی شویم، انگیزه‌ای که هرگز نمی‌توانیم خود را کاملاً با آن یکی ببینیم، یا باید به اسطوره‌ای که هرگز تحقق نخواهد یافت صورت آرمانی بدهیم، خواه اسطوره‌ای شمالی باشد یا جنوبی، خواه اسطوره‌ای سلتی باشد یا از قوم دیگر، نوع آن اهمیتی ندارد - همچنین این اسطوره ممکن است طبقه یا ملت یا کلیسا یا هر چیز دیگر باشد. آنگاه این اسطوره ما را پیوسته به پیش می‌راند، اسطوره‌ای که خود هرگز صورت تحقق نخواهد پذیرفت و جوهر و ارزش آن همین تحقق‌ناپذیری است، و اگر تحقق‌پذیر باشد دیگر ارزشی نخواهد داشت. این، تا آنجا که من می‌بینم، جوهر جنبش رومانتیک است: اراده، و انسان همچون جنبش و حرکت، همچون چیزی که به تومسیف در نمی‌آید، از آن روی که پیوسته در کار آفریدن است، حتی می‌توان گفت که خود را می‌آفریند، چرا که اصلاً خودی در میان نیست، آنچه هست حرکت است و بس. این کانون تپنده‌ی رومانتیسم است. سرانجام باید درباره‌ی پیامدهای رومانتیسم در دنیای امروز سخن بگوییم. رومانتیسم بی‌گمان پیامدهایی وسیع داشته، هر چند با

1. la ligne vraie 2. Eliot, T. S.

نیروهای بسیار مخالفی روبه‌رو شده که تا حدی از شدت هجوم آن کاسته‌اند.

درباره‌ی رومانیسم هرچه بگوییم در این تردیدی نیست که این جنبش انگشت بر چیزی نهاد که کلاسیسیسم ناگفته رهاش کرده بود، یعنی بر آن نیروهای ناشناخته و نیز بر این واقعیت که توصیف کلاسیسیسم از انسان و توصیف دانشمندان یا افراد تأثیر گرفته از علم، همچون الوسیوس، جیمز میل یا ایچ. جی. ولز<sup>۱</sup> یا شاو<sup>۲</sup> یا راسل<sup>۳</sup>، از انسان، تمامیت انسان را بیان نمی‌کند. رومانیسم به این شناخت رسید که جنبه‌هایی از هستی انسان، خاصه جنبه‌هایی از زندگی درونی انسان، وجود دارد که کاملاً نادیده انگاشته شده و بدین ترتیب تصویر او تا حد بسیار زیادی مخدوش و بی‌اعتبار است. یکی از جنبش‌های برخاسته از رومانیسم در دنیای امروز، جنبش اگزیستانسیالیسم در فرانسه است، که باید چند کلمه‌ای درباره‌ی آن حرف بزنم، زیرا به نظر من اگزیستانسیالیسم وارث واقعی رومانیسم است.

دستاورد بزرگ رومانیسم که سرآغاز سخن من بود، این است که این جنبش توانست برخی از ارزش‌های ما را به گونه‌ای ژرف تغییر دهد. و این کاری است که بیشتر جنبش‌های بزرگ دیگر در آن درماندند. این چیزی است که وجود اگزیستانسیالیسم را ممکن کرد، نخست سخنی درباره‌ی این ارزش‌ها خواهم گفت و آنگاه می‌گویم تا نشان دهم چگونه رومانیسم در این فلسفه‌ی مدرن رخنه کرد و چگونه به سایر پدیده‌های زندگی مدرن نیز راه یافت، مثلاً به نظریه‌ی تأثیری اخلاق<sup>۴</sup> و فاشیسم که هر یک تأثیر فراوان بر دنیای ما نهاده‌اند. پیش از این گفتم - و باز باید با تأکید بیشتر تکرار کنم - که همراه با رومانیسم مجموعه‌ای از فضایل جدید پدید آمد. از آنجا که ما ارائه

1. Wells, Herbert George 2. Shaw, George Bernard 3. Russell, Bertrand

4. emotive theory of ethics

هستیم و از آنجا که باید آزاد، به معنای کانتی و فیخته‌ای کلمه، باشیم، انگیزه‌ی مهمی بیشتر از پیامد می‌یابد. زیرا ما بر پیامد تسلطی نداریم، اما بر انگیزه داریم. از آنجا که ما باید آزاد باشیم و از آنجا که باید در بیشترین حد ممکن خودمان باشیم، فضیلت بزرگ - بزرگ‌ترین فضیلت - آن چیزی است که اگزیستانسیالیست‌ها اصالت<sup>۱</sup> و روماتیک‌ها صداقت<sup>۲</sup> می‌خوانندش. چنان‌که پیش از این گفتم این چیز تازه‌ای است. تصور نمی‌کنم که در قرن هفدهم اگر جدالی میان فردی پروتستان و فردی کاتولیک پیش می‌آمد، آن کاتولیک امکان داشت بگوید «این آدم پروتستان مرتد ملعونی است و روح مردم را به عذاب ابدی می‌کشاند، اما از آنجا که آدم صادقی است پیش من ارجمند است. این‌که او صادق است و آماده است در راه مزخرفاتی که به آنها معتقد است جان ببازد، خود امتیاز اخلاقی بزرگی است. هر کس که در دعوی خود صداقت دارد، هر کس که آماده است خود را در مذبحی، هر چه باشد، قربانی کند، شخصیتی اخلاقی دارد و شایسته‌ی احترام است، و این‌که آرمان‌های او چیزی نفرت‌انگیز یا دروغین است اهمیتی ندارد.» مفهوم آرمان‌گرایی مفهوم جدیدی است. آرمان‌گرایی بدین معنی است که شما به افراد احترام می‌گذارید بدان سبب که آماده‌اند جان و مال و آبرو و قدرت و همه‌ی چیزهای دلپذیری را که احساساتشان طلب می‌کند فدا کنند و از آنچه در اختیار خودشان نیست، یعنی آنچه کانت عوامل برونی می‌خواند، آن عواطفی که خود پاره‌ای از دنیای روانی یا جسمانی هستند، چشم‌پوشند به هوای چیزی که خود را به‌راستی با آن یکی می‌بینند، حال آن چیز هرچه می‌خواهد باشد. این تصور که آرمان‌گرایی خوب و واقع‌گرایی بد است - و اگر من بگویم واقع‌گرا هستم بدین معنی است که قصد دارم

1. authenticity 2. sincerity



دروغی بگویم یا کاری غیرانسانی بکنم - از نتایج جنبش رومانتیسم است. بدین سان صداقت به خودی خود فضیلت می‌شود.

این از آن مفاهیم بنیانی است. چنین است که از دهه‌ی ۱۸۲۰ به بعد می‌بینیم که اقلیت‌ها شایسته‌ی احترام می‌شوند، سرپیچی و تمرد شایسته‌ی احترام می‌شود و شکست از برخی جنبه‌ها شرافتمندانه‌تر از پیروزی به شمار می‌آید و شایسته‌ی احترام می‌شود، همچنین هر عصبانی در برابر واقعیت و اتخاذ موضع براساس اصلی که خود ممکن است یاوه باشد شایسته‌ی احترام می‌شود، و می‌بینیم که این‌گونه چیزها که برشمریم آماج سرزنش و تحقیر نمی‌شود که بر آدمی روا می‌دارند که می‌گوید دو ضرب در دو می‌شود هفت، هرچند که این نیز برای خود اصلی است، اما اصلی که می‌دانید بر چیزی نادرست تأکید می‌کند. باری، این پدیده‌ها هم جدید بود و هم پراهمیت. کار رومانتیسم ابطال این تصور بود که در مواردی چون ارزش‌ها، سیاست، اخلاقیات و زیبایی‌شناسی چیزی به نام معیار عینی وجود دارد که در میان انسان‌ها عمل می‌کند، به گونه‌ای که هرکس این معیارها را به کار نگیرد یا دروغ‌گوست یا دیوانه. رومانتیک‌ها می‌گفتند این تصور در مورد ریاضی یا فیزیک صدق می‌کند. تفکیک میان مواردی که حقیقت عینی دسترس‌پذیر است - مثل ریاضیات و فیزیک و برخی حیظه‌های مربوط به عقل سلیم - و مواردی که حقیقت عینی به کنار نهاده می‌شود - در اخلاقیات، زیبایی‌شناسی و غیره - چیز تازه‌ای است و به نگرش جدیدی به زندگی انجامیده است، اما من قصد ندارم که درباره‌ی خوبی یا بدی این نگرش داوری کنم.

این نگرش جدید زمانی آشکار می‌شود که بپرسیم ارزیابی اخلاقی ما از شخصیت‌های تاریخی چگونه باید باشد. در مرحله‌ی نخست شاید شخصیت‌هایی را مطرح کنیم که فایده‌ای به آدمیان رسانده‌اند،

مثل فردریک کبیر و کمال آتاتورک، که شاید شخصیت فردی‌شان در نظر ما بری از نقص نباشد و بپذیریم که از برخی جنبه‌ها افرادی سنگدل و بی‌رحم بوده‌اند و در عین حال از بعضی انگیزه‌ها که در نظر انسان پذیرفتنی نیست، رهایی نداشته‌اند. در عین حال تردیدی نداریم که اینان زندگی هم‌میهنانشان را بهبود بخشیده‌اند، مردانی توانا و کارآمد بوده‌اند، سطح زندگی را بالا برده‌اند، تشکیلاتی عظیم پدید آورده‌اند که بعد از ایشان برجا مانده، و برای بسیاری از مردم سرچشمه‌ی خوشنودی، قدرت و شادمانی بوده‌اند. حال فرض کنید چنین افرادی را با آدمی مقایسه می‌کنیم که بی‌گمان مایه‌ی عذاب آدمیان بوده، آدمی مثل یوهان لیدنی<sup>۱</sup> که سبب بروز آدمخواری در شهر مونستر<sup>۲</sup> شد و شمار زیادی از مردمان را در هواداری از مذهب فاجعه‌خیز خود به کشتارگاه کشاند، یا آدمی مثل تورکمداد<sup>۳</sup> که انبوهی از مردم را که ما امروز بی‌گناه می‌شماریم، برای نجات روح‌شان و با ناب‌ترین انگیزه‌های انسانی نابود کرد. کدام‌یک از این افراد را برتر بشماریم؟ در قرن هجدهم کسی در این مورد تردید نداشت. بی‌هیچ تردید فردریک کبیر جایگاهی بالاتر از آن دیوانه‌ی مذهبی می‌یافت. اما امروز مردم در این داوری گرفتار تردید می‌شوند، چون بر این تصورند که آرمان‌گرایی، صداقت، از خودگذشتگی، صفای باطن، نیت خیر، صفاتی هستند برتر از فساد، شرارت، حسابگری، خودخواهی، دروغ‌گویی، تمایل به بهره‌کشی از دیگران برای رسیدن به منافع شخصی یعنی صفاتی که آن دولت‌سازان بزرگ بی‌گمان گرفتارش بوده‌اند.

۱. John of Leiden نام اصلی‌اش Johann Bukholdt؛ (۱۵۰۹-۱۵۳۶) روحانی متعصب هلندی. حکومتی مذهبی در مونستر تشکیل داد و با خشونت بسیار حکومت کرد. سرانجام خود به فرمان اسفند، مونستر زندانی شد و به گونه‌ای فجیع اعدام شد. م.

۲. Münster؛ Torquemada, Juan؛ (۱۴۴۵-۱۶۱۷) کشیش اسپانیایی در زمان سلطنت فرديناند و ایزابلا رییس دارگاه عقابند شد و در کار خود قساوت بسیار داشت. م.

بدین‌گونه ما فرزندان این دو دنیا مییم. از یک‌سو وارثان رومانیسم هستیم، زیرا رومانیسم آن قالب واحدی را که آدمی تا آن زمان در چارچوب آن رفتار کرده بود، یعنی آن فلسفه‌ی جاودان را در هم شکست. ما زاده‌ی برخی شک‌هاییم که کاملاً به‌گفت در نمی‌آیند. از یک‌سو امتیازات بسیار به‌پیامد می‌دهیم و از دیگر سو امتیازات فراوان به‌انگیزه می‌دهیم و میان این دو نوسان می‌کنیم. آنگاه که موردی افراطی پیش آید، آنگاه که آدمی مثل هیتلر مطرح شود، دیگر نخواهیم گفت که صداقت او الزاماً صفتی است که می‌تواند نجاتش بدهد، اما در دهه‌ی ۱۹۳۰ مردم این صفت را امتیازی برای او می‌دانستند. پس هیتلر باید در آنچه هست به‌راستی سنگ تمام بگذارد، اما اگر چنین کند آنگاه ارزش‌هایی را زیر پا گذاشته که کاملاً همگانی هستند. پس ما هنوز پاره‌های سنتی واحد هستیم، اما میدان نوسان آزاد ما و دامنه‌ی نوسانی که بر خود روا می‌بینیم بسیار فراخ‌تر از گذشته است. این را تا حد زیادی وامدار رومانیسم هستیم، چرا که رومانیسم ناسازگاری آرمان‌ها و برتری انگیزه و برتری شخصیت، و برتری هدف را بر پیامد، کارایی، تأثیر یا بر شادمانی، موفقیت و جاه و مقام در این دنیا تبلیغ می‌کرد. هولدرلین می‌گفت سعادت آرمان نیست، سعادت «قطره آب ولرمی است روی زبان»، نیچه می‌گفت «آدم خواهان سعادت نیست، فقط انگلیسی‌ها دنبال سعادتند». این‌گونه احساسات در قرن هفدهم و هجدهم مایه‌ی خنده بود. اگر امروز به آنها نمی‌خندیم شاید تأثیر مستقیم جنبش رومانتیک باشد.

سخن اصلی اگزستانسیالیسم اساساً پیامی رومانتیک است، و آن این‌که در این عالم چیزی نیست که به آن تکیه کنیم. فرض کنید می‌خواهید کردار خود را توجیه کنید و می‌گویید «C'est plus fort que moi»، از طاقت من بیشتر است، احساسات بر من غلبه می‌کند؛ یا، اصولی عینی وجود دارد که من هرچند از آنها

متنفرم باید رعایت‌شان بکنم؛ یا، من فرمان‌هایی از نهادی دریافت کرده‌ام که جاودانی و الهی است، یا اعتباری کاملاً عینی و ملموس دارد، و اگرچه ممکن است خوش نداشته باشم، این نهاد - که منظور از «این نهاد» یا قوانین اقتصادی است، یا وزارت کشور، یا هر چیز دیگر - به من فرمان داده و حق دارد اطاعت مرا طلب کند. اگر چنین کنید در واقع به بهانه متوسل شده‌اید. خیلی ساده، دارید وانمود می‌کنید که خودتان تصمیم نمی‌گیرید، حال آن‌که به‌راستی تصمیم گرفته‌اید، اما حاضر نیستید پیامدهای این واقعیت را تحمل کنید که آن‌که تصمیم گرفته خود شما هستید.

حتی آن وقت که می‌گویید: من کم و بیش بیخود از خود هستم، من زاینده‌ی نیروهای ناخودآگاهم، چاره‌ای ندارم، عقده‌ای دارم، تقصیر خودم نیست، کشیده می‌شوم، اگر این هیولایی شده‌ام که می‌بینید به این علت است که پدرم با مادرم بد رفتاری می‌کرد، باری، این همه از نظر اگزستانسیالیسم (که در این مورد احتمالاً برحق است) تلاش برای جلب ترحم یا محبت است از طریق انداختن بار مسئولیت عمل خود، که در دست‌زدن به آن کاملاً آزاد بوده‌اید، بر شانه‌ی چیزی عینی - فرق نمی‌کند که تشکیلاتی سیاسی باشد یا آموزه‌ی روانشناختی. شما تلاش می‌کنید مسئولیت را از دوش خودتان بردارید (چون تصمیم‌گیرنده خودتان بوده‌اید) و بر دوش چیزی دیگر بگذارید. آنگاه که می‌گویید من هیولا هستم - و حتماً از هیولا بودن ناراحت هم نیستید - این کارتان نوعی پذیرش خودخواهانه‌ی چیزی است که از شر بودن آن آگاهید، اما می‌خواهید خودتان را از سرزنش برهانید، پس می‌گویید: مسئول من نیستم، جامعه است، ما تقدیرمان از پیش تعیین شده، کاریش نمی‌توانیم بکنیم، علیتی وجود دارد که بر جهان حاکم است، من صرفاً ابزاری هستم در دست نیروهای پرتوانی که مرا به شرارت وامی‌دارند و قادر نیستم جلوی آنها را بگیرم، همان‌طور که اگر

تو را به کار نیک وادارند باز هم نمی‌توانم جلویشان را بگیرم؛ نه تو برای نیکوکاری سزاوار ستایشی و نه من برای شرارت درخور ملامتم، ما هیچ‌کداممان نمی‌توانیم تقدیرمان را چاره کنیم، ما همگی تکه‌هایی از یک جریان علیّ عظیم هستیم.

سارتر<sup>۱</sup> آنگاه که به‌درستی می‌گوید این کار خودفریبی یا فریب آگاهانه‌ی دیگران است، در واقع عقاید فیشته و عقاید کانت را که سرچشمه‌ی این نگرش بوده‌اند تکرار می‌کند. اگزستانسیالیست‌ها از این هم فراتر می‌روند. آنان کل این تصور را که عالم ساختاری ماوراءالطبیعی دارد انکار می‌کنند و نیز کل مفهوم الهیات یا مابعدالطبیعه و همچنین این عقیده را که چیزها جوهری دارند (که بدین معناست که چیزها ضرورتاً همان‌اند که هستند) و این‌که ما پای به دنیایی می‌گذاریم که ساختاری تغییرناپذیر دارد - ساختاری فیزیکی، ساختاری شیمیایی، ساختاری اجتماعی، ساختاری روانی و ساختاری متافیزیکی و الهی، با خدایی در رأس این آفرینش عظیم و انبوه آمیب‌ها در پایین آن، یا هر چیز دیگری که به آن معتقدید. این همه در نظر اگزستانسیالیست‌ها چیزی نیست مگر تلاش رقت‌آور آدمی برای آسوده‌زیستن در دنیا با خیال‌پروری‌های آرام‌بخش و تصویرکردن جهان به گونه‌ای که بتواند راحت‌تر با آن سازگار شود و ناچار نباشد مسئولیت هولناک اعمال خود را کاملاً بر دوش بگیرد. آدم‌ها آنگاه که برای اعمالشان دلیل می‌آورند و می‌گویند «آن کار را به این دلیل کردم، برای آن‌که به این برسیم.» و شما می‌گویید «خب، چرا باید به دنبال این هدف خاص بوده باشی؟» و آنها می‌گویند «چون بنا بر معیارهای عینی درست است.» این نیز از نظر اگزستانسیالیست‌ها تلاش برای انداختن بار مسئولیت کاری که قاعدتاً می‌بایست گزینشی آزادانه در

1. Sartre, Jean Paul

خلوت و در خلأ مطلق بوده باشد بر دوش چیزی است که از آن شما نیست، چیزی عینی مثل قانون طبیعت، گفته‌های مشایخ، احکام کتاب مقدس، اظهارنظر دانشمندان در آزمایشگاه، گفته‌های روانشناسان و جامعه‌شناسان و آنچه سیاستمداران و اقتصاددانان می‌گویند. من نه، آنها. این یعنی فرار از مسئولیت و چشم‌پستن غیرضروری بر این واقعیت که عالم در واقع نوعی خلأ است - و این‌که می‌گویند عالم پوچ است به همین معنی است - در این خلأ شما و تنها شما وجود دارید و شما آنچه را که ساختنی است می‌سازید و مسئول چیزی هستید که می‌سازید و نمی‌توانید دنبال بهانه‌ای برای تخفیف جرم خود باشید. همه‌ی بهانه‌ها دروغ و همه‌ی توجیحات فرار از مسئولیت است، و انسانی که چندان شجاع و چندان تراژیک هست که با واقعیت رودر رو شود، باید این واقعیت را نیز بپذیرد. این پیام رواقی‌وار اگزستانسیالیسم است و مستقیماً از رومانیسم گرفته شده است.

بی‌گمان برخی از رومانتیک‌ها کار را به افراط کشاندند. این را می‌توانیم با شرح نمونه‌ای به‌راستی فوق‌العاده، یعنی ماکس اشتیرنر<sup>۱</sup> روشن کنیم. در عین حال همین نمونه شاید به ما نشان بدهد که چه چیز در رومانیسم حتی برای امروز ارزشمند است. اشتیرنر مدیر مدرسه‌ای آلمانی و پیرو هگل بود که بحثی کاملاً درست را بدین شرح مطرح می‌کرد. رومانتیک‌ها در این عقیده که اعتقاد به وجود نهادهایی ازلی و ابدی خطاست، کاملاً برحق هستند. نهادها آزادانه به دست انسان ساخته می‌شوند تا انسان‌های دیگر از آن بهره ببرند و با گذشت زمان این نهادها منسوخ می‌شوند. بنابراین، آنگاه که از دیدگاه اکنون، منسوخ شدن آنها را به چشم می‌بینیم باید نهادهایی جدید را جانشین آنها کنیم، نهادهایی که اراده‌ی استوار ما آزادانه تعیین می‌کند. این

1. Stirner, Max (1804-1856): فیلسوف آلمانی، م.



نه فقط در مورد نهادهای سیاسی و نهادهای اقتصادی یا سایر نهادهای عمومی، که در مورد آموزه‌ها نیز راست می‌آید. آموزه‌ها نیز ممکن است باری طاقت‌فرسا بر دوش ما باشند، زنجیر و جباریتی هولناک که ما را اسیر انواع عقاید و باورهایی می‌کنند که زمان حاضر یا اراده‌ی ما آنها را دیگر مطلوب نمی‌شمارد. پس نظریه‌ها را هم باید در هم بشکنیم، هر نوع نظریه‌ی عمومی - خواه هگلی، خواه مارکسیستی - به خودی خود استبدادی فاجعه‌بار است که دعوی اعتباری عینی، فراتر از گزینش آزاد تک‌تک انسان‌ها دارد. این نمی‌تواند درست باشد، چرا که ما را در قید می‌گذارد، حبس‌مان می‌کند و فعالیت آزادمان را محدود می‌کند. اما اگر این بحث در مورد آموزه‌ها درست باشد، در مورد هر گزاره‌ی کلی نیز راست می‌آید، و اگر در مورد هر گزاره‌ی کلی درست باشد، آنگاه - و این آن گام آخری است که بعضی رومانتیک‌ها برداشتند - در مورد همه‌ی کلمات صدق می‌کند، زیرا همه‌ی کلمات کلی هستند، همه‌ی کلمات رده‌بندی می‌کنند. اگر کلمه‌ی «زرد» را به کار ببرم، چیزی از آن مراد می‌کنم که دیروز هم مراد می‌کردم و شما نیز فردا مراد خواهید کرد. اما این یوغی هولناک و استبدادی هراس‌آور است. چرا باید کلمه‌ی «زرد» امروز و فردا یک معنی داشته باشد؟ چرا من نمی‌توانم آن را تغییر بدهم؟ چرا ۲ ضرب در ۲ باید همیشه ۴ بشود؟ چرا باید کلمات همگون باشند؟ چرا من نمی‌توانم با هر آغازی دنیای خود را بنا کنم؟ اما اگر چنین کنم، اگر نمادهای نظام‌مندی در میان نباشند، آن وقت من قادر به فکر کردن نیستم. اگر نتوانم فکر کنم، دیوانه می‌شوم.

اگر به انصاف بنگریم اشتیرونر به حق دیوانه شد. او آخر عمرش را با احترام تمام و هماهنگ با باورهای خود در تیمارستان گذراند، دیوانه‌ای کاملاً آرام و بی‌آزار بود و سرانجام در سال ۱۸۵۶ درگذشت. چیزی کم و بیش شبیه این افکار در سر نیچه غلیان داشت. او

هرچند متفکری بس والا تر بود، از برخی جنبه‌ها به اشتیرونر می‌ماند. از این گفته‌ها به اصلی می‌رسیم و آن این است که ما تا وقتی در جامعه زندگی می‌کنیم، با هم ارتباط برقرار می‌کنیم. اگر این ارتباط در میان نبود مشکل می‌شد ما را انسان نامید. یکی از معانی «آدمی» این است که این موجود باید دست‌کم بخشی از آنچه را که به او می‌گوییم درک کند. بنابراین باید زبانی مشترک و وسیله‌ی ارتباطی مشترک، و تا حدودی ارزش‌هایی مشترک وجود داشته باشد، در غیر این صورت تفاهمی میان آدم‌ها برقرار نخواهد شد. آدمی که نتواند گفته‌ی آدم‌های دیگر را بفهمد مشکل که آدم باشد، چنین موجودی را نابهنجار می‌خوانند. چندان که آدمی بهنجار است و ارتباط برقرار می‌کند، ارزش‌های مشترک وجود دارد. چندان که ارزش‌های مشترک وجود دارد، ناممکن است که بگوییم همه چیز باید به دست من آفریده شود و ناممکن است که بگوییم اگر چیزی یافتم که پیشاپیش معین بود باید آن را در هم بشکنم و اگر چیزی یافتم که ساختار داشت باید نابودش کنم تا میدانی فراخ برای تخیل بی‌قید و بند خود فراهم آورم. در این مرز است که رومانیسم، اگر به نتایج منطقی آن پایبند باشیم، به نوعی جنون می‌انجامد.

فاشیسم نیز از وارثان رومانیسم است، نه بدان سبب که غیر عقلانی است - بسیاری از جنبش‌ها غیر عقلانی بوده‌اند - و نیز نه بدان سبب که به سرآمدان باور دارد - بسیاری از جنبش‌ها همین باور را داشته‌اند. اگر می‌گوییم فاشیسم چیزی را وامدار رومانیسم است، به علت وجود مفهوم اراده‌ی پیش‌بینی‌ناپذیر، خواه اراده‌ی فرد و خواه اراده‌ی جمع، است که آنچنان پیش می‌تازد که سامان‌دادن به آن، پیش‌بینی آن و عقلانی‌کردن آن ناممکن است. این کانون اصلی

فاشیسم است: این که رهبر فردا چه خواهد گفت، روحیه‌ی ما چگونه ما را به حرکت درخواهد آورد، کجا خواهیم رفت و چه خواهیم کرد، پیش‌بینی ناپذیر است. ابراز وجود به شیوه‌ای بیمارگون، نیست‌انگاری و نابودکردن نهادهای موجود به این بهانه که اراده‌ی نامحدود را که تنها چیز ارزشمند برای انسان است، در قید می‌گذارد؛ فرد برتر که فرد پست‌تر را لگدمال می‌کند بدان سبب که اراده‌اش قوی‌تر است؛ باری، اینها میراث مستقیم - و بی‌تردید کاملاً تحریف‌شده و مخدوش - جنبش رومانتیسم است و این میراث تأثیری بسیار نمایان بر زندگی ما نهاده است.

کل جنبش رومانتیسم تلاشی است برای تحمیل الگویی زیباشناختی بر واقعیت، و بیان این که همه چیز باید از قواعد هنر پیروی کند. شاید بخشی از دعاوی رومانتیسم در چشم هنرمندان معتبر بنماید، اما تلاش ایشان در تبدیل زندگی به هنر مستلزم پذیرش این فرض است که انسان چیزی است همچون مواد و مصالح، همچنان که رنگ و صدا از مواد و مصالح هنر به شمار می‌آیند. اما از آنجا که این فرض درست نیست، از آنجا که انسان‌ها برای برقراری ارتباط میان خود ناچارند برخی ارزش‌های مشترک و برخی واقعیت‌های مشترک را به رسمیت بشناسند تا بتوانند در جهانی مشترک زندگی کنند، و از آنجا که همه‌ی آنچه علم می‌گوید بی‌معنی نیست و همه‌ی آنچه عقل سلیم حکم می‌کند نادرست نیست - زیرا پذیرفتن این امر گزاره‌ای متعارض با خود و بی‌معنی است - باری، در این حد از افراط، رومانتیسم در شکل کلی خود و حتی شاخه‌های آن یعنی اگزستانسیالیسم و فاشیسم، در نظر من نادرست و گمراه‌کننده است. پس ما چه چیزی را وامدار رومانتیسم هستیم؟ بسیار چیزها را، ما مفهوم آزادی هنرمند را وامدار رومانتیسم هستیم و نیز این را که هنرمند و به‌طور کلی انسان را نمی‌توان با نگرش‌های بیش از حد

ساده، نظیر آنچه در قرن هجدهم رایج بود و نیز آنچه از تحلیل‌گران امروزی با تکیه‌ی بیش از حد بر عقل و علم می‌شنویم، تبیین کرد. همچنین رومانتیسم به ما آموخت که پاسخی یگانه به مسائل انسانی ممکن است مایه‌ی تباهی باشد، و ما اگر معتقد باشیم تنها یک راه‌حل برای همه‌ی مفاصل آدمی وجود دارد و این راه‌حل را باید به هر قیمت که شده بر مردمان تحمیل کرد، در این صورت احتمال آن هست که به جباری مستبد و ستمگر تبدیل شویم، زیرا اراده‌ی ما برای برداشتن موانع موجود در راه تحقق این راه‌حل سرانجام به نابودی همان مردمی می‌انجامد که آن راه‌حل برای نجات آنها عرضه شده است. این فکر که ارزش‌های گوناگون و ناسازگاری وجود دارد، و نیز کل مفهوم کثرت و بی‌کرانگی و نقصان همه‌ی پاسخ‌ها و تدبیرهای انسانی، از دستاوردهای رومانتیسم است؛ همچنین این فکر که پاسخی واحد که مدعی کمال و صحت است، خواه در هنر و خواه در زندگی، نمی‌تواند کامل و درست باشد. باری، این همه را از رومانتیک‌ها داریم. نتیجه‌ی این همه پیدایش موقعیتی خاص است. رومانتیک‌ها مهم‌ترین کارشان نابودی زندگی تساهل‌آمیز رایج، درافتادن با فرهنگ‌ستیزی، از میان برداشتن عقل سلیم، خراب‌کردن کار و بار راحت و بی‌دردسر آدمیان بود و نیز برکشیدن همه‌ی آدمیان به مرتبه‌ای از شور و اشتیاق برای ابراز وجود خود، که تنها از خدایان، در ادبیات کهن، انتظار می‌رفت. این پیام نمایان و مقصود نمایان رومانتیک‌هاست، چه رومانتیک‌های آلمان باشند و چه بایرن یا رومانتیک‌های فرانسه یا هر کس دیگر. اما اینان در نتیجه‌ی اثبات کثرت ارزش‌ها، در نتیجه‌ی رخنه افکندن در مفهوم آرمان کلاسیک و در اعتقاد به وجود پاسخی واحد برای همه‌ی پرسش‌ها و ابطال تصور قابلیت عقلانی شدن هر چیز و پاسخ‌داشتن همه‌ی پرسش‌ها و در نتیجه ابطال تصویر پازل‌وار زندگی، بیش از هر چیز بر ناسازگاری

آرمان‌های انسانی تأکید کرده‌اند. اما اگر این آرمان‌ها ناسازگار باشند، انسان‌ها دیر یا زود درخواهند یافت که باید تن به سازشی بدهند، زیرا اگر در پی نابودی دیگران باشند، دیگران هم به نابودی ایشان کمر خواهند بست. پس، در نتیجه‌ی این آموزه‌ی پرشور و شر، تعصب‌آمیز و دیوانه‌وار، ما به ضرورت مدارا با دیگران، ضرورت حفظ تعادلی ناقص در امور انسانی می‌رسیم و نیز به این واقعیت که کشاندن دیگران به زندانی که برایشان ساخته‌ایم ناممکن است، همچنان‌که نمی‌توانیم راه‌حلی را که خود پسندیده‌ایم بر آنان تحمیل کنیم، زیرا آنان سرانجام بر ما خواهند شورید یا زیر این فشار خرد خواهند شد. بنابراین آنچه از رومانتیسم حاصل شد لیبرالیسم بود و مدارا، بزرگواری بود و پی‌بردن به نقصان‌های زندگی و نیز افزایش ادراک عقلانی ما از خویشتن. البته رومانتیک‌ها خود هرگز به این پیامدها فکر نمی‌کردند، اما فراموش نکنیم که رومانتیک‌ها همان کسانی که بیش از دیگران بر پیش‌بینی ناپذیری فعالیت‌های انسان تأکید نهادند و از این حیث آموزه‌ی ایشان درست بود. آنان به چاهی که خود کنده بودند افتادند. چیزی را هدف گرفتند اما از بخت خوش ما آنچه کردند پیامدی دقیقاً خلاف آن داشت.

کتابخانه‌ی دانشگاه خوارزمی  
شماره: ۴۴۳۷  
تاریخ: ۱۳۸۵/۰۵/۱۹

نمایه

- آب باتو ۱۰۵
- آب دوبرو ۸۳
- آب ریئال ۷۶
- آب گالیانی ۷۶
- آب مورله ۷۶
- آپولون ۱۹۶
- آتجین، پت ۱۸
- آتن/ آتنی ۵۶، ۱۱۱، ۱۱۷
- آدم ۴۹
- آرنولد، گوتفرد ۷۲
- آزتک ۶۴
- آزاکس ۱۰۳
- آشور ۱۱۳
- آشوربانیپال «سارداناپولیس»
- آکسفورد ۱۸، ۹
- آکامنون ۲۰۷
- آلسته ۱۴۲، ۱۴۳
- آلمان/ آلمانی ۲۶، ۲۹، ۳۰، ۳۴، ۳۸، ۴۱، ۶۰، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۷۷، ۸۸، ۹۰، ۹۲، ۹۴، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۶-۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۹، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۲-۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹-۱۶۲، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۴، ۱۸۹، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۰۷
- آیشندورف، یوزف ۴۱
- آبنارد، یوزف ۴۱
- ابراهیم ۷۸
- ابلموف ۱۴۰
- ایبکوریان ۷۲
- المللو ۳۵
- اخلاق نیکوماخوس ۲۴
- اردن ۲۲
- اوسطو ۲۲، ۲۴، ۵۷، ۷۲، ۲۲۱
- ارنانی ۴۴
- اروپا/ اروپایی ۲۹، ۳۱، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۷۸، ۸۹، ۱۰۱، ۱۱۷، ۱۲۴، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۶۰، ۱۸۰، ۱۹۸، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۵
- اریحاء ۸۸
- اسپارت ۲۹، ۱۱۷
- اسپانیا/ اسپانیایی ۱۳، ۱۹، ۶۴
- اسپینوزا، باروخ ۲۱، ۶۷، ۱۲۹، ۱۴۹
- استاندال ۳۹، ۴۲، ۴۴، ۲۰۸
- استرالیا ۱۶
- استین‌برگ، جانی ۱۸
- اسرائیل ۲۲
- اسکات، سر والتر ۳۸، ۴۲، ۴۴، ۲۱۸-۲۲۰
- اسکاتلند ۲۱۸
- اسکلتن-والاس، رونا ۱۸
- اسکندر کبیر ۵۸، ۷۲
- اشپنر، فیلیپ یا کوب ۷۲
- اشتولبرگ، کنت فریدریش لئوپولد ۷۵
- اشتولبرگ، کنت کریستیان ۷۵
- اشترینر، ماکس ۲۳۱-۲۳۹
- اصحاب دائرةالمعارف ۹۷-۹۹
- افلاطون ۱۳، ۲۰-۲۲، ۲۶، ۴۱، ۷۲، ۱۱۱، ۱۶۴، ۱۷۲، ۱۹۱
- اکرتسهاوزن، بارون کارل فون ۷۵
- الب ۳۰، ۴۱
- الوسیوس ۶۲، ۷۵، ۹۸، ۱۲۹، ۱۳۴، ۲۲۲
- الویرا ۱۹۸