رومانتیسیسم آلمانی

نوشتهٔ عبدالعلی دستغیب

در برابر خردگرایی غلیظ و شدیدی که با دکارت به‌اوج رسید و بار دیگر در قرن نوزدهم با هگل دعوی جهانشمول کرد، جنبش رومانتیسیسم "از گوته گرفته تا ویتمن..." سر به‌عصیان برآورد، به‌ویژه در آلمان گسترش بسیار یافت. رومانتیک‌ها گویی وظیفه داشتند، اساطیر جدیدی برای انسان بسازند، از رویدادهای جدید، ادب حماسی و پهلوانی بوجود آورند. اسطوره مشغلهٔ عمدهٔ ادب رومانتیک بود و امروز نیز یکی از شاخه‌های عمدهٔ آثار رومانتیک بشمار می‌آید. در قرن هیجدهم، در آلمان به‌ویژه دلبستگی و شوق به‌نمادگرایی و ابلاغ نماد همگام با اسطوره در مقام ادب و در مقام دین نیرومندتر شد. از سال ۱۸۶۰ به‌بعد کیفیت دینی دلبستگی اسطورهٔ رومانتیک در جنبشی تدریجی، بیان خود را پیدا کرد، جنبشی که از فرهنگی جهانی و عام و به‌طور خردمندانه درک شده، به‌سوی فرهنگ ملی پیش می‌رفت و رنگ بومی به‌خود می‌گرفت ولی تجدد هنوز معنای واقعی خود را بدست نیاورده بود.[۱]

روحیهٔ جدید به‌بهترین وجه در آثار گوته منعکس می‌شود. البته او طرفدار انقلاب اجتماعی نبود ولی دگرگونی‌های عصر جدید را بهتر از بسیاری از جامعه‌شناسان دریافت و تصویر کرد. در عصر او بزرگانی مانند کانت، هگل، شلینگ در آلمان، کی‌یرکه‌گور در دانمارک، هوگو، ژورس، نروال، بودلر در فرانسه، بایرون، وردزورث در انگلستان، پوشکین

و بلینسکی در روسیه، می‌زیستند و در عرصهٔ فلسفه و ادب آثار مهمی بوجود آوردند. گسترش تحول تاریخی از لندن گرفته تا پطرزبورگ، تازه اروپا را در تراز فلسفی و فرهنگی به‌نسبت مساوی قرار داد. ارتباط فرهنگی کشورهای اروپایی زیاد و گسترده بود. گوته، هردر، شیلر، هگل و هولدرلین... از آنِ دوره‌ای هستند که فرهنگ آلمانی دگرگونی سرنوشت‌ساز خود را به‌نام "توفان و تلاش" *(Sturm und Drang)* از سر می‌گذراند. نسلی که می‌بایست تفکر آلمانی را متحول سازد در چرخشگاه قرن زاده شد. بسیاری از دانشوران و هنرمندان بزرگ به‌نسل رومانتیک تعلق دارند. دو جریان عمده رودخانهٔ بزرگ فرهنگ آلمان را بوجود آورد: انقلاب کبیر فرانسه و تأثیر عظیم آن، آرزومندی ژرف روشنفکران به‌واقعیت بخشیدن هدف‌ها و اصول آن انقلاب که در آلمان بدل به‌مشکل عمده شد و این به‌قسمی نیازِ به‌کنار آمدن با تجربهٔ اخلاقی، رنجبار و مضطرب کنندهٔ انقلابی را توضیح می‌دهد: توجه به‌ماهیت سوبژکتیویتهٔ انسانی و رابطهٔ آن با جهان. فیلسوفان آلمان از جملهٔ هگل می‌خواهند این دو تصویر را با هم یکی کنند. البته این تصاویر با یکدیگر پیوندی ژرف داشتند ولی در یک و همان زمان نمی‌شد این هر دو را آشتی داد.

آلمانی‌ها وقتی دیدند که فرهنگ و علم و هنر فرانسه و انگلستان پیشرفت زیاد کرده است و این کشورها ولتر، روسو، شکسپیر و نیوتون دارند با شتاب شروع به‌سرودن شعر و نوشتن فلسفه و آثار نمایشی کردند. گوته خود در جنبش و "توفان و تلاش" سردمداران بود اشعار و قصه‌های عاشقانه‌اش مانند ورتر، چند دهه به‌تب احساسات تند دامن زد اما او بعد دریافت که با چکش‌کاری و شتاب‌زدگی کار از پیش نمی‌رود پس به‌ادب کلاسیک روی آورد و آثار رومی و یونانی خواند و با فرهنگ خاورزمین و اشعار فارسی آشنا شد و کوشید هنر و ادب آلمانی را از ورطهٔ شورمندی شدید و اسطوره‌گرایی بیرون آورد. تحول زندگانی او تدریجی و آرام بود، از بی‌قراری به‌آرامش رسید و آشفتگی‌های جوانی را پس پشت گذاشت و به‌تعادل نسبی میانهٔ زندگانی و پیرانه‌سری دست یافت. در نمایشنامهٔ *اِگمنت* این تحوّل را در صحنه‌های نخست مشاهده می‌کنیم. تحولی که از تندی و عصیان به‌آرامش می‌رسد و سپس در *تاسو* گسترش می‌یابد و در *ایفی ژنی* و بخش دوم *فاوست* کامل می‌شود. شور و شوق رومانتیسیسم آلمانی وجوه گونه‌گون داشت. شیللر و گوته با هولدرلین و نووالیس تفاوت چشمگیری داشتند. تفکر رومانتیک گوته به‌ویژه متوجه ستایش زندگانی و کوشش به‌ره بردن به‌راز هستی، ارج نهادن به‌عشق و آزادی بود. *اگمنت* گوته از وزن و نغمهٔ ویژه‌ای پیروی می‌کند که درون متلاطم او، نمایندهٔ آن است. در این نمایشنامه و در *ایفی ژنی*، *تاسو* و

فاوست قهرمان می‌خواهد مدام به‌زندگانی خاکی درآویزد و مدام می‌بیند که باید از بیرون بگسلد و به‌درون بپیوندد، تمایل او پیاپی به‌نیک‌بختی ظاهری کمتر می‌شود و مدام درخشش تازه‌ای از ژرفای وجود او بیرون می‌زند. هر مرحله‌ای از تکامل درونی او مقدمه‌ای برای مرحلهٔ دیگر. سرانجام این سلسلهٔ بی‌پایان به‌ژرفای زندگانی می‌رسد.[۲]

آلمانی‌ها به‌سبب تحولات تاریخی و انقلاب فرانسه و لشکرکشی‌های ناپلئون... به‌عقب‌ماندگی خود پی بردند اما با وضع موجود سازگار نشدند و کوشیدند از راه‌های گوناگون خود را به‌تراز فرانسه و انگلستان برسانند. مارکس جوان در ۱۸۳۵ نوشت: "هنگامی که ما این پیشه را برمی‌گزینیم که در آن بتوانیم بیشترین سهم را به‌نوع انسان اهدا کنیم، موانع نمی‌توانند ما را به‌زانو درآورند زیرا آنها فدیه‌هایی هستند برای هدیه دادن به‌همگان. از این رو ما شادی حقیر، محدود و خودخواهانه را تجربه نمی‌کنیم بلکه نیک‌بختی ما به‌میلیون‌ها انسان تعلق دارد. کردار ما با رخوت به‌زندگانی ادامه نمی‌دهد بلکه برای همیشه مؤثر خواهد بود و اشک‌های انسان‌های شریف بر خاکسترهای ما فرو خواهد چکید."[۳]

در این کوشش و تلاش، گوته شاخص‌ترین آلمانی و ممتازترین نمایندهٔ عصر خود بود. در همهٔ عصرهای فرهنگ و زندگانی به‌کسب تجربه دست زد. شاعر، کارگردان نمایش، دانشمند و نویسنده بود. هیچ کس، نه کانت، نه وینکلمان، نه حتی بایرون چنین شاخصیتی نداشتند. گوته نماینده و گسترش دهندهٔ رمانتیسیسم آلمان در اروپا و در همان زمان دارای سلیقه و دیدگاهی کلاسیک بود. دانستگی عصر جدید را به‌نمایش می‌گذاشت، در عرصهٔ آشوب و تردید، در جستجوی ایقان بود و در ساختن جهان نو شرکت داشت. او و شیللر بر ضد ماتریالیسم خام قرن‌های ۱۷ و ۱۸، بر ضد ماتریالیسم هولباخ و هلوسیوس... قد عَلَم کردند. آنچه ماتریالیسم افزارواره دربارهٔ پیدایش باشندگان و انسان، روح، تاریخ و هنر می‌گفت نه فقط مشکل‌ها را نمی‌گشود بلکه از شکوه زندگانی نیز می‌کاست. مفیستوفلس، شیطان هوشمند کتاب *فاوست* این علم افزارواره را این طور به‌استهزاء می‌گیرد: آن کس که می‌خواهد حقیقت موجود زنده‌ای را درک کند، نخست جان او را می‌ستاند و سپس همهٔ اجزاء آن را در دست دارد اما دریغ که چیزی در این میان کم است و آن پیوند خردمندانه بین آن اجزاء از هم گسسته است. علم شیمی این کار را "به‌دست آوردن طبیعت" می‌نامد و بدین گونه خود را ریشخند می‌کند و آن را مُنکر می‌شود.[۴]

هگل نیز از زاویه‌ای دیگر به‌زندگانی و روح نگریست و منطق دیالک‌تیک را برای

سنجش مشکل‌ها بکار برد. نزد او دیالک‌تیک اصل زندگانی و تاریخ است و گزاره‌های مجرد متضاد را آشتی می‌دهد. گوته به آثار هگل و به اصل "فعالیت روحی" پیش نهادهٔ او، تأمل دربارهٔ خودْ بودن و دیگر بودن... توجه داشت و می‌گفت که هگل خود را در بین شناسنده و شناخته شده قرار داد ولی شلینگ بر وسعت طبیعت و فیشته بر نهایت ذهن بنیادی سوبژکتیویته تأکید داشتند و قطب‌ها را با هم در نظر نمی‌گرفتند. جایی که "شناسنده و شناخته شده دیدار می‌کنند، زندگانی موجوداست." همینطور هگل ناچار شد ذهن بنیادی یعنی محتوای عام خود ـ بودن "فی نفسه" گوته را ببیند. بیماری‌شناسی گوته دربارهٔ "بیماری عام آن عصر" دقیقاً با نقد تند و تیز وی از ذهن بنیادی سطحی رومانتیک‌هاپیوند داشت. او می‌گفت که رومانتیک‌ها قادر نیستند خود را از ثمربخشی ذهن بنیادی‌شان محروم سازند و خطر ورود به‌حوزهٔ چیزها را به‌جان بخرند.[۵]

هگل حرکت و دگرگونی طبیعت و تاریخ را در نظر می‌گرفت. هر باشنده‌ای دارای هستی است و در همان زمان باید از بین برود. پس زندگانی در هستهٔ خود دربردارندهٔ فناست و به‌ضرورت عام، هر نمودی متناقض است در این معنا که عنصری در خود می‌زاید که دیر یا زود، آن را از بین می‌برد و به‌متضادش بدل می‌کند. پس همانطور که هراکلیتوس کشف کرده "همه چیز جاری است." در برابر قدرت نمودهای دیالک‌تیکی نیروی مقاومت کننده‌ای موجود نیست. گوته دیالک‌تیک را به‌خوبی درکسوت "روح زمین" ممثّل ساخته است:

در اوقیانوس حیات و در توفان شعله‌ها
به‌فراز می‌روم و به‌نشیب می‌آیم
به‌هر سو می‌روم و می‌آیم
درگاهواره و درگور و در دریای سرمدی وجود و در زندگانی نیرومند
و با پود تغییرپذیر روزگار
درکارگاه پُر همهمهٔ زمان
بافته‌های ناگسستنی جامه‌هایی که از سوی پروردگار
رنگ حیات می‌گیرد، می‌بافم.[۶]

هگل و دیگر متفکران پیشتاز آلمان طرفدار پویایی طبیعت و تاریخ بودند و می‌گفتند انسان برای اینکه به‌برترین نیک‌بختی و آزادی برسد و در جهان جدید خود را در "خانهٔ خویش" بیابد، باید بر همهٔ تضادهای این جهان چیره شود. البته نه از راه نبرد و پنجه در پنجه کردن با واقعیت... بل از راه خردورزی کامل در عنصر واقع، از راه آگاه یافتن به‌ضرورت تناقض و

درک خردمندانهٔ آن. اما چنین کار خطیری در آلمان چندپاره و فئودال دشوار بود. متفکر آلمانی در حوزهٔ نظر تند می‌رفت اما در حوزهٔ واقعیت ناچار بود به‌سینه پیش خزد. خودکامگی شهریاران آلمانی و عقب‌ماندگی مردم او را از راهروی باز می‌داشت و چه بسا نومید می‌کرد. دوک ورتمبرگ به‌شیللر جوان فرمان داد جز نوشته‌های پزشکی چیز دیگری انتشار ندهد وگرنه مجازات خواهد شد. قوانین دوک‌نشین‌های آلمان ظالمانه و خشن بود. فقر و عقب‌ماندگی همه جا دیده می‌شد. جوان پرشور و با ابتکاری که در چنین جامعه‌ای می‌زیست و می‌دید که ریشه‌دارتر از آنست که بتوان زیر و رویش کرد، ناگزیر در خود و عالم درون خود غرق می‌شد یا به‌رؤیاهای دیگران پناه می‌برد.[۷] حتی گوته که از نزدیکان دوک وایمار و وزیر و مشار او بود از زبان فاوست که زندانی حجرهٔ گرد گرفتهٔ خویش است، از وضع زمان گله می‌کند: "به‌جای آغوش طبیعت زنده که محیط آفرینش من است، در کثافت‌ها و انگل‌ها و استخوان و مردگان و اسکلت حیوانات محصورم."

از آن جا که میدان عمل متفکر آلمانی تنگ بود و او اجازه نداشت اندیشه‌های خود را با آزادی بر زبان آورد یا بنویسد به‌رؤیا پناه می‌برد و از "عالمی حرف می‌زد که در آن آواها و رنگ‌ها و رایحه‌ها با یکدیگر هماهنگی دارند. اشیاء پی در پی دگر می‌شوند و شکل خود را وا می‌نهند. گل‌ها ابر می‌شوند، ستارگان بر خاک می‌افتند و قطعه قطعه به‌شکل حلقه‌های زیبای گلبرگ در می‌آیند... موجوداتی موسیقی محض می‌شوند. اندیشه‌های رؤیابین برای دگرگون ساختن همهٔ منظره، برای گشودن درهای بسته بس است... ."[۸]

در اندیشهٔ همهٔ رومانتیک‌ها قسمی رؤیت و سیر درونی که به‌رؤیتی نامنتظره می‌انجامد وجود دارد. این رؤیت بر جهانی گشوده می‌شود که دست علم و خرد به‌آن نمی‌رسد و فقط دل‌های پاک و ارواح زیبا آن را در می‌یابند. یکی از مصادیق بارز ارواح زیبا، نووالیس بود که همانند دیگر رؤیت‌بینان آرمان اخلاقی را به‌طور مجرد درک می‌کرد و نمی‌توانست پیوند زندگانی خود را با زندگانی دیگران دریابد. از این رو، به‌گفتهٔ هگل، نمی‌توانست به‌هستی واقعی و مشخص برسد و در تضاد بین روح ناب و ضرورت واقعیت یافتگی این روح افتاده و دیوانه و پریشان شده است.[۹]

رومانتیسیسم آلمان همواره زمزمهٔ خاموش درون روح انسانی را منعکس نمی‌کرد بلکه گاه فریاد و غرش کسانی را باز می‌تاباند که می‌خواستند "فلک را سقف بشکافند و طرح نو در اندازند...." دورهٔ توفان و تلاش یعنی تجربهٔ شورمندان آلمانی در حدود سال‌های ۱۷۷۰ به‌بعد، جنبش یا انقلاب ادبی و انتقادی بود و بر فرهنگ آیندهٔ آلمان اثر قاطع گذاشت. هردر

از پیشروان و نظریه‌سازان این جنبش نفوذ زیادی بر گوتهٔ جوان داشت و این هر دو نظریهٔ تازه بنیاد کردند که وجوه شاخص آن عبارت بود از ضدیت با مردم‌شناسی و روشنگری، مخالفت با مطالعه افزاروارهٔ طبیعت بشری و تحلیل و تجزیهٔ شناسایی انسانی به‌توانایی‌های متفاوت، مخالفت با تقسیم انسان به‌بدن و روان و ضدیت با مفهوم محاسبه‌گر خرد جدا شده از احساس و اراده. هردر و گوته به‌تعبیری فعالیت و زندگانی انسان را همچون تأثیرها و اکسپرسیون‌ها می‌دیدند یعنی به‌واقعیت یافتگی برونی آنچه احساس می‌کنیم یا آرزو داریم می‌اندیشیدند. هنر از دیدگاه "توفانیان" آلمانی، اصیل‌ترین اکسپرسیون دربارهٔ انسان است یعنی اصیل‌ترین شیوه‌ای که در آن انسان‌ها همزیستی با دیگران و ارتباط با طبیعت را کشف می‌کنند. در نزد رومانتیک‌های این دوره هنر عملکردی مانند دین پیدا کرد و تا حدودی جای آن را گرفت.[۱۰]

التهاب رومانتیک‌های آلمانی روز به‌روز بیشتر می‌شد تا اینکه در سال ۱۷۹۷ در وجود شلگل‌ها، نووالیس، هولدرلین، شلینگ و نیچه به‌اوج خود رسید. این جنبش از همان آغاز اسطوره را همچون محور اصلی تفکرها و امیدهای خود به‌حساب می‌آورد. در نسلی پیش، گیبون در مباحثه‌های دینی تند دربارهٔ تقویم تاریخی و سلسلهٔ شاهان نفس می‌کشید و پرورده می‌شد اما اکنون این رومانتیک‌های جوان از هیجان عقلی و آفرینشگر روشنفکرانهٔ عرصهٔ اسطوره که در آثار وینکلمان، هردر، گوته و هاینه بازتابیده بود، سیراب می‌شدند. در شعر طنزآمیز شیللر واکنشی می‌بینیم بر ضد آیین پرستش افراطی هلنی از سوی رومانتیک‌ها که در حدود سال‌های ۱۷۹۰ به‌بعد بسیار رواج یافته بود:

هنوز تب تند "شیفتگی به‌فرانسه" "گالومانی" ما را ترک نگفته که تب سوزان "یونان‌زدگی" فرا می‌رسد.

شیفتگی به‌یونان را می‌توان به‌آسانی به‌اسطوره‌پرستی و اسطوره‌دوستی ترجمه کرد. رومانتیک‌ها در این جو فراگیر به‌حرکت در آمدند و در عرصه‌ای که زبان‌شناسی، فلسفه، تاریخ، نقد عهد عتیق، نقد هنر و اشعار آلمانی مستقیم یا نامستقیم پی در پی دلبستگی تازه‌ای در اساطیر می‌یافت، یک رومانتیک به‌پیروی از هردر طرفدار ستایش از فرزانگی اسطوره‌ای واساطیر اقوام و تحلیل تاریخیگرانه هردر از دین می‌شد یا رو به‌سوی لسینگ و کتاب مشهور او *رساله‌ای دربارهٔ تاریخ افسانه* می‌آورد. لسینگ در این کتاب، افسانه‌ها، مَثَل‌ها را در مقام نمونهٔ اخلاق عملی تعریف می‌کند. تحلیل زبان‌شناسی تاریخی هاینه از اسطوره، تفسیر انقلابی و ولف از هومر در مقام شاعر و رامشگر خلقی، شعر مشهور شیللر *خدایان یونانی* که مسیحیت و عصر جدید را با دین از دست شدهٔ یونان مقایسه می‌کند... همه

حکایت دارد از شیفتگی به‌اعصار زرین باستان. شیللر در رساله‌ای می‌پرسد که چرا اقوام اسطوره‌ای کهن با اشتیاق‌ها و الهام‌های تصورگرایی جدید ناسازگارند؟ به‌همین شیوه آنچه در فلسفهٔ کانت یا در فلسفه‌های ایده‌آلیستی پیروان او آمد، سبب دلبستگی بیشتر به‌اسطوره شده است. کانت هنر را همچون قسمی راه حل میانجی‌گرانهٔ مشکل ثنویت انسانی می‌بینند. شیللر و شلینگ با ادامه دادن به‌همین گرایش، اسطوره را نمونهٔ غایی وجه تخیلی ثنویت آشتی یافته می‌بینند.[۱۱]

در آغاز سال ۱۸۱۰ دلبستگی شدید و اصیلی به‌اسطوره پدیدار شد و شلگل جوان و شلینگ و چند تنی دیگر این دلبستگی و اشتیاق را شدت بخشیدند اما در همان زمان همین اشتیاق و عوامل تاریخی سبب گسیختگی تفکر ایشان با تفکر وینکلمان و گوته شد. این عوامل عبارت بود از فشردگی زندگانی فرهنگی آلمانی، تمرکز در شهرهای کوچک و دادوستد علمی و ادبی محافل دانشگاهی، شبکهٔ تأثیرپذیر و تأثیرگذار تلاش‌های روشنفکرانه، غنا و شور حیاتی فرهنگ ملی تازه پدیدار شده، تشدید ملی‌گرایی به‌سبب عواملی از جمله انقلاب فرانسه و مهاجمات ناپلئون، نزدیکی شگرف و همکاری مشتاقانه فیلسوفان و شاعران آلمانی که به‌ویژه در دوستی عهد جوانی هگل، شلینگ و هولدرلین ممثل گردیده... همهٔ این عوامل دلبستگی به‌اساطیر را غنی کرد و گسترش داد.

آنچه در این دوره تازگی داشت مشکل‌هایی بود که رومانتیک‌ها، مشکل عمدهٔ خود می‌شمردند: احساس روزافزون دربارهٔ فقدان سنت و باور، دوپارگی ژرف "من" (خود) و "جهان"، فشارها و محدودیت‌های سیاسی و نیز رومانتیک‌ها فرض می‌کردند اسطوره در هر تلاشی که انسان برای حل مشکل‌های جاودانی، نه فقط مشکل‌های فلسفی، دینی، هنری بلکه حتی مسایل سیاسی و شخصی به‌عمل می‌آورد، نهفته و پنهان است. بعضی از ایشان مفهوم اسطوره را در مقام وجه برتر حقیقت زمان معاصر خود تلقی می‌کردند اما هردر و گوته این موضوع را امکانی مجذوب کننده و دلپذیر نمی‌دانستند. اسطوره نزد این دو متفکر درونمایه و ذخیرهٔ اصلی بشمار می‌آمد اما خطرگری در غوطه‌ور شدن در دریای اساطیر را عملی فردی می‌دانستند، آنها نه نمایندهٔ دبستان تفکر اسطوره‌ای خاصی بودند نه اخلاف یکی از این نگرش‌ها جز در این معنا که در پس پشت نظرشان نسبت به‌اسطوره، پیکرهٔ القایی اما تثبیت نشدهٔ امکان‌های دورهٔ "پیش از رومانتیسیسم" قرار داشت. رومانتیک‌های آلمانی را احتمالاً می‌توان بنیانگذار دبستان واقعی اسطوره‌شناسی پس از زوال میتولوژی ارتدوکسی مسیحی پایان قرن هفدهم دانست. در مثل می‌دانیم که شلگل‌ها

نزد هاینه درس می‌خواندند و به‌زودی به‌نگارش نقدی آغاز نهادند که در آن، اسطوره با درونمایه‌های دیگر ادبی، سیاسی، دینی و تاریخی آمیخته شده بود و نیز دبستان بحثی شلینگ در ۱۷۹۲ در باب مسایل "اسطورهٔ سفر پیدایش" که آن روزها از سوی دو ستایگر هردر یعنی گابلر و ایگ هورن طرح شده بود به‌بحث پرداخت. نخستین رسالهٔ چاپی شلینگ به‌نام *دربارهٔ اساطیر، قابل‌های تاریخی و اصول فلسفی کهن‌ترین جهان* (۱۷۹۳) و رسالهٔ هولدرلین به‌نام *تاریخ هنرهای زیبا بین یونانی‌ها* (۱۷۹۰) بیشتر تفکر و تأمل اسطوره‌ای را نشان می‌دهد تا تاریخ هنر را.

گوته گله می‌کرد که رومانتیک‌ها سرانجام ناچار به کاتولیسیسم می‌گرایند و چنین است تفاوت رومانتیک‌های قدیم و جدید. به‌هر حال اسطوره‌شناسی رومانتیک به‌زودی تبدیل به‌برنامه و ابزار بیان دینی شد برای ژرف‌پیمایی و گسترش و یگانه کردن مسایل روحی بر حَسَب نمونه‌های مسیحی. در تباین با این موضوع، هردر و گوته با جرأت به‌کار اثبات اسطوره در مقام وجه حقیقت پرداختند و هرگز نپذیرفتند که اسطوره وحدتی عرفانی و فرا رونده از تجربهٔ حسی را وعده می‌دهد. هردر تأکید می‌کرد که هر قوم باید مستقل و منفرد بماند و می‌ماند و نیز نیازمند است بیان کاملی پیش نهد از آنچه امکاناً معنای انسانیت را بدست می‌دهد. گوته در زمینه‌های تکامل انسان و تکامل طبیعی بر تفرّد تأکید داشت.

روی هم رفته رومانتیک‌ها در جهت‌گیری‌های نخستین خود نه بر تفرّد بلکه بر عام بودگی مشکل‌ها تکیه می‌کردند و می‌گفتند هدف راستین تلاش انسان و طبیعت، جستجو و یافتن چیزی نامعین، از آغاز کامل، بی‌شکل، نامحدود و نامتناهی و یگانه است در پس پشت جدایی‌ها و تفاوت‌های ظاهری، و غالباً اسطوره را به‌صورتی وصف می‌کردند که این نظر را تأیید کند. اسطوره‌شناسی رومانتیک را می‌توان تا حدودی در مقام زنده ساختن امیدواری‌های کهن مسیحی در شکل آرمانی یا دنیوی دانست. اسطوره در این زمان به‌جای اینکه جهتی از جهات رشد زندهٔ طبیعی یا تاریخی باشد بیشتر به‌صورت وجه جبران جدایی انسانیت از یگانگی از دست رفته آغازین درآمد. رومانتیک‌ها در اندیشهٔ این نبودند که بازگشت به‌سوی وحدت آغازین، امکانی واقعی باشد بلکه ممکن می‌دانستند اسطوره مفتاحی فراهم آورد برای آشتی شقاق به‌شدت احساس شدهٔ ضرورت و آزادی، محدود و نامحدود، انسانی و الهی.... پس می‌گفتند که ما باید بیشتر متوجه آن چیزی باشیم که اسطوره پیشاپیش اعلام می‌داشت نه متوجه آنچه بود یا هست. اسطوره زمانی به‌بهترین وجه واقعیت می‌یافت که تناقض‌ها همه حل و رفع شود. نووالیس می‌توانست بگوید تطور فزاینده و

پیشرونده، مادهٔ اصلی تاریخ است. او باور داشت: "آنچه تاکنون موفق به‌دستیابی به‌کمال نشده در آینده آن را بدست خواهد آورد."

رومانتیک‌های آلمانی را به‌نسبتی که به‌گوته نزدیک یا از او دور می‌شدند می‌توان شناخت. آنها از گوته ستایش می‌کردند و تجربهٔ ویلهلم مایستر او برای ایشان تجربه‌ای تعیین کننده بود، اما جدّ و وقار و ارزشی که او برای "عمل" قایل بود، آنها را سرد و از گوته دور می‌کرد. در مثل نووالیس برتری او را بر خود و دوستانش به‌خوبی می‌دید. نووالیس درمی‌یافت که هر آنچه نزد آنان روشن و اندیشهٔ محض باقی می‌ماند، در دست‌های گوته به‌کنش بدل می‌شد. تلاش آنان برای رویارویی با مشکل‌ها هرگز نتیجه‌ای در بر نداشت مگر تاملاتی که خود مشکل‌ساز بود حال آنکه گوته به‌راستی مشکل‌ها را پشت سر می‌گذاشت. آنان می‌خواستند جهان نو بوجود آورند که در آن نبوغ، یا همان شاعر نابغهٔ عصر، بتواند خانه‌ای بیابد، در حالی که گوته خانهٔ خود را در متن زندگانی زمانه‌اش می‌یافت.[۱۲] نووالیس شاعر به‌تمام معنا اسطوره‌ای و رومانتیک آلمان است. اشعار و رومانس‌های او تجسم آفرینشگرانهٔ آروزهایی هستند که از "جهان غیب" خبر می‌دهند. او و برادران شلگل برنامه‌ای را طرح ریختند برای آفرینش شعر عام، یعنی شعر اشعار میتولوژی جدیدی که بر ماهیت ایده‌آلیسم و نیروی پویا استوار شده باشد و با گرفتن وامی از شیللر می‌گفتند که "آرمان جدید، آزادی و نامحدود را در آماج خود دارد" و شعر جدید، گذشته و اکنون را به‌برترین قدرت و حد می‌رساند. شاعر، پیام‌آور جادویی و کاهن آفرینشگر طبیعت است. نووالیس در *نوآموزی سائیس* (۱۷۹۸)، طرح رزمی ـ آموزشی طبیعت را همچون شناخت نمادین عرضه شده توصیف می‌کند و آن عبارت است از آیین دین آسیس که در معبد سائیس مصر کهن برگزار می‌شد. بلندپروازانه‌ترین اثرش به‌نام هینریش *فن اوفتر دینگن* که به‌الگوی *ویلهلم مایستر* گوته بریده شده ولی در زمینهٔ زندگانی آلمان قرون وسطی نهاده شده است، ورود قهرمان به‌جرگهٔ اهل رمز و راز یا "پاگشایی" قهرمان را وصف می‌کند. او نه وارد جهان بلکه وارد عرصهٔ رمزهای برتر زندگانی می‌شود، جایی که گمان می‌رود در عرصه‌ای اسطوره‌ای واقع شده است. نوآموزی و پاگشایی قهرمان در کسوت سلوک هینریش ممثّل می‌شود که در جستجوی "گل آبی" جادویی است.[۱۳]

درونمایهٔ اصلی رومانس یاد شده آموزشی است دربارهٔ شعر حقیقی که هینریش از استاد و شاعر خود، کلینگ سور[۱۴] می‌آموزد. استاد این فرزانگی را به‌مدد اسطوره‌ای نمادین به‌نوآموز انتقال می‌دهد و در این اسطوره همهٔ تضادهای انسانی و کیهانی به‌آشتی می‌رسند.

اسطوره با "عصر آهن"، عصری که اکنون نیز بر جهان حاکم است، آغاز می‌شود و این نمادی است از "فردوس از دست رفتهٔ" آغازین. اشخاص عمدهٔ رومانس نووالیس همانند قهرمانان آثار بلیک، همانا قدرت‌های معنوی‌اند که اساطیر کهن و نو را بهم می‌آمیزند. برخی از آنها مانند اسفینکس، ایزدان سرنوشت، اروس و پرزئوس از اساطیر یونان گرفته شده‌اند و برخی از اسطوره‌های هند یا اروپای شمالی و از این جمله است "فره یا" (*Freya*)، و برخی نیز ابداع خود شاعرند. کیهان در این جا سه سطح دارد و جغرافیایی روحی است حاوی جهان برین که به‌احتمال همان فردوس است که اکنون یخ زده. حوزهٔ میانین یعنی زمین که "پدر" یا "روح" بر آن فرمان می‌راند و جهان زیرین که ساکنان آن نیروهای کور "ضرورت" و "طبیعت"اند و هم چنین اسفینکس و ایزدان تقدیر در رده این نیروها بشمار آمده‌اند. حرکت داستان متضمن وحدت دادن دوبارهٔ همهٔ قطعه‌های هماهنگی آغازین است و این کار اساساً به‌وسیلهٔ پاکی خدشه‌ناپذیر کودک یعنی فابل انجام می‌شود. جملهٔ آغازین کتاب، هدف مطلوب را نشان می‌دهد: "همینکه فابل حق کهن خود را دگربار بدست آورد جهان بار دیگر در بطن 'فره یا' آتش خواهد افروخت." "فره یا" هماهنگی کلی اکنون مفقود را نمایش می‌دهد. مادر او سوفیا، دانایی، دانش و فرزانگی، جهان برین (مینو) را ترک می‌کند تا در حوزهٔ میانی (زمین) اقامت گزیند. در این حوزه ابزار رستگاری در وجود می‌آید: فابل دختر روح (اندیشه) و تخیّل و عشق پسر روح و دل. ایزد عشق بدون توفیق یافتن "فره یا" را جستجو می‌کند ولی به‌سبب اسارت به‌دست شهوت، ناتوان می‌ماند. اکنون عقل در وجه گندیدهٔ خود، خودکامانه شاه جهان می‌شود. فابل می‌گریزد تا قدرت‌های خلاق اما به‌خواب رفتهٔ کیهان را بیدار کند. نخست قدرت طبیعت ویران می‌شود، خورشید از شکوه عریان می‌گردد و تبدیل به‌سنگی سرد می‌شود. سپس فابل به‌جهان زیرین می‌رود و ایزدان سرنوشت و اسفینکس را می‌کشد. فابل اکنون صاحب قدرت است و با آفرینش آذرخش، غول به‌خواب رفته و کهن سال زمین را دوباره بیدار می‌سازد:

زمین دوباره از خواب بر می‌خیزد

و اعصار کهن باز می‌آیند.

در پایان رومانس، ایزد عشق با "فره یا" زناشویی می‌کند. جایزهٔ فابل درک سرنوشت است تا وی با آن تا ابد رشتهٔ زرین ناگسستنی ببافد و در نتیجه شکوه الوهی[۱۵] وحدت و شادی کیهانی برای همیشه فرا می‌رسد:

امپراطوری ابدیت برپا می‌شود

در عشق و آشتی، دشمنی‌ها پایان می‌گیرد
رؤیای دور و دراز رنج افسرده کننده پایان می‌یابد
سوفیا اکنون برای همیشه کاهن معبد دل‌های ماست.[۱۶]

دیدگاه نووالیس دربارهٔ اسطوره اساساً نظر به‌آینده دارد و نظر به‌فعلیت یافتن همهٔ امکان‌های انسانی و تاریخی. اسطورهٔ اعصار پیش از تاریخ بدین‌سان مادهٔ خامی می‌شود برای شعر اسطورهٔ جدید و ضروری. در پس پشت چنین شکوفایی پیام‌آورانهٔ نیروهای به‌قوه، امید تند و سوزان مسیحی نووالیس نهفته است ولی رگهٔ مسیحی اسطوره‌سازی او تا حدودی آمیخته‌ایست از مهر و قهر و عشق و کین. در سنت مسیحی، عیسی انسان را رستگار می‌سازد و در رومانس نووالیس قابل رستگارسازی انسان کنونی را به‌عهده دارد. فردریش شلگل نیز از "شعر عام و پیشرو" که جهان را "باز خواهد خرید و رستگار خواهد کرد" سخن گفته بود ولی اشاره‌های او و نووالیس دربارهٔ پیشرفت، نظریه‌ای در این زمینه به‌شیوه خردگرایی مانند کندروسه و اوگوست کنت بدست نمی‌دهد بلکه بصیرتی عرضه می‌کند از بازگشت به‌کمال و تمامیتی که در آغاز موجود بوده است، داستان اسطوره‌ای نووالیس نشان می‌دهد زمانی که دختر اندیشه و خیال یعنی قابل در پایان سرود پیروزی اعلام هماهنگی کامل و عرفانی سر دهد، "عصر آهن" یعنی دورهٔ هجران دردناک و طولانی انسان از اصل خود، به‌پایان خواهد رسید.

رومانتیک‌های آلمانی برای جبران و بازخرید آنچه در اساطیر آغازین به‌تیرگی گراییده بود، دو راه پیش می‌نهادند. از یک سو فردریش شلگل، هولدرلین و نووالیس در رساله‌ها و اشعارشان در کسب و آفرینش خودآگاه اسطوره از آرمان‌ها و مواد نو به‌دیگران درس امید می‌دادند از سوی دیگر در پی یافتن برخی از خاستگاه‌های اسطوره‌ای بودند که با آرزوهای مسیحی وایده‌آلیستی رومانتیک همخوان باشد. ستایش اساطیر هند در مقام نمونهٔ عظیم و هیجان‌آور فرزانگی اسطوره و ستایش هندوستان در مقام سرچشمهٔ همهٔ آن فرزانگی‌ها، نمایان کنندهٔ این تعادل اسطوره‌ای است. در این زمینه هندوستان برای نخستین‌بار در اروپا، همچون تصویر اسطوره‌ای ـ دینی، بر جای یونان و مصر و حتی اسراییل نشست.

کیفیت دینی توجه اسطوره رومانتیک در دور شدن تاریخی از فرهنگ عام عقلانی و نزدیک شدن به‌فرهنگ ملی و بومی شکل می‌گیرد و در آلمان به‌ویژه بر ارتباط فلسفه، دین و اسطوره تأکید می‌شود. به‌این دلیل در نیمهٔ نخست قرن نوزدهم، حوزه‌های آموزشی، اهداف هنری و تفکر فلسفی و دینی در زمینهٔ اسطوره‌شناسی بهم نزدیک شدند. رومانتیسیسم

آلمانی که جنبشی بادوام اندک و باشدت و غموض عظیم بود، در پس پشت نظریهٔ تکامل در اسطوره پنهان گردید. از این رو نمی‌توان آن را واحد مستقل و یگانه بشمار آورد ولی به‌هر حال این جنبش بر پیوند درونی هنر و تفکر آلمانی تأکید ورزید.

آثار فردریش شلگل تأثیر تفکر اسطوره‌ای را بر نقد ادبی نشان می‌دهد. فهم و درک ماهیت واقعی اسطوره در مقام نیروی ترکیب کننده، ناقدان را به‌پایگاهی جدید و برتر می‌کشاند جایی که اینان توانستند همنهاده‌های درک‌پذیرتری عرضه کنند. شلگل هم‌چنین به‌سبب شوق به‌اسطوره ناچار شد خواهان قسمی هنر جدید بشود، هنری که همه چیز را در بر گیرد، در خود تحلیل ببرد و ترکیب کند. او آن وحدت بنیادی را که هنوز در اسطوره می‌توان دید ابزاری شمرد که با آن می‌توان به‌ضرب و زور، وحدت جدیدی فراهم آورد و درخواست می‌کرد که ادیبان اساطیر جدیدی بسازند. اما برادر او، اوگوست شلگل رومانتیک معتدل آلمانی بود که نظریه انداموار و زندهٔ جدیدی دربارهٔ اسطوره را در اروپا بسط داد. او در سخنرانی معروف خود دربارهٔ ادب نمایشی بر حضور عنصر اسطوره در تراژدی یونان تأکید کرد و افزود شاعر جدید می‌تواند در جو روحی اسطوره شعر بسراید و داستان‌های تازه‌ای بیافریند و به‌منظور رسیدن به‌اهداف شاعرانه، اساطیر کهن را باورمندانه یا بدون باور بکار گیرد. آثار هولدرلین و نووالیس نشان می‌دهد چگونه خوانش‌ها و تعابیر جدید و افراطی اسطوره را در شعر می‌توان بکار بُرد. در واقع هولدرلین نمونه‌ای است در نشان دادن این موضوع که شخص تا چه اندازه می‌تواند در تلقی اسطوره کهن یونان در مقام دینی هنوز زنده پیش برود. او با تأکید برجهات تیره و تراژیک اسطوره به‌عمقی دست یافت که همیشه با شعر اسطوره‌ای همخوانی ندارد.

هولدرلین در توبینگن با شلینگ و هگل همدرس بود و به‌موضوع‌های اسطوره‌ای ـ دینی شور و شوق بسیار داشت. در ۱۷۹۰ رساله‌ای نوشت به‌نام *توازی امثال سلیمان وکارها و روزهای هزیود* که سبک مقایسه‌ای داشت. نظر او دربارهٔ اسطوره مانند نظر دیگر آلمان‌ها این بود: اسطوره نخستین کارمایهٔ معنوی مردم ابتدایی است. او در "تاریخ هنرهای زیبا در بین یونانی‌ها" نشان می‌دهد که چگونه یونانی‌ها برخلاف مصریان و عبریان، خدایان خود را در کسوت زیبایی حسی مجسم می‌کردند و اساطیر یونانی از همین شادی طبیعی به وجود آمد. اشعار نخستین او در سبک و در درونمایه به‌شیوهٔ شیللر بود ولی در ۱۷۹۷ به‌بلوغ شعری رسید و نخستین روایت رومانس یونانی خود هیپریون را نوشت. اشعار پختهٔ او تندترین سلوک دینی را در حوزهٔ یقین و باور نشان می‌دهد. او امیدوار است اشتیاق دینی

خود را در حوزهٔ اسطوره یونانی یا در حوزهٔ یگانه شدگی ایزدان یونانی، ژرمانی و هندی خشنود سازد. اساطیر یونانی نزد او نه بیان هنری یا تمثیل خام حقیقت مکشوف بلکه امکان واقعی دینی اصیل است. باور دینی او متنوع است. در آغاز وحدت وجودی بود و سپس به‌چند خدایی گروی و در پایان کار گویا به‌قسمی باور توحیدی رسید. اما این باورها به‌هر حال در چهارچوب باورهای رسمی نمی‌گنجد، از این رو هولدرلین توانست دربارهٔ ایزدانی که خود نامی بر آنها نهاده بود شعر بنویسد، در مثل از مسیح همچون برادر هرکول سخن گوید یا به‌یکسان از "پدر" و "باکوس" سخن به‌میان آورد. اگر خدایان در دیدگاه او تجربه‌های تمثیلی یا هنری بودند، ارواح در مقام سایه با دیدگاهی برتر آشتی می‌کردند، دیگر در تفسیر اشعار او دشواری پیش نمی‌آمد ولی خدایان او همیشه واقعی، مشخص و به‌طور زنده‌ای حاضر و مستقل‌اند. اگر آنها به‌راستی الوهی باشند آن گاه آشتی بین آنها و مسیح ممکن است. به‌هر حال خدا باید واحد باشد ولی بعضی از اسطوره‌گرایان با گزینش خدایان به‌هم‌آهنگی کیهان دست یافته‌اند. هولدرلین قسمی شعر اسطوره‌ای می‌سازد که می‌تواند به‌ثمرهٔ تراژیک، شگفت‌انگیز و غیر منتظره بینجامد. قهرمان رومان یونانی او هیپریون (خورشید، ایزد خورشید)، جوان یونانی قرن هیجدهمی است که امید می‌ورزد سرزمین خود را از زیر سلطهٔ ترکان عثمانی بدر آورد. این امید او به‌دلیل آشوب و عدم اصالت یونانی جدید برآورده نمی‌شود، ولی آلمان نیز رو به‌انحطاط دارد. با این همه زیبایی و طبیعت کهن، هنر یونانی و خدایان پاک و ناب، زنده باقی می‌مانند و باید در انتظارشان بود و این از درونمایه‌های مهم اشعار و آثار هولدرلین است. شاعر در معرض روشنی آذرخش الوهی است و آتش الوهی را به‌قوم خود هدیه می‌دهد. در شعری که به‌این اشراق رسیده و ناب‌ترین بیان ماهیت شعر در قالب شعر است می‌گوید:

تو گویی در ایام فراغت زارعی در سپیده‌دم سر به‌کشتزار می‌زند

و در آخرین بیت می‌سراید:

اما بر ما شایسته است زیر آذرخش الهی ای شاعران! با سر برهنه بایستیم و نور برق او را با دست خود بر گرفته به‌ترانه تنیده نعمت آسمانی را به قوم خود تقدیم کنیم.[۱۷]

این امیدواری شاعر گاه با اطمینان بلند پروازانهٔ مسیحی و گاه با تردید و تیرگی آیین‌های پیش از مسیحیت همراه است. توجه بعضی از رومانتیک‌ها مانند فردریش شلگل به‌اسطوره است و بعضی‌ها متوجه اساطیر یونانی بودند. رومانتیسیسم آلمانی خود را موظف به‌بازسازی و احیاء تفکر و دین باوری می‌دانست گرچه فردریش شلگل بُعد نیهیلیستی را که در تفکر

هندی می‌دید مردود شمرد. ولی شوپنهاور بر آن شد ترکیبی از فلسفه پس از کانت و دین هندی بوجود آورد. او آیین بودا را با تفکر خود بسیار نزدیک می‌دید و بیان او دربارهٔ "انکار اراده" و پیوند او با آموزه‌های برهمنان و بوداییان هند و پارسایی مسیحی گام فلسفی بزرگی بود و واگنر و نیچه را تا چندی پیرو او ساخت. گوئرز نیز هند را سرچشمهٔ اسطوره می‌شمرد. سبک دشوار و بی‌اعتنایی به‌واقعیت و رگه‌های عرفانی تفکرش که با انگیزه‌ها و شوق‌های میهن‌دوستی همدوش بود، گوئرز را بر آن داشت تا برای روح جدید آلمانی وحدتی تازه "وحدت بین افکار هندی و اسطوره‌ای" طلب کند. بیان او به‌آیین اورفئوس نزدیک است در آن جا که می‌گوید: "انسان کلام آفرینشگر عظیمی است که زمین بر لب آورده است."

لیونل تریلینگ ناقد آمریکایی باور دارد که تأثیر اسطوره‌شناسی و جنبش رومانتیسیسم آلمانی چنان گسترده بوده که حتی علوم آلمانی را نیز زیر نفوذ و تأثیر قرار داده است. در مثل فروید بنیادگذار روانکاوی زیر تأثیر افکار فیلسوفانی مانند شوپنهاور و نیچه بوده است. البته او در زمانی که نظریه‌های خود را طبقه‌بندی کرده بود، به‌خواندن آثار اینان توفیق یافت اما تردیدی نیست که روح قرن[۱۸] یعنی جهت عمدهٔ تفکر زمان در افکار او و صورت‌بندی آن مؤثر بوده است زیرا روانکاوی یکی از اوج‌های ادب رومانتیک قرن نوزدهم است.

تریلنیک می‌گوید *برادرزادهٔ رامو* نوشتهٔ دیدرو از سرچشمه‌های جنبش رومانتیسیسم است و درست در قلب و در پایان قرن نوزده کسانی مانند مارکس، گوته، هگل، شاو و فروید این کتاب را خواندند و از آن بهره‌گیری کردند. در کتاب گفت و گویی در می‌گیرد بین خود دیدرو و برادرزادهٔ مصنّفی مشهور به‌نام رامو. رامو جوانی است منفور، بی‌شرم و عاصی. هگل او را مردی می‌داند که دانستگی اخلاقی‌اش شقاق یافته اما از هوش بهرهٔ بسیار دارد زیرا او کسی است که همهٔ ارزش‌های معمول اجتماعی را در هم می‌کوبد و با اجزاء پراکندهٔ آن، ترکیب جدیدی می‌سازد. دیدرو، رامو را تحقیر نمی‌کند و قصد چنین کاری را هم ندارد. رامو اهل شهوت و آزمند و متکبر است با این همه خوددار، تیزهوش و همچون کودکی بر خطاست. در او عناصر خطرناک اما لازم وجود دارد که در لایه‌های زیرین آرایه‌های عقلانی زندگانی اجتماعی جای گرفته است. در این عناصر، "سرشت" و "خود" و "فرا خود"ی که فروید بعدها به‌بحث می‌گذارد، مشاهده‌پذیر است. این ارتباط خود را به‌خوبی نشان می‌دهد، یا دست کم در این جا ما با درکی رویاروییم که مشخصهٔ مشترک فروید و رومانتیسیسم است و آن مفهوم عنصر پنهان در طبیعت بشری اوست و تضاد بین عناصر پنهان و آشکار. در *برادرزادهٔ رامو* آمده است "اگر وحشی کوچک یعنی کودک به‌خود

واگذاشته می‌شد، و همه ابلهی‌های خود را نگاه می‌داشت و شهوات مردی سی ساله را با ناخردمندی کودک گهواره‌ای ترکیب می‌کرد، گلوی پدر را می‌فشرد و با مادر در می‌آمیخت."

از افشاگری رامو تا گزارش روسو از دوران کودکیش فاصلهٔ زیادی نیست. جامعه می‌توانست مفهوم "غیراخلاقی بودن"ای را که در آغاز راه و روش انسان "نیک" نهفته است نادیده گیرد یا مردود شمارد، دقیقاً همانطور که می‌توانست از ستیزهٔ بلیک در شرح آن قسم روان‌شناسی که حاوی نیروهای پنهان در آداب‌دانی انسان اجتماعی است صرف نظر کند ولی ایدهٔ عنصر پنهان به‌پیش می‌تاخت تا یکی از مفهوم‌های مسلط عصر شود. "عنصر پنهان" صورگونه‌گونی به‌خود می‌گیرد و الزاماً "تاریک" و "بد" نیست. برای بلیک بد همانا خوب بود در حالی که برای وردزورث و بورک، آنچه پنهان است و ناخودآگاه، فرزانگی بود و قدرت که به‌رغم خرد آگاه به‌کاری می‌پردازد.

با گسترش عناصر رومانتیک "دانستگی" انسانی سادگی خود را از دست داد و غموض بسیار یافت. پیش‌تر فرض می‌شد که فعالیت انسانی عقلانی است اما اکنون عناصر نهفته و ناخودآگاه دانستگی اکتشاف می‌شد. در گذشته شاعر را کسی می‌دانستند که با ارادهٔ خود شعر می‌سازد اما کالریج و وردزورث نشان دادند که چنین نیست. فروید در این زمینه گفتهٔ شیللر را نقل کرد که "اگر شاعر منحصراً به‌خرد تحلیل‌گر خود تکیه کند در خطر می‌افتد." به‌تدریج دانسته شد که حتی مردم تحصیل کرده و خردمند نیز دست به‌کارهایی می‌زنند که خردمندانه نیست. رشد رومان‌های زندگینامه‌ای که پدر آنها *ویلهلم مایستر* گوته بود، نشان داد که عناصری ناپنهان در بالیدن و کردار اشخاص دخالت دارد. در این رومان‌ها همانی نویسنده با قهرمان و همانندسازی خواننده با هر دو و انقلاب اخلاقی را می‌بینیم. خویشاوندی ادبی فروید با این رومان‌ها درخور توجه است. نویسندگانی مانند شللی، شلگل، ژرژ ساند و سپس ایبسن خواهان دگرگونی درمسایل جنسی شدند، تیک به‌شیوه‌ای خام و شوپنهاور به‌شیوه‌ای ظریف از خاستگاه جنسی هنر سخن گفتند. مشاهدات احساس اروتیک استاندال در *سرخ و سیاه* و دیگر آثارش کاملاً فرویدی است. در ادب رومانتیک بارها و بارها به‌موضوع "سرشتی" که به خود می‌تند و آشوب بر پا می‌کند و دانستگی شقاق یافته‌ای که بخشی از آن تامل می‌کند و بخش دیگر را به‌استهزاء می‌گیرد رویاروی می‌شویم و این دور از تصویرهای مؤثر داستایفسکی از احساس‌های متضاد انسانی نیست. نووالیس به‌شدت با "خواست مرگ" دست و پنجه نرم می‌کرد. در آثار او خواست مرگ از سویی با خواب مرتبط بود و از سوی دیگر با ادراک محرکهای واژگونه و خود ویرانگر که به‌نوبت ما

را مفتون چیزهای ترسناک می‌کند و این موضوع در آثار شللی، ادگار آلن‌پو و بودلر نیز دیده می‌شود و اینان و به‌ویژه ژرارد و نروال دلبستگی ژرفی به‌رؤیا داشتند. نروال گفت: "رؤیاهای ما زندگانی دوم ماست."[۱۹]

رومانتیسیسم آلمانی در حوزهٔ فلسفه نیز مؤثر بود. شلینگ فلسفه منسجم و هماهنگی را در ساخت و پرداخت اسطوره بکار برد و فلسفهٔ اسطوره‌ای را به‌تراز شاخه‌های دیگر فلسفه رساند و بر اهمیت اساسی متافیزیکی اسطوره تأکید کرد. او مدتی باور داشت که اسطوره "هماهنگی پا بر جای شده از پیش عرصه‌های آرمانی و واقعی را نشان می‌دهد" و سپس به‌این تفکر رسید که اسطوره به‌سویه‌های کور، تیره و ناآگاهانهٔ طبیعت بشری تعلق دارد در حالی که در همان زمان به‌سوی بیان فعال و خودآگاه پیش می‌رود.

در بحث از رومانتیسیسم آلمانی از نیچه، واگنر، ژان پل، هوفمان و کلایست نیز باید سخن گفت که هر کدام از راهی به‌اصول این جنبش می‌رسند و از آن‌ها خوراک می‌گیرند، ولی ما در این جا به‌علت نبودن مجال، فقط از نیچه ــ آن نیز به‌کوتاهی ــ سخن می‌گوییم. راسل دربارهٔ نیچه گفته است که به‌رغم حمله‌های این فیلسوف و شاعر به‌رومانتیسیسم و رومانتیک‌ها، او خود رومانتیک بود اما از این مسأله خبر نداشت. ما در آثار نیچه احساسات تند و گرایش به‌اسطوره‌ها و عصر زرین باستانی را به‌وضوح می‌بینیم. او مانند دیگر رومانتیک‌ها شورانگیزی می‌کند و به‌جامعه و انسان همعصر خود حمله می‌آورد. در آثار نیچه نظریهٔ اثبات گروی نیز دیده می‌شود اما با این همه او بیشتر با رمز حرف می‌زند و رمزهای او مانند عشق به‌سرنوشت، بازگشت جاودانی رویدادها و تحول جان انسان بسیار عمیق است. وصف تحول جان انسان در چنین گفت زرتشت روش رمزسازی او را نشان می‌دهد. او می‌گوید: جان فردی نخست "شتر" بود و این نمادی است از شکیبایی و بار بردن و بردباری، سپس به‌بیابان رفت و "شیر" شد. "شیر" نماد جرأت و عصیان و قدرت است و آن گاه "کودک" می‌شود. کودک چرخی است که خود می‌چرخد، آغاز است و بازی و کردار را به‌راه می‌اندازد. کودک "بازی" است و روح بازی و سبکبالی.[۲۰]

نیچه خود حقیقت را نیز بیانی از "خواستِ قدرت" می‌داند. حقیقتی که فیلسوفانی مانند افلاطون برساخته‌اند، بیانی از آرزوها و خواست‌های ایشان بوده است. اینان از شدن و دگرگونی در هراس بودند پس در پی سراب "جهان همیشه همان" دویدند. آنچه مهم است همانا زندگانی انسان است و ما باید با کردارهای پُر شدت زندگانی را از معنا سرشار کنیم. در واقع تضاد بین روح محدود و روح نامحدود را می‌توان همچون تضاد بین نیاز انسان آزاد

به‌اثبات خود در برابر تقدیر وصف کرد و این به‌معنای الزام به‌آشتی دادن خود ماست با تقدیر و سرنوشت بدان گونه که در چنین گفت زرتشت آمده است.

ما می‌توانیم هر "چنین باید باشد"ی را به "من می‌خواهم این طور باشد" بدل سازیم نیچه طالب زندگانی پرشور و فارغ از ضعف و زبونی است به‌این دلیل انسان‌های نیرومندی مانند سزار بورژیا، ناپلئون و گوته را می‌ستاید. از نظر او گوته انسانی است نیرومند، مهذّب، ماهر در کار، خوددار، کسی که به‌خود احترام می‌گزارد. انسانی چونان او می‌تواند کل دورنما و غنای طبیعت را بهر خود مجاز بشمارد و برای چنین آزادی به‌حد کافی نیرومند است. او نه از ناتوانی بلکه از قدرت با دیگران مدارا می‌کند زیرا می‌داند چگونه آن چیزهایی را که سبب تباه شدن مردم عادی می‌شود به‌سود خود بکار اندازد. انسانی که همه چیز برای او مجاز است جز ناتوانی اعم از اینکه این ناتوانی رذیلت نامیده شود یا فضیلت. "روح آزادی" مانند گوته با تقدیر گروی شادمانه و مطمئن در میانه همهٔ چیزها ایستاده است و باور استوار دارد که فقط "جدا افتاده" و "خاص" سزاوار سرزنش است و در زمینهٔ کل، همه چیز رستگار و تثبیت شده و می‌شود، و از این رو دیگر "نه" نمی‌گوید.

این سخن نیچه در همان زمان دستور نیچه‌ای "گرایش دیونیسوسی به‌هستی" است، و با "طبیعت" گوته در مقام چیزی که از تعادل بسی دور است، قدرتی که از کیهان منظم بر می‌جوشد، خواست توانایی و تهاجم ویرانگر رندی و طعنهٔ با معنا... تفاوت دارد. نظر این دو دربارهٔ مسیحیت نیز یکسان نیست. گوته ضد مسیحی نبود و گاه به‌پاگانیسم می‌گرایید اما نیچه زرتشت را به‌روی صحنه می‌آورد تا به‌انسان‌ها خندیدن بیاموزد نه رنج و تحمل و گریه را و نیچه این خنده را قدسی می‌داند. زرتشت حلقهٔ سرخ گل به‌سر می‌نهد و به‌این ترتیب تاج خار مسیحی را استهزاء می‌کند. این گلها هیچ رابطه انسانی یا عقلانی با صلیب ندارد و صرفاً تباینی است مجادله‌آمیز با آن.[۲۱] نیچه آرامش، سرشاری و ابدیت زندگانی را می‌ستاید و خود را تقدیر و مرد سرنوشت می‌داند.... در همهٔ این چیزها فرازجویی رومانتیک دیده می‌شود ولی این رومانتیسیسم حزن، افسردگی و رفض زندگانی نیست بلکه شور و شوقی است خواهان شادی و ابدیت.

جنبش رومانتیسیسم برای آلمان اهمیتی بنیادی داشت و آثار آن در همهٔ زمینه‌ها از سیاست گرفته تا هنر و فلسفه و الاهیات چشمگیر بود. شاعران و درام‌نویسان بزرگ پرورد و زبان و ادب آلمان را به‌مراتب بلندی رساند، در ادب فرانسه و انگلستان و روسیه به‌ویژه در شاخه‌های نمادگرایی و سوررئالیسم فرانسوی تأثیر بسیار داشت. به‌تفکر و فلسفهٔ آلمان

شور و حرارتی بخشید که کم نظیر است. با این همه در کار مُهار برگرفتن از شور و شوق افراطی، ویرانی‌هایی به‌بار آورد که نمونهٔ شاخص آن را در ملی‌گرایی آلمانی که "آلمان را فوق همه می‌دانست" و برای به‌کرسی نشاندن این شعار، جهانی را به‌آتش کشید، می‌بینیم. و این نشان می‌دهد که به‌هر حال عواطف تند زمانی که سر بلند کند و مجال عمل بیابد تا چه حد می‌تواند خطرآفرین باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. فلدمن. *طلوع میتولوژی جدید*. لندن: ۱۹۷۵. ص ۳۰۲.
۲. گوته. *اگمنت*. ترجمه دکتر محمد باقر هوشیار، تهران: ۱۳۷۵، صص. ۱۹۸ و ۱۹۹.
۳. *نوشته‌های مارکس جوان*، ۳۹.
۴. *فاوست*، ترجمه دکتر میشری. ج. ۱ تهران: ۱۳۶۳، ص. ۱۳۱، .(*Faust*, r, P: 95)
۵. کارل لویت. *از هگل تا نیچه*، نیویورک: ۱۹۶۷، ص ۵.
۶. *فاوست*، همان، ص. ۷۰
۷. ویل دورانت. *تاریخ تمدن*. "روسو و انقلاب"، تهران: ۱۳۷۰ ص ۷۷۸.
۸. *ارغنون*. نقل از "روح رومانتیک و رؤیا"، شماره ۲، ص. ۱۹۶.
۹. *ارغنون*، همان صفحه.
۱۰. چارلز تایلور. *هگل*. لندن: ۱۹۷۷. صص ۱۴ و ۱۵.
۱۱. *طلوع میتولوژی جدید*، صص. ۳۰۲ به‌بعد.
۱۲. *ارغنون*، ص. ۷.
۱۳. *طلوع میتولوژی جدید*، ص. ۳۳۳.

14. Kling sohr
15. Apotheosis

۱۶. *طلوع میتولوژی جدید*، ص. ۳۳۴، عصر ناپلئون، ویل دورانت، ص. ۸۰۸.
۱۷. *مجلهٔ شرق*، شماره ششم، ترجمهٔ آتیلا علی‌شناس، ص. ۴۳، تهران: مهر، ۱۳۷۴.

18. Zeitgeist

۱۹. لیونل تریلینگ. *تخیل آزاد*. ۱۹۵۰، *نکر ادبی در آمریکا*، ج. ۲، صص. ۶۷۷ به‌بعد.
۲۰. *گزیدهٔ آثار نیچه* (چنین گفت زرتشت)، والتر کاوفمان، صص. ۱۳۷ تا ۱۴۰.
۲۱. *از هگل تا نیچه*، ص. ۱۷۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی