فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و یکم، زمستان ۱۳۹۷: ۴۷-۲۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۴

عوامل مؤثر در شکل‌گیری نظریهٔ فلسفی انواع ادبی در مکتب رمانتیسم

احمد رضایی جمکرانی *
سید حمید فرقانی دهنوی **

چکیده

نقد و نظریه ژانر از جمله مباحث مهم نظریهٔ ادبی است که از زمان ارسطو تاکنون بدان توجه فراوان شده است. اهمیت این نظریه تا آنجاست که بخش عمده‌ای از اصول و مبانی زیبایی‌شناختی مکاتب بزرگ ادبی تحت تأثیر نظریه ژانر است و منتقدان این مکاتب قسمتی از مطالعات خود را به آن اختصاص داده‌اند. در این میان تقابل دو مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم در نظریه ژانر، اهمیت ویژه‌ای دارد. مطالعات پیشینی که به این موضوع پرداخته‌اند، رویکرد مکتب کلاسیسیسم به ژانرهای ادبی را تکنیکی و تجویزی و در مقابل، رویکرد مکتب رمانتیسم را فلسفی توصیف می‌کنند، اما درباره مؤلفه‌های فلسفی نظریه ژانر در مکتب رمانتیسم و مبانی فکری این نظریه، تبیین دقیقی ارائه نکرده‌اند. این پژوهش به دنبال تبیین و تحلیل مؤلفه‌های این رویکرد فلسفی و عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن است. به بیان دیگر مؤلفه‌های این رویکرد فلسفی چیست و عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن کدام است؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که با توجه به فلسفه ذهن‌گرایانه کانت و نسبی‌گرایی تاریخی هردر، تحولات اجتماعی، فکری و فرهنگی دوره رنسانس همچون انقلاب صنعتی، رویکرد مکتب کلاسیسیسم به ژانرهای ادبی مورد تردید قرار گرفت و مؤلفه‌هایی همچون تاریخ‌گرایی، نظریه وحدت سازمند، توجه به نبوغ شاعر در خلق اثر ادبی، گرایش به فردیت و نگاه ذهنی و پدیدارشناسانه، به شکل‌گیری نظریهٔ جدید ژانر در مکتب رمانتیسم انجامید.

واژه‌های کلیدی: مکتب‌های ادبی، انواع ادبی، کلاسیسیسم، رمانتیسم و نظریه ژانر.

---

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم a-rezaei@qom.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم s.hamid.f@gmail.com

مقدمه

ژانر یکی از قدیمی‌ترین موضوعات نقد و نظریه ادبی است که در ردیف نظام‌هایی از قبیل سبک‌شناسی و نقد ادبی قرار می‌گیرد و به طبقه‌بندی متون ادبی بر اساس شباهت‌هایی در شکل، محتوا یا کارکرد می‌پردازد. هر چند ورای این توضیح ساده، پیچیدگی و تاریخ قابل توجهی وجود دارد و این مفهوم از دوره کلاسیک تا پست‌مدرن دچار تغییرات و دگرگونی‌های بنیادین شده است.

هنگام بررسی مکاتب ادبی، نظریه‌ها و رویکردهای مطرح درباره ژانرهای ادبی را می‌توان به دو حوزه تقسیم کرد. اولین دیدگاه که در بردارنده نظریه‌های فیلسوفان، ادیبان و منتقدان یونان و روم باستان همچون افلاطون، ارسطو و هوراس درباره تعریف، مبانی و روش تشخیص ژانرهای ادبی است، با نام نظریه ژانرهای ادبی مکتب کلاسیسیسم شناخته می‌شود. بازگشت تعدادی از منتقدان و ادیبان در قرن ۱۶ میلادی به اصول و مبانی ادبی و زیبایی‌شناختی یونان باستان و احیای نظریه‌های ارسطو و هوراس را که با نام نئوکلاسیسیسم شناخته می‌شود نیز می‌توان زیرمجموعه این رویکرد قرار داد.

رویکرد دوم که در نیمه دوم قرن هجدهم و با ایجاد تحولات اجتماعی، سیاسی، فکری و فرهنگی در کشورهای اروپایی مطرح شد، بسیاری از ایده‌ها، مبانی فکری و فلسفی مطرح تا آن زمان، از جمله مبانی زیبایی‌شناختی و نقد و نظریه ادبی را دچار تحولات و تغییرات عمیق کرد. نقطه آغاز این تحولات، درس‌گفتارهای کانت درباره هنر و زیبایی در دانشگاه ینا بود. پس از آن دیدگاه‌های گوته، شیلر و شلگل به شکل‌گیری نظریه ژانر مکتب رمانتیسم انجامید. هر چند باید گفت که ظهور و تکامل این نظریه در کشورهای اروپایی به دلیل تفاوت‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی یکسان نبود.

محققان رویکرد فلسفی مکتب رمانتیسم به ژانرهای ادبی را مهم‌ترین وجه تمایز آن نسبت به رویکرد تجویزی مکتب کلاسیسیسم دانسته‌اند، اما به طور مستقل به توصیف و تبیین مؤلفه‌های فکری و فلسفی این نظریه نپرداخته‌اند؛ در حالی که به نظر می‌رسد دریافت درست نظریه ژانر ادبی در این مکتب در گرو فهم عناصر فلسفی است. به سخن دیگر، مسئله اصلی در درک انواع ادبی و تحول آن در مکتب رمانتسیم، مبتنی بر دریافت و تبیین زمینه‌های فلسفی آن است. از این‌رو در پژوهش حاضر، نخست پنج مؤلفه اصلی برای موضوع یادشده به عنوان رویکردهای بنیادین در نظر گرفته شده، پس

از آن تعریفی برای هر کدام از مؤلفه‌ها و عوامل فکری و فلسفی مؤثر در شکل‌گیری نظریه ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسم ارائه شده، سپس مبانی فکری، دلایل و چگونگی ظهور و بروز هر کدام از عوامل یادشده تبیین شده است.

می‌توان گفت: آنچه پژوهش حاضر را از تحقیقات پیشین متمایز می‌کند، بررسی نحوهٔ تأثیر اندیشه‌ها و نظریه‌های فیلسوفان و متفکران رمانتیک بر نظریه ژانرهای ادبی و معیارهای زیبایی‌شناختی مکتب رمانتیسم و مقایسهٔ تطبیقی نظریهٔ ژانرهای ادبی مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم برای تبیین چرایی و چگونگی تمایز آنهاست. اهمیت این موضوع به واسطه نقش نظریه ژانر مکتب رمانتیسم در نقد و نظریه ادبی معاصر و تأثیرپذیری منتقدان فارسی‌زبان از نظریه ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسیسم در طبقه‌بندی، تعریف و بیان ویژگی‌های هر یک از ژانرهای ادبی است که می‌تواند در دستیابی به درک بهتری از نظریه انواع ادبی در ایران راه‌گشا باشد.

پیشینه پژوهش

نظریه ژانر و نقد مبتنی بر آن در فضای نقد و نظریه ادبی کشور، مبحثی جدید و به تبع آن، تعداد منابع موجود درباره نظریه ژانر به زبان فارسی اندک است. به‌ویژه اگر بخواهیم زمینه‌های فلسفی آن را بکاویم منابعی که چنین رویکردی دارند، بسیار اندک هستند. با این اوصاف می‌توان از برخی منابع که تا حدی با موضوع این پژوهش در پیوند هستند، یاد کرد.

رنه ولک در کتاب ارزشمند خود با نام «تاریخ نقد جدید» (۱۳۸۸) هنگام بحث درباره منتقدان و نظریه‌پردازان رمانتیک، دیدگاه‌های آنان درباره ژانرهای ادبی را تشریح کرده است. محمدحسین جواری و محسن آسیب‌پور در مقاله‌ای با عنوان «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان رمانتیک» (۱۳۸۷)، نگرش فلسفی را در طبقه‌بندی ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسم مؤثر می‌دانند. هدر دوبرو هم در کتاب «ژانر» (۱۳۸۹) هنگام بحث درباره نظریه ژانرهای ادبی، به بررسی اندیشه‌های برخی متفکران رمانتیک در این مورد پرداخته است. سید مهدی زرقانی و محمودرضا قربان صباغ نیز در کتاب «نظریه ژانر» (۱۳۹۵) عمدتاً با استفاده از منابع غربی به توصیف نظریه ژانر در مکتب رمانتیسم پرداخته‌اند.

در میان منابع انگلیسی‌زبان، راجان در کتاب «تاریخ نقد ادبی کمبریج» (۲۰۰۸)، نظریه ژانر رمانتیک را در مقابل رویکرد تجویزی مکتب کلاسیسیسم به انواع ادبی، نظریه‌ای فلسفی و پدیدارشناسانه توصیف می‌کند. هاملین هم در مقاله خود با عنوان «ریشه‌های فلسفی نظریه ژانر در رمانتیسم آلمان» (۲۰۰۸) معتقد است که نظریه ژانر در دوره رمانتیک با رویکردی فلسفی به ادبیات و هنر تحت تأثیر مباحث زیبایی‌شناسی رشد کرد. سپس به تشریح دیدگاه‌های کانت درباره زیبایی و متعاقب آن آثار و نظرهای شلگل و شلینگ درباره انواع ادبی می‌پردازد.

دیوید داف در دو کتاب خود به ماهیت فلسفی نظریه ژانر در مکتب رمانتیک اشاره می‌کند. او در کتاب «نظریه جدید ژانر» (۲۰۱۴)، نظریه ژانر مکتب رمانتیسم را نظریه‌ای فلسفی می‌داند و آن را به عنوان نقطه آغاز نظریه‌های جدید درباره ژانر مطرح می‌کند و در کتاب «رمانتیسم و کاربردهای ژانر» (۲۰۰۹) به طور مختصر به تأثیر ایده‌آلیسم در آلمان و نقش آن در انتقال نظریه عمل‌گرایانه ژانر به نظریه‌ای فلسفی می‌پردازد و نقش منتقدانی همچون برادران شلگل، شیلر، لسینگ و هگل را در این مورد یادآور می‌شود. غیر از مقاله هاملین، در همه آثار یادشده تنها به این بیان بسنده شده است که نظریه ژانر رمانتیسم، نظریه‌ای فلسفی است و تبیین و تحلیل این مطلب همراه با بررسی و توضیح مبانی فکری - فلسفی که به شکل‌گیری این نظریه انجامید، برای اولین‌بار در مقاله حاضر ارائه شده است.

روش پژوهش

در این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی- تحلیلی، نخست تعریفی برای هر یک از مؤلفه‌ها و عوامل فکری و فلسفی مؤثر در شکل‌گیری نظریه ژانرهای ادبی مکتب رمانتیسم ارائه شده و سپس مبانی فکری، دلایل و چگونگی ظهور و بروز هر کدام از عوامل یادشده تبیین شده است. آنگاه دیدگاه و نظرهای متفکران و منتقدان رمانتیک را درباره هر یک از مؤلفه‌های یادشده تحلیل و نقد کرده‌ایم. سپس نحوه تأثیر این عوامل بر نظریه ژانرهای ادبی و معیارهای زیبایی‌شناختی مکتب رمانتیسم بررسی شده است و با توجه به آن، نظریه ژانرهای ادبی در دو مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم به صورت تطبیقی مقایسه شده است.

بررسی و نقد مؤلفه‌های پنجگانه

تاریخ‌گرایی

تاریخ‌گرایی، جنبشی فکری است که در قرن نوزدهم به طور برجسته در آلمان شکل گرفت و در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی نمود یافت. این جنبش به عنوان نقدی بر هنجارها و معرفت‌شناسی دوره روشنگری مطرح شد که بر مبنای آن، همه تحولات با توجه به اصول اساسی حاکم بر طبیعت قابل توضیح است و انسان و مسائل انسانی همچون پدیده‌های طبیعت از این الگوی منظم پیروی می‌کنند. در مقابل این دیدگاه، رویکرد تاریخ‌گرایانه معتقد است که میان پدیده‌های طبیعت و پدیده‌های تاریخ، تفاوتی اساسی وجود دارد و از همین‌روی باید رویکردی که برای مطالعهٔ علوم اجتماعی و فرهنگی اتخاذ می‌شود، از اساس با رویکردهای موجود در علوم تجربی متفاوت باشد. این دیدگاه را نخستین‌بار هردر مطرح کرد، اما باید گفت که پیش از این، دیدگاه‌های منتسکیو و نظرهای ویکو بر هردر تأثیر داشت (Hamilton, 2003: 29-30).

نظریهٔ هردر بر مبنای تکامل تاریخی و مخالفت با نقد و نظریه‌پردازی کاملاً انتزاعی بود. از دید او، تکامل هر ملتی بر مبنای اصولی است که در روحیه منحصربه‌فرد همان ملت انعکاس دارد و در ادبیات، هنر، مذهب و نهادهای اجتماعی تجسم می‌یابد. به بیان دیگر، وی زیبایی هنر را تابع فرهنگ‌های متفاوت در ادوار مختلف می‌دانست و از همین‌رو بر لزوم توجه به معیارهای زمانی و مکانی در خلق اثر هنری تأکید داشت. چنین نگرشی، رویکرد کلی‌انگارانه و مطلق‌نگر مکتب کلاسیسیسم و تأسی آنان به نویسندگان یونان و روم باستان را که بر اساس دیدگاه ذات‌گرایانه و برداشت‌های آنان از نظریه محاکات شکل گرفته بود، به چالش کشید.

در حالی که منتقدان کلاسیک معتقد بودند که «ما چاره‌ای نداریم مگر خوشه‌چینی از خرمن باستانیان و ورزیده‌ترین امروزیان، یعنی ماهرترین مقلدان کلاسیک‌های بزرگ» (سکرتان، ۱۳۸۸: ۱۶)، هردر می‌گفت که هر چند هومر به راستی بزرگ‌ترین شاعر یونانی بود، آفرینش‌های نبوغ شاعرانه‌اش مقید به شرایط تاریخی بود و بنابراین نمی‌توان کارش را سرمشق قرار داد (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۵۶). تقلید نکردن از گذشتگان و فاصله گرفتن از سنت‌های ادبی آنان در زمینه خلق آثار، کم‌رنگ شدن اصول و قواعد ثابت و تغییرناپذیر نظریه انواع ادبی کلاسیک را به همراه داشت.

تاریخ‌گرایی هردر در زمینه نظری نیز به نسبیت احساس زیبایی‌شناسانه انجامید؛ چنان که او معتقد بود آنچه یک ملت در یک زمان خوب می‌داند، کمی بعدتر می‌تواند زشت، ناکارآمد و ناخوشایند به نظر آید (Rajan, 2008: 230). بنابراین ملاک‌های زیبایی‌شناسانه نه‌تنها در میان ملت‌های مختلف متفاوت است، بلکه درک یک ملت از زیبایی در زمان‌های مختلف ممکن است متفاوت باشد. پیامد منطقی این دیدگاه نیز این بود که ملت‌های مختلف باید متناسب با ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی و ماهیت آرمان‌های زیبایی‌شناختی منحصربه‌فرد عصر و دوره خود به خلق و تولید آثار ادبی بپردازند. از همین‌رو زبان و شعر قومی و فرهنگ عامیانه، ترانه‌های غیر رسمی، افسانه‌های ملی و اشعار بازمانده از گذشته‌های دور در سرزمین اروپایی در قالب نوعی بدوی‌گرایی مورد توجه رمانتیک‌ها قرار گرفت که نمونه‌های آن را در آثار گوته و دیگر شاعران رمانتیک می‌توان دید. این رویکرد، تنوع و تکثر آثار ادبی و ایجاد زمینه‌های ذهنی برای ترکیب انواع ادبی را به همراه داشت. مطرح شدن گونه‌ها و ژانرهای جدید شعر قومی و ملی و معیارها و ویژگی‌های خاص هر یک از این گونه‌ها در کنار ژانرهای شناخته‌شدهٔ پیشین به گسترش و تنوع بیشتر نظریه ادبی و ایجاد مفهوم جدیدی از شعر انجامید. بسیاری از این آثار هر چند در نظر قومیت‌های مختلف زیبا به نظر می‌رسیدند، طبق قواعد نئوکلاسیک، ارزش چندانی نداشتند. نسبی‌گرایی تاریخ‌گرایانه سبب شد بسیاری از رمانتیک‌ها به این باور برسند که می‌توان شعر زیبا گفت، ولی از قواعد خشک و رسمی انواع ادبی پیروی نکرد.

نظریه وحدت سازمند

مسئله دیگری که توجه هردر و دیگر نظریه‌پردازان آلمانی همچون گوته، برادران شلگل و شلینگ را به خود جلب کرد، رابطهٔ میان فرم و محتوا بود که در نهایت در قالب نظریه «سازمند» مطرح شد. فرم سازمند، فرمی برگرفته از ماهیت موضوع مورد نظر نویسنده است و در مقابل فرم مکانیکی قرار می‌گیرد که از قوانین و قراردادهای تحمیل شده بر ماهیت موضوع پیروی می‌کند. این نظریه که مولود توجه از فیزیک نیوتنی و تفسیر آن از جهان به گونه‌ای کاملاً مکانیکی به زیست‌شناسی است، در برابر رویکرد مکتب نئوکلاسیک مبنی بر جدایی میان فرم و محتوا و گرایش بیشتر به فرم در خلق و

نقد آثار ادبی پدید آمد و به بی‌اعتنایی نسبت به تحلیل شعر از نظر صنایع لفظی و فرو ریختن اساس نظریه ادبی کلاسیک انجامید. همچنین حساسیت و تخیل بی‌قید رمانتیک‌ها در شکل‌گیری این دیدگاه تأثیرگذار بود. آنان با تکیه بر تخیل، طبیعت را ارگانیسمی زنده، در حال تحول و دارای شخصیت می‌دیدند که می‌توان با آن یگانه شد و پیوندی همدلانه برقرار کرد.

نمونه‌ای از این نظریه ابتدا در آثار افلاطون و ارسطو مطرح شد. افلاطون در رساله فایدروس، سخن گفتن را با رشد یک موجود زنده مقایسه کرد (Cudden, 1999: 617). ارسطو نیز در بوطیقا بر لزوم وجود وحدت ساختاری میان اجزای تراژدی تأکید داشت. او معتقد بود که ژانرهای ادبی همانند ارگانیسم زنده هستند. فرم‌های کاملی که قسمت‌های آن به طور ضروری وجود دارند تا نظامی ایجاد کنند که در آن هر قسمت نیازهای قسمت‌های دیگر را برآورده کند. علاوه بر این بخش‌های یک نظام در یک نظم ثابت مرتب شده‌اند که کارکرد هر بخش را مرتبط با بخش‌های دیگر معین می‌کند و فرم را قادر می‌سازد که مانند ابزاری عمل کند که می‌تواند وظایف مختلف را با سازمان‌دهی و هماهنگ کردن کنش‌ها به منظور دستیابی به نتیجه موفق انجام دهد (Rapaport, 2011: 170).

برداشت مکانیکی منتقدان نئوکلاسیک از دیدگاه ارسطو سبب شد این رویکرد چندان مورد توجه آنان قرار نگیرد. در مقابل نظریه رمانتیک با برداشتی متفاوت از برداشت مکانیکی یادشده، به روند رشد اثر هنری که در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد توجه دارد. این نظریه زیست‌شناختی- روان‌شناسانه را در دوره پیش رمانتیک، کانت، هردر و شلینگ مطرح کردند و در ادامه شلگل و گوته آن را به غایت رسانیدند و در نقد خود به کار بستند و در نهایت توسط کولریج به انگلیس راه یافت. کانت با اعتقاد به همانندی محض میان هنر و طبیعت، اثر هنری را همچون موجودی زنده می‌دانست؛ زیرا علاوه بر قیاس وحدت اثر هنری با وحدت موجود زنده، معتقد بود که هنر و طبیعت سازمند باید فارغ از هرگونه غایت معرفتی یا اخلاقی باشد. او معتقد بود که «محصول سازمند طبیعت آن است که در آن هر چیزی متقابلاً غایت و وسیله است. در این محصول هیچ چیزی عبث یا بدون غرض یا قابل استناد به مکانیزم کورکورانه طبیعت نیست» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۳۷۷).

نوع دیگری از این دیدگاه را که بر گفتمان‌های تاریخی و زیست‌شناسانه مبتنی بود، در نظرهای هردر می‌توان دید. او از تمثیلی بیولوژیک برای بررسی مفهوم ژانر استفاده می‌کرد و ژانرها را همچون درختی می‌دانست که رشد می‌کنند، بزرگ می‌شوند و تغییر می‌کنند و معتقد بود همچنان که برخی گونه‌های مختلف گیاهی در شرایط آب و هوایی خاص رشد می‌کنند، اشکال گفتار نیز با توجه به زمینه و شرایطشان متفاوتند (Rajan, 2008: 231). این تمثیل که بر پایه نگرش تاریخ‌گرایانه هردر به انواع ادبی است، بر این نکته تأکید دارد که برخی از اقوام و کشورهای مختلف، زمینه مناسب‌تری برای امکان رشد و گسترش یک ژانر ادبی است. این نظر می‌تواند توجیهی برای خلق آثار حماسی تنها در میان برخی اقوام و کشورها یا گرایش فراوان به شعر غنایی در ادبیات فارسی و در مقابل بی‌توجهی به ژانر نمایشی در بین شاعران و نویسندگان این سرزمین باشد.

گوته، شاعر و منتقد دیگری است که اصول ژانر را به مثابه پدیده‌های طبیعی در مقابل پدیده‌های قراردادی می‌دانست که تحقق اثر هنری به عنوان فرم در آن، اساساً شبیه به مراحل رشد گیاه است. اندیشهٔ گشتالتی گوته، فرم را نه به عنوان طرح و شیوه‌های انتزاعی که باید بر آثار تحمیل شود، بلکه شکل ویژه، فردی و خاص از اثر هنری تعریف کرد (Hamlin, 2008: 10).

شلگل نیز بر وحدت سازمند اثر ادبی تأکید دارد، اما تمثیل درخت را ناکارآمد می‌داند و تقابل میان شکل سازمند و ماشینی را اینگونه بیان می‌کند: «شکل در صورتی ماشینی است که در نتیجه تأثیر برونی و صرفاً به حالت افزوده‌ای عرضی به ماده داده شود، بی‌آنکه با طبیعت آن تناسبی داشته باشد. از طرف دیگر شکل، سازمند ذاتی است که از درون شکوفا می‌شود و همزمان با تکوین کامل نطفه، صورت نهایی خویش را می‌یابد» (ولک، ۱۳۸۸، ج۲: ۶۴). او به تندیس خدایان و قهرمانان در هنر مجسمه‌سازی یا شخصیت‌های تراژدی در نمایشنامه‌های کلاسیک اشاره می‌کند که حقیقتاً مانند نمونه‌های واقعی هستند تا آنجا که انسانیت در آنها قابل مشاهده است. به طریق مشابه شعر یا اشکال دیگر اثر هنری زمانی آرمانی می‌شود که محتوا و فرم چنان در یکدیگر رسوخ کنند که جدانشدنی باشند (Behler, 1993: 82).

در انگلیس، کولریج به طرح و بسط نظریه ارگانیسم پرداخت؛ هر چند باید گفت پیش از او ادوارد یانگ، خلاقیت و ابتکار ادبی را با فرایند رشد طبیعی که در ذهن

نویسنده صورت می‌گیرد، یکسان می‌دانست. باید در نظر داشت که دیدگاه‌های کولریج درباره تقابل فرم مکانیکی و ارگانیک مبتنی بر دیدگاه‌های شلگل و هردر است. کولریج، شاعران ایتالیا و انگلیس را همچون گیاهانی می‌داند که هر کدام اصول و شرایط زندگی خود را دارد و ویژگی‌های آن به خاکی که در آن روییده، وابسته است. همان‌طور که یک گیاه، عناصر و اجزای مختلف طبیعت را تلفیق می‌کند، نیروی ترکیبی خیال نیز کیفیت‌های مخالف یا ناهمسان را با یکدیگر تلفیق می‌کند. در یک پیوستگی مکانیکی، اجزایی وجود دارد که مشخص و ثابت شده‌اند، اما در وحدت ارگانیک، ارتباط درونی پیچیده حیات را در میان اجزا می‌توانیم ببینیم (Abrams, 1953: 218-224).

هر چند مفهوم وحدت سازمند و وجود نوعی ارتباط درونی منظم در میان اجزای اثر ادبی بر فهم و درک بهتر اثر هنری و لذت حاصل از این درک می‌افزاید و از این‌روی وجود چنین وحدتی در آثار هنری در نظر اکثر منتقدان، امری ضروری است، استفاده رمانتیک‌ها از استعاره‌های گیاهی و حیوانی در تبیین و توجیه این مفهوم، خالی از تسامح و اشکال نیست. همانند دانستن آثار ادبی با گیاهان، در برخی موارد برابر با نادیده گرفتن برخی ویژگی‌های خاص این آثار و تعمیم و کاربرد روش‌های مطالعاتی علوم طبیعی در عرصه هنر است. با وجود این باید گفت که این نظریه با توجه به قیاس انواع زیست‌شناختی، پیدایش نظریه جدیدی را در باب انواع ادبی ممکن ساخت. از نظر اکثر رمانتیک‌ها انواع ادبی تنها منحصر به شکل‌هایی از آثار نیست، بلکه روش‌های بنیادین برای تصویر زندگی و دنیاست که با مراحل تکامل بیولوژیکی و اجتماعی انسان منطبق است. این رویکرد در تحلیل و توصیف انواع ادبی به شکل‌گیری دیدگاهی درباره مباحث مربوط به خاستگاه، تکامل و تکوین انواع ادبی انجامید که بر اساس آن هر ژانر، خاستگاهی دارد که برای مطالعه دقیق درباره آن، باید تا رسیدن به خاستگاه و منابع اصلی‌اش به عقب برگشت (Duff, 2009: 59).

این دیدگاه باعث شد زمینه‌ای جدید در مطالعات انواع ادبی ایجاد شود و منتقدان رمانتیک به مطالعه درباره خاستگاه و تأثیرپذیری انواع ادبی از یکدیگر بپردازند. برای مثال هردر معتقد بود که خاستگاه هر هنری حاوی کلیت وجودی و نشان‌دهنده ماهیت هر امری است و از همین روی اود را ریشه مرثیه، شعر غنایی و شعر شبانی می‌دانست که شناخت و تحلیل دقیق آن به شناخت بهتر انواع یادشده منجر خواهد شد. در مقابل

گوته، بالاد را ژانر اصلی می‌دانست و شلینگ، ژانر غنایی را به عنوان ریشه ژانر حماسی به حساب می‌آورد. زایش یک ژانر از دل ژانر دیگر، مفهوم خلوص انواع ادبی و مرزهای بین انواع را کم‌رنگ‌تر می‌کند و ترکیب ژانرها و ایجاد ژانری جدید در نظریه انواع ادبی رمانتیک را نوید می‌دهد. همچنین این دیدگاه، نظریه ژانر رمانتیک را به سوی تمایل به نظام‌مندی و حرکت در جهت کاهش طبقه‌بندی و ایجاد وحدت سوق می‌دهد. وحدتی که سرانجام در نزد کروچه و دیگر نظریه‌پردازان متجدد به طرد و انکار مفهوم نوع ادبی می‌انجامد. از نگاه آنان، هر اثر هنری یک واحد یکپارچه و یگانه است و وظیفه منتقد این نیست که اثر هنری را در یک نوع ادبی شناخته‌شده جای دهد و آن را با قواعد هنری مربوط به آن تطبیق کند، بلکه باید قواعدی را کشف کند که به طور طبیعی در این اثر وجود دارد.

اهمیت نبوغ در خلق آثار ادبی

واژه نبوغ به لحاظ ریشه‌شناسی با واژه‌هایی همچون جن‌زده و فرشته همزاد هم‌ریشه بوده و به معنای شخصی است که از هوش و قریحه فوق‌العاده‌ای برخوردار است. قدمت کاربرد این تعبیر به یونان باستان بازمی‌گردد که نبوغ را توانایی‌ای از سوی خدایان می‌دانستند که به شاعر اعطا شده است. افلاطون هنگام بحث درباره خلق آثار ادبی در قالب مفهوم الهام و شوریدگی، به یکی از برداشت‌های موجود از نبوغ توجه دارد (افلاطون، ۱۳۸۰: ۶۱۲). در این برداشت، نبوغ منشأ آسمانی دارد و هنرمند خود به آنچه انجام می‌دهد آگاه نیست. لونگینوس نیز بر نقش و جایگاه آن تأکید می‌کند (لونگینوس، ۱۳۷۸: ۵۷). اما نقش نبوغ در مکتب کلاسیسیسم و تسلط تفکر منطقی در این دوره محدود بود. منتقدان کلاسیک معتقد بودند که برای هر گونه از هنر، الگوی کاملی وجود دارد که هنرمند باید تا حد ممکن به آن قالب کامل و طبیعی نزدیک شود (دوبرو، ۱۳۸۹: ۷۱). این دیدگاه، نبوغ را در حد تقلید موفق از نمونه‌های موفق و مطرح پیشین در هر ژانر محدود می‌کرد. در دوره پیش‌رمانتیسم، این مفهوم مجدداً مورد توجه منتقدان قرار گرفت و به تدریج جایگزین مفهوم سنجیدگی و وقار در نظریه ادبی مکتب نئوکلاسیک شد.

البته باید اذعان داشت که در بین متفکران این دوره اتفاق نظری درباره معنای نبوغ وجود ندارد و تفاوت برداشت‌ها و معانی درباره این مفهوم فراوان است. برای مثال در قرن هجدهم نبوغ با واژه‌های ظرافت طبع و هوش همپوشانی معنایی داشته است. در

نهضت اشتورم اوند درانگ[1] هم نبوغ به صورت شعاری درآمد که در آن طرد کامل انضباط و سنت با اعتقاد به صرافت طبع خلاق پیوند خورده بود. نخستین نشانه‌های دریافت و تعبیر جدید درباره نبوغ در نظریه‌های شافتسبری پیدا شد که بر درک عقلانی واقعیت در خلق اثر هنری تأکید داشت (کاسیرر، ۱۳۷۰: ۵۲۵).

هامان، نبوغ را عبارت از احساس، تخیل، التهاب، الهام، ابداع و خلاقیت و نابغه را همانند نبی و مجانین ملهم می‌دانست. از دیدگاه هردر، نبوغ امری عمدتاً غریزی و حتی حسی بود. او نبوغ را امری فطری می‌دانست که خود بیان خویش است و تنها حاوی تخیل و خرد نیست، بلکه متمایل به قریحه‌ای حسی و نیز کششی الهی است. این در حالی است که ژان پل برخلاف هردر معتقد بود که شاعر بزرگ از نبوغی برخوردار است که آن را مؤکداً از قریحه محض متمایز می‌کند. گوته نبوغ را با ناخودآگاهی هم‌معنا می‌داند (ولک، ۱۳۸۸: ۱۲۴). چنین برداشتی از نبوغ به معنای آن است که شاعر در فرایند خلق اثر ادبی، دخالت آگاهانه ندارد.

کولریج، مفهومی وسیع‌تر از نبوغ در ذهن دارد. از دیدگاه او نبوغ امری عینی، غیرشخصی و معطوف به دریافت کل عالم وجود است. مندلسون نیز در نوشته‌هایش درباره نبوغ بر نیاز به همکاری کامل تمام قوای ذهنی در جهت نیل به هدفی واحد تأکید می‌کند. در اینجا نبوغ مستقیماً در فرایند خلق اثر ادبی مشارکت ندارد، بلکه ترکیب و هماهنگی عوامل دخیل در تولید شعر را بر عهده دارد. این دیدگاه پیش‌درآمد نظر کانت در باب نبوغ بود. فیلسوفی که در نظریه‌های زیبایی‌شناسانهٔ خود توجه خاصی به بحث نبوغ داشت و می‌توان گفت که نظرهای او در این مورد بیشترین تأثیر را بر منتقدان و متفکران رمانتیک گذاشت.

کانت، نبوغ را ذیل مباحث زیبایی‌شناسی بررسی می‌کند. از نظر او، «نبوغ موهبتی طبیعی است که به هنر قاعده می‌بخشد، چون این قریحه به مثابه قوه خلاقه فطری هنرمند، خود به طبیعت تعلق دارد. می‌توان مطلب را به این صورت بیان کرد: نبوغ یک استعداد ذهنی فطری است که طبیعت از طریق آن به هنر قاعده می‌بخشد» (کانت، ۱۳۷۷: ۲۴۳). معنای این سخن این خواهد بود که نبوغ و خلاقیت هنری یک مهارت نیست که طبق روش و قاعده‌ای بتوان آن را آموخت. همچنین این قوه فطری خلاق

1. Sturm und Drang

منبعث از طبیعت و سرشت شخص است که به هنر قاعده می‌بخشد. البته باید توجه داشت که این قوانین به صورت از پیش تعیین شده برای خلق آثار هنری به وجود نمی‌آیند، بلکه در طی فرایند خلق اثر هنری خود را به نمایش می‌گذارند. بنابراین باید گفت که نبوغ از دیدگاه کانت دارای این دو ویژگی مهم است: فردی است و تقلیدناپذیر. وی در جایی دیگر بر این نکته تأکید می‌کند و می‌گوید: «همگان متفق‌اند که نبوغ تماماً ضد روحیه تقلید است» و «محصول یک نابغه از بابت آنچه باید به نبوغ و نه به امکان تعلیم و تربیت نسبت داده شود، نمونه‌ای برای تقلید نیست» (کانت، ۱۳۷۷: ۵۸).

در این میان روش شکسپیر به عنوان یکی از نوابغ ادبی در نگارش و تنظیم نمایشنامه‌هایی که با ترکیب نوع ادبی تراژدی و کمدی، اصل خلوص انواع ادبی را نادیده می‌گرفت و نوع ادبی جدیدی را ایجاد می‌کرد، مورد توجه منتقدان قرار گرفت؛ چنان که کولریج در باب نمایشنامه‌های او گفت: اگر تراژدی‌های سوفکل به معنای دقیق کلمه تراژدی‌اند و کمدی‌های اریستوفان کمدی، باید خود را از تداعی کاذب نام‌های نابه‌جا رها کنیم و واژه جدیدی برای نمایشنامه‌های شکسپیر بیابیم (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۰۶). این سخن کولریج به معنای فاصله گرفتن نمایشنامه‌های شکسپیر از نرم‌ها و هنجارهای ژانر نمایشی است. در واقع باید گفت که نقش نبوغ شاعرانه در فرایند آفرینش شاهکارهای ادبی از یکسو و مباحث نظری نظریه‌پردازان درباره این مفهوم که آن هم برگرفته از نوعی نبوغ بود، از سوی دیگر زمینه‌ساز تغییراتی در نظریه ادبی پیشین شد.

تأثیر رشد و گسترش مفهوم نبوغ در بین متفکران و منتقدان این دوره به‌ویژه کانت در نظریه انواع ادبی رمانتیک، راه را برای رسمیت یافتن و توجه بیشتر به گونه‌هایی غیر از ژانرهای سه‌گانه و ترکیب ژانرها و گونه‌های مختلف گشود. تقابل مفهوم نبوغ با برداشت منتقدان کلاسیک از مفهوم محاکات، به‌ویژه دیدگاه هوراس مبنی بر تقلید از پیشینیان بسیار قابل توجه است. از نظر رمانتیک‌ها بین محصولات نبوغ و محصولات تقلید، تمایزی اساسی وجود دارد و فردیت و تقلیدناپذیری در آثار نوابغ، در بردارنده مفهوم اصالت در این آثار و به معنای توجه نکردن به سنت ادبی پیشین و طرد قواعد و قوانین مترتب بر خلق آثار ادبی است. همچنین با رشد و گسترش این مفهوم، رویکردی که شعر و هنر را محصول تعقل و تدبیر و به مثابه نوعی صنعت و تکنیک، قابل آموزش و

یادگیری می‌دانست، جای خود را به شعر جوششی و برآمده از نبوغی غیر قابل یادگیری و تقلید داد.

فردیت

فردیت، یکی از مفاهیم اساسی در مکتب رمانتیسم است که شکل‌گیری و گسترش آن معلول شرایط و عوامل تاریخی خاصی است که تحت تأثیر عوامل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در سال‌های پایانی قرن ۱۸ بر کشورهای اروپایی حکم‌فرما بود. ظهور و رشد انقلاب صنعتی، پیامدهایی همچون تغییر در ساختار اجتماعی جوامع اروپایی و برچیده شدن نظام فئودالی و تغییر در پایگاه اشرافی ادبیات را به همراه داشت. بنابراین شاعران که تا پیش از این برای گذران زندگی خود مورد حمایت و وابسته به طبقه حاکم در نظام اجتماعی بودند، از این قید رها شده و می‌توانستند آزادانه موضع فردگرایانه خود را در آثارشان منعکس کنند (هارلند، ۱۳۹۳: ۱۱۰). همچنین گسترش مفهوم سرمایه‌داری و به تبع آن استثمار، سبب ایجاد حس بیگانگی از جامعه و پناه بردن به دنیای لزوماً فردی درون خود شد. چنان که برخی از منتقدان معتقدند که فرد منزوی آفریده سرمایه‌داری است (پاینده، ۱۳۷۳: ۱۰۸).

تحقق انقلاب فرانسه نیز موجب گسترش آرمان‌خواهی و فردگرایی در بین رمانتیک‌ها شد. مفهوم آزادی تنها در آزادی‌های مدنی و سیاسی منحصر نماند، بلکه امکان بیان آزادانه اندیشه و احساسات هر فرد نیز مورد توجه قرار گرفت. اولین دفاع صریح و روشن از فردگرایی به عنوان ایده‌آل شخصی در اواخر قرن هجده در آلمان با انتقاد از دخالت دولت در امور شخصی و زندگی اجتماعی مرتبط بود، چنان که برخی از اندیشمندان، دولت را مانعی جدی برای تحقق فردیت می‌دانستند (izenberg, 1992: 5). از سوی دیگر اثبات شکننده بودن نظم سیاسی جامعه و امکان برقراری نظام سیاسی مبتنی بر آزادی، این اندیشه را در بین شاعران گسترش داد که قواعد و قوانین موجود در حوزه خلق آثار ادبی نیز شکننده و قابل تغییرند و از همین روی شورشی را ضد عرف‌ها و سنن دیرپای کلاسیسیسم آغاز کردند. علاوه بر موارد یادشده، عواملی همچون نظریه بدبینانه مالتوس درباره آینده جهان، جنگ‌های سی‌ساله، شیوع برخی بیماری‌های واگیردار و اخبار مرگ‌ومیر ناشی از آن را از جمله مسائل اجتماعی مؤثر در شکل‌گیری مفهوم فردیت رمانتیک دانسته‌اند.

در حوزه دلایل فکری و فلسفی باید اذعان داشت که یکی از مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری و رشد مفهوم فردیت در میان رمانتیک‌ها، دیدگاه انسان‌محور مکتب اومانیسم بود. همچنین کانت در سلسله مباحثی که در باب زیبایی و هنر داشت، زیبایی را امری ذهنی و انفسی به شمار می‌آورد که هر کس باید به گونه‌ای فردی آن را درک کند. از همین روی ارزش‌های درونی، فردی و ذوقی، ملاک بررسی هنر و جهان قرار گرفت و معیارها و ملاک‌های عام برای ارزیابی هنر رنگ باخت. بنابراین باید گفت که زیبایی‌شناسی به معنای عطف توجه به فردیت و واکنش انضمامی و محسوس فرد بود.

مقابله با دستاوردها و نتایج سوء عصر روشنگری در گرایش رمانتیک‌ها به مفهوم فردیت تأثیر داشت. در عصر روشنگری، انسان به عنوان مجموعه‌ای از موجودات مشابه تعریف شده بود که حقیقتی جهانی به آنها اعطا شده یا توسط عواطف مشخص برانگیخته می‌شوند (izenberg, 1992: 5). اما رمانتیک‌ها با توجه به احساسات و عواطف نیرومند، به مقابله با نگاه کاملاً تجربی- حسی به پدیده‌ها و تقلیل انسان به ماشینی متحرک برخاستند و بر تفاوت‌های انسان‌ها تأکید کردند.

در حوزه عوامل مذهبی نیز باید گفت که رویکرد مذهبی و هستی‌شناسانهٔ برخی از رمانتیک‌ها به نوعی انتقال آموزه‌های عرفانی نوافلاطونیان در شکلی طبیعت‌گرایانه و این جهانی به مسیحیت بود که سه مرحله را در تاریخ تطور وجودی انسان مفروض می‌دانست. مرحله اول، اتحاد و نیکی است. در مرحله دوم، تفاوت در کثرت و ویژگی‌های انفرادی که مترادف با سقوط در شرور و رنج‌هاست و پس از آن بازگشت به یگانگی و خوبی که سبب ابقای تفاوت‌های انفرادی است. آنها انسان را در دومین مرحله تصور می‌کردند و از این‌روی به بحث فردیت و ویژگی‌های انفرادی توجه داشتند. همچنین «برخی جنبش‌های دینی مثل پیه‌تیسم و متدیسم که از یکسو بر نقش اساسی مکاشفه و راز و نیاز فردی تأکید داشتند و از سوی دیگر ناپایداری زندگی و ناگزیر بودن مرگ را یادآور می‌شدند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۴)، در تقویت این احساسات نقش داشتند.

مجموع عوامل یادشده از دید منتقدان به رها کردن جهت‌گیری‌های برون‌گرایانه و عمومی که خاص جهان کهن بود و پیشه کردن جهت‌گیری‌های درونگرایانه‌تر در مکتب رمانتیسم انجامید. اهمیت این مفهوم را می‌توان در نظرهای شاعران و متفکران رمانتیک دید؛ چنان که گوته معتقد بود که هنرمند همواره باید به ندای درون خویش گوش

فرادهد، زیرا به‌رغم هر آنچه انجام دهد، فقط قادر خواهد بود تا فردیت خویش را متجلی سازد. شلگل نیز در یکی از قطعات خود در مجله آتنئوم می‌نویسد: «فردیت و فردگرایی است که اصالت دارد و پروردن و رشد دادن این فردیت می‌تواند نوعی خردگرایی الهی محسوب شود» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۷۷).

اما باید دانست که برداشت یکسانی از مفهوم فردیت در نزد رمانتیک‌ها وجود نداشت. در نظر برخی از رمانتیک‌ها، فردیت توجه به نفس فردی و بیان درونیات این نفس یگانه بود، اما برخی دیگر، فردیت را در چارچوب محیط یا در تضاد با آن می‌یافتند. هردر به مفهومی از فردیت که باید فردیت جمعی جامعه نامید، توجه داشت. از نظر او، هر فرهنگی و هر عصری، صفت یگانه و طرز تفکر و تجربه‌گری خود را دارد و برای بیان این تجربه، وجود یک زبان مشخص امری حیاتی است. از آنجا که ادبیات در بستر زبان تحقق می‌یابد و زبان هم در بین متکلمان آن مشترک است، بنابراین ادبیات نیز نه تنها حدیث نفس یک فرد، که حدیث نفس کل جمع است. چنین فردیتی را باید فردیت جمعی جامعه نامید. در نزد برخی دیگر نیز فردیت با بدوی‌پسندی که از ویژگی‌های مکتب رمانتیسم است، پیوند داشت (ولک، ۱۳۸۸: ۶۵-۶۷).

گرایش به فردیت در مکتب رمانتیسم در قالب تقابل امر جزئی و نوعی و توجه به فردیت خلاق هنرمند به جای توجه به مخاطب و تأثیر شعر در او، از جمله تفاوت‌های این مکتب با کلاسیسیسم در حوزه نظریه ژانر است. رویکرد مکتب کلاسیک به انواع ادبی، رویکردی کلی‌گرایانه بود، چنان که ارسطو ادبیات را از آن جهت که از تاریخ کلی‌تر است، برتر می‌دانست. جانسن نیز معتقد بود که امر جزئی فقط در زمانی خاص مفهوم است و استثنائات آن را محدود می‌کند. شعر باید بیانگر مفاهیم کلی باشد که در همه زمان‌ها برای انسان قابل فهم باشد. همچنین کلاسیک‌ها به وجود نفسانیاتی پایدار در سرشت بشر، مجموعه‌ای از معیارهای بنیادین در خود آثار ادبی و هماهنگی میان احساسات و عقل بشر اعتقاد داشتند و بر آن بودند که این عوامل، استنتاج‌هایی را ممکن می‌سازد که درباره آثار هنری و ادبی تمام اعصار صادق است. این در حالی است که برگسون و کروچه اعتقاد داشتند که هدف هنر همواره امری جزئی و فردی است و آنچه شاعر می‌سراید، تنها به او تعلق دارد.

گرایش به امر جزئی در بین رمانتیک‌ها به معنای نفی قواعد کلی و اصول

جهان‌شمول مترتب بر هر یک از ژانرها بود. معنای دیگر این گرایش نیز برای برخی از رمانتیک‌ها، اعتقاد به تنوع و تکثر آثار هنری و عدم انحصار انواع ادبی به سه ژانر اصلی است؛ چنان که تعبیر شلگل مبنی بر اینکه هر شعر برای خودش یک ژانر است و هر هنرمند، ژانر خود را برای خود خلق می‌کند، بیانگر تأکید او بر امر جزئی و فردیت است (Rajan, 2008: 235). رواج یافتن «زندگی‌نامه» و «سفرنامه» از تأثیرات توجه به فردیت در این مکتب است.

مشخصه دیگر نظریه ژانر کلاسیک، تأکید و توجه به اجتماع و مخاطب بود، چنان که از زمان افلاطون و ارسطو تا ظهور رمانتیسم، اغلب آفرینش هنری را امری اجتماعی و شعر را وسیله‌ای برای آموزش و تربیت اخلاقی جامعه می‌دانستند و سودمندی و لذت‌بخشی شعر نیز جهتی برون‌گرایانه و مخاطب‌محور داشت. ارزش‌گذاری ژانرها و تعیین سلسله‌مراتب ژانر نیز با توجه به این عامل مشخص می‌شد. برای مثال سلطه و برتری ژانر نمایشی بر ژانرهای دیگر از نظر ارسطو به سبب کارکرد اجتماعی این ژانر بود. اما تأکید بر فردیت خلاق هنرمند در نظریه ژانر رمانتیک، ژانر غنایی را که در نظریه پیشین تقریباً نادیده گرفته شده بود، با توجه به بیان احساسات و عواطف شخصی در این ژانر، به عنوان یکی از ژانرهای رایج و غالب در دوره رمانتیک مطرح کرد و گونه‌های این ژانر همچون سانت در این مکتب، گسترش زیادی یافت و در مقابل نوع تعلیمی یا اعتقاد به کارکرد و نقش تعلیمی ادبیات که به نوعی در خدمت تثبیت و تداوم هنجارهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نظام فکری حاکم است، مورد بی‌توجهی برخی از رمانتیک‌ها قرار گرفت.

رویکرد ذهنی و پدیدارشناسانه

عطف توجه از عینی‌گرایی و رویکردهای فرمالیستی و کارکردگرایانه به ذهن‌گرایی و رویکردهای پدیدارشناسانه، یکی از تفاوت‌های مهم مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسم است که تحت تأثیر نظریه‌ها و اندیشه‌های کانت و فیلسوفان ایده‌آلیست به حوزه نقد و نظریه ادبی رمانتیک راه یافت. در این رویکرد، شعر و اثر هنری بازتابی از حالت و وضعیت درونی ذهن شاعر و نویسنده است و درک ذهنیت هنرمند و آفریننده اثر هنری به عنوان وظیفه منتقد و یکی از انگیزه‌های اصلی رهیافت رمانتیک محسوب می‌شود.

دلایل گرایش به این رویکرد را می‌توان مواردی همچون سوبژکتیویسم اومانیستی، معرفت‌شناسی کانت که واقعیت را در بستر ذهنیت انسان قرار می‌دهد و رشد فلسفه ایده‌آلیسم برشمرد. از همین روی در نگاه رمانتیک‌ها، جهان دیگر همچون دنیایی برونی و قابل شناخت در پرتو عقل نبود، بلکه به مثابه مجموعه نیروهای مؤثر بر فرد تلقی می‌شد که فرد هم به نوبه خود بر آن اثر می‌گذارد. با شکل‌گیری این فضای سوبژکتیو، هنرمندان نیز از جهان بیرون به دنیای درون پناه بردند و مشغله آنان بازتاب ذهنیات در ارتباط با عینیات شد و تجربه‌های ذهنی، ارزش والاتری در میان عقل جمعی انسان پیدا کرد. چنین رویکردی نه تنها با تغییر از عینیت به ذهنیت همراه بود، بلکه بر تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی نیز تأکید داشت (Rajan, 2008: 231).

هر چند باید گفت که میزان گرایش به این رویکرد در بین شاعران و منتقدان رمانتیک متفاوت است، چنان که گوته همواره ذهنیت صرف را تقبیح کرده و آن را بیماری عمومی زمانه خوانده است و مصّر است که شعر ریشه در واقعیات بیرونی دارد. برداشت او کلاً بر این اعتقاد مبتنی است که میان عالم و معلوم و ذهن و طبیعت، این‌همانی عمیقی وجود دارد (Hamlin, 2008: 10).

نقش و تأثیر این رویکرد در نظریه ژانر از دو جهت قابل توجه است. نخست آنکه برای سال‌های متمادی بازنمود یک ابژه در قالب مفهوم تقلید، مهم‌ترین تعریف از هنر بود و هنرمند بسان آیینه‌ای از طبیعت بر ظواهر چیزها و کنش اجتماعی تأکید داشت. این در حالی است که زیبایی‌شناسی با تکیه بر نقش احساس در شناخت امر زیبا و در جست‌وجوی خاستگاه شناخت حسی، به طبیعت به عنوان امری توجه کرد که به خاطر خودش ارزش نگریستن و تفکر دارد.

دیگر تأثیرپذیری شیلر از این نظریه و به دست دادن روشی برای طبقه‌بندی و تمایز انواع ادبی است که با روش‌های پیشین تفاوت دارد. شیلر انواع ادبی را نه با شواهد تجربی مستخرج از آثار، بلکه با ذهنیت نویسندگان بررسی و تعیین می‌کند و ژانرها را به جای شکل ارائه آن، چنان که در بوطیقای ارسطو دیده می‌شود، از طریق شیوه‌های احساس تحلیل می‌کند. در این صورت نه‌تنها حالت و مود را به یک جایگزین اولیه برای ژانر تبدیل می‌کند، بلکه ژانر را به عنوان یک مقوله فرهنگی می‌شناسد و با معرفی ابزار فرانقدی، پدیدارشناسی ژانر را عمیقاً غنی می‌کند. او دو شکل از خودآگاهی را مبتنی بر

اصطلاحات روان‌شناسی و تاریخی تشخیص می‌دهد و با توجه به آن، به تقسیم‌بندی شعر به ساده و احساسی می‌پردازد (Rajan, 2008: 227-231). در این روش، مؤلفه‌هایی چون روایی یا غیر روایی بودن اثر، شیوه‌های متفاوت بازنمایی طبیعت، محتوا، هدف یا کارکرد آثار در تعیین نوع ادبی آن نقشی ندارد و شعر بر اساس نوع احساس شاعر در سرودن شعر، به دو طبقه شعر طبیعی و احساساتی یا مصنوع تقسیم می‌شود.

شیلر، شعر شاعران عهد باستان را به دلیل تقلید مستقیم از طبیعت، شعری ساده می‌داند. در مقابل، شعر شاعران مدرن را به واسطه بیان احساسات و عواطف، شعری احساساتی معرفی می‌کند؛ زیرا بیانگر یک احساس و عاطفه است: حسرت و تمنای بازگشتن به آن یگانگی از دست رفته با طبیعت، که روزی در گذشته نصیب و بهره مردمان باستان شده بود. بدین ترتیب او همه ادبیات پساکلاسیک را احساسی تشخیص می‌دهد. در این تقسیم‌بندی، شیلر شعر ساده و مصنوع را طبق تقابل اساسی بین حالت ذهنی شاعر متمایز می‌کند و به طور واضح مفهوم ژانر را به شیوه احساسی شعر منسوب می‌کند. او اصرار دارد که توجهش به تاریخ ادبیات یا هنر نیست، بلکه در این مورد به وضعیت اساسی ذهنی توجه دارد (Reiff, 2010: 16). ساختار فرم شعری، اساساً ساختار ذهن در فرایندهای دیالکتیکی‌اش از اندیشه خودآگاهی است که زبان شعر مستقیماً آن را بازتاب می‌دهد و تقلید و تجسم می‌کند.

به این ترتیب شیلر مطالعات ژانر را از یک مبنای تکنیکی به مبنای پدیدارشناسانه تغییر می‌دهد. با اتخاذ چنین رویکرد روش‌شناختی، ژانرهای حماسی، نمایشی و گونه‌های شعر غنایی که تا پیش از این، طبقه‌بندی و جایگاه مشخص و متمایزی داشتند و این طبقه‌بندی‌ها مورد پذیرش بسیاری از رمانتیک‌ها هم بود، با توجه به حالت ذهنی شاعر و نویسنده، در کنار هم زیرمجموعه دو نوع کلی یادشده قرار می‌گیرند. به نظر می‌رسد که این رویکرد هرچند نگرشی جدید در نظریه انواع ادبی مطرح می‌کند، به دلیل کلیتی که دارد، در تحقق کارکردهای متصور برای طبقه‌بندی انواع ادبی، ناتوان است. به بیان دیگر، تقسیم‌بندی‌های کلی از این دست یا در مقابل تقسیم‌بندی‌های بسیار جزئی یا نگاهی که هر اثر را یک ژانر منحصربه‌فرد می‌داند، در نگاه کارکردگرایانه به ژانرهای ادبی چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد و جایگاهی ندارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد از جمله اساسی‌ترین تفاوت‌های مکتب کلاسیسیسم با مکتب رمانتیسم تفاوت در نظریه انواع ادبی است. رویکرد مکتب کلاسیسیسم به انواع رویکردی مطلق نگر و تجویزی است. از نظر منتقدان این مکتب هر نوع ادبی صفات و ویژگی‌های مشخص، ثابت و تغییرناپذیری دارد که هنرمند هنگام آفرینش اثر ادبی در یک نوع ادبی ملزم به رعایت ویژگی‌ها و قواعد آن نوع ادبی است؛ در حالی که نگاه رمانتیک‌ها به این موضوع فلسفی و روانشناسانه است. این مکتب به جای توجه به شیوه محاکات در طبقه بندی و تمایز انواع ادبی، بر ذهنیت هنرمند و نوع احساس او در زمان تولید اثر ادبی تاکید دارد. در این میان عوامل فکری، فرهنگی و اجتماعی همچون تاریخ‌گرایی، نظریه سازمند و توجه به فردیت و نبوغ در شکل‌گیری و گسترش نگاه جدید نقش داشت.

تقلید از نویسندگان یونان و روم باستان که از اصول مکتب کلاسیسیم و نئوکلاسیسیسم به حساب می‌آمد که این امر به تکرار الگوهای زبانی، ادبی این آثار و در نهایت تثبیت اصول و قواعد حاکم بر آن به عنوان قواعد و قوانین انواع ادبی می‌انجامید. با ظهور تاریخ‌گرایی به عنوان جنبشی فکری و فرهنگی در قرن نوزدهم میلادی که بر لزوم توجه به معیارهای زمانی و مکانی در درک و خلق آثار هنری مختلف تأکید داشت، تقلید از آثار نویسندگان یونان و روم باستان و اصول و قواعد ثابت و تغییرناپذیر نظریه انواع ادبی کلاسیک مورد تردید قرار گرفت.

توجه جنبش تاریخ‌گرایی به تفاوت های فرهنگی در خلق آثار ادبی، احیای زبان و شعر قومی، ترانه‌های غیر رسمی، افسانه‌های ملی و اشعار بازمانده از گذشته‌های دور در سرزمین اروپایی را به دنبال داشت که این عامل زمینه ترکیب انواع ادبی، همچنین مطرح شدن گونه‌ها و انواع جدید با معیارهای خاص خود در مقابل ژانرهای شناخته شده پیشین را فراهم کرد.

تأثیر نظریه وحدت سازمند را که در دوره پیش رمانتیک توسط کانت و هردر و شلینگ مطرح شد، می‌توان در مباحث مربوط به خاستگاه، تکامل و تکوین انواع ادبی مشاهده کرد. از نظر شاعران و منتقدان رمانتیک انواع ادبی تنها منحصر به شکل‌هایی از آثار نیست، بلکه روش‌های بنیادین برای تصویر زندگی و دنیاست که با مراحل تکامل

بیولوژیکی و اجتماعی انسان منطبق است.

رمانتیک‌ها با ارائه تمثیلی بیولوژیک در مورد انواع ادبی، هر یک از انواع ادبی را همچون گیاه یا موجودی زنده در نظر می‌گرفتند که رشد می‌کند، بزرگ می‌شود و تغییر می‌کند. از نظر آنان همچنان که موجودات زنده دارای خاستگاهی هستند، هر یک از انواع ادبی نیز خاستگاهی دارند که برای مطالعه دقیق آن باید این خاستگاه را شناخت و مورد مطالعه قرار داد. این رویکرد سبب شد برخی ژانرها را به عنوان خاستگاه ژانرها و گونه های دیگر بدانند که همین امر مفهوم خلوص انواع ادبی و اعتقاد به وجود مرزهای مشخص بین انواع را کم‌رنگ‌تر کرد و امکان نظری ترکیب ژانرهای ادبی در را فراهم آورد. همچنین این دیدگاه، نظریه ژانر رمانتیک را به سوی تمایل به نظام‌مندی و حرکت در جهت کاهش طبقه‌بندی و ایجاد وحدت سوق داد.

با وجود آنکه درک و تعریف یکسان و مشخصی از نبوغ در بین منتقدان و متفکران رمانتیک وجود ندارد، اما همه آنان به نقش و جایگاه والای آن در خلق آثار ادبی اذعان دارند. از دید منتقدان کلاسیک اثر هنری محصول تعقل و تدبیر و به مثابه نوعی صنعت و تکنیک است و از همین رو قابل آموزش و یادگیری است. این در حالی است که رمانتیک‌ها هنر را محصول نیروی درونی نیرومندی به نام نبوغ می‌دانند که بر تقلید ناپذیری استوار است و قواعد و قوانین مرسوم را زیر پا می‌گذارد. همین ویژگی است که هنرمند نابغه را قادر می‌سازد با تخطی از قواعد ثابت انواع ادبی، مبدع و بنیان گذار ژانرهای ادبی جدید باشد.

گرایش به فردیت که در اروپای بعد از رنسانس تحت تأثیر عوامل مختلفی ایجاد شد، در حوزه نظریه انواع ادبی کلاسیک و رمانتیک، تقابل بین امر کلی و جزئی را در پی داشت و در نهایت به نفی طبقه‌بندی سنتی انواع ادبی انجامید. از نظر کلاسیک‌ها سرشت بشر در ادوار و مکان‌های مختلف ثابت و بدون تغییر است و با توجه به آنکه اثر ادبی تقلیدی از طبیعت بشر است، مجموعه‌ای از معیارهای بنیادین و قواعد عام و کلی در آثار ادبی وجود دارد که در تمام اعصار صادق است. توجه رمانتیک‌ها به فردیت شاعر و احساسات او به معنای فاصله گرفتن از این قواعد ثابت و کلی بود.

همچنین تعیین سلسله مراتب انواع ادبی که در مکتب کلاسیسیسم بر مبنای کارکرد اجتماعی هر یک از انواع و میزان تاثیر آن بر مخاطب شکل می‌گرفت، با توجه به

گسترش مفهوم فردیت در مکتب رمانتیسم تغییر یافت و ژانر غنایی که تا پیش از این چندان مورد توجه قرار نمی‌گرفت، به دلیل بازتاب احساسات و عواطف درونی شاعر، در مکتب رمانتیسم به عنوان ژانر مسلط شناخته شد.

گرایش به رویکردهای ذهنی و پدیدارشناسانه ویژگی دیگری است که نظریه انواع ادبی رمانتیک را از رویکرد فرمالیستی و عینی مکتب کلاسیسیسم متمایز می‌کند. در این رویکرد ژانرها از نظر تأثیرات یا ویژگی‌های ساختاری مورد توجه قرار نمی‌گیرند بلکه به‌عنوان مواضع انتقال بین ذهن و عین مطرح می‌شوند. این رویکرد همچنین تقسیم‌بندی انواع ادبی توسط شیلر به ساده و احساسی را در پی داشت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ارسطو (۱۳۸۲) فن شعر، تألیف و ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

افلاطون (۱۳۸۰) دوره آثار افلاطون، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی.

پاینده، حسین (۱۳۷۳) «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم»، فصلنامه ارغنون، سال اول، شماره ۲، صص ۱۰۱-۱۰۹.

جعفری، مسعود (۱۳۷۸) سیر رمانتیسم در اروپا، تهران، مرکز.

جواری، محمدحسین و محسن آسیب‌پور (۱۳۸۷) «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریه‌پردازان رمانتیک»، دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره اول، شماره ۱، صص ۳۳-۵۵.

دوبرو، هدر (۱۳۸۹) ژانر، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

زرقانی، سید مهدی و محمودرضا قربان صباغ (۱۳۹۵) نظریه ژانر، تهران، هرمس.

سکرتان، دومنیک (۱۳۸۸) کلاسیسیزم، ترجمه حسن افشار، تهران، مرکز.

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۷) تاریخ فلسفه، ترجمه اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

کاسیرر، ارنست (۱۳۷۰) فلسفه روشنگری، ترجمه یدالله موقن، تهران، نیلوفر.

کانت، ایمانوئل (۱۳۷۰) نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی.

لونگینوس (۱۳۷۸) در باب شکوه سخن، ترجمه رضا سید حسینی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ولک، رنه (۱۳۸۸) تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ سوم، تهران، نیلوفر.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۳) درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، ترجمه گروه مترجمان، تهران، چشمه.

Abrams, m.h (1953) The Mirror and the Lamp, london, Oxford University Press.

Behler, Ernest (1993) German Romantic Literary Theory, Edited by M, Swales, Cambridge University Press.

Cuddon, J.A (1999) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, london, penguin book.

Duff, David (2009) Romanticism and the uses of genre, new york, oxford university press.

---------- (2014) Modern Genre Theory, London, routledge.

Hamlin, Cyrus (2008) "The origins of a philosophical genre theory in German romanticis", European romantic review, 3-14.

Hamilton, P (2003) Historisism, london, Routledge.

Izenberg, Gerald (1992) Impossible Individuality, Prinston, New Jersey, Prinston University Press.

Rajan, Tilottama (2008) The Cambridge History of literary criticism, Edited by M,

Brown, Cambridge, Cambridge University Press.
Rapaport, Herman (2011) The Literary Theory Toolkit, Chichester, wiley-blackwell.
Reiff, A, S, Bawarshi (2010) Genre, Edited by C, Bazerman, West Lafayette, Parlor press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی