

ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن

لاله آتشی*

علی‌رضا انوشیروانی**

چکیده

این مقاله پژوهشی بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است. بلیک، شاعر و نقاش رمانتیک انگلیسی، بر اساس حماسه بهشت گمشده میلتن، شاعر انقلابی قرن هفدهم انگلستان، نقاشی‌هایی کشیده که بیانگر تفسیر خاص او از این حماسه جاویدان است. شاعران رمانتیک، عموماً تحت تأثیر روحیه غالب عصر انقلاب فرانسه، به شخصیت‌های سرکش، ناشناخته و اسطوره‌ای توجه ویژه داشتند. از این رو، شخصیت شیطان در بهشت گمشده میلتن که نزد شاعران نوکلاسیک قرن هجدهم ضدقهرمان محسوب می‌شد، برای شاعران رمانتیک به قهرمانی تبدیل شد که آزادی و سروری در جهنم را بر بندگی و تسلیم در بهشت برگزید. با این وصف، بلیک نقاش خوانشی متفاوت با سایر شاعران رمانتیک دارد. بلیک، به‌رغم شیفتگی دوران جوانی، در سال‌های بعدی زندگی از خشونت‌های انقلاب فرانسه در سال ۱۷۹۶ دل‌زده و مأیوس شد و راه نجات را در تخیل و اندیشه خلاقانه جست‌وجو کرد. بلیک نقاشی‌های حماسه بهشت گمشده میلتن را در چنین حال و هوایی خلق کرد؛ نقاشی‌هایی که بیش از آنکه از حماسه میلتن بگوید، زبان حال بلیک است.

کلیدواژه‌ها: مطالعات بینارشته‌ای، میلتن، بلیک، نقاشی و ادبیات، حماسه بهشت گمشده، تاریخ‌گرایی نو، رمانتیسم.

* دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز

پیام‌نگار: laleh.atashi@gmail.com

** عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز

پیام‌نگار: anushir@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

مطالعات بینارشته‌ای در چند دهه اخیر توجه بسیاری از پژوهشگران ادبی، به‌ویژه تطبیق‌گران، را به خود جلب کرده است. مرزهای تصنعی علوم مختلف — میراث دوران اثبات‌گرایی و علم‌زدگی و تخصص‌گرایی افراطی — هر روز کم‌رنگ‌تر می‌شوند و مطالعه ارتباطات رشته‌های مختلف، از جمله علوم انسانی و هنری، به‌خصوص ادبیات و سایر هنرها، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. به خلاف گذشته که پژوهشگران ادبی به صورت جزیره و بدون توجه به یافته‌های سایر رشته‌های علوم انسانی عمل می‌کردند، امروزه به این نتیجه رسیده‌اند که برای درک کامل هر پدیده ادبی باید به شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی-فرهنگی و ارتباط آن با سایر هنرها توجه کرد. به سخن دیگر، دوران نقد نو که فقط متن ادبی نوشتاری را در کانون توجه خود قرار می‌داد در دهه ۱۹۶۰ به پایان رسید و نظریه‌های جدیدی در مطالعات ادبی پدیدار گشت که ویژگی بارز آنها مطالعات بینارشته‌ای بود. این‌گونه مطالعات — که ادبیات تطبیقی نمونه‌ای از آن است — راه را برای ارتباط بین رشته‌های علوم انسانی و هنری هموار کرد و به انزوای دیرینه علوم انسانی پایان داد. مطالعه ارتباط ادبیات با نقاشی که موضوع این نوشتار است، بر پایه این نظریه و دیدگاه استوار است که مطالعات بینارشته‌ای می‌تواند پژوهشگر ادبی را به تمامی ابعاد آشکار و پنهان یک اثر، از جمله تأثیر آن در سایر هنرها، رهنمون شود. هنری رماک (۱۹۱۶-۲۰۰۹) از اولین صاحب‌نظرانی بود که این ارتباط بینارشته‌ای را به صورت نظریه‌ای منسجم در مقاله «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن»^۱ (۱۹۶۱) مطرح کرد.

ادبیات تطبیقی، از یک سو، مطالعه ادبیات در وراء محدوده کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعه ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است. به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و همچنین مقایسه ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است (به نقل از انوشیروانی ۱۵).

^۱ Henry Remak, "Comparative Literature: Its Definition and Function"

۲. ارتباط ادبیات و نقاشی

همراهی شعر و نقاشی در فرهنگ غرب پیشینه‌ای دیرینه دارد. سیمونیدس^۱ (متوفی به سال ۴۶۹ ق. م.) می‌گوید: «نقاشی شعر خاموش است و شعر نقاشی گویاست» (الیزابت هینز^۲، ۴۰). هوراس، فیلسوف رومی، شعر و نقاشی را مقایسه کرده و معتقد است که شعر و نقاشی سرشتی یکسان دارند. او می‌گوید، همان‌گونه که لازم است برخی نقاشی‌ها را از نزدیک و برخی دیگر را از دور نگاه کرد، در مطالعه شعر هم گاه باید نکته‌بین بود و گاه از منظری فراخ‌تر به آن نگریست (هوراس ۱۱۷).

رقابت شعر و نقاشی در دوران رنسانس به اوج خود رسید. در این دوره، نقاشانی که سعی داشتند جایگاه نقاشی را از حرفه به هنر ارتقا دهند، نقاشی را خواهر شعر می‌خواندند و شکوه شعر را به نقاشی نیز تعمیم می‌دادند. لسینگ^۳، منتقد هنری قرن ۱۸، گفته هوراس را به چالش کشید. او معتقد بود که شعر و نقاشی، به دلیل توانمندی‌های خاص خود، در دو فضای کاملاً متفاوت به سر می‌برند و در نتیجه تأثیری کاملاً متفاوت در مخاطب خود دارند. لسینگ شعر را هنر زمان و نقاشی را هنر مکان می‌داند؛ شعر گوش را مخاطب قرار می‌دهد و نقاشی چشم را. بنابراین، شعر قادر است داستان را به گونه‌ای روایت کند که توالی حوادث حفظ شود، در حالی که نقاشی همه جزئیات را هم‌زمان به بیننده می‌نمایاند (به نقل از گایتر ۱۸۶).

مری گایتر^۴، پژوهشگر ادبیات تطبیقی، در مقایسه شعر و نقاشی با استفاده از نظریات لسینگ به نکته جالبی اشاره می‌کند. نقاش «حساس‌ترین لحظه»^۵ کنش را برای به تصویر کشاندن انتخاب می‌کند. نهایتاً نقاش می‌تواند کنشی را القا کند، همین و نه بیشتر. نقاش فضای مشخص و محدودی برای نشان دادن «زیبایی فیزیکی»^۶ در اختیار دارد؛ این زیبایی حاصل تأثیر موزون اجزائی است که در یک نگاه به چشم می‌آیند. درحالی که نقاش در بیان با محدودیت فضا روبه‌روست، شاعر در انتخاب موادش آزادتر است اما در وسیله بیان در تنگناست. آنچه نقاش با رنگ و خط در فضا بیان می‌کند،

^۱ Simonides

^۲ Elizabeth Haines

^۳ Gotthold Ephraim Lessing

^۴ Mary Gaither

^۵ "most pregnant moment"

^۶ "physical beauty"

چون به کلمه می‌رسد، بیانش بسی سخت‌تر می‌شود. شاعر بیش از آنکه شیء یا شخصی را توصیف کند، تأثیر آن شیء یا شخص را توصیف می‌کند (در مَثَل، هومر بیشتر تأثیر زیبایی هلن را توصیف می‌کند تا خود زیبایی را). شاعر این کار را به‌راحتی انجام می‌دهد، چون محدودیت‌های نقاش را ندارد. شاعر می‌تواند از لحظه‌ای به لحظه‌ای و از اندیشه‌ای به اندیشه دیگر برود و کنش و حرکت را در زمان نشان دهد (گایتر ۱۸۶-۱۸۷).

۳. حماسه میلتن و نقاشی‌های بلیک

بهشت گمشده (۱۶۶۷)، سروده حماسی جان میلتن^۱ (۱۶۰۸-۱۶۷۴) شاعر انگلیسی، داستان نافرمانی آدم و رانده شدن او از بهشت است. شیطان، به دلیل شورش بر خدای پدر، به همراه سایر فرشتگان یاغی تنبیه و توسط خدای پسر به قعر جهنم رانده شده است. شیطان مغرور و کینه‌جو بر آن می‌شود تا با وسوسه و فریب آدم و حوا انتقام بگیرد. شیطان در شمایل ماری ظاهر می‌شود و حوا را فریب می‌دهد و، بدین‌سان، موجبات هبوط آدم و حوا را فراهم می‌سازد. هدف میلتن از نگارش این اثر، به قول خودش، نمایاندن «درستی راه‌های خداوند» است (دفتر اول، سطر ۲۶). این اثر همانند کتب مقدس، نمایشنامه‌های شکسپیر، کمدی الهی دانته، و شاهنامه فردوسی الهام‌بخش نقاشان و تصویرگران بزرگ دنیا بوده است و آثار هنری بی‌ظیری با الهام از آن خلق شده است.^۲ نقاشان مختلف در دوره‌های متفاوت تاریخی با استفاده از بهشت گمشده میلتن، در واقع، بهشت‌های گمشده دیگری خلق کرده‌اند که هرچند ظاهراً از شاهکار حماسی میلتن تأثیر یا الهام پذیرفته‌اند، ولی خود به آثار خلاقه مستقلی تبدیل شده‌اند که نه تنها میلتن خالق آنها نیست، بلکه پیام و مفهومشان نیز با بهشت گمشده میلتن

^۱ John Milton, *Paradise Lost*

شادروان دکتر سعید ارباب شیرانی (۱۳۸۹-۱۳۱۵) در تاریخ نقد جدید عنوان این کتاب را بهشت از دست‌شده ترجمه کرده‌اند که معادل بسیار زیبایی است، لیکن در متن این مقاله برای حفظ امانت همان عنوان بهشت گمشده آورده می‌شود که عنوان ترجمه خانم فریده مهدوی دامغانی است.

^۲ برای اطلاع بیشتر از تأثیر بهشت گمشده میلتن بر موسیقی به قطعات زیر رجوع کنید:

Elend: "Lecons des Tenebres" (1994), "Les Tenebres du Dehors" (1996), "Weeping Nights" (1997), "The Umbersan" (1998).

کاملاً متفاوت است. ویلیام بلیک^۱ (۱۷۵۷-۱۸۲۷)، شاعر و نقاش رمانتیک انگلیسی، «حساس‌ترین» لحظه‌های این اثر را انتخاب کرده و برداشت خود را از آن لحظه‌ها با رنگ و خط به بینه القا می‌کند. به سخن دیگر، نقاشی‌های بلیک تفسیر تصویری او از بهشت گمشده میلتن است که نه تنها قرابتی با نیت شاعر و متن اصلی ندارد، بلکه خود اثر هنری مستقل و قائم به ذاتی با پیام خاص خود است. از دیدگاه نقد تاریخ‌گرایی نو^۲، نقاشی‌های بلیک بیانگر تفسیر او از حماسه میلتن در شرایط فرهنگی خاص زمان و مکانی خاص است. به سخن دیگر، بلیک تحت تأثیر گفتمان انقلاب فرانسه در قرن هجدهم و موعودباوری که ذهن و تخیل بسیاری از شاعران رمانتیک را تسخیر کرده بود، بهشت گمشده میلتن را به گونه‌ای متفاوت در نقاشی‌های خود بازآفرینی می‌کند. «این نکته بدین معناست که هیچ نقاشی‌ای صرفاً وصف موضوع آن نیست؛ بلکه، تا حدودی، وصف نقاش نیز هست. یا این‌طور بگوییم که موضوع وصف‌شده در نقاشی تا حدودی بر ساخته نقاش است» (گینزبرگ ۱۲۳). اگر از دیدگاه گینزبرگ به نقاشی‌های بهشت گمشده بلیک بنگریم، به این نتیجه می‌رسیم که نقاشی‌های بلیک صرفاً توصیف هنری حماسه میلتن نیست. واضح‌تر بگوییم، ما در نقاشی‌های بلیک فقط حماسه میلتن را نمی‌بینیم، بلکه با اندکی ژرف‌بینی، بخشی از اندیشه و هویت مستقل بلیک را می‌بینیم که لایه‌لای نقاشی‌هایش هویدا می‌شود. در این مقاله، نویسندگان کوشیده‌اند نشان دهند که نقاشی‌های بلیک هر چند متأثر از حماسه میلتن است، ولی اولاً فقط تقلیدی ظاهری از این شاهکار ادبی نیست، و ثانیاً تأثیرپذیری بلیک نقاش از میلتن حماسه‌سرا در خلأ رخ نداده و نقاشی او بیش از آنکه نشان‌دهنده نیت میلتن شاعر باشد، بیانگر اندیشه و گفتمان‌های عصر بلیک نقاش است. اصولاً در قلمرو ادبیات تطبیقی هیچ تأثری را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن شرایط اجتماعی و فرهنگی و تاریخی بررسی کرد. تأثر امری اتفاقی و آنی نیست و ریشه در تاریخ و فرهنگ جامعه دارد. به سخن دیگر، در هر تأثری، آگاهانه یا ناآگاهانه، نوعی اقتباس و از آن خود کردن وجود دارد که ناگزیر از فلسفه و اندیشه زمانه شکل گرفته است. بر اساس گفتمان غالب قرن هجدهم و اعتقادات مسیحیت، خدای پسر منجی بشریت و، در نتیجه، قهرمان بهشت گمشده

^۱ William Blake^۲ New Historicism

نقاشی‌های بلیک است و، بدین سبب، قدرت مطلق خدای پدر در برابر جلال خدای پسر در نقاشی‌های او کم‌رنگ جلوه داده شده است.

۴. روش تحقیق

پژوهشگران ادبیات تطبیقی در پژوهش‌های خود از رویکرد نقد ادبی خاصی استفاده نمی‌کنند؛ بدین معنی که می‌توانند از همان رویکردهای نقد ادبی که برای بررسی و تحلیل ادبیات ملی به کار می‌رود بهره گیرند. به سخن دیگر، تفاوت ادبیات تطبیقی با ادبیات ملی در نوع رویکردهای نقد ادبی نیست، بلکه در حیطه کار آنهاست. ادبیات تطبیقی از منظری فراملی، فرازبانی و فرافرهنگی به ادبیات می‌نگرد. بدین ترتیب، می‌توان آفرینش‌های هنری متأثر یا ملهم یا مقتبس از بهشت گمشده میلتن را از دیدگاه رویکرد نقد تاریخ‌گرایی نو بررسی کرد. در رویکرد تاریخ‌گرایی نو، هر متنی، اعم از نوشتاری و دیداری، از قبیل ادبیات و سینما و نقاشی و سایر هنرها، کالای فرهنگی محسوب می‌شود و تحت تأثیر گفتمان‌های غالب هر دوره تاریخی شکل می‌گیرد و به نوبه خود گفتمان جدیدی به وجود می‌آورد.

یکی از مباحث مهم در نقد ادبی معاصر بررسی چگونگی شکل‌گیری معنا در متن است. منتقدان صورتگرا و نقد نو معتقد بودند که معنی متن را باید در خود متن جست‌وجو کرد و به عوامل خارج از متن مانند گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی اعتنایی نداشتند. به خلاف این نظریه، گروهی دیگر معتقدند که بستر اجتماعی و بافت فرهنگی و گفتمان‌های تاریخی خالق متن و معنی هستند. تاریخ‌گرایی سنتی از تاریخ به متن می‌رسید، درحالی‌که تاریخ‌گرایی نو از متن به تاریخ می‌رسد. به سخن دیگر، تاریخ‌گرایی نو از متن برای پی‌بردن به گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی دوره‌ای که متن طی آن نوشته شده استفاده می‌کند. به طور خلاصه، هدف نقد تاریخ‌گرایی نو بررسی چگونگی برساختن معنا توسط گفتمان‌های غالب جامعه است و نه کشف معنا در متن. تایسن^۱ «گفتمان»^۲ را این‌گونه تعریف می‌کند:

^۱ Lois Tyson
^۲ "discourse"

گفتمان زبانی اجتماعی و برساخته شرایط فرهنگی خاص زمان و مکانی خاص، و بیانگر روشی خاص برای درک تجربه‌های بشر است. ... هر چند تعریف گفتمان و ایدئولوژی تقریباً مشابه است، و اغلب به جای هم استفاده می‌شوند، گفتمان بیشتر به نقش زبان به مثابه وسیله‌ای برای ترویج ایدئولوژی می‌پردازد (تایسن ۲۸۵).

صورت‌گرایان و منتقدان نقد نو که به خودپسندگی متن معتقد بودند، به مفهوم ایدئولوژی یا گفتمان و نقش آن در آفرینش متون مختلف توجه نداشتند. به عکس، منتقدان تاریخ‌گرایی نو در پی کشف زیربنای ایدئولوژیکی متن هستند. بارکر^۱ ایدئولوژی را چنین تعریف می‌کند: «الگوهای معنایی که هر چند وانمود می‌کنند واقعیت‌هایی جهانی هستند، ولی در واقع، برداشت‌هایی هستند در یک برهه زمانی خاص که سعی در حفظ یا پنهان کردن قدرت دارند» (بارکر ۱۰).

۵. گفتمان‌های عصر شاعران رمانتیک

عصر رمانتیسم در اروپا (۱۷۹۸-۱۸۳۲) عصری پرتنش بود. انقلاب امریکا در ۱۷۶۰ و انقلاب فرانسه در ۱۷۸۹ به وقوع پیوسته بود. فرانسه شاهد انقلاب بزرگی بود، انقلابی که انحلال نهاد پادشاهی و عزل و اعدام لوئی شانزدهم (۱۷۹۳)، حکومت وحشت^۲ و قدرت گرفتن روبسپیر^۳ (۱۷۹۳-۱۷۹۴)، و امپراتوری ناپلئون بناپارت (۱۷۹۹-۱۸۱۵) و قدرت‌طلبی‌های او را به دنبال داشت. با شروع انقلاب صنعتی، قدرت اقتصادی و اجتماعی از طبقه فئودال به طبقه سرمایه‌دار و متوسط انتقال یافت. طبقه اشراف انگلستان، نگران از سرایت این خیزش‌ها و تنش‌ها به این کشور، آزادی‌های سیاسی و اجتماعی را محدود کردند. «با شروع انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹، نسیم تازه‌ای از نوید آزادی در اروپا وزیدن گرفت. وقایع مختلف انقلاب فرانسه را، از امیدها و مژده‌های اولیه درباره نابودی استبداد تا برقراری حکومت مستبدانه ناپلئون و فرجام مایوسانه آن در سال ۱۸۱۵، باید از جمله عوامل بسیار تعیین‌کننده و مؤثر در شکل‌گیری اندیشه رمانتیک در سراسر اروپا به‌ویژه انگلیس دانست» (پاینده ۱۰۲-۱۰۳).

¹ Chris Barker

² The Reign of Terror

³ Maximilien de Robespierre

شاعران رمانتیک، به خلاف شاعران نوکلاسیک قرن هجدهم، نظریه‌های جدیدی در زمینه شعر و شاعری مطرح کردند و با دوری گزیدن از زبان پُرطمطراق و فخیم شاعران نوکلاسیک، به زبان محاوره و عامیانه روی آوردند. فردیت و خلاقیت نزد شاعران رمانتیک اهمیت روزافزون یافت و، در نتیجه، در اشعارشان به شخصیت‌های غریب و گمنام یا اساطیری، گوشه‌نشین و گاه سرکش روی آوردند.

در اذهان مردمان آن زمان، انقلاب فرانسه نویدبخش هزاره امید و رستگاری بود. رابرت ساوتی^۱ در ۱۸۲۴، در میان‌سال، به سال‌های پرشور انقلاب می‌نگرد و می‌گوید: «هیچ‌کس جز آنهایی که در آن دوران می‌زیستند قادر به درک خاطره انقلاب فرانسه و آن جهان رؤیایی نیستند. کهنگی رفته‌رفته رخت برمی‌بست و نسل تازه‌ای از بشر متولد می‌شد (به نقل از داودن^۲ ۱۸۸۱: ۵۲). ساوتی در دفتر نهم *ژاندارک*: *شعری حماسی*^۳ نیز به این موضوع اشاره می‌کند. ژاندارک در رؤیای خود زمان فرخنده‌ای را می‌بیند، زمانی که حلقه‌های زنجیر با قدرتی خشونت‌آمیز از هم گسسته می‌شوند و زمین دیگر بار بهشت برین می‌شود (۸۶۷-۸۷۱). در سال‌های آغازین دهه ۱۷۹۰، بلیک در اشعارش شخصیتی انقلابی خلق می‌کند و او را *ارک*^۴ نام می‌نهد، شخصیتی که روح انقلاب است و طغیان سیاسی و روحانی او بسیار قوی و تأثیرگذار است. در «سرود آزادی»^۵، شخصیت دیگری به نام *فرزند آتش*^۶ خلق می‌کند که از امریکا به فرانسه می‌رود تا پیشگویی کتاب مقدس را محقق سازد.

در «سفر مکاشفه»^۷ که آخرین بخش کتاب مقدس است، نوید بازگشت انسان به بهشت عدن در پایان هزاره داده می‌شود. وردزورت به یاد می‌آورد که در نخستین سال‌های پس از انقلاب فرانسه چگونه سراسر اروپا سرشار از شادی و فرانسه در اوج عصر زرین خود بود. «وردزورت و کولریج هم در اشعار اولیه خود انقلاب فرانسه را مرحله خشونت‌بار قبل از وقوع این پیشگویی آخرالزمانی می‌دانستند. و بلیک در

^۱ Robert Southey

^۲ Edward Dowden

^۳ *Joan of Arc: An Epic Poem*

^۴ *Orc*, the spirit of revolt

^۵ "A Song of Liberty"

^۶ the son of fire

^۷ Book of Apocalypse (Revelation)

انقلاب فرانسه^۱ (۱۷۹۱) و آمریکا، یک پیشگویی^۲ (۱۷۹۳) این دو انقلاب را نشانه پیش‌بینی کتاب مقدس و آخرین روزهای هبوط می‌دانست» (به نقل از آبرامز^۳ ۱۲۹۶). اما دیری نگذشت که حکومت وحشت روبسپیر، قضاوت‌های ناعادلانه، و اعمال خشونت با تیغ گیوتین^۴ و ردزورت و بلیک و بسیاری دیگر از روشنفکران انقلابی را دل‌زده کرد. «وقتی این حوادث در فرانسه ایمان آنان را به انقلاب سیاسی برای رسیدن به بهشت موعود سست کرد، تعدادی از نویسندگان رمانتیک این امید نویدبخش را به شکل دیگری بیان کردند. آنها موعودباوری را از کنش جمعی به ذهنیت فردی — از امر سیاسی به انقلابی معنوی و روحانی — تغییر دادند و گفتند که «اگر انسان بتواند با تخیل بینشی بر حواس و درک حسی‌اش فائق آید، زمین نو و بهشت نو» مکاشفه همین‌جا و هم‌اکنون در دسترس اوست» (به نقل از آبرامز ۱۲۹۶). بدین سان، نویسندگان رمانتیک سعی کردند تا پاسخ پرسش‌های انقلابی خود را نه در جامعه و وضعیت سیاسی، که در درون خود جست‌وجو کنند.

حماسه بهشت گمشده میلتن که آن هم در روزگار زوال انقلاب پیوریتان‌ها^۵ و انحلال حکومت کرامول^۶ پسر و بازگشت پادشاهی نگاشته شده بود، مورد توجه بسیاری از شاعران و نقاشان رمانتیک قرار گرفت. این شعر حماسی نیز از انقلاب و خیزش دیگری حکایت می‌کرد: طغیان شیطان بر خدای پدر، تنشی که شاعران رمانتیک نیز در روزگار خود با آن کلنجار می‌رفتند. اما شعر غنایی همچنان پایگاه خود را در نهضت رمانتیک حفظ کرد.

داودن جایگاه شعر غنایی را در گفتمان ادبیات انقلاب چنین بیان می‌کند:

در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، اشعار برنز^۷، بلیک، کولریج^۸، کیتس^۹، بایرون^{۱۰} و و شلی^{۱۱} نقطه عطف و اوج ادبیات غنایی بود. حماسه‌ای تاریخی (انقلاب فرانسه)، که بیانگر

^۱ *The French Revolution*

^۲ *America, a Prophecy*

^۳ M. H. Abrams

^۴ Puritans

^۵ Robert Burns

^۶ Samuel Taylor Coleridge

^۷ John Keats

^۸ George Gordon Byron

^۹ Percy Bysshe Shelley

آرزوها و تلاش‌های یک ملت بود، در مقابل چشم آنها اتفاق می‌افتاد، اما این موضوع نه تنها صدای ادبیات غنایی شاعران رمانتیک را خاموش نکرد، بلکه بر شور شاعرانه آنان افزود. (۱۵۸)

شعر غنایی و شاعران رمانتیک در تقابل با شاعران نوکلاسیک قرن هجدهم قرار می‌گیرند. شعر غنایی بیانگر روحیات فردی شاعر است و بیشتر حالات درونی او را منعکس می‌کند، در حالی‌که شاعران نوکلاسیک به اصلاح اخلاق و رفتار اجتماعی گرایش داشتند. شاعر نوکلاسیک وظیفه خود را اصلاح جامعه و برقراری نظم اجتماعی می‌دانست، در حالی‌که شاعر رمانتیک از جامعه دوری می‌گزید. کولریج در شعر «قوبیلای قآن»^۱ جامعه ناهمدل را به «دریایی بی‌خورشید» تشبیه می‌کند که رود پرخروش شاعر را در کام خود فرو می‌برد. شاعر رمانتیک با چنین جامعه‌ای بیگانه است و بدان هیچ دلبستگی ندارد.

بدین سان، شاعران رمانتیک، مانند بلیک و وردزورت که روزگاری دل به انقلاب فرانسه بسته بودند و آن را نشانه‌ای از فرارسیدن جهان آرمانی می‌دانستند، دل‌سرد از انقلاب فرانسه به دنیای تخیلی آفرینش‌های هنری خود پناه بردند. در مثل، بلیک به خلق اسطوره‌های پیچیده پرداخت و سیاست‌های سرکوبگرانه جامعه انگلستان را به حال خود رها کرد. در چنین حال و هوایی، بلیک از یک انقلابی پرشور به یک انگلیسی محافظه‌کار بدل شد و، تحت تأثیر گفتمان محافظه‌کارانه ادmond برک^۲ (۱۷۲۹-۱۷۷۹)، نه از شیطان که نماد نافرمان‌داری و سرکشی بود، که از خدای پسر قهرمان ساخت.

۶. «بهشت گمشده» ویلیام بلیک

سمیوئل جانسن^۳، ادیب نوکلاسیک قرن هجدهم، تمایلات سیاسی میلتن را این‌گونه ارزیابی می‌کند:

جمهوری‌خواهی میلتن در بیزاری حسادت‌آمیز او از عظمت و میل مذبحخانه او به استقلال ریشه داشت. کج خلق بود و تحت سلطه بودن را بر نمی‌تابید؛ مغرور بود و برتری دیگران را تحقیر می‌کرد. در امور کشوری، پادشاه را قبول نداشت و در کلیسا بر اسقف می‌تازید، چون از تمام کسانی که مجبور بود از آنها تمکین کند بیزار بود. گمان می‌رود بیشتر به ویرانگری

^۱ "Kubla Khan"

^۲ Edmund Burke

^۳ Samuel Johnson

تمایل داشت تا به اصلاح جامعه و آن‌قدر که از اولیای امور بیزار بود به آزادی عشق نمی‌ورزید (به نقل از کلینگم^۱ ۱۷۶).

به نظر می‌رسد جانسن نوکلاسیک که، متناسب با روح زمانه خود، هرج و مرج را تقبیح می‌کند و نظم را می‌ستاید، گرایش‌های سیاسی میلتن را بیشتر هرج و مرج طلبانه می‌شمارد تا آزادی‌خواهانه. در عصر رمانتیسم، آنچه در روزگار نوکلاسیسیسم نابهنجار بود، به ارزش تبدیل می‌شود و جایگاه میلتن از شاعری هرج و مرج طلب به اسطوره ایستادگی و مقاومت ارتقا می‌یابد، کسی که هیچ‌گاه تن به اسارت و فرمانبرداری نداد. میلتن انقلابی جسوری بود که تنفرش از شاهان و قدرت‌طلبان موجب شد تا بسیاری از شاعران رمانتیک مفتون او شوند. روپرت^۲ شاعران رمانتیک را داعیه‌دار سنت شعر پیشگویانه^۳ در انگلستان می‌داند و معتقد است این سنت شعری چنان قدرتمند بود که می‌توانست وضع نابسامان جامعه را در لحظه‌های بحرانی تاریخ سر و سامان بدهد. پیشگویی‌های ادبی میلتن راهی پیش پای شاعران رمانتیک نهاد تا بتوانند با تضادها و تناقض‌های رایج در جامعه، کوتاه‌فکری‌ها، سرخوردگی‌ها و دل‌زدگی‌ها دست و پنجه نرم کنند (روپرت ۱۴۲). البته، برداشت شاعران رمانتیک با برداشت شاعران نوکلاسیک در خوانش اشعار میلتن متفاوت بود. به اعتقاد شیرز^۴، بلیک به خواننده بهشت گمشده یاد می‌دهد که چگونه این شعر را بخواند و، در عین حال، مغلوب آنچه میلتن سعی دارد بر او تحمیل کند نشود (شیرز ۷۷). خوانش ویژه بلیک را می‌توان از خلال نگاره‌های او از حماسه میلتن مشاهده کرد. بنا بر تحلیل استمپل^۵، ویلیام بلیک انجیلی جهنمی، حماسه‌ای ضد میلتن و فیزیکی ضد نیوتن خلق می‌کند (استمپل ۳۸۸). ویلیام بلیک در نگاره‌های خود جزئیاتی را به شعر میلتن می‌افزاید یا حذف می‌کند تا بدین ترتیب شعر او را تحلیل و گاهی هم اصلاح کند. بلیک به کارگردانی می‌ماند که فیلم‌نامه بهشت گمشده میلتن را مطابق بینش و تفکر خود تغییر می‌دهد و به صورت داستانی مسیح‌محور و سازگار با عصر رمانتیک روی صحنه می‌آورد.

^۱ Creg Clingham

^۲ Timothy Ruppert

^۳ prophetic poetry

^۴ Jonathan Aldershot Shears

^۵ Daniel Stempel

در تصویر اول («خدای پسر شیطان و فرشتگان یاغی را از بهشت می‌راند»)، او را می‌بینیم که ردایی سپید به تن دارد و در مرکز تصویر داخل قابی گرد قرار گرفته، تیر و کمانی به دست دارد و آن را به سوی فرشتگان یاغی نشانه رفته است. شیطان و افرادش بیرون از این دایره قرار گرفته‌اند یا، بهتر بگوییم، از دایره بیرون ریخته شده‌اند تا حرکات خشن فیزیکی آنها بر تقدس و آرامش دایره خللی وارد نکند. تقابل پوشش و برهنگی در این تصویر نمایان است. برک، بر خلاف روسو، با برهنگی در هنرهای تجسمی که در آن دوران رواج داشت، مخالف بود و معتقد بود که لباس و پوشش متین خبر از ارزش‌های مدنی جامعه می‌دهد (دی^۱ ۱۴۵). در این تصویر، ردای سپید بلند و گشاد خدای پسر در تضاد با برهنگی شیطان و دیگر فرشته‌های یاغی است. بلیک اعضای بدن شیطان و گروه او را به تصویر می‌کشد تا جسمانیت و در عین حال میرایی آنان را جلوه‌گر سازد، درحالی‌که خدای پسر با ردای سپیدی که به تن دارد بیشتر جنبه‌ای روحانی و غیرجسمانی را به نمایش می‌گذارد که گذر زمان بر آن بی‌تأثیر است. بلیک به جز تقابل پوشش و برهنگی، از تقابل رنگ‌های زنده و سیر با رنگ‌های خنثی و سپید نیز سود می‌جوید. رنگ‌های مهارنشده قسمت زیرین تصویر، خوی انقلابی و غرایز مهارنشده بدوی را تداعی می‌کند، درحالی‌که رنگ‌های خنثای قسمت بالای تصویر قوانین مهارکننده جامعه مدنی را تداعی می‌کند. بدین سان، توحش و بدویّت در تضاد با قانون و مدنیت قرار می‌گیرد تا محافظه‌کاری و خویشتن‌داری ارزش، و شور انقلابی ضد ارزش تلقی شود. بلیک چهارچوب گرد قسمت بالایی تصویر را در تقابل با خائوس^۲ قسمت زیرین قرار می‌دهد: دایره که نماد کمال است، خدای پسر را احاطه کرده و خائوس قسمت زیرین که نماد بی‌نظمی و هرج و مرج است، شیطان و گروهش را در بر گرفته است. آخرین نشانه‌ای که شخصیت ضدشورش مسیحای بلیک را نشان می‌دهد، کمانی است که در دستان اوست. در بهشت گمشده میلتن، خدای پسر شیطان و هم‌زمانش را در سومین روز نبرد شکست می‌دهد و از آسمان به جهنم می‌راند. در این صحنه، خدای پسر میلتن مرد جنگجوی خشنی است که مهر و عطوفت از وجودش رخت بر بسته است.

^۱ Aidan Day

^۲ chaos

ظاهر خود را به هیبتی چنان ترسناک مبدل ساخت که به سختی یارای نگاه کردن به او را یافتند! سراپا آکنده از خشم، به سمت دشمنان خویش پیش رفت، فرشتگان چهارگانه، هم‌زمان و بی‌درنگ بال‌های ستاره‌پوش خود را گشودند، و سایه‌ای دهشت‌انگیز و ممتد گسترده؛ و آنگاه چرخ‌های ارابه آتشی‌ش، چونان همه‌آبشاری خروشان یا بانگ ارتشی بی‌شمار، چرخید و همچون شبنم تیره، مستقیماً به سوی حریفان ملحد و کافر خویش هجوم آورد!...همچنان که ده‌هزار صاعقه در دست راست خود داشت آنها را به مقابل خویش پرتاب کرد، به گونه‌ای که روح عاصیان را از هم درید! (میلتن دفتر ششم، سطرهای ۸۲۵-۸۳۸)

توصیف میلتن از خدای پسر و نبرد او با شیطان سرشار از حرکت، سرعت، کنش و خشونت است. در نگاره بلیک، ارابه آتشی‌ن و ارتش بی‌شمار او حذف می‌شود و هجوم خدای پسر بر شیطان و همدستانش به هدف‌گیری آرام و متفکرانه و عاری از حرکت و کنش تبدیل می‌شود. در شعر میلتن، خدای پدر ارابه آتشی‌ن و تیر و کمان خود را به خدای پسر می‌دهد تا، بدین‌سان، قدرت خود را به او تفویض کند. اگر تصویر کمان را در اشعار بلیک ردیابی کنیم، پی می‌بریم که کمان سلاح شاعر است و شاعر مسیحایی است که اورشلیمی نو بنا می‌کند. بلیک در «مقدمه میلتن» می‌گوید:

کمان زرین و سوزان مرا بیاور
تیرهای آرزوی مرا بیاور
نیزه مرا بیاور! ابرها را بشکاف!
ارابه آتشی‌ن مرا بیاور! (سطرهای ۹-۱۲)

اگر در شعر میلتن ارابه و تیر و کمان از آن خدای پدر بود و او می‌بایست آنها را به خدای پسر اعطا می‌کرد، در شعر بلیک شاعر ارابه و تیر و کمان را از آن خود می‌داند. شاعر بلیک، بی‌آنکه مأمور کسی باشد، خود خواهان اصلاح جامعه است. بلیک در نگاره خود سلاح شاعر را در دست مسیح قرار می‌دهد تا بدین ترتیب شاعر/مسیح با انقلاب خاموش و روحانی که در تخیل شاعرانه رخ می‌دهد، بدی‌ها را نابود و دنیایی مطلوب بنا کند. بدین‌سان، خشونت قسمت زیرین اثر در تضاد با قوه تخیل قرار می‌گیرد تا بی‌فرجامی خشونت فیزیکی و پیروزی انقلاب اندیشه به گونه‌ای برجسته نشان داده شود. بلیک با استفاده از تقابل رنگ‌های سیر و خنثی، پوشش و برهنگی، و فضای محدود و نامحدود بر جسمانیت و خشونت و هرج و مرج می‌تازد و آرامش، نظم و قاعده و پرهیز از خشونت را می‌ستاید.

شاعران و هنرمندان رمانتیک، تحت تأثیر گفتمان موعودباوری، یا به خلق قهرمان‌های یاغی می‌پرداختند یا قهرمان‌های یاغی اسطوره‌ای، افسانه‌ای، تاریخی و مذهبی را جانی تازه می‌بخشیدند و شور انقلابی آنها را می‌ستودند. در مثل، شیطان که در قرون هفده و هجده هیولایی کریه‌منظر بود، در هنر و ادبیات رمانتیک به قهرمانی پرجذبه و خوش‌سیما بدل می‌شود. گادوین (۱۷۹۳) شیطان را یاغی باتقوایی می‌داند که «روحي سرکش و مبارز دارد و از خم شدن در برابر قدرت استبدادی بیزار است. شیطان در پی انتقام است، چون خدای پدر با قدرتی مطلق قصد برکناری او را دارد و شیطان این زورگویی را برنمی‌تابد» (گادوین ۳۱۵).

بلیک در اوایل دهه ۱۷۹۰ که با شور و حرارت از انقلاب فرانسه یاد می‌کرد، در «وصلت بهشت و جهنم»^۱ می‌گوید که میلتن در بهشت گمشده، بدون آنکه خود بداند، «از طرفداران شیطان» است (سطر ۳۵). بلیک در اشعار نخستین خود تصویری قهرمانانه از شیطان ترسیم می‌کند که در سال‌های پس از انقلاب فرانسه دوام نمی‌یابد. او تصویرسازی از بهشت گمشده را در ۱۸۰۸ به پایان رساند، زمانی که دیگر شعارهای انقلاب فرانسه را باور نداشت و خشونت عریان روبسپیر و حکومت رعب و وحشت او شاعران رمانتیک، از جمله بلیک، را از خشونت و انقلاب دل‌زده کرده بود. در بهشت گمشده میلتن، رافائل هنگام گفت‌وگو با آدم نظام خلقت و جایگاه خداوند و دیگر مخلوقات را برای او تبیین می‌کند:

ای آدم! خالق توانا یگانه است و هرآنچه در جهان می‌بینی از اوست و چنانچه از جوهر نیکش کاسته نشده باشد به سوی او باز خواهد گشت. خدا مخلوقاتش را با اشکال متفاوت اما جوهری یکسان خلق کرد و جانداران را جانی چنان ظریف‌تر، روحانی‌تر و خالص‌تر بخشید تا بدو نزدیک‌تر باشند یا به سوی او گرایند و برای هر یک از آنان فضایی برای فعالیتشان مقدر ساخت تا در محدوده‌ای که به آنان اختصاص داده شده بتوانند از جسمانیت به روحانیت ارتقا یابند (میلتن، دفتر پنجم ۷۶۹، سطرهای ۳۸۱-۳۸۹).

اگر گفتمان «زنجیره بزرگ هستی»^۲ در بهشت گمشده میلتن ترسیم شود، خدای پدر در رأس آن جای می‌گیرد، اما در نگاره‌های بلیک خدای پسر فرمانرواست. در نظر بلیک، شیطان نماد استبداد در جهنم است؛ پس انقلاب شیطان به قدرت‌طلبی ختم

^۱ "The Marriage of Heaven and Hell"

^۲ The Great Chain of Being

می‌شود، نه برقراری عدالت. در تصویر اول، بلیک صحنه‌ای را نشان می‌دهد که شیطان قصد برانگیختن فرشتگان یاغی را دارد: «به هوش آیید! به پا خیزید! یا آنکه تا ابد پست و فروافتاده باقی بمانید...!» (میلتن، کتاب ۱، سطرهای ۲۶۸-۲۷۰)

در نگاره «شیطان لشکرش را فرا می‌خواند»، آشفتگی شیطان را می‌توان در چهره دردآلودش خواند. این آشفتگی ذهنی بازتاب شرایط آشفته‌ای است که شیطان در آن قرار دارد. طبق شعر میلتن، شیطان شور انقلابی را در سایر فرشتگان بیدار می‌کند، اما فراخوان شیطان میلتن با فراخوان شیطان بلیک تفاوتی ظریف و اساسی دارد. در بهشت گمشده میلتن، شیطان جسورانه و با سخنانی قدرتمند به پیروانش انگیزه نبرد می‌دهد و هم‌زمانش تحت تأثیر سخنان او به پا می‌خیزند:

آنها صدای او را بشنیدند، و خجلت‌زده و سرافکنده، چونان قراولانی به خواب‌رفته که به پاسداری در شب عادت دارند و ناگه، با حضور فرماندهی کز او بیمناک‌اند غافلگیر می‌شوند، و به سرعت به پا می‌خیزند بی‌آنکه هنوز هوشیاری لازم را به دست آورده باشند، بر روی بال‌هایشان به پا خاستند... به زودی شمار آنانی که با شنیدن صدای فرمانده خود، به اطاعت از او همت گماشتند، اضافه گشت. (دفتر اول ۴۹۷-۴۹۸، سطرهای ۲۴۲-۲۴۸)

در شعر میلتن، نطق انقلابی شیطان تأثیرگذار است و می‌تواند هم‌زمانش را برای ادامه نبرد برانگیزد. در تصویری که بلیک از این صحنه ترسیم می‌کند، بی‌اعتنایی فرشتگان یاغی نطق انقلابی شیطان را ضعیف و بی‌اثر جلوه می‌دهد. چهره دردآلود شیطان بیشتر رنج و درماندگی را تداعی می‌کند تا انقلاب و قیام و شورش را. سیمای شیطان به خدایان زیباروی اساطیر یونان و روم باستان شباهت دارد و، از این رو، می‌توان گفت که بلیک از سنت قدیمی تصویرگری که شیطان را هیولایی زشت‌صورت جلوه می‌داد، فاصله می‌گیرد. اما دید مثبت بلیک نسبت به شیطان فراتر از این نمی‌رود: بلیک شیطان را از هیولایی زشت به انسانی زیبارو ارتقا می‌دهد، انسانی که به خطا رفته است و چهره دردآلودش از تنش‌های درونی او خبر می‌دهد. پیچیدگی و عمق شخصیت شیطان بلیک آنجا مشخص می‌شود که از هیئت هیولایی خود بیرون می‌آید و به انسانی خوش‌سیما بدل می‌شود که شخصیتی خاکستری دارد. هر چند چهره‌اش به چهره خدایان زیبارو می‌ماند، اما قدرت و تسلط خدایان را در چهره رنجور او نمی‌بینیم. شیطان بلیک بر ضعف و ناتوانی خود واقف است. سایر فرشتگان یاغی پایین پای او بر

زمین افتاده‌اند، برخی در غل و زنجیرند و برخی فقط چهره خود را به سوی شیطان برگردانده‌اند و عده‌ای حتی به شیطان نگاه هم نمی‌کنند. بدین سان، نطق شیطان نتوانسته لشکریانش را برانگیزد.

نکته جالب توجه دیگر دست‌های شیطان است. حالت دست‌های شیطان در نقاشی بلیک خلاف انتظار است. برای برانگیختن لشکریان درهم‌شکسته، کف دست‌های شیطان قاعدتاً باید به سمت خودش و پشت دست‌هایش باید به سمت فرشتگان یاغی باشد تا حالت دعوت به قیام تداعی شود، درحالی‌که کف دست‌های شیطان به سوی لشکریان و پشت دستان او به سوی خودش است. این حالت دست‌ها بیشتر امر به سکوت و دعوت به انفعال را تداعی می‌کند تا دعوت به قیام و پویایی را. در جهنم بلیک، شیطان دیگران را به سکوت وامی‌دارد و، در واقع، قیام خود را زیر سؤال می‌برد. مقاومت و قیام شیطان میلتن می‌تواند نوید آزادی باشد، اما زمانی که خود در جهنم استبداد دیگری به راه می‌اندازد، دیگر نمی‌تواند قهرمان تحسین‌برانگیز بلیک باشد. بلیک در جست‌وجوی قهرمان دیگری است تا انقلاب قدرتمند اندیشه و تخیل را در وجود او به تصویر کشد، و این قهرمان خدای پسر است.

در تصویر سوم، خدای پسر برای بازخرید گناه آدم داوطلب می‌شود. بلیک خدای پدر و خدای پسر را در قابی مدور قرار داده و شیطان در تاریکی بیرون از دایره شناور است. در فضای بسته دایره، نظم و ترتیب و هم‌سازی دیده می‌شود. فرشتگان از دو سو حصاری منحنی‌شکل بر دیواره دایره تشکیل داده‌اند. اندام خدای پسر چلیپایی در مرکز دایره تشکیل داده که اشاره‌ای است به مفهوم تصلیب مسیح و بازخرید گناه آدم و حوا. در بهشت گمشده میلتن، خدای پدر که از گناه آدم و حوا خشمگین است بانگ برمی‌آورد و در میان کروبیان به دنبال داوطلبی می‌گردد تا از مقام روحانی خود بگذرد و به موجودی فانی تنزل یابد، به میان آدمیان برود و گناه آدم و حوا را بازخرید کند. در این میان، فقط خدای پسر داوطلب می‌شود تا خود را قربانی کند. خدای پدر کماکان در موضع قدرت می‌ایستد و در نطقی طولانی — در ۷۰ سطر — آینده بشر، شرایط رستگاری او و جایگاه خدای پسر را در زمین و آسمان تعیین می‌کند و با غرور و افتخار به دیگر فرشتگان امر می‌کند: «به پرستش آن که برای تحقق بخشیدن به چنین وضعی تن به مرگ خواهد سپرد به پا خیزید! پسر آسمانی را پرستش کنید و به او نیز

حرمت نهید، آنچنان که بر من حرمت می‌نهد» (میلتن، دفتر سوم ۶۴۶، سطرهای ۲۷۰-۲۷۱). در شعر میلتن، خدای پدر قدرت و برتری خود را زمانی نشان می‌دهد که مقام و منزلت خود را به خدای پسر تفویض می‌کند و در آخرین جمله جایگاه برتر خود را به فرشتگان و خدای پسر گوشزد می‌کند. قدرت خدای پدر در نگاره بلیک محو می‌شود و به نظر می‌رسد که خدای پدر به آغوش خدای پسر پناه آورده است. مسیحا که نماد دین و آیین جدید است، خدای پدر را که نماد دین و آیین کهن است می‌پوشاند، و بلیک بدین ترتیب روی کار آمدن دنیایی نو را از خاکستر دنیای کهنه نوید می‌دهد. پنهان شدن چهره خدای پدر در پس کالبد مسیح نشان‌دهنده قدرت و برتری خدای پسر بر خدای پدر است و نطق هفتاد سطری خدای پدر در شعر میلتن، در نگاره بلیک به سکوت بدل می‌شود. برتری پسر بر پدر، به بیان دیگر، برتری نو بر کهنه است، مفهوم دیگری که گفتمان آخرالزمان بر آن تأکید داشت، قانون جدیدی که با قدرت برتر خود قوانین کهنه را ریشه‌کن می‌کرد.

آنچه بلیک به این صحنه افزوده شیطان است، چون در کتاب سوم بهشت گمشده میلتن، آن‌گاه که خدای پسر در گفت‌وگوی خود با خدای پدر داوطلب می‌شود تا گناه آدم و حوا را بازخرید کند، اثری از شیطان نیست. بلیک شیطان را به این صحنه وارد می‌کند تا جنبه‌ای از شخصیت او را آشکار کند. شیطان با ابروان درهم‌کشیده و چشمان کنجکاو، با ناباوری کودکانه‌ای نظاره‌گر صحنه‌ای است که خدای پدر جایگاهی رفیع به خدای پسر ارزانی می‌دارد، جایگاهی که پیش‌تر از آن لوسیفر^۱ (ابلیس) بوده است. حسادت کودکانه شیطان شاید هم‌دردی و ترحم بیننده را جلب کند، اما نوک تیز سرنیزه‌ای که در دست اوست به سمت عالمی نشانه رفته که دیگر در آن جایی ندارد. بدین ترتیب، ستیزه‌جویی و غرور و انحطاط شیطان در کنار چهره کودکانه او قرار می‌گیرد تا بیننده شخصیت خاکستری شیطان را دریابد و سپیدی و تقدس خدای پسر را از آن برتر بداند. چهره شیطان بار دیگر تنش‌های درونی او را نشان می‌دهد و شخصیتی انسانی و دردآشنا به او می‌بخشد. بلیک از سویی، به چهره شیطان معصومیتی آشکار می‌بخشد و از سوی دیگر سرنیزه‌ای به دست او می‌دهد تا خشونت قیام او فراموش نشود و اخراج

^۱ Lucifer

از بهشت و قرار گرفتن او بیرون از دایره مقدس و در قسمت زیرین تصویر توجیه شود.

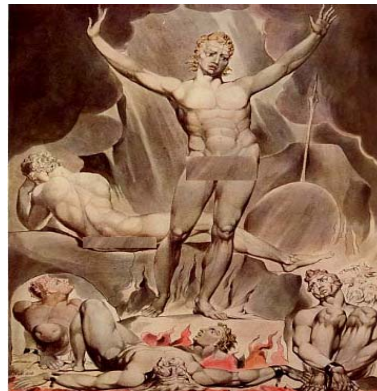
۷. پایان سخن

مطالعات بینارشته‌ای، به‌ویژه مطالعه ادبیات و سایر هنرها، یکی از حوزه‌های رو به رشد ادبیات تطبیقی در دانشگاه‌های معتبر دنیاست. ادبیات و نقاشی از دوران باستان ارتباط تنگاتنگی داشته‌اند. در اکثر موارد، شاهکارهای ادبی دست‌مایه و الهام‌بخش نقاشان بزرگ دنیا بوده است. این ارتباط گاه در حد الهام و تأثیرپذیری بوده و نقاش آنچه را شاعر با کلام بیان کرده با خط و رنگ به نقش درآورده است. اما گاه نقاش از این فراتر رفته و اثر ادبی را از آن خود کرده است. به سخن دیگر، نقاش، مانند منتقد و خواننده، تفسیر خود را از اثر ادبی تصویر کرده است. از دیدگاه نقد تاریخ‌گرایی نو، هر تفسیری برساخته گفتمان‌های غالب زمانه است.

شاعران رمانتیک قرن نوزدهم شخصیت‌های سرکش و شورشی را که در برابر زور سر تعظیم فرو نمی‌آورند ستایش می‌کردند. چنین است که شیطان بهشت گمشده میلتن نزد شاعران رمانتیک قرن نوزدهم به قهرمانی بدل می‌شود. اما بلیک با مشاهده حوادث پس از انقلاب فرانسه به نتیجه دیگری می‌رسد. طغیان و شورش راه نجات و رستگاری نیست؛ باید از راه تخیل و اندیشه وارد شد. بنابراین، شیطان میلتن که در برابر خدای پدر دست به شورش زد و بی‌نظمی و هرج و مرج به وجود آورد، به ضد قهرمان تبدیل می‌شود. در نقاشی‌های بلیک رمانتیک، خدای پسر که مظهر اندیشه و آرامش است، قهرمان است. بلیک در پی انقلابی است که بتواند تخیل و اندیشه انسان را دگرگون کند. در واقع، بلیک با هر گونه خشونت و یاغی‌گری که نهایتاً به استبداد می‌انجامد مخالف است و، در نتیجه، تحت تأثیر گفتمان‌های موعودباوری و محافظه‌کارانه زمان خود شیطان را خودکامه می‌نامد و خدای پسر را قهرمان بهشت گمشده معرفی می‌کند.



تصویر اول: خدای پسر شیطان و فرشتگان یاغی را از بهشت می‌رانند.



تصویر دوم: شیطان فرشتگان یاغی را به طغیان دعوت می‌کند.



تصویر سوم: خدای پسر برای بازخرید گناه آدم و حوا داوطلب می‌شود.

منابع

- انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی نامه فرهنگستان*. دوره اول، شماره اول (۱۳۸۹): ۶-۳۸.
- پاینده، حسین. «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم». *ارغنون*. ۲ (تابستان ۱۳۷۳): ۱۰۱-۱۰۸.
- میلتن، جان. *بهشت گمشده*. ترجمه فریده مهدوی دامغانی. تهران: نشر تیر، ۱۳۸۳.
- Abrams, M.H., Ed. *The Norton Anthology of English Literature*. 6th Ed. New York: W.W. Norton, 1993.
- Aristotle. *Poetics*. Trans. S. H. Butcher. In *The Great Critics*. 3rd edition. Eds. Smith and Winfield Parks. New York: Norton, 1951: 28-62.
- Barker, Chris. "An Introduction to Cultural Studies." *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage, 2003: 3-31.
- Blake, William. "Preface to Milton." In *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Eds. David V. Erdman and Harold Bloom. New York: Anchor Books, 1982.
- Blake, William. "The Marriage of Heaven and Hell." In *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Eds. David V. Erdman and Harold Bloom. New York: Anchor Books, 1982.
- Blunt, Anthony. "Blake's Pictorial Imagination." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 6 (1943): 190-212.
- Clingham, Creg. Ed. *The Cambridge Companion to Samuel Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Coleridge, Samuel Taylor. "Kubla Khan." In *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Oxford: Clarendon Press, 1912: 297-98.
- Day, Aidan. *Romanticism*. London and New York: Routledge, 1996.
- Dowden, Edward. Ed. *The Correspondence of Robert Southey with Caroline Bowles*. Dublin: Hodges, Figgis & Co., 1881.
- Dowden, Edward. *The French Revolution and English Literature*. London: Kegan Paul, 1897.
- Erdman, David V. Ed. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. California: University of California Press, 2008.
- Gaither, Mary. "Literature and the Arts." *Comparative Literature, Method and Perspective*. Stalknecht and Horsd Frenz. Eds. Newton P. Carbondale: Southern Illinois University Press: 1961.
- Ginsberg, Michal Peled. "On Portrait, Painters, and Women: Balzac's *La Maison du chat-qui-pelote* and James's "Glasses"." *Comparative Literature*. 62:2 (Spring 2010): 122-143.
- Godwin, William. *An Enquiry Concerning Political Justice*. Ed. F. E. L. Priestly. V. 1. Toronto: University of Toronto Press, 1946.
- Haines, Elizabeth. "The Sister Arts." *New Thesis*. 1:1 (2004): 39-51.
- Horace. *Epistle to the Pesos*. Trans. J. H. and S. C. Smith. In *The Great Critics*. 3rd edition. Eds. Smith and Winfield Parks. New York: Norton, 1951: 114-129.

- Ruppert, Timothy. "Time and the Sibyl in Mary Shelley's *The Last Man*." *Studies in the Novel*. 41: 2 (Summer 2009): 141-156.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile, Or On Education*. Trans. Barbara Foxley. South Dakota: Nu Vision Publication, 2007.
- Shears, Jonathan. *The Romantic Legacy of Paradise Lost*. Aldershot: Ashgate, 2009.
- Southey, Robert. *Joan of Arc: An Epic Poem*. Bristol: Longman, 1798.
- Stempel, Daniel. "Blake, Foucault, and the Classical Episteme." *PMLA*. 96: 3 (May 1981): 388-407.
- Tyson, Lois. *Critical Theory Today*. 2nd ed. New York: Routledge, 2006.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Women & A Vindication of the Rights of Men*. New York: Cosimo Inc., 2008.
- Wordsworth, William. "The Prelude." In *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams. 6th ed. New York: Norton, 1987.