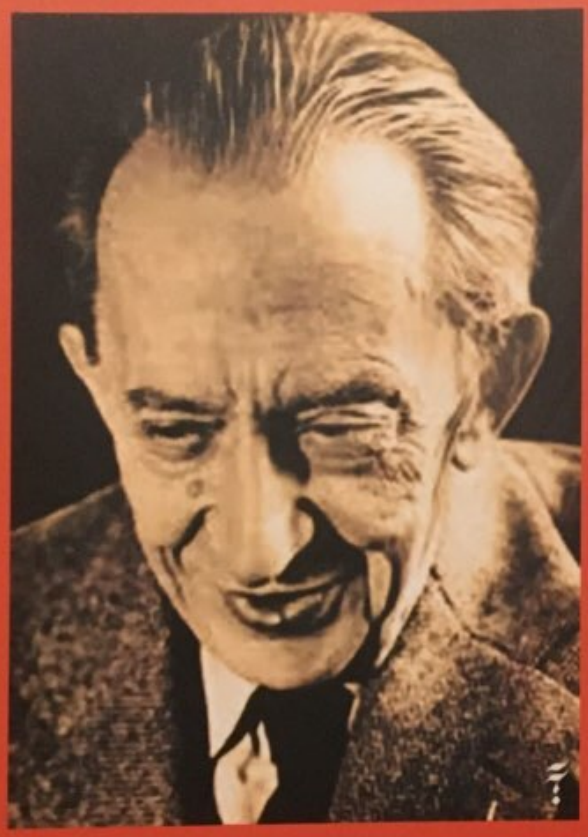
مطالعاتی دربارهٔ فاوست

گئورگ لوکاچ

ترجمهٔ امید مهرگان



گوته پیر همواره ادعا می‌کرد که ایدهٔ فاوست از همان پنجاه یا شصت سال پیش در ذهنش بوده است.

در خصوص صحت این ادعا مجادلات بزرگی بین مورخان ادبیات در گرفته است. ما این مجادله‌ها را بی‌مورد می‌دانیم. گوته هم درست می‌گفت و هم نمی‌گفت. بی چون و چرا او در همان جوانی‌اش دریافته بود که فاوست یک شعر جهانی است. و آنچه او را مجذوب خود کرده بود دقیقاً امکانات نهفته در این افسانه بود.

Scanned with CamScanner

مطالعاتی دربارهٔ فاوست

Scanned with CamScanner

گئورگ لوکاچ

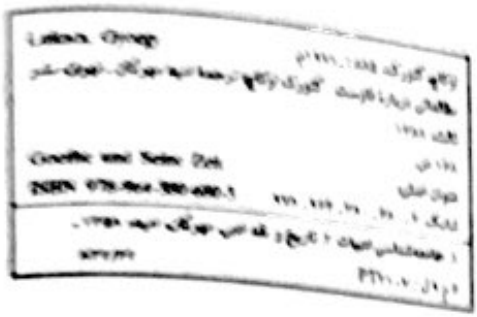
مطالعاتی دربارهٔ فاوست

ترجمهٔ امید مهرگان

Scanned with CamScanner

ترجمه‌ای برای امیر ا. آریان
و آزاده اخلاقی

ا. م.



Lattes, Oyegr

Goethe und Suleen Zeit

Aufbau-Verlag, Berlin, 1955.

■ مطالعاتی دربارهٔ فاوست

● گئورگ لوکاچ ● ترجمهٔ امید مهرگان ● ناشر: نشر ثالث

● مجموعهٔ فلسفه و علوم اجتماعی

● چاپ دوم ۱۳۹۳ / ۱۱۰۰ نسخه

● لیتوگرافی: ثالث ● چاپ: رهنما ● صحافی: گلبرگ

● کلیه حقوق محفوظ و متعلق به نشر ثالث است

● شابک ۲- ۶۸۰- ۴۸۰- ۹۶۴- ۹۷۸ ISBN 978-964-380-680-3

● سایت اینترنتی: www.Salespub.ir پست الکترونیکی: Info@Salespub.ir

● قیمت ۸۵۰۰ تومان

Scanned with CamScanner

فهرست

یادداشت مترجم ۹
مطالعاتی دربارهٔ فاوست ۱۵
I. دربارهٔ تاریخ تکوین فاوست ۱۹
II. درام نوع بشر ۴۵
III. فاوست و مفیستوفلس ۷۵
IV. تراژدی گرچن ۱۰۹
V. مسایل سبک پایان 'دورهٔ هنری' ۱۳۵
نمایه ۱۶۵

Scanned with CamScanner

یادداشت مترجم

گئورگ لوکاچ رسالهٔ آلمانی *مطالعاتی دربارهٔ فاوست* را در ۱۹۴۰ به پایان برد. این رساله، چند سال بعد، در کتاب *گوته و عصر او*[1]، به‌عنوان آخرین رسالهٔ آن، منتشر شد. کتاب فوق، دربرگیرندهٔ مجموعه‌ای از مقالات لوکاچ است که در دههٔ ۱۹۳۰ نوشته شده‌اند، و به‌واقع در حکم بررسی نظری و تاریخی گرایش‌های ادبی نیمهٔ اول قرن نوزدهم و برخی از چهره‌های برجستهٔ آن در آلمان، کسانی چون شیلر، هولدرلین و دیگران، است. البته یکی از چهره‌های کانونی این کتاب هگل و کل سنت ایدئالیسم آلمانی بعد از کانت است. درواقع کتاب، همان‌طور که از نام‌اش پیداست، می‌کوشد فرهنگ مدرن فلسفی و هنری آلمان را عمدتاً به میانجی چهره و آثار گوته بررسی کند، و درست به همین دلیل در بسیاری موارد، از خود گوته فراتر می‌رود و به بسط ایده‌هایی دربارهٔ کل سنت روشنفکری و ادبی آلمان قرن نوزدهم می‌پردازد. *مطالعاتی دربارهٔ فاوست* براساس اصل آلمانی در منبع فوق و نیز با مطابقت کامل با ترجمهٔ انگلیسی[2] آن (توسط رابرت آنکور) ترجمه شده است.

---

1. Georg Lukács, *Goethe und seine Zeit*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1954. ('Faust-Studien', s.165-255.)
2. Georg Lukács, *Goethe and his Age*, trans. Robert Anchor, Merlin Press, London 1968, pp. 157-253.

Scanned with CamScanner

پیش از هرچیز، توضیح دو مفهوم اصلی در این‌جا ضروری است (که مورد اول آن عیناً در یادداشت مترجم بر ترجمهٔ *رمان تاریخی* لوکاچ، در همین مجموعه، نیز آمده است).

اصطلاح آلمانی Gestaltung و معادل انگلیسی Portrayal یا depiction به‌عنوان یکی از مفاهیم مرکزی این اثر، در فارسی، بنا به پس‌زمینه‌های مختلف، به *بازنمایی*، تصویرکردن، و گاهی حتی *توصیف* ترجمه شده است. دلالت‌های گستردهٔ Gestalt و فعل gestalten در آلمانی، که مفهوم کاراکتر، کاراکترپردازی و فرم را نیز دربرمی‌گیرد، در معادل انگلیسی آن نیز منتقل نمی‌شود. هرچند خود لوکاچ بعضاً اصطلاحات دیگری را هم برای بیان همین مفهوم واحد به‌کار می‌گیرد. با وجود این، با توجه به‌معنای خود Gestalt (قالب، فرم) و شیوهٔ کاربرد آن در ادبیات آلمانی (بالاخص نزد لوکاچ جوان در نظریهٔ رمان)، احتمالاً مناسب‌ترین معادل برای آن می‌تواند 'فرم‌پردازی' یا فرم‌بخشیدن و شکل‌دادن باشد، معادلی که در ترجمهٔ حاضر در موارد زیادی به‌کار رفته است.

اصطلاح پربسامد دیگر Dichtung است. این مفهوم یکی از آن مفاهیم به اصطلاح نوعاً آلمانی‌ای است که معادل سرراستی برای آن در انگلیسی و فارسی وجود ندارد. این اصطلاح در اصل به‌معنای شعرسرودن است ولی محدود به شعر نمی‌شود و، اصولاً، هر نوع ادبیات یا نوشتار خلّاقه[1] را دربر می‌گیرد. هرچند در آلمانی به شاعر مشخصاً می‌گویند Dichter (مشتق از مصدر فوق)، اما Dichter ضمناً به هر آفرینندهٔ ادبی دیگری نیز می‌تواند اطلاق شود. در این معنا، نه فقط ریلکه یا سلان، بلکه توماس مان رمان‌نویس نیز یک Dichter است. Dichtung (که Gedicht، به‌عنوان اسم مفعول آن، منحصراً به‌معنای شعر است و نه مثلاً رمان) اشاره به هر نوع ادبیات به اصطلاح سطح بالا و غنی دارد. البته امروزه بیش‌تر ترجیح می‌دهند از کلمهٔ

1. Creative Writing

عام‌تر Schriftsteller به‌معنای *نویسنده* برای ارجاع به رمان‌نویس استفاده کنند. بنابر توضیح فوق، لوکاچ به‌جای این کلمه، بعضاً لغت یونانی‌تبار و فراگیرتر Poesie (یا همان poetry در انگلیسی) را نیز به‌کار می‌برد که البته دلالت مستقیم‌تری بر شعر دارد تا بر دیگر انواع ادبی؛ آن‌هم بالاخص در رسالهٔ حاضر که موضوع اصلی آن شعر یا منظومهٔ *فاوست* است. بر همین اساس، در ترجمهٔ حاضر، ناچار بوده‌ایم از معادل‌هایی چون 'شعر'، 'ادبیات خلاقه'، 'ادبیات شعری'، یا به‌سادگی 'ادبیات' استفاده کنیم.

تراژدی *فاوست* مهم‌ترین اثر منظوم یوهان ولفگانگ فون گوته، شاعر و ویسندهٔ آلمانی اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم، است. (به‌لطف فصیلات لوکاچ، در این‌جا چندان نیازی به ارائهٔ گزارشی دربارهٔ مضامین و تاریخ تکوین این اثر نیست.) این اثر به‌واقع شامل دو بخش اصلی، موسوم به بخش اول و دوم، است که فاصلهٔ بین نگارش و چاپ جداگانهٔ آن‌ها به بیش ز دو دهه می‌رسد. بخش اول عمدتاً فضایی قرون‌وسطایی و بعضاً رمانتیک دارد (با محوریت شرط‌بندی و پیمان فاوست با اهریمن، مفیستوفلس، و عشق تراژیک او به گرچن)؛ و بخش دوم، برعکس، در فضای تمثیلیِ یونان باستان با انبوه چهره‌های اسطوره‌ای و قهرمانی آن می‌گذرد. ظاهراً دو ترجمهٔ فارسی از *فاوست* وجود دارد: اولی که مربوط به چندین دههٔ پیش است توسط اسدالله مبشری از متن آلمانی و دومی به قلم به. آذین (محمود اعتمادزاده) از ترجمهٔ فرانسوی است. *فاوست* را در ایران عمدتاً به همین ترجمهٔ دوم می‌شناسند. با وجود این، در *مطالعاتی دربارهٔ فاوست*، مترجم همهٔ نقل‌قول‌ها از *فاوست* را از نو ترجمه کرده است و ترجمهٔ خود را، بلافاصله بعد از متن اصلی، در داخل کروشه آورده است. شکی نیست که خواندنِ خودِ شعر، یا دست‌کم آشنایی با مضامین و به اصطلاح داستانِ اصلی *فاوست*، برای درک رسالهٔ حاضر مفید خواهد بود.

Scanned with CamScanner

با وجود این، اگر بخواهیم برای گرفتن ایده‌هایی دربارهٔ این تراژدی، به یک تفسیر مطمئن و جذاب رجوع کنیم، احتمالاً بهترین نمونهٔ کتاب مشهور مارشال برمن، *تجربهٔ مدرنیته: هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود* (ترجمهٔ مراد فرهادپور) خواهد بود. برمن در فصل اول کتاب خود، شرح نظری-ادبی گیرا و پرشوری از تراژدی *فاوست* به‌دست می‌دهد. با استمداد از تحلیل مارکسی سرمایه‌داری، او می‌کوشد بخش اول این اثر را به‌عنوان بسط و انکشاف نوعی تراژدی رشد و توسعه بخواند. مضمونی که در کتاب لوکاچ نیز کمابیش مرکزیت دارد. به‌واقع شباهت‌های زیادی بین تفسیر لوکاچ و قرائت برمن در کار است، تا جایی که می‌توان رهیافت برمن را شدیداً متأثر از لوکاچ دانست. هرچند برمن به‌نحوی زیرکانه این قرابت را می‌پوشاند و جز اشاراتی گذرا به شرح لوکاچ بر *فاوست*، تأکید چندانی بر این قرابت نمی‌گذارد. او در پانویسی (ص.۵۸)، ضمن ستایش از این اثر، تلویحاً لوکاچ را از این بابت که زمینهٔ اقتصادی-اجتماعی *فاوست* را 'به‌منزلهٔ یک پدیدهٔ کاپیتالیستی صرف' می‌خواند، سرزنش می‌کند. در نگاه نخست، این ظنّ ممکن است برای هر خواننده و منتقدی در مورد لوکاچ پیش‌آید، بالاخص از آن‌جا که کتاب او محصول دورهٔ به اصطلاح کمونیستی اوست که، طبیعتاً، به مذاق بسیاری از 'دوستداران ادبیات' خوش نمی‌آید. اما باید تأکید کرد که از قضا این کتاب (دست‌کم این کتاب) به‌هیچ‌رو نمونهٔ گویایی از یک تحلیل راست‌کیشانهٔ رئالیسم-سوسیالیستی نیست. لوکاچ به‌هیچ‌رو دنباله‌ای از مفهوم‌های مارکسی ارتدوکس ردیف نمی‌کند. ژارگون 'زیربنا-روبنا'، وجه تولید-مناسبات تولید، ایدئولوژی طبقهٔ بالارونده-طبقهٔ مرتجع' را یک‌ریز تکرار نمی‌کند، و دست به هیچ نوع تقلیل‌گرایی یا دترمینیسم اقتصادی نمی‌زند. همچون دیگر آثار این دورهٔ لوکاچ، این اثر نیز عمیقاً ریشه در سنت هگلی-مارکسی با ته‌مایه‌های پررنگی از گذشتهٔ نوکانتی او دارد. البته شکی نیست که او به‌عنوان یک منتقد ادبی مارکسیست، به‌مثابه کسی که هوادار ماتریالیسم تاریخی و روش دیالکتیکی

است، به سراغ موضوع نقد خود می‌رود، و این نه‌تنها نقطهٔ ضعف نیست، بلکه آنچه به‌راستی ایدئولوژیک و کاذب است، دعوی بی‌طرفی، عینیت، و خنثی‌بودن آکادمیک است که امروزه رشتهٔ موسوم به مطالعات فرهنگی و نقد ادبی دانشگاهی را قبضه کرده است. اگر بخواهیم به زبان بنیامینی بگوییم، او در قرائت ماتریالیستی *فاوست*، به تجلی یا بیان[1] آن به اصطلاح زیربنا، یا همان روابط تولید سرمایه‌دارانه، در عرصهٔ روح، در عرصهٔ ادبیات و آگاهی، می‌پردازد، و نه به انعکاس یا بازتاب[2] نظیر به نظیر این روابط. از سوی دیگر، این رساله از چارچوب نقد ادبی نیز فراتر می‌رود، و به‌واقع مطالعه‌ای است درباب فرهنگ مدرن در متن رشد و توسعهٔ سرمایه‌دارانه در یکی از جذاب‌ترین و تراژیک‌ترین مکان‌های آن: آلمان.

ترجمهٔ این کتاب در اواخر خردادماه و اوایل تیرماه این سال (۱۳۸۸) به پایان رسید، دوره‌ای که به‌نظر می‌رسد، به‌حق، هیچ مناسبتی با ترجمهٔ چنین متنی نداشته باشد. به همین دلیل، ادامه‌دادن ترجمه در آن شرایط نیازمند توجیهاتی بوده است غیر از آن‌هایی که فرهنگ را در هر شرایطی مهم‌تر، تأثیرگذارتر و ماندگارتر از سیاست و 'سیاست‌بازی' می‌دانند؛ و این دروغی است که گویی در همهٔ اعصار و در همهٔ سرزمین‌ها در گوش *کارگران فرهنگ* خوانده‌اند. در برابر این دروغ و دروغ‌های دیگر، مردم سیاست خودشان را به راه می‌اندازند، و به حقیقت خودشان، که حقیقت کل وضعیت است، فرامی‌خوانند. در این معنا و فقط در این معناست که می‌توان با سرافرازی و بی‌هیچ شرمی، از *ادبیات مردمی*، ترکیب محبوب لوکاچ، حرف زد. مترجم امیدوار است اثر حاضر کتابی باشد که، حال به هر طریق، به کار مردم بیاید.

امید مهرگان

تیرماه ۱۳۸۸

1. Expression
2. Reflection

Scanned with CamScanner

مطالعاتی دربارهٔ *فاوست*

پوشکین، *فاوست* را *ایلیاد* زندگی مدرن می‌نامد. این توصیفی درخشان است، و فقط لازم است برای انضمامی ساختن درست آن بر کلمهٔ «مدرن» تأکید کنیم، زیرا در زندگی معاصر، برخلاف عصر باستان، دیگر امکان آن وجود ندارد که همهٔ تعیّنات تفکر و فرم‌پردازی ادبی را مستقیماً با عزیمت از [مفهوم] انسان بسط دهیم. در این‌جا دیگر عمق فکری، تمامیت مقولات اجتماعی‌ـانسانی، و کمال هنری در قالب بداهتی خام و ساده‌دلانه وحدت نیافته‌اند، بلکه از آن بیش، سرسختانه در حال پیکار با یکدیگرانند. از دل وحدت‌بخشیدن گوته‌ای به این گرایش‌های متضاد، فراورده‌ای در حقیقی‌ترین معنای کلمهٔ یکتا برخاسته است. خود گوته آن را یک 'محصول قیاس‌ناپذیر' می‌خواند.

آنچه ترسیم می‌شود، سرنوشت یک انسان است، و با وجود این، محتوای شعرْ تقدیر کل نوع بشر است. مهم‌ترین مسایل فلسفی یک عصر بزرگ گذار پیش روی‌مان نهاده شده است، آن‌هم نه فقط در سطح مفهومی، بلکه به‌شیوه‌ای انحلال‌ناپذیر وحدت‌یافته با بازنمایی‌های فریبنده و ملموس (یا دست‌کم به‌طرزی درخشان دکوراتیو) از روابط انسانی غایی؛ و اکنون این روابط به‌نحوی روزافزون مسئله‌دار شده‌اند. فقط در بخش اول است که نوعی

Scanned with CamScanner

وحدت روحی-حسّی درهم‌نشکسته می‌تواند غلبه یابد. محتوای فکری، کشف پیوندهای اجتماعی-تاریخی و فلسفه-طبیعی، وحدت محسوس فرم‌ها و کاراکترها را با نیرویی هرچه قوی‌تر مخدوش، و چه‌بسا منفجر می‌کنند. این همان فرآیند عام رشد و تحول ادبیات در قرن نوزدهم است که فروبستگی و زیبایی جهان فرم‌ها را ازبین می‌برد، آن را قربانی سرسختی رئالیسم بزرگ جدید می‌کند و بدین ترتیب 'پایان دورهٔ هنری'[1] را فرامی‌آورد.

تصادفی نیست که تکمیل بخش دوم *فاوست* کمابیش با انتشار جزم ساغری[2] بالزاک هم‌زمان می‌شود: آن رئالیسمی که 'دورهٔ هنری' را خاتمه می‌دهد، در اینجا همچنان در قالب فرم‌های فانتاستیک-رمانتیک سربرمی‌آورد، حال‌آن‌که در *فاوست*، رئالیسم بزرگ 'دورهٔ هنری' در قالب فرم‌های فانتاستیک-الگوریک [تمثیلی] وداع می‌گوید. نزد بالزاک پیش‌پرده‌ای فانتاستیک برای رمان مدرن که در آن، سویهٔ واقعی-شیء‌گونهٔ زندگی سرمایه‌دارانه به بیان درمی‌آید؛ نزد گوته: آکوردهای پایانی آخرین دورهٔ کمال فرم در ادبیات بورژوایی. بالزاک و گوته، هردو، به‌یکسان این سرریزکردن زندگی جدید، و درهم‌شکسته‌شدن سدهای فرم‌های قدیمی به‌دست این طوفان را تجربه می‌کنند. اما بالزاک قصد دارد خطوط نیروی درونی این سرریزکردن را عمق‌یابی کند تا به‌واسطهٔ شناخت‌شان فرم اپیک با حماسی جدیدی به‌وجود آورد؛ گوته می‌کوشد طوفان را به یاری فرم‌های قدیمی ازنوساخته مهار کند.

مع‌الوصف چنین تلاشی را نمی‌توان به‌نحوی بسنده تحقق بخشید هرقدرهم که متناقض بنماید اما واقعیت این است که راه‌حل نهایی بالزاک به سنت‌های بزرگ ــ مدرن ــ اپیک نزدیک‌تر است تا *فاوست* به هر نوع فرم‌دهی سنتی. حتی همان بخش اول نیز از چارچوب اپیک یا دراماتیک فراتر می‌رود، و بخش دوم از آن‌هم بیش‌تر: *فاوست* نه دراماتیک است و نه اپیک؛ حتی برخلاف آنچه در اواخر قرن نوزدهم و از قضا در پیوند با

1. 'Ende der Kunstperiode' 3. Dramatik

2. *La peau de Chagrin*

فاوست خلق می‌شد (لناو[1])، مجموعه‌ای از تصاویر احساسی و امپرسیونیستی غنایی هم نیست، این اثر یک 'محصول قیاس‌ناپذیر' است.

1. Lenau

Scanned with CamScanner

I

دربارهٔ تاریخ تکوین *فاوست*

اما چنین توصیفی ــ 'محصول قیاس‌ناپذیر' ــ برای تاریخ ادبیات، نه یک تعریف، بلکه یک مسئله است. امر 'قیاس‌ناپذیر' فقط زمانی یک کنجکاوی صرف، یک فاکت بیوگرافیک، نیست که درقالب آن، یک فرآیند تاریخی مهم همچون الگویی پایدار بازتاب یابد؛ زمانی‌که این امر دیگر یک برون‌رفتن فردیِ مأیوسانه از مسایل شخصیِ دشوار یا حتی حل‌ناپذیر نباشد، بلکه دقیقاً در عین یکتایی‌اش، در فراتررفتن‌اش از هنجارها، امری ضروری جلوه کند.

از این‌رو ــ و نه به دلایل سراپا فلسفی ــ دقیقاً در این‌جا تاریخِ تکوین است که اهمیت دارد. گوتهٔ پیر همواره ادعا می‌کرد که ایدهٔ *فاوست* از همان پنجاه یا شصت سال پیش در ذهن‌اش بوده است. در خصوص صحت این ادعا مجادلات بزرگی بین مورخان ادبیات درگرفته است. ما این مجادله‌ها را بی‌مورد می‌دانیم: گوته هم درست می‌گفت و هم نمی‌گفت. بی‌چون‌وچرا او در همان جوانی‌اش دریافته بود که *فاوست* یک شعر جهانی است، و آنچه او را مجذوب خود کرده بود دقیقاً امکانات نهفته در این افسانه بود. اما از این بابت نیز شکی نیست که او دقیقاً همان شعری را که در جوانی در نظر داشت،

Scanned with CamScanner

نوشته است. رشد *فاوست* همپای زندگی و تجارب گوته صرفاً نوعی رسیدگی، نوعی انکشاف بذر اولیه نیست، بلکه در عین‌حال در حکم دگرگونی‌ای ریشه‌ای است. از این‌رو پیوستگیِ کار روی *فاوست* ناقض این واقعیت نیست که گوته آن را متناوباً برای دهه‌ها کنار گذاشته و کار را مدت زمانی دراز به دیدهٔ قطعه یا اثری ضرورتاً ناتمام می‌نگریسته است؛ و حتی وقتی یادداشت‌های هم‌زمان گوته بر این امر گواهی می‌دهند که در اصل هیچ طرح و نقشهٔ واحدی برای *فاوست* در کار نبوده است، بلکه فقط صحنه‌هایی مجزا پرداخت و کنار هم ردیف شده‌اند نیز چنین است. (در موارد منفرد حتی توالی درست نیز غیرقطعی است. صحنهٔ 'بیشه و غار'[1] نخست در قطعهٔ ۱۷۹۰ ظاهر می‌شود، اما در ۱۸۰۸ جای درست خود را می‌یابد.) تغییرات حذفی [نیز] مدت‌ها بعد به‌وجود می‌آیند. آن‌هم بالاخص در ارتباط با ظهور هلنا در بخش دوم، که توجیه دراماتیک آن به خلق 'شب والپورگیسِ کلاسیک' راه برده است. هیچ‌یک از این‌ها نافیِ وجود یک ایدهٔ بنیادین ثابت نیست، حتی اگر این ایده دگرگونی‌هایی را از سر گذرانده باشد. وانگهی، ایده را در این‌جا باید نه به‌معنای صورت‌بندی‌ای مفهومی، بلکه به‌منزلهٔ تعیّنی انضمامی، به‌منزلهٔ افق، و به‌مثابه چشم‌اندازِ بسط و تحول کاراکتری معیّن فهمید. با حفظ خطوط کاملاً کلیِ سرنوشت این کاراکتر، دگرگونی‌های 'زیرزمینیِ' مسایل، و چه‌بسا تبدّل تدریجی آن‌ها به عکس خود، امکان‌پذیر شدند. بی‌آن‌که وحدت چهرهٔ فاوست را از بین ببرند.

افسانه [ی فاوست] به‌عنوان شالودهٔ این قسم تاریخ تکوین را تسهیل می‌کند. گورکی در این باور خویش کاملاً برحق است که "افسانه‌هایی نظیر فاوست 'ثمرات فانتزی [یا تخیل]' نیستند، بلکه اغراق‌هایی کاملاً قانون‌مند و ضروری از فاکت‌های واقعی‌اند." آن‌ها گرایش‌های تاریخیِ بزرگ و واقعی زندگی‌اند که کار ادبی و خلاقانهٔ مردمْ آن‌ها را در قالب ذات[2] بیان کرده و در این سطح، در هیئت کاراکترها، فشرده و متراکم ساخته است. در هیئت

1. Wald und Höhle
2. Wesen

چنین کاراکترهایی، گوتهٔ جوان عمیق‌ترین مسایل یک عصر را زنده، ملموس و قابل‌درک، و همهٔ اعماق را انعکاس‌یافته در برابر خویش، می‌دید و در همان حال، نمادهای آزارنده‌ترین پرسش‌های زندگی خود و زمانه‌اش را در این کاراکترها می‌یافت.

بنابراین یکی گرفتن سرنوشت خویش با افسانه و دگرگونی تدریجی افسانه، که محصول این یکی گرفتن است، در حکم هیچ نوع 'درون‌فکنی'[1]، هیچ نوع ادغام ناموجه ذهنیت یا سوبژکتیویتهٔ خویش در دستمایه‌ای بیگانه نیست، بلکه همانا بازپرداخت یکه و مستقل خودآگاهیِ حیات ملی، و چه‌بسا حیات نوع بشر درکل، است. عصر گوته، بالاخص گوتهٔ جوان، هنوز واجد این توانایی برای طرح‌ریزی دوباره و ارگانیک سنت‌های فولکلوری اسطوره‌پردازی بود. به‌طور خاص، گوتهٔ جوان از این جهت از اکثر هم‌عصران و همسن‌های خود تمایز می‌یابد که مضامین محبوب‌اش همین قبیل اسطوره‌های مردمی (فاوست، یهودی جاودان، پرومتئوس) یا چهره‌های تاریخی‌ای‌اند که سنت مردمی در شکل‌گیری‌شان سهم داشته است (محمد، سزار، گوتس فون برلیشینگن[2]، و چهره یا دست‌کم دوره‌شان واجد چنین هاله‌ای از سنت مردمی بوده است. بدین‌ترتیب او در تضادی روشن با حکایات تاریخی‌ای که از نظر مضمونی به‌نحوی تصادفی دراماتیزه شده‌اند، یا فاکت‌های تک‌افتاده و مجزای زندگی[3] در تولیدات جریان **طوفان و شور**[4] قرار دارد.

این قسم هالهٔ سنت مردمی برای مضمونی تا بدین‌پایه بزرگ، به غایت مناسب است. این هاله، اجازه می‌دهد پیوند افسانه با زمان حال به شیوه‌ای زنده رشد کند، بی‌آن‌که بافت و زمینهٔ ارگانیک افسانه را از بین ببرد، چراکه تأثیرگذاری دگرگون‌سازندهٔ فولکور بر مضامین بزرگ بی‌وقفه در کار است، و کنش و دخالت یک نویسندهٔ برجسته می‌تواند در حکم تداوم مشروع کار پوئتیک‌فکری مردم باشد؛ و بدین طریق، برداشت جدید از نویسندهٔ منفرد،

1. Introjektion
2. Götz von Berlichingen
3. Lebenstatsachen
4. Sturm und Drang

Scanned with CamScanner

در مقام تداوم‌دهندهٔ ارگانیک سنت مردمی، نیز حاوی امکان درونی رشدیافتن و دگرگون‌ساختن خویش، و لاجرم تغییردادن رئوس بشری کاراکتر اصلی، بدون ازبین‌بردن او، است.

با وجود این، مسلماً ــ بسته به هر عصر تاریخی ــ افسانه‌ها به یک اندازه افسانه نیستند. هر یک واجد درجهٔ متفاوتی از سرزندگی و ریشه‌داری در زمان حال و، از این‌رو، واجد امکان‌های متفاوتی برای بازپرداخت درونی است. افسانه‌هایی که گوتهٔ جوان به آن‌ها تکیه می‌کند ــ به‌جز دو استثنای تعیین‌کنندهٔ *گوتس* و *فاوست* ــ یا دینی‌ـکتاب مقدس[1] در وسیع‌ترین معنای کلمه‌اند، یا کلاسیک و باستانی. از این‌رو، آن‌ها برخاسته از آن انبوه تصورات دستخوش تغییری‌اند که اولی [گوتس] بر انقلاب‌های قرون وسطی، و عصر جدید نوظهور تا دوران کرامول[2]، حاکم بوده است، ولی در آلمان گوتهٔ جوان ــ به‌رغم موفقیت اولیهٔ بزرگ *مسیحای* کلوپشتوک[3] ــ رفته‌رفته محو شد. و دومی [فاوست] از رنسانس به بعد در حکم بیرق رنسانس فکری و روحی اروپا بود و در انقلاب فرانسه و زیر لوای ناپلئون به شالودهٔ واپسین 'نوعم تاریخی' در اروپای غربی بدل شد.

عجیب نیست که آلمان، که در این عصر برای نخستین‌بار از دورهٔ اصلاح دینی و جنگ دهقانان بدین‌سو، به بیداری در قالب حیاتی روحی رسید، همهٔ عناصر ایدئولوژیک انقلاب بورژوایی ــ اغلب بی‌آن‌که به‌این عنوان تصدیق شوند ــ به اصطلاح در هوا شناور بودند و به‌کار خلاقهٔ گوتهٔ جوان غنا بخشیدند. اما ناپختگی واقعی انقلاب بورژوایی، بعیدبودن آن در آینده، بر سرزندگی مضامین افسانه‌ای کهن اثر می‌گذاشت، و رنگ‌وبو را از کاراکترهای‌شان می‌گرفت. بدین‌سان برای گوتهٔ جوان از دل این مجموعهٔ مضامین، صرفاً تکه‌پاره‌های غنایی درمی‌آمد: احساسات و ایده‌هایی صرف؛ و این ایده‌های به احساس درآمده، سرشتی سرزنده‌تر از انسان‌های کنشگر می‌یابند.

1. Biblisch
2. Cromwell
3. Klopstock, *Messia*

به‌شیوه‌ای نه به‌هیچ‌رو تصادفی، از دل این هر دو استثنا، که نه اروپایی در معنای عام کلمه، بلکه مشخصاً آلمانی‌اند، آثار تمام‌شدهٔ بزرگ سربرمی‌آورند: *گوتس* و *فاوست*. (در *شعر و حقیقت*[1]، گوته خودْ خاستگاه هم‌زمان و هم‌سان این قسم گرینش دستمایه را تصدیق می‌کند.) اتکا به افسانه و به گذشته‌ای نیمه‌افسانه‌ای، گواهی است بر غریزهٔ عمیق گوتهٔ جوان برای درک فعلیت در معنایی خوب. شور و شوق او در اشتراسبورگ به امر "گوتیک"، هیچ ربطی به قرون‌وسطا ندارد، [از سویی] گویای استقبال از رمانتیسم هم نیست. گوته در این هردو طرح عظیم جوانی‌اش، که عملاً آن‌ها را به اجرا درآورد، بیش‌تر به نخستین (و واپسین) پیکارهای بزرگی رجوع می‌کند که در قالب آن‌ها آلمان می‌کوشد از پیلهٔ قرون‌وسطا سربرآورد: اصلاح دینی، یا همان رنسانس آلمانی، و پیکار میان خرده‌شاهزادگان و اشرافیت، یعنی همان **جنگ دهقانان**. (*شعر و رسالت شعری هانس زاکسن*[2]، ۱۷۷۶، پژواکی از این *کوشش‌هاست*.)

حتی در همان گزینش این قبیل مضامین نیز نبوغ گوتهٔ جوان جلوه‌گر است: موضوعات[3] حاشیه‌ای و دوره‌ای نیستند و خصلتی صرفاً خصوصی ندارند، بلکه مستقیماً برخاسته از تجربهٔ شخصی، با مهم‌ترین گرایش‌های ملی در تطابق‌اند. بیداری روحی[3] آلمان بورژوایی ــ پاسگاه پرت‌افتادهٔ بیداری سیاسی آن ــ به میانجی این ادبیات[4] به خاستگاه‌هایش رجعت داده می‌شود: به عصری که در آن، مدت‌ها پیش رشتهٔ رشد و توسعهٔ ارگانیک گسیخته شد. زنده‌کردن ادبی و خلاقانهٔ این عصر بناست به لحاظ ایدئولوژیکی بدان‌سو رود که رشتهٔ تاریخ دوباره تنیده شود. رجعت به این گذشته درواقع عزیمتی ضروری به‌سوی امر نو است، نوعی تأمل‌درنفس و ارزیابی میراث تاریخی.

هیچ ملتی [Volk مردم] نمی‌تواند خود را بدون این شرط احیا کند. مع‌الوصف برای نحوهٔ احیا و نوسازی مردم قطعاً مهم است که آن‌ها چگونه و به کدام نقطه در گذشته پیوند می‌خورند، و چه چیزی را میراث خویش

1. *Dichtung und Wahrheit*
2. 'Hans Sachsens poetische Sendung'
3. geistige
4. Poesie

Scanned with CamScanner

می‌دانند. بازگشت به قرون‌وسطا در رمانتیسم، از یک‌سو نشانه‌ای از گرایش‌های ارتجاعی در فرآیند نوسازی ملی است و از سوی دیگر، به توسعهٔ ایدئولوژیکی آلمانی متأخرتر سخت آسیب می‌رساند و آن را گمراه می‌کند. فریدریش هبل[1]، هرچند همواره به‌دور از هر نوع تفکر رادیکال‌دموکراتیک بود، اما این قسم بازگشت به قرون‌وسطا را با شور و حرارت رد می‌کند. او عظمت شکسپیر را در این می‌بیند که او نه به سویه‌ها یا دقایق منسوخ تاریخ انگلیس قدیم، بلکه به جنگ رُزها، که پیامدهایش هنوز به‌نحوی زنده در عصر او محسوس بوده است، رجعت می‌کند. هبل همین توقع را از رابطهٔ نویسندهٔ آلمانی با تاریخ آلمان دارد: 'پس آیا خیلی دشوار است تشخیص این‌که ملت آلمان تاکنون همه‌جا نه تاریخ زندگی، بلکه فقط نوعی تاریخ بیماری را نشان داده است، یا این‌که بناست با جدیت تمام به این باور برسیم که این بیماری را می‌توان با نگه‌داشتن کرم‌کدوی هوهنشتاوفنی[2] در الکل درمان کرد، کرمی که همهٔ امعا و احشای آن را خورده است؟' گوتهٔ پیر هنگام خواندن آثار والتر اسکات[3] به نتایج مشابهی رسید. او نه‌تنها توانایی‌های ادبی اسکات، بلکه پیش از هرچیز غنای خود تاریخ انگلستان را ستایش می‌کند؛ و فقر تاریخ آلمان را در برابر آن قرار می‌دهد، و این خود دلیلی است بر این‌که چرا کمابیش بلافاصله بعد از *گوتس فون برلیشینگن*، به سبب نقصان مضامین تاریخی آلمان، چرخشی به امر خصوصی صورت می‌گیرد.

بنابر برداشت گوتهٔ جوان از تاریخ، *گوتس* و *فاوست*، در مقام 'مردان خودایستا'[4] [یا خویشکار] در یک عصر وحشی آنارشیک و پرآشوب'، چه از نظر عینی و چه ذهنی، تاریخاً به یکدیگر تعلق دارند: هردو متعلق به عصر اصلاح‌دینی‌اند؛ هر دو، در عین حال از نظر تاریخی شکل‌های ملموس بیان یا تجلی اشتیاق ملی، سیاسی، و جهان‌بینانهٔ گوتهٔ جوان برای آزادی‌اند. اشتیاقی که در چندسویگی و عمق‌اش، در شورمندی و محدودیت‌اش، نماد میل به

1. Friedrich Hebbel
2. Hohenstaufen
3. Sir Walter Scott
4. Selbsthelfer

آزادسازی برای کل یک برههٔ تاریخی در آلمان است. آنچه را *گوتس* از نظر سیاسی و اجتماعی برای گوتهٔ جوان بازنمایی کرد، *فاوست* در خصوص همهٔ مسایل جهان‌بینی و تحقق عینی‌شان در قالب زندگی تجسم بخشید.

از این‌رو، دیالکتیک ــ به لحاظ فکری و سیاسی عمیقاً مغشوش آزادی، در *گوتس* کلید مهمی است برای فهم این‌که چرا طرح دورهٔ جوانی از *فاوست* می‌بایست ناتمام می‌ماند. محدودیت‌ها در درک تاریخ آلمان، آزادی بشری و بیان سیاسی آن ــ که گوتهٔ جوان در آن‌ها با مهم‌ترین ایدئولوگ‌های دورهٔ جوانی خویش، هردر و یوستوس موزر[1]، سهیم بود ــ نه‌چندان موانع و نقصان‌های فردی شخصیت‌های منفرد، بلکه بیش‌تر نوعی بازتاب ایدئولوژیکی ضروری از رشد و توسعهٔ خود آلمان‌اند. در تضاد با انگلستان و فرانسه در غرب، و روسیه در شرق، جایی‌که وحدت دولتی ملت ازقبل در رتوس اساسی‌اش تحقق‌یافته بود، آن‌هم زمانی‌که گسترش اقتصادیِ سرمایه‌داری انقلابی بورژوایی‌ـدموکراتیک را در دستور کار قرار داده بود، توسعهٔ آلمان دربرگیرندهٔ این تناقض است که جامعهٔ بورژوایی نوظهور نخست باید وحدت ملی را به‌وجود آورد، این‌که تحقق وحدت ملی به مسئلهٔ کانونی انقلاب بورژوایی‌ـدموکراتیک بدل می‌شود (لنین).

این وضعیت خاص در آلمان، در مقام پیامد خاص رشد تأخیردار سرمایه‌داری، گرایش‌های بورژایی‌ـدموکراتیک را تضعیف می‌کند. در آلمان گوتهٔ جوان، آن توده‌های تهیدستی که در انگلستان، در میان پیوریتن‌ها، و در فرانسه، در میان ژاکوبن‌ها، انقلاب دموکراتیک را علیه بورژوازی به‌راه انداختند، حتی به‌شکل نطفه نیز حضور نداشتند. از همین‌رو ایدئولوژی حتی پیشرفته‌ترین پیشگامان نیز نتوانست واجد آن جسارتی باشد که تا این حد مشخصهٔ عصر زمینه‌سازی انقلاب در فرانسه و انگلستان است. جسارت انقلابی صرفاً نزد بیرون‌ایستادگان [یا بیگانه‌های] منفرد، منزوی، و فاقد تأثیر سرمی‌زند. برنامه‌ای واقعی برای دگرگون‌ساختن انقلابی‌ـدموکراتیک آلمان را

1. Herder, Justus Möser

Scanned with CamScanner

صرفاً رهبران نظری پروتستانهای آلمانی توانستند پیش نهند. در مانیفست کمونیستی، در مورد رابینسه تسایتونگ[1]

از این‌رو پیوند مجدد با انقلاب‌های متقدم‌تر[2] نخست در این‌جا، در جنگ دهقانان[3] انگلس، توانست بیانی منسجم و به لحاظ تاریخی درست بیابد (مسلماً او چندنایی پیشگام در جنبش دموکراتیک دههٔ چهل دارد. نظیر زیمرمان[4]) برای گوتهٔ جوان، درک جنگ دهقانان به‌عنوان انقلاب دموکراتیک و، در پیوند با آن، درک انقلاب دموکراتیک به‌عنوان شالودهٔ یک آلمان آزادشده و وحدت‌یافته، ناممکن است. گوته از آغاز تا پایان، همچون اکثر روشنگران برجسته، رویکردی منفی به انقلاب در کل، و انقلاب دموکراتیک به‌طور خاص، دارد. او، همچون روشنگران برجسته همدلی عظیم و گرمی با مردم ستمدیده دارد؛ همچون ایشان، او نیز ستمگران را به‌تندی نقد می‌کند، و واجد درکی واقعی از رنج‌های قهرمانانه و حتی طغیان قهرمانانهٔ برخی چهره‌های منفرد است. اما دگرگونی انقلابی حتی بدترین نظم اجتماعی 'از پایین' برخلاف مشی اوست. همچون هابز در زمان خودش، او نیز مردم شورشی را به دیدهٔ *puer robustus sed malitiosus*، 'کودکی نیرومند *اما* بدطینت'، می‌نگرد.

به‌رغم این مانع عبورناپذیر، روشنگری آلمانی — که با تأخیر ظهور کرده و با سرعت بسط‌یافته است — به‌زودی تحت تأثیر نقد عوامانهٔ پیشرفت در تمدن سرمایه‌دارانه قرار می‌گیرد. لسینگ همچنان اساساً رویکردی انتقادی‌منفی به روسو دارد. هردر و گوته (همچون کانت جوان) ایده‌های سرنوشت‌سازی را وام‌دار اویند. طبیعتاً نمی‌توان گوتهٔ جوان را بی‌چون‌وچرا شاگرد روسو دانست؛ اما میهن‌پرستی آلمانی او، تلخکامی او به‌خاطر ازهم‌گسیختگی سرزمین پدری، غالباً با لحنی روسویی، به فاتحان

۱. *Neue Rheinische Zeitung*: *روزنامهٔ جدید راین*؛ که در پروس چاپ می‌شد و مارکس مدتی سردبیر و مقاله‌نویس آن بود. (مترجم)

2. Bauernkrieg
3. Zimmermann
4. Plebejan

جنگ دهقانان، به ذینفعان جنبش اصلاح دینی، به شاهزادگان، به سیاست، اخلاق، فرهنگ، و تمدن حاکم بر دربارهای آلمانی معطوف می‌شود. این‌که این نقد 'از پایین' نزد گوته به دفاعی از دموکراسی اشرافی گوتس، زیکینگن[1]، و غیره بدل می‌گردد، چشم‌اندازها را تیره‌وتار و مغشوش می‌کند، و قهرمان مرتجع جوانی‌اش را آرمانی می‌سازد، کسی که مارکس او را 'موجودی مفلوک' نامید. اما از دل این نفرت عوامانه‌ـروسویی، تصویری به‌نحوی سازش‌ناپذیر[2] حقیقی از جهان بالایی، جهان دربارهای کوچک، به‌وجود می‌آید: توخالی‌بودن و فسادشان، خودپرستی حقیرانه‌شان، و تلاش‌شان برای نابودی بهترین قوای آلمان؛ و وقتی ضدتصویر [تصویر متقابل] ایجابی، یا همان جهان پایینی سلیم و نیک، به‌شیوه‌ای از نظر سیاسی[3] غلط در قالب خرده‌اشرافیت بازنمایی می‌شود، آن‌گاه بیش‌تر مشخصه‌های زیبا و اصیل این ضدتصویر، همانا بی‌پیرایگی و صداقت بورژوایی‌ـعوامانه، و طغیان علیه شیءفرهنگ دربارهاست. از این جهت، گوتس در حکم نوعی میانجی بین *امیلیا گالوتی*[4] لسینگ و *دسیسه و عشق*[5] شیلر است، لیکن گوتهٔ جوان بسی به‌دور از شور و شوق خصمانه و سرزنش‌گر این هر دو است.

سلحشوری راهزنانهٔ گوتس برای گوتهٔ جوان صرفاً یک نماد است، بیانی است برای نیاز رام‌نشده و بی‌حدوحصر انسان جدید به آزادی، همان پیشگام متأمل‌درنفس و ایدئولوژیک جامعهٔ بورژوایی در آلمان. توسعه‌نیافتگی روند افتراق اجتماعی و سیاسی ـ مارکس می‌گوید: 'آدمی نه می‌تواند از قشرها[6] حرف بزند و نه هنوز از طبقات[7]، بلکه حداکثر [می‌تواند] از قشرهای قبلاً موجود و طبقات زاده‌نشده [سخن گوید]'ـ جدافتادگی و به‌خودوابسته‌بودن ایدئولوگ‌ها را در پی داشت. در فئودالیسم درباری، دشمنان به‌روشنی دربرابر ایشان صف کشیده‌اند. آن‌ها در مقام انقلابیون بورژوا می‌خواهند بی‌فرهنگی و بی‌ذوقی[8] طبقهٔ بورژوای نوظهور را بزدایند. اما تودهٔ روشنفکران، بخشی آلوده

1. Sickingen
2. *Emilia Galotti*
3. *Kabale und Liebe*
4. Stände
5. Klassen
6. Spießertum

به دربار شده‌اند و بخشی دیگر، غرق در تقلیدگرایی میان‌مایه و بی‌ریشه از روشنگری‌ای آبکی و سطحی (که خود شکلی از انطباق‌یافتن با بی‌فرهنگی است). بدین‌سان آرمان 'انسان خودایستا' به‌وجود می‌آید؛ و نبوغ شعری گوتهٔ جوان از این طریق عیان می‌گردد و 'پیروزی رئالیسم' خویش را در قالب این واقعیت تحقق می‌بخشد که به‌رغم این جانب‌داری غنایی از قهرمان‌اش، به‌رغم آرمانی‌ساختن چهره‌اش، نه فقط شکست گوتس، بلکه همچنین ضرورت این شکست را به وضوح می‌بیند، و ــ در تضاد با جانب‌داری‌اش ــ تعیّنات اجتماعی‌ـتاریخی آن را به لحاظ ادبی آشکار می‌سازد. هرقدر هم ارزیابی او از طغیان گوتس و عاقبت آن ذهنی و سوبژکتیو باشد، بازنمایی آن وفادار‌به‌زندگی و تاریخاً اصیل است. از همین‌رو بود که مارکس توانست، به‌رغم مخالفت تند خود با چهرهٔ گوتس، به‌شیوه‌ای تأییدگرانه با اثر گوته برخورد کند. در *فاوست*، ایدهٔ 'انسان خودایستا' به‌نحوی از این هم فراگیر و عمیق‌تر گنجانده شده است. خود افسانه، از قبل گوته را با این ضرورت روبه‌رو می‌سازد که مسئله را در عین جهان‌شمولیت یا کلیت‌اش پیش‌کشد. از این حیث، آنچه گوته بعدها به‌یاد می‌آورد درست است که: بازنمایی هم جهان 'بزرگ' و هم 'کوچک'، بازنمایی هم حیات عمومی و هم خصوصی، از همان بدو امر در نظر گرفته شده بود؛ و همان‌طور که روند بعدی کار (پردهٔ *I* و *II* از بخش دوم) نشان می‌دهد، 'جهان بزرگ' در *فاوست* نمی‌توانست چیز دیگری باشد مگر همانی که در قالب زندگی درباری در *گوتس* تصویر شده بود. طرد این جهان، حتی پنجاه تا شصت سال بعدتر، نیز هنوز همان‌قدر تعیین‌کننده است، و فقط توهمات دربارهٔ 'انسان خودایستا'ی سلحشور، بی‌هیچ ردّی محو شده‌اند: در این‌جا سلحشوران در هیئت نوعی پدیدار انحلال ظاهر می‌شوند، درست همانند دربارها، کلیسا و غیره.

لیکن این بصیرت[1] محصول رشد و تحولی طولانی است. اشارات به 'جهان بزرگ' در *فاوست اولیه*[1] و در قطعهٔ *یهودی ابدی*[2] [یا *یهودی سرگردان*]

1. *Urfaust*
2. *Ewiger Jude*

نشان می‌دهند که هر نوع جهان‌شمول‌گرایی[1] در بازنمایی قرن شانزدهم آلمان، یعنی همان عصر دردهای زایش و سقط جنین یک آلمان جدید، در آن زمان فقط می‌توانست به نوعی تکثیر گستردهٔ پس‌زمینهٔ گوتس بیانجامد. فاوست نسخهٔ ناتمام اول، در این جهان همان‌قدر محکوم به شکست بود که گوتس و ورتر[2]؛ همان‌هایی که در آلمان برخاسته از دل این آشوب از بین رفتند.

البته این دلیلی کافی نیست در توضیح این‌که فاوست گوتهٔ جوان، ضرورتاً باید قطعه‌ای ناتمام باقی می‌ماند. هیچ مدرک مستندی وجود ندارد که نشان دهد برداشت اولیه از *فاوست* تراژیک نبود، و مسلماً برای اثبات عکس آن نیز مدرکی در کار نیست. مشترک‌بودن پس‌زمینهٔ تاریخی میان *گوتس* و *فاوست*، صرفاً هرازگاهی در قالب پیامدهای مضمونی بی‌واسطه آشکار می‌گردد، لیکن در شکل‌گیری جوّ تراژیک مشترک برای این هر دو اثر دورهٔ جوانی، مؤثر است. با وجود این، در *فاوست*، مسایلی با گستره و عمق کاملاً متفاوتی طرح شده‌اند، و حل‌ناپذیری (یا به‌عبارت دیگر حل‌پذیری صرفاً تراژیک) پرسش‌های اجتماعی‌ـتاریخی مشترک، هنوز قادر نیستند آن مشکلات و همتافته‌هایی را فیصله دهند که گوته به‌شیوه‌ای رادیکال از نو در آن‌ها تعمّق کرده بود تا به هستهٔ حقیقی *فاوست* دست‌یابد.

پرسش رابطهٔ معرفتی با طبیعت، پرسش شناخت درکل، پرسش نسبت شناخت با عمل (هر سه نهایتاً پرسشی واحد را تشکیل می‌دهند) در این‌جا در پیش‌زمینه قرار دارد. خود افسانه نیز همهٔ این مسایل را پیش کشیده است، هرچند به‌شکلی مخدوش. این تصادفی نیست، زیرا همهٔ سنت‌های افسانهٔ فاوست از 'سرزمین دشمن' می‌آیند: دشمنْ لوتری‌هایند، هواداران پرشور اصلاح دینی، همان کسانی که به افسانهٔ رنسانس ــ ستیزهای تراژیک ناشی از درخواست‌های نامحدود انسان، رهاگشته از قرون‌وسطا، برای دانش مطلق، برای عمل بی‌قیدوبند، برای حظّ بی‌انتها از زندگی ــ از منظر معصیت‌بار بودن دینی

1. Universalismus
2. Werther

Scanned with CamScanner

چنین تلاش‌هایی پرداختند، و از قهرمان تراژیک رنسانس الگویی خوفناک ساختند.

طبیعتاً عظمت و عمق آغازین افسانهٔ رنسانسی حتی از درون چنین تحریف‌هایی نیز همچنان می‌درخشد؛ طبیعتاً شاعر بزرگی چون مارلو[1] خیلی زود در همان بدو امر کوشید روح خاستگاه حقیقی را زنده کند. مع‌الوصف این تلاش برای اعادهٔ عمق آغازین افسانه به لحاظ شعری و فکری به‌قدر کافی قدرت‌مند نبود؛ این تلاش غالباً از ویژگی‌های سحرآمیز، شارلاتانی، گزاف‌گویانه، جادویی‌رازآمیز کار فراتر نمی‌رود، طوری که تأثیر متقابل آن نتوانست نافذ و بادوام باشد.

روشنگران بزرگ آلمانی، لسینگ و گوته، مارلو را اصلاً نمی‌شناختند و مستقلاً به سراغ افسانهٔ فاوست رفتند تا درون‌مایهٔ اصیل‌اش را با اتکا به روح روشنگری نجات دهند. این نوع احیا، سراپا ارگانیک و موجه بود، زیرا روشنگری به‌واقع میراث مشروع رنسانس است. اما این تلاش می‌بایست هم‌زمان نوعی دگرگونی رادیکال در برداشت بنیادین را به‌همراه می‌آورد، زیرا در اثنای بیش از دو قرن رشد و تحول، همهٔ مسایل افسانهٔ فاوست (مسایل فردیت خلاق، مسایل خیر و شرّ، معرفت و زندگی، و غیره) به شیوه‌ای یکسر متفاوت طرح‌شده بودند.

طرح لسینگ، دلالت بر تغییری رادیکال در افسانه برحسب دورهٔ شکوفایی روشنگری دارد: وسوسهٔ شرّ، تا حد نمود صرف تنزل می‌یابد؛ ماجراجویی فاوست با اهریمن و پیمان‌اش با او، رؤیایی صرف است؛ رابطهٔ معرفت با زندگی نهایتاً غیرمسئله‌دار است.

گوتهٔ جوان به‌طرزی بسیار بی‌واسطه‌تر به افسانه می‌چسبد. اما در عین‌حال که او در این‌جا، با توجه به روح روشنگری، رویکردی غیرانتقادی‌تر از لسینگ دارد، اما ــ البته فقط در نطفه ــ واجد رابطه‌ای متفاوت و عمیق‌تر با شرّ و نقش متناقض‌اش در تاریخ نوع بشر است. در قالب این دوپارگی، رشد

1. Marlowe

و توسعهٔ روشنگری آلمانی بازتاب می‌یابد. نزد گوته و هردر، از دل برخی گرایش‌های فروپاشی روشنگری، تحت شرایط خاص آلمان، اولین گذارها به‌سوی دیالکتیک ایدئالیستی سربرمی‌آورند. این حرکت روبه‌پیش تفکر بورژوایی تا نقطهٔ اوج غنایی خویش گاهی اوقات خود را تحت شرایطی بی‌اندازه عقب‌مانده (شرایطی اغلب دوپاره که فقط در ظاهر عقب‌افتاده‌اند) عیان می‌سازد. شناخت هردم فزایندهٔ تناقض به‌مثابه شالودهٔ زندگی و معرفت، در کانون این حرکت قرار دارد. در این‌جا فرصت آن نیست که تاریخ این سرآغازهای دیالکتیک را در آلمان، ولو به اجمال، تحلیل کنیم؛ بنابراین صرفاً به اشاراتی چند بسنده می‌کنیم. پیش از هرچیز، به احیای وحدت تناقض‌ها[1] به‌دست هامان[2] برمی‌خوریم، اصلی که هامان و گوتهٔ جوان معتقدانه آن را از جوردانو برونو[3] برگرفته‌اند؛ سپس به تأثیر زیرزمینی ویکو[4] که گوته با اولین قرائت آثار او در ایتالیا به یاد هامان می‌افتد، هرچند هامان از هر جهت صرفاً پژواکی ضعیف از این ایتالیایی بزرگ است؛ همچنین دیالکتیک خود روشنگران بزرگ ــ که البته خودشان آن را آگاهانه دیالکتیک نخوانده‌اند ــ بالاخص روسو؛ [و، در نهایت،] تأثیر اسپینوزا، که او نیز در راستای دیالکتیک کار می‌کند. همهٔ این جریان‌های فکری، عمیقاً بر جهان‌بینی[5] گوتهٔ جوان تأثیر می‌گذارند.

بدین‌ترتیب روشنگری آلمانی با هامان، هردر و، پیش از همه، با گوته قدم به یک مرحلهٔ جدید، پرتناقض، و بالاتر رشد و تحول می‌گذارد. این کشف که تناقض همانا کانون زندگی و معرفت است، به‌نحوی جدایی‌ناپذیر با تاریخی‌کردن کل فرآیند زندگی مرتبط است. رشد و تحول در طبیعت و جامعه بدل به مسئلهٔ مرکزی می‌گردد، و همپای آن، آلمانی‌ها سهم تعیین‌کننده‌ای در آن شکلی از دگرگون‌ساختن فلسفه برعهده می‌گیرند که در هگل به اوج می‌رسد. سهمی در ایجاد نوعی علم تاریخ[6] جدید. این علم، بخشی،

1. Coincidentia oppositorum
2. Hamann
3. Giordano Bruno
4. Vico
5. Weltanschauung
6. Geschichtswissenschaft

Scanned with CamScanner

در حکم تداوم و بسط بیش‌تر گرایش‌های روشنگری است (مونتسکیو، گیبون[1]، و غیره)، بخشی، اما، تاریخی‌گری را در قالب نوعی جهان‌بینی کلی شکل می‌دهد. از این جهت، این جنبش از روشنگری فراتر می‌رود. از دستاوردهای انقلاب بین‌المللی روبه‌روشد در علوم طبیعی استفاده می‌کند، و از پیدایش آموزهٔ تکامل [تحول] در زیست‌شناسی سود می‌جوید، و الی‌آخر.

البته در حال حاضر همهٔ این گرایش‌ها صرفاً به‌طرزی شهودی ـ مغشوش درک شده‌اند، موضع گوته نسبت به افسانهٔ فاوست را تعیین می‌کند. آن‌ها عمق و ارتفاع کاملاً متفاوتی از آنچه در گوتس ممکن بود، به مضمون فاوست می‌بخشند، لیکن این مضمون را به‌طرزی همان‌قدر نیرومند با عصر تاریخی پیوند می‌زنند: هم عصر افسانه و هم عصر گوته. دلمشغولی گوتهٔ جوان با *تاریخ بدعت‌گذاری‌ها*[2]ی گوتفرید آرنولد[3]، با پاراسلسوس[4]، هلمونت[5]، و غیره همان‌گونه درحکم عزیمت‌گاهی فکری برای پرداختن به مضمون فاوست است که زندگی‌نامهٔ خودنوشت گوتس فون برلیشینگن نقطهٔ شروع درام گوتس بوده است.

بنابراین گوتهٔ جوان به‌مراتب به افسانهٔ آغازین نزدیک‌تر است تا لسینگ، هرچند نه فقط از حیث اتکایی به‌لحاظ ادبی[6] درونی‌تر به سویه‌های آکسیون یا ماجرای این افسانه، بلکه پیش از هرچیز در احیای روح رنسانس، در احیای درون‌مایهٔ فکری آن‌که به‌دست تجدیدنظرهای لوتری به محاق رفته‌اند. اما این احیا، به میانجی روح روشنگری آلمانی تحقق می‌یابد. به میانجی تلاش‌های عصر گذار به تفکر دیالکتیکی که درباره‌اش صحبت کردیم. شکل‌گیری آگاهانهٔ این جهان‌بینی نو، همانا شالودهٔ کار مادام‌العمر گوته روی *فاوست* است؛ مراحل آن تعیین‌کنندهٔ محتوا و فرم فازهای مختلف رشد و تحول این شعرند. جنبهٔ بارز در این‌جا آن است که در این فرآیند

1. Gibbon
2. Heresy
3. Gottfried Arnold
4. Paracelsus
5. Helmont

دگرگونی، نقش سرنوشت‌ساز در تحقق گذار برعهدهٔ رشد و تحول فلسفی گوته است.

ما مجبور خواهیم بود نتایج این دستاورد مادام‌العمر گوته را با توجه به مهم‌ترین همتافته‌ها [یا مجموعه مسایل]، کاراکترها، و غیره بررسی کنیم. در این‌جا صرفاً ـ به‌شیوه‌ای پیش‌گویانه و همراه با یک‌سونگری آگاهانه ـ آن سویه‌های منفردی را برجسته می‌کنیم که مناسب روشن‌ساختن مهم‌ترین نقاط عطف در رشد این اثرند.

پیش از هرچیز مسئلهٔ معرفت مطرح است: صحنهٔ روح زمین[1]، که محتوای فلسفی اصلی *فاوست اولیه*[2] را رقم می‌زند. جدوجهد نوظهور به‌سوی تفکر دیالکتیکی در این‌جا فعلاً به‌شیوه‌ای خام و بی‌واسطه با طرز فکر متافیزیکی تصادم می‌کند. بیداری احساسی این روش جدید تفکر نزد گوتهٔ جوان راه به طرد بی‌قیدوشرط هر نوع تفکر دانشگاهی، مدرسی‌ـمتافیزیکی می‌برد. به میانجی این تقابل، گوتهٔ جوان تاحدزیادی به نفی نخستین فیلسوفان طبیعی عصر رنسانس از تفکر دانشگاهی عصر خودشان نزدیک می‌شود. بنابراین او قادر می‌شود عمیق‌ترین کشمکش‌های رشد و تحول فکری خودش را بی‌هیچ تحریف تاریخی در دهان قهرمانان رنسانسی خویش بگذارد. گوته در این زمان هنوز از گره‌زدن درونی متأخرتر فهم[3] و عقل[4]، از گنجاندن شناخت شهودی ذیل فرآیند کلی معرفت، از درک درست ضرورت فسخ‌ناپذیر تأمل بازتابی و مقولات آن در عین اجتناب‌ناپذیری هم‌زمان چیرگی بر آن‌ها، فاصلهٔ زیادی دارد. از این‌رو گوتهٔ جوان ـ همچون هامان، یاکوبی[5]، لاواتر[6]، و دیگر هم‌قطاران دورهٔ جوانی ـ شناخت شهودی و تأمل تجزیه‌گر [یا تحلیلی] را در تقابلی منحصرکننده و صریح با یکدیگر قرار می‌دهد. از منظر رویکرد او، که هنوز عمدتاً احساسی و عاطفی است، ظنّ پیش‌رس نسبت به دیالکتیک بدین معناست: دریافتی شهودی از وحدت حرکت‌بخش و متحرک جهان در

1. Erdgeist
2. *Urfaust*
3. Verstand
4. Vernunft
5. Jacobi
6. Lavater

Scanned with CamScanner

عین طرد نامشروط تعیّنات جداکنندهٔ فهم و در تقابل قطعی با آن‌ها. ولی در حالی که هامان و، به‌همراه او، اکثر هم‌عصران گوتهٔ جوان وادار شدند از دل این آموزهٔ شهود، که اجازه دادند در همین مرحله منجمد شود، به استنتاج‌های ارتجاعی برسند، گوته در جست‌وجوی راهی به‌سوی شناختی واقعی از متناقض‌بودگی منحرک و فعال زندگی است. در شعر و حقیقت می‌توان دید که این جست‌وجو و طرد علم معاصر، که ضرورتاً به چنین جست‌وجویی گره خورده است، مهم‌ترین نقطهٔ اتصال به افسانهٔ فاوست را شکل می‌دهد.

با وجود این، در این مرحلهٔ اولیه می‌توان ملاحظه‌کاری انتقادی گوتهٔ جوان را مشاهده کرد. فاوست او، این راه را به‌شیوه‌ای بسیار رادیکال‌تر تا آخر می‌رود تا خود گوته. از دل این رادیکالیسم، سویهٔ تراژیک صحنهٔ روح زمین سربرمی‌آورد. اشتیاق فاوست همان اشتیاق گوتهٔ جوان است: نوعی فلسفهٔ طبیعت که به همزیستی‌ای تمام‌عیار با تحرّک طبیعت می‌انجامد، فلسفه‌ای که از امر صرفاً نظرورزانه و عینیت مرده، از عدم یگانگی میان شناخت طبیعت و پراکسیس یا کنش بشری، فراتر می‌رود. از این‌رو، فاوست براساس شناخت یا بصیرت سرمست‌کننده نسبت به پیوندهای جهان اکبر در معنای مورد نظر فلسفهٔ طبیعی رنسانس، سرشار از یأسی عمیق، می‌گوید:

Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo fass ich dich, unendliche Natur?

[چه نمایشی! اما افسوس! یک نمایش فقط!
کجا دریابمت، طبیعت بی‌پایان؟]

در اشتیاق‌اش برای دست‌یافتن به این معرفت، فاوست روح زمین را احضار می‌کند. اما در این‌جا مغاک تراژیک گشوده می‌شود. فاوست به عبث احساس می‌کند روح زمینی‌ای که احضار کرده است، بی‌نهایت به او نزدیک است؛ روح با این کلمات خُردش می‌کند:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!

[تو همانند روحی هستی که درک‌اش می‌کنی،
نه [همتای] من!]

به‌این‌سان روحی تراژیک در *فاوست اولیه* جاری است و همچنین در گوتس همان‌طور که بعدتر مفصلاً درباره‌اش حرف خواهیم زد. تصادفی نیست که بازنمایی نزاع تراژیک بین مرد و زن در این‌جا ناهمخوان‌ترین و دوپاره‌ترین شکل را در تراژدی گرچن[1] به خود می‌گیرد. این تراژدی بر اولین نسخهٔ این قطعه، *فاوست اولیه*، سیطره دارد؛ و بازنمایی آن، اگر تراژدی عشق را به‌طور بی‌واسطه و فی‌نفسه بنگریم، در *فاوست اولیه* پیشاپیش کامل است. آنچه بعدها اضافه شد، صرفاً این تراژدی را در درون پیوندها و زمینه‌های فلسفه-تاریخی بزرگ جهان‌بینی گوتهٔ جاافتاده گنجاند. اما بدون این پیوندها، این تراژدی فقط حال‌وهوایی مغموم-تراژیک می‌داشت. در ادامهٔ همین منطق است که در *فاوست اولیه*، در پایان، فقط کلمات مفیستوفلس[2] دربارهٔ گرچن به گوش می‌رسد: 'او داوری شده است!'؛ پاسخ از بالا، 'او نجات‌یافته است'. صرفاً در نسخهٔ نهایی ۱۸۰۸ ظاهر می‌شود.

بین *فاوست اولیه* و ازسرگیری کار روی *فاوست*، که به *قطعهٔ* ۱۷۹۰ می‌انجامد، تصدی وزارت وایمار توسط گوته و فرارش به ایتالیاست. تلاش گوته برای بدل‌ساختن جهان‌بینی‌اش به کنش سیاسی شکست خورد و به سرخوردگی عمیقی منجر شد. البته، چنان‌که نزد گوته امری مسلم است، این شکست در عین‌حال راه به گسترش عظیم تجربه‌ها و افق تاریخی-اجتماعی‌اش بُرد که پیامدهای آگاهانهٔ آن تازه مدت‌ها بعد آشکار می‌شوند. اما دورهٔ وایمار همزمان دورهٔ چرخش او به درگیری نظام‌مند با علوم طبیعی، و چیرگی بر شهودگرایی احساسی دورهٔ جوانی است. این درگیری، فعلاً بنا را بر نیازهای عملی می‌گذارد، مع‌الوصف پیش‌تر در همان وایمار و ایتالیا نیز به کشف‌های مهم در حیطهٔ آموزهٔ جدید طبیعت، به تلقی طبیعت به‌منزلهٔ

1. Gretchen
2. Mephistopheles

Scanned with CamScanner

فرآیند یکپارچهٔ رشد و تحول، می‌انجامد (کشف استخوان تشکیل‌دهندهٔ بخش فوقانی فک[1] در انسان، گیاهان بدوی و غیره).

هرچند این سرآغازهای باشکوه جهان‌بینی نهایی او رفته‌رفته در همان دورهٔ وایمار شکل گرفتند، اقامت در ایتالیا برای گوته پیش از هرچیز نوعی اعاده، نوعی تحکیم شخصیت خودش بود، نوعی تجدیدحیات در مقام شاعر، و ازسرگیری تولید خلاقانه‌ای که متناوباً دچار وقفه می‌شد. بنابراین به‌هیچ‌رو تصادفی نیست که در ایتالیا تأکید عمده نه بر آفرینشی جدید، بلکه بر کامل کردن آثار ناتمام قدیمی‌ای قرار می‌گیرد که در دورهٔ وایمار و حتی پیش از آن آغاز شده بودند: *ایفیگنی*[2]، *اگمونت*[3]، *تاسو*[4]، *فاوست*.

از میان همهٔ این آثار، فقط *فاوست* تا به انتها پی گرفته نشد. کار روی اثر ناتمام جوانی نشانگر چرخشی رادیکال در جهان‌بینی است، هرچند نه نشانگر توانایی برای به سرانجام‌رساندن واقعی این چرخش. صحنهٔ 'بیشه و غار' و همچنین اولین نسخهٔ دیالوگ میان فاوست و مفیستوفلس پیشاپیش جهتی را به‌وضوح عیان می‌سازند که این چرخش بدان می‌رود: شعر جهانی[5] بعدی رفته‌رفته خطوط کلی‌اش را به‌دست می‌آورد، پیش‌طرح *فاوست* رفته‌رفته به ورای تراژدی محض *فاوست اولیه* رشد می‌کند. همان‌طور که جلوتر خواهیم دید، این به‌معنای انکار سطحی تراژدی‌پردازی[6] نیست. دستاورد عمر گوته دست‌کم همان‌قدر حاوی تراژدی‌های بسیار و عمیق است که آثار دیگر شاعران بزرگ. (*اگمونت* و *تاسو* از قضا در این دوره شکل نهایی خود را می‌یابند.) اما امر تراژیک برای گوته دیگر در حکم یک اصل غایی نیست؛ او رشد و تحولی جهانی را درک می‌کند که پیروزمندانه از خلال تراژدی‌های منفرد به پیش می‌رود.

این چرخش به روشن‌ترین وجهی در صحنهٔ جدید 'بیشه و غار' جلوه‌گر می‌شود. (از این حیث، مشخهٔ اصلی وضعیت‌گذاری که گوته آن زمان در آن

1. Intermaxillary
2. *Iphigenie*
3. *Egmont*
4. *Tasso*
5. Weltgedicht
6. Tragik

قرار دارد، این است که این صحنهٔ سرنوشت‌ساز تراژدی گرچن در نسخهٔ ۱۷۹۰ همچنان حاوی جایگاهی سراپا تصادفی است که مخلّ جریان روان‌شناختی تراژدی است؛ نخست در ۱۸۰۸ است که این صحنه، بدون تغییر، ولی در جای درست‌اش، به‌منزلهٔ نقطهٔ عطف جهان‌بینانه و انسانی‌ـدراماتیک ظاهر می‌شود.) در این‌جا فقط وجهٔ جهان‌بینانهٔ محض است که باید مورد توجه‌مان باشد. فاوست به طبیعت می‌گریزد و اکنون پاسخی یکسر متفاوت به پرسش‌اش از روح زمین می‌یابد. کلمات فاوست بازتاب‌دهندهٔ برداشت جدید گوته از طبیعت‌اند که او در وایمار به آن رسید و در ایتالیا بسط بیش‌تری به آن داد و تعمیق‌اش کرد. این کلمات مستقیماً خطاب به روح زمین‌اند، و درحکم تداوم و چیرگی فلسفی و شعری بی‌واسطه بر مواجههٔ تراژیک اول در *فاوست اولیه*:

"Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Worum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freundes, zu schauen."

["روح والا، تو دادی مرا، دادی مرا هرآنچه،
که من خواستم. تو مرا نه بی‌جهت
سیمایت در آتش نمایاندی.
دادی مرا طبیعت باشکوه چونان قلمرو پادشاهی،
نیرو تا آن را احساس کنم، از آن حظ برم. نه
دیداری سرد و بهت‌زده پیشکش می‌کنی فقط،
بلکه رخصت می‌دهی‌ام تا در آغوش ژرف‌اش،
همچون در آغوش یک دوست، نگریستن."]

بدین‌سان اولین گام در جهت بدل‌ساختن فاوست به همان شعر جهانی‌ای که اکنون پیش روی ماست برداشته می‌شود. اما در ایتالیا و در دورهٔ وایمار

Scanned with CamScanner

بلافاصله بعد از آن، گوته هنوز قادر نبود همهٔ نتایج را از درک جدیدش نسبت به جهان بیرون کشد، و آن‌ها را به شیوه‌ای پوئتیک و فلسفی در مورد همهٔ نمودهای طبیعت و زندگی بشری به‌کار بندد. به‌علاوه از یک‌سو، تجربه‌کردن دگرگونی سیاسی در اروپا، از فوران انقلاب فرانسه تا سقوط ناپلئون، و از سوی دیگر، پیوندیافتن آگاهانه با فلسفهٔ دیالکتیکی نوظهور در آلمان ضروری بود.

بعد از بازگشت از ایتالیا، گوته چه از نظر سیاسی و چه فلسفی ظاهراً به‌راه متضادی می‌رود. او به‌خاطر انقلاب فرانسه، وحشت‌زده و، به معنای واقعی کلمه، از خود بیخود است؛ او اغلب بر خصلت تجربی محض *تحقیقات* طبیعی‌اش تأکید می‌کند، چه‌بسا تأکیدی بیش از حد، و می‌خواهد از هر نوع تأثیر تعمیم‌بخش فلسفی برکنار بماند. قابل‌فهم است که شعر جهانی *فاوست* نمی‌توانست در این مرحلهٔ گذار به‌اتمام رسد: نسخهٔ ناتمام ۱۷۹۰ درمعنایی معین هنوز ناتمام‌تر از *فاوست اولیه* است. این نسخه، همان‌طور که نشان داده شد، حاوی برخی صحنه‌های مهم است که به سمت‌وسوی رشد و تحول بعدی اشاره دارند، بی‌آن‌که گوته موفق شده باشد اهمیت فلسفی و شعری این سویه‌های جدید را در قالب پیامدهای‌شان نشان دهد. از سوی دیگر او، در حال‌وهوای آغاز به چیرگی بر جنبهٔ تراژیک محض *فاوست اولیه*، صحنه‌های پایانی تراژدی گرچن را حذف می‌کند؛ اثر در میانهٔ تراژدی گرچن پایان می‌گیرد، بی‌آن‌که خاتمه‌ای شاعرانه‌ـارگانیک به آن دهد.

واقعیت خیلی زود نشان داد که علائم سطحی‌ای که مراحل جدید رشد و تحول گوته در قالب آن‌ها تجلی می‌یابند، صرفاً معرف نوعی نمودانند و به‌واقع جریان‌های تعیین‌کننده و فعلاً زیرزمینی را پنهان می‌کنند. در این‌جا نمی‌توانیم به تفصیل دربارهٔ تغییر موضع گوته نسبت به انقلاب فرانسه حرف بزنیم؛ بازهم باید خود را به برجسته‌ساختن برخی سویه‌های تعیین‌کنندهٔ آن محدود کنیم. از این حیث آنچه پیش از هرچیز مهم است، این است که نخستین تکانهٔ عظیم گوته نه محصول خود انقلاب فرانسه، بلکه ناشی از

رسوایی گردنبند (۱۷۸۵)[1] بود، ماجرایی که فساد عمیق قشر بالایی حاکم بر فرانسه و عجز کل رژیم را بر گوته آشکار کرد. عموماً مشهور است که گوته با گرایش‌های تهیدستانه و عوامانه در انقلاب فرانسه برخوردی منفی داشت. اما این نیز به‌همان اندازه مشهور است که او پیش‌تر در همان جریان به‌توپ‌بستن والمی (۱۷۹۲)[2] به‌روشنی دریافت که عصری جدید در تاریخ جهانی آغاز شده است؛ و چند سال بعدتر رفته‌رفته جامعهٔ بورژوایی جدید برخاسته از انقلاب فرانسه و دولت آن را با همدلی‌ای فزاینده نگریست که در ستایش از ناپلئون، در جانب‌داری از او، علیه آلمانِ عصر خودش، به اوج رسید. بنابراین رویکرد منفی گوته صرفاً به روش‌های عوامانه در به انجام‌رساندنِ انقلاب، و برخی مطالبات عوامانه، برمی‌گردد؛ لیکن محتوای اجتماعیِ ذاتیِ انقلاب فرانسه را در مقیاسی روزافزون تأیید می‌کند. آنچه گوته از زبان مفیستوفلس (در تکه‌ای که بعدها حذف شد) می‌گوید، سرشت‌نماست:

"Bestünde nur die Weisheit mit der Jugend
Und Republiken ohne Tugend,
So wär die Welt dem höchsten Ziele nah."

["اگر فقط فرزانگی با جوانی می‌پایید
و جمهوری‌ها بدون فضیلت،
جهان به غایت اعلایش نزدیک می‌بود. "]

---

۱ با ماجرای گردنبند الماس. واقعه‌ای رازآمیز در دههٔ ۱۷۸۰ در دربار لویی شانزدهم، شاه فرانسه، پیرامون همسرش ملکه ماری آنتوآنت. ملکه که همان موقع نیز رفته‌رفته بدنام شده بود، مظنون شد به این‌که در توطئه‌ای دست داشته است که هدف از آن فریب‌دادن جواهرسازان دربارهٔ بهای یک گردنبند الماس به‌غایت گران‌قیمت بود. نام چند شخص در این ماجرا دخیل است، ازجمله کاردینال روآن، معشوقهٔ ماری آنتوآنت، و ژان دو سن‌رمی دو وولوآ. بسیاری، این ماجرا را که در آن زمان سروصدای زیادی به پا کرد و شایعات بسیاری را بر سر زبان‌ها انداخت، یکی از وقایعی می‌دانند که به سرخوردگی فرانسویان از سلطنت و، در کنار دیگر علل، نهایتاً به انقلاب فرانسه انجامید. از طرف دیگر، رسوایی گردنبند را با ماجرای مشهور دریفوس در اواخر قرن نوزدهم نیز مقایسه کرده‌اند. (مترجم)

۲ Valmy : در والمی، از پیشروی ارتش پروسی متحدان به سوی پاریس جلوگیری شد و بدین‌ترتیب فرانسهٔ جمهوری‌خواه 'نجات یافت'. (م. ا.)

Scanned with CamScanner

(این که در این‌جا منظور از 'فضیلت' همان فاز روبسپیری انقلاب است نیاز به توضیح ندارد.)

گرایش‌های ضد فلسفی گوته پس از سفر ایتالیا هنوز چیزی بیش از نوعی نمود یا ظاهر نیستند. به‌زودی، در دوستی‌اش با شیلر، دوره‌ای برای گوته آغاز می‌شود که او در آن تلاشی فشرده و شدید برای دست‌وپنجه نرم‌کردن با فلسفهٔ کلاسیک آلمانی در دورهٔ سرنوشت‌ساز رشد و تحول‌اش به خرج می‌دهد: دورهٔ به‌صحنه‌آمدن فیشته و شلینگ[1] جوان، دورهٔ شکل‌گیری نوشته‌های زیباشناختی شیلر؛ دورهٔ آغاز گذار فلسفهٔ آلمانی از ایدئالیسم ذهنی کانت و فیشته به ایدئالیسم عینی شلینگ و هگل؛ عصر از کار درآمدن دیالکتیک ایدئالیستی. گوته هیچ‌گاه تماماً به یکی از جریان‌های این فلسفه نمی‌پیوندد، اما همدلی عمیقی با تلاش‌های فلسفه‌ـطبیعی شلینگ جوان دارد و بعدها در تفکر خویش همسویی‌های وسیعی را با دیالکتیک عینی هگل نشان می‌دهد.

این را که گرایش‌های فلسفی دورهٔ بلافاصله بعد از سفر ایتالیا تاچه‌اندازه تجلیات سطحی و نمود صرف بوده‌اند، تأثیر ادبی قطعهٔ ناتمام *فاوست* ۱۷۹۰ به‌روشن‌ترین وجهی نشان می‌دهد. این اثر در محافل ادبی کمابیش با سردی پذیرفته شد: فیلولوگ برجسته، هاینه[2]، ویلاند[3]، دوست دوران جوانی شیلر هوبر[4] و حتی خود شیلر در دورهٔ ماقبل‌فلسفی‌اش موضعی انتقادی و خودداارانه گرفتند. در مقابل، همهٔ نمایندگان مهم فلسفهٔ کلاسیک آلمانی، فیشته، شلینگ و هگل، با شور و شوق از این اثر استقبال کردند و اهمیت‌اش را به‌عنوان شعر جهانی فوراً تشخیص دادند. این تأثیر، به‌هیچ‌رو به قله‌های برجستهٔ انقلاب فلسفی محدود نماند، بلکه به میان همهٔ هوادارن جوان این جنبش رخنه کرد. لودن[5] مورخ در گفت‌وگویی به‌سال ۱۸۰۶ با گوته، رویکرد نسل فلسفی جوان‌تر در دورهٔ دانشجویی‌اش به نسخهٔ ناتمام *فاوست* را

1. Fichte, Schelling
2. Heyne
3. Wieland
4. Huber
5. Luden

برای او تعریف کرد. شاگردان فیشته و شلینگ گویا چنین می‌گفته‌اند:

> در این تراژدی، اگر روزی به‌صورت کامل منتشر شود، روح کل تاریخ جهانی بازنمایی خواهد شد؛ این تراژدی[1] تصویری راستین از حیات نوع بشر خواهد بود، دربرگیرندهٔ گذشته، حال و آینده در فاوست. نوع بشر آرمان‌پردازی می‌گردد؛ او نمایندهٔ نوع بشر است

آنان *فاوست* ناتمام را، با تلمیح به دانته، یک 'تراژدی الاهی'[1] می‌خواندند.

در قالب این بازتاب تراژدی *فاوست* در میان نمایندگان جنبش فلسفی، تلاقی این جنبش با رشد و تحول خود گوته، آن‌طورکه هم‌اینک طرح کلی‌اش را ریختیم، آشکارا مشهود است. اگر گوته از این پس آگاهانه به فلسفه رومی‌آورد، لاجرم باید تکرار کرد که او به هیچ نظام نوظهوری به‌طور نامشروط نمی‌پیوندد، بلکه به‌واقع از فرآیند کلی دیالکتیک عینی نوین خوراک می‌گیرد. تصادفی نیست که این گذار در عین‌حال دربرگیرندهٔ گسست قطعی از گرایش‌های دورهٔ جوانی او و نمایندگان فکری و ادبی این گرایش‌ها، پیش از همه هردر، است. اما این گسست صرفاً به برخی گرایش‌های معیّن فاز متأخر روشنگری آلمانی مربوط می‌شود. گوته هرگز از ایدئولوژی خود روشنگران نبُرید. فلسفهٔ او در حکم فائق‌آمدن بر تفکر روشنگرانه در سمت‌وسوی دیالکتیک است؛ فائق‌آمدنی که حاوی میراثی از روشنگری است که به‌شیوه‌ای دست‌نخورده‌تر از آنچه حتی در هگل می‌توان یافت، محفوظ مانده است: گستی رادیکال، آن‌طور که در شلینگ به‌چشم می‌خورد، یکسر بیگانه با گوته است.

بدین‌ترتیب او پُلی زنده است، ابزار نوعی فرابردن شخصی ایدئولوژی قرن هجدهم به ایدئولوژی قرن نوزدهم. یکتایی موضع جهان‌بینانهٔ او در همین‌جا نهفته است: سُنت مونتسکیو و ولتر، دیدرو و روسو هرگز در او نمی‌میرد (ازجمله گرایش به ماتریالیسم)، اما تحول نهایی او تا حد هگل و بالزاک

1. divina tragoedia

Scanned with CamScanner

پیش می‌رود و بعضاً حتی به دایرهٔ افکار یوتوپیست‌ها [آرمان‌گرایان] نیز نزدیک می‌شود.

آگاهی از این انقلاب فلسفیِ شالودهٔ ایدئولوژیک برای کامل‌کردن بخش اول *فاوست* را فراهم می‌کند (۱۸۰۶، انتشار در ۱۸۰۸). آنچه در اثر ناتمام قبلی صرفاً به آن اشاره شده بود، در این‌جا به واقعیت بازنمایی‌شده و صریح بدل می‌گردد. گوته اولین گفت‌وگوی بزرگ میان فاوست و مفیستوفلس را به اتمام می‌رساند و بدین ترتیب، تازه اکنون است که نقش مفیستوفلس در تراژدی گروچن در پرتوی درست قرار می‌گیرد: تراژدی گرچن دیگر در کانون نیست، بلکه به مرحلهٔ تراژیک تعیین‌کننده‌ای در مسیر زندگی فاوست، در مسیر رشد و تحول نوع بشر، بدل می‌شود. 'پیش‌گفتار در آسمان'[1] نیز، که در آن پیکار عظیم میان خیر و شرّ بر فراز سرنوشت یک انسان منفرد شناور می‌شود، تازه در همین دوره شکل می‌گیرد. تازه اکنون است که *فاوست* صریحاً به شعر جهانی بدل می‌شود؛ ضرورت بی‌چون‌وچرای یک بخش دوم خاتمه‌دهنده، چه از نظر جهان‌بینانه-محتوایی و چه هنری، نخست از دل این تلقی و پرداخت بخش اول سربرمی‌آورد.

کار روی بخش دوم عملاً در همین زمان آغاز شد. (گوته عمدتاً روی اپیزود هلنا کار می‌کرد، اما احتمالاً بخش‌های بسیار دیگری نیز در این دوره به‌وجود آمدند.) با وجود این، قبل از تکمیل بخش دوم، بار دیگر وقفه‌ای بزرگ پیش می‌آید. نخست در حدود ۱۸۱۶ است که کار جدّی جدید روی ترکیب‌بندی و اجرای مفصل و دقیق آن شروع می‌شود. کاری که فقط در همان آخرین سال‌های عمر گوته به سرانجام می‌رسد. پس به‌هیچ‌رو تصادفی نیست که آن بخش‌هایی از شعر که به لحاظ سیاسی، اجتماعی و تاریخی با جهان گوتس مرتبط‌اند (پردهٔ اول و دوم از بخش دوم)، از همه دیرتر شکل نهایی و قطعی خود را پیدا می‌کنند. گوته در این‌جا می‌بایست دشوارترین پیکارهای درونی را از سرمی‌گذراند تا دیدگاه‌هایش دربارهٔ تاریخ را به‌شیوه‌ای

1 Prolog im Himmel

قطعی روشن سازد. پایان کل اثر مدت‌ها پیش به وضوح در ذهن او حاضر بود و اساساً در همان بدو امر کامل شده بود — همچنین راه انحرافی فاوست از خلال احیای عهد باستان.

گونهٔ پیر معنای آکسیون یا ماجرای بخش دوم را 'لذت عمل و لذت آفرینش' در تضاد با 'لذت زندگی' بخش اول صورت‌بندی می‌کند. لیکن برای درک روشن این دو لذت به شیوه‌ای فکری و شعری، وجود بصیرتی قطعی در مورد کل دورهٔ تاریخیِ انقلاب فرانسه تا عصر اعادهٔ سلطنت، وجود چشم‌اندازی از پیامدهای رشد و توسعهٔ سرمایه‌دارانه، ضروری بود. زیرا فقط بر این اساس[1] امکان چیرگی قطعی بر تلقی دورهٔ جوانی از تاریخ، که بیان شعری خود را در *گوتس فون برلیشینگن* یافت، به‌وجود می‌آمد. عناصر سیاسی-اجتماعیِ بخش دوم *فاوست*، همان‌طور که به‌کرات گفته شد، دقیقاً همان جهانی را بازنمایی می‌کنند که اثر دورهٔ جوانی. برداشت و چشم‌انداز تاریخی به تمامی تغییر کرده‌اند؛ و بر همین قیاس، بازنمایی تصویر تاریخی به ورای چارچوب تنگ مشخصاً آلمانی می‌رود، هرچند بی‌آن‌که خصلت مشخصاً آلمانی‌اش را رفع کند: گوته در این‌جا دیگر فقط تجلیات خاص زوال فئودالیسم آلمانی را نقد نمی‌کند، بلکه تصویری عمیق و جامع از زوال فئودالیسم، از گندیدن‌اش در هیئت زندگی درباری، به‌دست می‌دهد. آن‌هم، در عین‌حال، با نشان‌دادن آن نیروهایی که فئودالیسم را واقعاً منهدم می‌کنند: با رشد نیروهای مولد ازطریق سرمایه‌داری. از همین‌روست که گوته به‌حق به اکرمان می‌گوید که تلقی بنیادین نهفته در بخش دوم نیز بسیار قدیمی است؛ و اضافه می‌کند: "اما این واقعیت که آن را اکنون (۱۸۲۹) می‌نویسم، یعنی بعد از آن‌که دربارهٔ امور جهانی بسی بیش‌تر آگاهی و وضوح یافته‌ام، ممکن است به سود موضوع باشد."

1 Eckermann

Scanned with CamScanner

II

درامِ نوعِ بشر

نظمهٔ ۱۷۹۰ حاوی دیالوگی بین فاوست و مفیستوفلس است که با این کلمات فاوست، که معرف برنامهٔ نسخهٔ جدید کل اثراند، آغاز می‌شود:

"Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern."

["و آنچه را به کل نوع بشر تخصیص یافته،
می‌خواهم من در نفْس درونی‌ام بچشم،
با روح‌ام والاترین و عمیق‌ترین را دریابم،
سعادت و اندوه‌اش را بر سینه‌ام بیانبارم،
و بدین‌سان نفس خودم را به نفس او بگسترانم،
و، همچون خود او، در آخر من نیز به محنت افتم."]

در این‌جا طرح مسئلهٔ خاصی که *فاوست* به‌واسطهٔ آن به یک شعر جهانی یکه بدل شد، به‌وضوح بیان شده است: در مرکز، یک فرد قرار دارد که در عین‌حال بناست تجربه، سرنوشت و رشد و تحول‌اش، بازنمای پیشروی و تقدیر کل نوع یا گونه باشد.

Scanned with CamScanner

[illegible] آن است که به شیوه‌های متحول‌تر
[illegible] گردد. (زیرا هر چهره اصیلی در ادبیات، که به شیوه‌ای صحیحاً نمونه‌وار
یا نوعی 'فرم‌پذیر' داری شده باشد، تا حد مستقلی موسوط به کل نوع بشر
گسترش می‌یابد. ادبا ادبیات این کار را به اصطلاح فقط از طریق یک وجه از
ذات، فقط به عنوان تجلی نوعی تواتین شکل بسط اجتماعی آن، فقط به عنوان
تجسم یک افق کلی اثر، انجام می‌دهد. هر چهرهٔ ادبی، برای آن که انسانی
واقعاً فرم‌پذیر داری شده باشد، باید از قطعاً خاص و جزئی باشد، و کلیت با
جهان‌شمولیت را صرفاً جرقه‌وار از درون خود عیان کند. از سوی دیگر، هر
نوع انقلاب متکاملانهٔ دانش‌نامه‌ای برای بازنگاری کل جهان، کل فرآیند جهانی
سرزندگی پولیفونیک کاراکترها و وضعیت‌ها را از بین می‌برد. حتی در شاهنامه
بزرگی چون میلتون[3]، و مسلماً در شکل تمام‌عیارش در کلوپشتوک[4]، نیز
چنین اتفاقی می‌افتد. در مقابل، دانته وحدت فرآیند و سلسله‌مراتب واقعیت
عینی را فقط در قالب حالات و بازتاب‌های ذهنی کاراکتر من و راهنمایانش،
ویرژیل و بئاتریس[5]، توصیف می‌کند. غنای زندگی، تحرک بشری و درام درونی
جهان بازنمایی‌شده، در صدها کاراکتر منفرد انضمامی‌ای تجلی می‌یابند که از
برابر دانته می‌گذرند.

با توجه به طرح تراژدی‌ای چون فاوست ــ به‌رغم همهٔ تقابل‌های مستتر
بر شرایط سکولار ــ 'کمدی الاهی' و 'کمدی انسانی' به هم می‌گرایند.
به‌عبارت دیگر، ادیسهٔ [سفر پرماجرا] فاوست از فلاکت به نجات
بناست، آن‌گونه که هست، تلخیص یا اختصاری از رشد و تحول خود بشریت
باشد، بی‌آن‌که از این طریق فردیت، و انضمامیت تاریخی و انسانی قهرمان کم
گردد، بی‌آن‌که مراحل منفرد مسیر او در قالب کلی‌باقی‌های فکری انتزاعی
تبخیر شود.

این تلقی فاوست را از تراژ سایر شاهکارهای بزرگ اپیک و دراماتیک

1. Dichtung
2. typisch
3. Milton
4. Klopstock
5. Virgil, Beatrices (در کمدی الاهی)

به‌درمی‌آورد و آن را به یک 'محصول قیاس‌ناپذیر' بدل می‌سازد. اما ــ
به‌شیوه‌ای ظاهراً متناقض ولی عملاً بسیار طبیعی ــ نخست در همین‌جاست که
موفق به درک پیوندهای پنهان ترکیب‌بندی آن می‌شویم و، [همچنین،] نخست
در همین‌جاست که می‌توانیم ریشه‌های تاریخی این شعر را کشف کنیم.

فاوست گوته و پدیدارشناسی روح[1] هگل به‌منزلهٔ بزرگ‌ترین
دستاوردهای هنری و فکری دورهٔ کلاسیک در آلمان به ترازی واحد تعلق
دارند. (ذکر این نکته جذاب است که پدیدارشناسی روح کمابیش هم‌زمان،
۱۸۰۷، با بخش اول فاوست تکمیل شد.) انگلس جنبهٔ روش‌شناختی اثر هگل
را، که در این‌جا برای ما اساسی است، به‌مثابه نوعی 'تناظر میان جنین‌شناسی و
دیرینه‌شناسی روح' توصیف می‌کند، به‌منزلهٔ 'رشد و تحول آگاهی فرد از خلال
مراحل مختلف‌اش، آن‌هم در مقام بازتولید تلخیص‌شدهٔ مراحلی که آگاهی
انسان، تاریخاً پشت‌سر گذاشته است.'

اما پدیدارشناسی هگل صرفاً پربارترین محصولی است که همهٔ
گرایش‌های زمانه را ترکیب کرده است و آن‌ها را تا بالاترین تراز قابل
دست‌یابی در آن زمان ارتقا داده است. جریان‌هایی که به این اثر می‌انجامند،
خود از مدت‌ها پیش مشهود بوده‌اند. *ایده‌هایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ بشریت*[2]
هردر، از قبل در حکم اولین آغازگاه در این راستا بود، فقط این‌که هردر به
سبب فقدان درک‌اش از مسایل دیالکتیکی، ناکام ماند. این ایده که تاریخ
به‌نحوی تلخیص‌شدهٔ در فرد تجلی می‌یابد، نیز پیشاپیش به شکل نطفه نزد
کانت و فیشته در قالب دیالکتیک ایدئالیستی ظاهر می‌شود، و شلینگ قبلاً
فرآیند تاریخی دست‌اندرکار در طبیعت و جامعه را به‌منزلهٔ نوعی 'ادیسهٔ
روح' درمی‌یابد، به‌منزلهٔ بازگشت روح به خویش؛ و مراحل منفردی را که
تفکر فلسفی از ادراک حسی تا معرفت بسنده از جهان می‌پیماید، به‌منزلهٔ
اعصار[3] می‌نگرد.

1. *Phänomenologie des Geistes*
2. *Ideen Zur Geschichtsphilosophie der Menschheit*
3. Epochen

Scanned with CamScanner

اما همهٔ این گرایش‌ها صرفاً نطفه‌وارانـد، و تحقق راستین‌شان را، واقعیت‌یافتن روش‌شناختی متعاقب‌شان را نخست در *پدیدارشناسی* هگل می‌یابند. در این‌جا سه برداشت به‌هم‌پیوسته از تاریخ با هم تلاقی و در هم رخنه می‌کنند: اولاً، ارتقای تاریخی انسان منفرد از ادراک سادهٔ جهان به معرفت فلسفی کامل از آن؛ دوماً، ارتقای تاریخی بشریت از سرآغازهای بدوی‌اش به بلندای فرهنگی زمان حال هگلی؛ یعنی به انقلاب کبیر فرانسه و چیرگی بر آن به‌دست ناپلئون و جامعهٔ بورژوایی مدرنی که از دل این زمین‌لرزه سربرآورد؛ و سرانجام، سوماً، تلقی کل این رشد و توسعهٔ تاریخی به‌عنوان محصول دست خود انسان: انسان از طریق کارش خود را می‌آفریند. مارکس به‌عنوان مشخصهٔ عظمت *پدیدارشناسی* بالاخص این نکته را برجسته می‌کند که هگل 'ذات *کار*' را درمی‌یابد و انسان عینی را به‌منزلهٔ محصول *کار* خویش درک می‌کند، همان انسانی که حقیقی است، زیرا واقعی است.'

به‌زعم مارکس، این فرآیند فقط در صورتی ممکن است که انسان 'واقعاً همهٔ نیروهای نوعی یا ژنریک[1] خویش را... بیرون ریزد.' بدین‌ترتیب مسئلهٔ فاوست نیز به‌شیوه‌ای فلسفی و عام صورت‌بندی می‌شود. این‌که این نیروهای ژنریک چگونه در انسان منفرد به‌وجود می‌آیند، بسط می‌یابند، بر چه موانعی چیره می‌شوند، چه سرنوشت‌هایی را ازسرمی‌گذرانند، جهان طبیعتاً و تاریخاً-اجتماعاً داده‌شده به‌منزلهٔ واقعیت مستقل از او، چگونه بر او، تأثیر می‌گذارد، و این جهان چگونه هم‌زمان محصول یا (در مورد طبیعت) ابژهٔ فعالیت خودآفرینندهٔ اوست. عزیمت‌گاه این راه کجاست و به‌کجا می‌انجامد ــ این است مضمون *فاوست*.

بدیهی است که نزد گوته، فرد همچنان خیلی بیش‌تر حامل بی‌واسطهٔ مرئی فرآیند بازنموده است تا نزد هگل. برای هگل، آگاهی فردی در حکم تصویری تلخیص‌شده از رشد و تحول تاریخ است: از این‌رو نزد او مراحل منفرد مسیر رشد و تحول در قالب 'شکل‌های آگاهی'[2]، شکل‌هایی آبستن از

1. Gattungskräfte

2. Gestalten des Bewußtseins

ایده و واجد مشخصات فردی، تجسم می‌یابند. اما اگر بناست سرنوشت نوع یا گونه به‌صورتی اختصاری و تلخیصی در افراد ظاهر شود، آن‌گاه دنبالهٔ ایده‌ای یا فکری مقولات و مراحل متوالی در این رشد و تحول اختصاراً بازنمایی‌شدهٔ نوع، نمی‌تواند پیرو توالی پیاپی بودن یا جداجدا بودن عینی و منطقی فلسفهٔ مطلق باشد. این توالی باید ازهم‌گسسته شود و با توالی‌ای جدید، که مشروط به رشد و تحول آگاهی فردی است، جایگزین گردد. هرچند از دید تفکر منطقی عادی به‌نظر می‌رسد در این‌جا نوعی ارادهٔ دلبخواهی به‌وجود می‌آید، اما این نظم جدید، این بازتاب تلخیص‌شدهٔ کل (یعنی نوع) در فرد، ضرورت این بازتاب ظاهراً مخدوش در این شکل تلخیص‌شده، را باید برحسب خود منطق این رشد و تحول فهمید.

جنبهٔ گیج‌کننده در رقص چرخان 'شکل‌های آگاهی' در *پدیدارشناسی* روح، آن‌جاکه از پی رامو[1]ی دیدرو ترور پاریسی می‌آید تا خود به‌دست آنتیگونه منحل گردد، زمانی روشن می‌شود که آن را از همین منظر، یعنی برحسب منطق این تلخیص، بنگریم و در مراحل انضمامی منفرد، اصل نظم‌دهندهٔ دقیق را تشخیص دهیم.

ترکیب‌بندی *فاوست* نیز به‌همین ترتیب بنیان نهاده شده است. گوته همواره از پذیرش این ادعا که او کوشیده است در *فاوست*، *ایده‌ای* را تجسم بخشد سر باز زده است. این قسم اظهارنظرهای گوته صرفاً به‌ظاهر ناقض موضع دفاعی‌اش در برابر تجربی‌گرایان محض است. اگر، فی‌المثل، لودن مورخ هر نوع تشریح فلسفی *قطعهٔ* ۱۷۹۰ را رد می‌کرد و می‌خواست که فقط به موارد جزئی و خاص بچسبیم، گوته، درمقابل، به کوشش‌های فیلسوفان برای کشف کانون فکری اثرش رجوع می‌کرد. 'اما چه‌چیزی این نیاز را به‌وجود آورده است؟ بی‌شک خود *قطعه*. جزئیاتی که به‌نظر می‌رسد برای شما کفایت می‌کند، دیگران را راضی نکرده است، و مع‌الوصف آن‌ها این کتابچه را دور نیانداخته‌اند، بلکه به آن چسبیده‌اند، یا هرازگاهی آن را به‌دست گرفته‌اند.

۱ Rameau. اشاره به کتاب *برادرزادهٔ راموی* دیدرو. (مترجم)

Scanned with CamScanner

بنابراین باید چیزی در این کتابچه باشد و به درون کتابچه رخنه کند که اشاره‌کننده به کانون است، به ایده‌ای که در همه‌چیز و هرچیز تجلی می‌یابد.[1] گوته در این‌جا توصیفی روشن از آن چیزی به‌دست می‌دهد که آن را ایدهٔ شعری[1] می‌خواند: یک کانون نامرئی که مسئلهٔ مرکزی تلقی او از جهان در آن متمرکز می‌شود، و براساس آن، پیوند همهٔ بخش‌ها آشکار و فهم‌پذیر می‌گردد، بی‌آن‌که این کانون به صراحت مؤکد بازنمایی شود یا حتی به لحاظ فکری به‌بیان درآید؛ و جهان‌شمولیت ژنریک یا ناظر به نوع تحقق می‌یابد بی‌آن‌که ملموس بودن بی‌واسطهٔ روند فردیت‌بخشی را از دست بدهد.

این ترکیب‌بندی گوتهٔ حقیقت درونی خود را به لطف تلاقی ــ نه مکانیکی، نه شماتیک ــ مسایل رشد و تحول فرد و نوع کسب می‌کند. گوتهٔ شاعر از فاوست فرد می‌آغازد، و هر گامی که اثر برمی‌دارد باید بر همین اساس توجیه گردد، وگرنه وحدت شخص منفرد ازهم می‌گسلد. اما روند دیالکتیکی جاری در مراحل منفرد رشد و تحول، توالی پیاپی آن‌ها، مراحل میانی‌ای که، به‌عنوان زائد یا بدیهی، کنار گذاشته شده‌اند، این روند دیالکتیکی مسلماً از خود فرد فراتر می‌رود و حقیقت‌اش را در قالب رشد و تحول تاریخی‌ـاجتماعی و انسان‌شناختی خود نوع به‌دست می‌دهد.

از دل این دوگانه‌یگانگی[2] دیالکتیکی فرد و نوع، که به تراز وحدت هنری‌ـارگانیک ارتقایافته است، فانتاستیک[3] [خصلت شگرف] ترکیب‌بندی آکسیون یا ماجرا سربرمی‌آورد. کل آکسیون گاهی به‌نحوی لجوجانه متوقف می‌شود، آن‌جا که فرد با ناشکیبایی بر میله‌های زندان زمان حال بد ضرب می‌گیرد؛ گاهی نیز با چکمه‌های هفت‌فرسنگی* می‌شتابد هنگامی که رشد و تحول نوع جهشی می‌کند. بدین‌سان ما در *فاوست* نیز، به همان نسبت که در

1. dichterische Idee
2. Zwei-Einheit
3. Phantastik

* در ادبیات مردمی اروپا، چکمه‌های هفت‌فرسنگی چکمه‌هایی‌اند که با هر قدم، هفت فرسنگ را طی می‌کنند و معمولاً قهرمان افسانه در مأموریت‌های مهم خویش از آن استفاده می‌کند. (مترجم)

پدیدارشناسی، زمان و توالی زمانی سوبژکتیو-ابژکتیوی را تجربه می‌کنیم که به‌نحوی فانتاستیک جهش کرده است. گوته خود نیز از این امر آگاه است. هنگام انتشار قطعهٔ هلنا (۱۸۲۶)، به ویلهلم فون هومبولت[1] می‌نویسد: 'من هرازگاهی به کار روی آن ادامه داده‌ام، اما اثر نتوانست به اتمام برسد مگر در تمامیت زمان، زیرا این اثر اکنون همهٔ ۳۰۰۰ هزار سال‌اش را، از سقوط تروپا تا تصرف میسولونگی، به صحنه آورده است. پس این را می‌توان نوعی وحدت زمانی نیز به‌شمار آورد، آن‌هم درمعنایی والا؛ لیکن وحدت مکان و کنش در معنای معمول آن نیز به دقیق‌ترین شکلی رعایت شده است.'

این فانتاستیک دقیقاً ریشه در رئالیسم گوته دارد. گوته هرگز در امر ژنریک [یا وابسته به نوع] اغراق نمی‌کند، هرگز آن را در قالب یک موجودیت قائم‌به‌ذات در برابر فردْ منجمد نمی‌سازد، و خاص‌بودگی چهره‌های منفرد را نمی‌پوشاند. واقعیت نوع بشر را گوته با هشیاری و به‌نحوی رئالیستی می‌نگرد. او می‌گوید: 'جهان عقلانی را باید در مقام یک فرد نامیرای عظیم نگریست که بی‌وقفه امر ضروری را تحقق می‌بخشد و از این طریق حتی بر امر حادث نیز سروری می‌یابد؛' و دقیقاً در دورهٔ کار روی *فاوست* به شیلر می‌نویسد که طبیعت 'از آن‌رو غیرقابل‌فهم است که یک انسان واحد نمی‌تواند آن را درک کند، ولو کل بشریت بتواند به‌خوبی آن را درک کند.' فانتاستیک امر ژنریک، که بر مبنای این شالودهٔ جهان‌بینانه به‌وجود می‌آید، در خدمت آن است که محیطی رها از هر نوع حقارت و کوته‌نظری ناتورالیستی بیافریند، طوری که از دل وضعیت فانتاستیک و از دل کاراکترهای فردی ارتقایافته به میانجی این وضعیت، مسایل، بی‌هیچ اجباری، تابلندا و نوعیّت[2] امر ژنریک ارتقا یابند.

بدین‌ترتیب روند *پدیدارشناسی* شعری نوع بشر در آگاهی و سرنوشت فردی فاوستْ آزادانه، زنده، به‌دور از منطق متکلفانه، و به‌دور از 'کامل‌بودگی' متکلفانه است، روندی که به‌طرزی بی‌قیدوبند و رمانتیک

1. Wilhlm von Humoldt
2. Typik

Scanned with CamScanner

شناور است. به‌نحوی بالاد[1] گونه از مراحل میانی می‌جهد، اما در عین‌حال واحد ضرورتی عمیقاً تاریخی و اجتماعی و، دقیقاً به‌همین دلیل، انسانی و اصیل است: دربرگیرندهٔ فردیّت و نوع به‌طور توأمان.

گوته *فاوست* را یک تراژدی می‌نامد. در واقعیت، این اثر چیزی بیش از آن است: برنهادن و رفع[2] توأمان امر تراژیک است. سرنوشت فردی فاوست بیش از یک تراژدی واحد را دربرمی‌گیرد (روح زمین، گرچن، هلنا، پایان کار)، اما برای مسیر رشد و تحول نوع، هر یک از آن‌ها صرفاً یک مرحلهٔ گذار است. این موضع گوتهٔ پخته نسبت به امر تراژیک اغلب ــ گاهی حتی از سوی خودش ــ مورد سو ـتفاهم قرار می‌گرفت. او در جایی به شیلر می‌نویسد که تراژدی مستلزم یک 'علاقهٔ بیمارگونه' است، و این‌که معتقد است 'نفس کوشش' برای تجسم امر تراژیک 'ممکن است او را نابود کند.' شیلر در این مورد، سرشت گونه را بهتر از خود او می‌شناسد. او می‌نویسد: 'من در همهٔ آثار ادبی شما تمام قدرت و عمق تراژیک را می‌یابم، قدرت و عمقی که برای بدل‌ساختن آن‌ها به یک سوگنامهٔ[3] تمام‌عیار کافی است؛ تا آن‌جاکه به احساس مربوط می‌شود، در ویلهلم مایستر چیزی بیش از یک تراژدی هست؛' و در جمع‌بندی، چنین می‌گوید که اگر گوته نمی‌تواند تراژدی بنویسد، 'لاجرم دلیل آن ضروریات شعری نیست.' دهه‌ها بعد، هنگام اتمام بخش دوم، گوته در مورد موضع‌اش نسبت به امر تراژیک به‌مراتب آگاهی روشن‌تری دارد. او به تسلتر[4] می‌نویسد که برای او 'امر آشتی‌ناپذیر کاملاً عبث می‌نماید' و این‌که به همین سبب 'مورد تراژیک محض علاقهٔ او را برنمی‌انگیزد.'

۱ Ballad نوعی شعر روایی که دارای ترجیع‌بند است. (مترجم)

2. Aufhebung

۳ Trauerspiel: می‌توان آن را به سوگنامه ترجمه کرد، ولی در اصل نوعی خاصی از نمایش است که عمدتاً در آلمان قرن هفدهم نوشته و اجرا می‌شد و به لحاظ فنّی متفاوت از *تراژدی* بود. اما ظاهراً شیلر این اصطلاح را درمعنای عام آن و معادل آلمانی *تراژدی* به کار برده است. (مترجم)

4 Zelter

در این‌جا جایگاه فلسفی شعر جهانی[1] آگاهانه تثبیت شده است. گوته همان‌اندازه از عمق کاذب، از بدبینی یک‌سویهٔ قرن نوزدهم (که گاهی برچسب همه‌تراژیک‌باوری[1] می‌خورد) به‌دور است که از خوش‌بینی سطحی ادبیات و فلسفهٔ لیبرالی همین دوره که می‌خواهد ضرورت امر تراژیک را به‌کل انکار کند یا، در بهترین حالت، خصلتی سوبژکتیو بدان بخشد. گوته و هگل دقیقاً در همین‌جا مسئلهٔ نوع و فرد را می‌بینند. مسیر نوعْ غیرتراژیک است، اما ازخلال تراژدی‌های فردی عیناً ضروری بی‌شمار می‌گذرد.

گوته و هگل، هر دو، دارای این اعتقاد روشنگرانه‌اند که نژاد بشر، وقتی خود را از قیدوبندهای قرون وسطایی رها کند، قادر است به کمال بی‌حدومرز دست‌یابد. این اعتقاد را هر دو در بی‌شمار موارد اعلام کرده‌اند. یک‌بار دیگر اظهارنظر گوته را دربارهٔ والمی و نیز جایگاهی را به‌یاد آوریم که 'سپیده‌دم باشکوه' انقلاب فرانسه در فلسفهٔ هگل دارد. اما این باور روشنگرانه به پیشرفت نژاد بشر نزد آن‌ها به‌واسطهٔ وقایع تاریخی‌ای که از سرگذرانده‌اند، دچار دگرگونی بنیادینی می‌شود و سرشت خاصی می‌یابد. تناقضات انضمامی جامعهٔ سرمایه‌دارانهٔ برخاسته از انقلاب فرانسه، در کانون ادراک و تفکر ایشان درباب جهان قرار می‌گیرد. آن‌ها این تناقضات را نه می‌خواهند تیروتار یا کمرنگ کنند و نه سرشت ناجور و ناهمخوان‌شان را به‌منزلهٔ اصل غایی تاریخ به رسمیت شناسند. بدین‌ترتیب برترین و مترقی‌ترین دیدگاه *بورژوایی* قابل‌تصور نسبت به پیشرفت بشریت حاصل می‌شود؛ تازه نزد اوتوپیست‌های سوسیالیست، نظیر فوریه[2]، است که دیدگاهی متفاوت و مترقی‌تر نسبت به تناقضات عصر ماقبل‌سوسیالیستی، بالاخص تناقضات سرمایه‌داری، ممکن می‌گردد.

این برداشت برای گوته و هگل، تعیین‌کنندهٔ تفاوت در نگرش به تقدیر فردی و سرنوشت نوع است. در مواجهه با اولی، هردو به‌نحوی شگفت‌انگیز غیرسانتی‌مانتال [غیراحساساتی] اند. گوته در جایی به اکرمان[3] می‌گوید (این

1. Pantragismus
2. Fourier
3. Eckermann

Scanned with CamScanner

وجه تکمیلی نامهٔ هم‌اینک نقل‌شده به تسلتر است): *'انسان باید بار دیگر نابود شود!* هر انسان استثنایی رسالت معینی دارد که برای به انجام‌رساندن آن فراخوانده شده است. وقتی آن را به انجام رساند، دیگر وجود او در این هیئت بر روی زمین ضرورتی ندارد...' هگل همین ایده را در فلسفهٔ تاریخ‌اش چنین بیان می‌کند: 'امر جزئی، واجد علاقه یا نفع خاص خویش در تاریخ جهانی است؛ امر جزئی، چیزی متناهی است و در این مقام باید از میان برود. این امر جزئی است که در پیکار با نظیر خود به ته می‌رسد و بخشی از آن نابود می‌شود. اما از دل پیکار، از دل نابودی امر جزئی، امر کلی برمی‌آید.' پس برای گوته و هگل، هر دو، پیشرفت بی‌وقفهٔ نوع بشر از زنجیره‌ای از تراژدی‌های فردی نتیجه می‌شود؛ تراژدی‌های موجود در عالم اصغر[1] فرد، همانا منکشف‌شدن پیشرفت بی‌وقفه در عالم اکبر[2] نوع‌اند: این همان سویهٔ فلسفی مشترک در *فاوست* و *پدیدارشناسی روح* است.

از دل بازنمایی شعری این قسم تعامل میان فرد و نوع، فانتاستیک بالادگونه به‌عنوان ابزار شعری بسنده برای بیان این وحدت پرتناقض سربرمی‌آورد. این نکته‌ای است که اکثر مفسران، چه به لحاظ محتوایی و چه فرمال، در مورد آن دچار سو ـ تفاهم شدند، بالاخص ف. ت. فیشر[3]، کسی که همواره ــ به‌شیوهٔ کانتی ــ معیار اخلاقیات فردی محض را در خصوص گذارها و مراحل رشد و تحولی به‌کار می‌بست که، از منظر نوع، ضرورتاً باید از چنین سطحی درگذرند. بر همین اساس، او آغاز بخش دوم را دارای نقص می‌دانست. آن‌جا که آریل و الف‌ها[4]، که جنبهٔ ماورای اخلاقی [یا بی‌اعتنایی اخلاقی] طبیعت و روند طبیعی رشد و تحول آدمی را نمادپردازی می‌کنند، در ازسرگذراندن تراژدی گرچن به فاوست یاری می‌رسانند:

Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksmann.

1. Mikrokosmos
2. Makrokosmos
3. F. Th. Vischer
4. Elf

[چه او قدیس باشد، چه شریر،
دل می‌سوزانند بر این مرد شوربخت.]

فیشر در این‌جا به فقدان بازنمایی ندامت در فاوست اعتراض می‌کند. اما گوته این ندامت را مکرراً با توان بسیار در جریان تراژدی گرچن بازنمایی کرده است: در صحنهٔ *'روز دلگیر'*؛ در تلاش فاوست برای نجات گرچن؛ در ناکامی این تلاش، که در فریاد مأیوسانهٔ فاوست به اوج خود می‌رسد: 'آه، کاش هرگز زاده نمی‌شدم!'[1]

فیشر به همین ترتیب از این نکته غفلت می‌کند که تراژدی گرچن صرفاً درحکم اوج‌گرفتن تناقض‌های تراژیک در مرحلهٔ 'لذت زندگی'، مرحلهٔ 'جهان کوچک'، است؛ او نمی‌بیند که ضرورت رشد و تحول ژنریک دقیقاً مستلزم فراتررفتن *از کل این جهان است*. این فراتررفتن نه فقط برای گرچن، بلکه همچنین برای خود فاوست نیز تراژیک است (در این مورد جلوتر به‌تفصیل حرف خواهیم زد)، لیکن برای سرنوشت نوع ــ که بی‌اعتنا به تراژدی‌های فردی است ــ چنین پیش‌رفتنی ضروری است. تراژدی فاوست دقیقاً در خود همین ضرورت نهفته است، تراژدی‌ای که از ندامت اخلاقی فردی صرف، که گوته در وایزلینگن[2] و کلاویگو[3] بدان پرداخت، عمق بیش‌تری می‌یابد. اعتراض فیشر می‌خواهد فاوست را تا سطح وایزلینگن تنزل دهد.

پس کاملاً منطقی است که بازنمایی 'جهان بزرگ'، بازنمایی 'لذت عمل و لذت آفرینش'، باید با صحنهٔ فانتاستیک آریل و الف‌ها آغاز شود که در آن، این ارتقای فرافردی و فراخلاقی نوع نسبت به سرنوشت فردی، با وضوح شعری تمام به بیان درمی‌آید. (جالب‌توجه است که در اولین طرح‌های گوته همچنان مسایل فردی‌ـاخلاقی سرمی‌زنند، اما در طی کار حذف می‌شوند.)

اما فرم‌پردازی فانتاستیک *فاوست*، گذشته از این، *تاریخی* است. هرچند

1. Oh, wär' ich nie geboren!
2. Weislingen
3. Clavigo

Scanned with CamScanner

در معنایی بسیار وسیع و آزاد: *فاوست* واجد تاریخی‌گری یک افسانهٔ قومی است که حتی در جسورانه‌ترین جنبه‌های تجربی نامحتمل‌اش نیز هرگز بستر واقعی تاریخ را رها نمی‌کند، و فقط تعیّن‌های ذاتی‌اش را به شیوه‌ای غنایی، طریق صیغهٔ اصیل دوران را کمرنگ سازد. اثر شعری گوته، حال هرقدرهم که در جزئیات از افسانه فاصله گرفته باشد و بسیاری از سویه‌های سنتی‌اش را به عکس خود بدل ساخته باشد، در این‌جا آفرینش مردمی را در هیئت کاراکتر یا چهره‌ای عظیم، که بازنمایندهٔ سرنوشت است، تداوم می‌دهد؛ این اثرِ[1] فانتزی تاریخی و افسانه‌آفرین مردم را تقویت می‌کند، آن را در قالب شعر نجات می‌دهد و جاودانه می‌سازد، زیرا تغییراتی که گوته در افسانه می‌دهد، عمدتاً پاکسازی‌های تحریفات ارتدوکس‌لوتری آن و رسوب‌هایی است که این تحریفات به‌وجود آوردند. از این‌رو، نه‌فقط اشخاص واقعی درام، نظیر واگنر[1]، والنتین[2]، و غیره واجد اصالت تاریخی عمیقی‌اند، بلکه مفیستوفلس نیز یک شیخ گوتیک قرن شانزدهمی است:

Im Nebelalter jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei...
[در سنِّ مه‌آلودِ جوان‌شده،
در برهوت شوالیه‌گیری و کشیش‌بازی...]

اما این فانتاستیک تاریخی در 'جهان کوچک' و 'جهان بزرگ' کارکردهای مختلفی دارد. گوته تصور خود را دربارهٔ این تمایز سبکی میان بخش اول و دوم به‌روشنی برای اکرمان شرح داده است: 'بخش اول تقریباً به‌تمامی ذهنی است؛ همه‌چیز آن از درون یک فرد مشوّش‌تر و پرشورتر برمی‌خیزد... اما در بخش دوم تقریباً هیچ‌چیز ذهنی‌ای وجود ندارد؛ در این‌جا جهانی سربرمی‌آورد رفیع‌تر، وسیع‌تر، روشن‌تر، بی‌شوروشوق‌تر...'[2]

در بخش اول ــ به‌رغم نقش مفیستوفلس ــ یک جهان سراپا بسته و

1. Wagener
2. Valentin

تاریخاً موثق از واقعیت در برابر ماست که در آن، فانتاستیک[1] به شیوه‌ای کم‌وبیش آشکارا متمایز امر نقش بازی می‌کند. بخشی در صحنه‌هایی که مشخصاً استوار بر فانتاستیک‌اند (**مطبخ ساحرگان**[1]، **شب والپورگیس**[2])، بخشی در نتیجهٔ فراتررفتن و تبدیل تصاویر رئالیستی ژانر به امر شیح‌وار (**سرداب اوئرباخ**[3])؛ با وجود این، همچون در گوتس، شالودهٔ این اثر [بخش اول *فاوست*] نیز بازنمایی‌ای رئالیستی از قرن شانزدهم آلمان است، فقط به‌شیوه‌ای برانگیخته‌تر، دراماتیک‌تر، و از نظر پوئتیک در سطحی بالاتر.

عینیّت گوته‌ای 'جهان بزرگ' دیگر تاب این نوع رئالیسم را نمی‌آورد. از این پس، فقط تعیّن‌های ذاتی و سنخ‌نما فرم‌پردازی می‌شوند و بس. رئالیسم گوته در این‌جا در جست‌وجوی بازنمایی‌ای است که در آن، چنین محیطی، که به‌منزلهٔ امری داده‌شده و واقعی ترسیم می‌شود، بتواند همتایی واقعی برای کنش‌های فاوست در مقام فرد به‌دست دهد. لاجرم در این‌جا ــ در عین وفاداری محتوایی تاریخی به حقیقت ــ همه‌چیز آبستن امر فانتاستیک است: دیگر هیچ مرزی بین امر واقعی و امر شیح‌وار نیست؛ پیش روی ما واقعیتی شیح‌وار است.

این شیوهٔ فرم‌پردازی[4] پیوند تنگاتنگی با عینیّت، با استیلای سرنوشت نوع، دارد. تاریخی‌گری خام بخش اول، به تاریخی‌گری‌ای بازاندیشیده[4] بدل می‌شود، و تاریخ بی‌واسطه به یک فلسفهٔ تاریخ زیسته.

این دگرگونی اکنون ساختمان، لحن و سبک را تعیین می‌کند. بخش اول یک درام بالادگونه است، از بسیاری جهات به سبک **اشتورم و درانگ**، اما همواره واجد عنصری بی‌واسطهٔ دراماتیک است. در بخش دوم نیز امر دراماتیک بازتاب می‌یابد؛ اما این به‌معنای تبدیل‌شدن به امر اپیک نیست، زیرا فئودالیسم روبه‌زوال قرن شانزدهم (دورهٔ گوتس) به‌مثابه زمان حالی در برابر ما ظاهر می‌شود که به شیوه‌ای دراماتیک به حرکت درآمده است، به‌مثابه همتافته‌ای از انسان‌هایی که در برابر ما دست به کنش می‌زنند، ولی نه

1. Hexenküche
2. Walpurgisnacht
3. Auerbachs Keller
4. reflektiert

Scanned with CamScanner

همچون گزارشی در باب چیزی سپری‌شده از سوی یک راوی معاصر مع‌الوصف رشد و تحول بعدی (روزگار خود گوته) بر زمان حال به لحاظ ادبی[1] احضارشدهٔ قرن شانزدهم روشنایی می‌افکند و آن را شفاف می‌سازد. آن‌هم نه از این طریق که مقولات و دریافت‌های اجتماعی روزگار معاصر گوته به درون آن انتقال داده شود، بلکه از این طریق که انحلال فئودالیسم، که فقط از منظر تاریخ پیشروی‌کرده قابل مشاهده است، از قبل خصلت شیح‌گونگی صریح خود را نشان می‌دهد: بنابراین حال حاضر بی‌واسطهٔ بازنمایی‌شده، همانا دورهٔ گوتس است که به شیوه‌ای تاریخاً درست نگریسته شده است. اکنون دیگر این دوره نه از منظر سلحشوران شوروشی، بلکه از یک چشم‌انداز تاریخی وسیع‌تر نگریسته می‌شود. چشم‌اندازی که در آن حتی قهرمانان محبوب دورهٔ جوانی گوته نیز در مقام پدیدارهای فروپاشی و انحلال، در مقام اشباحی میان اشباح ظاهر می‌شوند. تمامیّت زمان حال ترسیم‌شده بدین‌سان تعیّناتی را منکشف می‌سازد که هرچند فی‌نفسه در همان موقع حضور داشتند، اما نخست به میانجی تاریخ متأخرتر است که نزد ما مشهود می‌گردند و روشنی می‌یابند. از همین‌رو شالودهٔ تاریخی بخش دوم (پردهٔ یک و دو) نوعی *رقص گروتسک مردگان*[1] است که در آن ــ همچون در *رقص‌های مردگان* قدیمی ــ نه صرفاً افراد، بلکه تیپ‌های اجتماعی نیز قدم به صحنه می‌گذارند، رقص مردگانی که در آن، خود آدمیان در مقام اشباح ظاهر می‌شوند، طوری که مفیستوفلس با برحقّی تمام می‌تواند بگوید:

Hier braucht es, dächt' ich, keine Zauberworte,
Die Geister finden sich von selbst zum Orte.

[این‌جا نیازی نیست، گمان کنم، به کلمات جادو،
ارواح می‌یابند راه خویش را خودبه‌خود به این مکان.]

حتی توزیع این دستمایه در قالب دو پرده نیز تصادفی یا مشروط به جنبهٔ صرفاً تکنیکی نیست. از آن بیش، مسئله بر سر ضرب‌آهنگ فلسفه‌تاریخی، بر سر

1. Danse Macabre

محتوای اجتماعی‌ـانسانی قرون‌وسطای روبه‌زوال است. در پردهٔ اول، این جهان شیح‌گونه، که گوته سپس در پردهٔ سوم، عصر اصیل شوالیه‌گری، عصر تکوین شعر جدید، کشف عشق فردی و شأن انسانی زن را در برابر آن قرار می‌دهد، به لحاظ ایدئولوژیک به‌دست روح عهد باستان منفجر می‌شود. در پردهٔ چهارم، آن چیزی که به شیوه‌ای تاریخاً درست در مقام 'میان‌جهان یا بین‌العوالم'[1] فئودالی ممتاز در آغوش فئودالیسم سربرمی‌آورد، همان گورکن واقعی آن است: سرمایه‌داری.

اما انفجار ایدئولوژیکی واجد پیش‌تاریخ اقتصادی واقعی خویش است که گوته به‌درستی آن را درک کرده است: اختراع و معرفی پول کاغذی توسط مفیستوفلس. (جلوتر به تفصیل در این باره حرف خواهیم زد که چرا در این‌جا پیشگام مفیستوفلس است و نه، همچون توسعهٔ سرمایه‌دارانهٔ مولّدبودن، خود فاوست.) بصیرت عمیق گوته در این واقعیت بروز می‌یابد که بدون انقلاب در شرایط اقتصادی و اجتماعی تولید، آشوب فئودالیسم رو به زوال، به میانجی استیلای پول ــ پول کاغذی در این‌جا صرفاً نمادی مرئی برای پول به‌طور کلی است ــ فقط می‌تواند افزایش پیدا کند؛ سلطهٔ پول فقط فروپاشی فئودالیسم را تسریع می‌کند. حتی قیصر نیز بعد از اولین سرمستی از تأثیر پول کاغذی ناگزیر است اذعان کند:

Ich merk' es wohl, bei aller Schätze Flor:
Wie ihr gewesen, bleibt ihr nach wie vor.

[من درمی‌یابم به‌خوبی، به‌رغم همهٔ این گنجینهٔ گل:
همان‌طور که بوده‌اید، اکنون همان باقی مانید.]

و پردهٔ چهارم، یک مرحلهٔ بالاتر و پیشرفته‌تر انحلال را نشان می‌دهد: از دل پیکار همه علیه همه، از دل جنگ‌های داخلی قرون‌وسطای میرنده، آن وضعیتی از جمود به‌وجود می‌آید که آلمان پس از شکست جنگ دهقانان، پس از جنگ سی‌ساله، باید از سر می‌گذراند ــ قدرت خُرده‌شاهزادگانی که

1. Intermundium

Scanned with CamScanner

زمانی واسال[1] بودند در متن وحدت‌یافتن صرفاً دکوراتیو ملت ازهم‌گسیخته و ضعیف زیر لوای قیصر.

در گرماگرم این انحلال، زیبایی باستان می‌درخشد؛ و آن‌هم دو بار: بار اول شیح گونه، بار دوم در مقام واقعیت. احضار هلنا را گوته از افسانه برگرفته است. مع‌الوصف در این‌جا محتوای فکری و روحی‌اش را یکسر دگرگون می‌سازد. در افسانه، مفیستوفلس هلنا را به‌عنوان شیح اهریمنی احضار می‌کند؛ ظاهرشدن او و زندگی‌اش با فاوست برای فاوست به‌معنای نقطهٔ اوج زیاده‌روی‌های 'اپیکوری' مفیستوفلس است. بنابراین اپیزود هلنای افسانه، در نسخه‌هایی که به ما رسیده است، سویه‌ای مهم از پیکار اصلاح‌گری لوتری علیه روح رنسانس است.

گوته اکنون این رابطه را کاملاً معکوس می‌کند. خود ایده‌های اصلاح دینی، تلاش‌های فلسفهٔ طبیعت نیمه‌اسطوره‌ای نوظهور در آلمان آن زمان، در مرحلهٔ مربوط به بخش دوم پشت‌سر گذاشته شده‌اند. هلنا برای گوته درواقع به‌معنای تولد دوبارهٔ عهد باستان است، که از طریق آن، جهان اشباح قرون‌وسطا آن‌گونه که هست برملا می‌شود، همان تولد دوباره‌ای که نور به‌تدریج برخیزنده و فراگیرشونده‌اش قلمرو ظلمت را نهایتاً می‌زداید.

از این‌رو، بسیار مهم است که ــ در تضاد تام با افسانه ــ هلنا هر دو بار به‌دست خود فاوست به زندگی فراخوانده شود. در همان بار اول نیز، وقتی بناست صرفاً سایه یا پرهیب هلنا احضار شود، مفیستوفلس فقط می‌تواند مشورت‌هایی بدهد و فاوست را متوجه دشواری کار سازد:

Denkst Helenen so leicht hervorzurufen
Wie das Papiergespenst der Gulden?

[گمان بری هلن به این سادگی احضار شود
همچون شیح کاغذی گولدن {واحد سابق پول در آلمان و هلند!؟}]

وقتی هلنا واقعاً دوباره احیا می‌شود، مفیستوفلس یک ناظر ناتوان و منفعل است، و مکرراً به‌شیوه‌ای کنایی بر این نکته تأکید می‌شود که او

۱. Vassal : رعیتی که برای یک ارباب فئودال کار می‌کند و تحت حمایت اوست. (مترجم)

[مفیستوفلس] در مقام شیح قرون‌وسطایی هیچ سروکاری با عهد باستان ندارد و هیچ سروکاری هم نمی‌تواند داشته باشد.

بدین‌ترتیب، اول پرهیب هلنا احضار می‌شود، گرچه آن‌هم برای سرگرم‌ساختن جامعهٔ درباری‌ـفئودالی که آرزو دارد پاریس و هلنا را ببیند. گوته با وضوح تمام، تضاد میان فاوست و کل پیرامون قرون‌وسطایی‌اش، ازجمله مفیستوفلس، را در نسبت با هلنا برجسته می‌کند، کسی که ظاهرشدن‌اش برای همهٔ آن‌ها صرفاً در حکم تفریحی علی‌السویه و بی‌تفاوت در میان دیگر سرگرمی‌های درباری است؛ پاریس و هلنا برحسب مفهوم درباری زیبایی نقد می‌شوند؛ ناظران او را 'خوشگل، ولو نه‌چندان ظریف' می‌یابند. از فضا برای مطلقه‌گرایی فئودالی روبه‌زوال، احیای دوبارهٔ عهد باستان نمی‌تواند به‌معنای چیزی واقعاً ترس‌آور، و دالّ بر عنصری جدید از واقعیت باشد. در مقابل، فاوست حتی در همان پرهیب هلنا نیز واقعیت خیزانی را می‌بیند که دیری در تمنای آن بوده است:

Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten!
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten.
Das Doppelreich, das große, sich bereiten!
So fern sie war, wie kann sie näher sein!
Ich rette sie, und sie ist doppelt mein . . .
Wer sie erkannt, der darf sie nicht entbehren.

[این‌جا سفت می‌گذارم پا! این‌جا واقعیت‌ها هستند!
از این‌جا اجازه دارد روح با ارواح بجنگد.
برای قلمرو مضاعف، قلمرو عظیم، خود را آماده کند!
بس دور بود، چگونه تواند او نزدیک‌تر آید!
من نجات‌اش می‌دهم، و او دوچندان از آن من است . . .
آن‌که او را بازشناخت، نشاید از او محروم گردد.]

تلاش فاوست برای تصرّف پرهیب هلنا به فاجعه می‌انجامد. در فاوست فاقد خودآگاهی فقط یک اشتیاق واحد وجود دارد: اشتیاق رسیدن به هلنای واقعی، به زیبایی باستانی حیات‌یافته. ظهور دوم هلنا بناست دقیقاً همین واقعیت را در تضاد با سایه‌گونگی ظهور اول بازنمایی کند.

Scanned with CamScanner

گوته مدتی طولانی در قالب طرح‌هایی که متناوباً عوض می‌شدند، بر روی این گذارها کار کرد تا، همان‌طور که به تسلتر می‌نویسد، *هلنا در قالب* پردهٔ سوم به‌شیوه‌ای طبیعی و بری از اجبار در کار ادغام گردد و، از آن‌جاکه به‌قدر کفایت برای او زمینه‌سازی شده است، دیگر نه در هیئت فانتاسماگوریک یا شبح‌وار و به‌نحوی تحمیل‌شده از بیرون، بلکه در توالی‌ای زیباشناختی و خوانا با عقل پدیدار گردد.[1] اکنون این امر از نظر زیباشناختی، خوانا با عقل چیست؟ گوته این وظیفه را بر عهدهٔ خویش می‌گذارد که نشان دهد: اولاً، درخشیدن هلنا، این زیبایی باستانی، به اتکای جادوگری یا آتش‌بازی نیست، بلکه او به‌شیوه‌ای واقعاً طبیعی سربرمی‌آورد، و دوماً این‌که او شالودهٔ روحی‌ـانسانی را برای زندگی زمان حال، و نقطهٔ عزیمت را برای امر نو واقعاً بارور فراهم می‌سازد، و، سرانجام، سوم این‌که او ــ بنا به همین دلایل ــ هم‌زمان هم سپری‌شده است و هم معاصر. از این‌رو شب والپورگیس کلاسیک، که این تعیّات را بسط می‌دهد، اپیزودی نمادین‌ـفانتاستیک نیست ــ چنان‌که روایت قرون‌وسطایی آن در بخش اول چنین بود، روایتی که در آن مفیستوفلس از موفقیت گذرای خود در منحرف‌ساختنِ توجه فاوست از تراژدی گرچن به یاری هرزگی‌های شهوانی مبتذل لذت می‌برد ــ بلکه در حکم زمینه‌سازی ارگانیک و ایده‌ای‌ـزیباشناختی برای ظهور واقعی هلناست (این نکته را می‌توان از طریق قیدوبندهای فوق‌الذکر فهمید).

شب والپورگیس کلاسیک، بر این اساس، تاریخِ 'پدیدارشناختیِ' رشد و تحول نوع را به روشن‌ترین وجهی به بیان درمی‌آورد. این صحنه به لحاظ سوبژکتیو همانا راه فاوست به‌سوی هلناست، اما در عین‌حال به لحاظ ابژکتیو، در حکم بسط و تحول زیبایی یونانی از دل سرآغازهای بدوی، هنوز صرفاً طبیعی، و بعضاً مشرق‌زمینیِ آن است. اثبات این نکته در جزئیات بر عهدهٔ تفسیری مفصل خواهد بود. نقشهٔ اولیهٔ گوته این بود که فاوست به جهانِ زیرینِ باستان [هادس] نزول کند و به لطف پروسرپینا[1] احیای دوبارهٔ هلنا را

1. Proserpina

تحقق بخشد. بعدها او این نقشه را تغییر داد. هرچند فاوست به‌واسطهٔ شب والپورگیس به‌جانب پروسرپینا نزول می‌کند، اما صحنهٔ مواجههٔ این دو برای ما به نمایش درنمی‌آید. درعوض، در انتها، زاده‌شده از دل بازی ارگانیک نیروهای طبیعی، زیبایی پیروزمندانهٔ گالاتهآ[1] ظاهر می‌شود. راه منتهی از گریفون‌ها [شیردال‌ها]، ابوالهول‌ها، دارف‌ها [کوتوله‌ها]ی آغاز به پیشروی طرمنه زیبایی زاده‌شده از دریا: این است تحقق برنامهٔ گوته در نامهٔ فوق‌الذکر او به تسلتر. اکنون وقتی هلنا در پردهٔ سوم شخصاً ظاهر می‌شود، حضور او دیگر محصول جادوگری نیست، بلکه نتیجهٔ آن فرآیند طبیعی‌ای است که در شب والپورگیس کلاسیک تجربه‌اش کرده‌ایم. به‌محض آن‌که زیبایی به‌طور طبیعی زاده می‌شود، لاجرم ظهور هلنا دیگر معجزه‌ای بزرگ‌تر از تولد گالاتهآ نیست.

محتوای صحنهٔ هلنا تولد امر نو، تولد امر مشخصاً مدرن از دل مصادرهٔ امر باستانی به‌دست بشریتی است که خود را از قرون‌وسطا رها می‌سازد. هلنا اینک واقعی است، نه دیگر شبح ــ اما او چه جور واقعیتی دارد؟ حتی همان شب والپورگیس کلاسیک نیز میان رؤیا و واقعیت نوسان می‌کند و واجد یک توالی زمانیِ 'پدیدارشناختی'ـفانتاستیک است. این توالی پیشاپیش با پایان آزادیِ باستانی آغاز می‌شود: همان چیزی که ــ به‌زعم وینکلمان[2] و نیز گوته ــ شالودهٔ هارمونی و فرم‌پردازیِ کمال‌یافتهٔ یونانی است. پس وقتی بعد از افول عهد باستان واقعی، مدت‌ها بعد از نبرد فارسالوس[3]، یعنی همان میدان نبردی که در آن‌جا جمهوری‌خواهیِ باستان نهایتاً از بین رفت، فرآیند تکوینِ زیبایی باستانی به‌شیوه‌ای دراماتیک در رئوس کلی‌اش در برابر چشمان‌مان دوباره به جریان می‌افتد، لاجرم این روند ضرورتاً باید میان رؤیا و واقعیت نوسان کند و مجریانش نیز میان چهره‌های واقعی و اشباح خاطره.

1. Galatea

2. Winckelmann

3. Pharsalus: منطقه‌ای که در آن پومپئی در سال ۴۸ ق.م. به‌دست سزار شکست می‌خورد. (مترجم)

Scanned with CamScanner

بنابراین واقعیت صحنهٔ هلنا صرفاً پوسته‌ای نازک از زیبایی ظاهرشده، زیبایی بدل‌گشته به فرم و هیئت، است، نوعی حجاب که در پس آن، نیروهای گذشته و هنوز زاده‌نشده و آیندهٔ نوع بشر در ستیز با یکدیگرند. اگرچه هلنا با شأن و جلال یک ملکهٔ واقعی ظاهر می‌شود، اما آکنده از زمان حال، و مطمئن از قدرت مقاومت‌ناپذیر زیبایی‌اش است؛ لیکن وقتی مفیستوفلس‌فورکیاس[1] او را در در قالب یک دوتل کلامی به یاد گذشتهٔ خودش، به یاد افسانه‌های مختلف و بعضاً متناقضی می‌اندازد که هلنا از دل آن‌ها در هیئت این چهرهٔ نمادین قیاس‌ناپذیر به‌هم‌تنیده شد، وجود خود او برایش به چیزی غریب، هیولاوش، و غیرواقعی بدل می‌شود:

Ich als Idol ihm dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.

[من همچون بُت با او چون بُت پیوند زدم خود را.
این یک رؤیا بود، چنین می‌گویند حتی خود کلمات.
من محو می‌شوم و نزد خویش بدل می‌گردم به یک بت.]

این حال‌وهوای ناعقلانیت در آغاز صحنهٔ یوفوریون[2] به‌شیوه‌ای از این هم واضح‌تر به بیان درمی‌آید. سویهٔ تراژیک گرایش‌های یوفوریون هنوز عیان نشده است، همه‌چیز همچنان زیبا و امیدبخش می‌نماید زمانی که فاوست از قبل انحلال ضروری یک جهان رؤیایی را به وضوح حس می‌کند:

Wäre das doch vorbei!
Mich kann die Gaukelei
Gar nicht erfreun.

[آیا خواهد این گذشت!
مرا نمی‌تواند این فریب‌کاری
به‌هیچ‌رو خشنود سازد.]

1. Phorkyas
2. Euphorion

اما این ناعقلانیت واجد خصلتی سراپا متضاد با دربار قیصری است. این‌جا واقعیتی تجربی وجود دارد که همچون شبحی از بطن فساد و گندیدگی درونی می‌تابد ــ و آن‌جا اوج آرمانی پیکار صدهاسالهٔ بشریت مدرن برای نور، شفافیت، و زیبایی؛ والاترین آرمان واقعیت، برنهاده‌شده به‌منزلهٔ آرمانی واقعی، اما صرفاً برنهاده، ولی نه به لحاظ تجربی تحقق‌یافته؛ و درست به همین دلیل، این آرمان به‌دست واقعیت مجدداً نفی و تخریب می‌شود.

این تخریب[3] کارکرد صحنهٔ یوفوریون است. دربارهٔ یکسانی یا نایکسانی یوفوریون با بایرون[1] چیزهای بسیاری نوشته شده است. بی‌شک مرگ بایرون در میسولونگی[2] شکل نهایی صحنهٔ یوفوریون را متبلور می‌سازد. اما تبیین فیلولوژیک صرف این چهره، از طریق ارجاع به بایرون، درون‌مایهٔ فلسفهٔ تاریخی و شعری این صحنه‌ها را به‌قدر کفایت توضیح نمی‌دهد. برای این منظور باید در نظر داشته باشیم که گوته بایرون را چگونه می‌دید، چرا به بایرون به دیدهٔ نمایندهٔ آن عصر جدیدی می‌نگریست که از احیای عهد باستان فراتر رفته است و آیندهٔ جدیدی را پیش رو گذارده است که آکنده از تراژدی‌های جدید است.

گوته در گفت‌وگویی با اکرمان می‌گوید: 'بایرون باستانی نیست و رمانتیک نیست، بلکه همانند خود زمانهٔ حاضر است. من به چنین کسی نیاز داشتم.' (بنابراین هر تبیینی که در این‌جا جویای نوعی آشتی بین عهد باستان [کلاسیسم] و رمانتیسم است، خطاست.) گوته در گفت‌وگویی قدیمی‌تر به‌شیوه‌ای از این هم انضمامی‌تر و مشخص‌تر اظهار می‌کند که برداشت‌اش از این مدرن‌بودن غیرباستانی و غیررمانتیک بایرون چیست. او 'نماد[3]' بایرون را چنین صورت‌بندی می‌کند: *'پول زیاد و فقدان اقتدار'*. او همچنین در بایرون بزرگ‌ترین نمایندهٔ فردگرایی‌ای لیبرال‌آنارشیستی را می‌بیند، نمایندهٔ ایدئولوژیک عصر کاپیتالیستی نوظهوری که آخرین رنسانس عهد باستان، دوران گوته و ناپلئون، را منحل می‌سازد و جایگزین آن می‌شود.

1. Byron
2. Missolunghi
3. symbolum

Scanned with CamScanner

گوته قویاً درمی‌یابد که این عصر جدید[2] دیگر همان عصر شکوفایی ادبی خود او نیست. اما با وضوحی به همان اندازه درمی‌یابد که در این‌جا چیزی موجّه، چیزی مترقی در برابر او قرار دارد، چیزی که از منظر فلسفهٔ تاریخی باید آن را تأیید کرد. ازاین‌رو همواره از بایرون در برابر اعتراض‌های بی‌دوق اکرمان دفاع می‌کند، همان کسی که منکر ارزش‌مندی بایرون برای 'پرورش فرهنگی' ناب بشر' است. گوته می‌گوید: 'این‌جا باید با شما مخالفت کنم جسارت، بی‌پروایی و بزرگی بایرون، آیا این‌همه پرورنده و فرهنگ‌ساز نیست؟ ما باید مراقب باشیم این پرورش فرهنگی را همیشه در چیزهای مشخصاً ناب و اخلاقی نجوییم. هر چیز عظیمی به محض آن‌که بر آن وقوف یابیم، پرورش‌دهنده است.'

این چهره، نماد عصر جدیدی که در حال طلوع است، جهان رؤیایی کلاسیک را منفجر می‌کند، درست همان‌طور که زیبایی باستانی[1] جهان اشباع قرون‌وسطایی را منفجر ساخت.

حتی پیش از سربرآوردن یوفوریون، فورکیاس‌مفیستوفلس می‌گوید:

Macht euch schnell von Fabeln frei!
Eurer Götter alt Gemenge,
Laßt es hin, es ist vorbei.

[زود خود را از افسانه‌ها رها سازید!
خدایان‌تان، این غلغلهٔ پیران،
کنار زنید، دیگر تمام است.]

بدین‌ترتیب نزد یوفوریون، ایدئولوژی جدیدترین عصر[2] تمام و کمال حضور دارد، هرچند به شکلی از نظر تراژیک شکست‌خورده. اما به شیوه‌ای که از بی شکست ضرورتاً دوباره جهش‌های جدیدی می‌آید، و چهرهٔ درحال‌شکست باید دقیقاً از همان خاکی که او را به‌وجود آورد، همواره از نو زاده شود. همین‌روست که سرود عزای همسرایان برای مرگ تراژیک یوفوریون با این کلمات خاتمه می‌یابد:

1. sittlich

2. Bildung

Wem geling es? – Trübe Frage.
Der das Schicksal sich vermummt,
Wenn am unglückseligsten Tage
Blutend alles Volk verstummt.
Doch erfrischet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt:
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.

[چه کسی را دست می‌دهد؟ ــ پرسش دلگیری،
که در برابرش سرنوشت خود را می‌پوشاند.
وقتی در شوربخت‌ترین روز
خون‌ریزان همهٔ مردم خاموش می‌شوند.
لیکن سرحال آیید با آوازهای نو،
نمانید بیش از این چنین خموده:
زیرا خاک می‌زایدتان دوباره،
چنان‌که از دیرباز شما را زاییده است.]

این برداشت عمیق و باعظمت است. خصلت مشخصاً گوته‌ای آن در این واقعیت نهفته است که احیای عهد باستان، توأم با شکل خاصی از غرض‌ورزی و یک‌سویگی، از جنبهٔ زیباشناختی‌ــاخلاقی[1] آن درک می‌شود، به‌عنوان جامه‌ای برای آخرین 'توهم تاریخی'؛ سرشت باستانی [دورهٔ] ترور انقلابی [در فرانسه] و همچنین سرشت باستانی دورهٔ ناپلئونی، که خصلتی کاملاً متفاوت دارد، در این تصویر به شیوه‌ای نمادین فرم‌پردازی‌شدهٔ گوته از تاریخ غایب است، اگرچه او به لحاظ عینی نمی‌توانست بدون این رشد و تحول تاریخی، به اوج فلسفی و شعری خود دست‌یابد. گوته در ارتباط با این مسئله، به مراتب کم‌تر مصمم است تا هگل متأخر. کسی که برای او انقلاب فرانسه به‌منزلهٔ گذشته، به‌منزلهٔ حلقهٔ ضروری زنجیر دیالکتیک تاریخی، اجتناب‌ناپذیر بود. در پدیدارشناسی، انقلاب فرانسه حتی شالودهٔ بی‌واسطهٔ زمان حال، با همان عصر جدید در حال ظهور، است. گوته همیشه محتوای اجتماعی

1. sittliche

و سیاسی انقلاب فرانسه را تأیید می‌کرد، و با افزایش سن، شکل‌های هردم قاطعانه‌تری به این تأیید می‌بخشید. لیکن مسیر سیاسی‌ـانقلابی این دگرگونی عظیم را همواره رد می‌کرد. از این حیث، او تا پایان عمر خویش فرزند روشنگری باقی می‌ماند. مع‌الوصف نباید از یاد ببریم که وارثان فرانسوی روشنگری، اوتوپیست‌های بزرگ، که چشم‌اندازهایشان از آینده بسیار پیشرفته‌تر بود، نیز مسیر سیاسی‌ـانقلابی را به همین اندازه ناپیمودنی و زیان‌بار توصیف می‌کردند. بر همین اساس، موضع‌گیری مثبت گوته نسبت به محتوای انقلاب فرانسه صرفاً هرازگاهی و به‌شیوه‌ای غیرمستقیم در *فاوست* به بیان درمی‌آید، فی‌المثل در **شب والپورگیس** بخش اول، آن‌جاکه مهاجران فرانسوی، انواع مختلف *Ci-devants*[1] ها، به تحقیرآمیزترین شکل مسخره می‌شوند، یا در صحنه‌های مربوط به یوفوریون، یا چنان‌که بعدتر خواهیم دید، به‌عنوان چشم‌انداز در آخرین تک‌گویی فاوست.

از این‌روست که در تصویر تاریخی بخش دوم، کنش سیاسیْ غایب است. بدیهی است که فاوست اصولاً قادر نیست در دربار قیصر دست به کنشی بزند. قطعات به‌جامانده، این نکته را حتی دقیق‌تر از خود متن نشان می‌دهند. در یک طرح اولیه، گوته می‌گذارد فاوست نقشه‌های بلندپروازانه‌ای را به قیصر پیشنهاد کند. قیصر بی‌آن‌که چیزی بفهمد گوش می‌دهد. وقتی مفیستوفلس متوجه می‌شود که اوضاع کاملاً دارد از دست درمی‌رود، به هیئت فاوست درمی‌آید و شروع به گفتن یاوه و مهمل از هر نوعی می‌کند تا این‌که قیصر و درباریان از عمق و عظمت این جادوگر نوظهور به وجد می‌آیند؛ و وقتی فاوست پس از محوشدن فضای باستان به زندگی بازمی‌گردد، دیگر فقط به پیکار اقتصادی‌ـتکنیکی برای انقیاد طبیعت علاقه‌مند است.

در صحنه‌های زمینه‌ساز این آخرین مرحله، لحن ازنظر انسانی تسلیم‌شده

۱. ترکیبی فرانسوی که معنای لفظی آن، "از عقب یا قبل" هاست و اشاره به اشرافیت رژیم سابق، رژیم پیش از انقلاب کبیر یا همان سلطنت بوربون‌ها دارد. این ترکیب اصولاً به هر نوع گروه، قشر یا هویتی اطلاق می‌شود که منسوخ شده‌اند و به گذشته تعلق دارند. (مترجم)

و وانهادهٔ فاوست چشم‌گیر است. او هر لذتی را رد می‌کند. "*لذت‌بردنْ آدمی را پست می‌کند*"[1]؛ دیگر اهمیتی به شهرت نمی‌دهد: "*عملْ همه‌چیز است، شهرت هیچ چیز*"[2]. گوته حتی می‌گذارد مفیستوفلس صحنهٔ وسوسهٔ مسیح به‌دست شیطان[3] را نیز نقیضه‌پردازی[4] کند و "ثروت جهان و شکوه و جلال‌اش[5]" را به او پیشکش کند، اما فاوست این‌همه را پس می‌زند و چیزی نمی‌خواهد مگر یک حوزهٔ عمل برای نقشه‌های جدیدش. این‌جا نیز برخی قطعات از خود اثر وضوح بیش‌تری دارند؛ در یکی از این قطعات، کار به بریدن از مفیستوفلس هم می‌کشد.

در ادبیات مربوط به فاوست، این برداشت از پراکسیس یا کنش مولد اجتماعی در گوتهٔ پیر به طرق مختلف نقد شده است، بالاخص ازسوی ف. ت. فیشر که حتی طرحی می‌ریزد در این باره که گوته بخش دوم را می‌بایست چگونه می‌نوشت. او خواستار مشارکت فاوست در **جنگ دهقانان** است. هرچند در مقام لیبرالی که می‌خواهد از همهٔ "دهشت‌ها"ی انقلاب اجتناب کند؛ لیکن مفیستوفلس، که فاوست پیش‌تر از او بریده است، بناست در جنبش شورش‌گرانه رخنه کند، به‌عنوان یک "رادیکال" آن را به حد نهایی خود بکشاند، و "زیاده‌روی‌ها"یی را به راه اندازد که هرچند فاوست طالب‌شان نیست، اما مسئولیت‌شان با اوست. قطع‌نظر از تنگ‌نظری سوبژکتیویستی و موعظه‌گرانهٔ برداشت فیشر ــ دیدیم که گوته برای بخش دوم، این قبیل

1. *Genießen macht gemein*
2. *Die Tat ist alles, nichts der Ruhm*
۳. Satan: ذکر این نکته بی‌ضرر نیست که در سنت مسیحی‌ـاروپایی، تمایزی میان شیطان به‌عنوان نام خاص یک اهریمن یا فرشتهٔ خاص و اهریمن (demon یا devil) یا در آلمانی Teufel و Dämon که حتی بین این دو نیز تفاوتی هست) وجود دارد که در فارسی چندان محسوس نیست. مفیستوفلس نیز به‌واقع یک اهریمن یا نوعی چهرهٔ شبح‌گونه است که صریحاً با Satan یکی نیست. غیر از مورد فوق که منظور صریحاً خود شیطان است، در موارد دیگر سعی شده است از همان اصطلاح عام "اهریمن" استفاده شود. خود لوکاچ چند صفحه جلوتر به تمایز میان مفیستوفلس و شیطان اشاره می‌کند. (مترجم)
4. parodieren
5. *Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten*

Scanned with CamScanner

مقولات اخلاق فردی، نظیر ندامت، را از همان اول کنار گذاشت ــ در اینجا نوعی فلسفهٔ تاریخ لیبرالی به بیان درمی‌آید که مطابق آن، نمایندگان واقعی اصل مفیستوفلسی همانا انقلابیون تهیدست و عامی، مونتسر[1] و روبسپیر، خواهند بود.

گوته، به‌رغم عدم درک‌اش از تلاش‌های دموکراسی انقلابی منسجم، به مراتب فراتر از چنین برداشتی ایستاده است. هرچند حال‌وهواهای مشابهی هرازگاه در اثر جوانی‌اش، *گوتس فون برلیشینگن*، سرمی‌زنند، اما این حال‌وهواها در اینجا دلالت و اهمیت یکسر متفاوتی دارند، زیرا این اثر از آن یک روشنگر ماقبل‌انقلابی است. آرمان فیشری در قالب *فاوست* ماکسیمیلیان کلینگر[2] تحقق‌یافته است، اثری که در آن، سرخوردگی و گمراهی یک نویسندهٔ اشتورم و درانگ از انقلاب فرانسه آشکارا به بیان درمی‌آید. گوته به‌هیچ‌رو نتوانست راه دموکراسی انقلابی را بجوید، ولی ما هرگز در آثار تعیین‌کننده‌اش به پیکاری ارتجاعی یا لیبرالی علیه این انقلاب برنمی‌خوریم. برون‌رفت نبوغ‌آمیزی که او می‌یابد و مسلماً نمی‌تواند بری از عناصر اوتوپیایی باشد، دقیقاً همان رشد و توسعهٔ نیروهای مولد از طریق سرمایه‌داری است.

مشخصهٔ موضع فیشر این است که او حتی با این برون‌رفت نیز مخالفت می‌کند. او معتقد است که فاوست در به‌وجود آوردن آشتی از طریق فعالیت عملی برحق است، 'ولی فقط نه ازطریق فعالیتی منشور ــ صنعتی[3]'. فیشر لیبرال، که موضع‌اش نسبت به سرمایه‌داری در نمود کلی‌اش به غایت مثبت‌تر و غیرانتقادی‌تر از گوته است، لاجرم ــ به‌شیوه‌ای خرده‌بورژوایی‌ـرمانتیک ــ دقیقاً باشکوه‌ترین جنبه در پایان *فاوست* را نقد می‌کند: کشف نوعی قهرمان‌گری عملی‌ای جدید، نوعی ستیز تراژیک جدید و عمیق در کانون نثر[4]* سرمایه‌دارانه.

1. Thomas Münzer
2. Maximilian Klinger
3. Prosaisch-industrielle
4. Prosa

* باید این نکته را در نظر داشت که منظور Prosa یا نثر در اینجا همان روح اصلی حاکم بر سرمایه‌داری و عصر جدید است: حرکت مستقیم و خطی رو به جلو، معنایی که در ریشهٔ ـ

ولی فیشر، باوجود آن‌که از کنار باشکوه‌ترین سویه‌های ادبی بخش دوم بی‌توجه می‌گذرد، به‌رغم غرض‌ورزی لیبرال‌ـرمانتیک‌اش، دست‌کم خود واقعیت موجود را به‌درستی می‌بیند. رمانتیک مرتجع دورهٔ امپریالیستی، فریدریش گوندولف[1]، چنان از روگردانی گوته از 'تیتانیسم' دورهٔ جوانی‌اش برافروخته می‌شود که حتی قادر نیست برای یک‌بار پایان اثر را به‌صورت درست هضم‌وجذب کند و گمان می‌برد فاوست در انتها به یک 'خادم دولت' بدل می‌شود.

پایان‌بندی بخش دوم به‌نحوی ارگانیک از دل نگرش گوتهٔ پیر به جامعه می‌بالد. کسی که با اظهارات او در آخرین دهه‌های عمرش آشنا باشد، به‌هیچ‌رو از چنین پایانی شگفت‌زده نمی‌شود. گوته توهمات ناروشن جنگ‌های آزادسازی را به‌نحوی کنایی رد می‌کند، اما جلوتر به این باور می‌رسد که بزرگ‌راه‌ها و راه‌آهن‌ها ضرورتاً وحدت آلمان را به بار خواهند آورد؛ او با شوروشوق به هر نوع دستاورد تکنیکی‌ـاقتصادی سرمایه‌داری علاقه‌مند است و حتی این آرزو را بیان می‌کند که دوست دارد عمرش کفاف آن را بدهد تا شاهد ساخت کانال دانوب‌ـراین، کانال سوئز، و کانال پاناما باشد. از همین جمله است رویکرد ساده‌دلانه و تأییدآمیز او ــ که در آلمان آن زمان بسیار نادر بود ــ به تحولات نوظهور در ایالات متحده.

این چشم‌انداز، نزد گوته به این توهم دامن می‌زند که با وجود چنین جهش بی‌حدوحصر و باشکوه در نیروهای مولد، انقلاب سیاسی امری زائد خواهد بود. این یکی از مهم‌ترین یک‌سونگری‌ها و محدودیت‌های جهان‌بینی اوست که حتی در فلسفهٔ طبیعت‌اش، در تلقی‌اش از دیالکتیک، در تأکید بیش‌ازحدش بر تکامل، در اجتناب‌اش از هر نوع 'نظریهٔ فاجعه' بازتاب

ـ لاتینی Prosa نیز مشهود است. این همان روحی است که هگل آن را 'نثر جهان' می‌نامد. آرهم در تقابل با به اصطلاح نظم جهان یا همان شعر جهان که مشخصهٔ جهان کهن است. (مترجم)

1. Friedrich Gundolf

Scanned with CamScanner

می‌یابد. (اما تشخیص این یک‌سونگری نباید این نکته را پنهان کند که فلسفهٔ طبیعت گوته چه گام بزرگی روبه‌پیش، مثلاً در قیاس با ژرژ کوویه[1]، برداشته است.) درست همین یک‌سونگری نزد گوته به نزدیک‌ترین شکلی با جایگاه یکه‌اش، که مکرراً بر آن تأکید کردیم، پیوند خورده است، یعنی با همان شیوهٔ خاص او در زدن پلی از عصر روشنگری به قرن نوزدهم.

اما هرقدر هم که این محدودیت گوته را نقد کنند، مسلم است که این 'پدیدارشناسی روح' شعری نهایتاً با رشد واقعی نیروهای مولد به‌منزلهٔ همان قدرتی پایان می‌یابد که از بطن هستی فانتاسماگوریک[2] فئودالیسم، به جهان بسط و تحول واقعی توانایی‌های بشری، به جهان واقعی فعالیت بشری می‌انجامد. گوته خصلت اهریمنی شکل کاپیتالیستی این پیشرفت را، چنان‌که جلوتر خواهیم دید، به‌یاری هیچ‌چیز تخفیف نمی‌دهد؛ اما هم‌زمان نشان می‌دهد که نخست در همین‌جاست که حوزهٔ راستین پراکسیس بشری گشوده می‌شود. نخست همین پایان عملی‌ـمنثور است که به پرسش به طرزی تراژیک حل‌ناپذیر رنسانسی آغاز اثر، به تراژدی صحنهٔ 'روح زمین' پاسخ می‌دهد. گوته، از آن‌جاکه کم‌تر از لسینگ بر مفهوم روشنگرانهٔ معرفت در برداشت‌اش از فاوست تکیه دارد و به مراتب سرسختانه‌تر از او به سنت‌های رنسانسی می‌چسبد، تخته‌پرشی به‌سوی وحدت مدرن نظریه و عمل می‌یابد، وحدتی که به میانجی رشد صنعت تحقق‌یافته است.

مسلماً این فقط چشم‌اندازی برای پاسخ است. افق گوته از سرمایه‌داری فراتر نمی‌رود. از این‌رو صداقت فکری و ادبی عمیق او راه به بازنمایی در قالب تضادهای عریان و عبورناپذیر می‌برد. بر همین اساس، هرچند پراکسیس سرمایه‌دارانه همانا تحقق اشتیاق حیاتی فاوست است، اما هم‌زمان، و به شیوه‌ای جدایی‌ناپذیر از آن، در حکم نوعی حوزهٔ عمل جدید و به غایت فعال برای مفیستوفلس است آن‌هم بعد از آن‌که او در صحنه‌های مربوط به عهد باستان، کمابیش تا حد ناظر صرف تنزل یافته بود. لاجرم ساختار یا قالب این

1. Georges Cuvier

2. phantasmagorisch

حدیه‌ترین عصر به شکل‌هایی دوپاره و متناقض نمود می‌یابد. از یک‌سو، جوانگی انقلابی بورژوازی را در برابر خود داریم و از سوی دیگر، فاوست را در هیئت پیر نابینای صدساله. گوته، بی‌آن‌که بتواند در این‌جا به وضوحی تاریخی و مفهومی دست‌یابد، عصر سرمایه‌داری را هم‌زمان پیر و جوان، هم‌زمان آغاز و پایان می‌بیند.

در همهٔ این مجموعه از مسایل، تناقض‌ها به وضوح ترسیم‌شده‌اند، اما این مسایل نه‌تنها حل‌ناشده باقی می‌مانند، بلکه به شیوه‌ای چنان حاد در تقابل‌خوانی با یکدیگر قرار دارند که نظیر آن را هیچ‌جای دیگر در گوته نمی‌بینیم. چشم‌انداز حل‌وفصل تناقضات تراژیک در آخرین تک‌گویی فاوست صریحاً درحکم چشم‌اندازی است که صرفاً مربوط به آینده است. کلمات امیدوارانهٔ فاوست در تضادی حادّ با وضعیت واقعی‌ای است که این کلمات در آن بر زبان می‌آیند: لمورها [میمون‌های ماداگاسکار] با هدایت مفیستوفلس گور فاوست را می‌کنند، در حالی‌که فاوست رؤیای کارهای مولّدی را می‌بیند که نوع بشر را به پیش می‌برد. تعالی مسیحی‌ـآسمانی پایان‌بندی نهایی، چنان‌که جلوتر به تفصیل خواهیم دید، به لحاظ فکری و زیباشناختی ضرورتاً از دل این نتایج پایانی فلسفهٔ تاریخ گوته‌ای برمی‌آیند، از دل حل‌ناپذیری اصولی تناقضات زندگی بر آن بستر واقعی‌ای که گوتهٔ متفکر و شاعر با آن آشناست. بنابراین همهٔ منتقدانی که خواستار یک پایان زمینی صرف‌اند، فقط به ظاهر رادیکال‌تر از آن چیزی‌اند که گوته بود؛ اساساً در پس نقد آن‌ها نوعی نگرش لیبرالی سطحی به جهان نهفته است: همان خواست 'آشتی'دادن همهٔ تناقضات زندگی سرمایه‌دارانه در خود جامعهٔ سرمایه‌داری. دیدگاه گوته به‌نحو ناپایان‌پذیری عمیق‌تر است: او باور به هسته‌ای تباهی‌ناپذیر در بشر، در بشریت و رشد و توسعهٔ او و، باور به نجات این هسته حتی در (و بالاخص) به‌رغم اشکال سرمایه‌دارانهٔ رشد و توسعه دارد.

Scanned with CamScanner

III

فاوست و مفیستوفلس

پیکار بر سر هستهٔ درونیِ انسانْ موضوع آکسیونِ اصلیِ *فاوست* است که طرحِ کلیِ چارچوب تاریخی‌ـاجتماعیِ آن را تا بدین‌جا به‌دست دادیم. این پیکار دوتل میان فاوست و مفیستوفلس متمرکز می‌شود. موضوع آن چیست؟ مراحل اصلی‌اش کدام‌اند؟

مفیستوفلس برنامه‌اش را در 'پیش‌گفتار در آسمان' به روشنی بیان می‌کند: *'غبار باید او ببلعد، و با لذت'*[1]. این برنامه استوار است بر برداشت او از انسان و کاربستِ انسانیِ عقل:

> Er nennt's Vernunft und braucht's allein.
> Nur tierischer als jedes Tier zu sein.
> [او می‌نامدش عقل و به‌کارش می‌بندد فقط
> برای ددمنش‌تر از هر ددی بودن.]

بدین‌ترتیب نگرش او به زندگی و سمت‌وسوی خواست‌اش به‌روشنی طرح‌ریزی می‌شود. بازنماییِ انضمامیِ گوته ــ و دقیقاً همین‌جاست که عمق

---

۱. *Staub soll er fressen, und mit Lust*: بلعیدن غبار احتمالاً در اصطلاح به‌معنای خوارشدن نیز است (مترجم)

Scanned with CamScanner

ادبی گوته بروز پیدا می‌کند ــ به گوناگون‌ترین رنگ‌ها می‌درخشد و هرگز نمی‌گذارد به یک اصل انتزاعی احاله یابد. بدین‌ترتیب مفیستوفلس به یک کاراکتر ادبی زنده، و نه به تجسّم صرف اصل شرّ، بدل می‌گردد. از این‌رو همهٔ تلاش‌ها برای 'تعریف‌کردن' کاراکتر او بیهوده و گمراه‌کننده است.

آنچه بس مهم‌تر است، تعیین شعاع عمل او و میدان نیروی اوست. هدف او، همچنان‌که در افسانه، دست‌یابی به روان روح[1] فاوست است. اما در بازنمایی انضمامی این هدف، روگردانی جهان‌بینانهٔ گوته از افسانه عیان می‌شود. افسانه همچنان وسیعاً قرون‌وسطایی است، و از اصول خودایستا و صریحاً جداشدهٔ خیر و شرّ در پیکار بر سر روح بشری می‌آغازد. حتی نمایش‌نامهٔ رؤیایی لسینگ نیز حاوی عناصر این جدایی حادّ و غیردیالکتیکی میان این هر دو نیروی پیکارگر است، با این تفاوت که لسینگ در این‌جا، با حال و هوای دورهٔ شکوفایی روشنگری، صرفاً پیکاری ظاهری را می‌بیند.

نزد گوته، این دوئل کاملاً خصلتی درونی پیدا می‌کند. مفیستوفلس فقط ناجایی واجد قدرت است که وجودش برسازندهٔ عنصری از رشد و تحول روحی-تاریخی خودِ فاوست باشد؛ و دستاورد ادبی عظیم گوته دقیقاً در این واقعیت نهفته است که، با وجود این، مفیستوفلس به مؤلفه‌ای صرف از درونیّت یا سوبژکتیویتهٔ فاوست بدل نمی‌شود، بلکه کاراکتر او خطوط کلی ساخته‌وپرداخته و مستقلی دارد. اما از این طریق، در مفیستوفلس، جنبهٔ ماورای انسانی-اهریمنی به شیوه‌ای آگاهانه حذف می‌شود. (بر همین اساس، در *فاوست*، همهٔ جنبه‌های بیرونی-جادویی از افسانه زدوده می‌شود؛ در روند کار، این زدودن با توان هرچه بیش‌تری به اجرا درمی‌آید؛ برای مثال، صحنهٔ 'سرداب اویرباخ' را در *فاوست اولیه* و نسخهٔ بعدتر آن مقایسه کنید.) به‌واقع، گوته حتی تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌گذارد مفیستوفلس مکرراً وجود خودش به‌عنوان اهریمن را به طرزی کنایی نفی و انکار کند (فی‌المثل در مطبخ ساحرگان) یا با جدّیت اعلام می‌کند که راه فاوست به‌سوی رستگاری با

1. Seele

این‌شدگی فقط وابسته به خود فاوست، و نه به‌هیچ‌رو به اهریمن یا تأثیرات اهریمنی، است. لاجرم او در پایان تک‌گویی بزرگ‌اش پس از مکالمه با فاوست می‌گوید:

Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn!

[و او خود را حتی اگر به اهریمن وانمی‌نهاد،
می‌بایست بازهم نابود شود!]

این گرایش به نفی کاراکترهای ماورایی عملاً پشت‌گرم به گرویدن‌های فاوست به جهانی منحصراً دنیوی است، پشت‌گرم به انکار هر نوع ماورای [جهان دیگر]. در دیالوگ بزرگ آغازین، فاوست به مفیستوفلس می‌گوید:

Das Drüben kann mich wenig kümmern;
Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern;
Die andre mag danach entstehn.
Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheint meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag, was will und kann, geschehn.
Davon will ich nichts weiter hören . . .

[آن‌بالا نمی‌تواند (علاقهٔ) مرا چندان برانگیزد؛
درهم می‌کوبی تو نخست این جهان را به ویرانه‌ها؛
جهان دیگر خواهد زان‌پس برآمدن.
از دل این زمین می‌جوشند شادی‌هایم،
و این خورشید می‌تاباند رنج‌هایم؛
توانم من خودم را نخست از آن‌ها جداسازم،
آن‌گاه بگذار، آنچه خواهد و تواند، رخ‌دادن.
از آن نمی‌خواهم من هیچ چیز دیگری بشنوم . . .]

و از این هم قاطعانه‌تر در پایان بخش دوم:

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet.

Scanned with CamScanner

Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe sich hier um:
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!

[روبه بالا نگاه از ما دریغ شده؛
دیوانه است آن‌که بدان‌جا چشمان را برق‌زنان روانه می‌سازد.
بر فراز ابرها همتای خودش را می‌انگارد؛
بایستد سفت و بنگرد خود را گرداگرد؛
توانمندان را این جهان گنگ نیست.
چه نیاز دارد او در ابدیت پرسه‌زدن؛]

بنابراین هم فاوست و هم مفیستوفلس در اساس ملحدند؛ و بازهم می‌توانیم ببینیم که گوته چه اندازه از اصالت تاریخی افسانه سود جسته است. فاوست قادر است با این کلمات هر نوع جهان ماورایی را نابود سازد. آکسیون را به‌نحوی رادیکال بر امر زمینی متمرکز سازد، و با وجود این، صبغهٔ تاریخی را از دست ندهد، زیرا چنین فکرهایی ــ به‌رغم رنگ‌آمیزی مشخصاً گوته‌ای ــ با عصر کسانی چون پاراسلسوس، جوردانو برونو یا فرانسیس بیکن سازگارند.

با وجود این، نزد گوته افسانه درقالب نوعی پیکار بر سر حفظ و بسط بیش‌تر هستهٔ انسانی دربرابر امکان‌های اهریمنی و شیطانی نهفته در خود انسان[۵] فشرده و درونی می‌شود.

در سرایش *فاوست* به‌دست گوته، خود شیطان ظاهر نمی‌شود ولی در قطعات بعداً کنارگذاشته‌شدهٔ شب والپورگیس، ظاهر می‌شود. بندهای به لحاظ ادبی برجسته‌ای که گوته در دهان شیطان می‌گذارد، ذات او را به‌منزلهٔ واقع عریان برای طلا و سکسوالیتهٔ عریان عیان می‌سازد. تلاش برای رسیدن به این دو 'جنس اعلا' حکمت شیطان است، یعنی همان کمال‌یافتن ناب و مطلق آن چیزی که مفیستوفلس در کلمات فوق‌الذکر خویش، مشخصهٔ کاریست علم بشری می‌داند. مفیستوفلس یک نمایندهٔ فرودست صرف برای این اصل است ولی درست بدین‌خاطر که جای او در سلسله‌مراتب جهان زیرین، فروتر از

شیطان است، روحی‌تر و باروحیه‌تر[۱] از اوست. او باید اصول اهریمنی را به لحاظ روحی به ترازی بس رفیع برکشاند، آن‌ها را والایش دهد[۲] تا بتواند قدم به یک حوزهٔ عمل مشترک با فاوست گذارد، تا بتواند به مسایل درونی فاوست، ولو به‌شیوه‌ای صرفاً بیرونی، دست‌یابد. او باید 'حکمت' شیطانی را درقالب یک زبان بشری[۳] رقیق سازد.

فقط از این طریق است که اصل مفیستوفلسی می‌تواند به سویه‌ای زنده و محرک از خود سوبژکتیویتهٔ فاوستی (یا گوته‌ای) بدل شود. به همین دلیل بود که گوته توانست با نقد آمپر[۴]، که در مفیستوفلس خصایص گوته‌ای یافته بود، موافقت کند. بنابراین بسیاری از کپی‌برداری‌های مفیستوفلس به لحاظ عینی صحیح‌اند، و حتی اعتقادات عمیق گوته را بیان می‌کنند. مثلاً گوته می‌گذارد مفیستوفلس قدم به 'راستهٔ نقاب‌ها'[۴] (۱۸۱۸) بگذارد، و یکی از درونی‌ترین اعتقادات خویش را از زبان او بیان می‌کند:

Ich macht' ihm deutlich, daß das Leben
Zum Leben eigentlich gegeben . . .
So lang man lebt, sei man lebendig!

[من برایش روشن کردم که زندگی
برای زیستن به‌واقع داده شده . . .
مادامی که آدمی می‌زید، بگذار باشد زنده!]

فقط کارکرد دقیق در مرحلهٔ موجود و انضمامی از رشد و تحول تعیین می‌کند که آیا یک احساس، یک فکر، یک عمل[۵] انسانی است یا اهریمنی. به‌واقع، گاهی اصولاً نمی‌توان براساس سویه‌ای مجزا به تصمیمی در این باره رسید، بلکه فقط براساس سمت‌وسوی بعداً مشهودشوندهٔ مسیری که در این‌جا منکشف می‌گردد.

---

۱. *Vergeistigt und Geistreich*؛ دومی را می‌توان به باهوش یا شاد نیز ترجمه کرد و اولی را هم به معنی، با کسی که واجد روح است. (مترجم)

2. Sublimieren
3. Ampère
4. Maskenzug

این دیالکتیک[1] شالودهٔ باورهای تزلزل‌ناپذیر گوته در مورد آیندهٔ بشریت است: از دل پیکار خیر و شرّ، سمت‌وسوی روبه‌پیش رشد و تحول سر برمی‌آورد؛ حتی شرّ نیز می‌تواند محمل پیشرفت عینی باشد. گفتهٔ مشهور مفیستوفلس دربارهٔ خودش به‌مثابه 'بخشی از آن نیرویی که همواره شرّ می‌خواهد و همواره خیر می‌آفریند'[2]، بارورترین تجلی این جهان‌بینی گوته است. البته این به‌هیچ‌رو ابداع اصیل گوته نیست. این دیدگاه را بسیاری از روشنگران بالاخص آنانی که علاقه‌ای پرشور به وجوه خاصی از رشد و توسعهٔ کاپیتالیستی داشتند (ماندویل[3])، به روشنی صورت‌بندی کرده‌اند. اما نخست در فاوست و در فلسفهٔ تاریخ هگل به‌منزلهٔ 'مکر عقل'[4] بود که این دیدگاه به شالودهٔ باور دیالکتیکی جدید به پیشرفت بدل شد، باوری که خود پیامد انقلاب فرانسه بود.

بدین‌ترتیب پیکاری با عواقبی پیوسته در نوسان، خطری بی‌وقفه، برای فاوست به‌وجود می‌آید: در شرّ می‌تواند بذر خیر نهفته باشد، اما در همان حال در والاترین احساس می‌تواند امری شیطانی خفته باشد، یا امری شیطانی از دل آن ببالد. این تعادل بر روی لبهٔ تیغ درام درونی شعر فاوست را رقم می‌زند. اما همچون در هر نوع حکمت دراماتیک و تراژیک، از درون این نوسان بی‌وقفهٔ خطرناک، هیچ نیهیلیسمی برنمی‌خیزد: گوته، نسبی‌گرایی اخلاقی-اجتماعی را به لحاظ ادبی همان‌گونه به‌منزلهٔ عنصری در دیالکتیک کلّ نفی/ادغام می‌کند[5] که هگل به لحاظ فلسفی.

تصادفی نیست که این شکل جدید دیالکتیک خیر و شرّ را نخست تیزبین‌ترین ناظران رشد و توسعهٔ کاپیتالیستی دریافتند. ولع عریان شیطان برای طلا چیز گسترده و عامی است، چیزی که در مورد همهٔ جوامع طبقاتی صدق می‌کند. نخست نزد مفیستوفلس است که دلالت مشخصاً سرمایه‌دارانهٔ پول به‌منزلهٔ 'امتداد' انسان، به‌منزلهٔ قدرت او بر انسان‌ها و شرایط، بازنمایی می‌شود

1. Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.
2. Mandeville
3. aufheben
3. List der Vernunft

Wenn ich sechs Hengste zahlen kann,
Sind ihre Kräfte nicht die meine?
Ich renne zu und bin ein echter Mann,
Als hätt' ich vierundzwanzig Beine.

[اگر من بهای شش نریان را پرداختن توانم،
نیستند آیا قوای‌شان از آن من؟
من به پیش می‌رانم و هستم مردی اصیل،
گویی دارم بیست و چهار پا.]

مارکس جوان اهمیت و معنای این قطعه را برای سرشت‌نمایی سرمایه‌داری تشخیص داد.

در دست‌نوشته‌های *اقتصادی-فلسفی* خود، آن را بدین صورت تحلیل می‌کند: آنچه به میانجی *پول* برای من هست، آنچه من می‌توانم بهایش را بپردازم، یعنی آنچه پول می‌تواند آن را بخرد، همان *منم*، صاحب خود پول. هرچه قدرت پول بیش‌تر باشد، به‌همان‌اندازه قدرت من بیش‌تر است. خصوصیات پول خصوصیات و قوای ذاتی من ــ صاحب آن ــ هستند. بنابراین آنچه را من هستم و بر آن *توانایم*، به‌هیچ‌رو فردیت من تعیین نکرده است. من زشت هستم، اما می‌توانم *زیباترین* زن را برای خودم بخرم. پس من زشت نیستم، زیرا تأثیر زشتی، نیروی پس‌زنندهٔ آن، به‌واسطهٔ پول از بین می‌رود. من ــ مطابق با فردیتم ــ *افلیج‌ام*؛ اما پول برایم بیست و چهار پا می‌خرد؛ پس من افلیج نیستم؛ من آدمی بد، دغل، بی‌وجدان، و بی‌مایه‌ام، اما پول مورد احترام است، و لاجرم صاحب آن نیز. پول خیر اعلاست، لاجرم صاحب‌اش نیز نیک است. پول مرا از دردسر دغل‌بودن خلاص می‌کند؛ پس مرا به‌عنوان آدمی صادق می‌پذیرند؛ من *بی‌مایه* [Geistlos: بی‌روح] ام، اما پول *روح واقعی* همهٔ چیزهاست، چگونه صاحب‌اش بی‌روح و بی‌مایه باشد؟ به‌علاوه او می‌تواند آدم‌های باروح و باهوش را برای خودش بخرد، و آیا کسی که بر باهوشان قدرت دارد، باهوش‌تر از باهوشان نیست! من، که به‌واسطهٔ پول بر هر *آنچه* قلب بشر مشتاق آن است، توانایم، آیا صاحب همهٔ توانایی‌های بشری نیستم! پس آیا پول همهٔ ناتوانایی‌ها را به ضد خود بدل نمی‌سازد؟

Scanned with CamScanner

وقتی به اثرات جادویی مفیستوفلس، بالاخص در بخش اول، می‌نگریم، آن‌گاه، اساساً، با همین افزایش جادویی شعاع عمل بشری از طریق پول، که مارکس آن را تحلیل کرده است، روبه‌رو می‌شویم. در بخش دوم، چنان‌که دیدیم، مفیستوفلس در صحنه‌های مربوط به باستان تا حدّ زیادی پس‌می‌نشیند. مع‌الوصف در دیگر صحنه‌های بخش دوم، این نقش او، در سازگاری با استحالهٔ کل صحنه‌پردازی به صحنهٔ 'جهان بزرگ'، این نقش در قالب امری صراحتاً اجتماعیْ خصلتی انضمامی می‌یابد. بدین‌ترتیب، همان‌طورکه پیش‌تر دیدیم، مفیستوفلس در جهان فئودلی روبه‌زوال به مبدع پول کاغذی، یعنی همان نمادِ سلطهٔ پول بر این مناسبات درکل، بدل می‌شود، مناسباتی که به‌واسطهٔ نفوذ پول، بدون دگرگون کردن مناسبات تولید، بدون رشد نیروهای مولد، راه انجماد و پوسیدگی شتاب‌یافته را پیش گرفته‌اند.

سرانجام فاوست به‌یاری جادوی مفیستوفلس، به حوزهٔ فعالیتی برای درآوردن طبیعت به انقیاد کنش بشری دست‌می‌یابد. با وجود این، در این‌جا مفیستوفلس بار دیگر به یاری جدایی‌ناپذیر والاترین تلاش‌های او بدل می‌شود. با کمک مفیستوفلس، نه فقط 'میان‌جهان' کاپیتالیستی در متن فئودالیسم، بلکه همچنین گسترش آن تحقق پیدا می‌کند؛ شکوفایی این جهان وام‌دار کمک این اهریمن است. فاوست دستور می‌دهد بندری بسازند و تجارت وسیعی به‌راه می‌اندازد که عامل اجرایی آن مفیستوفلس است، آن‌هم بدین شیوه:

Das freie Meer befreit den Geist . . .
Da fördert nur ein rascher Griff,
Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff,
Und ist man erst der Herr zu drei,
Dann hakelt man das vierte bei;
Da geht es denn dem fünften schlecht,
Man hat Gewalt, so hat man Recht.
Man fragt ums Was, und nicht ums Wie,
Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht tu trennen.

[دریای رها می‌رهاند روح را . . .

آن‌جا می‌خواهد فقط دست‌آویزی سریع،
آدمی می‌گیرد ماهی، آدمی می‌گیرد یک کشتی،
و همین‌که آدمی ارباب هر سه است،
پس به جنگ می‌آورد چهارمی را به‌سادگی؛
سپس اوضاع بر پنجمی می‌گذرد به بدی،
آدمی که قدرت دارد، لاجرم دارد حق/قانون.
آدمی می‌پرسد از چه، و نه از چگونه.
باید کشتی‌رانی را نمی‌شناختم {اگر نمی‌دانستم که}:
جنگ، تجارت و راه‌زنی،
هرسه یکی‌اند، جدایی‌ناپذیر.]

او کمکی مشابه این را نیز به فاوست می‌کند زمانی که خرده‌ملک باصفای فیلمون و بوسیس[1] بر سر راه تکمیل قلمرو فاوست قرار می‌گیرد. فاوست می‌خواهد خسارت این پیران بیچاره را جبران کند و آن‌ها را جایی دیگر سکنی دهد. ولی آن‌ها موافقت نمی‌کنند، و بدین‌ترتیب روند خلع مالکیتی که به‌دست مفیستوفلس و همدستان او به راه افتاده است، با آتش و کشتار به پایان می‌رسد. کمکی که مفیستوفلس به فاوست می‌رساند، و بدون آن کار عظیم فاوست انجام‌ناپذیر می‌بود، همه‌جا نشانگر آن خصایصی است که مشخصهٔ به اصطلاح 'انباشت اولیهٔ' سرمایه‌اند، خصایصی که نویسندگان انگلیسی مهم قرن هجدهم در قالب ادبیات و روزنامه به‌نحوی عالی بازنمایی‌شان کرده‌اند: اما نخست در مفیستوفلس است که همهٔ این خصایص در هیئت یک کاراکتر نمادین ادبی متمرکز می‌شوند.

این واقعیت که نزد مفیستوفلس، سویه‌های اهریمنی ـ کلبی ـ مشربانهٔ سرمایه‌داری به این شیوه به پیش‌زمینه می‌آیند، بدین معنا نیست که او 'نمایندهٔ' سرمایه‌داری یا حتی فقط 'وجوه بد' آن است؛ مبنای بعضاً سرمایه‌دارانهٔ چهرهٔ مفیستوفلس را از آن‌رو باید در این‌جا برجسته ساخت که

1. Philemon und Baucis

Scanned with CamScanner

ادبیات مربوط به فاوست ــ به استثنای ملاحظات فوق‌الذکر مارکس ــ طبیعتاً یکسر فاقد درک این سویهٔ تعیین‌کننده از کاراکتر اوست. (این‌که برخی منتقدان رمانتیک‌ـ‌ارتجاعی، نظیر ویلهلم فون شوتس[1]، به این مسایل برخورده‌اند، گویای چیز خاصی نیست، زیرا نزد آن‌ها همه‌چیز به‌شیوه‌ای مخدوش ظاهر می‌شود.) اما دوئل روحی و اخلاقی وصف‌شده به‌دست گوته میان فاوست و مفیستوفلس ضرورتاً از مبنایی که ما طرح ریخته‌ایم، فراتر می‌رود، هرچند بخش اعظم تجلیات آن را می‌توان با میانجی‌هایی کم‌تر یا بیش‌تر پیچیده به این مبنا احاله داد: این دوئل به همهٔ پرسش‌های مهم زندگی بشری گسترش می‌یابد؛ این دوئل، در متن تأثیرگذاری عناصر و گرایش‌های مفیستوفلسی بر روان فاوست، نشانگر نوعی فراز و فرود دراماتیک متحرک است، و نخست کل روند پیکار است که می‌تواند پاسخی به شرط‌بندی بین خداوند و اهریمن بدهد، گره از سرنوشت فاوست بگشاید، و چشم‌انداز گوته‌ای به دورنماهای آیندهٔ نژاد بشر را عیان سازد.

طلا و جنسیت: 'حکمت' شیطان گوته‌ای به همین دو تقلیل می‌یابد: هدف او، که جادو و کلبی‌مشربی مفیستوفلس در خدمت آن است، حیوانی‌ساختن انسانیت است، برپاکردن نوعی 'قلمرو حیوانی روحی'[2] (هگل).

در این‌جا تمایز با افسانه مشخصاً چشم‌گیر است. برای دیانت قرون‌وسطایی ــ و راست‌کیشی لوتری از این جهت[3] بسیاری از جنبه‌های قرون‌وسطا را حفظ کرده است ــ حسانیّت [یا شهوانیت[3]]، یا همان هستی طبیعی آدمیان، گناه‌آلود است؛ بر همین اساس، خود طبیعت نیز حیطهٔ حکمرانی اهریمن است؛ شیطان، ارباب جهان این‌سو است، ارباب 'ثروت جهان و شکوه و جلالش'، و آدمی فقط با پیروی از فرامین زاهدانهٔ جهان فراسویی مسیحی می‌تواند اهریمن را مقهور سازد. از طرف دیگر، برای روشنگری، برای گوتهٔ بالیده از درون آن، رابطه‌ای سراپا متفاوت با طبیعت وجود دارد، هم با طبیعت بیرونی، که حوزهٔ

1. Wilhelm von Schütz
2. Geistiger Tierreich
3. Sinnlichkeit

معرفت و فعالیت بشری را برمی‌سازد، و هم با ذات طبیعتاً داده‌شدهٔ آدمی. این دو برای گوته در حکم شالودهٔ ارگانیک هر نوع رشد و تحول و عظمت بشری‌اند. از این‌رو گوته نه‌تنها رویکردی خصمانه به پسمانده‌های عیان جهان‌بینی فرون‌وسطایی دارد، بلکه در هم‌عصران مترقی خویش نیز هر آن چیزی را که حتی فقط دورادور به این جهان‌بینی اشاره دارد پس می‌زند. بنابراین کاملاً خطا خواهد بود اگر بخواهیم، همچون بسیاری از مفسران، از *فاوست* نوعی پیوند ذاتی میان گوته و کانت بیرون کشیم. گوته، از یک‌سو، از همان بدو جوانی‌اش، شناخت‌ناپذیری کانتی طبیعت، شیء فی‌نفسه[1]، را رد می‌کرد (مثلاً در شعری نامه گوته به مرک[2] می‌نویسد: 'بنگر، بدین‌سان طبیعت' زنده است ــ فهم‌ناشده، ولی نه فهم‌ناپذیر')؛ اما هرجا امکان‌پذیر می‌بود، با شور و شوقی حتی از این هم پیش‌تر تلقی کانتی از 'شرّ رادیکال' در طبیعت تجربی‌ـ‌حسّی آدمی را رد می‌کرد.

ظاهراً این تقابل [یا برابرنهادن] ناقض صحنهٔ تراژیک روح زمین است که پیش‌تر تحلیل‌اش کردیم. اما در این‌جا بار دیگر باید تأکید کرد که روح زمین دربارهٔ خودش هیچ‌چیز دیگری نمی‌گوید مگر آنچه هستهٔ فلسفهٔ طبیعت گوته را تشکیل می‌دهد: دگرگونی و خودـاحیاگری بی‌وقفهٔ طبیعت؛ و روح زمین خویشاوندی خود با فاوست در چه‌چیزی را نفی می‌کند؟ او کدام معرفت را ناممکن می‌داند؟ یکی‌شدن عرفانی و بی‌واسطهٔ انسان و طبیعت را که گوتهٔ جوان آن را در این‌جا به‌منزلهٔ جست‌وجوی قهرمانانه و به شیوه‌ای تراژیک[3] بیهوده برای معرفت بازنمایی می‌کند و هم‌زمان بر آن چیره می‌گردد.

این چیرگی نیز ازقبل بر ما معلوم است. اولین مرحلهٔ آن همان صحنهٔ 'بیشه و غار' است که در آن فاوست بر شکل جوانانهٔ بی‌واسطگی[3] فائق می‌آید و گام به مسیر واقعی منتهی به شناخت طبیعت می‌نهد. ولی فاوست (و به‌همراه او گوته) خود را، بنا به کلمات خود گوته، همچنان در 'وضع طبیعی فلسفی' می‌یابد: این معرفت هنوز ناتوان از آن است که به‌عنوان اصلی هادی

1. Das Ding an sich
2. Merck
3. Unmittelbarkeit

Scanned with CamScanner

درخدمت زندگی فاوست باشد. برعکس، او را به تراژدی‌ای دیگر سوق می‌دهد. (جلوتر خواهیم دید که این صحنهٔ تغییر ناگهانی[1] تراژدی گرچن را تصادفاً به‌بار نمی‌آورد.)

به مرحلهٔ بعدی، صحنهٔ افتتاحیهٔ بخش دوم، نیز قبلاً در جریان ملاحظات‌مان برخورده‌ایم. گوته در این‌جا نیروی شفابخش ماورای انسانی و ماورا-اخلاقی طبیعت را نشان می‌دهد. اما هم‌زمان پاسخی روشن‌تر و انضمامی‌تر به دوراههٔ تراژیک صحنهٔ **روح زمین** عرضه می‌کند. فاوست شفایافته طلوع خورشید را می‌بیند. او که از پرتوهای آن ــ همچنان‌که قبلاً از ظهور روح زمین ــ کور شده است، مجبور است روی برگیرد. مع‌الوصف این‌جا دیگر ستیزی تراژیک در کار نیست. فاوست دیگر بر این باور نیست که از شناخت و لذت طبیعت بازداشته شده است. او ــ *'خورشید مرا بر شکردهام'*[2] ــ در رابطه‌ای استوار بر شناخت و شادی با طبیعت باقی می‌ماند: *'در تابش رنگارنگ داریم ما زندگی را.'*[3] در این‌جا نوزایی فلسفهٔ طبیعت در پیوندی نزدیک با تکوین آموزهٔ جدید زیبایی به شیوه‌ای ادبی بازنمایی می‌شود. آن دوره‌ای در رشد و تحول معرفت به طبیعت که مارکس جوان آن را 'ایده‌های راست و درست جوانی' شلینگ می‌خواند؛ و کل این صحنه همان‌گونه پیش‌درآمد فلسفی تراژدی هلنا را رقم می‌زند که 'بیشه و غار' در حکم تغییرجهت ناگهانی در تراژدی گرچن بود.

این هردو صحنه که هم‌اینک به آن‌ها اشاره شد، هرقدر هم که برای کل ترکیب‌بندی به‌غایت مهم باشند، در حکم نقاط مکث، نقاط عطف، و نقاط تأمل‌اند که همگی سرشتی تلخیصی دارند، و در خود و برای‌خود دراماتیک نیستند. هردو، براساس تک‌گویی ساخته شده‌اند؛ در هردو مفیستوفلس غایب است. (او جلوتر در 'بیشه و غار' ظاهر می‌شود، در دومی اصلاً ظاهر نمی‌شود.) فقط در آغاز *فاوست* است که رویکرد متنی بر شناخت

1. Peripetie
2. *Die Sonne mir im Rücken*
3. *Am farbigen Abglanz haben wir das Leben*

طبیعت[1] کانون تراژدی است؛ نخست در پایان است که شناخت طبیعت و پراکسیس اجتماعی با هم تلاقی می‌کنند و شالودهٔ آخرین رویارویی تعیین‌کننده میان فاوست و مفیستوفلس را برمی‌سازند.

درک درست رابطهٔ گوته‌ای با طبیعت نه فقط برای ساختار جهان‌بینانهٔ فاوست بس مهم است، بلکه برای فهم نسبت میان فاوست و مفیستوفلس نیز ناگزیر است، زیرا مکتب تمام‌عیاری مرکب از مفسران *فاوست* ــ نشئت‌گرفته از کونو فیشر[1] ــ وجود دارد که مفیستوفلس را سفیر روح زمین می‌دانند. این فرضیه، قطع‌نظر از بی‌ارزش‌بودن عملی‌اش (که 'پیش‌درآمد در آسمان' را بی‌معنا می‌سازد و به‌هرحال نشان می‌دهد که گوته چنان سهل‌انگارانه کار کرده است که می‌گذارد بازمانده‌های یک تلقی مغلوب‌شده بی‌هیچ تغییری در اثر تغییرشکل‌یافته باقی بماند)، کل برداشت گوته‌ای از طبیعت را در قالب برداشتی مسیحی-قرون‌وسطایی وارونه می‌کند: زیرا در این مورد، روح زمین در حکم هیچ نوع اصل طبیعی نیست، بلکه اصلی مربوط به امر اهریمنی است. این همان نوزایی گرایش‌های لوتری-ارتدوکس در افسانهٔ سنتی فاوست است و هیچ ربطی به گوته ندارد.

ازجمله ایده‌های مرکزی برداشت گوته از طبیعت، استقلال طبیعت از انسان، از دیدگاه‌های اخلاقی و سایر رویکردهای اوست. به‌هرحال از این واقعیت که طبیعت، در این برداشت، در صحنهٔ آغازین بخش دوم، خود را به‌عنوان نیرویی شفابخش عرضه می‌کند، به‌هیچ‌رو چنین برنمی‌آید که گوته تلقی‌ای ایدولیک و باصفا[2] از طبیعت دارد. برعکس، پایان کل تراژدی عبارت است از پیکار سرسختانه و هردم متغیّر انسان با نیروهای طبیعت؛ و وقتی مفیستوفلس در انتها تخریب دستاورد همهٔ عمر فاوست به‌دست نیروهای طبیعت را به‌عنوان یک چشم‌انداز پیش می‌نهد، لاجرم از این طریق ــ همراه با اغراقی طعنه‌آمیز و با وجود این، درست ــ وجهی از طبیعت و برداشت گوته از آن را به بیان درمی‌آورد. گوته خود به این اشاره می‌کند که اشعار

1. Kuno Fischer
2. idyllisch

Scanned with CamScanner

بالادگونه‌اش عاملی هنری بودند برای برانگیختن او به ازسرگیری کار روی *فاوست*. کافی‌ست فقط بالادهایی نظیر *Erlkönig* [*پادشاه ارل*] را به‌یاد آوریم تا دریابیم گوته تا چه اندازه حتی جنبهٔ غیرایدولیک، به‌نحوی ترسناک زیبا، اغواگر، تهدیدکننده و مخرّبِ طبیعت را می‌دید و آن را به‌شیوه‌ای از نظر ادبی بسنده، فرم‌پردازی می‌کرد.

مسلماً این بالادها، نه فقط طبیعت فی‌نفسه، بلکه همچنین تعامل درونی و بیرونی میان طبیعت و انسان را بازنمایی می‌کنند. از این حیث، پیکار بر سر سلطه بر طبیعت همواره برای گوته مهم است؛ امور اساسی همواره آن ستیزهای تراژیک و تراژی‌ـکمیکی‌اند که از دل رهاساختن نیروهایی برمی‌خیزند که تأثیری خودبه‌خود مخرب دارند اگر که راز درونی‌شان، قانون‌مندی‌شان از سوی آدمی شناخته نشود (*کارآموز جادوگری*[1]).

در این‌جا نیز خط‌فکر بنیادین گوته همسو با خط‌فکر هگل است: در کنش بشری به لحاظ عینی همواره چیزی غیر از آنچه آدمیان در شور و شوق خویش خواهان‌اش بوده‌اند، به‌وجود می‌آید؛ حرکت و رشد و توسعهٔ جامعهٔ بشری بنا را بر اشتیاقات افراد می‌نهد، لیکن نتایج آن از افراد فراتر می‌روند و انسان‌های کنشگر را به پیامدهای اَعمال خودشان وابسته می‌سازند. این برداشت در تاروپود کل ساختمان *فاوست* جای دارد و ازجمله دلایل آن است که چرا گوته مجبور بود به لحاظ فکری و فرمال از اخلاقیات فردی صرف فراتر برود. مفیستوفلس می‌گوید:

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.

[در انتها وابسته می‌شویم لیکن ما
به مخلوقاتی که خود ساختیم.]

طبق برداشت گوته، آدمی در شبکهٔ چنین تعیّنات و مناسباتی زندگی می‌کند؛ او خود در عین‌حال تکه‌ای از طبیعت است، نوعی عالم اصغر، که همان نیروهای

1. Zauberlehring

طبیعی در آن اثر گذارند که در عالم اکبر. شورهای بشری را گوته نوعی از نیروهای طبیعی می‌داند که ــ اگر بی‌واسطه نگریسته شوند ــ از خاستگاه‌هایی ناشناخته برمی‌خیزند، به‌واسطهٔ یک علّت (ظاهراً تصادفی) جوشش می‌گیرند و، به محض آزادشدن، به‌جانب هدفی محاسبه‌ناپذیر می‌شتابند.

اما شور برای گوته فقط طبیعی است، نه مستقیماً یکسان با طبیعت. شورها به‌واقع کل حیات فرهنگ را دربرمی‌گیرند، با ابژه‌های اعلای آن پیوند می‌یابند؛ هر نوع پیشرفت فرهنگ، و در عین‌حال حتی به‌خطرافکندن فرهنگ، تخریب آن، استحالهٔ آن به آشوب و توحّش نیز، بدون شور و شوق ناممکن است. مهار شور، شریف‌ساختن آن، پیوندزدن‌اش با اهداف واقعاً بزرگ نوع بشر: این است فلسفهٔ اخلاق گوته! گوته، برخلاف تصور خرده‌بورژواهای بی‌ذوق کانت‌گرا، به‌هیچ‌رو اخلاق‌ستیز نیست؛ و آن‌طور که هنرشناسان رادیکال ادعا کرده‌اند، جامعه‌ستیز هم نیست. اخلاق او در جست‌وجوی راهی است که طی آن، هر شور و شوقی بتواند در راستای نفع نوعْ به‌تمامی تجلی و بسط یابد. او تحت عنوان مهار شورها، برخلاف کانت، سرکوب تنگ‌نظرانه و ریاضت‌طلبانهٔ آن‌ها را مد نظر ندارد، بلکه آنچه او ــ نظیر انسان‌های بزرگ رنسانس، نظیر حتی فوریه ــ سودایش را در سر دارد، وضعیتی متشکل از انسان‌ها و روابط انسانی است که در آن، تعامل انسان‌ها با یکدیگر، آزمودن شور و شوق‌ها در قالب فعالیت انسانی، انسان‌ها را به آگاهی واقعی از خودشان، یعنی، به بسط تام و تمام همهٔ توانایی‌هایشان، به تعادل هم‌آهنگ شور و شوق‌های بسط‌یابنده سوق دهد، و آن‌هم البته به‌شیوه‌ای که هم‌آهنگیِ درونیِ آدمی همانا نیروی محرکهٔ توافق او با هم‌نوع‌اش باشد.

گوته از سرشت ضرورتاً پُرستیز و به‌واقع تراژیک این تلاش‌ها در عصر خویش کاملاً آگاه است. اما شناخت جنبهٔ تراژیک برای او به‌معنای فروگذاردن این تلاش‌ها نیست. او از یک‌سو تصاویری اوتوپیایی از روابط بشری و وضعیت‌های اجتماعی‌ای ترسیم می‌کند که در آن‌ها این قبیل گرایش‌ها برای او در شکل تحقق‌یافته‌شان ظاهر می‌شوند (هر دو رمان *ویلهلم*

Scanned with CamScanner

مایستر[1] بناست، به طرق مختلف، به این پرسش پاسخ دهند)، و از سوی دیگر مسیرهای فردی‌ای را بازنمایی می‌کند که در آن‌ها نوعی حدّ اکثر یا ماکسیمم (نسبی)، شکل (نسبی) مخدوش‌نشده و دست‌نخورده‌ای از این امکان‌های رشد و تحول، تحقق می‌یابد. *فاوست* سنتزی ادبی از این هردو گرایش است.

فقط از این منظر است که دوئل فاوست-مفیستوفلس قابل‌فهم می‌شود. 'پیش‌درآمد در آسمان' مسئلهٔ خیرشرّ (خداـاهریمن) را عیناً برای کل بشر صورت‌بندی می‌کند؛ سرنوشت فاوست در این‌جا فقط به‌عنوان یک نمونه ظاهر می‌شود. دربارهٔ این شرط‌بندیِ مناقشهٔ نسبتاً کمی در ادبیات مربوط به فاوست وجود دارد، اما دربارهٔ واقعیت‌یافتنِ سوبژکتیو ـ اخلاقی آن، مناقشه بسیار است. نزد شارحان، گاه‌وبیگاه این پرسش سربرمی‌آورد: آیا مفیستوفلس به‌راستی شرط‌بندی با فاوست را نبرده است، آیا آخرین کلمات فاوست ('*قدری بمان هنوز، تو بس زیبایی!*'[2]) به‌معنای برآوردن شرایط نیست؟

در واقعیت، برخورد فاوست و مفیستوفلس، حتی در جریان شرط‌بندی، فقط مواجهه‌ای در میدان نبرد است، نوعی تلاقی اسلحه‌ها؛ هرچند آن‌ها موافق شرط‌بندی‌اند، اما از کلماتی واحد، معانی یکسر متضادی برداشت می‌کنند. مفیستوفلس به فاوست شادی‌های زندگی، و لذت تمام‌عیار زندگی را پیشکش می‌کند، چیزی که نه‌تنها صریحاً در تضاد با هستیِ عالمانهٔ پیشین فاوست است، بلکه ــ اگر انتزاعی بنگریم ــ با اشتیاق فاوست خوانائی دارد، ولی فقط اگر انتزاعی بنگریم. به لحاظ انضمامی، فاوست سودای چیز یکسر متفاوتی را دارد: نه لذت زندگی (این فقط وسیله و مسیر است)، بلکه تجربهٔ انکشاف همهٔ امکان‌های فردی‌اش، گذاردنِ آن‌ها به آزمونِ جهان، رخنه‌کردن در، شناختن، و منقادساختنِ واقعیت. فاوست، که هم از معرفت انتزاعی، و هم از معرفت بی‌واسطهٔ شهودی، سرخورده و به یأس کشانده شده است، شورمندانه حال‌وهوایی زهدستیز پیدا می‌کند. ولی حتی اینک نیز، با وجود

۱. منظور دو مجلد جداگانهٔ *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر* و *سال‌های سرگردانی ویلهلم مایستر* گونه است. (مترجم)

2. *Verweile doch, du bist so schön!*

آن‌که هنوز به آگاهی کاملاً روشنی از درونی‌ترین گرایش‌های خود دست‌نیافته است، لذت‌پرستی صرف، لذت زندگی به‌خاطر لذت حیوانی/حسّانی، و زندگی به سیاق مفیستوفلس را خوار می‌شمرد.

نحوهٔ فهم گوته از زندگی و لذت زندگی غالباً مورد سوءتفاهم قرار گرفته است، آن‌هم با وجودی که او همواره به سرراست‌ترین شیوه دربارهٔ آن اظهارنظر می‌کرد. من فقط به یک نمونه اشاره می‌کنم، قطعه‌ای از نامه‌ای که در نخستین سال‌های اقامت او در وایمار به لافاتر نوشته شده است:

'... بدین‌ترتیب من تکه‌ای نمونه‌وار از خروش رنگارنگ جهان را از صمیم قلب همراه با دیگران چشیدم. استیصال، امید، عشق، کار، فلاکت، ماجراجویی، ملال، نفرت، حماقت‌ها، دیوانگی، شادی، امر منتظر و امر غیرمنتظره، سطحی و عمیق، درست همچون فرود تاس ... .'

این برداشت گوته‌ای از زندگی، از لذت زندگی، در کلمات فاوست، که مقدمه‌ای بر شرط‌بندی با مفیستوفلس‌اند، طنین می‌اندازند:

Werd' ich beruhige je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!

[خواهم من اگر بیاسایم هیچ‌وقت بر بستر کاهلی آرمیده،
آن‌گاه باشد فوراً کار من تمام!
توانی تو اگر مرا تملق‌گویان هیچ‌وقت فریب‌دادن،
تاکه من خودم را خوش آیم،
توانی تو مرا با لذت گول‌زدن،
این باشد برای من آخرین روز!
شرط‌بندی را پیش می‌نهم!]

'قدری بمان هنوز' به‌عنوان تحققِ *این* اشتیاق تلقی می‌شود. لیکن مطابق با

Scanned with CamScanner

برداشت گوته از واقعیت، از واقعیت خودش، این اشتیاق تحقق‌پذیر نیست حتی در شعر نیز محقق نمی‌شود. آخرین کلمات فاوست نوعی فانتزی‌اند، نوعی خیال دربارهٔ آینده. با رجوع به این و *فقط به این* خیال، و نه به زمان حال لحظهٔ زیسته، است که او می‌گوید:

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch! Du bist so schön . . .
Im Vorgefühl von solchem hohem Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

[برای این دم به خود اجازه می‌دهم بگویم:
قدری بمان هنوز! تو بس زیبایی . . .
در پیش‌احساس از چنین سعادت والا
می‌چشم من اینک لحظهٔ اعلا را.]

گوته در این‌جا، همچون در سطرهای بلافاصله پیشین، حتی به لحاظ زبانی نیز بر ناهم‌زمان‌بودن، بر جنبهٔ تمناآمیز تحقق تأکید می‌کند. (می‌گوید: 'möchte' ['می‌خواهم']، 'dürfte' ['به خود اجازه می‌دهم']، 'im Vorgefühl' ['در پیش‌احساس'].) و این جنبه با حاضرجوابی مفیستوفلس بیش از پیش هویدا و مؤکد می‌گردد. برای او به‌وجدآمدن فاوست کاملاً غیرقابل‌فهم است او در این‌جا اصلاً کامیابی، لذت زندگی، نمی‌بیند؛ او وجد فاوست پیر را حالتی مربوط به آشفتگی سالخوردگی می‌داند:

Den letzten, schlechten, leeren Augenblick,
Der Arme wünscht ihn festzuhalten.
Der mir so kräftig widerstand,
Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand,
Die Uhr steht still –

[لحظهٔ آخر بد تهی را
بیچاره آروز دارد آن را نگه داشتن.
کسی که برابر من چنین نیرومندانه ایستاد،
زمان می‌شود ارباب، پیر این‌جا می‌نشیند در ماسه
ساعت می‌ماند ساکن –]

در این‌جا جریان پیکار میان این دو کاملاً روشن است: فاوست هرگز، برخلاف آنچه مفیستوفلس برای او در نظر داشت، 'غبار نبلعید'؛ کامیابی‌ای که او در قالب یک خیال، نه در واقعیت، در برابر خویش می‌بیند، هیچ ربطی به آن لذت زندگی که مدّ نظر مفیستوفلس است، ندارد، و هرگز هم ربطی به آن نداشته است. وقتی نوبت به این پرسش می‌رسد که لذت زندگی چیست، فاوست و مفیستوفلس همیشه از کنار هم می‌گذرند و از حرف‌زدن طفره می‌روند.

مع‌الوصف، دوئل آن‌ها پیکاری ظاهری نیست، زیرا سویه‌های مفیستوفلسی حتی در والاترین لحظه‌های فاوست نیز حفظ شده‌اند؛ تمسخر کلی‌مشربانهٔ مفیستوفلس راه به مرکز پیکارهای روحی فاوست می‌برد؛ به‌هیچ‌رو همیشه معلوم نیست که آیا مفیستوفلس در موارد منفرد برحق است یا نیست، به‌واقع آیا اصلاً در پیکار مغلوب شده است یا نه؟

مسلماً در وضعیت‌های متفاوت، نزدیکی و دوری متفاوتی و، همچنین، شیوهٔ متفاوتی برای متمرکز کردن تأکیدها در کار است. ضرب‌آهنگ تهدیدشدن فاوست از طرف مفیستوفلس به‌هیچ‌رو خطی صرفاً نزولی را برنمی‌سازد، و این ضرب‌آهنگ، به‌طریق اولی، با ضرب‌آهنگ ساحت‌های به‌ترتیب والا یا پست، خصوصی یا عمومی آکسیون یکی نیست. در 'مطبخ ساحرگان'، در 'سرداب اویرباخ'، و نیز در 'شب والپورگیس' (که به سبب درون‌مایهٔ ایده‌ای‌اش فقط معرّف شدت‌بخشیدن فانتاستیک به هردو صحنهٔ نخست است)، مفیستوفلس رهبر است، و فاوست، در مقابل، ناظری است که گاهی مجذوب است و گاهی ملول. به همین ترتیب، فاوست — به استثنای ظهور هلنا — بیش از آن‌که به لحاظ درونی درگیر مشارکت در صحنه‌های دربار شود، این صحنه‌ها را درمی‌نوردد. مفیستوفلس در این‌جا نیز شخص فعال اصلی است. همهٔ غرایز پست برنگیخته‌شدهٔ مربوط به لذت حتی صرف (خوردن، می‌زدن، روسپی‌بازی)، همهٔ جاه‌طلبی‌های حقیرانهٔ سرسپردگی به شغل و پیشه (در شکل تاریخی‌اش به منزلهٔ جادوگری، شارلاتانیسم) هرگز

Scanned with CamScanner

هیچ تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر سرشت ذاتی فاوست نمی‌گذارند. از سوی دیگر، همان‌طور که دیدیم، نقش مفیستوفلس در نوزایی عهد باستان به نقش یک دستهٔ همسرایان صرف تقلیل می‌یابد. بدین‌ترتیب، برای فهم برداشت گوته‌ای از لذت زندگی و حسانیت/شهوانیت باید این نکته را برجسته کرد که گوته عشق فاوست به هلنا را در قالب حسّانیتی فرم‌پردازی می‌کند که در معنای باستانی خام و ساده‌دلانه، غالباً صریح، و بری از رازپوشی است، چیزی که بیهوده اخلاقی فی‌المثل کسی چون ف. ت. فیشر را برانگیخته است. بنابراین، تضاد میان فاوست و مفیستوفلس، به‌هیچ‌رو تضاد ریاضت‌طلبی و شهوت حسّی نیست، بلکه همانا دیالکتیک انضمامی و واقعی امر انسانی و امر اهریمنی در چارچوب لذت حسّی زندگی است.

بر همین اساس، دوئل فاوست ــ مفیستوفلس ــ قطع نظر از این میان‌پرده‌هایی که از قضا در عین جنبهٔ منفی‌شان به لحاظ زیباشناختی-اخلاقی به‌غایت مهم‌اند ــ سه نقطهٔ اوج دارد: شرط‌بندی‌ای که هم‌اینک دربارهاش حرف زدیم، تراژدی گرچن، و مرحلهٔ فعالیت عملی فاوست.

در تراژدی گرچن، همهٔ مسایل 'جهان کوچک'، مسایل مربوط به رشد و تحول شخصیت در کل، به اوج خود می‌رسند؛ جامعه و تاریخ فقط به‌منزلهٔ پس‌زمینه، به‌منزلهٔ پیرامون، ظاهر می‌شوند. اهمیت این تراژدی، بالاخص از آن‌جاکه پایان‌بندی کل اثر را فقط براساس آن می‌توان فهمید، چنان عظیم است که باید جداگانه بدان بپردازیم. در این‌جا می‌توانیم ملاحظاتی را صرفاً به آن جنبه‌ای که مرتبط با مفیستوفلس است اختصاص دهیم.

گفتیم: فاوست سرداب اویرباخ را در هیئت ناظری ملول و بی‌حوصله پشت‌سر می‌گذارد، این‌که حسّانیت عریان و بی‌پرده موجود در آن‌جا سروکاری با اشتیاق او به زندگی ندارد. با وجود این ــ و این خصیصهٔ 'پدیدارشناختی' است ــ عشق فاوست به گرچن از همان بدو امر به‌مثابه آن رابطهٔ انسانی والا و تعیین‌کننده‌ای آغاز نمی‌شود که در جریان آکسیون به آن بدل می‌گردد. برعکس، فاوست همهٔ مراحل ذاتی عشق فردی را، از شهوت

حتی عادی با نمودهای کلیِ‌مشربانهٔ غیرانسانیِ متناظرش تا شور عاشقانهٔ روحی-حسّی اصیل و تراژیک، طی می‌کند. (در این‌جا نیز در قالب رشد و تحول شور عاشقانهٔ فاوست، تاریخ رشد و تحول عشق در نژاد بشر به‌شیوای تلخیصی بازنمایی می‌شود: این همان وجه ممیزهٔ تراژدی گرچن از سایر فرم‌پردازی‌های عشق در گوتهٔ جوان است.) و از آن‌جاکه ــ و در این باره مفصلاً حرف خواهیم زد ــ برای عشق در جامعهٔ طبقاتی (بالاخص وقتی، نظیر همین‌جا، موقعیت و تربیت اجتماعیِ عشّاق بسیار متفاوت باشد)، عناصر مفیستوفلسی کمابیش گریزناپذیرند، شدّت پیکار میان فاوست و مفیستوفلس دقیقاً با شدید شدن و رشد والاترِ عشق افزایش می‌یابد. ازهمین‌رو بود که ما پیش‌تر صحنهٔ بیشه و غار را تغییر ناگهانیِ[1] عشقِ فاوست به گرچن نامیدیم. فاوست از این عشق به انزوا می‌گریزد. شور عشق و مشاهدهٔ طبیعت به او همان انگیزش روحی-روانی‌ای را می‌بخشد که در آن، فاوست به لحاظ درونی بر تراژدی روح زمین چیره می‌شود. هم‌زمان، عشق اصیل و والای او به گرچن در سوز و گداز است. او از گرچن می‌گریزد تا از او مراقبت کند و نجاتش دهد، لیکن هم‌زمان در اشتیاق به او می‌سوزد. اگر اکنون مفیستوفلس هر جهش و انگیزشی را به شیوه‌ای کلیِ‌مشربانه به‌عنوان خودفریبی افشا می‌کند، اگر او فقط چهرهٔ شهوانی و عریانِ اشتیاقِ فاوست را می‌بیند، لاجرم، نه به درونی‌ترین هسته، دست‌کم به مسئله‌ای مرکزی از ستیز درونی در فاوست راه می‌برد:

Mephistopheles:
Verschwunden ganz der Erdensohn,
Und dann die hohe Intuition –
(Mit einer Gebärde)
Ich darf nicht sagen, wie– zu schließen.

Faust:
Pfui über dich!

Mephistopheles:
Das will Euch nicht behagen:
Ihr habt das Recht, gesittet pfui zu sagen.
Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen.
Was keusche Herzen nicht entbehren können.

1. Peripetie

Scanned with CamScanner

[مفیستوفلس:
محوشده یکسر پسر زمین،
و سپس شهود والا ــ
(با یک ژست)
من جرئت ندارم بگویم چگونه باید تمام کردن.
فاوست:
وای بر تو!
مفیستوفلس:
این نخواهد شما را خوش آمد؛
شما حق دارید مؤدبانه وای بگویید.
آدمی نشاید پیش گوش‌های پارسا بخواند،
آنچه را قلب‌های پارسا می‌آن سرکردن نتوانند.]

محق‌بودن نسبی مفیستوفلس در این‌جا بدیهی است. به طرزی بسیار مشابه، در صحنهٔ منثور تکان‌دهندهٔ 'روز دلگیر'، کلمات او، 'او نیست اولین'[1] و 'چه کسی بود که او را به تباهی کشاند؛ من یا تو؟'[2]، به‌راستی بر کانون ستیز اخلاقی در فاوست روشنایی می‌افکند. آن‌جاکه فاوست دوپاره‌شده از ندامت نمی‌تواند هیچ پاسخی بیابد، زیرا مفیستوفلس در برابر او کاملاً ذی‌حق است.

وسعت و عمق فرم‌پردازی گوته‌ای از این تراژدی عشقی در این واقعیت نمود می‌یابد که همهٔ مسایل زندگی اخلاقی، مستقیم یا غیرمستقیم، به میانجی این فرم‌پردازی به بیان درمی‌آیند. و این‌که مفیستوفلس کمابیش همه‌جا قادر است، به‌شیوه‌ای کاملاً موجه، در برابر وسواس‌های اخلاقی و شور فاوست به کلی‌مشربی خویش اعتبار بخشد. فقط به یک نمونه اشاره می‌کنیم. مفیستوفلس از فاوست می‌خواهد که برای اغوای گرچن، در تأیید مرگ شوهر مارته شورتلاین[3] شهادت دروغ دهد. فاوست نخست از دادن شهادت دروغ امتناع می‌کند. در پاسخ به این امتناع، مفیستوفلس در دفاع از ضرورت

1. *Sie ist die erste nicht.*
2. *Wer war's, der sie ins Verderben stürzte? Ich oder du?*
3. *Marthe Schwerdtlein*

عملی این کار برای اجرای نقشه استدلال نمی‌کند، بلکه به شیوه‌ای جذاب و هیجان‌انگیز مسئله‌ای را پیش می‌کشد که برای فاوست به‌غایت مرکزی است:

O heil'ger Mann! Da wär't Ihr's nun!
Ist es das erste Mal in Eurem Leben,
Daß Ihr falsch Zeugnis abgelegt?
Habt ihr von Gott, der Welt und was sich drin bewegt,
Vom Menschen, was sich ihrn in Kopf und Herzen regt,
Definitionen nicht mit großer Kraft gegeben?
Mit frecher Stirne, kühner Brust?
Und wolt Ihr recht ins Innre gehen,
Habt Ihr davon, Ihr müßt es grad' gestehen,
So viel als von Herrn Schwerdtleins Tod gewußt!

[ای مرد مقدس! این‌جا این شمایید!
آیا این نخستین‌بار در زندگی شماست،
که شهادت دروغ داده‌اید؟
آیا از خدا، جهان و آنچه در آن می‌جنبد،
از انسان، آنچه او را سر و قلب برمی‌انگیزد،
تعریف‌هایی با نیروی عظیم نداده‌اید؟
با پیشانی گستاخ، سینهٔ جسور؟
و اگر بخواهید راست به در درون‌تان بروید،
آیا از آن، اگر بایست هم‌اکنون اعتراف می‌کردید،
همان‌قدر که از مرگ آقای شورتلاین، نمی‌دانستید؟]

بدین‌ترتیب مفیستوفلس کل تراژدی عشقی، در وسیع‌ترین معنای کلمه، را به احاطهٔ خود درمی‌آورد؛ هرچند نمی‌تواند به درونی‌ترین هستهٔ تراژدی رخنه کند ــ او اذعان می‌کند که قادر نیست مستقیماً هیچ تأثیری بر گرچن بگذارد ــ اما کل ماجرا همه‌جا سراپا متأثر از جلوه‌ها و عناصر اهریمنی است. 'با من بیا!'[1]ی خوفناک او در پایان بخش اول، که بسیاری آن را به پیروزی‌ای کامل بر فاوست تأویل کردند، در حکم پیامد زیباشناختی‌ـاخلاقی ضروری چنین وضعیتی است.

1. *Her zu mir!*

Scanned with CamScanner

صحنه‌های پایانی بخش دوم، به شیوه‌ای یکسر متفاوت، به لحاظ بیرونی بسط می‌یابند. این صحنه‌ها عمدتاً با تأکید بر تک‌گویی شکل گرفته‌اند. زیرا در پیکار درونی تعیین‌کننده علیه مفیستوفلس، در گلاویزشدن به غایت اخلاقی فاوست با او، مفیستوفلس شخصاً هیچ مشارکت مستقیمی ندارد.

فاوست، همان‌طور که دیدیم، به پراکسیس یا کنش مولد، به سلطه بر طبیعت روی آورده است. او حتی بر لذت‌بردن زیباشناختی از جهان نیز فائق آمده است، هرچند البته آن را به‌عنوان سویه‌ای حفظ کرده است که با وجود نفی و رفع شدن، از بین نرفته است. اما پراکسیس، یگانه برون‌رفت واقعی و ممکن نژاد بشر از آشوب اهریمنی-جادویی قرون‌وسطا، به مراتب بیش‌تر از عشق فردی در معرض تهدید روح مفیستوفلس است. رابطهٔ عمیقاً درونی او با سرمایه‌داری را، که پیش‌تر تحلیل کردیم، به‌یاد آورید.

تقصیر فاوست ــ مثلاً در نابودی فیلمون و بوسیس ــ در این‌جا برخلاف تراژدی گرچن، فردی نیست. تلقی آن به این عنوان معرف سطحی‌نگری اکثر شارحان است. درست است که فاوست، بعد از مرگ فیلمون و بوسیس، مفیستوفلس را نفرین می‌کند. لیکن پیکارهای درونی متعاقب آن، برخلاف زمانی‌که می‌کوشید گرچن را نجات دهد، دیگر هیچ ربطی به ندامت اخلاقی فردی ندارند: این پیکارها، عمق بیش‌تری می‌گیرند به *بافت و زمینهٔ کل*، به *شالودهٔ* اجتماعی‌انسانی کل شیوهٔ کنش او، کل وضعیت او، معطوف می‌شوند. وضعیتی که نابودی فیلمون و بوسیس ضرورتاً برخاسته از آن است. به همین سبب، مشاهدات و تأملات او دیگر اصلاً بر مورد جزئی‌ای که موجد بروزشان بوده است، درنگ نمی‌کنند.

آنچه فاوست در این‌جا رودروی آن قرار می‌گیرد، تشخص‌بخشیدن به **دلواپسی یا توجه**[1] [در هیئت یک شخص یا کاراکتر] است. او، مطابق با

۱. Sorge: این مفهوم در شعر در قالب متشخص یک کاراکتر مؤنث ظاهر شده است. از این پس برای حفظ نام خاص کاراکتر، از لفظ آلمانی اصلی آن، زورگه، استفاده خواهد شد. مترجم

درونمایهٔ روحی‌اش، از سفیران مفیستوفلس است: معنا و محتوای ظهور او بیهودگی همهٔ تلاش‌های بشری برای بهبود است، با این فرق که او این گرایش را به شیوهٔ تمسخرآمیز-کلبی‌مشربانهٔ مفیستوفلس، بلکه به شکلی صریحاً مأیوسانه و بدبینانه به بیان درمی‌آورد. زورگه یأس درونی در مورد تحقق‌ناپذیری تلاش‌های بشری، در مورد بصیرت نسبت به ــ به زبان هگلی ــ نامتناهیت بد[1] آن‌ها، دست‌یافتنی بودن اصولی‌شان، را تجسم می‌بخشد:

Wen ich einmal mir besitze,
Dem ist alle Welt nicht nütze;
Ewiges Düstre steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter . . .
Er verhungert in der Fülle;
Sei es Wonne, sei es Plage,
Schiebt er's zu dem andern Tage,
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

[آن‌که را من روزی به تملک‌ام درآورم،
او را همهٔ دنیا هم هیچ سودی ندارد؛
اندوه ابدی بر او فرود می‌آید،
خورشید نه فرامی‌رود نه فرو . . .
او گرسنگی می‌کشد در فراوانی؛
چه شادی باشد، چه غم باشد؛
موکول می‌سازد او آن را به دیگر روز،
اگر آینده یکسر حیّ و حاضر باشد،
لاجرم کار او هرگز به انجام نخواهد رسید.]

فاوست این وسوسه را نیز، این 'حکمت' کلبی‌مشربانهٔ مفیستوفلس را که علناً به یأس روآورده است، قاطعانه از خود دور می‌کند، مع‌الوصف نه عاری از این احساس که حتی این نیز بیان‌گر کاریکاتوری اهریمنی و بس به‌جا از عمیق‌ترین تلاش‌های خودش است:

1. Schlechte Unendlichkeit

Scanned with CamScanner

Fahr hin! Die schlechte Litanei,
Sie könnte selbst den klügsten Mann betören.
[دور شو! مناجات بد،
این {زورگه} تواند خودْ زیرک‌ترین مرد را شیدا کند]

زیرا او از این نکته آگاه است که بلافاصله پیش از آن، عمیق‌ترین اعتقاد روان‌شناختی راسخ خوش را بیان کرده است:

Im Weiterschreiten find'er Qual und Glück,
Er, Unbefriedigt jeden Augenblick!
[در پیش رفتن، می‌یابد او رنج و خوشبختی،
او، ناخشنود هر دَم!]

زورگه لاجرم هیچ قدرت روانی یا اخلاقی بر فاوست ندارد. او فقط می‌تواند فاوست را از نظر جسمانی، و نه همچون اکثر دیگر آدمیان از نظر روحی، کور سازد.

اما این پیکار، که او پیروزمندانه از آن جان به‌در می‌برد، پیوند ونیز با پیکار دیگری دارد که در فاوست صرفاً به طرزی سراپا سوبژکتیو، فقط در تناظر با گرایش و تلاش، است که دست‌بالا را دارد. فاوست، بعد از ایستاده فیلمون و بوتسیس، پیش از ظهور زورگه، درست پس از آن‌که صداهای شیح‌گونهٔ مشکوکی، ازجمله صدای زورگه، را پشت در می‌شنود، می‌خواهد زندگی‌اش را مرور کند و برنامه‌ای جدید پیش نهد:

Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen.
Stünd' ich, Natur, von dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.—
Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll.

[هنوز من راهام به آزادی را نجنگیده‌ام.
کاش می‌توانستم جادو را از مسیرم بتارانم،

ورد و طلسم جادویی را یکسر از یاد ببرم.
می‌ایستادم اگر، ای طبیعت، در برابرت چون یک مردْ تنها،
آن‌گاه به زحمت‌اش می‌ارزید انسان بودن. —
آن بودم من، پیش از آن‌که آن را در تاریکی‌ها جویم،
با کلمات شرارت‌بار خودم و جهان را نفرین کنم.
اکنون هوا از چنین شبحی چنان است پُر،
که هیچ‌کس نداند چگونه آن را زدودن باید.]

این اولین بار است که فاوست مؤکداً از پیمان‌اش با مفیستوفلس حرف می‌زند، و مصمم است تا جادوی مفیستوفلس را طرد کند.

او در سطح سوبژکتیو، با توجه به مسایل اخلاقی درونی خویش، در صحنهٔ همراه با زورگه موفق بدین کار می‌شود؛ فاوست میل دورکردن او به یاری طلسم جادویی را سرکوب می‌کند، اما در مورد امکان رهایی‌اش از جادو توهم چندانی ندارد: 'از اهریمنان، می‌دانم، آدمی سخت خلاص خواهد شد[1]'. و وقتی وسوسهٔ زورگه را پس می‌زند، و خود را با نیروی تمام به کار بزرگی می‌سپارد که هنوز قصد دارد پیش از مردن‌اش به انجام رساندش، بی‌هیچ درنگی همچنان به استمداد از مفیستوفلس و ارواح او ادامه می‌دهد.

اکنون چیست این جادویی که فاوست، با نزدیک‌شدن به مرزهای کمال‌پذیری خویش، قصد طرد آن را دارد و فقط تا کم‌ترین حد قادر به این کار است؟ کیش مدرن و سطحی نابغه‌گرایی[2] 'ابرانسانیّت' فاوست را دقیقاً در جادو می‌بیند. به‌زعم هرمان تورک[2]، فاوست پس از چشم‌پوشی از جادو، به یک هنرنشناس[3] بی‌ذوق صرف بدل می‌شود. این شوپنهائر است نه گوته؛ برای اولی، نابغه نوعی 'monstrum per excessum' [موجودی که در یک جنبهٔ خاص، رشد بیش‌ازحد کرده] است، برای گوته همان انسانِ عادیِ به تمامی

1. *Dämonen, wieß ich, wird man schwerlich los.*

2. Hermann Türk (۱۸۵۳-۱۹۳۳)، مؤلف *Das Wesen des Genies Faust und Hamlet* (ذات نبوغ فاوست و هملت)، ۱۸۸۸، و انسان نابغه، ۱۸۹۶. (م. ا.)

3. Philister

رشد و تحول‌یافته در واقعیت و مطابق با برداشت گوته، فاوست در آن صحنه‌ها، والاتر از همیشه بوده است که می‌کوشد خود را از جادو خلاص سازد.

این‌که جادو به چه معناست، هرگز در *فاوست* ــ به‌شیوهٔ ادبی درست ــ تعریف نمی‌شود. خود فاوست، چنان‌که دیدیم، آن را پیامد پیمان خویش با مفیستوفلس می‌داند، یعنی به‌منزلهٔ مجموع و اصل آن نیروهایی که او میانجی آن‌ها همهٔ دستاوردهای خود را در شکل خاص‌شان به انجام رسانده همین‌جاست ــ در این اوج و نقطهٔ پایانی شعر، جایی که فعالیت تکنیکی‌ـاقتصادی برای سلطه بر نیروهای طبیعت ثمربخش از کنار درآمده است ــ که مؤلفهٔ سرمایه‌دارانهٔ فوق‌الذکر در مفیستوفلس اهمیتی تعیین‌کننده می‌یابد. تکرار می‌کنیم: مفیستوفلس فقط این نیست. او به‌نحوی جدایی‌ناپذیر و به شیوه‌ای نوع‌آمیز، در آنِ واحد یک شیخ فرزونوسطایی است و خصلت نوع‌آمیز تعمیم‌بخشی ادبی دقیقاً در وسعت و در مرزبندی حیطهٔ حکمرانی او نهفته است. او بر همهٔ قدرت‌های اجتماعی حکم می‌راند، حتی بر نیروهای طبیعی و شورهای انسانی استحاله‌یافته به این قدرت‌ها که در آن‌ها گرایش‌ها با دست‌کم امکان‌هایی برای نیل به 'قلمرو حیوانی روحی' سیطره دارد.

بدین‌ترتیب، مفیستوفلس در برابر گرچن فاقد قدرت است. می‌گوید: *ندارم من هیچ قدرتی*[1] فقط با هدیه، با برانگیختن کنجکاوی، نخوت، تنگ‌چشمی، زر و زیور، با میانجی‌گری مارته، با تحریک همهٔ غرایز بد خفته در او است که مفیستوفلس می‌تواند به نزدیکای او بخزد. قدرت او عبارت از این است که کمک کند تا هر امکان بد موجود، هر گرایش نهان و خفته به شر بی‌چون‌وچرا به واقعیتی اثرگذار بدل گردد: جادوی او عبارت است از سعی بی‌حدوحصر بر وسایل بیرونی‌ای که در خدمت این هدف‌اند وسایلی که یاری‌شان همهٔ مقاومت‌های نه‌چندان ریشه‌دار روانی بمادگر مغلوب می‌شوند. اما گوته همواره تأکید می‌کند که فراورده‌ها یا ساخته‌های جادو

1. *Ihr da habt ich keine Gewalt!*

مفیستوفلس، به حکم ذات اخلاقی واقعی و مؤثرشان، هیچ تمایزی از آدمیان ندارند. بنابراین 'اراذل تمثیلی'، راوُفه‌بولد، هابه‌بالد، و هالته‌فست[1]، که مفیستوفلس با همکاری جادویی آن‌ها بر ضدّ ضدقیصرها به پیروزی می‌رسد و سفرهای راهزنانهٔ خویش و نابودی فیلمون و بوسیس را به انجام می‌رساند، به لحاظ روان‌شناختی چیز دیگری نیستند مگر لاندسکنشت[2]های متوحش، و تفاوت این‌ها با 'سربازان صادق' آن دوران نیز بیش‌تر به کلمات برمی‌گردد تا به واقعیت. ('صداقت *را که می‌شناسیم خوب؛ یعنی: ادای دین*[3].') فقط افزایش قدرت بیرونی، افزایش شعاع عمل فردی، است که آن‌ها را جادویی جلوه می‌دهد، و ما از تفسیر مارکسی شش نریان مفیستوفلس به‌قدر کافی به معنا و دلالت اجتماعی این جادو پی‌برده‌ایم.

پس وقتی فاوست می‌خواهد از جادو رها شود، به جست‌وجوی یک زندگی انسانی عادی می‌رود که در آن فقط از طریق نیروی خویش، از طریق فعالیت خویش است که می‌تواند آنچه را از این پس به‌عنوان درستی و راستی می‌شناسد، عملاً تحقق بخشد. اما این ــ همان‌طور که گوته می‌داند و فاوست حدس می‌زند ــ ناممکن است. فاوست بدون کمک مفیستوفلس باید به عجز مأیوسانهٔ اتاق مطالعه بازگردد؛ این‌که آیا اکنون این بازگشت مثلاً در قالب پذیرش مقام مهندسین زیردست در یک کمپانی کاپیتالیستی نمود می‌یابد یا نه، هیچ جنبه‌ای از مسئله را روشن نمی‌کند.

گوته به شیوهٔ ظریف و محتاطانهٔ خود، این سویه را هم در آغاز و هم در پایان برجسته می‌سازد. فاوست در اولین تک‌گویی بزرگ خویش که همهٔ سنیزهای جهان‌بینانهٔ خود را در آن برمی‌شمرد، علاوه بر چیزهای دیگر می‌گوید:

Auch hab' ich weder Gut noch Geld
Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt;
Es möchte kein Hund so länger leben!
Drum hab' ich mich der Magie ergeben!

1. Raufebold, Habebald, Haltefest
2. Landsknecht (رعیت، یا بندهٔ زمین)
3. *Die Redlichkeit, die kennt man schon; sie heißt: Kontribution.*

Scanned with CamScanner

[نیز دارم من نه ملک نه پول
نه شأن و شکوه جهان؛
نخواهد هیچ سگی این‌چنینْ طولانی زیَد؛
ازین‌رو من خود را به جادو وانهاده‌ام.]

و پیش از صحنهٔ مربوط به 'زورگه'، او [زورگه] به‌تنهایی ظاهر نمی‌شود بلکه صرفاً یکی از چهار زنِ خاکستری است؛ لیکن سه تا از آن‌ها ــ مانگل، شولد، و نُت[1] ــ نمی‌توانند از آستانهٔ فاوست بگذرند: 'در درون مقیم است یک مرد متموّل...[2]' پس فقط از آن‌رو که فاوست ــ با اتکا به مفیستوفلس ــ متموّل و قدرت‌مند است، مجبور است با زورگه، با بدبینیِ جهان‌بینانه، ولی نه با مانگل یا نُت، رقابت کند. این نکته با وضوحی حتی بیش از این در قطعه‌ای بعدها حذف‌شده به بیان درمی‌آید. در این‌جا، همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، فاوست قصد دارد سرانجام از مفیستوفلس بگسلد. اما مفیستوفلس موضوع را اصلاً تراژیک تلقی نمی‌کند:

Denn Rat denkt jeglicher genug bei sich zu haben;
Geld fühlt er eher, wenn's ihm fehlt.

[زیرا شور و مشورت را گمان می‌برد هرکس به‌قدر کافی
در خود دارد؛
پول را احساس می‌کند او زودتر، وقتی آن را کم دارد.]

گوته همواره از این جایگاه فرد در جامعهٔ طبقاتی، بالاخص در سرمایه‌داری آگاه بوده است. این را می‌توان از روی قطعات بی‌شماری در آثار، نامه‌ها و مکالمات‌اش اثبات کرد. ما صرفاً به یک نمونهٔ بس شاخص می‌پردازیم گوتهٔ پیر مکالمهٔ مفصلی با سوره[3] دربارهٔ 'دیوانهٔ رادیکال' بنتام[4]، انجام داده بود سوره از بنتام دفاع کرد و بر این عقیده بود که خود گوته نیز، اگر در

۱. Mangel: نقصان، Schuld: تصیر یا گناه، Not: مضیقه یا تنگنا یا پریشانی نکه‌ای که در فوق دربارهٔ زورگه گفته شده دربارهٔ این سه چهره نیز صادق است. (مترجم)

2. Drin wohnet ein Reicher . . .
3. Soret
4. Bentham

انگلستان زندگی می‌کرد، در هیئت یک افشاگر سو ـاستفاده‌ها ظاهر می‌شد. گوته، که اکنون کاملاً قیافه و لحن مفیستوی خود را گرفته بود، در جواب گفت: 'شما مرا چه کسی فرض می‌کنید؟ آیا می‌بایست چنین سو ـاستفاده‌هایی را ردیابی می‌کردم، و به‌علاوه، آن‌ها را برملا می‌ساختم و علناً نام‌شان را می‌بردم، منی که در انگلستان زندگی‌ام را با سو ـاستفاده‌ها سرکرده بودم؟ اگر در انگلستان به دنیا آمده بودم، یک هرتسوگ [دوک] متمول یا حتی یک اشراف با درآمد سالانهٔ ۳۰،۰۰۰ پوند استرلینگ می‌شدم.'

این دقیقاً همان پراکسیس یا کنش مولدی است که فاوست کارش با آن خاتمه می‌یابد و اشتیاق جهان‌بینانه‌اش به وحدت نظریه و عمل، به پیشرفت‌های عملیِ نوع بشر، در قالب آن تحقق پیدا می‌کند، و این کنشی است که بدون مساعدت فعالانهٔ مفیستوفلس عیناً ناممکن است: هر نوع رشد نیروهای مولد در جامعهٔ بورژوایی فقط به‌شیوهٔ کاپیتالیستی ممکن است. از این‌رو، تلاش فاوست برای روگردانیِ درونی از جادو، بیهوده است. بنابراین، رؤیای او در مورد آیندهٔ نورانیِ بشریت صرفاً یک رؤیاست.

اما محتوای رؤیا بسیار مهم است. فاوست، همچون گوته، مخالف هر نوع انقلاب است. لیکن در این‌جا، که او ــ دست‌کم به‌طور سوبژکتیو ــ از جادوی مفیستوفلسی می‌بُرد، برای نخستین‌بار، در جدوجهدش برای دست‌یابی به عالی‌ترین اهداف نوع بشر، که آن‌ها را تاکنون فقط در خود، فقط در قالب رشد و تحول شخصیت خودش (و البته برای نوع بشر) تحقق بخشیده است، این آرزوی آگاهانه به بیان درمی‌آید: پیکار، بر پایهٔ *آزادی*، به همراه هم‌نوعان‌اش برای تحقق این اهداف. از این‌روست که آخرین تک‌گویی او، که با 'تحقق' شرط‌بندی پایان می‌گیرد، اهمیتی تا این اندازه تعیین‌کننده دارد ــ به‌مثابه والاترین و قاطعانه‌ترین شکلِ طردِ سوبژکتیو اصل اهریمنی:

Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschließen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.

Scanned with CamScanner

Ja! Diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.

[بگشایم من مکان‌ها از برای میلیون‌ها،
نه ایمن هرچند، لیک فعال‌آزاد برای زیستن.
آن‌جا می‌خروشد آن‌بیرون سیلاب تا به کناره،
و همچنان‌که می‌خاید، برای قدرت‌مندانه هجوم‌آوردن به‌درون،
فشار مشترک می‌شتابد به شکاف را فروبستن.
بله! این اندیشه را مزام به‌تمامی تسلیم،
این است حکمت را واپسین پایان:
فقط آن‌کس سزاوار است آزادی و زندگی را،
که روزانه آن‌ها را به‌چنگ‌آوردن باید.
و این‌سان می‌گذراند، در احاطهٔ خطر،
در این‌جا کودکی، مردی، و سالخوردگیْ سال پربارش را.
این‌چنین ازدحام خواهم من دیدن،
بر خاک آزاد با مردم آزادْ ایستادن.]

از پیش می‌دانیم که واقعیت در تضادی حادّ با این رؤیا قرار دارد و همان‌حال که فاوست بدین‌سان حرف می‌زند، لمورها به فرمان مفیستوفل گور او را می‌کنند. این تضاد، که هیچ‌چیز تخفیف‌اش نداده و به مبلغ هیچ‌چیز (به‌نحوی مشهود) تحقق نیافته است، دقیقاً با همان روحیهٔ دوگانه‌ای در ارزیابی پیشرفت کاپیتالیستی تطابق دارد که به کرات توانستم حضور آن را در گوته تشخیص دهیم. گوته، بی‌آن‌که قادر باشد به جبان اقتصادی-اجتماعی سرمایه‌داری درنگرد، با شهود شعری خویش نقش متناقض این حیات در رشد و تحول بشریت را عیان می‌سازد. ضرب‌آهنگ قساوت‌بار تخریب، که رؤیای فاوست دربارهٔ آینده را همراهی و تحت

می‌کند، به‌نحوی بسنده اعتقاد گوته را دقیقاً در فیصله‌نیافتگی، در فیصله‌ناپذیری این ناهمخوانی به بیان درمی‌آورد.

از این حیث، تأکید بر این نکتهٔ مهم است: نزد گوته مسئله هرگز بر سر جنگ و مانعی رمانتیک برای ویرانی بهشت باصفای ماقبل‌سرمایه‌دارانه نیست (به همین دلیل: نزد خود فاوست، هیچ ندامتی ناشی از تقصیرداشتن در زوال فیلمون و بوسیس وجود ندارد.) رویکرد گوته به مسایل رشد و توسعهٔ سرمایه‌دارانه، همانند هگل یا ریکاردو است. آنچه به لحاظ فکری و ایده‌ای تضادهایی را وساطت می‌کند و، به لحاظ ادبی، در تقابلی قاطع با هم قرار دارند، جدایی‌ناپذیری عینی اصل مفیستوفلسی از رشد سرمایه‌دارانهٔ نیروهای مولد است، از پراکسیس انسانی به‌درستی سمت‌وسوگرفته و به لحاظ عینی مهم‌ترین، از آن راهی که ــ این را گوته، همچون ریکاردو و هگل، حتی حدس‌اش را هم نتوانست بزند ــ بعدها بر این بستر به نیروهایی مجال ظهور می‌دهد که بشریّت را به‌راستی از مفیستوفلس رها می‌سازند. اما فاوست، از آن‌جاکه مجبور است تحقق کار یا رسالت زندگی‌اش را به دستان مفیستوفلس بسپارد، حتی امکان انحراف‌یافتن اهریمنانهٔ این رسالت، و چه‌بسا ــ برای رسالت زندگی فردی، نه رسالت نوع بشر ــ امکان نابودی آن را نیز به دستان اهریمن می‌سپارد.

این تناقضات پیچیده، از دیدگاه گوته، از عالی‌ترین دیدگاه آگاهی بورژوایی، به لحاظ عینی رفع‌ناپذیرند. عظمت ادبی گوته عبارت از این است: عرضهٔ این تناقضات در عین رفع‌ناپذیری به‌هیچ‌رو تخفیف‌نیافته‌شان. در این کار، او همپای ریکاردو و هگل وفادار به حقیقت است.

در تقابل با ناهمخوانی‌های حادّ واقعیت عینی، او فقط قادر است رؤیای سوژکتیو آینده را قرار دهد. اما خود این نیز چیز کمی نیست. بالاخص از آن‌رو که تناقض از درون نیز تشدید می‌شود: دست‌نخورده‌ماندن هستهٔ بشری در فاوست به هنگام پیکار با مفیستوفلس، به‌واقع روشن‌ترشدن و ناب‌ترشدن این هسته آن‌هم از قضا در وضعیتی که چیرگی‌ناپذیری مفیستوفلس از بیرون

Scanned with CamScanner

به‌تمامی عیان می‌گردد، از نظر عینی نیز چشم‌اندازی، شالوده‌ای واقعی، برای این باور به‌دست می‌دهد که بشریّت ــ به‌رغم مفیستوفلس، برای سرمایه‌داری ــ محکوم به سقوط به امر اهریمنی، به 'غبار بلعیدن'، نیست.

اما این برای گوته در حکم یگانه امید 'به لحاظ پدیدارشناختی' مستدل و از این‌رو، قابل‌فرم‌پردازی به شیوه‌ای قانع‌کننده بود. امیدی که می‌توانست از نظر زیباشناختی به‌عنوان چشم‌اندازی از آینده تصدیق گردد. از این‌رو او کاملاً حق داشت که ــ بدون درافتادن به موعظه‌گری و اخلاق‌گرایی سویژکتیویستی و کانتی ــ عامل تعیین‌کننده در رستگاری فاوست را سویهٔ سویژکتیو می‌دانست. او در مکالمه‌ای با اکرمان، سطور مشهور پایان‌بندی را کلید فهم کل اثر می‌خواند:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

[آن‌که همواره کوشان در تلاش است،
او را توانیم ما رستگار سازیم.]

گوته نتوانست وجود قدرت اجتماعیِ عینی‌ای را تشخیص دهد که قادر باشد در زمینی که او می‌شناسد، با مفیستوفلس پیکار کند، و لاجرم همچنین نخواست چنین قدرتی را فرم‌پردازی و بازنمایی کند.

IV
تراژدی گرچن

قسمت اول و حتی قطعهٔ ۱۷۹۰ زیر سیطرهٔ تراژدی گرچن‌اند؛ و هرقدر هم که تناسبات در نسخهٔ تمام‌شدهٔ بعدی جابجا می‌شوند، در تصور عامه، این تعادل باقی است؛ در تأثیر توده‌ای وسیعِ *فاوست*، حتی امروزه نیز تراژدی گرچن، درکنار تراژدیِ دانشِ بی‌واسطه و پیمان با اهریمن، استیلا دارد، آن‌هم با توجیهی پردامنه، زیرا تأثیر ادبیِ بی‌واسطهٔ 'جهان کوچک'، که در آن، امر زمزیک یا مرتبط با نوع صرفاً پس‌زمینه را می‌سازد، صرفاً سرشت خاص کاراکترپردازیِ تیپیک و هدایت آکسیون را تعیین می‌کند، ضرورتاً باید قوی‌تر از تأثیرِ ناشی از عمقِ سخت‌ٔ عینیت‌یافته و فلسفی‌شعریِ 'جهان بزرگ' در بخش دوم باشد.

با هر وضوح یا گنگی‌ای هم که گوتهٔ جوان در آن زمان خطوط کلیِ شعر را پیش چشم خود می‌داشت، شکی نیست که به لحاظ ادبی ذهن او بیش‌تر از همه با تراژدی گرچن درگیر بود، و این قابل‌فهم است، زیرا گوتهٔ جوان می‌توانست این تراژدی را به‌نحوی بسنده به اجرا درآورد. در حقیقت این تراژدی در حکم مضمونی مرکزی برای نه فقط آثار جوانی خودش، بلکه کل ادبیات آلمانیِ این دوره بود.

Scanned with CamScanner

در شعر و حقیقت، گوته یادآوری می‌کند که براساس داستان‌هایش دربارهٔ تراژدی گرچن، رفیق جوانی‌اش، هانریش لئوپولد واگنر دست به سرقت ادبی از او زد. در این‌جا تا چه حد می‌توان از سرقت ادبی حرف زد؛ واگنر سرنوشت تراژیک یک دختر اغواشده را در تطابق با روح زمانه بازنمایی می‌کند: به‌عنوان نمونه‌ای عریان، سرکوب طبقاتی بورژواها و خرده‌بورژواها به‌دست اشرافیت. در این دوره، شمار زیادی از درام‌های مشابه به‌وجود آمده‌اند، و برجسته‌ترین‌هایشان در نسل جوان متعلق به راینهولد لنتس[1] اند. نقطهٔ اوج فرم‌پردازی این نمونه از سرکوب طبقاتی در آن زمان را می‌توان در امیلیا گالوتی[2] لسینگ و دسیسه و عشق[3] شیلر یافت.

محبوبیت این مضمون به‌هیچ‌رو تصادفی نیست. این مضمون در ادبیات روشنگری انگلیسی و فرانسوی، از ریچاردسون[4] تا فیگاروی[5] بومارشه[6]، نیز نقشی غیرقابل اغماض بازی می‌کند. در پیکار طبقاتی میان اشرافیت و بورژوازی، به‌علت توسعه‌نیافتگی طبقات ستمدیده، ضرورتاً موارد منفرد بی‌عدالتی عریان باید در پیش‌زمینه قرار گیرند؛ کافی‌ست مبارزه‌های بزرگ ولتر در دفاع از عدالت قضایی را به‌یاد آوریم که قرینه‌های ضعیف‌شدهٔ آن در آلمان، نجات‌ها[7] [اعاده‌حیثیت‌ها]ی لسینگ و ظهور لافاتر جوان‌اند. اغوای دختران بورژوا به‌دست اشراف، تراژدی‌هایی که از دل آن برمی‌خیزند، به‌نحو قابل‌درکی برسازندهٔ بخش مهمی از این نوع شورش هنوز توسعه‌نیافته علیه سلطهٔ فئودالی است؛ و این‌که همهٔ این گرایش‌ها باید در آلمان، به‌سبب ضعف‌های بزرگ‌تر بورژوازی آن، بیش‌تر به پیش‌زمینه بیایند تا در فرانسه، بدیهی است.

بنابراین به لحاظ اجتماعی، تراژدی‌های دختر بورژوای اغواشده صرفاً یک مورد از میان بسیار تجاوزها و سوءاستفاده‌های فئودالیسم روبه‌زوال است اما از منظر فرم‌پردازی ادبی، این مضمون به صورت غیرتصادفی واجد جذا

1. Reinhold Lenz
2. Emilia Galotti
3. Kabale und Liebe
4. Richardson
5. Figaro
6. Baumarchais
7. Rettungen

بیتی است که به مضمون اصلی دراماتیک روشنگری آلمانی بدل شده است. بیش از هرچیز، در این‌جا به‌شیوه‌ای ملموس و بارور، در قالب یک مورد منفرد تیپیک و به‌سادگی تجربه‌پذیر، زنده‌ترین خصوصیات ستم [illegible] کریافته‌اند، خصوصیاتی که به‌نحوی خودانگیخته، کل بورژوازی (و نیز توسعه‌نیافته‌اش) را برافروخته می‌کنند. بدین‌ترتیب این مضمون دقیقاً امکان اشراق‌بخشیدن به ضرورت تیپیک یا نوعی به‌شیوه‌ای از نظر اجتماعی دقیق و ملموس، و اشارهٔ ادبی به متنوع‌ترین شکل‌های تجلی‌شان، را فراهم می‌سازد (دربار در لسینگ و شیلر، زندگی افسران در لنتس و واگنر، معلمان دربار در لنتس، و الی‌آخر.) به‌علاوه، دقیقاً همین مضمون است که به مؤثرترین وجهی، تضاد وسیعاً به پیش‌زمینه آمده را عرضه می‌کند: تضاد این هردو اخلاق — زوال‌یافتگی اخلاقی، نیهیلیسم اخلاقی نزد اشرافیت، و حساسیت سلیم و اخلاقی بورژوازی. نهایتاً در این‌جا ضعف و عجز بورژواها، در برابر اشرافیت، می‌تواند به‌شیوه‌ای تماماً وفادار به حقیقت بازنمایی شود. با وجود این، چنین ضعفی می‌تواند قهرمان‌گری منفعل و، به‌نحوی اصیل، رشدنیافتهٔ آن‌ها را که خشونت‌آمیز و برافروخته نیست، به بیان درآورد. پس تصادفی نیست که حتی نزد پرشورترین درام‌پردازان سیاسی اشتورم و درانگ، نزد شیلر جوان، فروش سرباز توسط شاهزادگان صرفاً یک اپیزود را در تراژدی عشقی مرکزی برمی‌سازد.

اشعار جوانی گوته به همین جریان تعلق دارند، اما گوته در این‌جا از همان بدو امر واجد موضعی مختص خویش و صورت‌بندی خاصی از مسئله است: او به نسبت هم‌عصران‌اش چیزی گسترده‌تر و عمیق‌تر را فرم‌پردازی می‌کند: او به‌طور کلی نقدی از رابطهٔ عشقی در جامعهٔ بورژوایی به‌دست می‌دهد. انگلس مفصلاً شرح می‌دهد که چگونه همان زمین‌لرزه‌ای که به بورژوازی[1] جایگاه اقتصادی هادی‌اش را بخشید، شکل‌های مدرن عشق و ازدواج را نیز فرا آورد، اما در عین‌حال — همراه با همان ضرورت اقتصادی‌اجتماعی — تحقق واقعی‌شان در زندگی را به موارد استثنایی نادر بدل

Scanned with CamScanner

ساخت. به سبب همین متناقض‌بودگی درونی جامعهٔ بورژوایی است که ایدهٔ خلاقیت گوتهٔ جوان به‌کار می‌افتد. آن‌هم هرچند، در تطابق با گرایش کلی خویش، از منظر رشد و تحول همه‌جانبهٔ شخصیت که به‌واقع خود نیز بیشتر از همان مجموعه مسایلی است که تکوین سرمایه‌داری و به برنشستن انقلاب‌های بورژوایی در دستور کار قرارش می‌دهند. مسایلی که، معالوصف، ساختار اقتصادی و اجتماعی خود همین جامعهٔ بورژوازی مانع از تحقق راه‌حلی ولو تقریبی برای آن‌ها می‌شود. تراژدی‌های عشقی گوتهٔ جوان، در قالب سرنوشت‌های فردی عمیقاً تجربه‌شده، بازنمایندهٔ آمیزه‌های متنوعی از این هردو دسته تناقضات اجتماعی‌اند. مسئلهٔ تضاد طبقاتی در روابط جنسی، که به لطف هم‌عصران گوته در کانون قرار گرفته است، برای او نیز سویه‌ای مهم باقی می‌ماند. لیکن صرفاً یک سویه از این تمامیّت.

تحقق‌پذیری نادر وحدت عشق و ازدواج فردی در نزد طبقات حاکم جامعهٔ بورژوایی ــ انگلس هرگز از تکرار این نکته خسته نمی‌شود که این مسئله در اقشار تهیدست و بالاخص در پرولتاریا صورت کاملاً متفاوتی به خود می‌گیرد ــ دلایل اقتصادی و اجتماعی خود را دارد. اما این تحقق‌پذیری در موارد منفرد به‌شیوه‌ای بحرانی و تراژیک عرض وجود می‌کند. در حیات احساسی، در تفکر، در کنش اجتماعی آدمیان است که گرایش‌های اجتماعی ستیزگر پیکارهای خود را پی می‌گیرند. بدوی‌ترین شکل این تناقضات همانا تناقض میان شور عاشقانه ظهورکرده و رفاه اقتصادی و اجتماعی انسان منفرد است؛ به بیان خام، پرسش این است: آیا عشق و ازدواج برای 'رویهٔ شغلی' فردْ مفید است یا مضر ــ و در این جا 'رویهٔ شغلی'[1] گویای متنوع‌ترین گذارهاست، از جست‌وجوی خام‌هائی توقیع و اعتبار تا انکشاف درونی شخصیت، از پست‌ترین و تنگ‌نظرانه‌ترین شکل خودپرستی تا ستیزهای تراژیک واقعی.

در گوتس و کلاویگو، گوتهٔ جوان مسئله را به همین شیوه طرح می‌کند. نزد کلاویگو، پرسشْ ساده‌تر و عریان‌تر می‌نماید؛ نزد وایزلینگن، این پرسش

1. Karriere

به‌واسطهٔ عشق هم‌زمان به آدلهاید بغرنج می‌شود. اما در این‌جا نباید چشم بر این واقعیت بپوشیم که عشق به آدلهاید به‌نحو تنگاتنگی با پرسش 'رویهٔ شغلی' پیوند خورده است: این‌که آیا وایزلینگن به اپوزیسیون شوالیه‌ای گوتس و زیکینگن خواهد پیوست یا خواهد کوشید در دربار به توفیق و اعتبار دست‌یابد. در هردو مورد ــ هرچند گوته مسبب‌های واقعی را محتاطانه نوازش می‌بخشد ــ همهٔ همدلی، معطوف به دختران قربانی‌شده است. وایزلینگن و کلاویگو به‌عنوان دو سُست‌بنیاد، دو کاراکتر متزلزل، بازنمایی می‌شوند، که به‌طرز شرم‌آوری در آزمون ارزش انسانی خویش شکست می‌خورند. این شیوهٔ کاراکترپردازی در گوته در حکم نوعی محاکمهٔ نفس است، اما محاکمه‌ای یک‌سویه و ساده‌سازانه. این ساده‌سازی در این واقعیت نیز بروز می‌یابد که قربانیان، که در احاطهٔ تمام همدلی اویند، در بازنمایی ادبی، با حالتی رنگ‌پریده و بی‌خون ظاهر می‌شوند. آدلهاید نه فقط در واقعیت فرم‌پردازی‌شدهٔ گوتس، بر ماری پیروز می‌شود، بلکه همچنین در مقام کاراکتر ادبی نیز زنده‌تر، غنی‌تر، قانع‌کننده‌تر، و جذّاب‌تر است.

دلیل آن‌هم دقیقاً محاکمهٔ نفس شاعر است. گوته در این‌جا بنا را عمدتاً بر تقصیر می‌گذارد، بی‌آن‌که مسئله را در قالب هم‌تافته‌ترین و به لحاظ روانی عمیق‌ترین شیوهٔ بروزش درنظر آورد. اما این مسئله را او به همین شیوه با گوشت‌وخون خود تجربه کرده بود. ما با تصور گوته از انکشاف توانایی‌هایی که در آدمیان وجود دارد، آشنا هستیم. این انکشاف بدون عشقْ ناممکن است. ریاضت‌طلبْ یک انسان ناکامل است. شور عشق فردی، درست از آن‌رو که هم ابتدایی‌ترین و طبیعی‌ترین همهٔ شورهاست، و هم در شکل فردیت‌یافتهٔ کنونی‌اش، برترین و پالوده‌ترین میوهٔ فرهنگ را معرفی می‌کند، اصیل‌ترین شکل تحقق شخصیت انسانی است، آن‌هم مادامی که بسط و انکشاف آن را برحسب 'عالم اصغر'، به‌منزلهٔ غایتی فی‌نفسه، بنگریم. شور عشق فقط زمانی می‌تواند به این تحقق دست‌یابد که به جریانی همه‌گیر بدل گردد، جریانی که برترین تلاش‌های روحی و اخلاقی فرد، در شکل سراپا کمال‌یافتهٔ خود،

Scanned with CamScanner

به‌جانب آن سرازیر شوند و به بلوغ برسند. زمانی که قدرت عشق، که سه شخصیت وحدت می‌بخشد، عملاً همه‌چیز در آدمی را به تراز عالی‌ترین امور که قابل‌دستیابی است برکشاند.

عشق غنایی گوته مکرراً این احساس جهانی را در قالب فرمی از نظر ادبی کمال‌یافته به‌بیان درمی‌آورد. شعر او، مسخ گیاهان[1]، به روشن‌ترین وجهی نشان می‌دهد که این عشق تا چه اندازه با جهان‌بینی ــ عمدتاً فلسفه‌طبیعی ــ او پیوند خورده است. گوته در این‌جا یک شعر آموزشی فلسفی نمی‌نویسد، وقتی او رشد و تحول جهان نباتی و گیاهی را به نحوی شعری در شکل شرح و وصفی برای کریستیانه فولپیوس[2] توضیح می‌دهد، کریستیانه یک شنونده ساخته و پرداخته و خیالی برای یک توضیح انتزاعی نیست: از دل تشریح ادبی‌ـفکری گوته دربارهٔ پدیده‌های طبیعی، به شیوه‌ای بی‌واسطه و ارگانیک چه در معنای فکری و چه شعری آن، قانون رشد و ذات عشق سربرمی‌آورد از همین‌روست که گوته می‌تواند شعرش را این‌گونه به پایان برد:

O gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntschaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entsproß,
Freundschaft sich mit Macht aus unserm Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüten und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Gestalten,
Still entfaltend, Natur unsern Gefühlen geliehn!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

[آه، فکر کن پس همچنین، چگونه از بذر آشنایی
رفته‌رفته در ما عادت شیرین شکوفه می‌زند،
دوستیْ خود را با قدرت از درون‌مان هویدا می‌سازد،
و چگونه آمور سرانجام شکوفه و میوه می‌زاید.
فکر کن، چه گوناگون گاهی این، گاهی آن شکل را،
در سکونْ رشدیابنده، طبیعت به احساسات‌مان عطیه داده است!

1. Die Metamorphose der Pflanzen
2. Christiane Vulpius

شاد باش نیز در روز اکنون! عشق مقدس
می‌شتابد به جست‌وجوی نجیب‌ترین میوهٔ باورهای یکسان،
دیدگاه‌های یکسان به چیزها، تا بدین‌سان در بینش هم‌آهنگ
خود را پیوند زندْ زوج، بیابد جهان برتر.]

این آرمان یک عشق هم‌آهنگ، که طالب حدّ اعلای رشد و تحول هم‌آهنگ شخصیت است، بر بستر جامعهٔ بورژوایی می‌بالد، لیکن هستی اجتماعی‌ای که این بستر را فراهم آورده است، در رشد و توسعهٔ خویش، از تحقق آن در زندگی جلوگیری می‌کند. [این عدم تحقق] نه فقط مستقیماً اقتصادی و اجتماعی، در معنای، مثلاً، موانع اقتصادیِ یک وصلت زناشویی، و نه فقط به‌عنوان پیامد تمایزات فرهنگی‌ای که دربیرونْ طبقاتی‌اند و در درونْ به‌سختی نفوذپذیر ــ بلکه حتی منطق درونماندگار رشد و تحول شخصیت نیز در این‌جا محدودیت‌هایی ایجاد می‌کند.

از این جهت، ناممکن‌بودن برابری واقعی میان مرد و زن در جامعهٔ بورژوایی در متنوع‌ترین شکل‌ها، از بی‌رحمانه‌ترین تا روحی‌ترین، نمود می‌یابد. هر نوع کمال نفس بدون عشقْ ناممکن است، دست‌کم عمیقاً ناکامل خواهد بود. اما این کمال نفس، که رفاقت روحی‌ـحسی عمیق میان مرد و زن جزوی از آن است، در جامعهٔ طبقاتی متضمن رشد و تحول منزوی، به‌خودوانهاده، بی‌قیدوشرط، و ازبندرستهٔ مرد، بدون خانواده، بدون زن و کودکان است ــ دست‌کم در آغاز جست‌وجو، در آغاز گمراه‌شدن ضروری ــ تا این‌که مرد سرانجام راه خویش را می‌یابد: همان استادی در استیلا بر واقعیات موجود جهان و قابلیت‌های خویش. بنابراین در جامعهٔ طبقاتی، پیوند زودهنگام، حتی بر پایهٔ اصیل‌ترین و عمیق‌ترین عشق نیز، خود به نقطهٔ شروع سنیزهای تراژیک فیصله‌ناپذیر بدل می‌گردد. اگر این پیوند پابرجا بماند، لاجرم جوان درگیر در این پیوند است که قربانی می‌شود، و اگر او، زیر فشار امکان‌های قیدوبندخوردهٔ رشد و تحول‌اش، درهم بشکند، لاجرم این دختر است که باید قربانی شود.

Scanned with CamScanner

این‌ها رئوس تراژدی‌های عشقی گوتهٔ جوان‌اند. به سبب وقار انسانی عمیق او، به‌سبب احساس مسئولیت همواره بیدارش، امتناع شتابان در حکم موتیف هادی و همیشگی زندگی جوانی اوست. بله، از آن‌جاکه او در همان سال‌های نخستین از این ستیز آگاه بود، سایهٔ وداع ضروری وسیعاً بر خبرزن شدیدترین، گستراننده‌ترین، و سعادت‌آمیزترین عشق می‌افتد. حتی گوتهٔ هجده‌ساله نیز در بحبوحهٔ شدیدترین شور و شوق‌اش برای کته شونکوپف[1] به دوست‌اش بریش[2] می‌نویسد:

'اغلب به خودم می‌گویم: اگر او اکنون از آنِ تو می‌بود، و هیچ‌کس دیگر مرگ نمی‌توانست او را برای تو دست‌نیافتنی سازد، و آغوش او را از تو دریغ دارد؛ به خودت بگو من آن‌وقت چه احساسی دارم. به چه بیش از هرچیز می‌اندیشم ــ و اگر پایان کارم فرارسد، پس از خداوند می‌خواهم او را به من ندهد.'

در این‌جا الگوی اولیهٔ همهٔ تراژدی‌های عشقی متأخرتر گوتهٔ جوان را پیش روی خود داریم: از فریدریکه بریون[3] تا لیلی شونه‌مان[4]، آن‌جاکه سویه‌های مادی اصولاً نمی‌توانستند هیچ نقشی ایفا کنند. کل دیالکتیک درونی و پیچیدهٔ این دریافت‌ها را گوته در درام *اشتلا*[5] بازنمایی می‌کند. در آن‌جا او از زبان کسیلی[6] وانهاده‌شده به‌دست فرناندو[7] می‌گوید:

Er liebte mich immer, immer! Aber er brauchte mehr als meine Liebe. Ich hatte mit seinen Wünschen zu teilen . . . Ich bedaure den Mann, der sich an ein Mädchen hängt . . . Ich seh' ihn als einen Gefangenen an. Sie sagen ja auch immer, es sei so. Er wird aus seiner Welt in unsre hinübergezogen, mit der er im Grunde nichts gemein hat. Er betrügt sich eine Zeitlang, und weh uns, wenn ihm die Augen aufgehen!

['او دوست داشت مرا همیشه، همیشه! اما او نیاز داشت به

1. *Käthe Schönkopf*
2. *Behrisch*
3. *Friedrike Brion*
4. *Lili Schöneman*
5. Stella
6. Cäcilie
7. Fernando

بیش از عشق من. من باید در آرزوهای او شریک می‌شدم . . .
من افسوس می‌خوردم بر مردی که به یک دختر می‌آویزد . . .
من می‌نگرم او را همچون یک اسیر. البته آن‌ها همیشه
می‌گویند چنین است. او از جهان خویش به مال ما فروکشانده
می‌شود، جهانی که با آن اساساً هیچ وجه اشتراکی ندارد. او
فریب می‌دهد خود را برای مدت‌زمانی، و وای بر ما وقتی
چشمان او باز شوند!']

به همین‌سان در این درام، شکل‌های مختلف فریب و خودفریبی (ناآگاهانه)، که بالاجبار از دل چنین موقعیت‌هایی سربرمی‌آورند، با ظرافت تمام بازنمایی شده است. اگر گوته موفق می‌شد، به یاری قهرمانان مذکرش، همهٔ آن موتیف‌هایی را که نزد خود او به این ستیزها راه برده بودند، به‌نحوی اقناع‌کننده بازنمایی کند، اگر او در کاراکترپردازیِ فرناندو، صرفاً به روان‌شناسی عشق، تزلزل، و بی‌وفایی محدود نمی‌ماند، آن‌گاه در این‌جا با یکی از بزرگ‌ترین تراژدی‌های عشقی عصر روبه‌رو می‌بودیم.

اگمونت و شعر جلوی *دادگاه*[1] (۱۷۷۷/۱۷۷۶) نشان‌گر مسیری دیگر، و نه کم‌تر تراژیک، از همین ستیز واحدند. در همان‌حال که دختران اقشار بالایی بورژوازی فقط می‌توانستند به قربانیان بی‌گناه و پژمردهٔ فاجعهٔ عشقی بدل شوند، دختران تهی‌دست[2] این شهامت را دارند که به عشق، با همهٔ عدم قطعیت و عدم امنیت، با همهٔ پیامدهای اجتماعی و روانی‌اش، تن دردهند، پیش‌داوری‌های جامعهٔ بورژوازی را مغرورانه به مبارزه طلبند، و در خود عشق ــ به‌رغم گذرابودن‌اش ــ در عشق‌ورزیدن و عشق‌ورزیده‌شدن، خودآگاهی و پشتیبانی اخلاقی خویش را می‌یابند.

کلرشن مغرورانه به آه‌وناله‌های پرسروصدای مادرش از این‌که او به مخلوقی تباه بدل شده است، چنین پاسخ می‌دهد: *'تباه؟ معشوق اگمونت تباه شد؟'* و گوته، در شعر فوق‌الذکر، از زبان مادرِ مجرّد او می‌گوید:

1. Vor Gericht
2. Verworfen? Egmonts Geliebte verworfen?

Scanned with CamScanner

Von wem ich es habe, das sag' ich euch nicht,
Das Kind in meinem Leib.—
Pfui! Speit ihr aus: die Hure da! –
Bin doch ein ehrlich Weib!

[این‌که من این را از که دارم، این را نمی‌گویم من به شما.
کودک در بدنام را. —
ننگ! شما می‌غرید: 'روسپی را!' —
هستم لیک یک زن صادق.]

تراژدی گرچن سنخ‌نماترین و نوعی‌ترین همهٔ این درام‌هاست. پیش‌تر اشاره کردیم که در فاوست و در گرچن، نه فقط شور خود عشق، بلکه همچنین همهٔ مراحل رشد و تحول آن، از سرآغازهای سبکسرانه و نیمه‌آگاهانه تا عمیق‌ترین جنبه‌های تراژیک، فرم‌پردازی می‌شوند. در شخص فاوست، همهٔ گرایش‌های بزرگ رشد و تحول تمرکز یافته‌اند. وقتی او، با روآوردن به زندگی، به گرچن نزدیک می‌شود، بار دلگیر تراژدی مغلوب‌نگشتهٔ معرفت بی‌واسطه، پیمان با اهریمن، بر دوش او سنگینی می‌کند، و در گرماگرم حد اعلای به‌وجدآمدن از گرچن، در گرماگرم شورمندانه‌ترین شکل مدهوشی از افسون شخصیت و نزدیکی گرچن، در درون او جدوجهدی شکست‌ناپذیر در جریان است. جلوتر، بالاتر! فاوست، حتی اگر نخواهد به خود اعتراف کند، می‌داند که برای او هیچ امکانی وجود ندارد که مدتی دراز در 'جهان کوچک' گرچن بماند. اما این تلاش برای به‌درآمدن دیگر هیچ ربطی به اهداف اجتماعی بیرونی تونیزیانو کسی چون وایزلینگن و کلاویگو یا به بی‌قراری صرفاً سوئژکتیویستی فرناندو ندارد: نزد او، مسئله واقعاً بر سر اشتیاق بی‌قرار به کمال‌یافتن است.

از این‌رو عشق به گرچن حتی برای خود فاوست نیز تراژیک است شدت‌بخشیدن یا درونی‌کردن تراژیک به روشن‌ترین وجهی در این واقعیت تجلی می‌یابد که قوای متضادی که ستیزها را به‌وجود می‌آورند، دیگر، همچون در سایر درام‌های دورهٔ جوانی، قالب کاراکترهای سراپا متمایز را به خود نمی‌گیرند، بلکه جدوجهد روبه‌پیش فاوست و دلبستگی‌اش به گرچن متقابلاً، و از درون، یکدیگر را تقویت و هم‌زمان تخریب می‌کنند. صحنهٔ

مربوط به چرخش سرنوشت‌ساز عشق فاوست، که هم‌اینک بدان پرداختیم، این پیوندخوردگی به ناگزیر تراژیک را نشان می‌دهد: فاوست از گرچن می‌گریزد تا او را نجات دهد؛ فرار و انزوا به روح او، به جهان‌بینی او، رفعتی ناگهانی، جدید، و نامنتظره می‌بخشد. اما این ترفیع روحیه دقیقاً به لطف عشق به گرچن تحقق می‌یابد؛ فاوست — البته با مفیستوفلس — فرار را بیهوده می‌سازد، طوری که آنچه برای تقدیر گرچن مصیبت‌بار می‌شود، دقیقاً برترین و پُرروح‌ترین مرحلهٔ عشق فاوست است. این‌که فاوست واجد آگاهی تام از سرنوشت خویش است، تخفیفی در هیچ چیز نمی‌دهد؛ این آگاهی و وضوح صرفاً در حکم آگاهانه‌شدن سوبژکتیو چاره‌ناپذیری وضعیت است؛ جهان‌بینی فاوست، حتی در گرماگرم شور اعلای فلسفه‌ـطبیعی‌اش، قادر نیست پاسخی به کلی‌مشربی مفیستوفلس بدهد، قادر نیست دوراههٔ اخلاقی را حل کند:

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?
Laß mich an ihrer Brust erwarmen!
Fühl' ich nicht immer ihre Not?
Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',
Der wie ein Wassersturtz von Fels zu Felsen brauste
Begierig wütend nach dem Abgrund zu? . . .
Was muß geschehn, mag's geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zugrunde gehn!

[کدام است شادی آسمانی در آغوش او؟
بگذارم بر سینه‌اش گرم شوم!
حس نمی‌کنم همیشه پریشانی‌اش؟
نیستم من فراری، آن خانه‌به‌دوش؟
ناانسانی بدون هدف و آرامش،
که چون آبشاری از صخره به صخره‌ها می‌خروشد
مشتاق شتافتن خشمگین به‌سوی مغاک؟ . . .
آنچه باید رخ دهد، بگذارش زود رخ دهد!
بگذار سرنوشت‌اش بر من فروریزد
و او را با من به نابودی کشاند!]

Scanned with CamScanner

همین درجهٔ بالا از تیپیک‌بودن را نزد گرچن هم می‌یابیم. او نه، همچون کلرشن، قهرمان است، و نه، همچون هر دو ماریا، برهٔ قربانی کم‌خون (حتی به لحاظ طبقاتی نیز در فاصلهٔ این دو حدّ نهایی جای دارد.) همهٔ پیش‌داوری‌ها و ضعف‌های عادیِ روحی و اخلاقیِ یک دختر بورژوای برآمده از اقشار متوسط پایین در او یافت می‌شوند. ولی در همان حال، مطلق‌بودن و دست‌نخوردگیِ دریافت‌ها، بی‌قیدوشرط‌بودگیِ ایثار، شجاعت، ازخودگذشتگی، و روشن‌بینیِ احساس نسبت به اشخاص و حتی افکار نیز در او به چشم می‌خورند.

البته از نظر عینی دقیقاً همین‌جاست که موتیف یا عامل جداکننده ــ بسیار پیچیده ــ سرمی‌زند. این مهم است که فاوست، پس از تغییرجهت ناگهانی در بیشه و غار، درصدد تقرّب جهان‌بینانه به گرچن نیز برمی‌آید، و وقتی او در گفتار مشهورشده‌اش دربارهٔ خدا، پانتئیسم [همه‌خداباوری] سراپا این‌جهانیِ خویش (و از آنِ گوته) را وسیعاً با تصورات دینیِ گرچن سازگار می‌کند، این صرفاً نوعی تقلیدگری از جانب عاشقی نیست که می‌خواهد به هر قیمتی به وحدتی روانی‌ـروحی دست یابد، بلکه در حکم گرایشِ غالباً صریح خودِ گوته به غیرجدلی‌ساختنِ اسپینوزاگراییِ خویش است، نوعی رواداری دوربُرد در قبال باور صادقانه، حال باور به هر چیزی، تا بدین‌ترتیب بی‌اعتنایی‌ای نیهیلیستی به وجود نیاید. از این‌روست که کلماتِ گرچن:

Das ist alles recht schön und gut;
Ungefähr sagt das der Pfarrer auch,
Nur mit ein bißchen anderen Worten.

[این همه بس زیبا و خوب است؛
کمابیش چنین می‌گوید کشیش نیز،
فقط با کلماتی اندکی متفاوت.]

معنایی دوگانه دارند. به لحاظ سوبژکتیو، در لحظهٔ سرمستی، نوعی قرابت روحی‌ـروانی حاصل شده است؛ به لحاظ ابژکتیو، مغاک فارق میان آن دو در این‌جا گشوده می‌شود، و مسلماً هیچ‌کدام‌شان از آن آگاهی ندارد. بنابراین، از

یک سو دیالکتیک پیچیدهٔ عمیق‌ترین درستکاری، قاطعانه‌ترین گشودگی نفس، و از سوی دیگر، فریب و خودفریبی، که مشخصهٔ عشق در جامعهٔ طبقاتی‌اند ــ حتی در والاترین شکل‌اش ــ تحقق می‌یابد. بدین‌ترتیب کسیلی در *اشتلا* می‌گوید: 'ما باور داریم به مردان! در لحظه‌های شور، اگر می‌فریبند آنان خویش را، چرا نباید *ما* فریب خوریم؟'[1]. بدین‌ترتیب فاوست در اوج درگیریِ تراژیک‌اش، زمانی که گرچن هنوز در زندان است، می‌گوید: 'و *جنایت او* حقاً یک بود!'[2]

اما این واقعیت که گرچن فلسفهٔ فاوست را نمی‌فهمد، یا آن را در سطح فرهنگی پست‌تر خودش تفسیر می‌کند، نیز دو وجه دارد که بیانگر توجیه و سویهٔ تراژیک جایگاه اویند. وقتی گرچن با این کلمات به او نزدیک می‌شود که 'تو مسیحیت نداری'[3]، آن‌گاه هرچند این سخن، از نظر روحی و فکری، در حکم اعتراض بری از فهم دخترکی بورژاست، لیکن از نظر انسانی و اخلاقی، به نقطهٔ تراژیک تعیین‌کننده در رشد و تحول اعلای شخصیت فاوست ارجاع می‌دهد: به پیوند گسست‌ناپذیرش با مفیستوفلس؛ و فاوست در این‌جا فقط می‌تواند به عذرهایی دستپاچه و بی‌معنا پناه برد، زیرا او خودآگاهی دارد و پیش‌تر مستقیماً، در بیشه و غار، به خودش اعتراف کرده بود که مفیستوفلس برای او ناگزیر شده است. بنابراین در این‌جا غیرممکن‌بودنِ درهم‌شکستنِ سدِّ بازدارندهٔ تراژیک و غیرارادی، نه در اختلاف سطحِ ذهنی و فکری میان فاوست و گرچن، نه در ناتوانی گرچن برای فهمِ کاملِ فاوست، بلکه در درهم‌تنیدگیِ عنصر مفیستوفلسی در حتی عالی‌ترین کوشش‌های بشری نهفته است.

لاجرم در این‌جا ــ به‌رغم همهٔ ژرفنای عشق فاوست، همدلی و همدردی‌اش ــ مفیستوفلس در مقیاسی وسیع (نسبتاً) محق است وقتی جهش اعلای جهان‌بینانه و اخلاقیِ ناشی از عشق فاوست را به شیوه‌ای کلبی‌مشربانه

1. *Wir glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst, warum sollten wir nicht betrogen werden?*
2. *Und ihr Verbrechen war ein gutter Wahn!*
3. *Du hast kein Christentum*

Scanned with CamScanner

متوجه پیامدهای صرف رختخواب می‌کند و از آن حظ می‌برد. در این‌جا تفاوت
و محدودیت مفیستوفلس به غایت آشکار است: ذات گرچن برای او
دسترسی‌ناپذیر است؛ او هستهٔ پیکارهای درونی واقعی فاوست را نیز درک
نمی‌کند ــ اما راه این تراژدی با سنگ‌های 'حکمت' او هموار شده است. از
آن‌جاکه گرچن برای مفیستوفلس دسترسی‌ناپذیر است، عشق او نیز تعلق
غیرمسئله‌دار است؛ و تراژدی او به‌شیوه‌ای همان‌قدر ضروری از دل این سرزمین
عاری از شک و تأمل برمی‌خیزد که تراژدی فاوست از دل کش‌وقوس‌خوردن
او میان غرق‌شدن در دستاورد و کار تمام عمرش و سرور وجدآور عشق‌اش.

بنابراین عظمت تیپ‌پردازی گوته‌ای نه فقط در وفادارماندن به‌زندگی‌بودن
عام همهٔ سویه‌های این رشد و تحول تا سر حدّ تراژیک‌اش، بلکه همچنین در
این واقعیت نهفته است که پیشروی آن، آمیزهٔ پرستیژ موتیف‌های والا و
پست، همواره عمیقاً تیپیک و نوعی باقی می‌ماند، و نتیجه این‌که در این‌جا کل
تاریخ عشق، از پیدایش ــ نیمه‌تصادفی ــ اش تا افول ــ ضرورتاً تراژیک ــ
اش، در همهٔ مراحل شاخص رشد و تحول آن فرم‌پردازی و بازنمایی می‌شود.
به همین سبب، گرچن باید کاراکتری اغواشده و، بر اثر اغواشدن، زوال‌یافته از
اقشار پایینی باشد، درست همچون دیگر قهرمانان زن اشتورم و درانگ. اما
توصیف این زوال به‌دست گوته، که در آن همهٔ موتیف‌های اجتماعی اشتورم
و درانگ به‌منزلهٔ سویه‌هایی حفظ شده‌اند، به عمق بیش‌تری دست می‌یابد و راه
به‌سوی زوال نه‌تنها کامل‌تر، بلکه از نظر تناقضات دراماتیک، غنی‌تر نیز
است. برای اشتورم و درانگ فقط دو امکان وجود داشت: یا اغواگری
سبک‌سرانه و بیهوده و وانهادن، پس از برآورده‌شدن شهوت جنسی، و یا عشق
واقعی، که به‌عنوان عشق فسخ‌ناپذیر باقی می‌ماند، اما در مواجهه با قدرت
مقاومت‌ناپذیر قشربندی طبقاتی شکست می‌خورد. تراژدی گرچن این هر دو
مجموعه از موتیف را بر سطح والاتر خود گوته وحدت می‌بخشد: فاوست تا
به آخر به گرچن عشق می‌ورزد و در همان حال ــ با فزونی‌گرفتن شور و
اشتیاق‌اش ــ در درونْ نسبت به او بی‌وفاست، زیرا سویه‌های رشد و تحول او

که از گرچن فراتر می‌روند، همپای تشدید شور و اشتیاق، همپای تحقق این
اشتیاق، خود نیز شدت می‌یابند؛ و گرچن به پای عشق خویش نه فقط عزّت و
وجود، نه فقط مادر و برادر را قربانی می‌کند، بلکه ــ در صحنهٔ زندان ــ
به‌رغم همهٔ کشش پرشور خود به فاوست در مقام عاشق و نجات‌بخشی که
به‌نحوی نامنتظر عملاً در اوج نیازمندی او ظاهر می‌شود، هم‌زمان پایان عشق
فاوست را نیز احساس می‌کند:

Wo ist dein Lieben
Geblieben?
Wer brachte mich drum? . . .
Mir ist's, als müßt' ich mich zu dir zwingen,
Als stießest du mich von dir zurück;
Und doch bist du's, und blickst so gut, so fromm.

[کجا عشق‌ورزیدن‌ات
رفته است؟
چه کسی گرفت مرا از آن؟ . . .
مرا چنان است که گویی بایست خود را به تو تحمیل کنم،
چنان‌که می‌رانی تو مرا از خود دور؛
و لیکن این تویی، و می‌نمایی چنین نیک، چنین پارسا.]

به درون افت‌وخیز تراژیک این کشش قدرت‌مند دوسویه با همهٔ مفاک‌های
غیرقابل‌پذیرش، به درون رشد و تحول روانی ــ روحی این عشق، است که
مفیستوفلس، با دراندن آن، قدم می‌گذارد، و تصمیم‌گیری برای نجات دنیوی و
عملی گرچن را تحمیل می‌کند. این‌جاست که گرچن به تصمیم نهایی خود
می‌رسد: او نمی‌خواهد به‌دست فاوستی که برای او مفیستوفلس گریزناپذیر
است، نجات داده شود. از این‌روست که صدایی از بالا می‌تواند چنین ندا
دردهد: *'او [گرچن] نجات‌یافته است!'*

این نجات ــ آن‌جهانی یا اخروی ــ گرچن، که از افزوده‌های نسخهٔ
۱۸۰۸ است و در *فاوست اولیه* هنوز موجود نیست، همان‌اندازه جزوی از
شالودهٔ 'پدیدراشناختیِ' کل اثر است که آن‌جهانی‌بودن متأخر نجات و تکامل

Scanned with CamScanner

فاوست. در هر دو مورد، مسئله آشکارا نه بر سر باور دینی گوته به یک دنیای ماورایی و آن‌جهانی، بلکه بر سر سنتز و ترکیب شعری این بصیرت خویش است که هر نوع تکامل بشری ــ چه برای تیپ یا گونهٔ فاوست، چه برای تیپ گرچن ــ در واقعیت اجتماعی‌ــتاریخی‌ای که او می‌شناخت، غیرممکن است، آن‌هم به همراه باور تزلزل‌ناپذیر به رشد و تحول آتی بشریت که بناست روزی، به شیوه‌ای برای گوته نامعلوم، این مسایل را نیز حل کند. ولی از آن‌جاکه افق گوته به جامعهٔ بورژوایی ختم می‌شود، قادر نیست حتی تصویری اوتوپیایی دربارهٔ این آینده خلق کند. (*سال‌های سرگردانی ویلهلم مایستر* آخرین مراحل رشد و تحول فاوست را به‌شیوه‌ای وسیع‌تر و انضمامی‌تر ترسیم می‌کند، اما به مسئلهٔ 'رستگاری' او نمی‌پردازد.) بنابراین باور گوته به آینده ضرورتاً باید باوری صرف باقی بماند و در این مقام نمی‌تواند هیچ نوع جامهٔ واقعیت انضمامی بر تن کند. انتخاب ــ از منظر فکری و فلسفهٔ تاریخی ــ دلبخواهانهٔ ملکوت کاتولیکی به‌عنوان تصویر پایانی از همین‌جا برمی‌خیزد.

گوته خود دریافت که با ترسیم باور صرف، به‌واقع در معرض خطر بزرگ ابهام هنری قرار گرفته است؛ او در گفت‌وگویی با اکرمان بر این عقیده است که ممکن می‌بود به سادگی قربانی این خطر شود 'اگر از طریق چهره‌ها و تصورات مسیحی‌ـکلیسایی به‌دقت تعریف‌شده، به نیات شعری‌ام فرم و استحکامی سالم و محدودکننده نمی‌دادم؛' و گوته در انتخاب این قبیل تجسم‌های اسطوره‌ای گرایش‌های ادبی‌اش همواره آزادی درونی بی‌حدوحصری به خرج می‌داد: او به هر اسطوره‌ای همراه با حد اعلای حاکمیت روحی و فکری می‌پرداخت. او زمانی به یاکوبی می‌نویسد: 'تا آن‌جاکه به من مربوط می‌شود، با توجه به سمت‌وسوهای گوناگون سرشت‌ام، نمی‌توانم به یک شیوهٔ واحد از تفکر بسنده کنم؛ به‌عنوان شاعر و هنرمند، من چندخداباورام؛ به‌عنوان محقق طبیعی، همه‌خداباور، و هربار هم با عزم و قطعیتی یکسان، به محض پذیرش این پیش‌شرط‌ها، ملکوت مسیحی کمابیش به سهولت از

رنگ‌وبوی عام قرن شانزدهم نتیجه می‌شود، و سرشت کاتولیکی آن نیز از ملموس‌بودگی به‌مراتب بیش‌تر این اسطوره‌شناسی.

اما همهٔ این‌ها صرفاً فرمال‌اند. مع‌الوصف هنوز دو سویه یا عامل وجود دارند که نزد آن‌ها اسطوره‌شناسی کاتولیکی می‌تواند به‌منزلهٔ ابزار مادی بیان در خدمت بازنمایی محتواهای به‌تمامی ناهمگن با آن درآید. این‌ها، پیش از هرچیز، عبارت‌اند از تحرک درونی در *فاوست*، که همواره مهم است، و نحلی به لحاظ شعری مشهود آن. سرشت سلسله‌مراتبی ملکوت کاتولیکی به گونه صحنه‌ای تفکیک‌شده برای این تحرک می‌بخشد. این تحرک، از منظری کلی، پیش‌تر در دانته وجود داشت. اما در این‌جا فقط خود شاعر است که در متن این حرکت جای دارد و در این تفکیک و ساختاربندی سلسله‌مراتبی بالا می‌رود؛ جز این ــ قطع‌نظر از چندتایی استثنا، مثلاً آن‌جایی که ارواح برزخ را ترک می‌گویند ــ به هر روحی[1] مکانی معیّن اختصاص داده شده است. از این‌رو این سلسله‌مراتب در این‌جا صرفاً فضایی برای حرکت دانته است، برای دگرگونی درونی و جابجایی بیرونی‌اش. این هردو در گوته ــ تا آن‌جاکه ایجاز صحنه اجازه می‌دهد ــ بسیار دراماتیک‌ترند. نزد فاوست، بالیدنی بیش‌تر، رشد و تحولی متداوم‌تر به وضوح مورد اشاره قرار گرفته است. ارواح رستگارشده نزد گوته آزادانه در ملکوت آسمان حرکت می‌کنند. ماتر گلوریوزا[2] به گرچن می‌گوید:

Komm, hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

[بیا، برکشان خود را به ساحت‌های والاتر!
اگر او تو را حس کند، می‌آید او از پی.]

از این‌رو ملکوت گوته صرفاً به لحاظ زیباشناختی‌ـفرمال کاتولیکی است؛ از جهت محتوا، این ملکوت نشان‌گر تداوم تلقی گوته‌ای از کمال‌بخشیدن ابدی

1. die Seele

2. Mater gloriosa: مادر پرجلال. (مترجم)

Scanned with CamScanner

به نوع بشر است، نمادی است از وحدت تحقق و کامیابی اصیل، و تسلیم بی‌حدومرز حرکت انسان (وحدتی که برای گوته، به لحاظ انضمامی غیرقابل تصور است):

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan . . .

[هر آنچه گذراست
فقط یک تمثیل است؛
آنچه دسترسی‌ناپذیرست
این‌جا می‌شود رخداد؛
آنچه توصیف‌ناپذیرست
این‌جا انجام می‌شود . . .]

گوته مفهوم کاتولیکی فیض را نیز، به‌منزلهٔ چیزی که از بالا می‌آید، به همین ترتیب وام می‌گیرد، آن را به شیوه‌ای نامحسوس به عکس خود، به امری این‌جهانی و زمینی، بدل می‌سازد. بیتی را به‌یاد آوریم که هم‌اینک نقل کردیم و گوته آن را کلید فیض می‌خوانَد. در ادامه، چنین می‌آید:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

[و اگر بر او عشق اصلاً
از بالا میانجی‌گری کند،
برخورد کند با او جمعیتِ متبرک
با خوش‌آمدگویی‌ای از صمیم قلب.]

در این‌جا عشق همچنان به شیوه‌ای نمادین دوپهلو می‌نُماید: از دل پیرامون چشم‌نوازی که حال‌وهوایی کاتولیکی دارد، چیزی نظیر فیض طنین می‌اندازد

ولی حتی همین طنین نیز منتفی می‌گردد. تصادفی نیست که هر دو بیت پایانی‌ای که آوردیم، مطابق با دیالکتیک صرفاً به‌ظاهر مسیحی و ذاتاً پانتئیستی رشد و تحول، سراپا زمینی‌اند:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

[امر نابدزنانه
می‌کشاندمان بالا.]

همچنین تصادفی نیست که کل شعر با چشم‌انداز وحدت عاشقانهٔ فاوست و گرچن خاتمه می‌یابد، وحدتی که اوتوپیایی است، لیکن در محتوای خودْ زمینی است. معدود ملاحظاتی که مقدم بر این پایان‌اند، محتوا را به‌شیوهٔ عادتاً آرام و ظریف گوته آشکار می‌سازند. گرچن صعود و تطهیر فاوست را درمی‌یابد و با التماس به ملکهٔ آسمان رومی‌کند: *'عطا کن مرا که او را بیاموزانم'*[1]، که در جواب آن، پاسخِ پیش‌تر نقل‌شدهٔ ماریا و بیت‌های پایانی می‌آیند. بنابراین ملکوت برای فاوست در حکم همان رشد و تحولی است که به اوج خود رسیده و در قالب جهان فراسو فرافکنده شده است، رشد و تحولی که نقطهٔ اوج آن وحدت دوباره با گرچن است؛ هرآنچه غیر از آن صرفاً محیط پیرامونی است، میانجی‌گری است، دکوراسیون است. گرچن برای جدوجهد فاوست همانا روحِ کمال است، همان‌طور که کلرچن برای اگمونت رو به مرگ، روحِ آزادی بود.

اکنون آنچه فاوست، که در میانهٔ صعود، پیشاپیش تا حد آموزگار کودکان متبرک' رشد کرده است، از گرچن می‌آموزد چیست؟

در این‌جا ما با یکی از مهم‌ترین روایت‌ها و بسط و گسترش‌ها، در دوران سالخوردگی گوته، از برداشت گوته از کمال بشری مواجه‌ایم. در دل این برداشت، همواره دو گرایش در ستیز برای رسیدن به فرادستی‌اند، و از ذات قضیه چنین برمی‌آید که نزد گوته، مسئله پیوسته بر سر شکل دیگری از

1. *Vergönne mir, ihn zu belehren!*

Scanned with CamScanner

توازن میان این دو گرایش است، و نه بر سر گزینشی سفت‌وسخت، نه بهترین
سرسختانهٔ یکی و وانهادنِ تام و تمامِ دیگری.

گرایش اول عبارت است از بسط و تحول اعلای قابلیت‌های منفرد
انسان، تکامل‌بخشیدن به آن‌ها تا حد استادی؛ این امر نزد گوته، که هر
فعالیتی را به‌طور عملی و در تعامل آگاهانهٔ شدت‌یافته با واقعیت عینی
می‌فهمد، هم‌زمان به‌معنای شناختی وسیع و عمیق از واقعیت است. گرایش دوم
همانا هم‌آهنگیِ انسانیِ عمیق در انکشاف این قابلیت‌هاست؛ استادی در
پراکسیس بنا نیست از انسان‌ها ــ مطابق گرایش درونیِ تقسیم‌کار
سرمایه‌دارانه ــ هیولاهای زبدهٔ متخصص بسازد، بلکه باید رشد قابلیت‌های
منفرد و مسلط را با رشد هم‌آهنگ کلِ انسان همراه سازد.

بر پایهٔ این برداشت گوته، تأثیر عمیقی را می‌توان دریافت که عاملان بر
رشد و تحول دورهٔ جوانی او به‌جا گذاشت. گوته این تأثیر را چنین
صورت‌بندی می‌کند: 'هرآنچه آدمی می‌کوشد به انجام رساند، حال این چیز از
طریق کنش یا کلمه یا به هر شکل دیگری هم که تحقق یابد، باید از طریق
مجموع نیروهای وحدت‌یافته برخیزد؛ هرآنچه مجزا و منفرد است
سرزنش‌آمیز است. این، اصلی باشکوه است، اما پیروی از آن دشوار... آدمی
با سخن گفتن، باید برای لحظه‌ای یک‌سویه شود؛ هیچ ارتباط و هم‌رسانی
هیچ آموزه‌ای بدون جدایی در کار نیست.'

گوته، در واقعیتی که در آن به‌سر می‌برد، می‌داند که این دو گرایش،
هرچند صرفاً ترکیب و سنتزشان انسان واقعی، چندسویه، و هم‌آهنگ را
می‌آفرینند، پرتناقض و به‌واقع وحدت‌ناپذیرند. در سعادت‌بارترین دوران
پختگی خویش، گوته (در *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر*) طرح اوتوپیای
اجتماعی برساخته از وحدت این دو را می‌ریزد. لیکن تجربه‌های اجتماعی
یک دههٔ بعد، زیستنِ سرمایه‌داری، که او نقش آن به‌عنوان رشددهندهٔ
نیروهای مولد را بی هیچ خودداری احساساتی تصدیق می‌کند، و بعیت
نوظهور او نسبت به تناقض‌های اجتماعی آن، موجب شد گوته در برابر این

مسئله رویه‌ای حاکی از وانهادگی و تسلیم پیش بگیرد. *سال‌های سرگردانی
ویلهلم مایستر* و بخش دوم *فاوست* قاطعانه بر خواست طوفانیِ دورهٔ جوانی
برای هم‌آهنگی، بر رؤیاهای اوتوپیایی دورهٔ مردی و بلوغ، چشم می‌پوشند. اما
چشم‌پوشی گوته که به اصطلاح فقط شکلی از 'سیاست قدرت'[1] بود، فقط
خصلتی عملی داشت، و بیانی صرف بود برای آنچه هست، نه هیچ نوع انکار
امیدهای پیشین خویش. این آرمان، بعدها درون‌مایهٔ مرکزیِ چشم‌اندازهایش
دربارهٔ آینده باقی ماند. با وجود این، او می‌داند که این آرمان برای زمان حال
واقعی چیزی جز یک آرمان نیست.

هرچه گوته بیش‌تر کناره می‌گیرد و بسط عملیِ قابلیت‌های انسانیِ
منفرد را تصدیق می‌کند، قابلیت‌هایی که حتی در عین، و به‌خاطر،
منفردبودن‌شان مستلزم استیلا بر قوای طبیعت و رشد بیش‌ترِ نوع بشرند،
لاجرم با انرژی بیش‌تری، همه‌جا در واقعیت، به جست‌وجوی گرایش‌ها و
فاکت‌های واقعی‌ای است که در آن‌ها هم‌آهنگی و کمال بشری، ولو بر پایهٔ
نوع دیگری از چشم‌پوشیِ عینی، محقق شده است.

بدین‌ترتیب اکنون جنبه‌ای دموکراتیک و به‌واقع کمابیش عوام‌گرایانه از
جهان‌بینیِ گوته به بیان درمی‌آید. او می‌گوید: 'پست‌ترین انسان می‌تواند کامل
باشد اگر در محدودهٔ قابلیت‌ها و توانایی‌هایش حرکت کند، اما حتی *صفات*
زیبا نیز تیره‌وتار، نفی و تخریب می‌شوند اگر آن هارمونیِ اجتناب‌ناپذیر و
ضروری از میان برود. این شوربختی، در عصر جدید از همه بیش‌تر نمود
می‌یابد...' این ملاحظات حاوی نوعی طرد مهمِ اشرافیتِ روحی یا فکری
است، حال بگذریم از کیش نبوغ. گوته سویهٔ توازن‌بخش و جبران‌کنندهٔ
ازهم‌گسیختگیِ هم‌آهنگیِ بشری را، که محصول رشد یک‌سویه و هیولاییِ
قابلیت‌های منفرد است، در آن انسان‌هایی بازنمی‌یابد که کمال و کامیابیِ
درونی را به یاری آگاهیِ زیباشناختی می‌یابند؛ برعکس، او تحقق‌پذیری آرمانِ
خویش را، که برخاسته از زندگی و لاجرم تضمین‌شده ازسوی زندگی است،

1. Realpolitik

Scanned with CamScanner

در انسان‌های معینی می‌جوید که از تیپ و گونه‌ای عمدتاً تهیدست
انسان‌هایی که البته شرایط حیات‌شان آن‌ها را از بسط و تحول روحی اصیل
محروم کرده است و، با وجود این، شایستگی فطری‌شان اجازه داده است
قابلیت‌های ایشان به‌جانب هم‌آهنگی‌ای خودانگیخته ببالند.

گوته بس به‌دور از آن است که در این‌جا در پی آرمانی روسویی بالند و
رشد و تحول را تا این سطح تنزل دهد. عشق و احترام او به چهر
کاراکترهایی، شناخت او از تفوّق انسانی (نسبی) ایشان بر محصولان
سرمایه‌داری که در استعداد و ذهنیت از آن‌ها پیشی می‌گیرند، ریشه در این
واقعیت دارند که او دقیقاً در این کاراکترها به جست‌وجوی تضمینی واقعی
برای امکان و دست‌یابی‌پذیری انسانی هم‌آهنگی‌ای است که او رؤیایش را در
سر می‌پروراند: هم‌آهنگی در عالی‌ترین سطح بسط و انکشاف همهٔ قابلیت‌ها

بنابراین تصادفی نیست که گوته این شکل از کمال بشری را اکثر آن
اقشار تهیدست می‌یابد تا در سطوح بالایی جامعه، و بیش‌تر نزد زنان تا نزد
مردان. افسون زوال‌ناپذیر کاراکترهای زن گوته ــ چه ایفیگنی بالنده به
فیلینه[1]، کلرشن یا اوتیلی[2]، ناتالی[3] یا دوروته‌آ[4] ــ دقیقاً مبتنی بر همین کمال
انسانی است که در قیاس با مردان مهم، به لحاظ گسترش بیرونی[5] محدود و
به‌لحاظ گسترش درونی[6] هم‌آهنگ است. گوته حتی این‌جا نیز یک رومانتیک
نیست، حال هراندازه هم که ــ دقیقاً در این مورد ــ از نقد رومانتیسم بر
جامعه چیزهایی آموخته باشد: او لحظه‌ای هم در این فکر نیست که اکمال
را به تراز روحی کلرشن، فاوست را به تراز روحی گرچن، پایین آورد
به‌واقع حتی اشتیاق رمانتیک به این قسم کمال بدوی‌تر نزد او و لااقل
همچنین نزد قهرمانان او غایب است.

لیکن او در این‌جا جنبه‌ای اساسی از روند کمال‌یافتن بشری دوگانه
مشاهده می‌کند که در آن، مجموعه‌ای از صفات، بالاخص اخلاقی، به‌محدود

2. *Ottilie*
4. *Dorothea*
6. Intensiv

والاتر و نمونه‌وارتر تکامل یافته‌اند تا در زبده‌ترین، باقریحه‌ترین،
آموخته‌ترین فاتحان واقعیت عینی؛ و او رؤیای آن را می‌بیند که در مراحل
بعدی رشد و تحول بشریت، عالی‌ترین شکل روحی‌بودن [یا ذهنیت[1]]، و
نیرومندترین شکل بسط و گسترش درونی و بیرونی استعدادهای بشری منفرد،
بتواند بدون اجبار به وانهادن آنچه بدین‌سان حاصل شده است، به کامیابی و
انسجام درون‌بشری، و هم‌آهنگی اخلاقی‌ـزیباشناختی چنین زنانی دست‌یابد.

این تضاد، گوته را در همهٔ عمرش درگیر خود ساخت. در *تاسو*، راه‌حل
هنوز این‌جا و آن‌جا رنگ و بویی درباری‌ـزیباشناختی دارد. *سال‌های*
کارآموزی معرّف گسستی قاطعانه از همهٔ جنبه‌های سطحی و بیرونی اجتماعی
است (هر ازدواجی در آن، از منظر اجتماعی، پیوندی ناجوراست). در این‌جا
او اوتوپیای حلقهٔ کوچکی از آدمیان را بازنمایی می‌کند که در مرحله‌ای به
لحاظ روحی بالاتر به هم‌آهنگی‌ای بشری دست‌می‌یابند، تا به یاری تأثیر
پروپاگاندیِ الگوسازی ــ به سبک فوریه ــ بینش خویش را هرچه بیش‌تر
گسترش دهند.

فقط بعدهاست که او، با بصیرتی روشن‌تر نسبت به جامعهٔ
سرمایه‌دارانه‌ای که پیش چشمان‌اش رشد و تحول می‌یابد، به تضاد کاملاً حادّ
میان 'جهان کوچک و بزرگ' پی‌می‌برد. به سبب سرسپردگی بی‌چون‌وچرای
گوته به 'مقضیات روز' زمان حال خویش، که او نه از آن چشم می‌پوشد و نه
با آن می‌ستیزد، چراکه از هیچ حیث رمانتیک نبود، این شقاق هر دو جهان،
که همواره شالودهٔ اروتیسم گوته‌ای و فرم‌پردازی آن را برمی‌ساخت، با شدتی
هرچه بیش‌تر سربرمی‌آورد. مع‌الوصف با تأکید نیرومندانه بر این تضاد،
هم‌زمان ضرورت حل‌وفصل فکری‌ـاوتوپیایی، شعری‌ـآن‌جهانی این تضاد نیز
تأکیدی هرچه نیرومندتر می‌یابد. بنابراین، ملکوت کاتولیکیِ پایان کار همانا
هم‌آهنگی و کمال انسانی است، بالیده از دل 'جهان کوچک'، وحدت‌یافته با
کمال بی‌حدومرز 'جهان بزرگ'، با پیشرویِ ابدیِ بسط و تحول شخصیت بر

1. Geistigkeit

Scanned with CamScanner

پایهٔ کمک متقابل و 'تعلیم'، پیشروی‌ای بدون درکارآوردن نیروهای مفیستوفلسی. همهٔ این‌ها را فاوست باید در ملکوت از گرچن 'بیاموزد'.

راه به‌سوی این کمالْ راه فاوست به‌سوی پراکسیس است. به همین سبب گوته، همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، نه پشیمانیِ متعاقبِ فاوست، بلکه شفای او از زخم‌های امر تراژیک به میانجی رابطه‌ای جدید با طبیعت، با زندگی، با پراکسیس را توصیف می‌کند؛ و این شیوهٔ چیره‌شدن بر امر تراژیک نه به معنای فراموش‌کردن و عبورکردنِ سبکسرانه از کنار قربانی، بلکه دقیقاً به‌معنای تصدیق شجاعانهٔ فیصله‌ناپذیریِ این‌جهانیِ چنین ستیزهای تراژیکی در جامعهٔ معاصر است، آن‌هم همراه با خواست بی‌وقفهٔ راه‌حلی برای نوع بشر که واقعاً این ستیزها را درنوردد. وقتی هلنا ناپدید می‌شود و جامه‌اش به لباس جادویی برای فاوست بدل می‌گردد که او را 'از فراز هر چیز پست'[1] شتابان عبور می‌دهد. فاوست، که به مکانی سنگلاخ و متروک رسیده است، می‌بیند که این جامه رفته‌رفته به تصاویر ابری، نخست یونو[2]، لدا[3]، و هلنا انحلال می‌یابد، و سپس به سیمایی نهایی:

Täuscht mich ein entzückend Bild,
Als jugenderstes, längstenbehrtes höchstes Gut?
Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf:
Aurorens Liebe, leichten Schwung bezeichnet's mir,
Den schnellempfundenen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

[فریبم می‌دهد تصویری افسون‌گر،
همچون اولین خیر اعلای جوانیْ دیری ازدست‌رفته؟
اولین گنج‌های عمیق‌ترین قلب می‌جوشند بیرون:
عشق آئورورا، چرخشِ سبُک را می‌نمایاندم،
نخستین نگاه به‌سرعت‌دریافتهٔ به‌ندرت درک‌شده را،

1. Über alles Gemeine
2. Leda

2. Juno

که، اگر به چنگ می‌آمد، درخشش فراتر می‌رفت از هر گنج.
همچون زیبایی روان‌ها برمی‌کشد خود را فرم دلپذیر،
انحلال نمی‌دهد خود را، برمی‌خیزاند خود را به اثیر،
و می‌کشاند بهترین سویهٔ درون‌ام را با خود به پیش.]

با این تصویر، با تصویر گرچن‌ـآئورورا (سپیده‌دم) در روان خویش، اکنون فاوست، وسوسهٔ مفیستوفلس برای بخشیدنِ 'ثروت جهان و شکوه و جلال‌اش' به او را پس می‌زند، و مصمم می‌شود قدم به راه پراکسیسی بگذارد که مملو از ازخودگذشتگی‌های شخصی‌ای است که فقط سرسپرده به آرمان است. اگر از منظری بیرونی و روان‌شناختی بنگریم، این در حکم دورشدنِ تام‌وتمام از 'جهان کوچک' گرچن و هم‌آهنگی فشرده و درونی آن است؛ لیکن از منظر فلسفهٔ تاریخ گوته‌ای، فاوست دقیقاً همین‌جاست که راه درست را پیش می‌گیرد. دقیقاً همین‌جاست که میدان نبردی به‌وجود می‌آید که در آن فاوست با حد اعلای آگاهی و با انرژی تمام، هرچند، فعلاً به‌شیوه‌ای همان اندازه تراژیک و بیهوده، به مصاف سویهٔ مفیستوفلسی می‌رود. ولی حتی این تراژدی نیز به چیزی فراتر از امر تراژیک صرف اشاره دارد. فاوست، با شکست‌خوردن، درونی‌ترین هستهٔ شخصیتِ بشری را نجات می‌دهد، و راه منتهی به نجات آن‌جهانی‌ـاوتوپیاییِ نوع بشر را می‌گشاید.

'امر تاابدزنانه می‌کشاندمان بالا' ــ : بی‌جهت نیست که این آخرین کلمات نه فقط شعر فاوست، بلکه همچنین گوتهٔ شاعر است. این آخرین اعتراف او به امکانِ تحقق نوعی کمالِ *این‌جهانی* انسان است، کمالِ انسان در مقام شخصیتِ جسمانی‌ـروحی، کمال بر پایهٔ استیلا بر جهان بیرونی، و ارتقای طبیعتِ خویش به مرتبهٔ روحی‌بودن، فرهنگ و هم‌آهنگی، آن‌هم بدون نفیِ طبیعی‌بودنِ آن.

از *ضیافت* افلاطون و *بئاتریس*[1] دانته بدین‌سو، عشق هرگز وزن و اهمیتی چنین در بینش یک نابغه از جهان نداشته است. اما عشق افلاطون و دانته در

1. *Beatrice*

Scanned with CamScanner

ذات خودْ آن‌جهانی و ریاضت‌طلبانه است. گوته، هم‌عصر و هم‌رزم آن گرایش‌هایی که به 'سه سرچشمهٔ مارکسیسم'[۱] بدل شده‌اند، ذاتاً سراپا زمینی و سراپا این‌جهانی است. شکل زیباشناختی-کاتولیکیِ پایان‌بندی، فقط ممکن است رمانتیک‌های مرتجع یا لیبرال‌های سست‌عنصر را به بیراه کشاند.

۱ منظور لوکاچ سه گرایش 'ایدئالیسم آلمانی'، 'سوسیالیسم فرانسوی' و 'اقتصاد سیاسی انگلیسی' است که مارکس و انگلس عمدتا با هر سهٔ آن‌ها درگیر شدند. (مترجم)

V

مسایل سبک: پایانِ 'دورهٔ هنری'

حتی به لحاظ زیباشناختی نیز *فاوست* یک 'محصول قیاس‌ناپذیر' است. این اثر نه دراماتیک است نه اپیک، هرچند عالی‌ترین کیفیاتِ هر دو ژانر را در خود وحدت می‌بخشد.

در زمان کار مشترک‌شان، گوته و شیلر تعیین‌کننده‌ترین تعیّنات مفهومی برای مرزبندی میان دراماتیک و اپیک را بسط دادند. آن‌ها به‌عنوان تمایزی بنیادین، این واقعیت را پیش کشیدند که در اپیک، همه‌چیز به‌منزلهٔ امری سپری‌شده و گذشته بازنمایی می‌شود، حال‌آن‌که در درام، همه‌چیز معاصر است. از منظر این تمایزگذاری تعیین‌کننده، *فاوست* را کاملاً به‌حق می‌توان دراماتیک نامید. از قضا همین شیوهٔ ترکیب‌بندی فلسفهٔ تاریخی و 'پدیدارشناختی'، همین توالی 'جهره‌های آگاهی'، است که این قسم غلبهٔ امر دراماتیک را آمرانه تجویز می‌کند. آنچه فرم‌پردازی می‌شود، نه گذارها از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر، نه نگاه‌ها به پیش و به پس، بلکه منحصراً زمان حالِ محسوس مرحلهٔ داده‌شده است. در این معنا، *فاوست* با تعیّن بعدتر زیباشناسی هگلی نیز حواناست، زیباشناسی‌ای که در این برخویش‌نهاده‌بودن[1] تجسّمی و شکل‌پذیر،

1. Auf-sich-gestellt-Sein

Scanned with CamScanner

در این گردشدن تجسمی چهره‌ها و وضعیت‌ها، یکی از نشانه‌های فاشی
فرم‌پردازی دراماتیک را می‌بینند.

در سازگاری تام با شیوهٔ گوته‌ای این واقعیت است که در فاوست،
صحنه‌هایی سرنمی‌زنند که کارکردشان ایجاد گذارها یا فراهم‌آوردن
بنیان‌هایی برای امر آتی یا آینده باشند. 'مطبخ ساحرگان' شاید یگانه صحنه‌ای
است که در آن، چیزی از این دست، یعنی استحالهٔ فاوست بالغ و مرد به یک
جوانک، به تصویر درمی‌آید. جز این مورد، ما همواره در برابر واقعیت
تمام‌شدهٔ مرحلهٔ بالاتر رشد و تحول قرار می‌گیریم، چیزی که سپس باید آن
را ــ به‌شیوه‌ای دراماتیک ــ براساس انکشاف صحنه‌ای و روحی نیروهای
مختص خودش پذیرفت، یعنی به‌مثابه امری فی‌نفسه ضروری که به‌نحوی
ارگانیک از دل مراحل پیشین سربرآورده است.

صحنه‌هایی نظیر شب والپورگیس کلاسیک یا اعطای نشان به فاوست در
پردهٔ چهارم بخش دوم صرفاً گذارهایی ظاهری، زمینه‌سازی‌هایی برای ظهور
هلنا و متعاقباً برای ساحت تولید در صحنه‌های نهایی‌اند. به‌واقع هر دو واجد
ضرورت روحی و دراماتیک مستقل‌اند؛ هر دو به‌یک اندازه بازنمایندهٔ
برخی 'فرم‌های آگاهی' درخودباستقراریافته و فی‌نفسه مستقل‌اند: در صحنهٔ
اول، تکوین ('پدیدارشناختی') زیبایی باستانی بازنمایی می‌شود، و در دومی،
تصویر فئودالیسمی روبه‌زوال، درانندهٔ خویش، و منجمدشده در قالب فرآیند
فروپاشی که در بین‌العوالم[1] آن، سرمایه‌داری‌ای رشد می‌کند که سرگرم بلعیدن
آن است. این‌که حتی صحنهٔ اعطای نشان نیز همان‌قدر ناچیز معرفی می‌شود
که رهایی هلنا از جهان زیرین، نه امری تصادفی، بلکه مشخصهٔ یک
فرم‌پردازی گوته‌ای است. این صحنه فقط از مکالمهٔ قیصر با اسقف اعظم، و از
دفاع عاجزانه و غضب‌آلود قوای ارتجاعی ترکیب یافته است؛ [بنابراین] آنچه
به‌عنوان 'فرم آگاهی' ضروری و مستقل به ما نشان داده می‌شود، فقط محیط
تاریخی تکوین آن است. حتی پایان‌بندی آن‌جهانی نیز واجد [زمان حال با]

1. Intermundien

حضور محسوس و صحنه‌ای‌ـدراماتیک است. اما به‌طرزی متناقض‌نما، دقیقاً از
دل همین اصول به‌راستی دراماتیک ترکیب‌بندی است که خصلت اپیک کل
اثر سربرمی‌آورد. این شیوهٔ ترکیب‌بندی در مکالمه‌ای میان اکرمان و گوته،
به‌دقت توصیف شده است:

'این پرده بازهم خصلتی سراپا مختص خویش به‌دست می‌آورد، طوری
که، همچون یک جهان کوچک خودایستا، تماسی با مابقی ندارد و فقط از
طریق پیوندی سست با آنچه سپری شده و آنچه در پیش است، به کل متصل
می‌گردد.'

'لاجرم او'، من [اکرمان ــ گ.ل.] گفتم، 'تماماً خصلت مابقی را خواهد
داشت، زیرا در اساس، سرداب اویرباخ، مطبخ ساحرگان، بلوکزبرگ،
رابیشناگ، بالماسکه، پول کاغذی، آزمایشگاه، و شب والپورگیس کلاسیک
هلنا همگی برای خودشان جهان‌های مستقل کوچکی‌اند که در خودشان
محوس‌اند، و هرچند مسلماً بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، لیکن کار چندانی
به هم ندارند. شاعر درگیر آن است که جهانی متکثر را به بیان درآورد، و او
از افسانهٔ هلنای مشهور صرفاً به‌عنوان نوعی ریسمان رابط استفاده می‌کند تا
با آن هرچه را دوست دارد پشت سر هم ردیف کند. در مورد *ادیسه* و *ژیل
بلاس*[1] نیز قضیه تفاوتی نمی‌کند.'

'حق کاملاً با شماست'، گوته گفت: 'در چنین ترکیب‌بندی‌ای نیز مسئله
صرفاً بر سر این است که توده‌های منفردْ بامعنا و روشن باشند، حال‌آن‌که این
مسئله در مقام یک کل، همواره قیاس‌ناپذیر باقی می‌ماند. اما درست به همین
دلیل، همچون مشکلی حل‌نشده، آدمی را همواره از نو به تأمل مکرّر
برمی‌انگیزاند.'

این به‌هیچ‌رو توجیهی متعاقب برای اثری پیش‌تر کمابیش تمام‌شده نیست.
برعکس، این افکار دقیقاً در آن زمانی سرمی‌زنند که گوته اثر ناتمام جوانی را
قاطعانه از سرمی‌گیرد، بخش اول را خاتمه می‌دهد و شروع می‌کند به نوشتن

1. *Gil-Blas*

Scanned with CamScanner

برخی صحنه‌های بخش دوم. در پیوند با این تلاش‌ها، البته نه به‌صورت منحصراً با رجوع به آن‌ها، گوته و شیلر به تدقیق مفهومی و روشن تعامل ضروری میان اصول اپیک و دراماتیک می‌پردازند. در این بند فکری، شیلر از مسئلهٔ استقلال جزءهای یک برداشت کلی، که در پرداختیم، حرف می‌زند، و این استقلال و خودآیینی را مشخصه‌ای مهم امر اپیک می‌شمرد. او به گوته می‌نویسد: 'از هرآنچه می‌گویید پیش معلوم می‌شود که استقلال جزءها یکی از خصلت‌های اصلی را رقم می‌زند.' چند ماه بعد، گوته این افکار را مؤکداً در مورد فاوست به‌کار می‌برد. او به شیلر می‌نویسد: 'شما، همچنان‌که به‌خوبی به نیات و نقشه‌های من پاسخ می‌دهید، الّا این‌که ترکیب‌بندی بربرگونه، احساس راحتی بیش‌تری می‌کنم و خیال عالی‌ترین درخواست‌ها و الزامات، بیش از آن‌که به‌تمامی تحقق‌شان مواجه گردم. تاجایی‌که به کل مربوط است. کلی که همواره اثری خواهد ماند، احتمالاً نظریهٔ جدید شعر اپیک ممکن است برایم سودمند کار درآید.'

پیش‌تر با شالودهٔ جها بینانهٔ این شیوهٔ فرم‌پردازی آشنا شده‌ایم: موضع گوته نسبت به تراژدی. از آن‌جاکه او مراحل سنخ‌نمای رشد و تحول نوع بشر را به‌منزلهٔ زنجیره‌ای از تراژدی‌هایی درک می‌کرد که مع‌الوصف پیوستگی و تمامیت‌شان دیگر تراژیک نیست، لاجرم از دل این برداشت از جهان، اگر بناست برون‌گستری و درون‌گستری‌اش بنای جهان‌شمول بیابد، ضرورتاً می‌بایست چنین فرم اپیک-دراماتیکی سربرمی‌آورد فرمی که در آن، هیچ‌یک از این دو اصل، اولویت ندارد و نفوذ دیالکتیکی متقابل هردوی آن‌ها وحدتی یکه و تعادلی پویاست، ربرا سطحی‌نگرانه خواهد بود اگر درهم‌تنیدگی متقابل این دو اصل را تا کوچک‌ترین جزئیات دنبال نکنیم، و، فی‌المثل، تمامیت فاوست را به‌عنوان گلچینی اپیک متشکل از درام‌های منفرد، یا به‌عنوان درامی بزرگ، که اجزایش اپیک‌اند، به‌تصور درآوریم. در این صورت، هر جزء

دراماتیک نیست، زیرا سرنوشت یک تیپ بشری (سرنوشت مرحله‌ای از رشد و تحول نوع بشر) در قالب این جزء در برابر چشمان‌مان تعیین می‌شود، آن‌هم براساس دیالکتیک درونماندگار تناقضات درونی‌اش، هرچند اکثراً به‌نحوی تراژیک، دست‌کم تراژی-کمیک (فقط به استثنای کمدی سرداب اوبرباخ). از سوی دیگر، هر جزء در آن واحد اپیک نیز است، زیرا برای آن‌که در صحنه‌هایی اندک، باورپذیری یا صحت ضروری تیپ‌پردازی یک شخص و هم‌زمان صحت مرحله‌ای از رشد و تحول را به کاراکتر ببخشیم، باید محیط اجتماعی ستیزها، جهان پیرامونی ایستای تضادهای اجتماعی، واجد کمال و غنای اپیک‌سازی باشد که از مقتضیات دراماتیک، از امر دراماتیک محض به مراتب فراتر می‌رود. بدین‌ترتیب اجزای منفرد، در قالب جهان‌های کوچک مستقل گرد می‌شوند، در قالب استقلالی که در درام اصیل، حی در گسترده‌ترین فرم آن، یعنی درام شکسپیری، ناممکن است. حتی اپیزود منفرد وسیعاً بسط‌داده‌شدهٔ برای شکسپیر همواره فقط در حکم یک نقطهٔ دراماتیک گذار است که، به سبب این کارکرد در کل ساختار (و پویایی درونی و ناآرامی دراماتیک اجرا که از دل آن برمی‌آید)، هرگز نمی‌تواند حاوی این قسم کاملبودن و انسجام مستقل باشد.

به همین ترتیب، در ساختار *فاوست* به‌مثابه یک کل نیز اصل‌های اپیک و دراماتیک درهم‌تنیده می‌شوند: در معنایی معیّن می‌توان کل *فاوست* را به‌دیدهٔ یک رمان تربیتی[1] باتکوه به سبک *ویلهلم مایستر* نگریست؛ و آن‌گاه، همچون هر اثر اپیک بزرگ، این 'ایلیاد زندگی مدرن' نیز دنباله‌ای کامل از درام‌ها را دربر خواهد گرفت. (این نکته‌ای است که پیش‌تر ارسطو آن را در مورد هومر، و شیلر در *ویلهلم مایستر*، دریافته و برجسته ساخته بود.) لیکن در فاوست، با وضعیت خاصی روبه‌روایم که در آن، چنین درام‌هایی فقط به‌صورت نطفه، فقط برحسب امکان، در کل شعر حضور ندارند، بلکه در خود شعر به‌سوی کمال دراماتیک بسط و انکشاف می‌یابند.

1. Erziehungsroman

Scanned with CamScanner

این دوپهلوبودنِ برداشتِ کلی همچنین به‌واسطهٔ سویهٔ پیش‌تر اشاره‌شده 'تنفیس یا توقفِ میانی'[1] امر دراماتیک در صحنه‌های منفرد، به‌واقع در مجموعهٔ صحنه‌ها برجستگی می‌یابد و، بدین ترتیب، پیچیدگی وضعیت نیز تشدید می‌شود، یعنی این واقعیت که 'تنفیس یا توقف' امر دراماتیک نیز واجد فرم به لحاظ درونیِ دراماتیک است. ولی آنچه اصلِ دراماتیک نیز واجد فرم می‌زند، نه فقط این حاضربودنِ پیوسته و تجسمیِ آکسیون، بلکه همچنین ترکیب‌بندیِ اشخاص، متمرکزشدنِ حقیقتاً دراماتیکِ کل اثر را نیز است. فاوست در شعر مهم‌ترین کاراکتر است، کاراکتری که همهٔ تعیّنات دالّ آکسیون را از طریق کنش‌ها بر خودش و در خودش متمرکز می‌سازد و به‌هیچ‌رو نوعی کاغذ تورنسلِ [برای تشخیص اسید و باز در مواد] صرف برای ثبت واکنش‌ها به وقایع نیست، برخلاف ویلهلم مایستر ــ کاراکتری که شیوه‌ای حقیقتاً رمان‌گونه پرداخته شده است و، از این‌رو، همواره تحت‌الشعاع چهره‌هایی قرار دارد که از نظر انسانی از او بزرگ‌ترند.

این درهم‌تنیدگی و نفوذِ متقابلِ اصل اپیک و دراماتیک، یکی از گرایش‌های عامِ ادبیاتِ مدرن است که در *فاوست* صرفاً به آبستن‌ترین و متناقض‌ترین شکل‌اش دست‌یافته است. درام مدرن ــ همان‌طورکه در مطالعات دیگر به‌کرات بدان پرداخته‌ام ــ به‌نحوی فزاینده 'رمانیزه [یا رمان‌گونه]' می‌شود، و بالزاک، به‌حق، در دل عنصر دراماتیک، نشانه‌ای مهم را می‌بیند دالّ بر تمایز رمان جدید از رمان قرن هجدهم. بالزاک در این‌جا پیش از هرچیز، والتر اسکات[2] ارجاع می‌دهد. در معنای بی‌واسطه و لفظیِ کلمه، این بی‌شک نظر درستی است. لیکن خطا خواهد بود اگر نقش گوته در این رشد و تحول را ــ چه در نظر و چه در عمل ــ دست‌کم بگیریم. کم‌وبیش نیم‌قرن پیش از دیباچهٔ مشهورشدهٔ بالزاک بر *کمدی الاهی*[3]، گوته و شیلر مفصلاً به درهم‌آمیزیِ ضروری اپیک و دراماتیک به‌عنوان نشانهٔ ذاتی ادبیات نوینی که در آن زمان سربرآورده بود پرداخته بودند؛ و کار خلاقانهٔ گوته در پیدایش این ادبیات

1. intermixture
2. Comédie Humaine
2. Walter Scott

جدیدِ نقش تعیین‌کننده و پیشگامانه‌ای داشته است. دیدیم که بالزاک با برجسته کردنِ سویهٔ دراماتیک در رمان، که از منظری روحی و فکری با تلاش او در تاریخی کردنِ آگاهانهٔ حتی رمان معاصر نیز یکسان است، مستقیماً به والتر اسکات رجوع می‌کند. ولی نباید از یاد برد که پدر راستینِ رمان تاریخیِ اسکات از قضا گوتس فون برلیشینگن گوته بوده است.

کار خلاقهٔ گوته، ازجمله *فاوست*، را هرگز نمی‌توان فهمید مگر در آن وجود پلی زیباشناختی میان قرن هجدهم و نوزدهم را تشخیص دهیم: تکمیلِ فرآیند از خودفراترفتنِ روشنگری و هم‌زمان زمینه‌سازیِ فکری و زیباشناختی برای والتر اسکات و بایرون، برای بالزاک و استاندال.

مسلماً در عین این پیوندِ مهم نباید شکاف عمیقی را از نظر انداخت که گوته را از نمایندگان سنخ‌نمای ادبیات مشخصاً جدید جدا می‌کند. تیزبینیِ زیباشناختیِ گوتهٔ پیر نه فقط اهمیت بایرون، والتر اسکات، و مانتسونی[1]، بلکه همچنین اهمیت بالزاک و استاندال را در همان نخستین کارهای تعیین‌کننده‌شان تشخیص می‌دهد. مع‌الوصف گوته در عین‌حال معرّف نقطهٔ افتراق میان هنر قدیم و جدید است. هاینه[2] به‌درستی دربارهٔ گوته می‌گوید که با مرگ او، 'پایان دورهٔ هنری' فرارسیده است. (بلینسکی[3] نیز دربارهٔ دورهٔ پوشکینیِ ادبیات روسی به همین شیوه قضاوت می‌کند.) غلبهٔ زیبایی و هم‌آهنگی در خط‌مشی ادبی نزد گوته و همچنین نزد پوشکین نه به‌هیچ‌رو یک مسئلهٔ زیباشناختیِ محض، بلکه پرسشی مربوط به هستی اجتماعی و آگاهیِ به‌پیش‌اشاره‌گری است که ضرورتاً متناظر با این هستی است. اگر در ادبیات خلاقهٔ بعدی، صورت‌بندیِ زیباشناختیِ مسئلهٔ زیبایی بدون چنین زیربنای اجتماعی‌ای غلبه می‌یابد، زیربنایی که به لحاظ تاریخی ضرورت آن را بنیان می‌نهد، آن‌گاه ضرورتاً نوعی تقلیدگریِ رنگ‌پریده به‌وجود می‌آید: هنری گسیخته از مسایل بزرگِ عصر.

1. Manzoni
2. Heyne
3. Belinskij

Scanned with CamScanner

'دورهٔ هنری' گوته (و نیز پوشکین) دقیقاً از چنین چیزی بی‌اندازه فاصله دارد. روشن است که شعری جهانی همچون *فاوست*، که در آن بزرگ‌ترین پرسش‌های مربوط به یک گذار تاریخی خشونت‌بار و پرقدرت، با ژرفنایی که پیش‌تر با آن آشنا شدیم، طرح شده‌اند، نمی‌تواند هیچ سروکاری با زیباشناسی گرایی فرمال داشته باشد. درخواست زیبایی در گوته، برخلاف عصر باستان، برخلاف (فرم پیش‌تر تضعیف‌شده) رنسانس، دیگر به‌شیوه‌ای سراپا خام، و خودانگیخته‌ـارگانیک رشد نمی‌کند. این گرایش نزد گوته، به‌رغم همهٔ خودانگیختگی نفهته در جدّوجهدش برای زیبایی، در عین‌حال به‌معنای پیکاری علیه زمانهٔ خویش است، علیه خصومت سرمایه‌داری سربرآورنده با هنر (خصومت با انسان، و بخش‌بخش‌کردن انسان).

این پیکار، واجد سمت‌وسو و کارکردی دوگانه است. گوته کوشیده است، برخلاف جریان زمانهٔ خویش، آن اصالت انسانی، آن شیوهٔ سرراست‌بی‌واسطه، حسّی‌ساده‌دلانه، فکری‌ـروحی، و بی‌پیرایه‌ـاخلاقی‌ای از بیان را سرپا نگه دارد که افسونِ راستینِ هنر باستانی را رقم می‌زند ــ افسونی که فرمالیستی نیست و دچار انحراف درباری نشده است. او در عین‌حال احساس می‌کند که گرایش‌های مخالف را همیشه نمی‌توان دانقهٔ بد مخالف، شهوت حسّانیت، عطش خام برای دستمایه و مواردی از این دست دانست. بلکه، برعکس، آن‌ها در دستمایهٔ برخاسته از خود زندگی ریشه دارند، زندگی‌ای که چنین مضامینی و چنین فرم‌ها (یا بی‌فرمی‌ها)ی منطبق با این مضامین را بر شاعر تحمیل می‌کند. بنابراین، وظیفهٔ خویش می‌داند که در خود زندگی، و بالاخص در دقایق مهم زندگی زمانهٔ خویش، این بی‌پیرایگی امر انسانی، و این ناچیزی و ظریف‌بودنِ خط‌مشی شعری را ــ که همواره بازتابی از سلوک بشری در زندگی است ــ کشف کند و نشان دهد که این زیبایی، از زندگی زمانِ حال نیز قابل استخراج است.

تشریحِ این قسم گرایش‌های گوته در متنِ رشد و تحول تاریخی‌شان، از چارچوب مطالعهٔ حاضر فراتر می‌روند. در این‌جا باید به برخی ملاحظات

[illegible] کیم. بنابراین باید این نکته را برجسته سازیم که از این جهت، [illegible] و تحول جوانی گوته و دورهٔ کلاسیک‌اش، به‌هیچ‌رو چرخشی حادّ، [illegible] که غالباً در تاریخ بورژوایی ادبیات بازنمایی می‌شود، وجود ندارد. [illegible] از شعر مردمی، که برای خلاقیت گوتهٔ جوان چنین تعیین‌کننده بود، [illegible] اول منکی به هومر در مقام کسی است که به‌دیدهٔ شاعری مردمی و [illegible] به او نگریسته شده است؛ چکامه‌های پیندار، تراژدی‌های یونانی [illegible] در کنار شکسپیر و ترانه‌های مردمی، نقشی جهت‌دهنده ایفا [illegible] و روآوردن به عهد باستان، بالاخص در دورهٔ همکاری با شیلر، [illegible] سراپا زیباشناختی نیست، و بنا را بر فرمِ هنریِ مجزاتلقی‌شده نمی‌نهد، [illegible] همواره کار را با مشاهدهٔ رئالیستیِ واقعیت، انسان‌ها، و روابطشان آغاز [illegible] و به پایان می‌رساند. فرم‌های هنری برای گوته همواره صرفاً در حکم [illegible] و انتزاعی‌ترین ترکیب‌ها یا هم‌آمیزی‌های ذات بشری و روابط [illegible] از این‌رو فی‌المثل می‌گوید: 'آنچه موتیف می‌نامند، لاجرم به‌واقع [illegible] روح بشری‌اند که خود را تکرار کرده‌اند و تکرار خواهند کرد، و [illegible] آن‌ها را فقط به‌عنوان امری تاریخی نشان می‌دهد.'

در چارچوب این برداشت کلی، برای گوته، عهد باستان صرفاً به‌خاطر کمال هنری فرمِ خویش جایگاهی ممتاز ندارد، [زیرا] در معنای زیباشناختیِ محضِ کلمه نیست که او عهد باستان را شاخص و الگویی ابدی می‌گیرد. برعکس، این کمال فرم در چشم گوته فقط در حکم نمود متعاقبِ این واقعیت است که ذات انسان و روابط‌اش در حیات باستان ــ و لاجرم در هنر باستان ــ به تجلی و بیانی ناب‌تر از آن چیزی دست‌می‌یابد که او در زمانهٔ خویش تجربه کرده است. گوته در رمانتیسمِ نوظهور، گرایش‌هایی به این تشویش هنرستیزانه و جدید زندگی، احساس زندگی، و متعاقباً تشویشِ هنر را تشخیص می‌دهد. مقالهٔ بزرگ او دربارهٔ وینکلمان[1] این گرایش‌ها را در شکل نوعی اعلامِ امر مثبت یا ایجابی و نوعی دفاع برنامه‌دار در برابر امر منفی یا

1. Winckelmann

Scanned with CamScanner

سلیمی جمع‌بندی می‌کند. ما برخی از ملاحظاتی را نقل می‌کنیم که در آن‌ها ریشه‌های 'کلاسیسم' گوته در خود زندگی و در انعکاس جهان‌بینانه و هنری درست آن آشکارا مشهود می‌شوند:

'... زیرا آخرین محصول طبیعت همواره خیزنده، همانا انسان زیباست. هرچند طبیعت فقط به‌ندرت می‌تواند او را فرا آورد، زیرا شرایط بس زیادی در برابر ایده‌های طبیعت قرار گرفته‌اند، و حتی برای قدرت مطلق او نیز ناممکن است که دیرزمانی در کمال سر کند ... در برابر، این هنر است که قدم پیش می‌نهد، زیرا از آن‌جاکه آدمی بر قلهٔ طبیعت قرار گرفته است، لاجرم خود را دوباره به‌منزلهٔ طبیعتی کامل می‌نگرد که بناست بارها در درون خویش قله‌ای را فرا آورد. او، خود را به‌سوی آن برمی‌کشاند، این طریق که خود را آکنده از کمال‌ها و فضایل می‌سازد، و انتخاب، نظم، هم‌آهنگی و معنا را فرامی‌خواند ... به محض آن‌که چنین چیزی (اثر هنری، گ.ل.) به‌وجود آید، به محض آن‌که در هیئت واقعیت آرمانی‌اش پیش روی جهان قرار گیرد، لاجرم تأثیری ماندگار ایجاد می‌کند، عالی‌ترین تأثیر را فرامی‌آورد: زیرا از آن‌جاکه خود را به‌شیوه‌ای فکری و روحی از دل مجموع نیروها منکشف می‌سازد، لاجرم هرآنچه را باشکوه، و سزاوار تکریم و عشق است، در خودش هضم و جذب می‌کند و، با جان‌بخشیدن به کاراکتر یا چهرهٔ انسانی، آدمی را از خویش فراتر می‌برد، دایرهٔ زندگی و اعمالش را کامل می‌کند و او را برای زمان حال، خداگونه می‌سازد؛ زمان حالی که امر گذشته و امر آتی در قالب آن گنجانده شده‌اند.'

این اومانیسم گوته و عصر گوته ــ اومانیسم به‌مثابه شناخت همه‌سویه و عمیق انسان، از هستی فیزیکی تا اجتماعی، از ساده‌ترین کنش تا کنشی که در هنر و علم در حکم نیروی محرکهٔ رشد و تحول برتر و همه‌سویه است ــ این اومانیسم، همچنان‌که انگلس می‌گوید، کلمهٔ انسان را 'در معنایی مؤکد' به کار می‌برد. این شور محصول انقلاب فرانسه و زمینه‌سازی ایدئولوژیکو آن توسط عصر روشنگری است. اکنون، از یک سو، همهٔ تمایزات 'بیرونی'

... بر جایگاه و طبقه، نژاد و غیره) در برابر مفهوم کلی، در برابر آرمان اومانیستی انضمامی‌شدهٔ انسان، هیچ و پوچ می‌نمایند و از سوی دیگر، ... بیان به امکان‌های بی‌حدومرز قدرت بشری و قابلیت انسان را بسط ... تا خود و جهان پیرامون‌اش را به طرزی الگووار و آرمانی بازآفرینی ... او (آگاهی، گ.ل.) از شخصیت [یا تشخّص] ناب خویش آگاه است، و ... واقعیت فقط امری روحی است؛ جهان نزد او صرفاً در حکم ارادهٔ اوست ... ارادهٔ همانا ارادهٔ کلی و جهان‌شمول است. اگرچه این ارادهٔ ایدهٔ تهی ... کردن یا خواستن نیست ... بلکه ارادهٔ واقعاً کلی است ...'؛ چنین می‌گوید هگل در *پدیدارشناسی* دربارهٔ انقلاب فرانسه.

کلاسیسم آلمانی، در انطباق با خصلت زیباشناختی، اخلاقی، و عموماً رهگی انقلاب و نقش انسان در آن، طبیعتاً بیش از هرچیز بر وجه درون‌گستر ... رشد و تحول تأکید می‌گذارد. بنابراین جایگاه مرکزی هنر و زیباشناسی ــ ... و عمل 'دورهٔ هنری' ــ استوار است بر این قسم ارتقای اهمیت انسان، بر ... قسم درخواست همه‌سویگی و هم‌آهنگی او به‌مثابه هدف رشد و تحول نوع ... فرد، به‌منزلهٔ پیکار علیه هر آنچه کهن و جدید است، تا مادامی که در آن‌ها ... گرایش‌هایی دست‌اندکار باشند که این مفهوم والا را تیره‌وتار و مغشوش کنند. ... همین‌رو انگلس استفادهٔ گوته از کلمهٔ 'انسان' را برای این دوره مرزبندی ... کند و آن را نیرومندانه از ترمینولوژی رنگ‌باخته و شسته‌ورفتهٔ دههٔ چهل جدا می‌کند. (این‌که بعدها، با دگرگونی هرچه شدیدتر شرایط تاریخی، دوری از مفهوم‌پردازی واقعی گوته به‌مراتب بیش‌تر شد، بدیهی است.) انگلس دربارهٔ این ترمینولوژی می‌گوید: "گوته این مفهوم را مسلماً فقط در معنایی استعمال می‌کرد که در زمانهٔ خودش و بعدها حتی از سوی هگل به‌کار می‌رفت، معنایی که محمول 'انسانی' را خاصه به یونانیان در تضاد با بربرهای مشرک و مسیحی ... می‌داد، آن‌هم مدت‌ها پیش از آن‌که این اصطلاحات به‌واسطهٔ فویرباخ محتوای رازآمیز-فلسفی خود را به‌دست آورند، زیرا نزد گوته، آن‌ها عمدتاً معنایی بسیار غیرفلسفی و جسمانی دارند.'

Scanned with CamScanner

گوته بر پایهٔ چنین جهان‌بینی‌ای می‌تواند در حیات زمانهٔ خویش انسانیتی را کشف کند که سزاوار سبک‌پردازی باشکوه‌میباستانی است و، از این پس، آن را بدون سبک‌پردازی هنرورزانه بازنمایی کند. این خصلت دوگانهٔ کلاسیسم گوته‌ای، در مرثیهٔ *هرمان و دوروته*[1] به بیان درآمده است: به‌عنوان پیش‌نیازی برای نفس بازنمایی ادبی زمان حال و هم‌زمان به‌عنوان اعتراف شاعر به اینکه آخرین هومری است. این ذات 'سبک‌پردازی' باستانی در نقطهٔ اوج این گرایش‌ها جای دارد، یعنی در روزگار همکاری گوته با شیلر. از این‌رو ایشان پایانی *پیاده‌روی*[2] شیلر این احساس مشترک را، که مسلماً گوته به‌شیوه‌ای بسیار بسنده‌تر از شیلر توصیف‌اش کرده است، به‌درستی بیان می‌کنند:

Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

[و خورشید هومر، بنگر! او لبخند می‌زند بر ما نیز.]

گوته و شیلر حتی در زمان همکاری‌شان نیز در این باره آگاهی روشنی داشتند ــ و این آگاهی در گوتهٔ سالخورده هرچه بیش‌تر می‌شود ــ که هر دو دارند نوعی نبرد پس‌رونده را به نیابت هنر راستین پی می‌گیرند، و این‌که هر دو در موضعی تدافعی قرار دارند؛ اما ایشان به‌شیوه‌ای قهرمانانه کوشیده‌اند به مواضع هنر راستین در برابر گرایش‌های زمانه بچسبند. هرچه تأثیر سرمایه‌دارانه کردن عام با توان بیش‌تری در واقعیت نفوذ می‌کند، این نبرد دشوارتر می‌شود. زیرا با هرچه انتزاعی‌تر شدن روابط اجتماعی، ازبندرهاساختن زیبایی جستوجوشدهٔ ذات انسانی به‌شیوه‌ای چشم‌گیر و ملموس، و تشخیص و بازنمایی هنری وحدت این ذات، آن‌هم علی‌رغم تکه‌پاره‌شدن‌اش به‌واسطهٔ تقسیم‌کار سرمایه‌دارانه، کم‌تر امکان‌پذیر خواهد بود.

به‌همین سبب، ازسرگیری متأخر *ویلهم مایستر* پیشاپیش مرزهای آن هنر اپیکی را که تحقق‌اش برای گوته ممکن است، درهم می‌شکند، و منخصهٔ گوته این است که او این مرزها را شجاعانه درهم می‌شکند، زیرا برای او

1. *Hermann und Dorothea* 2. *Spaziergang*

[illegible]بودن همواره والاتر از کمال فرمال است. برای او، کمال فرمال صرفاً [illegible]ندهٔ تجلی حقیقت غایی دربارهٔ انسان‌ها ارزشمند است. البته او حتی در [illegible]ها نیز فرم را بدون نبرد وانمی‌نهد. او می‌کوشد، با آکسیون‌پردازی‌ای بسیار [illegible]ت و گیجاندن نوولا[1]های مستقل در آن، به کهن‌ترین فرم رمان رجعت [illegible]که تا محتوایی را که به لحاظ اجتماعی به‌غایت پیچیده شده است، با سبک [illegible]روایی بسنده‌ای به بیان درآورد. لیکن این پیکار زیباشناختی در *سال‌های سرگردانی* بی‌ثمر است.

در *فاوست*، همان‌طور که دیدیم، گوته مسئله‌ای کاملاً خاص را برمی‌نهد. خود همان مضمون ــ نجات هسته و فقط هسته در انسان، نجات نوع بشر با قربانی کردن تراژیک فرد ــ هر نوع کمال ملموس به‌شیوهٔ باستانی را ناممکن می‌سازد: نوعی وحدت *بی‌واسطهٔ* امر درونی و امر بیرونی، اخلاق و کردار، روح و حسانیّت.

جدایی دقیق و روشن جهان 'کوچک' و 'بزرگ' از قبل نشان‌گر این ناممکن‌بودن است. عهد باستان اصولاً چنین جدایی‌ای را سراغ ندارد. برای او، 'جهان کوچک' زندگی فردی فقط تاجایی موجودیت دارد که در 'جهان بزرگ' ادغام شود (عشق در *آنتیگونه*[2])، و در 'جهان بزرگ' باستان، همه‌جا ریشه‌های زندگی شخصی 'جهان کوچک' بی‌درنگ مشهودند. این وضعیت اخیر در عهد باستان)، که به‌نحوی یکتا مناسب هنر است، با زوال دولتشهر-جمهوری‌های باستانی از بین می‌رود. اما در رنسانس، نزد شکسپیر به‌شیوه‌ای پیچیده لیکن ازنظر زیباشناختی-انسانی بی‌واسطه، رستاخیزی را تجربه می‌کند. پیکار طبقهٔ بورژوا در مرحلهٔ آغازین، برای مضمون‌پردازی هنر به‌معنای طرد قاطعانهٔ 'جهان بزرگ' مطلقه‌گرایی فئودالی آن دوره بود، جهانی که 'جهان کوچک' اخلاقاً پالوده‌تر و انساناً والاتر بورژوازی به‌نحوی جدلی در تقابل با آن قرار داشت. این هنر، که نزد فیلدینگ[3]، گلدسمیت[4]، و

1. Novella 2. Antigone
3. Fielding 4. Goldsmith

Scanned with CamScanner

در ورتر گوته به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. نقش بسیار بزرگی در ساختمان حتی درام‌های جوانی گوته، در گوتس و اگمونت، بر عهده دارند.

مع‌الوصف انقلاب صنعتی در انگلستان و انقلاب کبیر فرانسه فتح 'جهان بزرگ' از طریق بورژوازی را به مسئلهٔ روز بدل می‌سازند. رمانتیسم در معنای محدودتر کلمه با آگاهی وارونه‌شده و ارتجاعی به سراغ این مسئله می‌رود و لاجرم ضرورتاً بازتاب‌هایی مخدوش، چه در محتوا و چه در فرم، از وضعیت اجتماعی جدید به‌دست می‌دهد. نخست نزد هوفمان[1] و، از آن‌هم بیش‌تر، نزد بالزاک است که مسایل زندگی سرمایه‌دارانهٔ نفرت‌انگیز جدید، مسایل 'جهان بزرگ' آن، برحسب روح دستمایهٔ جدید مورد پرداخت قرار می‌گیرند. از این‌رو، این هنر جدید و زیباشناسی جدید، که بدین‌سان سربرآورده‌اند، از دل امر دهشتناک و گروتسک، از دل امر مخدوش‌سوالا و مخوف-کمیک می‌بالند. این همان کمال هنری متناقض‌نما-کلاسیک بربریت روبه‌رشد عصر سرمایه‌داری است.

گوتهٔ سالخورده، دغدغهٔ آن دارد که عصر جدید را، آن‌گونه که هست، تا جایی‌که آن را می‌فهمد، به‌نحوی وفادار به حقیقت فرم‌پردازی کند، ولی هم‌زمان در دل این دستمایه، عناصر همچنان موجود زیبایی را مبارزه‌جویانه کشف کند. بنابراین او مسایل زندگی سرمایه‌دارانه را بازنمایی می‌کند بی‌آن‌که ذات‌شان را نفی، تضعیف، یا تحریف کند، بدون هرنوع سبک‌کردن زیباشناختی. اما در عین‌حال، کل بناست از منظر ذات، از منظر هستهٔ بشری نهان، نگریسته شود، و سپس این هسته به‌شیوه‌ای ملموس و حاضر نمایان گردد تا بدین‌ترتیب ترکیب‌بندی کلی تابع قوانین زیبایی کهن، زیبایی انسانی، باقی بماند. از این‌رو تلاش گوته، حتی آن‌جایی که (نظیر بخش دوم فاوست) عمیقاً به پرسش‌های خاص عصر جدید می‌پردازد، به 'دورهٔ هنری' تعلق دارد.

حتی در همان دورهٔ همکاری‌شان نیز بر گوته و شیلر معلوم بود که زیبایی‌ای که در پی آنند، به‌هیچ‌رو نمی‌تواند زیبایی عهد باستان ناب باشد

[1] Hoffmann

برای هر دو پیشاپیش پیکاری با بربریت است، نوعی پیروزی (جزئی) بر بربریت. شیلر این وضعیت جدید را در نامه‌ای کوتاه به گوته، زمانی‌که از گوته روی بخش هلنای فاوست کار می‌کند، به‌نحوی عمیق و خلاقانه توصیف می‌کند، طوری که توصیف و سرشت‌نمایی او در ویژگی‌های تمایزاش برای دورهٔ بعدتر و نیز برای کل بخش دوم، صادق است، هرچند در بین اینها عناصر بربریت به لحاظ اجتماعی و هنری تقویت شده‌اند. شیلر می‌نویسد:

'ولی وقتی چهرها و وضعیت‌های زیبا سرمی‌زنند، اجازه ندهید فکر بی‌که بربری‌کردن آن‌ها حیف است، آزارتان دهد. این مورد ممکن است در بخش دوم فاوست به‌کرات برای‌تان پیش آید، و احتمالاً خوب خواهد بود اگر یک‌بار برای همیشه وجدان شعری‌تان را در این باره به سکوت وادارید. جنبهٔ بربری پرداخت، که به‌واسطهٔ روح کل اثر بر شما تحمیل می‌شود، قادر نیست درون‌مایهٔ والاتر را مختل و امر زیبا را منتفی سازد، بلکه صرفاً به‌شیوه‌ای مقاوت به آن تشخص می‌بخشد و آن را برای قوای روانی متفاوتی مهیا می‌کند. این دقیقاً امر والاتر و نجیبانه‌تر در موتیف‌ها هستند که به اثر، جاذبهٔ خاص خود را می‌بخشند، و هلنا در این اثر نمادی است برای همهٔ کاراکترهای زیبایی که از هرجا سر می‌رسند. این مزیتی بسیار مهم است که بتوان آگاهانه از امر ناب به امر غیرناب و ناخالص رفت، آن‌هم در عوض جست‌وجو برای جهش از امر ناخالص به امر خالص، آن‌گونه نزد بربرهای دیگری چون ما به‌چشم می‌خورد. بنابراین شما باید در فاوست‌تان، مدعی حق مشت[1] تان باشید.'

می‌بینیم: حتی در دورهٔ کلاسیک‌شان نیز گوته و شیلر سویهٔ بربری و متوحشانه را به‌هیچ‌رو به‌نحوی کورکورانه و بی‌چون‌وچرا، و نیز به شیوه‌ای 'کلاسیستی'، طرد نمی‌کنند. مسلماً در این‌جا باید در درون بربریت، تمایزاتی

[1] در این‌جا شیلر با کلمهٔ Faust یک جناس می‌سازد: این کلمه، غیر از این‌که نام خاص است، در آلمانی معنای مشت را نیز می‌دهد. اما این ترکیب اصطلاحاً به‌معنای قانون زور یا قانون قوی‌ترهاست. (مترجم)

Scanned with CamScanner

قائل شد. گوته و شیلر در این‌جا کل هنر عصر جدید را، در قیاس با عهد باستان، مسئله‌دار و بربری می‌انگارند، و پیداست که گوتهٔ سالخورده در هنر خیزندهٔ جدید عصر خویش چیزی بیش از ارتقای صرفاً کمّی این گرایش‌ها دیده است. با وجود این، او چه در زمان همکاری‌اش با شیلر و چه بعدتر، از این نکته آگاه است که یک هنر مدرن بزرگ بدون بهره‌ای از بربریسم نامکن است. برای او مسئله فقط بر سر این است که از میان همهٔ این گرایش‌ها آن چیزی را نجات دهد که در دل آن، امر از نظر او اساسی، یعنی همان بازنمایی انسان به‌شیوه‌ای که قبلاً با آن آشنا شدیم ــ ولو به‌طور غیرمستقیم ــ محفوظ مانده است. از این‌رو، گوته در طی این عصر ادوار ملاحظات‌اش بر *رامو*[1]ی دیدرو) دربارهٔ دریافت و پذیرش ضروری گرایش‌های بارور هنری نزد شکسپیر و کالدرون[2] می‌نویسد: 'خود را شجاعانه بر بلندای این امتیازات بربرانه نگه‌داشتن، چراکه ما بی‌شک هرگز به محاسن باستان دست نخواهیم یافت، این است وظیفهٔ ما... '

این فقط به این دلیل امکان‌پذیر است که برداشت گوته‌ای از هنر همواره حاوی توسّل و کششی به زندگی است. البته کششی متفاوت و غیرمستقیم‌تر از رئالیسم متأخرتر کسی چون بالزاک. وجه تمایز، همان‌طور که شیلر با پیش‌بینی رشد و تحول گوته به‌درستی تشخیص‌اش می‌دهد، این است که او از ناب به ناخالص نزول می‌کند، حال‌آن‌که بالزاک می‌کوشد از دیالکتیک درونماندگار امر ناخالص، امر ناب را فرا آورد. در تصدیق این تضاد، مسئله بر سر نوعی ارزش‌داوری هنری نیست، دست‌کم نه در وهلهٔ اول، بلکه بیش از هرچیز مسئله بر سر شناخت گرایش‌های هنری ضروری این هردو دوره است، زیرا همان‌طورکه دیدیم، برداشت هنری گوته از واقعیت، معرّف رقیق‌کردنِ ناهمخوانی‌های زندگی نیست. اما بی‌شک معرف موضع دیگری ــ به‌همان اندازه تاریخاً مشروط ــ نسبت به تناقض‌هایی است که عصر را به جلو می‌رانند. آن‌ها برای گوته وزن و اهمیتی کاملاً متفاوت با آن

1. Rameau
2. Calderon

که برای روشنگری داشتند؛ اما جهان در چشم او هنوز به‌واسطهٔ
قصان ارهم نگسسته است، بلکه در قالب تکامل و تحولی بی‌وقفه در
ای واقعیت بخشیدن به عقل به تحرک واداشته می‌شود. از این‌رو، زیبایی،
ی برد یونانیان به‌شیوه‌ای خام و ساده‌دلانه از دل زندگی به‌نحوی حسّی
اک شده می‌بالد نزد او صرفاً درخواست و الزامی اعلاست، صرفاً اصل
لای معرفت نهفته در فرم‌پردازی ادبی است: از دل مشاهدهٔ کل یا تمامیت
ت که زیبایی (هم‌آهنگی، عقل) ضرورتاً نتیجه می‌شود، و از آن‌جاکه این
هیچ‌رو اصلی بیگانه با واقعیت نیست، بلکه از تمامیت متحرّک آن به
چنگ آمده است، باید ــ البته به‌شیوه‌ای پیچیده و غیرمستقیم و با آرایه‌های
بری ــ بر همهٔ پدیده‌های منفرد اعمال شود.

این تمایز جهان‌بینانه میان رئالیست‌های بزرگ متأخرتر و گوته ایجاب
می‌کند که او به‌عنوان آخرین نفر، از قوانین زیباشناختی 'دورهٔ هنری' دفاع کند
و به‌یاری آن، هنری بزرگ و خاتمه‌دهنده بیافریند، حال‌آن‌که دیگران قهرمانانه
و بی‌پروا به درون واقعیت جدید می‌شتابند؛ و پیداست که هرچه گوته
سالخورده‌تر می‌شود، اصول 'دورهٔ هنری' نزد او به‌شیوه‌ای هرچه آبستن‌تر و
تناقض‌تر سربرمی‌آورد، و در بخش دوم *فاوست* به اوج خود می‌رسند.

بدیهی است که ملاحظات ما بیش‌تر بر بخش دوم متمرکز بوده‌اند تا بر بخش اول، اگرچه عام‌ترین مسایل سبکیِ بخش اول نیز مسلماً به‌همان‌اندازه مشروط به این دیالکتیک تاریخیِ زندگی و فرم هنری‌اند. بخش اول در فرم بنیادی‌اش به‌نحوی خودانگیخته ریشه در دوران اشتورم و درانگ دارد ــ هرچند نخست در عصر شکوفاییِ 'دورهٔ هنری' است که به کمال می‌رسد. اما این کمال فقط در حکم پیش‌بردنِ آگاهانه و هنریِ آن چیزی است که گوته در جوانی‌اش به‌طور غریزی آغازش کرده بود.

بخش اول واجد عالی‌ترین فرم دراماتیکی است که برای گوتهٔ جوان و همقطاران‌اش در اشتورم و درانگ امکان‌پذیر بود. درام‌پردازی زندگی‌ای غنی و وسیع در گوتس، به یک رمان تاریخیِ مرکّب از دیالوگ‌ها بدل شد، رمانی

Scanned with CamScanner

که در آن فقط بخش‌های منفردْ دراماتیک‌اند، و آن‌هم نه همیشه با ارجاع به چهرهٔ اصلی، بلکه اغلب به‌تمامی مستقل از او. برعکس، در بخش اول *فاوست*، آکسیون در قالب دنباله‌ای از صحنه‌های کم‌وبیش کوتاه و همواره مجمل انحلال می‌یابد که همگی، به‌خودی‌خود، دراماتیک‌اند؛ این‌ها تقریباً بدون استثنا واجد خصلت بالادگونهٔ بخش قابل‌ملاحظه‌ای از شعر غنایی گوته‌اند. حتی خود این شعر غنایی نیز حقیقتاً به‌ندرت ساکن و خنثی است، با وجود این، بسیار کم‌تر از آن چیزی است که نزد دیگر شاعران غنایی وجود دارد. شعر غنایی گوته اکثراً بازنمایندهٔ لحظه‌ای به‌لحاظ درونیْ دراماتیک است، با وجود حل آن است، و چشم‌انداز (یا هر فرصت و علت دیگری که برانگیزانندهٔ آن است) صرفاً در خدمت آن است که این تحرّک درونی را، بسته به نوع احساس غنایی توصیف‌شده، تسریع کند یا بازدارد. نزد گوته، بر همین اساس، سیال‌ترین گذارها میان لیریک [شعر غنایی]، بالاد و دراماتیک وجود دارد.

آنچه بسیار سرشت‌نماست، رابطهٔ سبکی متأخرتر گوته با ترانهٔ مردمی[1] است. او می‌گوید: 'ارزش واقعی به اصطلاح ترانه‌های مردمی این است که موتیف‌های‌شان مستقیماً از طبیعت برگرفته شده‌اند. لیکن شاعر فرهیخته نیز می‌تواند از این حُسن سود جوید اگر آن را بفهمد. اما گروه اول همواره این امتیاز را دارد که ایجازگویی[2] را انسان‌های طبیعیْ بهتر می‌فهمند تا به‌واقع فرهیختگان.'

این جست‌وجو برای ایجازگویی یکی از مهم‌ترین خصایص ذاتی شعر گوته است. ویلاند[3] ظریف‌طبع، این نکته را پیش‌تر در مرور خویش بر گوتس برجسته ساخته بود. این ایجازگویی در بخش اول، بالاخص در کاراکتر و حاضرجوابی نغز گرچن به پالوده‌ترین و کامل‌ترین شکل خود دست‌می‌یابد. هر یک از صحنه‌های مجمل بخش اولْ مرحله‌ای ضروری از مسیر تراژیک آن است، گره‌گاهی دراماتیکِ، تمرکزیافته به‌شیوهٔ غنایی، و مجمل به سبک

1. Volkslied
2. Lakonismus
3. Wieland

مردمی، حتی آن‌جایی که کل صحنه چیزی جز تک‌گویی‌ای غنایی است، صرفاً سوبژکتیو یا ساکن نیست، بلکه به‌جلورونده، تجسمی و کاراکترآفرین است.

از این حیث تعجب‌برانگیز است که ایجازگویی غنایی سبک‌بار و شناور گوته در عین‌حال همه‌جا به محیط پیرامون اجتماعی، آن کامل‌بودگی و تجسمی را می‌بخشد که برای طرح و نقشهٔ کلی *فاوست* گریزناپذیر بود. در بحرها با صرف هزینه‌ای بسیار کم‌تر در تشریح زمانه، تصویری دست‌کم بخش اصیل و زنده از قرن هجدهم در گوتس به‌وجود می‌آید، آن‌هم تصویری که فرم آن همچنان واجد تحرکی دراماتیک‌ـبالادگونه است و نه صرفاً محدود به شرح و وصف اپیک. آنچه در موارد دیگر فقط هرازگاهی و به فرصت برای گوتهٔ جوان تحقق‌پذیر بود ـــ ساختن و پرداختن یک بازیابی صحنه‌ای و دراماتیک اصیل به سبک بالادگونه، نظیر برخی بخش‌های آدلهاید در گوتس ـــ در این‌جا به سبکی نافذ و سراپا محقق بدل می‌گردد.

مشخصهٔ گوته این است که او در سبک‌پردازی تقریباً هرگز خود را تکرار نمی‌کند، هرگز آنچه را به لحاظ هنری زمانی به‌دست آورده است به یک روال یا روتین (ولو در سطحی بسیار بالا) بدل نمی‌کند. هرکدام از آثار مهم او سبکی کاملاً مختص به خود دارند، سبکی برخاسته از دستمایه و موضوع، و بسط‌یافته به‌نحوی ارگانیک. در این‌جا آن خصوصیت یکه‌ای که بعدها آن را 'تفکر ابژکتیو [یا ابژه‌محور][4]' خود می‌نامد، عیان می‌گردد. او با نور و شوق خواهان ابداع و فرم‌پردازی‌ای است که برخاسته از ابژه یا

1. 'Meun Ruh is hin'
2. 'Ach neige . . .'
3 Gegenständliches Denken؛ در این‌جا منظور نه عینیت در معنای واقعیت اصیل و مستقل از سوژه، بلکه تفکری است که، به بیان آدورنویی، الویت را به ابژه می‌دهد. ترجمهٔ صفت عوق به ابژه‌محور نیز با هدف دورکردن ذهن از هر نوع عینی‌گرایی در معنای معمول آن صورت گرفته است. (مترجم)

Scanned with CamScanner

موضوع باشد و نه از سوژه. او در این‌جا، چه‌بسا با بی‌عدالتی‌ای مبالغه‌آمیز، تضاد تعیین‌کننده میان شاعر و هنردوست تفننی[1] را می‌بیند: 'هنردوست تفننی نه هرگز ابژه را، بلکه همیشه فقط احساس‌اش دربارهٔ ابژه را وصف می‌کند و او از سرشت ابژه می‌گریزد.'

تداوم و تکمیل بخش اول فقط بر پایهٔ چنین رویکرد ابژه‌محوری از سوی شاعر ممکن بود، هرچند هیچ نقشهٔ پرداخته و مبسوطی برای کل اثر نداشت و ایدهٔ بنیادین در روند تکوین اثر مکرراً دستخوش تغییرات بزرگی شد. گوتهٔ جوان یقیناً فقط درقالب عام‌ترین رئوس کار، برداشتی از کل اثر داشت و کار را در قالب سرودن صحنه‌های منفرد و کنارهم‌گذاشتن‌شان پیش می‌بُرد. ولی از آن‌جاکه فاوست جدید برخاسته از افسانه، برای او جنبه‌ای 'ابژکتیو' گرفته بود، در او واقعیت و حقیقتی هنری شکل می‌گیرد که از دل آن، کار فکری متأخرتر گوته توانست کمابیش بی‌هیچ تغییری در جنبهٔ شعری، و با ویرایشی به غایت ناچیز آن‌هم به سبب تقریب اولیهٔ بیش از اندازه به افسانه، سربرآورد.

خصلت بالادگونهٔ بخش اول فرمی سراپا بسنده برای رشد و تحول 'پدیدارشناختی' 'جهان کوچک' بود. پرسش‌های سبکی بخش دوم دشوارتر و مسئله‌دارترند. البته، از این حیث، نباید فراموش کرد که همهٔ تازگی گرایش گوته‌ای به متراکم کردن تقدیر نوع بشر در قالب سرنوشت یک انسان واحد به‌شیوه‌ای ملموس، ضرورتاً پیامدهای متناقض‌نمای خود را نخست در توصیف و فرم‌پردازی 'جهان بزرگ' منکشف می‌سازد. بازنمایی هنری بسندهٔ آن، تصدیق و عیان‌ساختن تناقضات عینی بزرگ واقعیت اجتماعی‌ـتاریخی، بالاخص در شکل مشخصاً سرمایه‌دارانه‌شان، از یک‌سو به جانب گستره‌ای منهدم‌کنندهٔ فرم و بی‌حدومرز سوق می‌دهد (*کمدی انسانی* بالزاک)، که در آن، تصویر جزئی (بازنمایندهٔ نوع) ضرورتاً باید محو شود و از سوی دیگر، که هم‌اینک درباره‌اش صحبت شد، بازنمایی تناقضات اجتماعی در عین زمختی و

1. Dilletant

[illegible] واسطه‌شان، در غنای تعیّنات منفردشان، به ورای آن مرزهای [illegible]ی گذر می‌کنند که جهان‌بینی گوته قادر نبود بر آن‌ها فائق آید. [illegible] آن‌جاکه گوته به کامل‌بودگی فکری‌ـمحتوایی بازنمایی رشد و تحول [illegible] می‌چسبد ولی هم‌زمان قصد دارد الزامات ــ پیش‌تر مسئله‌دارشدهٔ ــ [illegible] در 'دورهٔ هنری' را به‌همان‌اندازه و دقیقاً در قالب همین دستمایه تحقق [illegible] در این‌جا سبکی یکه به‌وجود می‌آید که حتی در خود گوته نیز سابقه [illegible] است. سبکی تکرارناپذیر و به لحاظ ادبی باعظمت که مع‌الوصف [illegible] وضعیتی که این شعر محصول آن است) خصلتی مرجع[1] و الگووار [illegible] وصف گوته‌ای 'محصول قیاس‌ناپذیر'، در این معنای متکثر و پرنوسان، [illegible] در مورد بخش دوم صدق می‌کند تا بخش اول.

[illegible]تر در مورد بخش دوم صدق می‌کند تا بخش اول.

آنچه در این‌جا تعیین‌کننده است، تلقی انسان در 'جهان بزرگ' است که در آن، سرنوشت فردی او اکنون بی‌هیچ وساطتی باید برسازندهٔ تلخیص یا گونه‌نوشتی از رشد و تحول بشریت باشد. این انعکاس‌یافتن ضرورتاً جنبه‌ای [illegible]پاره‌وار و ناقص به هر انسان و چه‌بسا به هر یک از اَعمال او، احساسات یا [illegible]فکارش، می‌بخشد. گوته این رسالت جدید را، که هم‌زمان به‌معنای تغییری در موضع‌گیری جهان‌بینانهٔ اوست، به‌وضوح تشخیص داده است. او طرح نوعی 'شارت' را برای بخش دوم *فاوست* می‌ریزد که سطور به لحاظ فکری و زیباشناختی تعیین‌کنندهٔ آن به این قرارند:

> Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht:
> Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
> Allein ein Ganzes ist es nicht.
>
> [زندگی آدمی شعری مشابه است:
> بی‌شک آغازی دارد، پایانی دارد،
> تنها یک کل نیست.]

گونه در این‌جا صریحاً پارادوکس، یا همان خصوصیت یکهٔ خواست خویش

1. kanonisch

Scanned with CamScanner

را، که منهدم‌کنندهٔ همهٔ فرم‌های هنری آن زمان است، به بیان درمی‌آورد. زیرا از قضا در این‌جا ــ حال هرقدر هم که او، در فلسفهٔ طبیعت خویش، امر سپری‌شونده و جنبهٔ بی‌وقفه دستخوش تغییر و دگرگون‌شوندهٔ انسان را، تصدیق کرده باشد ــ برای شاعر، همواره هر انسانْ یک کل یا تمامیت است که نه‌تنها یک آغاز و یک پایان دارد، بلکه به لطف سرنوشت تا به آخر زیسته‌اش رئوس و طرحی کامل‌شده و قطعی می‌یابد. اما در این‌جا کاراکترها از همان آغاز و به‌نحوی آگاهانه براساس جنبه‌ای دیگر، که رئوس و طرح کلی فرد را منحل می‌سازد، شکل می‌گیرند.

بی‌شک این شیوهٔ جدید نگرش و بیانِ سبک‌پردازانهٔ آن به‌یک‌باره به‌وجود نیامده‌اند، بلکه تدریجاً از بطن محصول گوته‌ای رشد کرده‌اند. دیدیم که بخش اول پیوندی ارگانیک با مسایل سبکیِ دورهٔ گوتس داشته است. بخش دومْ پیشگام سبک‌پردازندهٔ خود را در *بالماسکه‌ها*[1] دارد و بیش از هر چیز در قطعهٔ در نوعِ خودْ باعظمت *پاندورا*[2] (۱۸۰۷، پس بلافاصله بعد از پایان بخش اول *فاوست* نوشته شده است). ما در این‌جا نمی‌توانیم به خصیصهٔ یکهٔ این محصول گوته، به تأثیرات جهان‌بینانه و هنری‌ای که بر آن گذارده شدند، بیش از این بپردازیم؛ این‌جا نیز مجبوریم به برخی ملاحظات بسنده کنیم. آن به اصطلاح محصولات جنبی ــ در این‌جا *بالماسکه‌ها* ــ نزد گوته همواره بسیار مهم بوده‌اند، و اهمیت آن‌ها را به‌هیچ‌رو نمی‌توان با ارزش زیباشناختیِ بی‌واسطه‌شان سنجید. گوته از نظر تجربه‌های فکری‌ـادبی در هر دوره‌ای چنان غنی است که به‌هیچ‌رو نمی‌تواند همهٔ این تجربه‌ها را در آثار اصلی مهم بگنجاند. از همین‌روست که نزد او، درکنار قطعات بزرگ مربوط به آثار مهم، طرح‌واره‌هایی سهل‌انگارانه و اتفاقی سرمی‌زنند که بعضاً اپیزودیک‌اند، هرچند تجارب بی‌اهمیت زندگی را دربرنمی‌گیرند، و بعضاً در عین خصیصهٔ سهل‌انگارانه و اتفاقی‌شان، پیشگام یا مقوّم گرایش‌های

1. Aitenzügen
2. *pandora*

هنری‌ای‌اند که بعدها به پختگی می‌رسند. گوته یک‌بار (در نامه‌ای به تسلتر) به اهمیت طرح‌وارهٔ جوانی‌اش، *ساتوروس*[1]، برای بخش اول *فاوست* اشاره می‌کند.

بالماسکه‌ها، که برای مناسبت‌های درباری نوشته شده‌اند، به گوته امکان آن را می‌دهند که، در مرحلهٔ متفاوتی از رشد و تحول، نتایج تفکر و تجربهٔ هنری‌اش از جهان را در قالب این قبیل محصولات جنبی به بیان درآورد. این *بالماسکه‌ها* از نظر فکری و زیباشناختی تفاوت‌های خارق‌العاده‌ای با یکدیگر دارند و واجد ارزش‌های مختلفی‌اند؛ حتی در یک اثر واحد نیز تعریف‌ها و تعارفات درباری توخالی، متناوباً با بیان ایده‌های مهم و عمیق تعویض می‌شوند. وجه اشتراک آن‌ها فقط فرم تمثیلی یا الگوریک است. لیکن این فرم در آن‌جایی که گوته در اوج بیان شعری خویش است، هرگز به‌نحوی عریان و تفهیم‌ْ تمثیلی نیست. این فرم از یک‌سو دکوراتیو-شعری است، زیرا حافظ سطح چشم‌نواز و ژست‌های چشم‌نواز تیپ‌های انسانیِ مهم است، و از سوی دیگر، دقیقاً به‌خاطر همین فرم تمثیلی، در بیان خویش هرازگاهی به یک انتزاع از نظر ادبی[2] ایجازگو و رفیع دست‌می‌یابد.

پاندورا اولین محصول گوته است که این گرایش‌ها در آن در قالب شعری به‌غایت باارزش تمرکز می‌یابند. مسئلهٔ بنیادینِ آن نوعی گذار است، پیش‌پرده‌ای برای بخش دومِ *فاوست*. این اثر در حکم تضاد تعمّق و کنش است، مسئله‌ای که گوته را از دیرباز سراپا مشغول خود کرده بود. (آدم به یاد *تاسو* می‌افتد.) مع‌الوصف در این‌جا دنباله‌ای کامل از سویه‌های دیالکتیکیِ مهم و جدید ظاهر می‌شوند که اشاره‌گر به بخش دوم در شرف تکوین‌اند، سویه‌هایی که در این بخش در سطحی بالاتر مجدداً ادغام می‌شوند. آنچه از این حیث بالاخص مهم است، برجسته‌کردن و انضمامی‌ساختنِ هرچه بیش‌تر پراکسیس در هیئت چهرهٔ پرومتئوس است. با وجود این، از سوی دیگر گوته در این‌جا پرسشِ مرزهای کنشِ صرف، رابطهٔ آن با کامل‌شدن روند رشد و تحول انسان،

1. *Satyros*

Scanned with CamScanner

و توجیه نسبی اپیمتوس در برابر پرومتئوس، را نیز مطرح می‌کند. نهایتاً گوته آن‌هم ــ اگرچه او این بار چندان به تحقق وحدتی زمینی نمی‌اندیشد ــ بر پایهٔ خط‌مشی *سال‌های کارآموزی*، خط‌مشی استوار بر کمال زیباشناختی ــ اخلاقی انسان منفرد در چارچوب اجتماعِ کوچکی از کوشش‌گران هم‌نوع.

پاندورا ناقص و قطعه‌وار باقی ماند. آن‌طورکه پیداست، گوته به‌لحاظ ادبی[1] بیش از آن مجذوب طرح پرسش شده بود که پاسخ‌های فکرای که در آن زمان برای او ممکن بودند، خرسندش سازند. این قطعه، در فرم، جویای باستانی‌سازی است، چیزی که تعیّنی مضمونی نیز یافته است. لیکن این عهد فرمال *بالماسکه‌ها* را در خود گنجانده است و گوته در آن قاطعانه از 'امتیازات بربرانه' سود می‌جوید.

از نظر سبک‌پردازی، آنچه اهمیت تام دارد درگیری شدید گوته، در این عصر گذار، با کالدرون و شعر شرقی[1] است که او هر دو را مرتبط با هم می‌داند. او، در هر دو، عناصری را می‌یابد که مناسب آنند تا انتزاعات فکری عظیم و تیپ‌پردازیِ جامعِ انسان‌ها و مناسبات انسانی، به‌شیوه‌ای دکوراتیو-شعری به بیان درآورده شوند. با وجود این، نباید از یاد برد که گوته در همهٔ این گرایش‌ها، صرفاً مکمل‌ها و پل‌هایی به‌سوی زمانهٔ خویش، به‌سوی خصیصهٔ زماناً مشروط مضمون‌پردازی خویش، و صرفاً 'مزایای بربرانه'، می‌دید.

هیچ‌گاه اسپانیایی‌ها یا شرقی‌ها در چشم گوته جایگاه کانونی هنر یونانی را تحت‌الشعاع قرار ندادند؛ او از این جهت هرگز هیچ امتیاز تعیین‌کننده‌ای به گرایش‌های رمانتیک نداد. ولی از آن‌جاکه در بخش دوم *فاوست*، مجبور به بیان غیرمستقیم امر انسانی شد، در این ادبیات [اسپانیایی و شرقی] به جست‌وجوی نقاط عزیمت یا گره‌گاه‌هایی برای سبک یکه و جدید این اثر رفت

1. orientalistisch

این فرم تعمیق‌یافتهٔ *بالماسکه‌ها* شالودهٔ بخش دوم را می‌سازد. عنصر تمثیلی [illegible] بزرگی بازی می‌کند. اما برداشت گوته از تمثیل همواره به‌لحاظ [illegible] اصیل است و از مفهوم معمول و عقیم این فرم به‌مراتب فراتر می‌رود. او [illegible] بیش از آن دربارهٔ تمثیل به مایر[1] می‌نویسد: 'این‌ها همگی چهره‌های [illegible] هستند، لیکن آن‌ها *اهمیت* و *دلالتی* بیش از آنچه *نشان می‌دهند* ندارند، و [illegible] دارم بگویم، نه بیش از آنچه هستند.' در این معنا، بسیاری از [illegible] بخش دوم تمثیلی‌اند، اما این به‌هیچ‌رو بدین معنا نیست که آن‌ها [illegible] صرف برای رمزگشایی از 'معنای عمقی'ای بیگانه با شیوهٔ نمود [illegible] آن‌طورکه بسیاری از مفسّران چنین گمان می‌برند. (برخی [illegible] ملاحظات کنایی گوتهٔ پیر دربارهٔ 'رازهای گنجانده‌شده در درون'[2] مقصر [illegible] چنین شرّی‌اند.) گذشته از برخی جزئیات ناموفق، استفاده از امر تمثیلی [illegible] درجهٔ بالایی از تیپ‌پردازیِ مستقیمِ کاراکترهایی است که جنبهٔ اساسیِ [illegible] نمایندهٔ‌وار خود در سرنوشتِ نوع را به‌روشنی بیان می‌کنند، نقشی که [illegible] ژنریک یا وابسته‌به‌نوعِ آن بی‌درنگ مشهود است، و ــ همچون [illegible] در گوته ــ نخست به لطف انکشاف تدریجیِ شخصیت، به لطف [illegible] و تحول تدریجیِ امر ژنریک، مشهود می‌گردد.

به همین دلیل است که اکثر صحنه‌های بخش دوم نمی‌توانند آن تأثیر [illegible] واسطه و گیرایی را بر احساس و تجربه بگذارند که کمابیش کل بخش اول و اکثر شعرهای دیگر گوته می‌گذارند. اما با وجود این، افسانهٔ خشکی و سردی و نیز فهم‌ناپذیریِ ادبی بخش دوم از قضا چیزی جز افسانه نیست. چهره‌ها، مسلماً، به‌تمامی تیپیک‌اند، و البته بیش‌ترشان به لحاظ درونی درست و حقیقی‌اند؛ ستیزهای درونی، تضادها، تناقض‌ها به‌هیچ‌رو لاپوشانی و قربانیِ زیبایی دکوراتیور نمی‌شوند. تصویر آلمانِ قرن شانزدهم، باعظمت و جامع است، و مسلماً تصویری صمیمی از زندگیِ روزمرهٔ آلمانِ کهن (همچون در گوتس) نیست، بلکه فرسکو [دیوارنگاره]ای تاریخی و باعظمت از رقص مرگ

1. Meyer

2. Hineingeheimnissen

Scanned with CamScanner

فئودالیسم است، تصویری که، با وجود این، کم‌تر از اثر دورهٔ جوانی [گوته] حقیقی نیست، بلکه برعکس آن است. یا اپیزود فیلمون و بوتیس را فرض بگیریم. همهٔ موتیف‌ها و تعیّنات ذاتیِ گسترش سیطرهٔ سرمایه‌داری، یورش ویرانگر آن به ایدول یا صفای ماقبل‌سرمایه‌داری ــ بسط‌یافته به‌شیوه‌ای انسانی، اخلاقی و ادبی ــ به‌تمامی حضور دارند، و به‌هیچ وجهی تخفیف نیافته‌اند یا تضعیف نشده‌اند: نه رنجی فردی و نه گناهی فردی، بلکه روند باشکوه یک ضرورت تاریخیِ عظیم بازنمایی می‌شود.

دشواری‌ها و ناهمخوانی‌های سبکیِ بخش دوم بیش‌تر ریشه در این واقعیت دارند که شیوهٔ فرم‌پردازی‌ای که در پی جهان‌بینی جدید گوته، در پی ابژکتیویته یا ابژه‌محوری جدید، بر او تحمیل شد، با کیفیات ادبیِ قدیمیِ او، که همچنان بر او استیلا داشتند، در تناقض قرار گرفت. قصد و ارادهٔ سبکیِ جدید با الگوهای ادبی گره می‌خورند. الگوهایی که به شیوه‌ای منسجم، چهره‌های خود را که در چارچوبی چنین گسترده به‌نحوی تمثیلی متراکم شده‌اند، وامی‌دارند با بلاغتی چشم‌نواز و وسیعاً خروشان خود را به‌تمامی تجربه و بیان کنند. گوته اما در همین‌جا نیز ایجازگوییِ قدیمی خود را حفظ می‌کند؛ و به لطف این ایجازگویی، صحنه‌های بالادگونهٔ شگفت‌انگیزی در این میان شکل می‌گیرند، نظیرِ صحنهٔ چهار زنِ خاکستری که از میان‌شان فقط زورگه به فاوست راه می‌یابد. اما این ایجازگویی، این بیانِ مختصر، مجمل، و کمابیش ضمنی، گه‌گاه باعث می‌شود که سویه‌های مهم به وزن و اهمیتِ صحنه‌ای ناکافی‌ای دست‌یابند، بدون برانگیختن توجه چندانی بگذرند، و مانع از فهم آن چیزی شوند که بناست برسانند.

این ناهمخوانی، به‌واسطهٔ گرایش گوته به توصیف در قالب 'ضربه‌های آرام'[1] تشدید می‌شود، گرایشی که در همان اوان جوانی در او حضور داشت و حتی در آثار دوران سالخوردگی نیز از بین نمی‌رود. گوته در نوولایی بسیار قدیمی‌تر دربارهٔ نیّات ادبی‌اش چنین می‌گوید: 'ضربه‌های آرام، که انسان را

۱. در این‌جا ضربه بناست بیش‌تر یادآور ضربات تند یا آهستهٔ قلمو بر بوم باشند. (مترجم)

...یب می‌کنند، بی‌آن‌که بنا باشد هیچ واقعه یا پیامد چشم‌گیری از دل آن ...آید، به‌واقع سزاوار آنند که حفظ شوند ... فقط آن کسی که خوش ...ارد بخریت را در نظاره‌ای آسوده درک کند، به چنین ضربه‌هایی خوشامد ...واهد گفت.' بدین‌ترتیب درخواست‌های بزرگی بر دوش خواننده گذارده ...شود. اشارهٔ ما به آن بخشی است ــ که پیش‌تر به تفصیل بدان پرداخته‌ایم ...که فاوست گمان می‌برد در ابرها تصویر گرچن را دیده است. ازآنجاکه ...یگانه ذکر از گرچن در کل بخش دوم است، لاجرم فقط خوانندگانِ ...هنده از دریافت‌پذیریِ بالا و ظریف می‌توانند در این‌جا نوعی پیوستگی را ...جربه کنند.

حتی در این‌جا نیز گوته خود را در هیئت آخرین نمایندهٔ 'دورهٔ هنری' ...نمان می‌دهد. او می‌خواهد درون بشری، روابط بشری، را به‌هرقیمتی فقط از ...ریق فرم‌پردازی ادبی به بیان درآورد و از هر شرح و تفسیری خودداری کند. ...وضوع نوعی توزیعِ مناسبِ نور و سایه است'، این قول را گوته از هامان نقل ...کند و بدین‌ترتیب یکی از مهم‌ترین گرایش‌های خویش در بازنمایی ادبی را ...یان می‌کند. اما این اصل 'ضربه‌های آرام' فقط آن‌جایی به‌نحوی منسجم تحقق ...یابد که دستمایهٔ زندگی‌محورِ ادبیات ــ از حیث انسانِ فرم‌پردازی‌شده ــ ...واقعاً همگن باشد. انتزاعِ ادبیِ شاخصه‌های نوع و رجعت از این‌جا به ...بکمودگی‌ای که به‌شیوه‌ای محسوس تجلی می‌یابد و بیان آن از قضا همان ...گرایش تمثیل‌پردازانه است، اکنون اتمسفرِ صحنه‌ای را می‌آفرینند که در آن، ...ین همگن‌بودن میان فرد و جهانِ پیرامونِ تاریخی از بین می‌رود، و در آن، ...ورهای تُند و سایه‌های عمیقِ نوعی بلاغتِ دکوراتیو که خود را مستقیماً به ...بیان درآورده و شرح و تفسیر فکری ارائه می‌کند (همچون، مثلاً، در ...گالدرون)، به‌عنوان ابزار موجودِ بیان پدیدار می‌شوند. با وجود این، گوته همچنان نیز می‌کوشد حتی‌الامکان از این قسم تضادهای تُند و دوپاره‌کنندهٔ ...ری دوری کند، سبک کهنِ خویش مبنی بر نورهای ظریف و سایه‌های آرام ...روش‌های فرم‌پردازیِ انسانیتِ مستقیماً بازنمایی‌شده، بدون عبور از

Scanned with CamScanner

میان‌برهای 'هسته [بشری]' ــ را سرپا نگه دارد، و حتی کلی‌ترین پیوندهای رشد و تحول نوع را به زبان انسان منفرد (که در این‌جا به‌طرزی مصنوعی بازتولید شده است) برگرداند. بدین‌سان افتراق‌هایی میان الزامات به لحاظ ابژکتیو ضرورت‌یافتهٔ بیان و شیوهٔ زبانی به لحاظ سوبژکتیو اجباری شاعر سربرمی‌آورند.

پیروان بزرگ گوته دیگر چنین کم‌رویی و شرمی را احساس نمی‌کنند. در مواردی که برای درک کل، ضروری بوده است تا بافت و زمینهٔ اجتماعی یا تاریخی را مستقیماً روشن سازند، شیوهٔ فرم‌پردازی ادبی را قاطعانه وانهند، و تن به تبیین فکری محض بسپارند. چهره‌های به‌غایت مهمی چون بالزاک و تولستوی، کوچک‌ترین وسواس اخلاقی نداشته‌اند. البته نزد ایشان، که مرزهای فرمال 'دورهٔ هنری' را منهدم کرده‌اند و کوشیده‌اند به شیوه‌هایی یکسر متفاوت، بر نثر کاپیتالیستی چیره گردند، دشواری‌ها و ناهمخوانی‌های هنری یکسر متفاوتی سرمی‌زنند که پرداخت به آن‌ها خارج از چارچوب این ملاحظات است.

بنابراین خطاست اگر از افول نیروی خلاقانهٔ گوته در بخش دوم *فاوست* حرف بزنیم و اصولاً کل خصوصیت یکهٔ آن را از همین افول بیرون کشیم. اما شکی نیست که بخش دوم کاملاً خصلتی مسئله‌دار دارد. این مسئله‌داربودن، که پیش‌تر در فوق بدان اشاره کردیم، در برداشت، در رابطهٔ متناقض‌نماناهمخوان دستمایهٔ برخاسته از زندگی و سبک شاعری نهفته است. هرچند گوته چندان مایل نیست به راه بلاغت برود: لیکن نوعی تیپ‌پردازی دکوراتیو، بزک‌کردن دکوراتیو پیش‌زمینه با کلمات، اجتناب‌ناپذیر است. ژنریک‌بودن به‌منزلهٔ مضمون مرکزی و عنصر سبکی، اغلب متضمن گذارهایی است که، اگر از منظر انسان منفرد بنگریم، باید نمودی تیزوتند و انتزاعی داشته باشند؛ گذارهایی که گوته همیشه هم نتوانست انضمامی‌سازی انسانی کاملی از آن‌ها به‌دست دهد؛ و حتی وقتی این انضمامی‌سازی به لحاظ درونی،

به لحاظ ادبی، توفیق‌یافته است، پیش‌فرض درک آن به‌قدری است که می‌تواند به‌طور بی‌واسطه تأثیرگذار باشد. بدین‌ترتیب گوته در مواجههٔ فاوست با هلنا به هلنا اجازه می‌دهد شکل جدید عشق فردی را، که در قرون‌وسطا پدید آمد، تجربه کند. گوته این عشق را به شیوه‌ای بسیار ظریف و برنامه‌ای توصیف می‌کند، از این طریق که می‌گذارد هلنا، در قصر فاوست، ناگهان متوجه شود که زبان برای گوش باستانی او آهنگی ناشناخته دارد: به‌نظر می‌رسد یک طنین با دیگری سازگار می‌افتد؛[1] و گوته اکنون عشق و ظهور فاوست و هلنا را به چنان شیوه‌ای به ما معرفی می‌کند که از این پس، در گفت‌وگوی این دو، بندهای آهنگین ادبیات شاعرانهٔ قرون‌وسطایی، مدرن، و نه باستانی، جلوه‌گر شوند:

***Helena**: So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?*
***Faust**: Das ist gar leicht, es muß von Herzen gehn.*
Und wenn du die Brust vor Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt –
***Helena**: wer mitgenießt.*

[هلنا: پس بگو، چگونه سخن گویم من هم چنین زیبا؟
فاوست: این بس راحت است، باید از قلب بیاید.
و وقتی سینه از اشتیاق لبریز می‌شود،
آدمی می‌نگرد گرد خویش و می‌پرسد ــ
هلنا: چه کسی همراه من لذت می‌برد.]

اما این قسم مواجههٔ مهم‌بودگی دکوراتیو ــ تمثیلی با خودانگیختگی بشری (جوشنده از آن) را مسلماً نمی‌توان همه‌جا یافت. در بخش دوم نیز بخش‌هایی سرد، سخت، و فاقد گذارهای انسانی وجود دارند که در آن‌ها عنصر تمثیلی به‌تمامی مسلط‌اند (بالماسکه در پردهٔ اول)؛ و نه همهٔ ارزش‌های ادبی گوته قادرند با مجموع سبک کل اثر به همخوانی تام دست یابند.

همهٔ این ناهمخوانی‌ها نشان می‌دهند که بخش دوم *فاوست* واقعاً در

1. *Ein Ton scheint dem andern zu bequemen*

Scanned with CamScanner

حکم خاتمهٔ یک عصر بزرگ است. بسیاری کسان شیوهٔ بازنمایی آن را 'سبک سالخوردگی' می‌نامند. آن‌هم با توجیه نسبی. اما مسئله بیش‌تر بر سر سالخوردگی یک جهان است تا یک انسان. این واپسین کمال هنری امر کمال‌ناپذیر است. در هنر والا، انحلال نفس 'دورهٔ هنری' به‌راستی یک 'محصول قیاس‌ناپذیر'.

۱۹۴۰

نمایه

آرنولد، گوتفرید، ۳۲
آمپر، ژان ژاک، ۷۹
آنتیگونه (کتاب)، ۱۴۷
ادیپ (کتاب)، ۱۳۷
ارسطو، ۱۳۹
اسپینوزا، باروخ، دو، ۳۱
استاندال، ۱۴۱
لکات، والتر، ۱۴۰، ۱۴۱
اشتلا، ۱۱۶، ۱۲۱
افلاطون، ۱۳۳
اکرمان، یوهان پتر، ۵۳، ۱۳۴
اگمونت (کتاب)، ۳۶، ۱۱۷، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۴۸
امیلیا گالوتی (کتاب)، ۱۱۰
انگلس، فریدریش ، ۲۶، ۴۷، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۴، ۱۴۴، ۱۴۵
ایفیگنی در توریس (کتاب)، ۱۳۰
بسالزاک، انسوره دو، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۶۲
بالماسکه‌ها (کتاب)، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹
بایرون، جرج گوردون نوئل، ۶۵، ۶۶، ۱۴۱
برلیشینگن، گوتس فون، ۷۰، ۱۴۱
برونو، جوردانو، ۳۱، ۷۸
بریش، ارنست ولفگانگ، ۱۱۶
بریون، فریدریکه، ۱۱۶
بلینسکی، ویساریون گریگوریویچ، ۱۴۱
بتتام، جرمی، ۱۰۴
بومارشه، پیر دو، ۱۱۰
بیکن، فرانسیس، ۷۸
پدیدارشناسی روح (کتاب)، ۵۴، ۷۲
پوشکین، الکساندر سرگیویچ، ۱۴۱، ۱۴۲
پیندار، ۱۴۳
تالتر، کارل فریدریش، ۵۲، ۵۴، ۶۲،

Scanned with CamScanner

۶۳، ۱۵۷
تورک، هرمان، ۱۰۱
تولستوی، لئو نیکولایویچ، ۱۶۲
جلوی دادگاه (شعر)، ۱۱۷
دسیسه و عشق (کتاب)، ۱۱۰
دیدرو، دنی، ۴۹، ۱۵۰
روبسپیر، ۷۰
روسو، ژان ژاک، ۲۶، ۳۱، ۴۱
ریچاردسون، ساموئل، ۱۱۰
زیکینگن، فرانتس فون، ۱۱۳
سال‌های سرگردانی ویلهلم مایستر (کتاب)، ۹۰، ۱۲۴، ۱۲۹
سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر (کتاب)، ۹۰، ۱۲۸
سزار، گایوس یولیوس، ۲۱، ۶۳
سوره، فریدریش، ۱۰۴
شعر و حقیقت (کتاب)، ۱۱۰
شلینگ، فریدریش، ۸۶
شوپنهائر، آرتور، ۱۰۱
شوتس، ویلهلم فون، ۸۴
شونکوپف، آنا کاتبارینا، ۱۱۶
شونه‌مان، الیزابت، ۱۱۶
شیلر، فریدریش، ۹، ۵۱، ۵۲، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰
فاوست، در اکثر صفحات
فویرباخ، ۱۴۵
فیشر، کونو، ۸۷
فیلدینگ، هنری، ۱۴۷
کالدرون، پدرو، ۱۵۰، ۱۵۸، ۱۶۱
کانت، ایمانوئل، ۹، ۸۵، ۸۹
کلینگر، فریدریش ماکسیمیلیان، ۷۰
کمدی انسانی (کتاب)، ۱۵۴
کوویه، ژرژ، ۷۲
گوته، یوهان ولفگانگ، در اکثر صفحات
گوندولف، فریدریش، ۷۱
لافاتر، فردیناند، ۳۳، ۹۱، ۱۱۰
لسینگ، گوتهولد افرایم، ۷۳، ۷۶، ۱۱۰، ۱۱۱
لنائو، نیکولاؤس، ۱۷
لنتس، یاکوب میشائل راینهولد، ۱۱۰، ۱۱۱
لودن، هانیریش، ۴۰، ۴۹
مارکس، کارل، ۸۱، ۸۳، ۸۴، ۸۶، ۱۳۴
مارلو، کریستوفر، ۳۰
مانتسونی، الساندرو، ۱۴۱
ماندویل، برنارد دو، ۸۰
مایر، هانس هاینریش، ۱۵۹
محمد، ۲۱
مسخ گیاهان، ۱۱۴
موزر، یوستوس، ۲۵
مونتسر، توماس، ۷۰
نجات‌ها (کتاب)، ۱۱۰
هابز، توماس، ۲۶
هامان، یوهان گئورگ، ۳۱، ۳۳، ۱۲۸، ۱۶۱
هاینه، کریستین گوتلوب، ۱۴۱
هبل، فریدریش، ۲۴
هردر، یوهان گوتفرید، ۲۵، ۲۶، ۳۱،

۴۱، ۴۷
هردر و دورونه‌آ، ۱۴۶
هیوست، ۳۲
هیلت، ۱۰۱
هوبر، ۴۰
هوهان، ۱۲۸
هومبولت، ویلهلم فون، ۵۱
هومر، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۶
واگنر، هاینریش لئوپولد، ۵۶، ۱۱۰، ۱۱۱
ولتر، ۴۱، ۱۱۰
ویلاند، کریستوف مارتین، ۱۵۲
وینکلمان، یوهان یوخائیم، ۶۳، ۱۴۳
یاکوبی، فریدریش هاینریش، ۱۲۴

Scanned with CamScanner

اما از این بابت نیز شکی نیست که او دقیقاً همان شعری را که مسلماً ـ بسته به هر
عصر تاریخی ـ افسانه‌ها به یک اندازه افسانه نیستند. هر یک واجد درجهٔ متفاوتی از
سرزندگی و ریشه‌داری در زمان حال و، از این رو، واجد امکان‌های متفاوتی برای
بازپرداخت درونی است.

افسانه‌هایی که گونهٔ جوان به آن‌ها تکیه می‌کند ـ به‌جز دو استثنای تعیین‌کنندهٔ گوتس و
فاوست ـ یا دینی ـ کتاب مقدس در وسیع‌ترین معنای کلمه‌اند، یا کلاسیک و باستانی.

۸۵۰۰ تومان
ISBN978-964-380-680-4
9789643806804
#نشر نالت

Scanned with CamScanner