ایمان گوته و رستگاری فاوست

والتر کافمن
مصطفی اسلامیه

Kaufmann, Walter.
Goethe's Faith and Faust's Redemption
In *From Shakespear to Existentialism.*

۱

گوته کمتر از یک سال پیش از مرگش، در اول ژوئن، ۱۹۳۱، به دوستش زلتر[۱] آهنگساز، نوشت که فاوست را تقریباً به پایان رسانده است: چیز زیادی جز این باقی نمانده که «چند لایه‌ای بر محصول نهایی پوشانده شود تا روی هم رفته به صورت معمایی آشکار باقی بماند، مدام موجب لذت انسان‌ها شود، و به آنان چیزی برای تأمل بدهد.»

هیچ یک از معماهایی که در بخش دوم به فراوانی موجود است، بیش از آخرین صحنه، با حال و هوای مذهبی‌اش، نتوانسته بخش عمده‌تری از اثر را ارائه دهد. زیرا گوته غالباً خود را همچون یک کافر تصویر می‌کرد؛ نمایشنامه‌های اولیه، حماسه‌ها، اشعار غنایی، ترانه‌ها، و مرثیه‌های او ـ و تصور مفیستوفلس در خود فاوست ـ احترام چندانی را برای مسیحیت ابراز نکردند؛ و او در لطیفه‌های ونیزی و در بسیاری از نامه‌ها و گفتگوهایش، با تحقیری فراوان به نمادهای مسیحی اشاره می‌کند. نیازی به نقل مجموعه‌ای از اظهارنظرها یا سطرهایی از آنها نیست. دو نقل قول کوتاه از آخرین نامه‌هایش به زلتر کفایت می‌کند؛ و باید توجه داشت که شاعر خود، چنان که به صراحت چندین بار (۳۱اکتبر و ۲۳ نوامبر، ۱۸۳۱، و ۳ ژانویه ۱۸۳۲) می‌گوید، قصد انتشار نامه‌ها را داشته است. این نقل قول‌ها روشن می‌سازند که پایان فاوست نمایندهٔ رویگردانی شاعر از کافر کیشی یا آشتی با قرائت کاتولیکی مسیحیت نیست و نمی‌توان آن را با اشعار متأخر نوالیس، نوکیشی فریدریش شلِگل[۲]، یا پارسیفال واگنر مقایسه کرد.

گوته صلیب را «نفرت‌انگیزترین چیز روی زمین که هیچ انسان عاقلی نمی‌کوشد آن را از قبر بیرون بکشد،

می‌نامید (۹ژوئن، ۱۹۳۱)؛ و شلگل را،که درباره‌اش می‌گوید او «در پایان نشخوار اراجیف اخلاقی و مذهبی‌اش خفقان گرفت» و «به کاتولیسیسم پناه برد» (۲۰اکتبر، ۱۸۳۱)، آشکارا خوار می‌شمارد. کافی است افزوده شود که گوته هنوز پردهٔ پنجم را تمام نکرده بود که به پردهٔ چهارم بازگشت، پرده‌ای که آن را با برخوردی نفرت‌آمیز و نیشدار نسبت به کلیسا به پایان رساند.

آدم می‌تواند دریابد که چرا بعضی منتقدان در این اندیشه‌اند که آیا بهشت قرون وسطایی آخرین صحنه قرار نبوده است به معنای یک کفرگویی اغراق‌آمیز باشد. اما این عقیده به اندازهٔ همان پنداشتی که آن صحنه را تعظیمی به مذهب سنتی تلقی می‌کند، نامناسب می‌نماید. گوته صادق بود، اما مثل همیشه از مسیحیت خوشش نمی‌آمد.

از این رو، گفته شده است که او به سوئدنبورگ، که مسلماً بخشی از نمادگرایی عرفانیِ آخرین صحنه را از او گرفته، سرخم کرده است. اما در بیش از ۱۵۰ جلد از نوشته‌ها، نامه‌ها و گفتگوهای ثبت شدهٔ این شاعر، به ندرت می‌توان به اشاراتی به سوئدنبورگ برخورد. گوته چند بار از تصویر حلول غیبگو در روح بهره می‌گیرد، و در یک «اعتراف» آخر، فعالیت‌های سوئدنبورگ را با «تردستی‌های» کالیوسترو[۳] مقایسه می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد: یک باور خرافی در انسان‌های اهریمنی هرگز متوقف نمی‌شود، و ... آنچه به دشواری درست است، که ما فقط از لحاظ نظری محترمش می‌داریم، خیلی آسان می‌تواند در عمل همسنگ دروغ باشد.»[۴] مسلماً او سوئدنبورگ‌گرایی[۵] را قبول نداشت. ایمان او فرق می‌کرد.

گوته در نامهٔ دیگری به زلتر (۴اوت، ۱۸۰۳) نوشت: «آدم نباید وقتی آثار طبیعی و هنری به پایان می‌رسند آنها را بشناسد: آدم باید آنها را در خاستگاه‌هایشان به چنگ آورد تا بتواند به درجاتی درکشان کند.» یک محقق آلمانی به نام پنیوور[۶]، این عبارات را مضمون اصلی کتاب خود، فاوستِ گوته (۱۸۹۹) قرار داد که مجموعه‌ای بود از مدارکی که خاستگاه‌های آن اثر را نشان می‌داد. پنج سال بعد، گراف[۷]، ششصد صفحه از چهارمین جلد اثر غول‌آسای خود گوته دربارهٔ سروده‌هایش (Goethe über seine Dichtungen) را به اظهارنظرهای خود گوته دربارهٔ فاوست اختصاص داد و در آن کوشید هر آنچه را که گوته گفته یا در هر یک از آثار شاعرانه‌اش نوشته است، گرد هم آورد. تمامیت ژرمنی این مجموعه‌ها برای ما این امکان را فراهم می‌آورد که در مدتی کوتاه بتوانیم نگاهی کلی به مطالبی گسترده بیندازیم و خود را به جنبه‌های مهمی از شکل‌گیری تصور گوته از فاوست محدود کنیم.

این واقعیت که شاعر طی شصت سال گاه و بی‌گاه روی فاوست کار کرده است لزوماً، چنان که گاه تصور می‌شود، به این معنا نیست که قهرمان اثر با نویسنده یکی است. رستگاری فاوست بزرگ نمایی اعتماد گوته به رستگاری نهایی خودش نیست. اتفاقاً برخورد شاعر هم با قهرمان و هم خود نمایش نشان‌دهندهٔ یک ناهماهنگی چشمگیر است، و او خود را در آثار متعدد با اهمیت خویش، در شخصیت‌ها و خط‌هایی به شدت ضد فاوستی نمایان ساخته است. ویلهلم مایستر، که تقریباً زمانی به درازی فاوست او را به خود مشغول داشت، بارزترین نمونه است، حال آن که اگمونت، هر چند که آن هم مسلماً یک تکچهره وفادارانه محسوب نمی‌شود، مظهر خصلت‌های ضد فاوستی گوته است: «که من شادمانم و همه چیز را سبکبارانه می‌پذیرم، و این بخت خوش من است... آیا من جز برای اندیشیدن به زندگی زنده هستم؟ آیا بهتر نیست که از لحظهٔ حال لذت ببرم؟ و باز «اگر من یک خوابگرد بودم و بر دیرک خیمه راه می‌رفتم، آیا دوستانه بود که مرا به اسم صدا بزنند تا خبرم کنند، و به این ترتیب بیدارم کنند و به قتلم برسانند؟ بگذارید هر کس راه خودش را برود و مواظب خودش باشد.»

این عبارات سرنوشت‌ساز نشان می‌دهد چرا، هنگامی که اورانین عاقلانه صحنه را ترک می‌کند، اگمونت باقی می‌ماند و قربانی توطئه‌ای می‌شود که اورانین پیش‌گویی کرده است. شایستهٔ توجه است که گوتهٔ پیر، پس از به پایان رساندن فاوست، برای نقل قولی که با آن خود زندگینامه‌اش را هم به پایان می‌رساند، به همین صحنه در نمایشنامهٔ اگمونت باز می‌گردد:

«سواران زمان انگار که به تازیانهٔ ارواح نامریی، با ارابه سبکبار سرنوشت ما می‌گریزند، و برای ما کاری نمی‌ماند جز این که با شجاعتی موقرانه عنان را نگه داریم، چرخ را هدایت کنیم، اکنون به راست، اکنون به چپ، از سنگی در اینجا، از پرتگاهی در آنجا. کجا می‌رود ـ چه کسی خبر دارد؟ آدم حتی به دشواری به یاد می‌آورد که از کجا آمده است.»

در اینجا ما مفهوم بسیار مدرن واگزیستانسیالیستی Geworfenheit را داریم، مفهوم دستیابی به واقعیت پرتاب شدگی به وسط دنیا، رها شده به امید تدابیر خویش، بدون داشتن پدری خیرخواه، اما در گوته این مفهوم فاقد وضعیت رقت‌انگیز و عبوس هایدگر و ترحم بر خود مرسوم امروزی است. مسلماً، شیوهٔ ساده‌دلانهٔ زندگی اگمونت و لذت‌جویی در لحظهٔ کنونی او را نمی‌توان بدون جرح و تعدیل به گوته نسبت داد؛ اما نفرین اینجا و اکنون فاوست را هم نباید به او منسوب دانست. گوته دلیلی نمی‌دید که ناگهان چون فاوست احساس کند که همهٔ زندگی خود را هدر داده است. او از خود، از سرنوشتش، یا از وضعیت انسان آزرده نبود.

۲

فاوست گرچه زودتر از اگمونت شروع شده بود ولی تا بیش از چهل سال بعد به پایان نرسید؛ و ما دلایل تأخیر بخش‌های اول و دوم را تا حدودی می‌توانیم تشخیص دهیم. فاوست بخش اول، در ابتدا، نمایشی بود از احوال شاعری که، مطابق معمول، اجازه می‌داد تا قهرمانان مذکرش به تجسم جنبه‌های مهم شخصیت او بپردازند. به این ترتیب فاوست و مفیستوفلس روی دیگر تاسو و آنتونیو هستند. فاوست نمایانگر شور و تلاش فراوان شاعر جوان است، در حالی که مفیستوفلس مدام به یادمان می‌آورد که این سبک و نگاه هرگز به تمامی گوته را تحت تأثیر قرار نداد. تصور او بر فاوست معروف، پیش از ۱۷۷۵ چنین بود ـ کوششی نمایشی که تا آن زمان در ادبیات نمایشی آلمان تالی نداشت اما با این همه از سوی شاعر پنهان نگه داشته شد، و تا ۱۸۸۷ کشف و چاپ نشد. چرا جلوی انتشار این اثر گرفته شد؟ چرا فقط بخشی از آن حتی در ۱۷۹۰ به عنوان «بخشی» از آن اثر پیراسته شد و انتشار یافت؟ و چرا بخش اول تا ۱۸۰۸ انتشار نیافت، تا سه سال پس از مرگ شیلر، که از مدتها پیش اصرار داشت که فاوست یک شاهکار است و باید تکمیل و چاپ شود؟

در این میان ظاهراً برتری و قدرت نمایشنامه بیشترین نقش را داشته است. نخستین پیروزی بزرگ ادبی گوته ـ ورتر، که موجی از خودکشی‌ها را در پی داشت ـ به او آموخته بود که آثار بزرگ هنری دارای پویایی هستند؛ و او در مقدمه چاپ‌های بعدی نوشت: «مردباش و از من پیروی نکن.» تاسو، «ورتر به هم فشرده»، به چنین مقدمه‌ای نیاز نداشت: او آشکارا نمایش غلو شدهٔ فقط بخشی از شاعر بود و اشتیاق این را داشت تا با آنتونیو در یک شخصیت به وحدت برسد. اما، فاوست، مثل ورتر زندگی یافته و حیاتی مستقل برای خویش پیدا کرده بود. حضور مفیستوفلس

کافی نبود تا تفاوت قاطع بین شاعر و آفریده‌اش را نشان دهد ـ یا اثرات سرمست کنندهٔ فاوست بر مردمی را خنثی سازد که به زودی او را چون مظهر شخصیت ملی خویش بزرگ می‌داشتند.

مسلماً شاعر دامنهٔ نفوذ فاوست را پیش‌بینی نمی‌کرد؛ اما نمایشنامه چنان شخصی بود و به قدری از وجود خود او در فاوست رخنه یافته بود که او را نسبت به چاپ نمایشنامه بی‌میل ساخته بود، تا زمانی که قهرمان نمایش، که گوته درباره‌اش احساساتی مغشوش داشت، به عنوان تک چهره‌ای آرمانی پذیرفته شده باشد. او صرفاً برای تأثیرگذاری نمی‌نوشت بلکه می‌خواست به شفافیتی دربارهٔ خویش دست یابد؛ و می‌باید برای کنار آمدن با خویش با فاوست کنار بیاید.

گوته در آستانهٔ قرن، پیش‌درآمد در بهشت را تدارک دیده بود. به جای بالا بردن پرده و نمایش اتاق مطالعهٔ سبک گوتیک فاوست، او را غیرمستقیم و از لابه‌لای مکالمهٔ خداوند با مفیستوفلس، که به شیوهٔ پیش‌درآمدی بر کتاب ایوب نگارش یافته است، معرفی می‌کند. بی‌احترامی مفیستوفلس جلوی هرگونه فکری از این دست را که این صحنه ممکن است نمایانگر یک تکریم مذهبی باشد می‌گیرد، اما پیشدرامد موفق می‌شود تا گوته را از فاوست جدا کند.

با این همه بخش اول قرار نبود تا یک دههٔ دیگر منتشر شود. این تأخیر را باید با توجه به نگرش کلاسیک‌وار شاعر درک کرد. نویسندهٔ تاسو وایفی‌ژنی، تازه کارآموزی ویلهلم مایستر را با هشدارهایی به پایان رسانده بود که به آنتی تزهای آگاهانه‌ای از بلند پروازی‌های فاوست می‌مانست: «هر جاکه هستی...، با بیشترین توان کار کن... و بگذار که زمان حال دلیلی باشد برای شادمانی تو.» : «انسان نمی‌تواند خوشبخت باشد مگر آن که کوشش بی‌قید و شرط او خود را محدود کند.» و: «هر کس که بخواهد همه کارها را انجام دهد و از هر چیز در تمامیت انسانی‌اش لذت ببرد... فقط عمر خود را با تلاشی هرگز ارضا نشده بر باد می‌دهد.»

البته این آخرین سطرها، اشارهٔ مخصوصی به یکی از گفتارهای بزرگ فاوست دارد:

«تو خوب حسی می‌کنی که سخن از بازی و تفریح نیست!
من خودم را به دست همهمه و جنب و جوش می‌سپارم،
به دست دردناک‌ترین کامجویی‌ها، به عشقی که بوی کینه بدهد،
به آرامشی که رنگ نومیدی دارد.
جانم، که از تب دانستن شفا یافته است،
از این پس به روی هیچ دردی بسته نخواهد بود،
آنچه نصیب سراسر افراد آدمی است،
می‌خواهم آن را در ژرف‌ترین ژرفای وجودم متمرکز کنم.
می‌خواهم به میانجی هوشم، به آنچه در بشر والاتر است دست یابم،
می‌خواهم همهٔ خوبی و همهٔ بدی را که در نوع بشر است روی قلبم انبار کنم،
و همچنان که مانند او می‌آماسم، همچنان نیز درهم بشکنم.»[۸]

گوته می‌باید احساس کرده باشد که آنتی‌تز خشک مایستر، در مقایسه با این سطرهای شعف‌انگیز تا چه اندازه

بی‌اثر است؛ و دیگر میل نداشت که نه با قهرمان اثر یکی شمرده شود و نه با خود نمایش.

درکریسمس ۱۷۹۷ در نامه‌ای (به هیرت) نوشت که «در این لحظه از چنین موضوعات پالوده و اصیل چنان دور» بود که «می‌خواهم فاوست را به پایان برسانم و در عین حال بربریت نوردیک را محکوم می‌کنم.» و در نامه‌ای به شیلر نیز به «طبیعت نوردیک» موجود در «محصول بربرمنشانه»ی او اشاره می‌کند (۲۸ آوریل ۱۷۹۸)؛ و باز در نامهٔ دیگری آن را Hexenprodutl معجون جادوگران نامید. و بالاخره (به قول پنیوِر، در ۱۸۰۰)، با شعری به نام Abschied (وداع) از فاوست دور می‌شود. شعری که نخستین بند آن چنین است:

دروغ‌های کامل و اکنون مرثیهٔ پرتأثیر من
که دست آخر با واهمه به پایانش می‌برم،
دیگر با اشتیاق پرهیاهوی انسان،
دیگر با قدرت شب، برانگیخته نمی‌شود.
چه کسی دوست دارد که هنگام آشکار شدن در نور،
هجوم آشفتهٔ احساس را نشان دهد؟
و این حلقهٔ تنگ بربریت،
با همهٔ سحر و افسونش، چنین بسته شود.

اما گوته به جای فرستادن بخش اول به چاپخانه، اکنون توجه خود را بر قسمت هلنا در بخش دوم متمرکز کرده بود. او نه تنها نمی‌خواست اثرش را دو نیمه کند و یک نیمه‌اش را بدون دیگری به چاپ برساند، بلکه دو چندان مخالف بیرون آوردن آن چیزی بود که اکنون «بربریت‌ها»ی بخش اول به شمار می‌آورد، آن هم بی‌آن که آنها را بی‌درنگ با واکنش شاعرانه‌ای از پدیدار شدن خود در نور و شفافیت متوازن سازد.

در این راه موفق نشد، و عاقبت به انتشار بخش اول در ۱۸۰۸ رضایت داد. اما شایستهٔ توجه است که گوته صحنه‌های هلنا را پس از آن که در ۱۸۲۷ شکل نهایی‌شان را به آنها داد به چاپ رساند، در حالی که کمی بعدتر، در برابر همه گونه پیشنهاد چاپ صحنهٔ آخر نمایشنامه که پرس و جو درباره‌اش پایان نداشت، ازخود مقاومت نشان داد؛ و نتیجه را حتی برای دوست محترم و قابل اعتمادی چون ویلهلم فون هومبولت هم آشکار نساخت. او می‌دانست که صحنهٔ نهایی به ناگزیر مورد سوءتعبیر گسترده قرار خواهد گرفت، و نمی‌خواست زمان اندکی را که برایش باقی مانده بود صرف توضیح و دفاع از اثر کند.

نگرش گوتهٔ پیر با توجه به عنوان فرعی‌ای که به هنگام چاپ، به صحنه‌های هلنا داد ـ Klassisch - romantische Phantasmagorie ـ و با اظهارنظرهایی که طی نامه‌ای به ایکن[۹] (۲۳ سپتامبر، ۱۸۲۷) کرد، بیشتر آشکار می‌شود:

اختلاف پرشور بین کلاسیک گرایان و رمانتیک گرایان عاقبت باید به آشتی بینجامد. این که ما باید خود را تعلیم دهیم و در شکل‌دهی خود بکوشیم مهمترین خواسته است؛ و اگر ترس این را نداشتیم که با استفاده از الگوهای دروغی شکل بدی به خود بدهیم می‌باید الگوهایمان غیرمادی می‌بودند. هر چه باشد، بینش گسترده‌تر و پاک‌تر

توسط ادبیات یونان و روم، که ما رهایی‌مان از بربریت راهبانه را مدیون آن هستیم، فراهم شده است...

مسلماً عجیب است که منتقدان مدرن، که اعتراف به ضد رمانتیک بودن دارند، هر چند که در تجلیل رمانتیک قرون وسطا سهیم هستند و به قدمت کلاسیک‌وار اعتنایی ندارند، اغلب می‌کوشند تا گوته را به عنوان یک شاعر رمانتیک آلمانی از سر خود باز کنند. این بر چسب‌ها در نهایت اهمیتی ندارند. آنچه مهم است این است که ما مجبور به انتخاب بین رمانتیک‌گرایی قرن نوزدهم و مسیحیت نوین قرن بیستم نیستیم، حال این مسیحیت نئو ـ تومیسم[۱۰] باشد یا ارتودوکس‌گرایی نوین. ما نیازی به انتخاب بین قرون وسطاگرایی خروشان ریشارد واگنر و قرون وسطاگرایی شکننده تی ـ اس الیوت نداریم. چنان که کوریولانوس می‌گوید: «دنیایی در جایی دیگر است.» به راستی، تقریباً تمام دنیای ادبیات بیرون از قلمرو این بدیل هراس‌انگیز قرار دارد: نه فقط «ادبیات یونانی و رومی» که گوته در اینجا به آن اشاره می‌کند، بلکه ادبیات هندی نیز، که در زمان گوته غرب تازه داشت آن را کشف می‌کرد؛ دنیای عهد عتیق، که انسان گاهی احساس می‌کند هنوز کشف نشده است، هر چند که میکلانژ برای آن احساس بیشتری دارد تا اکثریت استادان الهیات و کتاب مقدس؛ شکسپیر؛ خود گوته؛ و خیلی متأخرترشان، نیچه و ریلکه.

۳

عدم امکان محض برقراری تعادل بین قدرت و زیبایی بخش اول آشکارا دلیل عمدهٔ تأخیر در تکمیل بخش دوم است. پیشدرامد در بهشت که آغازی شکوهمند برای نمایش فراهم آورده بود و همان ضمیمه‌ای بود که گوته پیش از چاپ بخش اول به آن نیاز داشت، مستلزم یک گردن‌آویز بود. بدون آن، این اثر تا ابد به صورت یک بخش یا پاره باقی می‌ماند.

گوته تا مدتی می‌توانست از طریق یک شاهکار بی‌باکانه در فکر طفره رفتن از این ضرورت باشد. در ۱۸۲۰ (سوم نوامبر)، به ک. ا. شوبارت[۱۱] نوشت: «مفیستوفلس ممکن است فقط نیمی از شرطش را ببرد؛ و هنگامی که نیمی از گناهش با فاوست بر جای می‌ماند، حق بخشایش انسان کهن، برای شادمانه‌ترین نتیجهٔ کلی، بی‌درنگ مطرح می‌شود.» اما هیچ شادمانی‌ای نمی‌توانست پیشدرامد را متوازن کند یا نتیجه‌ای قابل قبول به بار آورد.

عاقبت گوته آن چیزی را که اکنون آخرین صحنه است نوشت؛ با تأکید بر قرینه‌سازی مطلوب توسط ایجاد تعدادی قطعه مشابه با پیشدرامد. چنین می‌نماید که تکمیل این مؤخره طلسمی را شکسته بود، گوته به سرعت توانست چهارمین پرده را تمام کند، در حالی که پرده‌های دیگر چنان زمان درازی او را به خود مشغول داشته بود.

بی‌میلی گوته را برای تکمیل فاوست، به ویژه آخرین پرده، با توجه به دو نکته می‌توان درک کرد. نخست آن که اندیشهٔ رستگاری در نظر شاعر تقریباً به اندازهٔ اندیشهٔ نفرین شدگی فاوست ـ یا هر کس دیگر ـ در ابدیت، نفرت‌انگیز بود. و دوم این که گوته با وضوحی هر چه بیشتر دیده بود که بدیل فاوست‌وار یک انکار انقلابی زمان حال و یک «بستر کاهلی» به شدت غیرقابل اعتماد بود.

۴

در شروع به پرداختن به نکتهٔ نخست، گوته احساس می‌کرد که فعالیت مداومش او را مستحق جاودانگی می‌کند. او (در ۴ فوریه، ۱۸۲۹) به اکرمان می‌گوید: «حال که من تا پایان عمرم خستگی‌ناپذیر کار می‌کنم، پس

طبیعت ناگزیر است، وقتی حیات فعلی دیگر نمی‌تواند تاب روح مرا داشته باشد، شکل دیگری از حیات را به من اعطا کند.» و بعد در همان سال (اول سپتامبر) باز به اکرمان می‌گوید: من دربارهٔ بقای خودمان تردیدی ندارم، زیرا طبیعت نمی‌تواند بدون کمال به حیات خود ادامه دهد؛ ولی ما به تساوی جاودانه نیستیم، و برای آن که کسی در آینده خود را به عنوان یک کمال یافتگی بزرگ عرضه کند، اول باید که تک باشد.» گفتگوی دوم مه ۱۸۲۴ و نامهٔ ۱۹ مارس ۱۸۲۷ به زلتر همین اندیشه‌ها را بیان می‌کند.

اگر این پنداشت‌ها اندوهبار و بی‌پایه به نظر می‌آیند، باید به یاد داشت که آنها از گفتگوها و مکاتبات شاعر نقل شده‌اند و از سر تعصب به ما عرضه نشده‌اند. درواقع اگر شما شیوهٔ تصریف گوته را در نظر بگیرید، تکیهٔ او نه بر تصدیق شک برانگیز او که بر سه انکار عمدهٔ اوست. نخست، او پنداشت مسیحی بهشت و دوزخ را رد می‌کند. دوم، هرگز نه از مرگ هراسی دارد و نه دربارهٔ آینده خود نگران است. و دست آخر این که، ایمان کسانی را به ریشخند می‌گیرد که امید دارند، پس از تباه کردن زندگی‌هایشان، در دنیای دیگر غرامت بگیرند. شیوهٔ برخورد او سابقه در اگنوستیسزم سقراط در دفاع افلاطون دارد: یک انسان باید با شجاعت و جدیت کارش را انجام دهد، با به کار گرفتن استعدادهای بی‌همتای خود و تشویق دیگران برای پرورش استعدادهایشان به آنها خدمت کند؛ و باید زندگی پس از این را به حال خود بگذارد تا از خود مراقبت کند.

گوته در گفتگوی دیگری با اکرمان (۲۵ فوریه، ۱۸۲۴) حتی بیش از این به اگنوستیسزم طعنه‌آمیز سقراط نزدیک می‌شود.

این چیزهای غیرقابل درک بیش از آن دور هستند که بتوانند موضوعی مناسب برای تأمل روزانه و تفکرات اندیشه‌سوز فراهم آورند... از نظر من اشکالی ندارد اگر، وقتی زندگی به پایان رسید، زندگی دیگری به ما اعطا شود؛ فقط دلم می‌خواهد به این شرط باشد که در آن زندگی مجبور به دیدن هیچ یک از کسانی که در اینجا چنین باوری داشتند نباشم. به‌جز این مشقات من تازه آغاز خواهد شد! مؤمنان دورم را می‌گیرند و می‌گویند: حق با ما نبود؟ آیا ما این را پیش‌بینی نمی‌کردیم؟... اشتغال به اندیشیدن دربارهٔ جاودانگی برای آدم‌های برازنده و زنان است که هیچ کاری ندارند. اما یک انسان توانا، که بخواهد از حالا در فکر چیزی ورای اینجا باشد، و کسی که از این رو باید بکوشد، بجنگد، و هر روز کار کند، دنیای دیگر را به حال خود می‌گذارد و در همین دنیا نعال و مفید می‌شود. افزون براین، تفکر دربارهٔ جاودانگی برای آن کسانی است که در اینجا، تا جایی که به خوشبختی مربوط می‌شود، بهترین دستاوردها را ندارند؛ و من شرط می‌بندم که اگر تیدگه[۱۲]ی عزیز ما دستهٔ بهتری داشت، او هم دارای اندیشه‌های بهتری می‌بود.

همین شیوهٔ برخورد در پاسخ تند فاوست به مفیستوفلس دیده می‌شود:

نگرانی آن پایین را ندارم:
تو اول این دنیا را متلاشی کن،
نوبت آن دیگری خواهد رسید.
خون‌های من از همین زمین برمی‌جوشند، و
این خورشید هم بر درد و رنج من می‌تابد:

همین که خودم را از این درد و رنج رها ساختم،
بعد از آن هر چه پیش آید خوش آید.
در این باره، نمی‌خواهم چیز بیشتری بدانم.
برایم اهمیتی ندارد که، در آینده، مردم
دوست یا دشمن هم خواهند بود،
یا که این افلاک بالا و پایینی هم دارند.(۱۳)

فاوست در یکی از آخرین صحنه‌های بخش دوم، زبان صریح مشابهی را در طرد «نگرانی» شبحی که مقدر بود، درست یکصد سال بعد، بر صفحاتی از هستی و زمان(۱۴) هایدگر سایه اندازد ـ به خدمت می‌گیرد. اگزیستانسیالیست‌ها نیز می‌کوشند تا «نگرانی» را با «عزم» دفع کنند، اما فقط پس از یک نمایش گیج کننده از جادوی کلامی که به خوبی می‌توانست «بربریت راهبانه»‌ای را به ذهن گوته متبادر کند که او را به رمانتیک‌ها و قرون وسطا منتسب می‌کرد. پیرامون «عزم» فاوست هیچ چیز اسکولاستیک وجود ندارد:

من مدار گردش این جهان را تا اندازه‌ای می‌شناسم،
اما جهان دیگر، ما از آن چه می‌توانیم بدانیم؟
دیوانه‌ای که چشم کورسویش عمق این غرقاب را برآورد می‌کند،
مدعی است که همنوع خود را در آسمان می‌بیند!
بگذار او بر خاک بماند و به همین جهان فرودین بچسبد؛
جهان برای کسی که وظیفه‌اش را به انجام می‌رساند لال نیست.
آدمی چه نیاز به ولگردی در فضاهای جاودانگی دارد؟
آنچه او شناخته باشد برایش ثروتی واقعی می‌گردد.(۱۵)

گوته از تفکر آن جهانی و اشتغال ذهنی به مرگ که خاص بسیاری از رمانتیک‌های آلمانی بود به شدت نفرت داشت و آن را بیمارگونه می‌دانست. اما او تا نهایت خط مقابل نمی‌رفت تا تسلیم حیرت‌انگیز «پراسپرو»(۱۶) را بپذیرد. گوته بر این باور نبود که «جهان بزرگ خود» نمی‌تواند «عذابی پشت سر باقی بگذارد» و این که «زندگی کوتاه ما با خوابی به پایان می‌رسد.» او جهان بینی تراژیک شکسپیر را هم قبول نداشت. در همه جا به تجربه دریافته بود و در نامه‌ای (۲۷ سپتامبر، ۱۸۲۶) به نیزفون ازنبک(۱۷) نوشت که «چگونه مرگ همیشه توسط زندگی بلعیده می‌شود.»

یکی از لطیف‌ترین شعرهای گوته چنین تمام می‌شود:

و تا هنگامی که دارای
مرگ و زایش دوباره هستی،
جز مهمانی عبوس،

بر این افسرده زمین نیستی.

پذیرش این ارزش‌گذاری شخصی با استفادهٔ استعاری از اندیشهٔ مرگ آسان‌تر است تا تسلیم شدن به ایمان گوته به این که مرگ و نابودی هرگز پایان کار نیست. می‌توان صورت‌بندی شاعرانهٔ او از آن ایمان را تحسین کرد، و هنوز سرخوردگی پراسپرو را ترجیح داد، و همراه با شکسپیر اصرار داشت که «گل تابستان از آنِ شیرینی تابستان است، هر چند که برای خود فقط می‌زید و می‌میرد.»

گوته با اعتمادی بیشتر در Urworte, Orphisch اعلام می‌کند:

هیچ گذشت زمان یا نیرویی به هدر نمی‌رود،
یک شکل، وقتی ساخته می‌شود که در حیات خود تحول یابد.

و در یکی از آخرین سروده‌هایش به نام میراث، که در ۱۲ فوریه ۱۸۲۹ ، کمی پس از تکمیل، برای اکرمان می‌خواند، در همین زمینه سخن می‌گوید و نتیجه‌ای اخلاقی نیز می‌گیرد:

هیچ ماده‌ای نمی‌تواند تبدیل به هیچ شود
جاودانگی در همه چیز حیات دارد...
همین لحظه جاودانگی است.

۵

ایمان گوته چگونه در رستگاری فاوست بازتاب یافته است؟ شاعر در گفتگوهای خود با اکرمان، بخصوص در گفتگوهای ۶مه، ۱۸۲۷ و ۶ژوئن، ۱۸۳۱، به دو سطر در آخرین صحنه، به عنوان یک سر نخ، توجه دارد. اما گوته در نخستین گفتگو، می‌افزاید که این نمایش حاوی «هیچ اندیشه‌ای نیست که بتوان آن را شالودهٔ تمام و یک صحنهٔ واحد» دانست. آن سطرهای معروف چنین است:

ما آن کس را که با همهٔ توان خویش بکوشد،
می‌توانیم نجات دهیم.

در واقع ایمان گوته همان بود؛ اما این سطرها آرمان گوته را توصیف نمی‌کنند. آنچه او می‌خواست و تجسم می‌داد کوشش بی‌چون و چرای خاص به شیوهٔ فاوست نبود که نمونهٔ بارز دیگرش را می‌توان در تصویر دوریان‌گری اسکار وایلد دید. انکار آشکار چنین کوششی بی‌چون و چرا در کارآموزی ویلهلم مایستر دیده می‌شود، و دنبالهٔ آن، سیر و سلوک ویلهلم مایستر[۱۸] در واقع دارای عنوان فرعی انکار است. و فاوست هم نمی‌توانست فاوست را نوشته باشد.

کوشش خاص گوته از آن نوعِ متعلق به ارادهٔ بی‌ضابطه نبود، از آن یورش به طرف بی‌نهایت بدون امید به خشنودی، مثل «بدِ بی‌نهایت» هگل و «اراده» ی شوپنهاور. گوته سرشار از تصمیم بی‌امان برای آموزش دادن و شکل‌دهی به خود بود. شور و شوق گوته برای دوران باستان نه یک گریز رمانتیک از دوران معاصر که خواست او برای تجسم دادن به آن چیزی ـ در شخص خود و آثار خود ـ بود که می‌توانست از الگوهای اینجا و کنونی بیاموزد.

اگر این سطرها، «ما آن کس را که با همه توان خویش می‌کوشد/ می‌توانیم نجات دهیم،»

مستلزم این شرط برای ویژگی بخشیدن به تلاش گوته و رعایت انصاف در مورد اخلاقیات او باشد، باز هم معنای دیگری مطرح است که در آن ایمان شاعر را بدون هیچ‌گونه شرط بازتاب می‌دهد: او با نجات دادن خویش، ایمان داشت که همهٔ کیهان ـ که او به عنوان یک عالم لایبنیتزی از واحدهای مدام در تلاش تصویرشان می‌کند ـ نیز نجات می‌یابد. در این معنا این دو سطر کاملاً فراگیر است، و این نقل قول بیان دیگری است از بردباری دنیاگیر.

نیچه دربارهٔ گوته چنین می‌گوید: او «خود را آفرید» به مثابه یک انسان بردبار، نه از ضعف بلکه از قدرت، زیرا او می‌داند چگونه این برتری خود را به‌کاربرد حتی اگر در این رهگذر طبیعت متوسط از میان برود... چنین روحی که آزاد شده است در میان کیهان با تقدیرگرایی شادمانه و خوشباورانه‌ای قرار می‌گیرد، با این ایمان که فقط خاص، نفرت‌انگیز است، و این که همه چیز باز پس گرفته می‌شود و در کل مورد تصدیق قرار می‌گیرد ـ او دیگر چیزی را انکار نمی‌کند. چنین ایمانی، متعالی‌ترین همهٔ ایمان‌های ممکن است: من آن را به نام دیونوسوس تعمید داده‌ام.

این بردباری «دیونوسوسی» به زیباترین صورت با اظهارنظری تصویر شده است که گوته طی گفتگویی با فالک بر زبان آورده است. او پس از سرخوردگی‌اش از عوام می‌افزاید: «وقتی در دنبالهٔ فاوست، آنها به جایی می‌رسند که حتی ابلیس در برابر خداوند محبت و ترحم می‌بیند ـ آن‌گاه، من فکر می‌کنم، آنها به آسانی مرا نخواهند بخشید.»

پنیورِر، که این گفتگو را نقل می‌کند، و گمان می‌برد که این گفتگو باید بین ۱۸۰۸ و ۱۸۱۶ رخ داده باشد، می‌گوید: «این بیان گوته... یا نمایانگر یکی از آن رازآلود کردن‌هایی است که از او بعید نبود و با آن او مطایبه‌ای را با یک فرد و گاه عوام اجازه می‌داد، یا حالت گذرایی بود که نمی‌شد آن را پی‌گرفت.» مسلماً، این حالتی بود گذرا ـ اما از آن حالت‌هایی که از اعماق جهان‌بینی گوته ریشه می‌گرفت و نمونهٔ خوبی بود از، نه فقط تأیید گوته از همهٔ هستی، بدون استثنا، بلکه همچنین از آن «کینه‌ورزی خدایی»ای که نیچه در بنگر انسان را[۱۹۸] گفت که بدون آن «نمی‌تواند کمال را تصور کند.»

گوته در همان گفتگو، در زمینه‌ای مشابه می‌گوید:

آنها به مدت تقریباً سی سال خود را با دسته جاروی بلاکزبرگ و گفتگوی میمون‌ها در مطبخ جادوگر به ستوه آوردند...» و تفسیر و تمثیل‌سازی این اراجیف شوخی‌آمیز ـ نمایشی هرگز به این خوبی صورت نگرفته است. به راستی، انسان هنگامی که جوان است باید چنین شوخی‌هایی را بیشتر برخود روا دارد...

این اظهارنظر، پایان فاوست را بهتر از بیشترین نوشته‌های ادبی روشن می‌سازد.

البته گوته صحنه‌ای برای نشان دادن رستگاری مفیستوفلس ننوشت، اما نیازی هم به آن نبود. زیرا پیش‌درآمد (به ویژه آخرین گفتار خداوند) و توصیف مفیستوفلس از خودش به عنوان «بخشی از آن نیرویی که باز هم مرتکب شر فزون‌تر شود ولی خوبی بار آورد»، شکی باقی نمی‌گذارد که از همان ابتدا مفیستوفلس در طرح کلی جهان رستگار می‌شود.

بنابراین سررشتهٔ رستگاری فاوست را باید در ایمان گوته یافت و نه در شایستگی‌های اخلاقی فاوست. رستگاری فاوست به معنای حمایت گوته از اعمال او نیست، و نیز، به این معنا نیست که فاوست در پایان به فروترین مرحلهٔ زندگی حرفه‌ای خویش می‌رسد ـ نظری که با حرف‌های او به «نگرانی» و آخرین گفتارش همخوانی ندارد ـ و از این رو نیازی مبرم به دخالت بی‌درنگ فوق طبیعی دارد. فاوست به حضیض خود نمی‌افتد؛

اما خود را به کمال هم نمی‌رساند.
خداوند، در پیش‌درآمد به فاوست گفت:

هر چند او اکنون به من خدمت می‌کند اما آشفته‌وار،
به زودی او را به سوی روشنایی هدایت خواهم کرد.
و در شعر «وداع» می‌گوید:
چه کسی دوست دارد که هنگام آشکار شدن نور،

هجوم آشفته‌وار احساس را نشان دهد؟

فاوست در نور آشکار نشد تا چون گوته، دراین زندگی به شفافیت دست یابد. خداوند ـ در این مرحله نمایش به پایان می‌رسد ـ در بهشت پیمان خویش را تحقق می‌بخشد. از این رو در آخرین صحنه به گرتشن گفته می‌شود:

بگذار تو را به سوی سپهرهای برین رهنمایی کنم،
اگر او از بودنت بو ببرد، به زودی از پی تو به آنجا خواهد آمد[۲۰]

و بعد نمایش چنین به پایان می‌رسد:

و سرشت جاودانهٔ زن
پیوسته ما را به سوی بالا می‌کشد.[۲۱]

البته این سطرها از طریق تجربهٔ زمینی شاعر به او الهام شده بود و قطعهٔ مشابهی از یکی از آخرین شعرهای عاشقانهٔ گوته مرثیه ماریتباد را به یاد می‌آورد. آنچه را گوته به فاوست اجازه می‌دهد فقط در بهشت پیدا کند، خودش نه فقط در این زندگی در پی‌اش بود، بلکه احساس کرد که آن را یافته است: رستگاری و رضایت خاطر.
فاوست در آخرین گفتارش می‌گوید:

آن گاه به این لحظه می‌توانم بگویم:
درنگ کن، بایست، تو بس زیبایی!
چنین است که ردپای عمر من میرا هرگز و هرگز،
نخواهد توانست در گور گم شود.[۲۲]

به گوته این فرصت داده شده بود که نه فقط در ساعت انتظار مرگ، بلکه در تمام عمرش به لحظهٔ حال بگوید، «درنگ کن، بایست، تو بس زیبایی!» و آواز معروف لونکئوس[۲۳] نگهبان برج، در آخرین پرده ظاهراً هیچ

کارکردی ندارد مگر آن که به یادمان بیندازد:
من که برای دیدن زاده شده‌ام،
کارم نگهبانی است،
دیده‌بان برجم و
دنیا را خوش دارم.

به دورها نگاه می‌کنم،
نزدیک را هم می‌بینم،
ستاره‌ها و ماه را،
بز کوهی را و جنگل را.

این شکوه زیبایی جاوید
که من در همه چیز می‌بینم،
چونان که شما را خوش می‌دارم
از خودم هم خوشم می‌آید.

آری، چشمانم، چه منظرهٔ
بیکران و بس تازه‌ای!
آه، هر چه خواهد گو باش،
همه چیز بس زیبا بود![۲۴]

مسلماً گوته بیشتر به لونکئوس می‌مانست تا فاوست، که نزدیک به پایان کار، هنوز به اینجا و اکنون دشنام می‌دهد، و با شگفتی فریاد می‌زند «اینجای نفرین شده!» و گوته همچون فاوست نبود که حتی در مکالمه‌اش با «نگرانی» بگوید «ناخشنود در هر آن.»

٦

شرط‌بندی فاوست با مفیستوفلس بر این فرض غلط استوار است که آدم نمی‌تواند زمان حال را بدون تبدیل شدن به یک هنر ستیز[۲۵] درک کند. اما گوته احساس می‌کرد که «هر لحظه ارزش بی‌اندازه دارد» و از اِکرمان می‌خواهد: «همیشه زمان حال را محکم بچسب» (۳ نوامبر، ۱۸۲۳). و در آخرین نامه به دوستش زلتر، آهنگساز، نوشت: «خوشبختانه ویژگی استعداد تو به آهنگ بستگی دارد، یعنی به لحظه. اما از آنجا که توالی لحظه‌های به هم پیوسته همیشه نوعی ابدیت است، یافتن پایندگی در ناپایداری و از این رو تا آنجا که من در می‌یابم، خشنودسازی کامل نه فقط من بلکه حتی روح هگل، به تو واگذار شده است.»

گوته معتقد بود و نشان داد که آدم بی‌آن که به کوشش مداوم خود خیانت کند می‌تواند در لحظهٔ حال زندگی کند. فاوست این درس را نمی‌آموزد و از این رو نمی‌تواند در زندگی به رضایت خاطر دست یابد: او نیازمند رستگاری و آموزش بیشتر آن‌سو است. اما گوته در چهار سطر آخرین گفتارش، که نقل کردیم، به نوع دیگری از رستگاری اشاره می‌کند. حتی چنان که تاسو و آنتونیو به شرطی می‌توانستند رستگار شوند که طبیعت «از آن دو می‌توانست یک آدم بسازد» (پردهٔ ۳، صحنهٔ ۲)، فاوست نیز از طریق ذوب دوباره در شخصیت شاعر می‌توانست به رستگاری دست یابد. او آن‌گاه از بدیل دروغین انکار خود از زمان حال و «بستر کاهلی» فراتر می‌رفت؛ اجازه می‌یافت تا به لحظه بگوید «درنگ کن، بایست، تو بس زیبایی!» او در ایمان گوته شریک می‌شد ـ چون دیگر اعتمادی محض به شهرت نبود بلکه به ایمانی کیهانی بود: «ردپای روزهای زمینی‌ام را / هیچ گذر زمانی نمی‌تواند کم رنگ کند.»

Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aonen untergehn.

پی‌نوشت

1- Zelter .

2-Friedrich Schlegel.

3- Cagliostro.

4-Werke, Ausgabe letzter Hand, xxxl/229.

۵ـ Swedenborgianism، پیروی از تعلیمات مذهبی امانوئل سوئدنبورگ مقاله پروتستان.

6- Pinower, 7- Gräf.

۸ـ ص، ۴۶، فاوست، یوهان ولفگانگ فون گوته، ترجمهٔ م.ا. به آذین، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۶.

9- Iken.

۱۰ـ Thomism، نظام فلسفی ـ الهی منسوب به توماس اکویناس قدیس.

11- K. E. Schubarth., 12- Tiedge.

۱۳ـ ص ۴۲، فاوست، ترجمهٔ م. ا. به آذین

14- *Sein und Zeit.*

۱۵ـ ص. ۳۸۸ ، فاوست (بخش دوم)، ترجمهٔ م. ا. به آذین.

۱۶ـ Prospero، قهرمان نمایشنامهٔ توفان شکسپیر.

17- Nees Von Esenbeck.

18- *Wilhelm Meisters Wanderjahre.*

19- *Ecce Homo*

۲۰ و ۲۱ـ ص ۴۱۳، فاوست ترجمهٔ م.ا. به آذین

۲۲ـ ص. ۳۹۳ ، فاوست، ترجمهٔ م.ا. به آذین.

23- Lynkeus.

۲۴ـ ص. ۳۸۲ فاوست، م.ا. به آذین.

25- Philistine.