فروردین ۱۴۰۱

Problematicaa.com

پیش‌گفتار مترجمان:[1] شیلر، در نامه‌ای به‌گوته به‌تاریخِ هشتمِ ژوئیه‌ی ۱۷۹۶، مقصد و غایتِ نهاییِ ویلهلم مایستر[2]را چنین شرح می‌دهد که «او (ویلهلم) از یک ایده‌آلِ تهی و مبهم به‌درونِ یک حیاتِ واقعی، معنادار و مشخص قدم می‌گذارد، بدون این‌که درنتیجه‌ی این تحولْ قدرتِ ایده‌آل‌پردازی‌اش را از دست بدهد...»، و درادامه می‌گوید که «[ویلهلم] یاد می‌گیرد خودش را به‌حدومرزهایی محدود سازد اما درونِ خودِ این حدومرزها دوباره راه‌اش را به‌سوی امر نامتناهی پیدا می‌کند...». درواقع، «عبور از ایده‌آل به‌واقعیت»، چیزی‌است که ویلهلم، به‌باور شیلر، به‌آن می‌رسد. به‌باور شیلر اما این رسیدن از ایده‌آل به‌واقعیت نباید روبه‌روی قهرمانِ داستان به‌عنوانِ یک هدف و غایت قرار بگیرد، بل‌که باید پُشت‌سرِ قهرمان بایستد و او را به‌جلو پیش ببرد. به‌این‌شکل، قهرمان بدونِ این‌که غایتِ مشخص و تعیین‌شده‌ای پیش‌رو داشته‌باشد، به‌پیش می‌رود. به‌واقع هم چنین است؛ رمانِ طولانیِ *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر*[3] با تمام ماجراها و رخ‌دادهای پیچیده، پرهیجان و پرتنش‌اش، به‌پایانِ معینی ختم نمی‌شود و فرایند یادگیری ویلهلم، فرایند رشدوپرورش‌اش، هیچ‌وقت پایان نمی‌پذیرد؛ خودِ ویلهلم فریاد می‌زند که «چه‌کسی می‌داند چه آزمون‌های دیگری انتظارم را می‌کشند!» و درانتها هم انجمنِ برجِ داستانْ او را به‌سفر، به‌درونِ سال‌های سیروسلوک‌اش، می‌فرستد تا

۱. این مقاله را با دوستی به‌یاریِ یک‌دیگر ترجمه کرده‌ایم اما ایشان بنابر دلایلی مایل نبودند اسم‌شان را بیاوریم. بی‌تردید، آن‌چه پیش‌رویِ خواننده قرار دارد، بی‌یاریِ ایشان بدین‌شکل امکانِ بودن نداشت. از محبت و یاری‌شان بسی سپاس‌گزاریم. متنِ پیش‌رویِ خواننده، ترجمه‌ای‌است از یکی از مقالاتِ کتابِ لوکاچ، *گوته و زمانه‌ی او*، براساس نسخه‌ی انگلیسیِ کتاب به‌ترجمه‌ی رابرت آنکر. رک:

G. Lukacs, *Goethe and his Age*, tran. R. Anchor, London, 1968, p. 50-6v.

2. Wilhelm Meister
3. *Wilhelm Meister's Apprenticeship*

Problematicaa.com

این فرایند هم‌چنان باز بماند. ویلهلم دست پسرش را می‌گیرد و، هم‌راه با یک‌سری از دیگر افرادِ *سال‌های کارآموزی*، مرحله‌ی تازه‌ای از زندگی‌اش را می‌آغازد: پخته‌تر می‌گردد، با آدم‌های جدیدی آشنا می‌شود که تأثیرات مختلفی در او باقی می‌گذارند، شاهدِ مرگِ دوستی خواهد بود که درنتیجه‌اش تصمیم می‌گیرد پزشک شود تا آدم‌ها را، درصورت توان‌اش، از مرگ نجات دهد و... که شرح به‌تفصیل همه‌ی این‌ها در *سال‌های سیروسلوکِ ویلهلم مایستر*[1] می‌آید.

چنان‌که خواهیم دید، *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر* یک رمانِ تعلیمی‌است که به‌ما می‌گوید یک سوبژکتیویسمِ افراطیِ کاذب همان‌قدر مهلک است که یک پراگماتیسمِ افراطیِ کاذب. به‌ما می‌آموزد که معنای زندگی، شکوهِ زندگی، اصلِ زندگی، در «عمل‌کردن» و در پیوندِ متعادلِ حیاتِ درونی و حیاتِ بیرونی، و در معنایی گسترده‌تر، در پیوندِ هم‌آهنگِ فرد و جامعه و حضورِ فرد در درونِ واقعیتِ موجود، قرار دارد. این‌جا دیگر از عصیان‌گری و عدم‌سازشِ ورتر خبری نیست و موضوع خودکشی هم به‌شکل متفاوت‌تری رخ می‌نماید. این‌جا ما دیگر گرایشاتِ سوبژکتیویستی و به‌نسبت جامعه‌گریزانه‌ی ورتر را نمی‌بینیم؛ شورِ آتشین و نابودگرِ ورتر دیگر خود را نشان نمی‌دهد و حتی اگر تشابهاتی ممکن است بینِ یک‌سری از خلقیاتِ یک‌سری کاراکترها با ورتر دیده‌شود، باز هم قضایا متفاوت‌تر از ورتر و رمانِ *رنج‌های ورتر جوان*[2] رخ می‌نماید. گوته پخته‌تر شده، دنیای‌اش را به‌تر می‌شناسد و حدودِ بیست‌سال روی ویلهلم

۴. ***Wilhelm Meister's Travels***: عنوانِ این کتاب به‌صورت‌های متفاوتی ترجمه شده‌است؛ ***Wilhelm Meister's Wanderings*** یا ***Wilhelm Meister's Years of Travel*** و غیره. عنوان آلمانی‌اش ***Wilhelm Meisters Wanderjahre*** است که همان *سال‌های سیروسلوکِ ویلهلم مایستر* می‌شود.

5. *Sorrows of Young Werther*

Problematicaa.com

مایستر کار کرده‌است (البته منظورِ ما تا انتشارِ جلدِ نخستِ *سال‌های کارآموزی* در ۱۷۹۵ است وگرنه گوته تا سالِ ۱۸۲۹ با ویلهلم پیش رفت). به‌طبع، *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر* صرفاً درباره‌ی آن‌چه گفتیم نیست و، درنتیجه، مقاله‌ی لوکاچ هم محدود به‌صِرفِ این موضوع نیست. او در این مقاله، با همان نبوغِ خارق‌العاده‌ی همیشگی و بی‌هم‌تای‌اش، درحین پرداختنِ موشکافانه به‌رمانِ گوته، به‌تفصیل مجدداً از جامعه‌ی بورژوایی حرف می‌زند، از جهان کاپیتالیستی، از رمانتیک‌ها و رمانتیسیسم، از کانت، از هگل و پیوندِ گوته با هگل، از انقلاب فرانسه و بسیاری اشخاص و مباحثِ دیگر که، مثلِ همیشه، یک‌لحظه هم نبوغ و گیرایی‌اش را کنار نمی‌گذارد و ما را مسحورِ دانش، جامعیت و اندیشه‌ی غنی‌اش می‌کند.

گوته، سه‌سال پس‌از انتشار *رنج‌های ورتر جوان*، یعنی به‌سال ۱۷۷۷، شروع به‌نگارش *رسالتِ تئاتریکالِ ویلهلم مایستر*[6] می‌کند. همان‌طور که از اسمِ کتاب پیداست و درطی مقاله هم به‌تفصیل بررسی می‌شود، روحِ این اثر حول محور تئاتر می‌چرخد. تا سالِ ۱۷۸۵، شش کتاب از رمان به‌قلم درمی‌آید اما درنهایت ناتمام باقی می‌ماند. گوته بعدها به‌بازبینیِ مفصلِ این نسخه می‌پردازد و با به‌اتمام‌رساندنِ رمان در هشت کتاب، به‌سال‌های ۱۷۹۵–۹۶ آن را با عنوانِ *سال‌های کارآموزیِ ویلهلم مایستر* به‌دستانِ جهانِ ادبیات می‌دهد. در سال ۱۸۰۷، گوته دست به‌نگارشِ دنباله‌ی این رمان می‌زند که حاصل‌اش می‌شود انتشارِ چاپِ نخستِ *سال‌های سیروسلوک ویلهلم مایستر* در سال ۱۸۲۱. او این نسخه را یک بازنگریِ اساسی می‌کند و چاپِ نخستِ ویراستِ جدیدش به‌سال ۱۸۲۹ منتشر می‌شود. درواقع، گوته نزدیکِ پنجاه‌سال با ویلهلم مایستر به‌تمامی

6. *Wilhelm Meister's Theatrical Mission*

Problematicaa.com

زندگی کرد. البته *سال‌های کارآموزی* پیوسته بیش‌از *سال‌های سیروسلوک*‌اش موردتوجه قرار گرفته و در این مقاله هم سروکارِ ما بیش‌تر با *سال‌های کارآموزی*است. پس‌از حدودِ دو الی دوقرن‌ونیم، متاسفانه هیچ‌کدام از این دو اثر تابه‌حال به‌فارسی ترجمه نشده‌اند. امید است که ترجمه‌ای درخور از این دو اثرِ سترگ در دستانِ خواننده‌ی فارسی‌زبان قرار بگیرد.

ذکر دو نکته درباره‌ی دو واژه این‌جا لازم می‌نماید که گرچه اصلاً محدود به‌این‌اندازه که شرح‌اش می‌دهیم نیست و مسئله بسیار گسترده‌تر است اما به‌شرح اندکی رضایت می‌دهیم که گمان می‌رود برای فهمِ به‌ترِ مقاله‌مان کافی باشد. درطول مقاله، با دو مفهوم برخورد زیادی داریم. نخستین‌شان «نثر» است. «نثر (Prose)» از واژه‌ی لاتینیِ Prosa می‌آید. این واژه به‌معنای «خطی‌بودن» و «مستقیم‌بودن» است. در انگلیسی، این واژه هم به‌فُرمِ «نثر» اشاره دارد و هم به «ملال»؛ درواقع، Prosa ویژگیِ چیزی‌است که از تخیل و شاعرانگی خالی و، به‌نحوی، ملال‌انگیز (Prosaic) است. لذا وقتی مثلاً ترکیبِ «محتوای منثور» یا «نثرِ [موجود در] واقعیت» و... را می‌خوانیم، حواس‌مان باشد که منظورمان چیست. برای نمونه، وقتی داریم از Prose حرف می‌زنیم و مثلاً می‌گوییم «نثر کاپیتالیستی»، منظورمان این است که عصرِ کاپیتالیسمْ عصری‌است غرقه‌درملال که سنگ پیشِ‌پای هرگونه شاعرانگی‌ای می‌اندازد. اما شاعرانگی به چه معناست؟ دیگر واژه‌ی مهم و پرتکرار مقاله، واژه‌ی آلمانیِ Dichtung و مشتقات‌اش است. این واژه در انگلیسی، و هم‌چنین فارسی، برگردانِ دقیقی ندارد چون‌که بر چیزهای متعددی دلالت می‌کند. معنی این واژه «شعرسرودن» است اما نه صرفاً به‌معنای عامی که در نظر داریم. ارسطو علوم را به سه دسته تقسیم می‌کرد که یکی‌شان علومِ شعری بود؛ رمانتیک‌ها به‌این دسته‌بندی ارسطو

Problematicaa.com

توجهِ زیادی داشتند اما توجه به‌خلاقیت و به‌ویژه نوشتار خلاقه، موردعلاقه‌ی بسیاری دیگر اندیش‌مندان هم بود و نه صرفاً رمانتیک‌ها. علوم شعری به‌هر عملِ خلاقه و آفرینش‌گری اشاره دارد، به‌خصوص در زمانه‌ی سده‌های ۱۸–۱۹ آلمان که اندیش‌مندان بیش‌از هرزمان دیگری درگیرِ تعارضاتِ موجود در جهان‌شان بودند. بسیاری از متفکرین، به‌ویژه رمانتیک‌ها، راه‌گریز از این «نثر» زمانه را در گریز به «شعر» می‌دیدند، «شعر» هم در معنای عام‌اش و هم در معنای خاص اما گسترده‌ای که ذکر کردیم. البته، «شعر» معانی و مفاهیم دیگری را هم می‌رساند که به‌خصوص برای کسانی هم‌چون نووالیس و دیگر رمانتیک‌های اولیه اهمیت داشت اما به‌دلیل گستردگی بحث واردش نمی‌شویم. فعلاً در همین حد بدانیم که اگر می‌گوییم «شعرِ رمانتیسیسم»، منظور صرفاً مقوله‌ی شعرِ ادبی نیست و، بنابر شرحِ داده‌شده، منظورمان چیزی فراتر از این‌هاست، و خبر داریم که مثلاً شلگل حتی رمان‌ها را هم «شعر» به‌حساب می‌آورد و جای تعجب هم ندارد. حالا در بحث ما که بیش‌تر حول ادبیات می‌چرخد، Poetry، و مشتقات‌اش، که برگردانِ انگلیسیِ واژه‌ی آلمانیِ Dichtung است، را به‌معانیِ متعددی ترجمه کرده‌ایم: شعر، شاعرانگی، ادبی یا به‌سادگی، ادبیات.

سعی ما بر این بوده که علاوه‌بر حفظِ زبانِ گاهاً دشواریابِ لوکاچ، برگردانِ روشن و دقیقی پیش‌روی خواننده بگذاریم لذا بدین‌منظور پی‌نوشت‌ها و قلاب‌هایی را هم درجریانِ مقاله قرار داده‌ایم. تمامِ پی‌نوشت‌ها و تمامِ قلاب‌های داخلِ مقاله، برای سهولتِ بیش‌ترِ خوانش و دریافتِ متن، از مترجمانِ فارسی‌اند. البته ارجاعاتِ بسیاری دیگری هم به‌صحنه‌ها و رخ‌دادهای

Problematicaa.com

رمان می‌شود و هم‌چنین حرف از مباحث و افرادِ دیگری هم به‌میان می‌آید اما صلاح ندانستیم زیاده‌ازحد، مگر در موارد ضروری، وسطِ سخنانِ لوکاچ بپریم.

دررابطه‌با سبک‌وسیاقِ نگارشِ فارسیِ متنِ ترجمه‌ی پیش‌رو، از پروبلماتیکا سپاس‌گزاریم که، بنابر درخواستِ ما مترجمان، این اختیار را به‌ما دادند که متنِ ترجمه به‌سبک‌وسیاقِ موردخواست خودِ ما انتشار بیابد. لذا هرگونه انتقادی که خواننده به‌کلیتِ ترجمه، به‌ویژه سبک‌وسیاقِ نگارشِ واژه‌به‌واژه‌ی متن، دارد و هرگونه خطایی که به‌نظرِ خواننده می‌رسد، تماماً و فقط متوجهِ مترجمانِ مقاله‌است و نه پروبلماتیکا. از خانم سمیرا رشیدپور سپاس‌گزاریم که ترجمه را با دقت‌نظرِ تمام خواندند و نظرات و پیش‌نهاداتِ ارزنده‌شان را از ما دریغ نکردند. و هم‌چنین سپاس‌گزارِ تمام کسانی که می‌خوانند و نظرات، پیش‌نهادات و انتقادهای‌شان را با ما در میان می‌گذارند.

***

Problematicaa.com

ویلهلم مایسترِ گوته، مهم‌ترین محصولِ گذار ادبی از قرن هجدهم به‌قرن نوزدهم است. این کتاب هم مشخصه‌های ایدئولوژیک و هم مشخصه‌های هنریِ هردو دوره در سیر تکاملِ رمانِ مدرن را دارد. چنان‌که خواهیم دید، هیچ اتفاقی نیست که نسخه‌ی نهایی‌اش طی سال‌های ۱۷۹۳–۹۵ نوشته شده‌است، دوره‌ای که در جریان‌اش بحران انقلابی گذار بین دو عصر، در فرانسه به‌اوج خود رسید.

تردیدی نیست که خاستگاه‌های زایش و نگارشِ این رمان به‌زمان بسیار قبل‌تری برمی‌گردد. ۱۷۷۷ را می‌توان به‌عنوان تاریخ نطفه‌بندی‌اش، و احتمالاً حتی تاریخِ نخستین مبادرت‌ورزی‌ها درجهت نگارش‌اش، پذیرفت. تا سال ۱۷۸۵، شش کتابِ رمان، یعنی *رسالت تئاتریکالِ ویلهلم مایستر*، به‌قلم درمی‌آید. این پیش‌نویس اولیه، که درازازمانی از دست رفته‌بود و تا سال ۱۹۱۰ و با اندک بخت‌یاری‌ای پیدا نشد، به‌ترین ابزارِ ممکن را دست‌مان می‌دهد تا موتیف‌های هنری و ایدئولوژیکی‌ای را روشن سازیم که مشخصه‌ی نوین و گذاریِ *سال‌های کارآموزی* را نشان می‌دهند.

نسخه‌ی نخست نیز برمبنای اندیشه‌ی روحِ گوته‌ی جوان پرورانده و نگاشته شده و، درست هم‌مانند *تاسو*[7] بر مسئله‌ی روابط شاعر با جهان بورژوایی تمرکز دارد، مسئله‌ای که پیش‌تر با عصیانِ *ورتر* در آغاز دوره‌ی وایمارْ گرچه محدود [به‌چارچوب و گستره‌ی خاصی] گردیده اما درعین‌حال ژرف‌تر هم به‌مسئله پرداخته شده‌بود.

7. *Tasso*

Problematicaa.com

براین‌اساس، مسئله‌ی تئاتر و درام بر تمامِ پیش‌نویس اولیه سیطره دارد و آن‌را به‌تمامی تحت‌شعاع خود قرار می‌دهد. و البته تئاتر در این‌جا به‌معنای رهایی جانِ شاعرانه از زندانِ بی‌مایه و ملال‌انگیز [Prosaic: منثور، ملال‌انگیز] جهان بورژوایی‌است. گوته درمورد قهرمان خود می‌گوید:«آیا صحنه [ی تئاتر] مقدور نبود که برای او پرستش‌گاهی باشد که، در آسایش‌خاطر و آرامش و به‌هر سازی که جهان می‌نوازد، آن‌جا می‌توانست به‌مختصرکلامیْ ژرف در جهان، در احساسات‌اش و کردارهای آتی‌اش گویی‌که در آینه‌ای می‌نگرد، در چهره‌ی دوستان‌اش و برادران‌اش، در چهره‌ی قهرمانان و درخشندگیِ طبیعت، که می‌شود به‌نگاهی دریافت‌اش، بیاندیشد؟»

در نسخه‌ی تازه [یعنی *سال‌های کارآموزی*]، مسئله [ی موردبحث در رمان، که در نسخه‌ی نخست به‌درام و تئاتر می‌پرداخت] به‌رابطه‌ی بینِ پروردگیِ اومانیستیِ تمامِ هویت و جهان جامعه‌ی بورژوایی گسترش می‌یابد. هنگامی‌که قهرمان *سال‌های کارآموزی* قاطعانه تصمیم می‌گیرد که پا در عرصه‌ی تئاتر بگذارد، این پرسش را پیش می‌کشد:«چه فایده که به‌ساختِ آهنِ مطلوب نائل آیم اگرکه جانِ خودم از تفاله لب‌ریز گشته، و چه فایده که کشوری را سامان دهم اگرکه پیوسته با خویشتن سرِ درگیری و تعارض داشته‌باشم؟» و آن‌چه در این مرحله تصمیم‌اش را بر می‌انگیزاند، این نگرش اوست که تنها تئاتر به‌او به‌تمامی امکان می‌دهد تا ظرفیت‌های انسانی خود را تحت شرایط اجتماعی موجود بپروراند. بنابراین، تئاتر و ادبیاتِ نمایشی در این‌جا فقط *ابزار*هایی‌اند برای رشدوپرورشِ آزادانه و تمام‌وکمالِ هویت.

این فکت که طرحِ داستانیِ *سال‌های کارآموزی* پا را فراتر از [صرفِ موضوعِ] تئاتر می‌گذارد، این‌که تئاتر برای ویلهلم مایستر «رسالت» نیست بل‌که صرفاً

Problematicaa.com

یک مرحله‌ی گذار است، کاملاً با این نگرش [ـ *ابزار*گونه] درباره‌ی تئاتر مطابقت دارد. شرح حیاتِ تئاتر، که تمامِ محتوای نسخه‌ی نخست را شکل می‌داد، تنها بخشِ نخستِ این رمان [یعنی نسخه‌ی تازه] را دربرمی‌گیرد؛ و ویلهلم که باتجربه‌تر گشته، به‌صراحت تئاتر را یک اشتباه و لغزش می‌داند، انحرافی از هدف‌اش. به‌این‌ترتیب، نسخه‌ی تازه به‌شرحِ کلِ جامعه گسترش می‌یابد [و از چارچوبِ محدود و بسته‌ی *ورتر* بیرون می‌رود]. البته در *ورتر* هم تصویر جامعه بورژوایی به‌چشم می‌آید اما صرفاً در بازتابِ ذهنیتِ عصیان‌گرِ قهرمان. *رسالت تئاتریکال* در شیوه‌ی بازنمایی و بیانِ خود روی‌کردِ بسیار عینی‌تر و ملموس‌تری دارد. اما وسعتِ بینشی و ادراکی‌اش فقط به‌بیان آن‌دسته از نیروهای اجتماعی و تیپ‌های اجتماعی راه می‌دهد که مستقیم یا غیرمستقیم با تئاتر و درام در ارتباط‌اند. بنابراین، دست‌آورد و پیش‌رفتِ پرقدرتِ گوته درجهتِ بازنمایی عینی کل جامعه‌ی بورژوایی، هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا، تنها در *سال‌های کارآموزی* به‌عمل می‌رسد. *سال‌های کارآموزی* مستقیماً پس‌از حماسه‌ی کوتاه و هجوآمیزِ *رینارد روباه* (۱۷۹۳)[8]، شاه‌کار کوچکی که گوته دَرَش تصویرِ طنزآمیزِ مبسوطی از جامعه‌ی بورژوایی نوظهور به‌رسم درمی‌آورد، پا به‌میان می‌گذارد.

بنابراین، تئاتر صرفاً جزئی از کل می‌شود. گوته چیزهای بسیاری را از نسخه‌ی نخست برگرفت و به *سال‌های کارآموزی* آوَرْد: بیش‌ترِ کاراکترها، شاکله‌ی طرح داستان، مجموعه‌ای از صحنه‌های خاص و غیره. ازیک‌طرف، با قاطعیتِ هنریِ اصیلی، گوته کنار زد هرآن‌چه را که صرفاً اهمیتِ کانونیِ مقوله‌ی تئاتر در پیش‌نویس اولیه اقتضا می‌کرد (اجرای درامی که ویلهلم مایستر نوشت، شرح

8. *Reineke Fuchs* (*Reynard the Fox*)

Problematicaa.com

ریزبه‌ریزِ تکاملِ ادبی‌اش به‌طورکلی، بحث و گفت‌وگو درباره‌ی کلاسیسیسم فرانسوی و غیره). اما از سوی دیگر، چیزهای بسیاری که در نسخه‌ی نخست صرفاً اهمیت اپیزودیک داشتند، ژرف‌تر به‌شان پرداخته شده و فعالانه واردِ جریانِ اصلیِ روایت می‌گردند، به‌ویژه اجرای *هملت*[1] و، در پیوند با اجرای *هملت*، نگرش گوته درباره‌ی کلِ مسئله‌ی شکسپیر.

ظاهراً این امر [یعنی مسئله‌ی شکسپیر و واردجریان‌اصلی‌شدن‌اش] حتی بیش‌ازپیش [یعنی بیش‌از نسخه‌ی نخست که اساساً به‌تئاتر و درام می‌پرداخت] بر اهمیت تئاتر و درام تأکید می‌ورزد. اما فقط ظاهراً، زیرا در این‌جا مسئله‌ی شکسپیر برای گوته فراتر از حوزه و موضوعِ [صرفِ] تئاتر می‌رود. از نظر او، شکسپیر یک مربی بزرگ درراستای نیل به‌درکِ تماماً پرورده از انسانیت و هویت است؛ درام‌های وی نمونه‌ای‌است که نشان می‌دهد چه‌گونه رشدوپرورش هویت در اعصارِ شکوه‌مندِ اومانیسم صورت گرفت و چه‌گونه باید در عصر حاضر صورت بگیرد. اما روی‌صحنه‌بُردنِ شکسپیر در آن‌زمان بی‌تردید نوعی به‌خطرانداختن به‌حساب می‌آمد.[2] ویلهلم مایستر به‌خوبی

9. *Hamlet*

۱۰. منظور از «به‌خطرانداختن»، به‌خطراندازیِ دوسویه‌است. اول این‌که شاید باورش دشوار باشد اما آلمان تا نیمه‌ی سده‌ی هجدهم چندان با آثار شکسپیر آشنایی نداشت. در ترجمه‌ی مقاله‌ی پیشین‌مان از لوکاچ، *رنج‌های ورتر جوان*، کمی از فرانتس مرینگ حرف زدیم و در ادامه‌اش گفتیم که آلمانِ دورانِ لسینگ و سایر هم‌عصرهای‌اش بیش‌از آن‌که خودش چیزی بسازد، مجذوب درام‌های ادبیات فرانسه بود. هم‌چنین گفتیم که لسینگ سعی داشت این وضعیت را تغییر بدهد و خودِ او هم درام‌هایی نوشت. این دغدغهٔ دغدغه‌ی گوته هم بود و درونِ خودِ همین رمان هم، در فصول ابتدایی، که ویلهلم و گروه بازی‌گران‌اش می‌خواهند نمایشی برای یک پرنس به‌صحنه ببرند، پرنس اذعان می‌دارد که درام‌های فرانسوی را بیش‌تر از درام‌های انگلیسی می‌پسندد و ویلهلم هم، برای جلب‌توجه پرنس، از خوبیِ راسین و کُرنی حرف می‌زند و به‌نیکی یاد می‌کند. این‌جاست که یارنو می‌آید و ویلهلم را با درام‌های شکسپیر آشنا می‌سازد. حال، به‌طبع وقتی درام‌های فرانسه کاملاً چیرگی داشتند، به‌صحنه‌بُردنِ درامی از شکسپیر که تابه‌حال

Problematicaa.com

می‌داند که شکسپیر چه‌اندازه فراتر از [صِرف] قلم‌روِ تئاتر معاصرحرف برای گفتن دارد. او می‌کوشد آن‌چه را که در شکسپیر ناب‌ترین و بنیادین‌ترین است، به‌هر طریقِ ممکن، حفظ کند. بنابراین، در *سال‌های کارآموزی*، بلندای آرمان‌های تئاتریکِ ویلهلم مایستر، اجرا و روی‌صحنه‌بُردنِ *هملت*، به‌روشنی بیان‌گر این واقعیت‌اند که تئاتر، درام و حتی به‌طورکلیْ ادبیات، تنها یک قسمت و یک بخش بزرگ از شبکه‌ی جامع مسائلِ فرهنگ، رشدوپرورش هویت، و انسانیت‌اند.

بنابراین، ازهرنظر، در *سال‌های کارآموزیْ* تئاتر صرفاً یک گام و دوره‌ی گذار است. به‌تصویرکشیِ رئالیستیکِ جامعه، انتقاد از بورژوازی و اشرافیت و بیان حیاتِ انسانیِ نمونه، به‌واقع نمی‌توانست پیش برود مگر وقتی‌که پا را از تئاتر، تئاتر در مقامِ [ابزار،] راه و روندی به‌سوی انسانیت و انسان‌بودن، فراتر گذاشت. اما در *رسالتِ تئاتریکال* هر توصیفی از جامعه و به‌تصویرکشی‌اش به‌تئاتر پیوند می‌خورد. در آن اثر، تنگ‌نظریِ زندگی بورژوایی از نقطه‌نظر سوداهای ادبیِ ویلهلم موردانتقاد قرار می‌گیرد، نجیب‌زادگی به‌چشمِ حامیِ هنر در نظر آمده و غیره. در سمتِ دیگر، در *سال‌های کارآموزی*، زمانی‌که ویلهلم با ناراحتی ناامیدی‌هایی را که تئاتر برای او به‌بار آورده توصیف می‌کند، یارنو[11]او را چنین تذکر می‌دهد:«می‌دانی دوست من... تو تئاتر را توصیف نکرده‌ای، بل‌که جهان را شرح داده‌ای؛ و از تمامِ رتبه‌ها و طبقات [– اجتماعی]، می‌توانم شخصیت‌ها

به‌صحنه نرفته، برای ویلهلم و گروهِ بازی‌گران نوعی خطرکردن به‌حساب می‌آمد. لذا ویلهلم به‌ناچار و برخلاف میل‌اش نمایش‌نامه‌ی *هملت* را کوتاه می‌سازد تا برای حاضرین جذاب به‌نظر برسد. ویلهلم می‌داند این‌کار هم نوعی به‌خطرانداختنِ *هملت* است، پس بسیار به‌دقیقی سعی می‌کند بی‌این‌که هسته و کلیتِ *هملت* را در خطر بیاندازد، نابی و بنیادین‌بودن‌اش را نگه دارد؛ جالب این‌که خودش نقش هملت را بازی می‌کند.

11. Jarno

Problematicaa.com

و اَعمالی را به‌وفور برای‌ات بیاورم که به‌راستی خوراکِ تصاویر بی‌رحمانه‌ای‌اند که به‌قلم می‌کشی.» و این شیوه‌ی بیانِ موضوعات و وقایع البته نه‌تنها دررابطه‌با بخشِ دوم رمان، بل‌که دررابطه‌با بازنگریِ بخشِ مربوط‌به تئاتر نیز صدق می‌کند. بنابراین، بلافاصله پس از انتشارِ *سال‌های کارآموزی*، منتقد بزرگ، فریدریش شلگل، آن‌چه در پی می‌آید را درمورد صحنه‌ی قلعه می‌نویسد: «از سرِ یک علاقه‌ی مسخره و حماقت‌آمیز، کنت، به‌او (یک بازی‌گر) از یک نقطه‌نگاهِ بالاسری‌طور و فخرفروشانه‌ی ناشی‌از شکاف عظیمِ تمایزِ [طبقاتیِ] اجتماعی، خوش‌آمد می‌گوید. بارون و بارونسْ نظیر ندارند، اولی در حماقت و دومی در ابتذالِ اخلاقی؛ کنتس هم فوق‌فوق‌اش موردِ جذابی باشد که جذبه و افسونِ زرق‌وبرق‌کاری را پسندیده نشان می‌دهد.[1] و اگر جای‌گاه و رتبه‌ی اجتماعی [– این دو دسته] را در نظر نگیریم، این اشراف‌زاده‌ها بر بازی‌گران هیچ برتری‌ای ندارند جز این‌که [نسبت‌به بازی‌گران] بسیار تمام‌وکمال‌تر مبتذل‌اند.»

۱۲. همان‌طور که اشاره کردیم، در فصل‌های ابتدایی رمان، کنت و کنتس، گروهِ ویلهلم و بازی‌گران را به‌خدمت می‌گیرند تا برای پرنس اجرایی به‌صحنه ببرند. استقبال از گروه و تدارکات لازمه به‌خوبی پیش نمی‌رود و ویلهلم و بازی‌گران با دشواری به‌قلعه‌ی کنت و کنتس می‌رسند و وقتی کنت از اوضاع نابه‌سامان در پذیرایی از بازی‌گران خبردار می‌شود، با ناراحتیِ بسیارْ خدمت‌کارها و سایرین را توبیخ می‌کند و دستور می‌دهد هرچه‌زودتر هرآن‌چه برای راحتیِ بازی‌گران نیاز هست را فراهم آورند. سپس به‌خوش‌آمدگویی و نوعی خوش‌وبش با همه‌ی بازی‌گران می‌پردازد، محبت و علاقه‌ی خود را به‌همه‌شان نشان می‌دهد و بازی‌گران با دیدنِ این خوش‌اخلاقی و احترامِ کنت، به‌وجد می‌آیند. درطول مدت حضور بازی‌گران در خدمتِ کنت و کنتس، کنت پیوسته به‌بازی‌گران می‌رسد و حمایتِ خود را از آن‌ها و از هنر و... ابراز می‌کند. شرحِ جزبه‌جزء اتفاقاتِ گوناگونِ رخ‌داده در قلعه ممکن نیست؛ افرادِ زیادی دخیل‌اند و هرکسی برای خود مشغول چیزی‌است. کنتس هم این‌وسط با ویلهلم سَروسِری پیدا می‌کند و از هم‌دیگر خوش‌شان می‌آید.

Problematicaa.com

تحققِ ایده‌آل‌های اومانیستی[۱] در این رمانْ بارهاوبارها ضرورتِ این نکته را به‌اثبات می‌رساند که «... همین‌که سخن از مسئله‌ی امرِ اصیلاً انسانی به‌میان می‌آید، نسب و موقعیت اجتماعی را با تمامیتِ تهی‌بودگی‌شان باید مردود دانست، آن‌هم بی‌هیچ برووبرگردی، که درست‌اش هم چنین است» (شیلر). به‌تصویرکشی و انتقاد از طبقات مختلف، و تیپ‌های نماینده‌ی این طبقات، پیوسته از این نقطه‌نظر کانونی به‌عمل می‌رسد و پیش می‌رود. ازاین‌رو، نقدِ بورژوازی در این اثر فقط نقدِ بی‌مایگی و تنگ‌نظری مخصوصاً آلمانی نیست، بل‌که نقدی‌است بر تقسیم‌کار کاپیتالیستی، آن تخصص‌گراییِ خانمان‌سوزِ انسان و چندپاره‌شدن‌اش از ره‌گذرِ این تقسیم‌کار. ویلهلم مایستر می‌گوید که بورژوا نمی‌تواند یک شخص مردمی باشد. «یک بورژوا می‌تواند به‌عزت و احترام دست یابد و درصورت نیازْ ذهنِ خود را پرورش دهد اما اگر همان‌گونه که می‌خواهد، رفتار کند، هویت‌اش از بین می‌رود... او نمی‌تواند بپرسد: چه چیزی هستی؟ تنها می‌تواند بپرسد: چه چیزی داری؟ چه هوشی، چه دانشی، چه استعدادی؛ کجاست قابلیت‌ات؟... [بورژوا] برای مفیدبودن، باید

۱۳. در این مقاله، منظور ما از «ایده‌آلِ اومانیسم»، و امثاله، مفهومی‌است گسترده که کوتاه‌سخن اگر بخواهیم بگوییم، منظورمان از «ایده‌آل» چیزی خیالی، چیزی که نشود به‌دست‌اش آورد، نیست. وقتی داریم از «ایده‌آلِ اومانیسم» حرف می‌زنیم، منظورمان چیزی‌است که قرن‌ها اندیشه‌ی بزرگانِ اندیشه را به‌خود مشغول داشته: رشدوپرورشِ تمامِ جوانبِ آدمی‌زاد؛ کمال‌مطلوبی که انسان به‌آن نقطه برسد. لذا این‌که «ایده‌آلِ اومانیسم» چیست و چه‌گونه می‌شود به‌آن دست یافت، بنابر زمانه‌های مختلف، به‌انواع مختلف تعریف و تعقیب شده، که در این مقاله اندیشه‌ی گوته را دراین‌باره می‌بینیم. این‌که چرا معادلاتِ فارسی نیاورده‌ایم، نخست درباره‌ی «ایده‌آل» به‌این دلیل است که برگردانِ «آرمان» در فارسی نوعی بارِ خیال‌پرورانه به‌این واژه می‌دهد، گویی وقتی سخن از «آرمان» می‌آید، پیش‌از هرچیز منظورمان چیزی غیرممکن است و باید بدانیم که غیرممکن صراحتاً در تعریفی که از «ایده‌آل اومانیسم» کردیم، به‌خصوص دررابطه‌با گوته که در همین مقاله خواهیم دید، راه ندارد. درباره‌ی «اومانیسم» هم، «انسان‌گرایی» آن‌گونه بارِ گسترده‌ای که مفهومِ وسیعِ «اومانیسم» به‌ذهن خواننده می‌رساند را نمی‌رساند، لذا صلاح دانستیم که ترکیبِ مذکور را به‌شکلی که به‌کار گرفته‌ایم، به‌کار ببریم.

Problematicaa.com

استعدادهای‌اش را جدا از هم یا صرفاً یکی‌از استعدادهای‌اش را تکامل ببخشد و [درنتیجه‌ی این منفردگرایی] واضح است که هیچ هم‌آهنگی‌ای (هارمونی) در طبیعت او وجود ندارد و نمی‌تواند وجود داشته‌باشد زیرا او باید از هر چیز دیگری غفلت کند تا بتواند خود را در صرفاً یک بخشِ منفرد مفید سازد.»

از این نقطه‌نظرِ اومانیستی‌است که «تکریمِ نجیب‌زادگی» گوته، که مورخانِ ادبی بورژوا ازخداخواسته دودستی به‌آن چسبیده‌اند، در *سال‌های کارآموزی* به‌بیان درمی‌آید. این درست است که ویلهلم مایستر، در همان اظهاراتی که ما به‌تازگی از آن نقل‌قول کردیم، با جزئیات می‌گوید که سبک زندگی اشرافی چه به‌خوبی آن موانعی را از سرِ راهِ رشدوپرورش آزاد و همه‌جانبه‌ی هویت برمی‌دارد که او [یعنی ویلهلم] در حیاتِ بورژوایی محکوم‌شان می‌کند. بااین‌حال، از نظر گوته، نجیب‌زاده‌بودن به‌سانِ صِرفِ یک پشتوانه ارزش دارد، به‌عنوان [صرفاً] یک موقعیت مساعد برای پروردنِ هویت. و حتی ویلهلم مایستر – اگر از خود گوته هم صحبت نکنیم – به‌وضوح می‌داند که این پشتوانه به‌هیچ‌وجه ضرورتاً و خودبه‌خود متضمنِ پرورش و پیش‌رفت نیست و این موقعیت‌ها [ی مساعد] به‌هیچ‌وجه به‌خودی‌خود در واقعیت کارگر نمی‌افتند [و لزوماً و حتماً چیز گران‌سنگی از آب درنمی‌آورند].

در طرف دیگر، نقد اجتماعیِ اومانیستی فقط تقسیم‌کار کاپیتالیستی را نشانه نگرفته، بل‌که محدودیت و دگردیسیِ سرشت انسان را هم نشانه می‌گیرد که نتیجه‌ی تمام قیدوبندهایی‌است که از هستی و آگاهیِ طبقه‌ی اجتماعی حاصل آمده‌است. دیدیم که فریدریش شلگل چه‌گونه به‌قضاوت درمورد اشراف‌زاده-های «تکریم‌یافته»ی این رمان پرداخت. بلافاصله پس‌از صحنه‌ی قلعه، خود ویلهلم مایستر دراین‌مورد می‌گوید: «... آن‌که ثروتی را به‌ارث برده، حیاتی

Problematicaa.com

سراسر آسایش را تضمین کرده‌است... معمولاً خود را عادت می‌دهد به‌این‌که این کام‌یابی‌ها را چونان اساسی‌ترین و مهم‌ترینِ هرآن‌چه هست در نظر آوَرَد و و ارزش انسانیتی را که طبیعت به‌نیکی بر او بخشیده چندان به‌وضوح نمی‌بیند. رفتار اشراف دربرابر زیردستان خود و حتی مابینِ خودشان، تابع مزیت‌ها و امتیازاتِ ظاهری‌است؛ آن‌ها به‌هم‌دیگر اجازه می‌دهند تا عنوان‌شان، رتبه و طبقه[ی اجتماعی]شان، لباس و امکانات‌شان را جار بزنند اما هیچ شایستگی‌ای نمی‌شناسند.» البته در بخش دوم رمان، جامعه‌ی اشرافی تصویری اساساً متفاوت از خود پیشِ‌رو می‌نهد. گوته، به‌ویژه در [کاراکترهای] لوتاریو[14] و ناتالی[15] [که جزو اشراف به‌حساب می‌آیند]، تحقق ایده‌آل‌های اومانیستی را تجسم می‌بخشد. دقیقاً به‌همین‌دلیل، این چهره‌ها [در جریان رمان] بسیار محوتر و کم‌رنگ‌تر از افرادِ مسئله‌مندترِ داستان‌اند. بااین‌حال، در زندگی لوتاریو، گوته با وضوحی استثنایی اندیشه‌اش را درمورد بهره‌بری از امکاناتی نشان می‌دهد که نجیب‌زاده‌بودن و ثروت موروثی برای رشدوپرورش همه‌جانبه‌ی هویت پیشِ‌رو می‌گذارد. لوتاریو به‌سراسر جهان سفر می‌کند اما هم‌چنین در جنگ استقلال آمریکا، در جناح واشنگتن، می‌جنگد. هنگامی‌که اموال خود را در اختیار می‌گیرد، هدف خود را انحلال داوطلبانه‌ی امتیازاتِ فئودالی می‌داند. و در نیمه‌ی دوم رمان هم کنش به‌همان‌صورت و به‌همان‌اندازه در این راستا پیش می‌رود و به‌انجام می‌رسد. رمان با مجموعه‌ای از ازدواج‌ها پایان می‌یابد که، از دیدگاه جامعه‌ی سلسله‌مراتبی، همه‌شان «وصلت‌های ناجور»اند، به‌عبارتی، ازدواج‌هایی بین اشراف و بورژوا [یعنی ازدواج‌هایی بینِ ناتالی، لوتاریو و

14. Lothario
15. Nathalie

Problematicaa.com

فریدریش[16] به‌ترتیب، با ویلهلم، ترزه[17] و فیلین[18]. بنابراین، شیلر بر حق بود وقتی در این جریان، گواهی دید بر «تهی‌بودگی و پوچیِ» جای‌گاه و طبقه‌ی اجتماعی درارتباط‌با [تحققِ] ایده‌آل‌های اومانیستی. اما بازنگری در نسخه‌ی نخست نه‌تنها این جهانِ کاملاً جدید را به‌نمایش می‌گذارد که در آنْ نجیب‌زاده‌ها اومانیست‌اند و بورژوازی هم به‌این نجیب‌زاده‌های اومانیست پیوسته، بل‌که با بخش نخست هم پیوند خورده‌است، یعنی بخشِ مربوط‌به تئاتر. در نسخه‌ی نخست، فیلین کاراکتری‌است نه‌چندان درخورِ توجه و اهمیت. حتی در نسخه‌ی دوم هم نقش بسیار بزرگی برعهده ندارد اما کاراکترش به‌طرز قابل‌توجهی در ژرفا رشد می‌کند. او تنها چهره‌ی رمان است که دارای یک انسانیت خودجوش و طبیعی و دارای یک هم‌آهنگیِ انسانی‌است. گوته، با بهره‌گیری از رئالیسمی ژرف، تمام خصیصه‌های مکاری و لاس‌زنی با دیگران، چالاکی و سازگاری [در/با موقعیت‌های مختلف] را به‌فیلین می‌بخشد. اما این بوالهوسیِ سبک‌بار در فیلین همیشه با یک غریزه‌ی انسانیِ بسیار محتاط درمی‌آمیزد. او، با وجود تمام سبک‌باری‌اش، هرگز سِپَرَش را برابر چیزی به‌زمین نمی‌اندازد و دچار ازشکل‌اندازی و انحراف نمی‌گردد. و بسیار حیرت‌انگیز است که می‌بینیم به‌واسطه‌ی فیلین است که گوته ژرف‌ترین درک و معنای خود را از زندگی، طریقه‌ای که طبیعت و آدمی‌زاد را در نظر می‌آوَرَد، «عشقِ عقلانی به‌خدا»یی که از اسپینوزا گرفت و آن‌را انسانی ساخت، بیان می‌دارد. وقتی ویلهلم مجروح، که به‌دستانِ فیلین نجات یافته، می‌خواهد او را از شرِ مسائل و مشکلاتِ اخلاقی به‌دور دارد، فیلین به‌او می‌خندد و می‌گوید:«تو

16. Friedrich
17. Therese
18. Philine

Problematicaa.com

یک احمقی! هیچ‌وقت آدم نمی‌شوی. من به‌تر می‌دانم چه‌چیزی برای تو خوب است. من می‌مانم و از اینجا تکان نمی‌خورم. هرگز بر لطف مردها حساب باز نکرده‌ام، حتی بر لطف تو. و اگر دوست‌ات دارم، این به‌تو چه ربطی دارد؟»

به‌طرزی بسیار مشابه، البته با رنگ‌ولعابِ انسانی و هنریِ نسبتاً بسیار متفاوتی، کاراکترِ باربارای پیر[19] زنِ خدمت‌کار و میان‌جیِ عشق اول ویلهلم، ماریانه[20] در *سال‌های کارآموزی* ژرف‌تر می‌گردد. در صحنه‌های ابتدایی، خلقیاتِ غیردردمندانه‌ی او بسیار شدیدتر و دراماتیک‌تر به‌چشم می‌آیند. اما در صحنه‌ای که ویلهلم را از مرگ ماریانه مطلع می‌سازد، کیفرخواست وی [یعنی باربارا] علیه جامعه‌ای که دختر بی‌گناهی را به‌گناه و تظاهر می‌کشاند و سپس او را به‌نابودی سوق می‌دهد، به‌شُکوه حقیقتاً تراژیکی اوج برمی‌دارد.

تحقق ایده‌آل‌های اومانیستی در این رمان نه‌تنها معیاری را دست‌مان می‌دهد که به‌واسطه‌اش می‌توان به‌قضاوتِ طبقاتِ مشخص و نماینده‌های این طبقات نشست، بل‌که هم‌چنین به‌نیروی محرکه و ملاکِ کنش و عمل در تمام رمان بدل می‌گردد. در ویلهلم مایستر و در تعدادی دیگر از کاراکترهای این کتاب، تمایلِ شدید به‌تحقق ایده‌آل‌های اومانیستی در زندگی‌های خودشان، محرک و انگیزه‌ی کمابیش آگاهانه‌ی اعمال و کنش‌های آن‌هاست. طبعاً این امر درمورد همه‌ی کاراکترهای رمان، حتی درمورد بیش‌ترشان هم، صدق نمی‌کند. درواقع، بیش‌ترِ آن‌ها بنابر انگیزه‌های خودمحورانه دست به‌عمل می‌زنند و منافع شخصی خود را، که در سطح بالاتر یا پایین‌تری قرار دارند، پی می‌گیرند. اما طریقه‌ای که دَرَش دست‌یابی یا عدم‌دست‌یابی به‌این اهداف [- خودمحورانه]

19. Barbara
20. Mariane

Problematicaa.com

در خودِ رمان مدنظر قرار می‌گیرد، پیوسته به‌صورت تنگاتنگی، در هر نقطه‌ای، با تحققِ ایده‌آل‌های اومانیستی پیوند می‌خورد.

در این اثر، گوته به‌مجموعه‌ای پیچ‌درپیچ از زندگی‌های فردی شکل می‌بخشد که با یک‌دیگر درهم می‌تنند. او آدم‌هایی را به‌تصویر می‌کشد که چه گناه‌کار باشند و چه نباشند، به‌طرز تراژیکی ویران شده‌اند؛ اشخاصی را به‌تصویر می‌کشد که زندگی‌شان در ورطه‌ی پوچی می‌افتد؛ کاراکترهایی را به‌رسم درمی‌آورد که تخصص‌گراییِ نشأت‌گرفته از تقسیم‌کار کاپیتالیستی، چنان کاری با یکی‌از قابلیت‌های‌شان می‌کند که هم‌چون یک کاریکاتور از ریخت می‌افتند و باقیِ انسانیت آن‌ها را کاملاً نحیف و ناپرورده برجای می‌گذارد. او متعاقباً نشان می‌دهد که زندگی‌های دیگران درون ورطه‌ی پوچی می‌افتد، درونِ به‌هدررفتنیْ هیچ ، چون [آن آدم‌ها] در طلبِ نقطه‌کانون منسجمی‌اند که فعالیت و کنش‌گری در هسته‌ی هویت شکل‌اش می‌دهد، فعالیت و کنش‌گری‌ای که هم‌چنین پیوسته تمامیتِ انسان را به‌حرکت و جنب‌وجوش درمی‌آورد. با درهم‌تنیده‌سازیِ زندگی‌های فردی بنابر این معیار، با درک و دیدِ مسیرِ ثمربخشِ زندگی فقط‌وفقط در این معیار، و با برخورد با هرچیزِ دیگری، با هر موفقیتی و با هر دست‌آوردی از اهدافِ آگاهانه‌پرداخته‌ی زندگی به‌مثابه‌ی موضوعاتی فرعی و بی‌اهمیت (کاراکترهای متفاوتِ ورنر[1] و سرلو[2] را به‌یاد بیاورید که از جهاتِ دیگر بسیار از هم متفاوت‌اند)، گوته تماماً *جهان‌بینی*‌اش را به‌عمل درمی‌آورد.

21. Werner
22. Serlo

Problematicaa.com

بدین‌سان، گوته، در این رمان، با روشنی و غنایی که به‌ندرت نویسنده‌ای در هر اثرِ دیگری در ادبیاتِ جهان توانسته به‌آن دست یابد، بر محورِ آدمی‌زاد و تحقق و رشدوپرورشِ هویت‌اش می‌چرخد و به‌کانون می‌آوردش. البته این *جهان‌بینیْ* خاصِ شخصِ گوته نیست. این *جهان‌بینی* از زمان رنسانس بر کل ادبیات اروپا تسلط دارد و هسته‌ی تمام ادبیات روشن‌گری را شکل می‌دهد. اما ویژگی‌های خاص رمان گوته چنین‌اند که: ازیک‌سو، آگاهی از این *جهان‌بینی* به‌طور مداوم با فلسفه، حالاتِ روحی–فکری و عمل بالا می‌رود، درنتیجه به‌نیروی محرکه‌ی آگاهانه‌ی کل جهانِ خلاقه بدل می‌گردد. از سوی دیگر، گوته تحقق هویتِ کاملاً پرورده را چونان یک *بالیدن واقعی* [واقعی به‌معنای این‌که واقعاً می‌تواند تحقق یابد و صرفاً رؤیا باقی نماند] پیش‌روی می‌گذارد که مردمان امروزین در شرایط عینی و ملموس می‌توانند به‌دست‌اش بیاورند، *بالیدنِ واقعی*‌ای که رنسانس و روشن‌گری رؤیای‌اش را داشتند اما در جامعه‌ی بورژوایی همیشه یوتوپیایی باقی ماند. آثار ادبی دوران رنسانس و روشن‌گری یا افراد مشخصی را آفریدند که، در شرایطی مشخص و مساعد، به‌رشدوپرورشِ چندجانبه‌ی هویت‌شان و به‌هم‌آهنگی در رشدوپرورش انسانی‌شان دست می‌یابند، یا [این آثار] خودشان هم می‌دانند و آگاه‌اند که این یوتوپیا صرفاً یوتوپیاست و به‌همان‌صورت هم نشان‌اش می‌دهند (*صومعه‌ی تلِم*[23] [فرانسوا] رابله).

بنابراین، آن‌چه در رمان گوته ویژه‌است و تازگی دارد، نشان‌دادنِ این نتیجه و دست‌آوردِ مثبتِ اهدافِ انسانیِ انقلابِ فرانسه در فُرمِ یک اثرِ ادبیِ ملموس و عینی‌است. به‌این‌صورت، هم جنبه‌ی فعال و کنش‌گرِ تحققِ این ایده‌آل و هم خصیصه‌ی اجتماعی‌اش روشن‌تر پیش‌روی‌مان درمی‌آیند. از نظر گوته، هویت

23. *the Abbey of Theleme*

Problematicaa.com

انسان تنها به‌صورت فعال و کنش‌گرانه می‌تواند رشدوپرورش یابد. اما کنش و عملْ پیوسته مستلزمِ یک کنشِ متقابل و تعاملِ فعالِ آدمیانْ درونِ جامعه‌است. طبعاً برای یک‌لحظه هم گوته‌ی رئالیستِ تیزنگر نمی‌توانست این توهم را در سر بپروراند که جامعه‌ی بورژوایی‌ای که جلوِ چشمان‌اش قرار دارد، به‌ویژه آلمان سیه‌بخت و عقب‌مانده‌ی زمانِ او، زمانی یا جایی می‌تواند به‌سمت تحققِ اجتماعی این ایده‌آل‌ها پیش برود. در تصویری رئالیستی از جامعه‌ی بورژوایی، خاصیتِ جمعیِ فعالیت و کنش‌گریِ اومانیستی نمی‌تواند اندام‌وار از درونِ خودِ آن تصویر، از درون جامعه‌ی بورژوایی، برخیزد؛ بنابراین، در تصویری رئالیستی از این جامعه، این خاصیتِ جمعیِ فعالیت و کنش‌گریِ اومانیستی هرگز نمی‌تواند محصولِ ارگانیک و خودجوشِ خودتحرکیِ جامعه باشد. از طرف دیگر، گوته، با روشنی و ژرفایی که کم‌تر کسانی پیش و پس‌از او از این روشنی و ژرف‌نگری برخوردار بوده‌اند، می‌دانست که این ایده‌آل‌ها خواه‌ناخواه محصولاتِ اجتناب‌ناپذیرِ این تحرک و تکاملِ اجتماعی‌اند. هرچند در زندگی روزمره برخوردِ جامعه‌ی بورژواییِ امروزین با این ایده‌آل‌ها شاید ناروا و ستیزه‌جویانه باشد، بااین‌حال این ایده‌آل‌ها هم‌چنان در زمینه‌ی همین تحرک و تکاملِ اجتماعی بالیدن یافته‌اند و آن‌ها ارزش‌مندترین محصول فرهنگیِ تمامِ چیزهایی‌اند که این تکاملِ تاریخی–اجتماعی به‌ارمغان آورده‌است.

حال، مطابق‌با این بنیانِ متناقضِ نگرش او درباره‌ی جامعه، گوته نوعی «جزیره» را درون جامعه‌ی بورژوایی آفرید. اما سطحی‌نگرانه‌است که در این آفرینش [– این «جزیره»] صرفاً یک راه‌گریز ببینیم. تحقق ایده‌آلی مانند ایده‌آلِ اومانیسم، که در جامعه بورژوایی ناگزیر باید یوتوپیایی باقی بماند، ناگزیر باید هم دارای مقداری چنین خاصیتِ گریزگرایانه‌ای باشد. زیرا هیچ رئالیستی نمی‌تواند این

Problematicaa.com

تحقق را با تصویری رئالیستی از *سیرِ روزمره و معمولِ* اتفاقات در جامعه‌ی بورژوایی آشتی دهد و یکی سازد. اما «جزیره»ی گوته گروهی از انسان‌های فعال و کنش‌گر است که در جامعه فعالیت و کنش‌گری دارند. با رئالیسمی ناب و حقیقی [در رمانِ گوته]، می‌بینیم که زندگی هرکدام از این انسان‌ها از درونِ بنیان‌ها و مبانیِ اجتماعیِ واقعی و امروزین قد برمی‌افراشد. حتی این واقعیت که چنین آدمی‌زادهایی گرد هم می‌آیند و درهم می‌تنند را هم نمی‌توان غیررئالیستی دانست. سبک‌پردازی گوته تنها عبارت است از این فکت که او به‌این تلفیق [یعنی تلفیق آن «جزیره» با خودِ جامعه] فرم‌های معین و دقیقی می‌بخشد – البته صرفاً تا به‌صورت آیرونیک باهم پیش بروند – و سعی دارد تا این «جزیره» را به‌عنوان جامعه‌ای درونِ جامعه، به‌عنوان نطفه‌ی تغییر تدریجیِ کل جامعه‌ی بورژوایی نشان دهد. بعدها، تقریباً به‌همان شیوه، سوسیالیست یوتوپیاییِ بزرگ، [شارل] فوریه، رؤیایی در سر می‌پروراند [مبنی‌بر این] که اگر ثروت‌مندی افسانه‌ای این امکان را به‌دست بدهد تا او فالانستری‌اش[1]را بنا بسازد، این رخ‌داد لاجرم درنهایت به‌گسترش سوسیالیسم‌اش در سراسر جهان می‌رسد.

«جزیره»ی گوته را تنها می‌توان از ره‌گذرِ رشدوپرورش کاراکترها باورپذیر یافت. مهارت و استادیِ گوته در این فکت خود را نشان می‌دهد که تمام

۲۴. فالانژ یا فالانستر، سازمانِ اجتماعی موردنظرِ فوریه بود که از گروهی از مردان، زنان و کودکان در تعدادِ بینِ ۱۵۰۰–۲۰۰۰ نفر تشکیل می‌شد. بنابر نظرِ فوریه، افرادِ حاضر در این فالانستری‌ها توانایی‌ها و قابلیت‌های گوناگونی دارند و کاری که برعهده‌ی آن‌ها گذاشته‌می‌شود هم متناسب با همان توانایی‌ها، قابلیت‌ها و میلِ آن‌هاست. فالانستری‌ها از ویژگی‌های متعددی برخوردارند که هدف، درنهایت، رسیدن به‌هم‌آهنگیِ موردانتظاری‌است که در ادامه‌ی مقاله، به‌صورت کوتاه، درباره‌ی شارل فوریه خواهیم شنید. برای شرحی کوتاه درباره‌ی آرای شارل فوریه، می‌توانید به جلدِ نُهُمِ تاریخ‌فلسفه‌ی چارلز کاپلستون (صفحاتِ ۶۵–۶۸) مراجعه فرمایید.

Problematicaa.com

مسائلی که با اومانیسم پیوند خورده‌اند – مثبت و منفی – و به‌دست‌شان می‌گیرد، از دلِ موقعیت‌ها و شرایطِ ملموس و عینیِ زندگی، از دلِ تجاربِ ملموسِ اشخاصی منحصربه‌فرد، بیرون می‌آیند. و این ایده‌آل‌ها هیچ‌گاه در فُرمِ هستی‌شناختی و یوتوپیاییِ خشک‌وسفتی ظاهر نمی‌گردند، بل‌که، به‌مثابه‌ی عناصری در رشدوپرورشِ آتیِ این اشخاصِ منحصربه‌فرد در نقطه‌تحولاتِ حیاتیِ تکامل‌شان، پیوسته یک کارکردِ فعال و روان‌شناختیِ بسیار قطعی و صریحی دارند.

اما درباره‌ی گوته، این شیوه‌ی بیان ایده‌آل‌های اومانیستی به‌هیچ‌وجه در خود این معنا را نمی‌رساند که عنصر آگاه را باید کنار زد. بالعکس، ازاین‌نظر، گوته ادامه‌دهنده‌ی ثابت‌قدم روشن‌گری‌است. او به‌راه‌نماییِ آگاهانه‌ی رشدوپرورشِ انسانی، به*آموزش*، اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. مکانیسم پیچیده‌ی برج،[۱] نامه‌های تعلیمی [که در جریان رمان دخیل‌اند] و غیره، همگی در خدمتِ تأکید بر اهمیتِ این اصلِ تعلیمیِ آگاهانه‌اند. با چند ریزه‌کاریِ بسیار ظریف و غیرمحسوس، در

۲۵. منظور از برج، برجی‌است که گروهی از کاراکترها، که در رمانْ تحت‌عنوان Society of the Tower (انجمن برج) شناخته می‌شوند، گرد هم آمده‌اند و دنبالِ فضایلی‌اند مبنی‌بر کسب‌تجربه، رفتن در دلِ بحران‌های زندگی، هم‌آمیزی با جامعه، پرورش خویشتن و تلاش‌وکوشش برای برقراری مفاهیمِ ارزش‌مندِ فردی و جمعی و و و... درواقع، کتاب‌های هفتم و هشتم حول محور همین انجمن برج می‌چرخد، انجمن برجی که پدرِ روحانیِ رمان به‌همراه یک‌فرد دیگر بنای‌اش را ریخته‌اند. کتاب هفتم، با رویارویی ویلهلم با این انجمن، به‌نوعی زمینه‌سازِ رازگشایی مسائل داستان است. این‌جا ویلهلم پی می‌برد که انجمنِ برج تماماً مسیرِ رشدوپرورش ویلهلم را زیر نظر داشته و در بسیاری از رخ‌دادهای پیش‌آمده برای او، اعضای انجمنِ برجْ مستقیم یا غیرمستقیم، آشکار یا به‌شکلی مرموز، حضور داشته‌اند. هم‌چنین ویلهلم پی می‌برد که او نخستین فردِ تحت‌نظارت نبوده و احتمالاً آخرین‌شان هم نخواهد بود. ویلهلم، درنهایت، سرخورده از تئاتر و حتی آدم‌هایی که در تئاتر مشغول‌اند، اصول انجمن برج را می‌پذیرد و دفتر جدیدی از زندگی‌اش رقم می‌خورد که، همان‌طور که در پیش‌گفتار گفتیم، شرح‌اش در *سال‌های سیروسلوک ویلهلم مایستر* آمده‌است.

Problematicaa.com

چند صحنه‌ی کوتاه، گوته به‌ما می‌فهماند که رشدوپرورشِ ویلهلم مایستر از همان ابتدا تحت‌نظارت بوده و در مسیری مشخص پیش می‌رفته‌است.

و حقا که این تعلیم منحصربه‌فرد است: هدف آن آموزش و پروردن آدمیانی‌است که تمام کیفیاتِ خود را در یک آزادیِ خودانگیخته رشدوپرورش خواهند داد. گوته در پیِ یک‌پارچگیِ قصد و اراده‌داشتِ اسلوب‌محور [و لذا آگاهانه] با تصادف در زندگی بشر، در پیِ یک‌پارچگیِ راه‌رفتِ آگاهانه با خودانگیختگیِ بی‌قیدوحد در تمام فعالیت‌ها و کنش‌گری‌های انسان، می‌گشت. لذا درسِ انزجار از «تقدیر»، ازهرگونه تسلیم و تن‌دردادنی جبرگرایانه، پیوسته در رمان موج می‌زند. درنتیجه، مربیان و آموزگارانِ رمان به‌دائم بر کوچک‌داشتِ «دستورات»[۲۶] اخلاقیِ تأکید می‌ورزند. موجودات انسانی نباید برده‌وار از یک مجموعه‌قواعدِ اخلاقی که بر آن‌ها تحمیل شده فرمان ببرند؛ آن‌ها باید به‌یُمنِ خودانگیختگی آزاد و ارگانیکْ به‌اجتماع درآیند و رشدوپرورشِ فراگیرِ خود را در هم‌داستانی و هم‌دلی با نیک‌بختی و منافعِ هم‌نوعان‌شان قرار دهند. اخلاقیات ویلهلم مایستر مشاجره‌ای‌است سترگ – درواقع، به‌صورت ضمنی و تلویحی – علیهِ نظریه‌ی اخلاقِ کانت.

براین‌اساس، ایده‌آلِ «جانِ زیبا» در کانونِ این بخش‌های رمان می‌ایستد. این ایده‌آل نخست‌بار به‌صراحت در عنوان کتاب ششم، «اعترافات یک جانِ زیبا»، پا به‌میدان می‌گذارد. اما اگر آن‌چه گوته از ایده‌آلِ «جانِ زیبا» مدنظر دارد را در اعترافاتِ آن بانوی زاهد [یعنی شخصیتِ اصلیِ کتاب ششم و «اعترافات یک جانِ زیبا»] ببینیم و بپنداریم، مقاصد و نیاتِ گوته را بد فهمیده‌ایم و

۲۶. Imperative: مشخصاً اشاره به «دستور [– اخلاقی]» یا «امرِ [اخلاقیِ]» معروفِ کانت دارد.

Problematicaa.com

تفاوت‌های ظریفِ آیرونیک و نابِ وی را نادیده گرفته‌ایم. در اندیشه‌ی گوته، «جانِ زیبا» وحدتِ هم‌آهنگِ آگاهی با خودانگیختگی، وحدتِ هم‌آهنگِ کنش‌گری در دلِ جهان [– بیرونی] با یک حیاتِ درونیِ هم‌آهنگ و پرورده‌است. بانوی زاهد [– کتاب ششم] در سوبژکتیویسم و درون‌گرایی محض‌اش همان‌قدر دچارِ افراطِ کاذب است که بسیاری از شخصیت‌های زنده و درتکاپوی بخشِ نخست، مانند اورلیا[۱] یا خود ویلهلم مایستر، دچارند. این تکاپوی سوبژکتیویستی که در درون‌گراییِ محض پناه می‌گیرد، نقطه‌مقابلِ نسبتاً – اما فقط نسبتاً – موجهِ پراگماتیسمِ تهی و چندپاره‌ی ورنر، لَیرتیس[۲] و حتی سرلو را شکل می‌دهد. نقطه‌عطفِ خط‌سیرِ تعلیم‌دیدنِ ویلهلم مایستر دقیقاً دورشدن‌اش از این درون‌گراییِ محض است که گوته، به‌مانند هگل که بعدها، در *پدیدارشناسی روح*،[۳] به‌محکوم‌شمردنِ آن درون‌گرایی محض پرداخت، آن‌را به‌مثابه‌ی چیزی تهی و انتزاعی محکوم می‌دانست. و حقا که گوته این انتقاد از بانوی زاهد را با شگردها و ریزه‌کاری‌های بسیار سنجیده و ظریفی بیان می‌کند. موقعیت و محلِ پیوستِ کتابِ ششم در ترکیب‌بندیِ [کلیِ] اثرْ مقصودِ انتقادِ گوته را نشان می‌دهد، بنابر این فکت که می‌شود گفت اعترافاتْ به‌مثابه‌ی یک آینه دربرابرِ ویلهلم، به‌هنگامِ بحرانِ رشدوپرورشِ صرفاً درونی‌اش، به‌هنگامِ نابودی و مرگِ تراژیکِ اورلیا، قرار گرفته‌است.[۴] و در پایانِ اعترافاتْ لحن گوته تا حدودی صریح‌تر می‌گردد. پدر روحانی،[۵] تجسمِ اصلِ تعلیمی در این رمان،

۲۷. Aurelia

28. Laertes

29. *Phenomenology of Mind*

۳۰. ظاهراً کتابِ ششم، یعنی «اعترافات یک جانِ زیبا»، خودش مجموعه‌ای جدا بوده و بینِ کتاب‌های ۵–۱ و ۷–۸ رمان پیوست می‌خورَد و راهِ رمان را برای پیش‌بُردِ ویلهلم به‌کتاب‌های ۷–۸ یا، به‌دیگرسخن، راه را برای ورودِ ویلهلم به‌مسیرِ جدیدش، باز می‌کند.

31. the Abbé

Problematicaa.com

نزدیکان و آشنایانِ آن بانوی زاهد – لوتاریو، ناتالی و بقیه – را در کودکی‌شان از او دور نگه داشته و مراقب بوده تا آن‌ها تحت‌تأثیرش قرار نگیرند. خصیصه‌ی «جانِ زیبا»ی راستین، که بر تقابلِ درون‌گرایی و کنش‌گری غالب می‌آید، اول‌از همه در چهره‌هایی مانند لوتاریو و ناتالی و در آن‌چه ویلهلم مایستر برای خود آرزو دارد، در نظر می‌آید.

اما مشاجره‌ی بیان‌شده در ویلهلم مایستر نه‌تنها هردو حدِ افراطِ کاذبی که ذکرشان رفت را نشانه می‌گیرد، بل‌که خبر از جدالی هم می‌دهد برابر و فراسوی گرایشاتِ رمانتیک. شعر نوینِ زندگی که گوته با شور و هیجانِ بسیار آرزوی‌اش را داشت، شعر انسانِ هم‌آهنگ که هرروزه‌روز از ره‌گذرِ عمل و کنشْ زندگی‌اش را در دستان‌اش می‌گیرد، چنان‌که دیدیم، به‌دستانِ نثرِ کاپیتالیسم موردِ بیم و تهدید قرار می‌گرفت. ما توانستیم ایده‌آلِ انسانیتِ گوته را در تضاد با این نثر ببینیم. اما گوته نه‌فقط این نثر را بل‌که طغیانِ کورکورانه علیه آن را نیز محکوم می‌شمارد. این طغیانْ کورکورانه‌است؛ شعر رمانتیسیسمْ کاذب است زیرا، به‌باور گوته، در حیاتِ بورژوایی خانمانی ندارد. این بی-خانمانی ناگزیرْ دارای یک قدرتِ شعریِ دل‌فریب است چون‌که دقیقاً با طغیانِ بی‌واسطه و خودانگیخته علیه نثر کاپیتالیسم هم‌نوایی دارد. گرچه این بی‌واسطگی دل‌فریب است اما ثمربخش نیست؛ نثر را از میان برنمی‌دارد بل‌که آن‌را دور می‌زند، مسئله‌ی اصلی‌اش را نادیده می‌گیرد و لذا به‌آن اجازه می‌دهد تا بی‌دردسر و با دست‌هایی باز هم‌چنان بشکفد و اوج بگیرد.

غلبه بر رمانتیسیسمِ بی‌ثمر و ناباورْ در تمام رمان موج می‌زند. اشتیاقِ شدیدِ ویلهلم برای تئاترْ نخستین و رمانتیسیسم مذهبیِ «اعترافات یک جانِ زیبا» دومین مرحله‌ی این مبارزه‌است. و چهره‌های بی‌خانمان، رمانتیک و شاعرانه‌ی

Problematicaa.com

مینیون[1] و چنگ‌نواز[2] در رمان، به‌عنوان والاترین تجسمِ ادبیِ رمانتیسیسم، بی‌هدف در این‌جا و در آن‌جا پرسه می‌زنند. شیلر، در نامه‌ای به‌گوته، با باریک‌بینیِ بی‌مانندی، درباره‌ی اندیشه‌هایی که ریشه و پیشینه‌ی این چهره‌ها را شکل می‌دهند، چنین می‌نویسد:«چه‌قدر به‌زیبایی این مسئله [ی مربوط‌به مینیون و چنگ‌نواز] پرورانده شده که ریشه‌ی امرِ عملاً هیولاوش و بسیار رقت‌انگیز در فرجام‌های مینیون و چنگ‌نواز را، در امرِ نظراً هیولاوش، در ضعف‌های قوه‌ی ادراک، پی گرفت... موهومات و کژفهمی‌ها به‌تنهایی به‌فرجام‌های وحشت‌برانگیزی هستی می‌بخشند که این‌چنین گریبانِ مینیون و چنگ‌نواز را می‌گیرند.[3]»

32. Mignon
33. the Harpist

۳۴. مینیون و چنگ‌نوازِ پیرْ شخصیت‌های مرموز و عجیب‌وغریبی دارند و هردو هم به‌شکل تراژیکی می‌میرند. هردو کم‌حرف‌اند و بیش‌تر با موسیقی و شعرخوانی درگیرند. قطعات مختلفی را در طی رمان می‌خوانند و می‌نوازند؛ مینیون، که دختر خردسالی‌است، هم‌چنین می‌رقصد. او از بی‌رحمیِ عقل حرف می‌زند و می‌گوید که «قلبْ به‌تر است». وقتی ویلهلم به‌دلایلی می‌خواهد او را به‌شخص دیگری بسپارد و به‌او می‌گوید که بزرگ شده و باید چیزهای بیش‌تری بیاموزد، مینیون جواب می‌دهد که «من به‌اندازه‌ی کافی آموخته‌ام، که عشق بورزم و رنج بکشم». برای سلامتی‌اش نیاز به‌مراقبت دارد؛ در صحنه‌ای از داستان، دوان‌دوان می‌آید و خودش را در آغوش ناتالی می‌اندازد. قلب‌اش به‌شدت می‌تپدکه ناتالی به‌او تذکر می‌دهد که از تحرکاتِ آسیب‌رسانِ این‌چنینی منع شده وگرنه قلب‌اش به‌چنین روزی می‌افتد. مینیون جواب می‌دهد که «بگذار بشکند! بسی تپیده‌است.» و چندلحظه بعد، درحالی‌که سمت چپ سینه‌اش را گرفته، در اثر نارساییِ قلبی می‌افتد و می‌میرد. چنگ‌نوازِ پیر هم مرگ تراژیک‌تری دارد: با آن خلق‌وخوی افسرده‌وارش، نوعی رفتارِ دیوانه‌مانند دارد. برای به‌بودیِ حال‌اش، او را نزد یک روحانی روستایی می‌گذارند که پیش‌تر هم موارد این‌چنینی را درمان کرده‌است. گرچه ابتدا به‌بودی‌ای به‌نظر همه می‌رسد و حتی قریحه‌ی موسیقایی‌اش شکوفاتر هم می‌گردد اما در اثر اتفاقاتی سعی دارد خودش را با شیرِ افیون‌زده مسموم کرده و بُکشد. درهمان‌حین ماجرایی پیش می‌آید که به‌شرح‌اش نمی‌پردازیم. فقط این‌که چنگ‌نواز نمی‌تواند شیرِ سمی‌شده را بنوشد و درحالی‌که بقیه‌ی افراد درگیر آن ماجرای دیگرند، داخل یک اتاق با تیغْ گلوی خود را به‌قصد خودکشی می‌بُرَد. به‌کمک یک دکتر نجات‌اش می‌دهند و زخم‌اش را باندپیچی می‌کنند اما شب وانمود به‌خواب می‌کند و وقتی باقیِ افراد تنهای‌اش می‌گذارند، باندِ زخم‌اش

Problematicaa.com

زیباییِ رمانتیکِ دل‌فریبِ این چهره‌ها دلیلی‌است بر این‌که چرا بیش‌ترِ رمانتیک‌ها مشاجره‌ی ظریف و ریزه‌کاری‌شده‌ی گوته [دربرابرِ خودِ رمانتیک‌ها و رمانتیسیسم] را نادیده می‌انگاشتند و این‌که چرا *ویلهلم مایستر* سرمشقی شد که غالباً رمانتیک‌ها از آن الگو می‌گرفتند. فقط نووالیس، برجسته‌ترین اندیش‌مندِ

را باز کرده و درنتیجه‌ی خون‌ریزیِ زیاد می‌میرد. زمانی می‌فهمیم سرنوشتِ چنگ‌نواز چه‌اندازه تراژیک است که پی می‌بریم مینیون، بچه‌ی همین چنگ‌نواز است و ماجرا بیش‌وبیش تراژیک‌تر می‌شود وقتی می‌فهمیم که مینیون، از پیوندِ چنگ‌نواز با خواهرِ خودش، سْپِراتا [Sperata]، زاده شده‌است. در دست‌نوشته‌ای که طی رمان خوانده می‌شود، شرحی از زندگیِ گذشته‌ی چنگ‌نواز و انزواگزینیِ دوران جوانی‌اش می‌شنویم. درحین این انزوا، دل به‌یک دختر می‌دهد، حال‌اش رو به به‌بودی می‌رود و به‌زندگی برمی‌گردد تا این‌که می‌فهمد معشوقه‌اش، خواهرِ خودش است. زندگی‌اش بیش‌ازپیش از هم می‌پاشد و هیچ‌جوره با این قضیه کنار نمی‌آید. این دو را از هم دور و جدا می‌کنند. درادامه به‌تفصیل از دخترِ این دو و چه‌گونگیِ مرگ‌اش (که مشخص می‌شود دخترشان نمرده و زنده مانده‌است، یعنی مینیون) می‌شنویم و گوته سوگِ سوزناکِ مادر در فراقِ دختر را، این‌که چه‌گونه سعی دارد استخوان‌های دخترش را پیدا کند، این‌که دچارِ چه توهماتی می‌شود و...، به‌شکل خارق‌العاده‌ای به‌تصویر می‌کشد، طوری‌که تمام کاراکترهایی که گوش به‌دست‌نوشته سپرده‌اند، به‌گریه می‌افتند. سْپِراتا هم تراژیک‌وار و به‌شکل یک قدیسه می‌میرد و چنگ‌نواز، که او هم در خانقاهی انزوا گزیده، با شنیدن خبر مرگ‌اش، هرطور شده خودش را به‌جنازه‌اش می‌رساند و لحظه‌ی دیدارش با جنازه‌ی سْپِراتا و جملاتِ انتهاییِ چنگ‌نوازْ به‌شکوهِ عظیمی در قلمِ گوته می‌رسد. چنگ‌نواز آواره می‌شود و دیگر کسی پیدای‌اش نمی‌کند. به‌زمان کنونیِ رمان می‌رسیم و چنگ‌نواز پس‌از آن‌که با این دست‌نوشته برخورد می‌کند و می‌خواندش، اقدام به‌همان خودکشی‌ای می‌کند که بالاتر شرح‌اش را دادیم. درارتباط با سخنِ شیلر، منظورش از «هیولا»هایی که ذهنیت و عقلِ چنگ‌نواز، مینیون و البته سْپِراتا را نابود می‌کنند، توهمات، احساس گناه، خرافه‌باوری‌ها و امثال این‌هاست. درواقع، می‌خواهد به‌ما بگوید که فرجامِ این سه‌نفر، به‌ویژه چنگ‌نواز و سْپِراتا، نتیجه‌ی انحرافاتی در «فهم» درستِ تجارب پیش‌آمده‌است که «عملاً» آن‌ها را از بین می‌برد. هردو به‌احساس گناه مبتلا می‌شوند، هردو به‌مذهب روی می‌آورند، هردو به‌انزوا پناه می‌برند، هردو تقریباً دیوانه می‌شوند و... در یک‌کلام، شبحِ ترس‌ناکِ پیشینه و گذشته‌شان هیچ‌وقت دست از سرشان برنمی‌دارد و آن‌ها را در بندِ دنیای تحریف‌شده و نابودشده‌شان اسیر می‌سازد، دقیقاً خلافِ آن‌چه پدر روحانی می‌خواست تعلیم بدهد: او پیوسته تأکید می‌کند که فقط آن‌چه پیش‌روی ما قرار دارد، عمل و درکِ صحیحِ تجاربِ زیسته و بهره‌بری از آن‌ها درراستای پرورشِ روبه‌جلو، اهمیت دارد. درادامه می‌بینیم که چنگ‌نواز و مینیون بسیار مودرتوجه رمانتیک‌ها قرار گرفتند.

Problematicaa.com

رمانتیک‌های اولیه، بود که به‌دقیقی به‌این گرایش رمانِ گوته پی بُرد و شدیداً به‌آن تاخت. به‌نقلِ تنها چند سطرِ بسیار مهم مشاجره‌اش می‌پردازیم:«[این رمان] اساساً کتابی مصیبت‌بار و احمقانه‌است... بیانِ اثرْ شاعرانه‌است اما روحِ اثر به‌غایت ناشاعرانه... طبیعتِ اقتصادی[۱]تنها چیزی است که [در این رمان] حقیقتاً باقی می‌ماند... شعرْ لوده‌بازیِ تمامِ این آرلکن، تمامِ این دلقک‌بازی، است... قهرمانِ داستان هم [کاری نمی‌کند جز این‌که] صرفاً این وحی‌منزل‌بودنِ اقتصاد را عقب می‌راند... اساساً ویلهلم مایستر *کاندیدی*[۲]است نشانه‌رفته به‌شعر.» گرایشاتِ ضدرمانتیک گوته را می‌توان در این مشاجره‌ی کوبنده بسیار به‌تر فهمید تا در انبوهِ تقلیدهای پرآب‌وتابی که از مینیون و چنگ‌نواز به‌عمل رسید.

۳۵. در این نقد نووالیس، منظور از واژه‌ی «اقتصاد» و کلاً «نظام تولیدی»، فقط نظام اقتصادی در معنای امروزی‌اش (پول، بازار، چرخه‌ی تولید و...) نیست اما یکی از معانی بارزش همین است. درطول رمان، از مسائل تجاری، تأثیر ثروت در افراد و... زیاد سخن به‌میان می‌آید. خودِ ویلهلم، که قصد سرفروآوردن برابرِ دنیای چنین مسائلی نداشت و جای‌گاه و پرورش خود را در دنیای هنر می‌دید، در برهه‌ای از زندگی‌اش و پیش از ورودش به‌تئاتر، مسائل تجاری و به‌نوعی اقتصادی را پی می‌گیرد. اما منظور فقط این برهه نیست و دقیق‌تر و روشن‌تر بخواهیم بگوییم، در کل داستان، «مولدبودن» در چرخه‌ی تولیدیِ جامعه را [و البته «مولدبودن» نه‌فقط در معنای اقتصادی‌اش؛ این نکته مهم است] کم نمی‌بینیم. یکی‌از چیزهایی که پدر روحانی چندان وقعی در درونِ افراد به‌شان نمی‌نهد، اندوه‌ها یا شکستگی‌های آن‌هاست و بیش‌تر پی‌گیر این است که آدمیانی پرورش دهد یا، درواقع، افراد به‌گونه‌ای پرورش بیابند که هرچه‌زودتر از این‌گونه حالات عبور کنند و مجدداً به‌چرخه‌ی تولیدی و عملیِ زندگی برگردند. و اتفاقاً نووالیس به‌پدر روحانی هم می‌تازد و او را یک «مَردَکِ مهلک» می‌نامد. اعتراض اصلی دیگری که نووالیس دارد، درباره‌ی «طبیعت» درمعنای مدنظر گوته‌است. به‌باور نووالیس، گوته یک ماتریالیست و جهانِ طبیعیِ *سال‌های کارآموزی* تماماً فیزیکی‌است و کم‌ترین وقعی به‌جنبه‌های معنوی یا متافیزیکی نمی‌دهد و صراحتاً می‌گوید که «این اثر تماماً با مسائل معمولی و انسانی سروکله می‌زند و طبیعت و عرفان را کاملاً به‌باد فراموشی می‌سپارد...». و خواهیم دید که نووالیس در اعتراض به‌این رمان، قصد به‌نوشتن چه‌چیزی کرد و حاصل‌اش چه‌چیزی از آب درآمد.

۳۶. اشاره دارد به *کاندید*، اثر مشهور ولتر.

Problematicaa.com

درنتیجه، نووالیس بسیار مصمم تلاش کرد به‌لحاظ ادبی از *ویلهلم مایستر* فراتر برود: به‌عبارتی دیگر، رمانی بنویسد که در آنْ شعرِ زندگی به‌پیروزیِ راستینی برابر نثر دست بیابد. *هاینریش فون اُفتردینگن*[۱] او یک قطعه باقی ماند اما دست‌نویس‌های اولیه بسیار واضح نشان می‌دهند که اگر [این اثر] تکمیل می‌شد، چه‌چیزی از آب درمی‌آمد: ابهامی پررنگ‌ولعاب از رمزآلودگیِ سحرآمیز که در آن ردپای هرگونه درکِ رئالیستی از واقعیت از بین می‌رفت؛ مسیری که از واقعیت، واقعیتی که تا همین‌جا هم مصنوع گشته، می‌آغازد و سرانجام می‌رسد به‌سرزمینی از رؤیاها که نه جوهره‌ای دارد و نه فُرمی.

جدالِ گوته‌ی اومانیست دقیقاً هرگونه تحلیل‌رفتنِ این‌چنینیِ واقعیت درونِ رؤیا، درونِ اندیشه‌ها یا ایده‌آل‌های صرفاً سوبژکتیو، را هدف قرار می‌داد. او، مانند هر رمان‌نویس بزرگی، درون‌مایه‌ی غالب اثرش را جدال ایده‌آل‌ها با واقعیت و تحقق‌شان در این واقعیت قرار داد. دیدیم که نقطه‌عطف اساسی در مسیرِ تعلیم ویلهلم مایستر دقیقاً ترک‌گفتنِ روی‌کردِ صرفاً درونی و سوبژکتیوش بود، پیش‌رَوی‌اش سوی واقعیت و کارکردن‌اش روی [دریافتِ] درکی از واقعیت ابژکتیو و مشارکتِ فعال در واقعیت، دقیقاً همان‌گونه که هست. *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر* یک *رمان تعلیمی* است: محتوای آنْ تعلیمِ آدمی‌زاد برای دریافتِ درکی عملی[۲] از واقعیت است.

نسلی بعد، هگل، در [*درس‌گفتارهایی پیرامونِ*] *زیبایی‌شناسی*‌اش[۳] این نظرگاه، یعنی تعلیم آدمی‌زاد از ره‌گذر واقعیت، را کانونِ نظریه‌ی رمان‌اش قرار داد. او می‌گوید:«این شکلِ ادبیِ رمان، همان شوالیه‌گری و سلحشوری است که دارد

37. *Heinrich von Ofterdingen*
38. Practical
۳۹. [*Lectures on*] *Aesthetics*

Problematicaa.com

دوباره چیزی جدی‌ای می‌شود، چیزی با جوهره‌ی امروزین. واقعیتِ خارجی دیگر تصادفی و شهرهرت‌مانند نیست، بل‌که حالْ به‌یک نظمِ بورژواییِ متشکل از دولت و جامعه مبدل گشته که یک‌پارچه‌است و ایمن، چنان‌که اکنون پلیس،[۱] نظام قضایی، ارتش و دولت در جای اهدافِ موهوم و من‌درآوردیِ شوالیه می‌نشینند. درنتیجه، سلحشوریِ قهرمانانی که در رمان مدرن دست به‌عمل می‌زنند هم تغییر یافته‌است. این قهرمانان، در مقامِ افراد، با اهداف سوبژکیتوشان دررابطه‌با عشق، افتخار و جاه‌طلبی، یا با ایده‌آل‌های‌شان مبنی‌بر سامان‌دادنِ جهان، در تقابل با نظمِ [Order] موجود و نثرِ [موجود در] واقعیت، نظم و واقعیتی که از هر طرف موانعی سر راه‌شان می‌گذارد، قرار می‌گیرند.» هگل در ادامه به‌تفصیل نوعِ تعارض‌هایی را ترسیم می‌کند که پدید می‌آید و به‌این نتیجه می‌رسد:«به‌هرصورت، در جهانِ مدرن، این جدال‌ها چیزی بیش‌از سال‌های کارآموزی نیستند، یعنی تعلیم فرد از ره‌گذر واقعیت، و به‌این‌شکل آن‌ها به‌مقام حقیقی‌شان می‌رسند. چون‌که غایتِ این سال‌های کارآموزی عبارت است از: سوژهْ جوانی و عشق‌وحال‌اش را می‌کند و خواسته‌ها و باورهای‌اش هرچه باشند، خود را با شرایط موجود، و ازآن‌رو با عقلانیت، وفق می‌دهد، پا به سلسله‌روی‌دادهای جهان می‌گذارد و نظرگاهی درخور و درست به‌دست می‌آورد.»

اشاره‌ی هگل به‌رمان گوته آشکار است. او هم‌چنین دست روی هسته‌ی *بیانِ مسئله* از سمتِ گوته می‌گذارد. اما هگل از مقطعِ دیگر و بسیار پیش‌رفته‌ترِ

۴۰. این واژه در زمان هگل معنای بسیار فراتری نسبت‌به معنای امروزی‌اش داشت و به‌نوعی تمام نظامِ قوانین و ارگان‌های عمومی جهتِ حراست از اخلاقیات، نظم موجود و راحتیِ جامعه‌ی مدنی را دربرمی‌گرفت.

Problematicaa.com

جامعه‌ی بورژوایی حرف می‌زند، مقطعی از جدالِ شعر و نثر در زمانی‌که پیروزیِ نثر خواهی‌نخواهی مسجل شده و مفهومِ تحققِ ایده‌آل‌های انسان لاجرم به‌تمامی تغییر یافته‌است. لذا این شرح هگل درباره‌ی پی‌آمد جدالِ بینِ شعر و نثر، بین ایده‌آل و واقعیت، درباره‌ی رمان‌های رئالیسمِ بورژواییِ سترگِ نیمه‌ی نخستِ سده‌ی نوزدهم، من‌جمله رمان‌های بعدی گوته، *خویشاوندی‌های اختیاری*[41] و *سال‌های سیروسلوک ویلهلم مایستر*، تماماً صدق می‌کند.

اما *سال‌های کارآموزی ویلهلم مایستر* بینش دیگری هم درباره‌ی سرشت و پی‌آمد این جدال دارد. نویسنده‌ی *سال‌های کارآموزی* نه‌تنها باور داشت که ایده‌آل‌های اومانیسم دقیقاً در ژرفنای سرشت آدمی‌زاد محکم پا بسته‌اند، بل‌که هم‌چنین باور داشت این ایده‌آل‌ها در جامعه‌ی بورژواییِ نوزاده، در جامعه‌ی بورژواییِ دوره‌ی انقلاب فرانسه، امکان تحقق داشتند، هرچند دشوار، هرچند فقط به‌تدریج و در طی چندین مقطع. البته گوته‌ی *سال‌های کارآموزی* تناقضاتِ ملموسِ بینِ ایده‌آل‌های اومانیسم و واقعیتِ جامعه‌ی کاپیتالیستی را می‌دید اما این تناقضات را اساساً ستیزه‌جو و اصولاً غیرقابل‌حل نمی‌دانست.

این‌جا ما تأثیر عقیدتیِ عمیقِ انقلاب فرانسه را بر گوته می‌بینیم، همان‌گونه که بر تمام چهره‌های بزرگِ ادبیات و فلسفه‌ی کلاسیک آلمانی می‌بینیم. خودِ همان هگلِ کهن‌سال، که سخنان‌اش را درباره‌ی پیروزیِ اجتناب‌ناپذیرِ نثرِ کاپیتالیستی پیش‌تر شنیدیم، درباره‌ی دوره‌ی انقلاب فرانسه چنین می‌گوید:«طلوع درخشانی بود. هر موجودِ اندیش‌مندی این دورانِ تازه را جشن می‌گرفت. هیجانی متعالی در آن دوره همه‌جا را فراگرفت؛ شعفی روحانی جهان را به‌لرزه درآورد، تو گویی سرانجام آشتیِ راستینِ امر الهی با جهان رخ داده‌بود.» و در

41. *Elective Affinities*

Problematicaa.com

شعرِ *هرمان و دوروته‌آ*،[1] که گوته آن‌را بلافاصله پس‌از *ویلهلم مایستر* نوشت، خودِ گوته از زبان مردی بسیار متین و بادرایت می‌گوید که:

آخر کدام انسان است که انکار کند قلب‌اش چه اعتلایی یافت
و سینه‌ی آزادش چه تپش نابی
آن‌روز که دید اولین سپیده‌ی نو می‌دمد،
آن‌روز که حرف از حقوق بشر شنید و از این‌که این حقوق گویا عامی و خاص نمی‌شناسد،
از آزادی شورانگیز شنید و از برابریِ ستودنیِ آدم‌ها!
آن‌روز در هر دلی این امید جوانه زد که از این پس هرکس مختارِ زندگی خودش خواهد بود،
به‌نظر می‌آمد آن زنجیری گسسته می‌شود که سررشته‌اش را بطالت و خودپرستی در دست داشت
و بسیاری کشورها را به‌اسارت گرفته‌بود.
آیا در آن روزهای پرالتهابْ چشمِ تمامی ملت‌ها به پای‌تختِ جهان نبود؟
شهری که دیری پیش‌از این چنین مقامی داشت
و حال بیش‌تر از هر زمانی شایسته‌ی این نام پرشکوه بود؟[2]

این ایمانْ ماهیتِ پیوندِ بین ایده‌آلِ انسانیت و واقعیت در *ویلهلم مایستر* را معین می‌سازد. بی‌گمان ایمانِ گوته به‌روش‌های توده‌ایِ انقلاب فرانسه نبود؛ او این روش‌ها را صراحتاً و بی‌هیچ درک روشن و قدردانی‌ای [از این روش‌ها] مردود می‌دانست. اما این به‌معنیِ مردوددانستنِ محتوای انسانی و اجتماعیِ انقلاب بورژوایی نبود. برعکس، اتفاقاً او بیش‌از همیشه ایمان داشت به‌توانایی

42. *Hermann und Dorothea*

۴۳. یوهان ولفگانگ فون گوته، *هرمان و دوروته‌آ*، ترجمه‌ی محمود حدادی، نشر گویا، چاپ اول، ۱۳۹۸.

Problematicaa.com

بشریت در احیای خودش با قدرت خودش، به‌کنارزدنِ قیدوبندهایی که یک تکاملِ اجتماعیِ هزارساله به‌زور بر گردنِ بشریت انداخته‌بود. ایده‌ی تعلیمیِ *ویلهلم مایستر* کشف و تشریحِ آن روش‌هایی‌است که به‌یاری‌شان نیروهای فروخفته‌ی درونِ هر فردِ بشری می‌توانند به‌منظور کنش‌گری و فعالیتی ثمربخش، به‌منظورِ [دریافتِ] درکی از واقعیت و سروکله‌زدن با این واقعیت، که لازمه‌ی رشدوپرورشِ هویت‌اند، برخیزند.

پدر روحانی، نماینده‌ی راستینِ این ایده‌ی تعلیمیِ *ویلهلم مایستر*، به‌واضح‌ترین شکل این بینشِ گوته را بیان می‌دارد:«تنها تمامِ آدمیان با یک‌دیگر بشریت را شکل می‌دهند؛ تنها تمامِ نیروها به‌یک‌پارچه و باهم جهان را می‌سازند. آدمیان غالباً در تعارض با یک‌دیگرند و آن‌زمان‌که قصدِ نابودیِ یک‌دیگر را دارند، طبیعت جلوشان را می‌گیرد و آن‌ها را از نو می‌سازد... هرگونه قابلیتِ طبیعی‌ای اهمیت دارد و باید پرورش بیابد... یک نیرو دیگر نیروها را گرد هم می‌آورد اما هیچ‌کدام‌شان نمی‌تواند به‌آن دیگری‌ها شکل ببخشد. در هر قابلیتِ طبیعی‌ای به‌تنهایی قدرتِ خودکمال‌بخشی قرار دارد؛ این را بسیار اندک آدم‌هایی درمی‌یابند که هنوز هم می‌خواهند یاد بدهند و تأثیری به‌جای بگذارند.» و به‌شیوه‌ای رادیکال و تأثیرگذار، پدر روحانیْ تمامِ نتایجِ عملیِ این نگرش درباره‌ی طبیعتِ آدمی‌زاد و پیوندِ بینِ عواطف[1] و امکاناتِ آدمی‌زاد در راستای

۴۴. Passion: شور، انفعال، تمایل، احساس، عاطفه. این واژه تمام این معانی را می‌دهد اما به‌دلایلی ارجح دانستیم که «عواطف» را معادل‌اش قرار دهیم. اصلی‌ترین دلیل‌اش هم موضوعِ شارل فوریه و یکی از پایه‌های اصلیِ اندیشه‌های‌اش در قضیه‌ی «عواطف (Passions)» است. به‌طور خلاصه، چنان‌که در ادامه‌ی همین مقاله هم به‌آن می‌رسیم، برای سامان‌دادن جامعه، افراد، و پیوند این دو باهم، فوریه می‌گفت باید سازمان یا نظم نوینی تشکیل داد که بشود بین تمام عواطف باهم و، درنتیجه، با حیات جمعی، هم‌آهنگی (هارمونی) برقرار ساخت. پیش‌تر گفتیم که موضوعِ «فالانستری» اشاره به‌تلاش و برنامه‌ی فوریه درراستای برقراری این سازمان نوین داشت. اما باید بدانیم منظور فوریه از «عواطف» چیزی بیش‌از

Problematicaa.com

رشدوپرورش‌شان را به‌رسم درمی‌آورد. می‌گوید:«وظیفه‌ی معلم نه ممانعت از خطاکردن بل‌که راه‌نماییِ گم‌راه‌است، یعنی درواقع به گم‌راه اجازه بدهد که تا آن آخرِ خطِ خطای‌اش برود؛ این درایتِ آموزگار است. آن‌که فقط ناخنکی می‌زند به‌خطای‌اش [و نمی‌داند در خطاست]، درازمانی زندگی‌اش را با آن خطا می‌گذراند و لذت‌اش را می‌برد، گویی چه خوشی و برکتِ بی‌هم‌تایی باشد! اما آن‌که به‌تمامی تا آخرِ خطِ خطای‌اش می‌رود، اگر که دیوانه نباشد، محکوم است به‌فهمیدنِ برخطابودن‌اش.»

این نگرش، که رشدوپرورش آزادانه‌ی عواطف انسان – با راه‌نمایی صحیحی که مُخِلِ این عواطف نیست و زیر پا نمی‌گذاردشان – باید سرانجام‌اش به‌یک هویتِ هم‌آهنگ و مشارکتِ هم‌آهنگ میانِ انسان‌های آزاد برسد، اندیشه‌ی دیرین و دل‌پسندِ اندیش‌مندانِ بزرگِ رنسانس و روشن‌گری به‌بعد است. آن‌چه از این آزادی در رشدوپرورشِ انسانیْ زیرِ لوای کاپیتالیسم – آزادی فعالیتِ اقتصادی از قیدوبندهای جامعه‌ی فئودالی – می‌توانست تحقق بیابد، به‌عنوان واقعیتی رخ نمود که در کشورهای کاپیتالیستیِ ترقی‌یافته‌تر محقق شده و بیانِ عقلانی و فکری خود را در نظام‌های اقتصادیِ فیزیوکرات‌ها و اقتصادِ کلاسیکِ انگلیس یافته‌بود. اما دقیقاً همین تحققِ عملی و فرمول‌بندیِ نظری[۴۵]قلم‌روِ آن

معنای جاافتاده‌اش بینِ ماست. در نظر او، دوازده عاطفه‌ی بنیادین در انسان وجود دارد که فقط به‌نام‌بردن‌شان رضایت می‌دهیم: پنج‌تا مربوط به‌حواس پنج‌گانه، چهارتا مربوط به‌عواطف جمع‌گرایانه‌ای هم‌چون دوستی و...، و سه عاطفه‌ی «توزیعیِ (Distributive)» عشق به‌تنوع، رقابت و ترکیب. فوریه باور داشت که هم‌آهنگی‌ای که حرف‌اش را می‌زنیم، چون تمدن یا نظم موجودْ این عواطف را سرکوب یا تحریف می‌کند، به‌دست نمی‌آید لذا آن‌چه لازم داریم، یک نظم نوین است که بتوانیم به‌آن هم‌آهنگیِ فردی و جمعی دست بیابیم. البته باید توجه داشت که منظور لوکاچ هم صرفاً این موضوعِ فوریه نیست و روشن است که آن‌چه داریم حرف‌اش را می‌زنیم، چیزی بیش‌از این‌هاست.

۴۵. Theorical

Problematicaa.com

ایده‌آل‌های اومانیستی، [ایده‌آل‌هایی] که در جامعه‌ی بورژوایی می‌توانند تحقق بیابند، به‌روشنی تناقضِ این ایده‌آل‌ها را با بنیان‌های اجتماعی–اقتصادی‌ای که خودْ به‌پشتوانه‌ی همان بنیان‌ها پروردن یافتند، آشکار ساخت. دریافتنِ این تناقضِ حل‌ناشدنیْ موضوعِ حاکم بر ادبیاتِ متعاقبِ رئالیست‌های بزرگ، یعنی آثارِ بالزاک و استاندال، می‌شود و بعدها هگلْ فرمول زیبایی‌شناختی‌اش را می‌بندد. مسیرِ تلاش‌هایی که درجهتِ برطرف‌ساختن این تناقض با ابزارهایی صرفاً نظری و، در پی آن، درجهتِ ساختنِ «هم‌آهنگیِ هویت»ی که با جهانِ رقابتِ آزادِ کاپیتالیستی سازش یافته و کنار آمده، صورت گرفت، انتهای‌اش رسید به ماله‌کشانِ آب‌زیرکاه و آکادمیسمِ توخالیِ سده‌ی نوزدهم.

اما، لااقل برای کوتاه‌زمانی، این روندِ تکاملیْ روی‌کردهای ممکن نسبت‌به [چاره‌یابیِ] این مسئله را تماماً از میان برنداشتند. بر بنیانِ آن تناقضات، که به‌شکلی روزافزون واضح و آشکار می‌شدند، کوشش‌ها و اقداماتی درجهتِ [ساخت یا یافتِ] یک *راه‌چاره‌ی یوتوپیایی* برای این مسائل به‌عمل رسید. این کوشش‌ها دلالت بر درکی کمابیش روشن داشتند از این‌که پیش‌شرطِ رشدوپرورشِ هم‌آهنگِ عواطف انسان در یک هویتِ غنی و همه‌جانبه‌پرورده، یک نظم اجتماعی نوین است، نوعی سوسیالیسم. [شارل] فوریه مهم‌ترین نماینده‌ی این گرایش است. او همواره‌وهمواره و با جدیت و سرسختیِ شگفت‌انگیزی تأکید و تصریح می‌کرد که هیچ عاطفه‌ی بشری‌ای نیست که به‌خودی‌خود شرارت‌آمیز یا ویرانگر باشد. مسئلهْ جامعه‌ی پیشین بود که نمی‌توانست تعادلی در عواطف آدمی به‌بار بیاورد که در آن هر عاطفه‌ای به‌هم‌آهنگی در انسان و به‌هم‌آهنگی در حیات جمعی‌اش با دیگر انسان‌ها دست

Problematicaa.com

یابد. برای [شارل] فوریه، رسالت سوسیالیسم بیش‌ازهمه تحققِ این هم‌آهنگی بود.

البته هیچ سوسالیسم یوتوپیایی‌ای در گوته وجود ندارد. هر کوششی درجهت گنجاندنِ این سوسالیسمِ یوتوپیایی در آثار گوته، از وراجی‌های کم‌مایه‌ی [کارل] گرون گرفته تا مالِ همین دوران خودمان، بی‌گمان به‌تحریفِ اهداف و منظورهای گوته منتهی می‌شود.[۱] گوته صرفاً این تناقض را به‌عمیقی و به‌تجربه می‌دید و می‌فهمید و بارهاوبارها همت گماشت که آن‌را به‌طریقی یوتوپیایی درونِ محدوده و چارچوبِ خودِ جامعه‌ی بورژوایی حل کند؛ به‌عبارتی دیگر، پیوسته در فعالیت ادبی‌اش سعی داشت که آن عناصر و گرایشاتی را در تکامل انسان موردتأکید قرار دهد که به‌نظر می‌رسد می‌توانند [تجربه‌ی] تحققِ ایده‌آل‌های اومانیستی، یا لااقل گرایش به‌تحقق‌شان، را ممکن بسازند. طلوعِ امیدهای احیای بشریت، که انقلاب فرانسه آن‌ها را در والاترین معاصرینِ گوته

۴۶. Karl Theodor Ferdinand Grün (۱۸۸۷–۱۸۱۷): روزنامه‌نگار، فیلسوف و سیاست‌مدار سوسیالیستِ آلمانی. اشاره‌ی لوکاچ به کتابِ گرون، ***Über Goethe vom menschlichen Standpunkte***، است. نقطه‌شروعِ نقدها و حملاتی که به‌این کتاب می‌شد، انگلس بود. انگلس به گرون می‌تازد و در تاختن‌های‌اش نظراتی درباره‌ی خود گوته هم بیان می‌دارد مبنی‌بر این‌که گوته یک‌سری وقت‌ها نابغه‌است و خیره‌کننده و یک‌سری وقت‌ها مسخره و فرهنگ‌ستیزی ذهن‌بسته، گرچه البته درهرصورت گوته را «بزرگ‌ترینِ تمامِ ادیبانِ آلمانی» می‌نامید. گرون، ویلهلم مایستر را یک کمونیست می‌دانست. انگلس این را نمی‌پذیرفت و حرفِ گرون را برابر می‌دانست با این‌که دورنما و اندیشه‌ی سوسیالیسم انقلابیِ طبقه‌ی کارگر را کنار بگذاریم و درعوض به‌یک ایده‌آلِ اومانیستیِ انتزاعی بچسبیم که اگر آن‌را دقیق بشکافیم، پی می‌بریم که این ایده‌آل هیچ‌چیز نیست جز ایده‌آلِ خرده‌بورژوازیِ آلمانی. به‌هرحال، لوکاچ حمله‌های انگلس به گرون را می‌پذیرفت اما حمله‌های او به‌گوته به‌مذاق‌اش خوش نمی‌آمدند. هم‌چنین لوکاچْ گرون را به‌سبب تفاسیری [یا، به‌قول خودش، وراجی‌های کم‌مایه‌ای] که از گوته پیش می‌کشید، به‌متفکرینِ مرتجعِ «دوره‌ی امپریالیستی» مثلِ زیمل و گوندولف پیوند می‌زد، کسانی‌که گوته را به‌صرفِ تمثالِ فرهنگیِ روشن‌فکرهای بورژوای ناسیونالیستِ آلمانی پایین آورده‌بودند.

Problematicaa.com

بیدار ساخته‌بود، در *ویلهلم مایستر* آبستنِ آن کاراکتر اجتماعی‌ای شد که می‌توانست این ایده‌آل‌ها را تحقق ببخشد، آبستنِ آن «جزیره»ی آدمیانِ والایی شد که این ایده‌آل‌ها را به‌میدانِ عملِ زندگی‌های‌شان آوردند، آدمیانی که انتظار می‌رفت سرشت و شیوه‌ی زندگی‌شان نطفه‌ی نظمِ نوینِ پیش‌رو باشد.

تناقضی که‌این نگرش بر آن پایه گذاشته، در هیچ‌جای *ویلهلم مایستر* صراحتاً به‌بیان نمی‌آید. اما تجربه و رخ‌دادِ این تناقضْ شالوده‌ی *شکل‌بندی* تمامِ قسمت دوم داستان است. به‌مدد یک *آیرونی* بسیار هنری و ژرف است که نویسنده تمامِ این قسمت را پرورانده‌است. گوته تحققِ ایده‌آلِ انسانیت را از ره‌گذرِ تعاملِ تعلیمیِ آگاهانه‌ی جمعی از آدم‌های این «جزیره» محقق می‌سازد. و تابه‌این‌جا از شرح مفصل‌مان روشن شده که هم محتوای این اهداف و آرزوها و هم امید به‌تحقق‌شان، به‌ژرف‌ترین باورهای عقیدتیِ راسخِ گوته برمی‌گردند. نظریه‌های پدر روحانی، که پیش‌تر ذکرشان رفت، دیدگاه‌های خودِ گوته هم هستند و بسیار نسبت نزدیکی دارند با درکِ دقیقِ جامعِ وی از دیالکتیکِ سیرِ تحرکِ طبیعت و جامعه. درعین‌حال، گوته اجازه هم می‌دهد که دقیقاً همین باورهای راسخِ پدر روحانی موردانتقاد کاراکترهای برجسته‌ای هم‌چون ناتالی و یارنو قرار بگیرند. به‌هیچ‌وجه تصادفی نیست که، در یک سمت، گوته راه‌نماییِ آگاهانه‌ی تعلیمِ ویلهلم (و دیگران) در ماجرا را مهم‌ترین فاکتور در طرح نمایش می‌داند و، در سمت دیگر، دقیقاً با همین راه‌نمایی – قضیه‌ی نامه‌های پندآمیز و تربیتی و غیره – به‌مثل یک سرگرمی و آلتِ بازی برخورد می‌کند، به‌مثل چیزی که جامعه زمانی جدی‌اش می‌گرفت اما دیگر نه.

بدین‌صورت، گوته با آیرونی‌اش خصیصه‌ی این تحققِ ایده‌آل‌های انسان را موردتأکید قرار می‌دهد، ایده‌آل‌هایی که هم‌زمان هم واقعی‌اند هم غیرواقعی،

Problematicaa.com

هم به‌تجربه درآمده‌اند هم یوتوپیایی‌اند. گوته آگاه است – لااقل تجربه‌اش چنین می‌گویدش – که در حالِ نمایاندن نَفْسِ واقعیت در اثرش نیست. اما به‌تجربه و عمیقاً مطمئن است که دارد تلفیقی از والاترین گرایشاتِ بشریت می‌آفریند، گرایشاتی که به‌کرات و در نمونه‌های ممتازِ نوعِ بشرْ کارگری و تأثیرگذاری‌شان را نشان داده‌اند. سبک‌پردازی گوته عبارت است از متمرکزساختنِ [جهت‌مند و پیش‌رُو] تمامِ این گرایشات در انجمنِ کوچکِ قسمتِ دوم [یعنی همان انجمن برجی که پیش‌تر ذکرش رفت] و قراردادنِ این واقعیت متمرکز به‌عنوان یک یوتوپیا درمقابلِ باقیِ جامعه‌ی بورژوایی. اما در این یوتوپیا، هر عنصرِ انسانیِ فردی *واقعاً* از دلِ جامعه‌ی زمانه بیرون آمده و بالیده‌است. این آیرونی دقیقاً این امر را محقق می‌سازد که خصیصه‌ی سَبْکیِ این متمرکزسازیِ ایجابیِ آن عناصر و گرایشات را به‌درون پهنه‌ی واقعیت برگرداند. پس، شالوده‌های اصلیِ «تکریمِ اشرافیت» در *ویلهلم مایستر* پایه‌ی واقعیِ خود را در این فکت دارند که گوته عناصر بسیاری را که برای حیاتِ مولّدِ اشرافیت اساسی می‌نمود و نیز بسیاری از گرایشاتِ فرهنگیِ نجیب‌زاده‌های اومانیستِ فرهیخته را در تصویرش کشید.

بدین‌صورت، *ویلهلم مایستر* به‌لحاظ ایدئولوژیک روی مرزِ دو عصر قرار می‌گیرد. این رمانْ بحران تراژیکِ ایده‌آل‌های اومانیستیِ بورژوایی و آغازیدنِ رشدوپرورشِ – موقتاً یوتوپیاییِ – این ایده‌آل‌ها در فراسوی چارچوبِ جامعه‌ی بورژوایی را نشان می‌دهد. این فکت که این تکاملِ بحران‌آمیز به‌وسیله‌ی گوته به‌رنگ‌وجلای درخشانِ کمالِ هنری و شعفِ امیدِ فلسفی آراسته‌است، چنان‌که دیدیم، یک بازاندیشی و تامل [تجربیِ] به‌خصوص در انقلاب فرانسه بود. اما این درخشندگی نمی‌توانست از شرِ مغاکِ تراژیکی

Problematicaa.com

خلاصی یابد که از قبل در پیش‌پای والاترین نماینده‌های بورژوازی انقلابی سبز شده‌بود. هم به‌لحاظ ایدئولوژیک و هم به‌لحاظ هنری، *ویلهلم مایستر* محصولِ بحرانِ گذاری، محصولِ یک عصرِ بسیار کوتاهِ گذار، است. درست همان‌طور که هیچ سلف بی‌واسطه و نزدیکی نداشت، هیچ خلفِ هنریِ راستینی هم نمی‌توانست داشته‌باشد. رئالیسم سترگ نیمه‌ی نخست سده‌ی نوزدهم پس‌از پایان «عصر قهرمانی» تکوین یافت، پس‌از نیست‌شدنِ آن امیدهای متناقضی که جزئی از این عصر [– قهرمانی] بودند. لذا نظریه‌ی زیبایی‌شناختی شلینگ (که در سال‌های ۱۸۰۴–۱۸۰۵ پرورش یافت) به‌درستی اهمیتِ بی‌بدیلِ این اثر در تکاملِ رمان را درمی‌یابد. شلینگ حتی تاجایی پیش می‌رود که فقط *دن‌کیشوت*[۱] و *ویلهلم مایستر* را به‌عنوان رمان‌هایی می‌شناسد که در حقیقتاً والاترین معنای زیبایی‌شناختی قرار دارند، و حق هم با اوست چون‌که [جدای‌از اهمیت بی‌بدیل‌شان در تکامل رمان] دوتا بحرانِ بزرگِ گذاریِ بشریتْ والاترین بیانِ ایدئولوژیک و هنری خود را در این دو رمان یافتند.

سبک *ویلهلم مایستر* این خصیصه‌ی گذاری را بسیار واضح نشان می‌دهد. در یک سمت، این رمان مملو است از عناصر رمان روشن‌گری. اما نه‌فقط از این رمانِ روشن‌گری، بل‌که از «حماسه‌ی ادبی» پسارنسانس هم برای پیش‌بُردِ طرح داستان به‌وسیله‌ی یک «ماشین [دستگاه] ساختگی»[۲](یک برج، و...) بهره می‌برد.

۴۷. *Don Quixote*

۴۸. Artificial Machine: شیلر، در یک‌سری نامه به‌گوته، این اصطلاح را دررابطه‌با برج به‌کار گرفت و درواقع گوش‌زد ساخت که ممکن است خواننده نتواند **ضرورتِ** ادبیِ این برج را، که نوعی خاصیت ماشینی دارد، در جریان رمان و در رشدوپرورش ویلهلم تشخیص دهد. به‌زبانِ گوته، ما درانتهای رمان، به‌واسطه‌ی گزارشِ روی‌دادها به‌وسیله‌ی پدر روحانی، درمی‌یابیم که برج صرفاً عنصر و ساخته‌ای سرد و بی‌معنی از نویسنده‌ی رمان نیست؛ گوته این سخنان را علناً برای شیلر، در نامه‌ی نُهُمِ ژوئیه‌ی ۱۷۹۶، می‌نویسد و می‌گوید که به‌واسطه‌ی بیاناتِ پدر روحانی و شرح کارکرد و نقشِ برج، به‌برج یک ارزش

Problematicaa.com

رمانْ طرح داستان را بیش‌تر اوقات با ابزارها و روش‌های بی‌قید و سهل‌گیرِ سده‌های هفدهم و هجدهم پیوند می‌دهد، با سوءتفاهم‌هایی که در موقعِ ضروری توضیح داده و روشن می‌شوند (تبار و اصل‌ونسبِ ترزه [یکی از شخصیت‌های رمان])، برخوردهای اتفاقی‌ای که خودجوش و به‌دور از تنگنا رخ می‌دهند و غیره.

زمانی آن گرایشاتی را می‌بینیم که برای رمانِ سده‌ی نوزدهم تعیین‌کننده و بنیادین شدند که با نگاهِ دقیق‌تر و نزدیک‌تری به‌بازنگریِ گوته در *رسالتِ تئاتریکال* در *سال‌های کارآموزی* می‌پردازیم. در وهله‌ی نخست، تمرکز کنش در صحنه‌های دراماتیک است، در وحدتِ متراکم‌تر و دراماتیک‌تر اشخاص و روی‌دادها. اینْ گرایشی است که بعدها به‌عنوان خصیصه‌ی بنیادینِ رمانِ مدرن درتقابل‌با رمان سده‌های هفدهم و هجدهم، توسطِ بالزاک نظراً بیان و عملاً محقق شد. اگر نطفه‌بندی و تکاملِ چهره‌هایی هم‌چون فیلین و مینیون را در *رسالت تئاتریکال* و *سال‌های کارآموزی* مقایسه کنیم، این گرایش دراماتیک را بسیار واضح در گوته می‌بینیم. و این گرایش در بازنگری‌اش به‌هیچ‌وجه چیزی سرسری و غیراصلی نیست. در یک سمت، پیش‌شرطی داریم و نتیجه‌ای و آن این‌که اکنون گوته کارکترهای فردی‌اش را بیش‌ازپیش با جنب‌وجوش و کشمکش درونیِ بیش‌تری می‌آفریند و به‌شخصیت‌های‌شان گستره، تنش و تعالی بیش‌تری می‌بخشد (صحنه‌ی پایانیِ باربارا را به‌یاد بیاورید که پیش‌تر از آن حرف زدیم). در سمت دیگر، گوته عمیقاً می‌خواست که بخش‌ها و

زیبایی‌شناختی می‌بخشد یا، اگر درست‌تر بگوییم، ارزش زیبایی‌شناختی‌اش را روشن می‌سازد. لوکاچ، در قسمتِ کوتاهی از مقاله‌ی *آرزوهای بربادرفته*، که به‌مقایسه‌ی بالزاک با بسیاری از رمان‌نویسان بزرگ [من‌جمله گوته] می‌پردازد، «ماشین [دستگاه]» را معادلِ «**عنصری صرف** در ساختمان سلسله‌روی‌دادها» قرار می‌دهد.

Problematicaa.com

مؤلفه‌های اصلی را در یک فرم متمرکزتر ارائه بدهد، بخش‌های اصلی‌ای که حالْ از هر لحاظی پیچیده‌تر از شکل اولیه می‌گردند. لذا قسمت‌های اپیزودیک را کاهش داد و به‌آن‌چه از آن‌ها باقی ماند بسیار دقیق‌تر و متنوع‌تر از طرح اولیه وحدت بخشید. اصول این بازنگری را خیلی دقیق می‌شود در بحث‌هایی درباره‌ی *هملت* دید، به‌ویژه در گفت‌وگو با سرلو که ویلهلم درباره‌ی اقتباس از *هملت* و به‌صحنه‌درآوردن‌اش حرف می‌زند و پیش‌نهاداتی می‌دهد درباره‌ی متمرکزسازیِ آن‌چه، از نظر وی [یعنی ویلهلم]، در طرح داستان و در اشخاصْ اپیزودیک است.

در تمام این‌ها، تشابه و نزدیکیِ بسیار زیادی با مبادیِ ترکیب‌بندیِ رمانِ رئالیستیِ نیمه‌ی نخستِ سده‌ی نوزدهم می‌بینیم. اما صرفاً یک تشابه و نزدیکی. گوته می‌خواست نسبت‌به [ادبیاتِ] سده‌های هفدهم و هجدهم و هم‌چنین نسبت‌به آن‌چه خودش در نسخه‌ی نخست قصد داشت، کارکترهای پیچیده‌تر و روابط [بینِ]انسانی پیچیده‌تری بیافریند. اما این پیچیدگی تقریباً و عملاً هیچی از آن خصیصه‌ی تحلیلیِ رمان رئالیستی آینده، یا حتی در اندازه‌ی اثر بعدیِ خودش، *خویشاوندی‌های اختیاری*، را ندارد. در *سال‌های کارآموزی*، گوته به‌کاراکترها و موقعیت‌ها چونان موشکافانه [و تحلیلی] نمی‌پرازد و چندان به‌ابزارها و امکاناتِ ریز و ظریف مجهزشان نمی‌سازد اما درعین‌حال تجسم و ملموس‌بودنی به‌کاراکترها و موقعیت‌ها می‌بخشد که هم‌چنان به‌آن جلوه و ریختِ کلاسیک دست می‌یابند. در تمام ادبیات جهان، به‌ندرت چهره‌هایی مثل فیلین و مینیون وجود دارند که با این‌قدر خصیصه‌های اندک و چنین ابزارهای اندک و نابسنده‌ای به‌چونان غنایی در حیاتِ بیرونی و درونی دست یافته‌باشند. گوته از زندگیِ این چهره‌ها فقط چندصحنه‌ی کوتاه به‌تصویر می‌کشد اما این

Problematicaa.com

صحنه‌ها آن‌قدر پُر و غنی‌اند که تمامِ غنای این کاراکترها، درطیِ تحول و دیگرشدگی‌شان، خود را می‌نمایاند. و چون تمام این صحنه‌ها لب‌ریزند از کنش درونی و لذا ارزشی دارند حماسی، پیوسته بیش‌از آن‌چه آگاهانه [در هر صحنه] به‌نمایش درمی‌آید دربرگیرنده‌ی خواصِ زنده‌ی شخص و روابط شخص با دیگر موجودات انسانی‌اند. بدین‌صورت، گوته به‌امکاناتِ شگرفی برای شدت‌بخشیدن دست می‌یابد و این شدت‌بخشی را با غیرمحسوس‌ترین ابزارها و بدون برجسته‌سازیِ بیش‌ازحد، تحقق می‌بخشد. در نقطه‌تحولاتِ روی‌دادها، گوته به‌سادگی می‌گذارد آن غنای نهفته [ی درونِ شخصیت‌ها] آگاهانه بیرون بیاید و خود را نشان بدهد. لذا گوته مثلاً پس‌از این‌که فیلین با فریدریش دسته‌ی بازی‌گران را ترک می‌گوید، اشاره می‌کند که ترک‌گفتن‌شان یکی از دلایلِ ازهم‌فروپاشیِ قریب‌الوقوعِ جمع بود. تا آن‌لحظه حتی یک‌کلمه هم درباره‌ی این فکت که فیلین عنصری پیوندزننده و انسجام‌بخش در دسته‌ی بازی‌گران بوده به‌میان نیامده‌بود؛ درواقع، فیلین همیشه و همه‌جا سربه‌هوا و سبک‌سرانه با مردم برخورد داشت. اما اگر به‌عقب برگردیم و نگاه کنیم، یک‌هو برای خواننده روشن می‌شود که همین سبک‌سری و خوش‌مشربیِ فیلین دقیقاً علتِ آن پیوندزننده‌بودن و انسجام‌بخشی بینِ جمع بوده‌است. این قابلیت در *ویلهلم مایستر* که آن‌چه را مهم‌ترین است و به‌لحاظ عاطفی پیچیده‌ترین، بسیار موجز و درعین‌حال با حساسیت و حرارتِ فراموش‌نشدنی‌ای نشان می‌دهد، می‌رسد به‌فتحِ قله‌ی نوینی در تاریخ هنر داستان‌سرایی. پیش‌از *ویلهلم مایستر*، و به‌ویژه پس‌از آن، تمامیت جامعه با رئالیسمِ جامع‌تری در وسعت و کاوشِ پرشورتری در ژرفا بیان می‌شود. از این نظر، *ویلهلم مایستر* را نه می‌توان با لوسَژ و دفو مقایسه کرد، نه با بالزاک و استاندال. بل‌که در مقایسه با کمالِ کلاسیک و [کوتاه‌سخنی و] به‌صرفه‌گراییِ درخشانِ گوته در ترکیب‌بندی و

Problematicaa.com

شخصیت‌پردازی داستان، لوسَژْ خشک‌وخالی به‌نظر می‌رسد و بالزاکْ سردرگم و زیاده‌گو.

شیلر، بارها و بارها در نامه‌های‌اش، بسیار هوش‌مندانه منحصربه‌فردبودنِ سَبْکیِ این کتابِ بی‌بدیل را وصف می‌کند. در جایی آن‌را «آرام و ژرف، آشکار اما درک‌ناپذیر به‌مانندِ طبیعت» می‌نامد. اما مسئله به‌هیچ‌وجه صرفاً بر سرِ به‌اصطلاح این «استادیِ» تکنیکال نیست. تراز فرهنگی والای به‌تصویرکشی و نویسندگی گوته درواقع در ترازِ فرهنگی والای خودِ زندگی، در نشست‌وبرخاست اجتماعیِ زندگی و روابط آدم‌ها با یک‌دیگر، بنیان دارد. اگر بیانِ گوته این‌چنین ظریف است و فاخر، این‌چنین تجسم‌پذیر است و روشن، تنها به‌این دلیل است که مفهومِ آدمی‌زاد و روابط انسانیِ خودِ زندگی، درکِ فرهنگیِ اصیل، سنجیده و ژرفی از احساسات را در ضمیرِ گوته [که به‌شکلی متبحرانه خود را در هنرش نشان می‌دهد] می‌کارد. گوته، به‌منظور نشان‌دادن و شکل‌بخشی به‌تعارضات انسان، دگرگونیِ احساسات، روابط انسانی و غیره، نیازی نداشت به‌هیچ‌یک از ابزارهای شدیداً حسانی یا شبه‌موشکافانه و تحلیلی متوسل شود، و شیلر این کیفیت و منحصربه‌فردبودگی را هم نشان‌مان می‌دهد. وقتی از پیچیدگی‌ها و بغرنجی‌های رابطه‌ی بینِ لوتاریو، ترزه، ویلهلم و ناتالی در کتابِ آخر حرف می‌زند، [شیلر] می‌نویسد که «نمی‌دانم چه‌گونه این رابطه‌ی اشتباه می‌توانست به‌طریقی ظریف‌تر، سنجیده‌تر و اصیل‌تر از این حل شود.[۱]

۴۹. بچه‌ای به‌اسم فلیکس [Felix] ادعا می‌شود که فرزندِ لوتاریو و اورلیاست. لوتاریو این موضوع را کاملاً انکار می‌کند و بعد مشخص می‌گردد که فلیکسْ بچه‌ی ویلهلم و معشوقه‌ی نخستین‌اش، ماریانه، است. ماریانه یک‌هفته پس‌از به‌دنیاآوردن فلیکس از دنیا رفته‌است. ویلهلم که پی می‌برد فلیکس بچه‌ی اوست، به‌این فکر می‌افتد که مادری برای‌اش بیابد و لذا به ترزه پیش‌نهاد ازدواج می‌دهد. ترزه اما لوتاریو را دوست دارد و گرچه لوتاریو زمانی با ترزه قرارِ ازدواج گذاشته‌اند، اما عهدش را، بدون این‌که ترزه

Problematicaa.com

چه‌قدر خرسند و خوش‌حال می‌شدند ریچاردسن و باقیِ نویسنده‌ها که صحنه‌ای بر نشان‌دادنِ احساساتِ ظریف بسازند و چه‌قدر ناظریف انجام‌اش می‌دادند!» اما باید به‌خاطر داشته‌باشیم که ریچاردسن یک سروگردن بالاتر از ترازِ کلیِ ادبیاتِ نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم می‌ایستد، و به‌ویژه بالاتر از ترازِ کلیِ ادبیاتِ دوره‌ی امپریالیستی. استادی و چیره‌دستیِ گوته در درک و دریافتِ ژرف‌اش از بنیادین‌ترین خصیصه‌های انسان‌ها، شرح و توضیح دقیق‌اش از خصیصه‌های نوعاً عامِ انسان‌ها و منحصراً فردی آن‌ها، نظم و سامان‌بخشیِ همیشه‌سنجیده‌ی این روابط، تقابل‌ها و تفاوت‌های بزرگ و کوچک، و توانایی‌اش در بُردن تمام این مشخصه‌ها در طرحِ داستانیِ درخشانی نهفته‌است که می‌تواند وصف‌شان کند. اشخاصِ این رمان تقریباً به‌تمامی پیرامونِ جدال برای ایده‌آلِ اومانیسم، پیرامون مسئله‌ی دو حدِ افراطِ کاذب گرد هم آمده‌اند: [نوعی] ازخودبی‌خودبودگی و عمل‌گرایی. اما باید ببینیم چه‌گونه گوته، که با لوتاریو و ناتالی می‌آغازد، لوتاریو و ناتالی‌ای که نماینده‌ی پیروزی بر این دو حد افراط‌اند، گالریِ «اکتیویست‌ها»ی‌اش را از یارنو و ترزه تا ورنر و ملینا[1] می‌چیند. هیچ‌کس در این مجموعه به‌دیگری شباهت ندارد اما درعین‌حال

دلیل‌اش را بداند، می‌شکند. خواننده اما دلیل‌اش را می‌داند و آن این‌که زمانی‌که لوتاریو در پاریس می‌گذارنده، سَروسِری با یک زن داشته که معلوم می‌شود مادرِ ترزه‌است. درنتیجه لوتاریو به‌ناچار از ترزه جدا می‌شود. در گفت‌وگویی بینِ ویلهلم و ترزه، ترزه از ناتالی، که خواهرِ لوتاریوست، سخنی به‌میان می‌آورد و ویلهلم می‌فهمد که ناتالی همان کسی‌است که زمانی او [یعنی ویلهلم] را از جراحتِ عمیقی نجات داده‌است. ویلهلم آن‌زمان در همان حالت ناتالی را دیده و مجذوب‌اش شده‌است. این‌جاست که ویلهلم از پیش‌نهادش پشیمان می‌شود اما دیگر فایده‌ای ندارد. دراین‌میان یارنو خبر می‌دهد که لوتاریو پی برده که آن زنْ مادرِ ناتنیِ ترزه‌است و لذا مانعی بر ازدواج‌اش با ترزه وجود ندارد و از او می‌خواهد که برگردد. ارتباط ترزه و لوتاریو به‌بودی می‌یابد و این‌چنین راه برای ویلهلم باز می‌شود تا به‌ناتالی پیش‌نهاد ازدواج بدهد و ناتالی هم می‌پذیرد.

[1] ۵۰. Melina

Problematicaa.com

به‌هیچ شیوه‌ی موشکافانه و فکری-تحلیلی‌ای متفاوت از هم نیستند. به‌همان شکل، هیچ تفسیری [یعنی تفسیرِ شخصی‌ای] از نویسنده در سلسله‌مراتبِ شان و ارزشِ انسان، در ره‌یافتن به‌ایده‌آل اومانیستی، که خودانگیخته ظهور می‌یابد، دست نمی‌برد. این سیاقِ نویسندگی، که رمان مدرن هرگز به‌حدش نرسیده، گرچه برخی از نماینده‌های بعدی‌اش در برخی جنبه‌ها از گوته فراتر رفتند، میراثِ لایزالی را برای‌مان رقم می‌زند. میراثی‌است امروزی و به‌کار امروز می‌آید، چون‌که یکی از وظایفِ بزرگِ رئالیسم سوسیالیستی این است که تکامل و رشدوپرورش‌های بزرگِ روحی و عاطفی را در فُرمی روان و هم‌آهنگ و نیز روشن و حس‌برانگیز به‌تصویر بکشد.

Problematicaa.com